UNIVERSITÉ LYON III
JEAN MOULIN

Maurizio Busca

Ovide et le théâtre tragique français des XVIe et XVIIe siècles (*Métamorphoses* et *Héroïdes*)

BUSCA Maurizio. *Ovide et le théâtre tragique français des XVIe et XVIIe siècles (Métamorphoses et Héroïdes)*, en cotutelle sous la direction de Sabine Lardon, Université Jean Moulin (Lyon 3) et Michele Mastroianni, Université du Piémont Oriental (Italie). Thèse soutenue le 15/05/2017.

Disponible sur : http://www.theses.fr/2017LYSE3023

Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d'ordre NNT : 2017LYSE3023

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
L'**Université Lyon III – Jean Moulin**
En cotutelle avec l'**Università degli Studi di Torino**

Ecole Doctorale ED 484
(Ecole Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts)

Spécialité de doctorat : Langue et littérature françaises

Soutenue publiquement le 15/05/2017, par :
Maurizio Busca

Ovide et le théâtre tragique français des XVIe et XVIIe siècles (*Métamorphoses* et *Héroïdes*)

Devant le jury composé de :

Biet, Christian, Professeur des Universités (Université Paris X) : Président
Mauri, Daniela, Professore Associato (Università di Milano) : Rapporteure
Preda, Alessandra, Professore Associato (Università di Milano) : Rapporteure
Génetiot, Alain, Professeur des Universités (Université de Lorraine) : Examinateur
Mastroianni, Michele, Professore Associato (Università del Piemonte Orientale) : Directeur de thèse
Lardon, Sabine, Professeur des Universités (Université Lyon3) : Co-directrice de thèse

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord M. le prof. Michele Mastroianni et Mme la prof. Sabine Lardon pour leur confiance, leur générosité et leur rigueur scientifique. Ils m'ont accompagné dans les moments les plus passionnants de mon parcours comme dans les plus difficiles, et ils m'ont surtout permis de mûrir en tant que chercheur et qu'enseignant. Je leur en serai toujours redevable.

Je remercie ma famille, qui depuis longtemps m'encourage dans mes projets et dans mes pérégrinations universitaires, ainsi que les amis et les collègues turinois, lyonnais et chambériens pour leur précieuse compagnie. Un remerciement chaleureux va en particulier à Mme la prof. Paola Cifarelli pour sa disponibilité et sa bienveillance constantes.

Plusieurs amis m'ont soutenu pendant les dures (*dirae* !) phases finales de la rédaction, et je leur en suis infiniment reconnaissant : David Farjon, Paule Schwoerer, Samuel Cahu, Romain Chenais, Camila Perez Lagos, Piero Andrea Martina, Javier Zorrilla de San Martin, Damiano de Pieri, les assidus de la salle V de la BnF, et surtout Léonard Dadin, Ariane B. Bo et Milena Mogica qui ont eu le courage de relire ces pages. Sans leur aide, ce travail n'aurait pas pu être mené à bout.

Mais ma gratitude la plus profonde va à la personne sans laquelle les premières lignes de cette thèse n'auraient pas même été posées : mon ami et mon maître Dario Cecchetti. C'est à lui que je tiens à dédier ce travail, en signe de reconnaissance pour sa confiance, sa patience, son sérieux et son humour.

Table des matières

Remerciements....3

Introduction....10

Première partie : La réception d'Ovide en France : quelques jalons fondamentaux....20

XIIe et XIIIe siècles....23

Ovide sur les bancs d'école....24

Ovide dans la poésie lyrique et dans le roman....27

Traductions et réécritures : le poète et le scientifique....29

XIVe-XVe siècles....35

Un poète honnête....35

...ou immoral ?....40

Un poète éloquent : la douceur des Héroïdes....42

XVIe siècle....45

Les Métamorphoses entre rigueur philologique et « tentation de l'allégorie »....46

Traductions et réécritures des Métamorphoses....49

Les œuvres d'argument amoureux et les Héroïdes....52

Ovide et la maladie d'amour....56

XVIIe siècle....60

Un marché éditorial en évolution : éditions, traductions et réécritures....60

Les bonnes fortunes des imitations : nouveaux genres, nouveaux jeux.....64
Familiariser avec Ovide.....69

Deuxième partie : Ovide et le théâtre tragique français des XVIe et XVIIe siècles.....75

Tragédie humaniste, tragédie baroque : Ovide et la tragédie française entre 1550 et 1620.....77

Ovide et les premières épreuves d'un genre naissant.....77

La Médée de La Péruse : une mosaïque de sources sur un châssis sénéquien.....79
La Didon se sacrifiant de Jodelle : la démystification du héros par l'intégration de l'Héroïde VII.....93
Deux sœurs, un destin et demi : l'écho d'Ariane dans l'Hippolyte de Garnier.....101

Méléagre : une longue série de métamorphoses.....106

Un Méléagre sans Méléagre : la tragédie de Pierre de Bousy.....111
Les années 1610-1620 et le retour d'Ovide.....119
Le Méléager galant de Boissin, ou « Les chastes et infortunées amours d'Atalante et Méléager ».....123
Un monarque magnanime : le Méléagre d'Alexandre Hardy.....132

Ovide et la tragédie des années 1630.....143

Galanterie, bienséance et pathétique dans le Méléagre de Benserade.....144
La fin d'une période d'or et le commencement d'une autre.....161

Ovide sur la scène théâtrale.....163

Les Amours d'un Ovide de cour : les œuvres ovidiennes de Gabriel Gilbert....164

De l'art d'aimer à l'art de plaire.....166
Les Amours d'Ovide, pastorale héroïque (1663).....169

La saison du théâtre en musique.....178

La tragédie lyrique : un laisser-passer pour Méléagre ?.....179
Une tragédie pour les Dames : Méléagre en 1699.....183

Troisième partie : Les adaptations des Héroïdesdans le théâtre tragique français du XVIIe siècle.....189

Les Héroïdes, à la croisée de l'élégie et de la tragédie.....191

I : Pénélope à Ulysse.....196

Charles-Claude Genest, Pénélope (tragédie, 1703 [1684]).....198

IV : Phèdre à Hippolyte.....212

Gabriel Gilbert, Hypolite, ou le garçon insensible (tragédie, 1646).....219

Bidar, Pradon et Racine : éclipses de l'Héroïde IV.....226

VII : Didon à Énée.....236

La prééminence du modèle virgilien.....239

Variations autour de Virgile.....244

X : Ariane à Thésée.....251

Alexandre Hardy, Ariane ravie (tragi-comédie, 1624).....254

Thomas Corneille, Ariane (tragédie, 1672).....263

Jean Donneau de Vizé, Le mariage de Bachus, et d'Ariane (comédie héroïque, 1672) 281

VI, XII : Hypsipyle et Médée à Jason.....293

Donjuanisme et leurres sanglants :souvenirs ovidiens dans la Médée cornélienne (1634/1635).....302

Hypsipyle vs. Médée : La Conquête de la Toison d'or de Pierre Corneille (tragédie à machines, 1661).....308

Hilaire-Bernard de Roqueleyne, baron de Longepierre, Médée (tragédie, 1694).....316

XIV : Hypermnestre à Lyncée.....324

Jean de Gombauld, Les Danaïdes (tragédie, 1658 [1644]).....326

Réécritures d'une réécriture : les tragédies d'Abeille et de Riupeirous 338

XVIII-XIX : Léandre à Héro, Héro à Léandre.....342

La Selve, Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron (tragi-comédie, 1633). .343

Conclusion.....356

Bibliographie.....366

Dictionnaires, usuels et répertoires.....366

Sources antiques.....367

Sources médiévales.....370

Sources des XVIe et XVIIe siècles.....371

Études sur Ovide et sur la réception de ses œuvres 386

Autres sources et études.....393

ANNEXES.....410

Annexe 1. Liste chronologique des tragédies, tragi-comédies et tragédies lyriques de sujet métamorphique.....412

Annexe 2. Liste chronologique des tragédies, tragi-comédies et tragédies lyriques de sujet héroïdien.....416

Annexe 3. Liste chronologique des tragédies, tragi-comédies et tragédies lyriques de sujet ovidien.....420

Introduction

> Ovide, même quand il est à l'évidence la source principale d'un texte ou d'une œuvre d'art, n'en est pas toujours, en est rarement, la source unique. Inversement, quand il semble absolument absent d'un projet artistique, il peut cependant être présent dans sa réalisation. C'est dire que la présence d'Ovide – ou de tout autre poète antique – dans les siècles modernes ne peut se repérer seulement dans les index. Ce n'est pas même dans les textes dont il est la source évidente que son influence est la plus prégnante. C'est au contraire dans ceux où, sur un thème qu'il n'a pas traité, les auteurs, nourris de lui, introduisent une certaine manière de voir le monde, une rhétorique des sentiments, ou encore une poétique qui vient de lui. Il n'est pas très difficile de suivre la postérité d'un motif et d'en noter les avatars. Ce n'est pas non plus inutile, dans la mesure où le travail opéré par les imitateurs sur un texte donné met en lumière les modalités de transformation et permet de se forger quelques outils pour aborder l'autre tâche, infiniment plus délicate, qui est le processus complexe de l'imitation. Si l'on ajoute qu'il est difficile de déterminer pour tel ou tel auteur s'il s'inspire des poètes antiques directement, ou s'il passe par le truchement d'une traduction, souvent, pour ces époques, une belle infidèle, ou encore d'un auteur italien, voire espagnol[1].

C'est par ces mots qu'un spécialiste d'Ovide et de sa postérité comme Jean-Pierre Néraudau résumait les difficultés foncières que toute étude sur le rayonnement des œuvres du poète de Sulmone aux XVIe et XVIIe siècles pose au chercheur. La littérature française de cette époque, on le sait, est liée intimement à l'œuvre d'Ovide : non seulement les écrits du

[1]Jean-Pierre NÉRAUDAU, « La présence d'Ovide aux XVIe et XVIIe siècles ou la survie de la poésie », dans *La Littérature et ses avatars. Discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature*, actes du colloque de Reims (23-27 novembre 1989), sous la direction de Yvonne Bellenger, Paris, Aux amateurs de livres, 1991, p. 13-29, ici p. 14.

poète connaissent une diffusion extraordinaire, attestée par le nombre impressionnant d'éditions parues au fil de ces deux cents années, mais leurs traductions, réécritures et imitations, leurs adaptations théâtrales et leurs transpositions figuratives sont légion. Depuis le Moyen Âge, la France – mais ce discours vaut également pour l'Italie et pour l'Espagne – s'est appropriée les œuvres d'Ovide au travers d'une multitude de parcours différents. On a interpolé le texte des *Métamorphoses* avec de copieux commentaires allégoriques et on l'a tamisé pour n'en garder que les *fabulae* nues ou leurs prétendus enseignements moraux ; on en a tiré des répertoires iconographiques à l'usage des peintres et des graveurs, et on l'a idéalement prolongé dans les jeux de salon prenant le nom même de « métamorphoses ». Les épîtres solitaires des *Héroïdes* ont enfin obtenu des réponses, et les héroïnes et les héros qui habitent le recueil ont été rejoints par une foule d'autres personnages du mythe, du roman ou de l'histoire. De nouveaux *arts d'aimer* ont été conçus en pillant les *amatoria* ovidiens, et des passages choisis de l'ensemble des œuvres ont été réunis dans des florilèges et des volumes de *loci communes* à l'usage des étudiants (qui font une connaissance précoce du poète sur les bancs d'école) ainsi que des érudits (qui, eux, privilégient l'étude des *Métamorphoses* et des *Fastes* mais ne méprisent point la « naïveté » et l'élégance des épîtres). Ovide s'est vu adjuger la paternité d'œuvres apocryphes, tant à cause de franches erreurs d'attribution (c'est le cas, par exemple, du *Noyer*) que d'opérations délibérément ludiques visant à établir un rapport de complicité avec le lecteur averti (dans le cas des almanachs amoureux des années 1660). Ovide lui-même a pu devenir un personnage d'œuvres littéraires et de pièces théâtrales, incarnant tour à tour la figure de l'intellectuel exilé, du mondain brillant et badin ou du débauché repenti.

La place des œuvres d'Ovide et de leurs avatars dans la littérature française de l'époque, en somme, est tellement large que, comme le relevait Jean-Pierre Néraudau dans l'extrait cité, lorsqu'on se penche sur un texte à la recherche d'éventuelles traces de souvenirs ovidiens, on est forcé d'admettre qu'il est rare d'arriver à des conclusions positives. Telle image, telle métaphore, telle idée ou telle *sententia* relèvent-elles d'une filiation ovidienne directe, ou bien sont-elles entrées dans le texte étudié par la médiation d'une traduction ou d'une réécriture, ou encore constituent-elles le dernier maillon d'une chaîne d'hypotextes si longue qu'il serait inopportun de parler proprement d'intertextualité ovidienne ? Par ailleurs, lorsqu'on repère avec une certaine assurance la reprise d'un petit groupe de vers ou d'un motif isolé, il est parfois malaisé – voire impossible – de reconstruire les chemins par lesquels

ce fragment est parvenu à trouver sa place dans le texte moderne. L'auteur a-t-il sélectionné le seul détail qu'il a jugé utile à ses fins après la lecture attentive de l'œuvre entière ? A-t-il cité le fragment en question d'après une compilation ou une somme encyclopédique ? A-t-il enfin trouvé la manière de mettre à profit un lointain souvenir scolaire ? À toutes ces questions s'en ajoutent d'autres, plus insidieuses. La diffusion et l'appropriation des œuvres d'Ovide ont contribué à la naissance de nouveaux genres littéraires (comme l'épître en vers au XVIe siècle et l'épître héroïque au XVIIe) et ont donné lieu à l'émergence de phénomènes d'émulation qui ont nourri notamment l'élaboration de l'esthétique galante et élégiaque dans la seconde moitié du XVIIe siècle, ainsi que Marie-Claire Chatelain l'a montré dans son étude sur la réception d'Ovide en France à cette époque[2]. Dès lors, devant un texte dégageant un « air ovidien » patent et en même temps insaisissable, si l'on se demande quelle est la part d'« ovidianisme » imputable à une volonté consciente de rivaliser avec le modèle latin, et quelle est la part imputable à l'adhésion à une esthétique que ce même modèle a nourri en amont, on est rarement en mesure de répondre avec certitude.

Les problèmes que nous venons d'évoquer se posent tout particulièrement dans le cas d'une recherche portant sur des textes dramatiques, qu'on peut orienter vers l'étude des réécritures des épisodes mythiques traités par Ovide ou bien vers l'étude des apports stylistiques et rhétoriques du poète à la production tragique d'un auteur ou d'une période.

Considérons la première possibilité. D'importants travaux de synthèse sur l'élaboration d'œuvres d'auteurs classiques ou de mythes de l'Antiquité gréco-latine dans le théâtre français des XVIe et XVIIe siècle ont récemment vu le jour : on songe aux travaux de Tiphaine Karsenti sur les pièces consacrées au mythes du cycle troyen[3] ou de Florence de Caigny sur les réécritures de Sénèque tragique[4] ; on songe, encore, aux travaux de Michele Mastroianni sur les tragédies d'Antigone à la Renaissance[5] et de Daniela Dalla Valle sur le mythe de Phèdre et Hippolyte[6] au XVIIe siècle. Ces recherches ont été précieuses pour le

[2]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008.

[3]Tiphaine KARSENTI, *Le mythe de Troie dans le théâtre français, 1562-1715*, Paris, Champion, 2012.

[4]Florence de CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France, XVIe-XVIIe siècles. Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

[5]Michele MASTROIANNI, *Le Antigoni Sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004.

[6]Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato: Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Bern, Peter Lang, 2006. Le volume recueille les résultats de recherches menées dans les décennies précédentes : ID., *Quando Ippolito s'innamora*, Torino, A. Meynier, 1990 ; ID., *Gli Hippolytes senechiani del Teatro francese (Garnier 1573 - La Pinelière 1635)*, Torino, A. Meynier, 1986.

développement de nos réflexions, mais n'ont pas pu être reçues comme des modèles méthodologiques pour notre travail du fait de la nature particulière des textes ovidiens qui, n'étant ni des textes dramatiques ni des textes longs, et traitant d'une matière disparate, obligent l'auteur souhaitant les porter sur la scène tragique à intervenir par des amplifications et des transformations de taille. La question de l'étendue généralement modeste des morceaux poétiques qu'Ovide accorde aux mythes qu'il développe n'est pas des moindres. Exception faite d'une tragédie perdue sur Médée, Ovide n'a consacré aucun texte long au traitement de *fabulae* mythiques : les *Héroïdes* dépassent très rarement les deux cents vers, et il en va de même pour les sections les plus amples des *Métamorphoses*. Toute réécriture en forme de tragédie présuppose donc un travail d'*amplificatio* imposant dans lequel l'intertexte ovidien peut finir par se dissoudre. Par ailleurs, lorsqu'on se penche sur ces réécritures, on doit considérer que les contraintes du passage de genre imposées aux dramaturges entraînent des changements non seulement aux niveaux de l'*elocutio* et de la *dispositio* (modifications d'ordre stylistique, réécritures en forme de monologue ou de dialogue des parties confiées à la voix d'un narrateur, opérations de réorganisation, d'amplification ou de concentration de la matière) mais aussi de l'*inventio* : tout n'est pas représentable sur la scène tragique française aux XVIe et XVIIe siècles et, à l'inverse, certains éléments qui peuvent manquer dans une épître ou un récit d'Ovide (comme, par exemple, l'accès de fureur ou l'épisode amoureux) ne peuvent pas faire défaut dans une pièce théâtrale de certaines époques. Dès lors, on comprend que même la plus fidèle des adaptations scéniques s'éloignera nécessairement de son modèle et, comme nous aurons l'occasion de l'observer, cela aura lieu aussi dans le cas de la transposition des *Héroïdes* (que l'on pourrait croire, pourtant, aisément adaptables en forme de monologue dans un texte dramatique).

Considérons maintenant la deuxième possibilité. Elle correspond à la voie parcourue par les quelques chercheurs qui ont voué une partie de leurs travaux à l'étude des rapports entre Ovide et le théâtre tragique de Racine. Les premières analyses sur l'ensemble des pièces raciniennes, menées par Georges May à la fin des années 1940[7], ont été reprises et développées cinquante ans plus tard par Georges Forestier, qui s'est attaché tout particulièrement à démontrer la place de choix que les *Héroïdes* auraient occupée dans la bibliothèque du dramaturge[8]. Plus récemment, dans le cadre d'un vaste travail sur la réception

[7]Georges MAY, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, P.U.F.-Yale University Press, 1949.

[8]Jean RACINE, *Œuvres complètes I. Théâtre – poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1999, en particulier p. 1336-1339 et *passim* ;

d'Ovide dans la seconde moitié du XVIIe siècle en France et sur ses apports à l'élaboration de l'esthétique galante[9], Marie-Claire Chatelain a mené une étude minutieuse sur l'intertexte ovidien dans les pièces de Racine en relevant notamment les profondes analogies existantes dans la représentation de la phénoménologie de la passion amoureuse chez ces deux auteurs. Les résultats encourageants de ces enquêtes pourraient suggérer de creuser davantage dans cette direction, en orientant les analyses sur un corpus de pièces composées dans une période délimitée au sein des décennies durant lesquelles on assiste à l'essor de la galanterie et à la vogue de la tragédie élégiaque. Toutefois, pour les raisons que nous allons détailler, une telle approche nécessite un travail préliminaire d'étude des cas dans lesquels les dramaturges se confrontent ouvertement avec le texte ovidien.

Ovide, il est vrai, contribue à l'élaboration de l'esthétique galante mais n'en est certainement pas la source unique – loin s'en faut – et dans les décennies 1650-1680 ses œuvres et même sa biographie sont relues à travers le prisme de l'axiologie moderne. Un exemple de cette dynamique est fourni par une pièce de Gabriel Gilbert datant de 1663 et ayant comme protagoniste le poète en personne : l'Ovide dépeint par Gilbert (tout comme l'Ovide du roman *Les Exilés* de Mme de Villedieu, paru dix ans plus tard[10]) se présente comme un parfait courtisan contemporain, et il trouve ses ascendants chez les personnages des romans des décennies précédentes bien plus que chez le poète ancien dont il ne conserve que le nom et le masque. Un autre exemple des rapports entre Ovide et la tragédie méritant d'être éclaircis est celui qui concerne les prétendues « héroïdes » paraissant sur les scènes tragiques à partir des années 1660. Georges Forestier a relevé l'importance du modèle ovidien pour l'*Andromaque* de Racine[11], et son intuition a été systématisée par Carine Barbafieri qui parle d'« héroïdes » pour définir « les héroïnes élégiaques qui fleurissent dans l'Antiquité […] qui trouvent, bien que très anciennes, très aisément leur place dans le nouvel idéal galant »[12]. Or, s'il est des similarités frappantes entre les héroïnes élégiaques de tragédie et les *Héroïdes*, l'identification de ces deux typologies de personnages reste encore à

Georges FORESTIER, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006, p. 303-306.

[9]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, cit., p. 621-707.

[10]Le roman de Mme de Villedieu sera évoqué dans la première partie, tandis qu'un chapitre sera consacré à la pièce de Gilbert dans la deuxième partie.

[11]Georges Forestier reconnaît chez Andromaque et Hermione deux « nouvelles héroïdes » (Jean RACINE, *Œuvres complètes*, cit., p. 1336 et sqq.).

[12]Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 178-179.

démontrer. Cette équivalence, qui a pu être retenue par la critique[13], se voit souvent démentie par la pratique même de réécriture des *Héroïdes* en forme dramatique. Au demeurant, les pièces manifestement inspirées par les *Héroïdes* et qui ne se bornent pas à intégrer des éléments élégiaques ou à partager une « sensibilité ovidienne » ne sont pas aussi nombreuses que l'on pourrait croire, ni ne sont concentrées dans les décennies qui correspondent à la période de plus grande vitalité du goût galant. Racine, quant à lui, s'est avéré être un lecteur attentif d'Ovide (auquel il voulut même consacrer une pièce dans sa jeunesse), et les chercheurs ont pu repérer dans ses tragédies la présence de citations, d'allusions et de motifs typiquement ovidiens qui attestent de l'intérêt du dramaturge pour le poète latin ; cependant, ces mêmes motifs qui, chez Racine, semblent effectivement porteurs d'un écho ovidien, correspondent souvent à des topiques de l'élégie amoureuse qu'il serait pour le moins hasardeux de rapporter toujours, quelle que soit la pièce, quel que soit l'auteur, au seul Ovide.

Par conséquent, avant d'aborder le travail d'étude du rayonnement d'Ovide dans la tragédie galante et élégiaque dont la critique semblait relever la pertinence, il nous a paru nécessaire de procéder à une étude des réécritures dramatiques des textes ovidiens dans lesquels le poète a développé d'une façon relativement ample un mythe (*Héroïdes* et épisodes des *Métamorphoses*), dans le but de vérifier s'il est possible de définir des constantes, ou du moins des tendances, dans le traitement de la matière ovidienne de la part des auteurs français de tragédies. Au fil des recherches, nous avons cru opportun d'ouvrir l'enquête à une période plus ample que celle initialement envisagée, en passant des années 1640-1680 aux années 1550-1690 (ce qui a permis, par ailleurs, d'inclure dans le corpus un noyau important de pièces ovidiennes comme celles d'Alexandre Hardy) afin d'étudier les éventuels rapports d'imitation entre les pièces françaises traitant d'une même *fabula* ainsi que pour tenter de comprendre dans quelle mesure les infléchissements de la *lectio* ovidienne dépendent de l'adéquation du modèle aux vogues et aux normes dramaturgiques dominantes dans les différentes époques. L'élargissement du corpus qui en dérive nous a obligé à redimensionner notre plan initial : par conséquent, le présent travail rendra compte uniquement de la phase exploratoire du corpus des réécritures des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*. Les recherches sur l'aspect de l'imitation, néanmoins, sont en cours, et concernent en particulier un petit

[13]Voir, dans le présent travail, les pages consacrées aux pièces de Gaspard Abeille et de Théodore de Riupeirous sur le mythe d'Hypermnestre et Lyncée, qui ont pu être insérée dans le sillage des *Héroïdes* du seul fait de présenter des héroïnes élégiaques dans un contexte mythique abordé par Ovide.

groupe d'auteurs auxquels nous devons plusieurs pièces d'argument ovidien (Isaac de Benserade, Gabriel Gilbert, Thomas Corneille et Philippe Quinault).

Le présent travail s'articule en trois parties réunissant une approche diachronique et une approche thématique à l'étude des réécritures des tragédies d'argument ovidien parues en France entre la moitié du XVIe et la fin du XVIIe siècle.

Dans la première partie, nous proposerons un panoramique de la réception d'Ovide en France depuis le Moyen Âge jusqu'au XVIIe siècle. Il ne s'agira certainement pas de fournir une analyse exhaustive d'une question démesurément ample, mais seulement de rappeler à quel point la présence d'Ovide dans la littérature et la culture française de ces époques est capillaire et, surtout, stratifiée. Ce sera l'occasion de relever toute une série de phénomènes qu'il est profitable de considérer dans la longue durée : les contacts constants entre la lyrique française (depuis le Moyen Âge jusqu'au XVIIe siècle) et les œuvres amoureuses et mythographiques d'Ovide, qui constituent une source d'inspiration inépuisable nourrissant non seulement la représentation de l'amour mais aussi la conception même de celui-ci ; l'existence de vogues dans la diffusion, la traduction et l'imitation des œuvres ovidiennes, vogues qui, malgré leur caractère transitoire, laissent des traces profondes et durables dans l'approche de l'auteur latin ; la permanence de perspectives herméneutiques qui, tout en évoluant au fil du temps, ne connaissent pas de véritables ruptures et influencent la lecture des textes d'Ovide pendant des siècles ; la naissance de genres littéraires fondés sur l'imitation du modèle latin et qui, tout en se développant d'une façon autonome, demeurent toujours porteurs d'un substrat ovidien ; la lente évolution des programmes scolaires qui, à partir du Moyen Âge, intègrent l'étude et l'imitation d'Ovide dès les premières classes de latin. Ce sera l'occasion, aussi, de relever l'émergence de modes et de courants littéraires (voire, plus amplement, culturels) qui contribueront à orienter l'approche des dramaturges aux œuvres du poète. Cette partie servira de *memento* pour les sections suivantes : dans un contexte culturel où l'intérêt pour le poète est presque toujours très vif (quoique porté sur des œuvres différentes ou sur des aspects différents des mêmes œuvres) et où les auteurs s'approprient sans cesse ses écrits, mais dans lequel la poésie d'Ovide a aussi fait l'objet d'un processus d'assimilation très long et articulé, la présence d'éléments ovidiens dans une tragédie ne peut pas être toujours considérée comme le signe d'une véritable présence d'Ovide.

Dans la deuxième partie, nous porterons un regard d'ensemble sur les réécritures dramatiques de mythes ovidiens aux XVIe et XVIIe siècles en suivant un parcours diachronique, dont le fil conducteur sera représenté par l'étude des pièces consacrées au mythe de Méléagre. On observera que, dans le domaine de la tragédie humaniste, Ovide reste, à quelques rares exceptions près, une source secondaire et pourtant susceptible d'orienter la caractérisation des personnages et l'élaboration d'un message moral dans une direction nouvelle, s'écartant de celle fournie par les modèles tragiques de l'Antiquité (Sénèque *in primis*). On commencera par l'étude de deux des toutes premières tragédies françaises, la *Médée* de La Péruse et la *Didon se sacrifiant* de Jodelle, pour arriver au siècle suivant en passant par l'*Hippolyte* de Garnier et le *Méléagre* de Bousy. Les premières décennies du XVIIe siècle seront représentées par les pièces de Hardy et de Boissin de Gallardon qui, tout en affichant une continuité avec le modèle humaniste, commencent à proposer de nouveaux infléchissements dans le traitement de la matière mythique, notamment en amplifiant la place accordée à l'épisode amoureux et, dans le cas de Hardy, en proposant une lecture franchement politique de la *fabula* ancienne. Avec le *Méléagre* de Benserade, datant du début des années 1640, s'annonce l'avènement d'une nouvelle dramaturgie et, en même temps, la longue saison de la vogue galante de la tragédie. La pastorale héroïque de Gilbert sur *Les Amours d'Ovide*, tout en n'étant pas une tragédie, sera étudiée en tant que témoin à la fois de la considération en laquelle Ovide était tenu par la société mondaine au début du règne de Louis XIV et de l'intérêt de Gilbert pour ce poète, attesté dès les années 1640 par une partie de sa production théâtrale. Dans les décennies suivantes, on assistera à la naissance de l'opéra français, un genre puisant une grande partie de ses sujet dans les œuvres d'Ovide, et cela depuis ses premières expériences – comme la *Pomone* de Perrin-Cambert – jusqu'aux créations de Quinault-Lully. L'opéra de Boursault sur *Méléagre* (1694) et la tragédie de Lagrange portant sur le même sujet (1699) cloront cette deuxième partie.

La troisième et dernière partie est organisée selon un critère thématique, et constitue un répertoire des pièces françaises portant les *Héroïdes* sur la scène tragique – avec quelques incursions dans les domaines de la tragi-comédie et de la tragédie lyrique. Nous avons choisi d'affronter uniquement les pièces offrant au dramaturge l'occasion de rivaliser ouvertement avec le modèle ovidien, et de les aborder en les regroupant par thèmes car, lorsque plusieurs pièces traitent d'un même mythe ovidien, il arrive très souvent que le travail de réécriture d'un auteur inspire la réécriture d'un autre. On aura l'occasion d'observer que les mythes

qu'on peut reconnaître comme les plus proprement « héroïdiens » (c'est-à-dire les mythes pour lesquels les *Héroïdes* constituent l'une des sources principales, comme les histoires d'Ariane, d'Hypermnestre et Lyncée, de Héro et Léandre) sont relativement peu représentés sur la scène tragique, et que généralement les épîtres ovidiennes n'interviennent que de façon marginale dans la composition des pièces. Aussi, observera-t-on que certains dramaturges « corrigent » la *lectio* élégiaque ovidienne, par exemple en introduisant le thème de l'amour là où il est absent, ou en repliant l'élégie funéraire ovidienne vers une tonalité élégiaque amoureuse. On remarquera, encore, que quand un dramaturge écrit une pièce sur une héroïne ayant été portée au faîte des honneurs par un auteur ancien perçu comme plus prestigieux (comme Euripide, Sénèque ou Virgile), Ovide est presque toujours délaissé au profit des *auctoritates* tragiques ou épiques. On relèvera, enfin, que même lorsque Ovide constitue la source principale ou l'une des sources principales d'une pièce, les auteurs du XVIIe siècle affichent rarement leurs dettes envers le poète, ou bien tiennent à souligner qu'ils se sont bornés à emprunter uniquement « quelques traits » des épîtres des héroïnes : Ovide, et surtout l'Ovide des *Héroïdes*, ne semble pas être perçu comme un modèle digne du genre tragique.

À côté de plusieurs pièces écrites par les dramaturges les plus influents des XVIe et XVIIe siècles et amplement étudiées par la critique, notre corpus accueille des œuvres qu'on peut considérer comme mineures, composées par des auteurs dont parfois on ne connaît pas même l'identité. Le choix d'accorder une place égale à ces textes dépend du fait que notre travail vise avant tout à mesurer le succès d'Ovide auprès des auteurs de théâtre et à relever leurs différentes approches du défi de le transposer sur la scène théâtrale. Parfois, comme on aura l'occasion de le voir, ce seront justement ces pièces « mineures » qui sauront proposer les solutions les plus intéressantes pour résoudre un problème d'ordre dramaturgique ou pour intégrer tel ou tel aspect du texte ovidien ; parfois seront-elles aussi les modèles privilégiés pour les pièces d'auteurs que le temps n'a pas fait sombrer dans l'oubli, auxquelles elles transmettront la part de matière ovidienne qu'elles intègrent.

Les questions que nous avons soulevées dans ces pages ne trouveront pas toutes une réponse dans le présent travail et la pertinence de certaines de nos observations devra encore être mise à l'épreuve d'une application à un corpus plus vaste. Cette thèse est l'expression d'un travail en chantier dont nous avons voulu illustrer ici les quelques points fermes et les résultats partiels auxquelles nous sommes parvenus. Ces jalons et ces conclusions doivent être considérés comme une large enquête préliminaire pour le développement de ces

recherches auxquelles nous donneront une suite en delà du cadre de la thèse : qu'ils soient donc envisagés comme un point de départ, et non pas comme un point d'arrivée.

Première partie

La réception d'Ovide en France : quelques jalons fondamentaux

Si, selon une formule courante, les XIIe et XIIIe siècles ont pu être qualifiés d'« *ætas ovidiana* »[14], et si on a proposé d'attribuer la même définition au XVIIe siècle[15], lorsqu'on regarde la diffusion de l'œuvre d'Ovide en France entre le Moyen Âge et le XVIIIe siècle on s'aperçoit que la même formule pourrait être appliquée à différents moments de cette longue période. Loin d'être circonscrite à des phases isolées, en effet, la popularité du poète de Sulmona et sa présence dans la littérature et les arts figuratifs français furent presque toujours aussi vastes, quoique pour des raisons et selon des modalités différentes, comme en témoigne le véritable foisonnement de manuscrits et d'éditions imprimées de ses œuvres (en latin ou en traduction française), de réécritures et imitations, ainsi que de transpositions figuratives.

Les études consacrées à la réception de l'ensemble ou d'une partie de la production ovidienne en France du Moyen Âge au XVIIIe siècle sont très nombreuses, même si certaines périodes ont fait l'objet d'enquêtes moins systématiques que d'autres. Le but des pages suivantes ne sera pas d'illustrer d'une façon exhaustive l'état actuel des recherches sur le sujet, mais de mettre en lumière les étapes du processus de diffusion et d'assimilation de l'œuvre d'Ovide dans la culture française, sur lesquelles sa réception au XVIIe siècle (l'assimilation d'un savoir médico-littéraire sur le mal d'amour, la tendance à la lecture allégorique des mythes, la diffusion de certains modèles iconographiques) pose ses bases.

[14]Cf. Ludwig TRAUBE, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, dans *Vorlesungen und Abhandlungen*, vol. II, Munich, 1911, p. 113.

[15]Michele MASTROIANNI (*Lungo i sentieri del tragico : la rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al barocco*, Vercelli, Mercurio, 2009, p. 285) parle d'une « *nova ætas ovidiana* ».

XIIe et XIIIe siècles[16]

Lorsqu'en 1902 Ludwig Traube attribuait aux XIIe et XIIIe siècles la définition d'« *ætas ovidiana* », il ne songeait pas à la réception de l'ensemble de l'œuvre du poète latin mais seulement à la popularité de sa poésie élégiaque et à l'influence qu'elle exerça sur les poètes de langue latine à cette époque. Traube proposait une périodisation tripartite de l'histoire de la versification latine médiévale : il distinguait d'abord une « *ætas vergiliana* » (VIIIe et IXe siècles) dont le vers dominant était l'hexamètre héroïque ; ensuite une « *ætas horatiana* » (X^e et XIe siècles), au cours de laquelle le mètre privilégié était le vers léonin ; enfin une « *ætas ovidiana* » (XIIe et XIIIe siècles) qui vit s'imposer le modèle de l'élégie ovidienne. Malgré les nombreuses objections qui ont été soulevées tout au long du dernier siècle vis-à-vis du caractère excessivement sommaire de cette segmentation[17] (objections allant même jusqu'à contester le postulat de la primauté du modèle élégiaque ovidien en reconnaissant que « l'énorme faveur dont jouit la poésie d'Ovide ne port[a] cependant nul ombrage aux autres gloires consacrées de la littérature latine »[18]), la formule conçue par le

[16]Pour une vue d'ensemble de la transmission des textes ovidiens voir Richard TARRANT, « Ovid » et « Pseudo-Ovid » dans *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, edited by Leighton Durham Reynolds, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 257-286. Pour un panoramique sur la présence d'Ovide dans la littérature française du Moyen Âge on pourra voir au moins Peter L. ALLEN, *The Art of Love. Amatory Fiction from Ovid to the* Romance of the Rose, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1992 ; Luciano ROSSI, *Ovidio*, dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 : Il Medioevo volgare*, vol. III (*La ricezione del testo*), Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 259-301 ; *Lectures d'Ovide*, études réunies par Emmanuel Bury, avec la collaboration de Mireille Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

[17]On peut voir le bilan dressé par Salvatore BATTAGLIA dans son essai sur « La tradizione di Ovidio nel Medioevo » (*Filologia romanza*, VI (1959), p. 185-224, surtout p. 187 n.1) et l'article, plus récent, de Stephen WHEELER « Before the "ætas Ovidiana" : mapping the early reception of Ovidian elegy » (*Hermathena*, 177/178 (Winter 2004 - Summer 2005, « *Aetas Ovidiana*? »), p. 9-26). Wheeler remarque que déjà au IXe siècle on assiste à la production d'élégies ovidiennes en France, et qu'on trouve une significative production en vers léonins en pleine « *ætas ovidiana* ».

[18]Paul RENUCCI, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen Âge. IVe-XIVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 71. D'autres critiques ont proposé de voir dans le XIIIe, plutôt que dans le XIIe, la vraie « *ætas ovidiana* » : cf. l'édition des *Amours* d'Ovide par Franco Munari (Firenze, La Nuova Italia, 1955, p. XV), où l'éditeur remarque que les *Amours*, ainsi que les *Fastes*, atteignent le summum de leur diffusion au cours du XIIIe siècle.

médiéviste allemand s'est imposée dans les études sur la culture du Moyen Âge. Or si depuis sa création cette locution a été constamment utilisée par les chercheurs qui se sont penchés sur la période en question, c'est moins en raison de sa justesse dans le cadre de la périodisation élaborée par Traube que pour sa pertinence à l'égard de l'histoire de la littérature, de l'art et plus généralement de la culture du Moyen Âge central[19].

Ovide sur les bancs d'école

Au tournant du XIIe siècle, au seuil d'une époque de renouveau culturel et de redécouverte des auteurs de l'Antiquité, l'œuvre d'Ovide était presque entièrement connue[20]. La popularité du poète des *Métamorphoses* n'avait pas arrêté de croître depuis l'époque carolingienne : ses poèmes, appréciés par les lettrés de ce temps[21], étaient entrés dans le curriculum scolaire au IXe siècle en parvenant à y occuper une place centrale vers la seconde moitié du XIe siècle, époque à laquelle il fut imité par nombre d'écrivains (Hildebert de Lavardin, Godefroid de Reims, Guy d'Amiens, Raoul Tortaire, Marbod de Rennes, et surtout Baudri de Bourgueil[22]). Dans son *Ars lectoria* datant de 1086 Aimericus d'Angoulême n'hésitait pas à le situer parmi les trois meilleurs auteurs de la latinité (l'« *aureum genus* ») aux côtés de Salluste et de Virgile[23]. Le prestige dont il jouissait au Moyen Âge, par ailleurs, lui valut l'attribution d'une douzaine d'ouvrages apocryphes, dont deux poèmes *De pulice* et *De pediculo* inspirés du pseudo-virgilien *De culice*, une élégie grivoise *De distributione mulierum* (ou *De pulchris puellis clero traditis*) et le célèbre *De vetula*. Ce succès se fondait essentiellement sur deux volets de sa production hétérogène. D'un côté, nous avons les *Métamorphoses* ou *Ovide majeur* (« la theologia et la Biblia dellos entre los gentiles »[24]), qui offraient un précieux répertoire de la mythologie ancienne ayant le double avantage d'être

[19]Pour un regard d'ensemble sur la question de la réception d'Ovide et sur la transmission de ses manuscrits au Moyen Âge, voir au moins Ralph HEXTER, « Ovid in the Middle Ages : Exile, Mythographer, and Lover », dans *Brill's Companion to Ovid*, edited by Barbara Weiden Boyd, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 413-442, et John RICHMOND, « Manuscript Tradition and the Transmission of Ovid's Works », dans *Brill's Companion to Ovid*, cit., p. 443-483.

[20]Cf. Luciano ROSSI, *Ovidio*, p. 261-262, dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 : Il Medioevo volgare*, vol. III (*La ricezione del testo*), Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 259-301.

[21]L'Ovide de l'exil (*Pontiques*, *Tristes*) devient un modèle pour Théodulfe, Ermold le Noir, Walafrid Strabo et Moduin (ce dernier adopta même le surnom « Naso »), qui écrivirent des distiques élégiaques d'inspiration ovidienne. Voir Simone VIARRE, « Exil ovidien, exil médiéval », dans *Présence d'Ovide*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron édités par Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 261-271.

[22]Cf. Peter L. ALLEN, *The Art of Love. Amatory Fiction from Ovid to the* Romance of the Rose, cit., p. 48-50.

[23]Voir Gian Franco GIANOTTI, « La littérature de Rome et l'histoire de la littérature. Autorités des Anciens et modèles historiographiques », dans *Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, sous la direction de D. Foucault et P. Payen, Grenoble, J. Millon, 2007, p. 337-351.

passionnant comme un roman et de se prêter à une interprétation allégorique et moralisante qui en légitimait la lecture et l'étude. D'un autre côté, nous avons ses œuvres érotiques (*Les amours*, *Les remèdes à l'amour*, *L'art d'aimer*, les *Héroïdes*, mais il faudrait inclure dans cette catégorie aussi de nombreuses sections des *Métamorphoses*), qui fournissaient une représentation abondante et raffinée de l'expérience amoureuse et de la vie psychologique : « uno scrittore come Ovidio offriva un inventario dell'umana passione che alla cultura medievale doveva risultare compiuto e organico, venendo a colmare tutto un settore della psicologia »[25]. En dépit du caractère manifestement licencieux de certains de ces textes (rarement critiqué toutefois d'une façon ouverte[26]), Ovide a pu apparaître comme un censeur qui, ayant expérimenté les dangers de la passion amoureuse, savait en parler en connaissance de cause[27]. De ce point de vue, le jugement moral porté sur la vie et les écrits du poète dans les *accessus ad auctores* (de brefs textes ayant la fonction de fournir aux lecteurs d'une œuvre une succincte présentation de l'œuvre elle-même et de son auteur[28]) est significatif : Ovide y est généralement peint comme un contempteur de l'amour illicite et aveugle et comme un promoteur avisé de l'amour chaste et licite. L'extrait suivant est tiré d'un *Accessus Ovidii Epistularum* (introduction aux *Héroïdes*) datant de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle :

---

[24]La définition est d'Alphonse le Sage, cit. par Domenico COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, vol. II, Firenze, Seeber, 1896², p. 7 n. 1. Les *Fastes*, en revanche, pouvaient être considérés comme le *Martyrologe* des païens, ainsi qu'on le lit dans les *Mirabilia urbis Romæ* du XIIe siècle (*ibid.*, p. 144).

[25]Salvatore Battaglia, *op.cit.*, p. 200.

[26]Voir par exemple le traité *De natura et dignitate amoris* de GUILLAUME DE SAINT-THIERRY (dans *Deux traités de l'amour de Dieu*, textes, notes critiques, traduction par M.-M. Davy, Paris, Vrin, 1953, p. 69-137), en particulier §3 (p. 72-75) : « Nam et fedus amor carnalis feditatis sue olim habuit magistros, in eo quo corrupti erant et corrumpebant tam perspicaces, tam efficaces, ut ab ipsis feditatis amatoribus et sociis, doctor artis amatorie recantare cogeretur, quod intemperantius cantaverat ; et de amoris scribere remedio, qui de amoris carnalis scripserat incendio [...] » (« Car l'infâme amour charnel a eu, lui aussi, jadis, des maîtres qui enseignèrent son infamie, et ces maîtres étaient corrompus et corrompaient avec tant d'habileté et d'efficacité que le docteur en art d'aimer fut contraint, par ceux-là même qui aimaient cette infamie et s'y associaient, de reprendre ce qu'il avait chanté avec tant d'intempérance et d'écrire sur le remède à l'amour, lui qui avait écrit sur le feu de l'amour charnel »).

[27]Les parodies ne firent cependant pas défaut. Dans le *Concilium Romarici montium*, datant du XIIe siècle, une femme « puissante dans la liturgie de l'Art d'aimer » fait une lecture des préceptes d'Ovide « comme s'il s'agissait de la lecture de l'évangile » : « Intromissis omnibus virginum agminibus / lecta sunt in medium, quasi evangelium, / precepta Ovidii, doctoris egregii. / Lectrix tam propicii fuit evangelii / Eva de Danubrio, potens in officio / artis amatoriæ [...] » (cit. in Franco MUNARI, *Ovid im Mittelalter*, Zürich, Artemis, 1960, p. 20-21).

[28]Pour une introduction générale aux *accessus*, voir Edwin A. QUAIN, « The Medieval Accessus ad Auctores », *Traditio*, 3 (1945), p. 215-264. Quain rappelle que les *accessus* traitent le plus souvent de ces arguments : *vita auctoris*, *titulus operis*, *intentio scribentis*, *materia operis*, *utilitas*, *cui parti philosophiae supponatur* (p. 215).

> Intentio sua [scil. : Ovidii] est legitimum commendare conubium vel amorem, et secundum hoc triplici modo tractat de ipso amore, scilicet de legitimo, de illicito et stulto [...]. Sed has duas partes, scilicet stulti et illiciti, non causa ipsarum, verum gratia illius tercii commendandi interserit, et sic commendando legitimum, stultum et illicitum reprehendit. Ethicae subiacet quia bonorum morum est instructor, malorum vero extirpator. Finalis causa talis est, ut visa utilitate quae ex legitimo procedit et infortuniis quae ex stulto et illicito solent prosequi, hunc utrumque fugiamus et soli casto adhereamus[29].

De même, un autre *Accessus Ovidii Epistolarum* contemporain affirme que « [...] intentio huius libri est commendare castum amorem sub specie quarundam heroydum [...] vel vituperare incestum amorem », et plus en général « hortari ad virtutes et redarguere vicia »[30]. On mentionnera encore un *Accessus Ovidii de Remedio Amoris* expliquant les raisons qui auraient mené Ovide à écrire les *Remèdes* : après la publication de l'*Art d'aimer*, un tel nombre de femmes s'adonna aux amours illicites qu'Ovide devint la cible de la haine d'une multitude d'hommes, y compris ses amis ; regrettant d'avoir été la cause de tels désordres, le poète voulut se réconcilier avec ceux qu'il avait fâchés et écrivit les *Remèdes*, un ouvrage destiné non seulement aux « malades d'amour » mais aussi aux sujets « sains » : « Instruit ad medici similitudinem : bonus enim medicus infirmis ut sanentur medicinam tribuit et etiam sanis, ut ab infirmitate non capiantur »[31]. Les poèmes d'Ovide, si l'on en croit les *accessus* cités, recommanderaient en somme une saine et chaste vie conjugale, tout en exhortant à éviter les pièges de la passion et en aidant la guérison de ceux qui ont succombé à un amour « pathologique ». Dans les *accessus,* on retrouve ainsi le *topos* d'un Ovide plus continent dans sa vie que dans ses vers, ainsi qu'il se présente dans un célèbre passage des *Tristes* :

> Crede mihi, distant mores a carmine nostro –
> Vita uerecunda est Musa iocosa mea –
> Magnaque pars mendax operum est et ficta meorum :
> Plus sibi permisit compositore suo[32].

---

[29]*Accessus ad auctores*, édition critique entièrement revue et augmentée par R. B. C. Huygens, Leiden, Brill, 1970, p. 30.

[30]*Ibid.*, p. 32.

[31]*Ibid.*, p. 34.

[32]OVIDE, *Tristia*, II, v. 353-356 : « Crois-moi, mes mœurs ne ressemblent pas à mes chants – ma vie est sage, si ma Muse est folâtre ! – Mes œuvres sont en grande partie mensonges et fictions ; elles ont pris plus de liberté que leur auteur ».

Il n'est pas étonnant alors de rencontrer notre auteur dans les anthologies scolaires des XIIe et XIIIe siècles. Les *libri catoniani* de l'époque, compilations destinées à l'apprentissage de la langue latine qui doivent leur nom à l'omniprésent recueil de *Disticha Catonis*, contiennent très souvent des extraits ou des œuvres entières d'Ovide – notamment les *Métamorphoses* et surtout les *Remèdes à l'amour*[33], dont la diffusion atteint son apogée vers la fin du XIIIe siècle. Dans son recensement des *libri manuales* des siècles IXe-XIVe, Eva Matthews Sanford signale même un *liber catonianus* datant du XIIIe siècle contenant tout Ovide, ainsi qu'un recueil du siècle précédent contenant les *Métamorphoses* « in usum nonnarum moralisatæ »[34]. À partir du XIIe siècle se développe aussi la production de commentaires linguistiques, moraux et allégoriques, notamment auprès de l'école d'Orléans avec Arnolphe (dont les commentaires sur les *Métamorphoses* auront une grand influence jusqu'à la moitié du XVe siècle), Guillaume et Foulques[35].

[33]Voir Élisabeth PELLEGRIN, « Les "Remedia amoris" d'Ovide, texte scolaire médiéval », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 115 (1957), p. 172-179.

[34]Eva Matthews SANFORD, « The Use of Classical Latin Authors in the Libri Manuales », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, edited by Clarence p. Bill, 55 (1924), p. 190-248.

[35]Frank T. COULSON, « Ovid's *Metamorphoses* in the school tradition of France, 1180-1400. Texts, manuscript tradition, manuscript settings », dans *Ovid in the Middle Ages*, edited by James G. Clark, Frank T. Coulson and Kathryn L. McKinley, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town-Singapore-São Paulo-Delhi-Tokyo-Mexico City, Cambridge University Press, 2011, p. 48-82 ; Jamie C. FUMO, « Commentary and Collaboration in the Medieval Allegorical Tradition », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 114-128.

Ovide dans la poésie lyrique et dans le roman

Ce *magister amoris* averti qu'est l'Ovide scolaire ne reste pas confiné dans les murs des écoles et des *scriptoria*, mais les dépasse en allant nourrir la poésie d'amour et la littérature d'aventures en langue vernaculaire, tant dans les cours de la France occitane que dans celles des régions septentrionales[36]. Il est connu par de nombreux troubadours, qui l'évoquent parfois de manière implicite, parfois *nominatim*[37]. Marcabru, dans sa tenson avec Uc Catola, affirmait que selon Ovide l'amour ne néglige point, voire préfère, les individus les plus humbles[38] ; quelques décennies plus tard Bernard de Ventadour, Arnaut de Mareuil et Azalaïs de Porcairagues, dans leurs poèmes s'insérant dans le débat sur la noblesse de naissance, s'appuieront sur l'autorité d'Ovide pour affirmer qu'entre les amants sincères la seule noblesse qui compte est celle de l'âme (« [...] Ovidis retrais / qu'entre·ls corals amadors / no paratgeia ricors »[39]). Rigaud de Barbezieux connaît l'*Art d'aimer* qu'il désigne comme « le livre qui ne ment pas »[40], tandis que Bertran Carbonel reprend le thème de la discrétion requise à l'amant sage[41]. Dans un récent bilan de la question des rapports entre Ovide et la littérature française médiévale, Mario Mancini a souligné la forte présence d'autres motifs ovidiens dans la lyrique provençale[42] : la fuite du désir (thème développé dans la poésie en langue d'oc – Cercamon, Peirol, Bernard de Ventadour – ainsi que chez des auteurs d'expression latine – Abélard, Gautier de Châtillon, Mathieu de Vendôme) ; la vanité de la garde de la femme (sujet cher à Guillaume IX) ; le rapport entre éros et civilité et la considération de la *voluptas*/*dousor* comme principe de civilisation ; l'image de la lance de Pélée, ayant le pouvoir de blesser au premier coup et de guérir la blessure au deuxième (image qui connaît nombre d'élaborations galantes, étant associée au pouvoir à la fois meurtrier et salvateur du baiser ou du regard de la dame) ; la dimension de la fiction et de la théâtralité qui se reflète dans l'enchevêtrement du vrai et du faux, et dans l'indétermination de la frontière entre la louange authentique et le compliment hypocrite. En suivant Luca

[36]Pour un aperçu sur la réception de la poésie amoureuse d'Ovide au Moyen Âge, voir Marylinn DESMOND, « Venus's Clerk. Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, cit., p. 161-173.

[37]Une première étude d'ensemble dans le travail de Dimitri SCHELUDKO, « Ovid und die Trobadors », *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV (1943), p. 129-174.

[38]*Amics Marcabrun, car digam*, v. 37-40.

[39]Arnaut de MAREUIL, *Mout eron doutz miei cossir*, v. 28-30.

[40]*Tuit demandon qu'es devengud'Amors*, v. 29 : « el libre que no men ».

[41]*Aissi m'a dat fin'amors conoissensa*, v. 30.

[42]Mario MANCINI, « Ovidio cortese », dans *Le "Metamorfosi" di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006, p. 1-15.

Barbieri, nous mentionnerons encore le thème du rêve amoureux[43], particulièrement présent dans les *Héroïdes*.

Poète souvent évoqué dans la lyrique en langue d'oc, Ovide est rarement nommé ouvertement dans la lyrique en langue d'oïl, bien que ses œuvres ne soient pas inconnues aux trouvères. Parmi les rares exceptions figurent Guillaume le Vinier, qui s'appuie sur l'autorité d'Ovide pour défendre la supériorité des amantes âgées dans son jeu-parti avec Simon d'Authie *Maistre Simon, d'un essample nouvel*, et Marie de France, qui dans son lai de *Guigemar* décrit une peinture représentant Vénus qui brûle « Le livre Ovide, ou il enseine / comment chascuns s'amur estreine »[44]. Il s'agit avec toute probabilité des *Remèdes*, l'ouvrage qui enseigne à « étreindre » sa passion (dans le sens figuré d'« étouffer ») et qui ne peut être que honni par la déesse de l'amour. Le nom du poète est affiché, en revanche, par un certain nombre d'auteurs de romans qui montrent bien connaître la production érotique ovidienne : on songe notamment à Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, dont les romans ne sont pas simplement parsemés de citations ou d'échos ovidiens. Leurs discours sur l'amour sont profondément influencés par le poète latin, dont les propos sont le plus souvent bien accueillis et ne font que rarement l'objet d'une franche prise de distance[45]. Si les rapports entre Chrétien et Ovide ne sont pas négligeables[46], le *Roman de la Rose* (surtout sa seconde partie, le *Miroër aus amoureus*) a d'immenses dettes envers notre poète. Ernest Langlois estimait que plus de 2000 vers du *Miroër*, soit 12% de l'œuvre, dérivent de l'*Art*

---

[43]*Les epistres des dames de Grece. Une versione médiévale en prose française des* Héroïdes *d'Ovide*, éditée par Luca Barbieri, Paris, Champion, 2007, p. 25.

[44]Marie de FRANCE, *Guigemar*, v. 234-244, dans Ead., *Les Lais de Marie de France,* publiés par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983, p. 5-32.

[45]C'est le cas du passage du *Perceval* de Chrétien de TROYES où l'« Orgueilleus de la Lande » paraphrase un passage de l'*Art d'aimer* concernant l'infidélité des femmes. S'agissant d'un personnage non courtois, les propos d'Ovide qu'il rapporte paraissent taxés de « vilenie » : voir Willem P. GERRITSEN, « Le *præceptor amoris* et ses disciples médiévaux. La réception de l'*Ars amatoria* de Foulques d'Orléans à Dirc Potter », dans *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, actes de la journée d'études (Bruxelles, 4 décembre 2008) édités par An Faems, Virginie Minet-Mahy et Colette Van Coolput-Storms, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'Études Médiévales, 2011, p. 105-118, en particulier p. 112-113.

[46]La bibliographie est très vaste à ce sujet. On mentionnera au moins Yasmina FOEHR-JANSSENS, « Un manteau sur la chemise. Blanchefleur et ses soeurs, d'Ovide au *Conte du Graal* », *Revue des langues romanes*, CXVII (2014), p. 353-380 ; Raymond CORMIER, « Cinq motifs ovidiens retrouvés chez Chrétien de Troyes », *Medioevo romanzo*, XXVIII (2004), p. 189-207 ; Jeanne A. NIGHTINGALE, « From Mirror to Metamorphosis. Echoes of Ovid's *Narcissus* in Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* », dans *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*, edited by Jane Chance, Gainesville, University of Florida Press, 1990, p. 47-82 ; Michelle A. FRIEDMAN « Problems in Romance Composition : Ovid, Chrétien de Troyes, and the *Romance of the Rose* », *Romance Philology*, 30 (1976), p. 158-168 ; Foster E. GUYER, « The influence of Ovid on Chrétien de Troyes », *Romanic Review* 12 (1921), p. 97-134 et 216-247.

d'aimer, des *Métamorphoses*, et en moindre mesure d'autres œuvres ovidiennes[47] ; par la suite, Thérèse Bouché a bien montré comment l'*Art d'aimer* constitue une source déterminante surtout pour l'élaboration de deux personnages, Ami et la Vieille, qui s'approprient des centaines de vers d'Ovide[48].

Traductions et réécritures : le poète et le scientifique

Revenons à Chrétien de Troyes qui, dans le prologue du *Cligès*, affirme avoir traduit l'*Art d'aimer*, les histoires de Pélops et de Philomèle tirées des *Métamorphoses* et, peut-être, les *Remèdes à l'amour*[49]. Aucune de ces traductions n'a survécu jusqu'à nos jours, exception faite – mais la critique n'est pas unanime à ce propos[50] – de celle de l'épisode de Philomèle, que l'auteur de l'*Ovide Moralisé* (une œuvre sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans les pages suivantes) aurait inséré dans son texte[51]. Cependant, au cours des XIIe et XIIIe siècles d'autres œuvres ovidiennes ont été *translatées*, souvent d'une façon partielle ou fortement remaniée, en français : des sections des *Métamorphoses*, les *Héroïdes*, l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*. Les *Métamorphoses* ont fourni la matière de deux brefs

[47]Ernest LANGLOIS, *Origines et sources du "Roman de la Rose"*, Genève, Slatkine, 1970 [1890], p. 119-127.

[48]La chercheuse estime que 442 vers d'Ami et 705 vers de la Vieille sont traduits ou imités d'Ovide : voir Thérèse Bouché, « Ovide et Jean de Meun », *Le Moyen Âge*, 83 (1977), p. 71-87.

[49]« Cil qui fist d'Erec et d'Enide / et les comandemanz d'Ovide / et l'Art d'amors an romans mist / et le Mors de l'espaule fist, / del roi Marc et d'Ysalt la blonde, / et de la hupe et de l'aronde / et del rossignol la Muance / un novel conte rancomance [...] » (« Celui qui a écrit *Érec et Énide*, qui a mis en français les *Commandements* d'Ovide et *L'Art d'aimer*, qui a écrit *La Morsure de l'épaule*, qui a composé sur le roi Marc et Iseut la Blonde, sur la métamorphose de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol, se remet à un nouveau conte »), Chrétien de TROYES, *Cligès*, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion, 2006, v. 1-8. Les « comandemanz d'Ovide » pourraient désigner les *Remèdes* ou bien l'*Art d'aimer*, mentionnée dans le vers suivant (la question demeure contreversée) ; le « Mors de l'espaule » semblerait renvoyer à l'histoire de Pélops, dont l'épaule gauche fut mangée par Déméter et remplacée par un morceau d'ivoire (peu de vers sont consacrés à ce mythe dans les *Métamorphoses*, mais le *translateur* pourrait avoir amplifié le bref récit ovidien) ; la « muance » de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol ne peut que correspondre au mythe de Philomèle, Procné et Térée.

[50]L'attribution à Chrétien de Troyes est défendue notamment par Marylène POSSAMAÏ-PERÉZ dans son article « Chrétien de Troyes au début du XIVe siècle : *Philomela* "moralisé" », paru dans *L'œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française, réminiscences, résurgences et réécritures*, textes rassemblés par Claude Lachet, Université Jean Moulin, CEDIC, 1997, p. 169-185.

[51]L'auteur de l'*Ovide Moralisé* déclare avoir transcrit fidèlement la traduction de « Crestiens » de la section du livre VI relative au mythe de Philomèle (Philomena dans le texte) : « Mes ja ne descrirai le conte / Fors si com Crestiens le conte, / Qui bien en translata la letre. / Sus lui ne m'en vueil entremetre. / Tout son dit vous raconterai, / Et l'alegorie en trairai. / [...] De Philomena faut le conte, / Si com Crestiens le raconte » (*Ovide Moralisé*, VI, v. 2211-2216 ; 3685-3686 : « Mais je ne vais pas donner de ce récit une version autre que celle que conte Chrétien qui a su si bien en rendre la lettre. Je n'ai pas l'intention de revenir sur ce qu'il a fait : je vais donc vous redonner entièrement son récit et j'en tirerai l'allégorie. [...] Ici finit le conte de Philomena, tel que Chrétien le raconte », trad. d'Emmanuèle Baumgartner, dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*, édition bilingue d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000, p. 157 ; 255).

récits en vers datant du troisième quart du XIIe siècle : *Pyrame et Thisbé*[52] et *Narcisse*, qui réécrivent sous le signe de l'*amplificatio* deux des épisodes principaux du livre et qui connaîtront une diffusion considérable jusqu'au XVIIe siècle. Si la première traduction intégrale des *Héroïdes* en français date de la fin du XVe siècle, une traduction réunissant les épîtres I-V, VIII, X, XI, XIII, XVI-XIX et une partie de l'épître VI (insérée dans le récit du voyage des Argonautes) paraît déjà dans la version dite *Prose 5* du *Roman de Troie*, dont le témoin le plus ancien date du deuxième quart du XIVe siècle. Luca Barbieri, auteur d'une ample étude consacrée aux *Héroïdes* contenues dans *Prose 5*[53], a formulé l'hypothèse convaincante de l'existence d'une traduction en langue d'oïl, perdue, datable de la fin du XIIIe siècle[54]. Par ailleurs, en relevant la présence de nombreuses références aux *Héroïdes* dans les œuvres narratives des siècles XIIe et XIIIe (*Amadas et Ydoine*, *Yder*, *Roman de la Rose*, *Flamenca*, les œuvres de Chrétien de Troyes, de Jehan de Malkaraume[55], de Marie de France, et surtout *Eneas* et le *Roman de Troie*), Barbieri souligne l'ancienneté du lien qui s'établit entre les lettres des héroïnes et la narrative en langue vernaculaire, et suggère de voir une relation entre la diffusion des *Héroïdes* et la pratique de l'insertion de textes épistolaires dans les romans (la *Mort le roi Artu*, le *Roman de Tristan* en prose)[56].

Pour ce qui concerne les traités d'amour ovidiens, nous avons déjà mentionné un *Art d'aimer* perdu de Chrétien de Troyes, auquel il faudra ajouter cinq traductions ou adaptations datant du XIIIe siècle : la traduction de Maistre Elie, *L'Art d'amors* de Jacques d'Amiens, la *Clef d'amors*, l'*Ars d'amors* de Guiart (qui accueille aussi des éléments tirés des *Remèdes*) et

[52]Aux vers 717-741 du *Roman de la Poire* (*Le Roman de la Poire par Tibaut*, publié par Christiane Marchello-Nizia, Paris, Société des textes anciens, 1984) l'auteur insère une brève réécriture de ce mythe pour montrer que « Mal d'amer ne puet saner art » (v. 712). Lorsqu'il décrit le changement de couleur des fruits du mûrier, il assure le lecteur de la véracité de l'histoire en s'appuyant sur l'autorité d'Ovide : « N'est pas mençonge, ainz est fin voirs, / a tesmoig d'Ovide, un preudome, / el quart livre de la grant somme » (v. 735-737). Pour une vue d'ensemble de la reprise de l'histoire de Pyrame et Thisbé au Moyen Âge, nous renvoyons à Christine FERLAMPIN ACHER, « Piramus et Tisbé au Moyen-Âge : le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 115-147.

[53]Luca BARBIERI, *Le « epistole delle dame di Grecia » nel* Roman de Troie *in prosa. La prima traduzione francese delle* Eroidi *di Ovidio*, Tübingen-Basel, Francke (« Romanica Helvetica », 123), 2005. Voir aussi *Les epistres des dames de Grece*, cit.

[54]Id., *Le « epistole delle dame di Grecia » nel* Roman de Troie *in prosa*, cit., p. 63-78.

[55]Sur la reprise de motifs dérivés des *Métamorphoses*, et non pas des *Héroïdes*, chez Jean de Malkaraume, voir Michel THOM, « Ovidismes inédits dans la *Bible* de Malkaraume », *Romania*, 105 (1984), p. 564-572 et Maud MOUSSY, « La moralisation du mythe : Pyrame et Thisbé dans la *Bible* de Jean Malkaraume », dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 83-103.

[56]Id., *Les epistres des dames de Grece*, cit., p. 24-26.

l'anonyme *Art d'amours*[57] en prose. Il s'agit de textes qui élaborent d'une manière très libre le texte source, en amplifiant mais surtout en supprimant ou en déplaçant des sections, en insérant de nouvelles parties, et en introduisant des thèmes qui relèvent de l'éthique courtoise. « On entrevoit le dilemme qui s'est posé à chacun de ces auteurs : ou traduire Ovide ou écrire un poème courtois. La solution qu'ils ont adoptée a été d'imiter Ovide en sacrifiant largement aux conventions courtoises »[58]. Il est remarquable que dans ces cinq *Arts* le troisième livre de l'*Ars* ovidienne, c'est-à-dire le livre adressé aux femmes, est toujours absent, si l'on exclut un témoin de l'*Art d'amours* qui en accueille une traduction ajoutée tardivement. Selon Bruno Roy la raison de cette exclusion réside dans la volonté de s'ancrer dans la tradition des traités d'amour français de l'époque : « Toute la littérature des arts d'aimer, à partir du célèbre traité d'André le Chapelain, s'adresse aux hommes. Il en est de même des *Doctrinaux* et des *Dits*, qui se présentent comme les enseignements d'un père à son fils, ou d'un écrivain à son ami ou à un seigneur »[59]. D'après Bruno Roy, la réception des traités érotiques ovidiens aurait ainsi été influencée par un ouvrage inspiré par ces mêmes traités : le *De amore* d'André le Chapelain. La question des rapport du *De amore* avec Ovide est encore controversée, et on trouve des positions complètement divergentes dans le débat critique. Dans les années 1950, Gustavo Vinay considérait tout à fait négligeable l'apport du poète de Sulmona[60] qui, selon lui, « fu e resta un libertino "bon enfant" attuale e inattuale in tutte le età come avviene agli uomini che non hanno nulla da dire, ma possiedon l'arte di raccontare con qualche finezza quello che tutti sanno »[61]. Plus récemment Peter Allen a

[57]Anna Maria Finoli a recueilli quatre de ces textes dans *Artes amandi. Da Maître Elie a Andrea Cappellano*, introduzione e testi a cura di A. M. Finoli, Milano-Varese, Cisalpino, 1969, (Maistre Elie, p. 1-30 ; Jakes d'Amiens, p. 31-121 ; *Clef d'amors*, p. 123-228 ; Guiart, p. 229-236) ; Bruno Roy a fourni une édition de l'*Art d'amours* : *L'Art d'amours. Traduction et commentaire de l'« Ars amatoria » d'Ovide*, édition critique par Bruno Roy, Leiden, Brill, 1974.

[58]*L'Art d'amours*, cit., p. 7.

[59]*Ibid.*, p. 16.

[60]Gustavo VINAY, « Il "De amore" di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura amorosa e della rinascita del secolo XII », *Studi medievali*, XVII (1951), p. 203-276. Voir en particulier p. 248 : « [Andrea Cappellano] ha voluto insegnare con regole pratiche, seguendo a distanza Ovidio, come amore s'acquisti, si conservi e si scacci, ma ha voluto al tempo stesso fissare il tipo dell'amore perfetto giustificandolo alla luce della ragione e della morale ». De même, il affirme que « l'astuzia » du Chapelain et ses louanges de la vertu (à la fois devoir idéal de l'homme et élément favorisant la bonne issue des amours clandestines) n'ont que peu en commun avec « la malizia libertina di Ovidio » (p. 267-268).

[61]*Ibid.*, p. 245. Vinay continue dans la même page : « La sua [*scil.* : d'Ovide] *Ars amatoria* è un libro galeotto e poté anche diventare, nel secolo XII, il libro di "chevet" di chierici e di dame eleganti, non certo riuscì a proporre temi di spirituale meditazione diversi da quelli che poteva suggerire il rinnovato culto dell'antichità attingendo a fonti tanto più ricche e complesse » ; il rappelle cependant « la familiarità con lui [*scil.* : avec Ovide] contratta dai trovatori, la simpatia espressamente testimoniatagli da Chrétien de Troyes, l'odio votatogli dal geloso marito di *Guigemar*, e soprattutto l'affanno con cui da ogni parte i chierici si preoccuparono di

formulé un jugement opposé, en reconnaissant dans le *De Amore* une véritable recréation des traités ovidiens[62] : l'ouvrage du Chapelain serait foncièrement calqué, jusque dans sa structure bipartite, sur le double modèle de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour*. L'approche suggérée par Massimo Ciavolella[63], plus prudente, aborde le problème sous une autre perspective : Ciavolella constate la présence d'éléments ovidiens chez Le Chapelain, mais il rappelle que les œuvres érotiques d'Ovide s'insèrent dans un processus de constitution d'un savoir médico-littéraire sur l'amour, et en particulier sur la maladie d'amour ou mélancolie érotique, qui s'amorce avec l'école hippocratique, accueille les apports de philosophes et scientifiques de l'Antiquité (Platon, Aristote, Érasistrate, Héraclide du Pont, Théophraste, Cléarque de Soles, Galien) ainsi que de poètes grecs et latins (Euripide, Apollonios de Rhodes, les lyriques alexandrins, Lucrèce et Ovide même), fait l'objet de recherches de la part des médecins et des philosophes arabes des IXe et XIe siècles, et arrive à nourrir le discours amoureux au XIIe siècle. Sans prétendre isoler des emprunts précis aux œuvres d'Ovide, Ciavolella relève une série d'images et de thèmes ovidiens qu'on retrouve aussi dans la tradition lyrique provençale, dans les traités d'amour de l'époque et dans les ouvrages médicaux et encyclopédiques, images et thèmes qu'on ne saurait donc pas relier avec certitude à un modèle unique.

En effet, tout comme Simone Viarre l'a montré dans son essai sur *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIe et XIIIe siècles*[64], l'Ovide des traités sur l'amour, des *Halieutiques* et surtout des *Métamorphoses* a pu être considéré, à l'époque, comme une autorité fiable en matière scientifique et spécialement dans les domaines de l'astronomie, de la géologie et de la zoologie, en vertu de son rôle de modèle pour certains auteurs latins de référence (tels que Sénèque et Pline) et de ses préoccupations néopythagoriciennes et

imitarlo ».

[62]Voir Peter L. ALLEN, *The Art of Love. Amatory Fiction from Ovid to the* Romance of the Rose, cit., p. 62 : « I propose, however, that we read it [*scil.* : le *De amore*] as a medieval re-creation of Ovid's treatises, and so view the *De amore*'s apparent gap of meaning as a clue to the text's greatest significance ». Dans cet essai, le chapitre 3 (« The Diligent reader and the Twofold Text : Andreas Capellanus and the Rhetoric of Love », p. 59-78) est entièrement consacré à l'interprétation du *De amore* comme d'une réécriture médiévale de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour*. Allen propose même de rapprocher le *De Amore* et le *Miroër aus amoureus* aux traductions et adaptations de l'*Art d'aimer* qu'on a évoquées supra : « Andreas and Jean clearly formed a part of this tradition of translating and adapting the *Ars* and the *Remedia* » (*ibid.*, p. 56).

[63]Massimo CIAVOLELLA, *La « malattia d'amore » dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, en particulier les p. 27-31 et 97-107 et notes.

[64]Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1966.

encyclopédiques[65]. Viarre, qui est soucieuse de distinguer les simples citations de vers isolés (n'ayant souvent d'autre fin que l'exhibition de l'érudition de l'auteur) des reprises de théories articulées, relève que les livres I, II et XV des *Métamorphoses* (contenant le mythe de la création du monde, l'épisode du vol de Phaéton et le discours de Pythagore) figurent parmi les sources privilégiées des poètes scientifiques, des encyclopédistes et des spécialistes de l'époque, d'Alexandre Neckam à Albert le Grand, en passant par Alain de Lille, Bernard Silvestre, Baudri de Bourgueil, Brunetto Latini, Guillaume de Conches, Raymond de Marseille et nombre d'autres.

Inséré dans les programmes scolaires, lu en langue latine ou en traduction française, imité, adapté, réécrit, représenté dans les arts figuratifs[66], invoqué comme *auctoritas* dans les domaines de l'amour[67] ainsi que des sciences naturelles (et connu parfois de façon indirecte à travers les traités sur l'amour, les manuels de médecine et les *summæ* encyclopédiques), Ovide n'est peut-être pas, comme certains critiques l'ont prétendu, l'auteur ancien prédominant dans la culture française du Moyen Âge central. Il en demeure néanmoins l'un des plus lus et des plus influents, célébré pour les *Métamorphoses*, l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*. C'est au tournant du XIVe qu'interviennent peu à peu des changements remarquables dans la réception de son œuvre : Ovide disparaît progressivement des programmes scolaires (l'aboutissement de ce parcours aura lieu dans le siècle suivant, avec son exclusion du manuel qui remplacera le *Liber Catonianus* et qui connaîtra une grande vogue jusqu'au milieu du XVIe siècle : le recueil des *Auctores octo morales*), tandis que la parution de l'*Ovide moralisé* réoriente l'approche des lecteurs vers son œuvre ; en même temps, on assiste au regain d'intérêt pour les *Héroïdes*, qui deviendront l'une des lectures latines majeures jusqu'au XVIIIe siècle.

[65]*Ibid.*, p. 31 et sq. (« [...] il est essentiel que la redécouverte d'Ovide coïncide avec un emploi scientifique accru des auteurs qui le citent à propos de la cosmologie ou de la description systématique de la nature ; le sort d'Ovide est alors, rappelons-le, étroitement lié à celui de Sénèque ou de Pline », p. 32) ; p. 158.

[66]Voir à ce propos au moins l'article de Giulia OROFINO, « Ovidio nel Medioevo : l'iconografia delle *Metamorfosi* », dans *Aetates ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Italo Gallo e Luciano Nicastri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 189-208.

[67]Sur la question complexe de l'*auctoritas* d'Ovide au Moyen Âge, voir Jeremy DIMMICK, « Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry », dans *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by Philip Hardie, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 264-287.

XIVe-XVe siècles

Un poète honnête…

Au début du XIVe siècle un auteur demeuré anonyme, vraisemblablement un frère franciscain qui vécut dans l'entourage de la reine Jeanne de Bourgogne[68], compose un ouvrage qui jouira longtemps d'un grand succès et qui contribuera à la diffusion d'une lecture allégorique des œuvres mythologiques d'Ovide aussi en dehors des écoles. Il s'agit de l'*Ovide moralisé*, immense traduction en vers des *Métamorphoses* qui accueille les apports de nombreuses sources anciennes et modernes[69], tout en intégrant dans le texte même un commentaire allégorique des *fables* : seule la moitié des quelques 72000 vers qui composent l'œuvre constitue la véritable traduction du texte ovidien. Cet ouvrage, qu'Armand Strubel a défini comme « le monument de l'allégorèse médiévale »[70], s'insère dans une tradition d'allégorisation des récits mythologiques florissante aux XIIe et XIIIe siècles surtout dans les milieux liés à l'école de Chartres, et participe au phénomène de diffusion de la mythologie gréco-latine dans la poésie en langue vernaculaire auquel on assiste aux XIVe et XVe siècles[71].

[68]Femme de Philippe V, morte en 1329. Pour l'identification de l'auteur du poème, voir l'introduction de Cornelis de Boer à son édition de l'*Ovide moralisé* ("*Ovide moralisé", poème du commencement du quatorzième siècle*, Amsterdam, Johannes Müller, 5 vol., 1915-1938, en particulier t. I, p. 9-11) et Marylène Possamaï-Pérez, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion, 2006, 3ème partie, chap. II (« Qui était l'auteur? »), p. 717-788. De Boer, se basant sur des arguments convaincants, propose de situer la rédaction de l'œuvre entre 1316 et 1328.

[69]Parmi les sources auxquelles l'anonyme *translateur* a puisé sa matière on mentionnera certainement l'Ovide des *Héroïdes* (Léandre-Héro, Pâris-Hélène, Jason-Médée), de l'*Art d'aimer* et probablement des *Fastes*, ainsi que les auteurs et commentateurs d'ouvrages mythographiques ou (pseudo-)historiques de l'Antiquité au Moyen Âge : Stace, les mythographes du Vatican, Hygin, Fulgence, Macrobe, Lactance Placide, Martianus Capella, les commentaires à Ovide de Jean de Garlande (les *Integumenta*) et d'Arnolphe d'Orléans, et encore l'*Historia scholastica* de Pierre le Mangeur, le *Chronicon* d'Hélinand de Froidmont, le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, l'*Histoire ancienne jusqu'à César* et, peut-être, la *General Estoria* d'Alphonse le Sage (cf. Joseph ENGELS, *Études sur l'*Ovide moralisé, Groningen, J. B. Wolters, 1943). Sur les emprunts des *Héroïdes*, voir Luca BARBIERI, « Les *Héroïdes* dans l'*Ovide moralisé* : Léandre-Héro, Pâris-Hélène, Jason-Médée », dans *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, cit., p. 235-268.

[70]Armand STRUBEL, *« Grant senefiance a » : allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2009, p. 245.

[71]*Ibid.*, p. 243-250.

Après une longue période pendant laquelle l'*Ovide moralisé* a été négligé par la communauté scientifique, plusieurs chercheurs ces vingt dernières années se sont penchés sur ce livre avec un regard nouveau[72], en reconsidérant en particulier la valeur des moralisations qui, auparavant, avaient fait l'objet des jugements les plus sévères. Marc-René Jung, Jean-Yves Tilliette et plus récemment Marylène Possamaï-Peréz ont montré que, loin d'être d'inconsistantes superfétations parasitant le texte ovidien, les moralisations constituent un texte indépendant, calqué sur le modèle des sermons médiévaux : leur articulation rhétorique et leur but parénétique en témoignent, ainsi que la présence diffuse de marques d'oralité propres à la pratique de la prédication[73].

Dans l'incipit de l'œuvre, l'auteur anonyme déclare son projet : il traduira en langue française des « fables de l'ancien temps » qui paraissent au premier abord « mençoignables » et qui, bien au contraire, ne contiennent que des vérités : « Tout est pour nostre enseignement / Quanqu'il a es livres escript, / Soient bon ou mal li escript »[74]. Les « mutacions » racontées par le biais de la fiction mythologique sont porteuses de vérités qu'il tâchera de rendre manifestes pour venir en secours à ces lecteurs qui pourraient s'arrêter à la « semblance » de la « fable » sans en chercher la « senefiance », en exposant leurs âmes au risque de la damnation :

> [...] me plaist que je commans
> Traire de latin en romans
> Les fables de l'ancien temps,
> - S'en dirai ce que je entens -
> Selonc ce qu'Ovide les baille. (l. I, v. 15-19)
>
> Des le premier comencement
> Du mont jusqu'a l'avenement
> Jhesu Christ, qui por nous requerre
> Vault descendre du ciel en terre,

[72]Nous songeons en particulier aux études menées par Joseph Engels, Paule Demats, Marc-René Jung, Jean-Yves Tilliette et Marylène Possamaï-Pérez. Sur l'*Ovide moralisé* on pourra voir au moins Marylène POSSAMAÏ-PÉREZ, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, cit. ; *Nouvelles études sur l'*Ovide moralisé, réunies et présentées par Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Champion, 2009 ; *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, cit., seconde partie : *Ovidius major : les* Métamorphoses *et l'*Ovide moralisé, p. 107-238. L'édition critique de référence demeure celle de Cornelis de Boer citée plus haut.

[73]Voir Marylène POSSAMAÏ-PÉREZ, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, cit., p. 789-838.

[74]*Ovide moralisé*, l. I, v. 2-4. Toutes les citations de cet ouvrage seront tirées de l'édition critique citée de Cornelis de Boer.

Font ci mencion cestes fables,
Qui toutes samblent mençoignables,
Mes n'i a riens qui ne soit voir :
Qui le sens en pourroit savoir,
La veritez seroit aperte,
Qui souz les fables gist couverte. (l. I, v. 37-46)

[...] les mutacions des fables,
Qui sont bones et profitables,
Se Dieus le m'otroie, esclorrai
Au plus briement que je porrai
Pour plus plaire a ceulz qui l'orront,
Et maint profiter i porront. (l. I, v. 53-58)

Qui n'i met autre entendement
Qu'en la letre ne samble avoir,
Et qui creroit, por non-savoir,
Qu'il n'i eüst autre sentence,
Il se decevroit, sans doutance,
Si metroit s'ame à dampnement. (l. XV, v. 2552-2557)

La vérité qui sera « aperte » dans les moralisations est, avant tout, la vérité chrétienne ; mais l'auteur propose aussi des interprétations d'une nature autre que religieuse, qui souvent se côtoient et se complètent mutuellement : « Le principe d'exégèse est la juxtaposition, le mélange, des lectures évhéméristes et physiques (les planètes, les éléments), historiques, allégoriques et religieuses, morales »[75]. En partageant les observations de Marc-René Jung, Marylène Possamaï-Peréz relève que, tout en étant très fidèle au texte source[76], le traducteur « infléchit subtilement le texte antique dans la direction qu'il souhaite lui donner »[77] dans la moralisation envisagée (pour reprendre une efficace expression de Jung, il « moralise sa propre translation »[78]). Partant, elle propose de considérer cette œuvre « qui à la fois respecte et refaçonne le texte d'Ovide » comme une transposition en même temps formelle et thématique des *Métamorphoses* (selon la taxonomie genettienne) ou comme une

[75]Armand STRUBEL, *op. cit.*, p. 246.
[76]Bien sûr, on parle d'une grande fidélité par rapport aux traductions de l'époque.
[77]Marylène POSSAMAÏ-PÉREZ, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, cit., p. 25.
[78]Marc-René JUNG, « L'*Ovide moralisé* : de l'expérience de mes lectures à quelques propositions actuelles », p. 109, dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, cit., p. 107-122.

translatio dans le plein sens du terme, impliquant la double acception de « traduction » et de « transformation du sens »[79]. Or, cette transformation du sens n'est pas toujours univoque et homogène, la même fable pouvant être porteuse de plusieurs « senefiances », parfois divergentes ou contradictoires. Armand Strubel, s'interrogeant sur la présence de cet « éventail de *senefiances* »[80], institue une comparaison avec la rhétorique du sermon, « fondée sur une logique de l'analogie, des associations d'idées et de mots-clefs »[81], et souligne le rôle de l'*Ovide moralisé* dans l'histoire de l'allégorie :

> À un moment où le roman-parabole [telle la *Queste*], qui a trouvé la voie pour intégrer l'allégorèse dans un mécanisme signifiant, s'avère comme une tentative sans lendemain, il [*scil.* : l'*Ovide moralisé*] consacre, avec ce choix nouveau, l'autonomie de l'interprétation, et même sa capacité créatrice. La frontière entre allégorie-écriture et allégorie-lecture s'estompe ; l'osmose se produit de plus en plus souvent. L'entreprise de ce clerc anonyme, qui ne s'est pas contenté de traduire Ovide, vulgarise non seulement le texte du poète, mais aussi des pratiques antérieures, réservées à des cercles restreints, mal dégagées de la lecture universitaire des *auctores*. En relevant le défi de « traire en roman » et de gloser simultanément l'ensemble des fables ovidiennes, cet écrivain ouvre la voie royale à la conservation du patrimoine et au rapprochement de plus en plus net au XIVe siècle entre mythologie et allégorie (qui sont associées à l'image de la *clergie*), mythologie et littérature[82].

Malgré l'importance capitale des moralisations dans l'économie de l'œuvre, dès la fin du XIVe siècle l'*Ovide moralisé* a pu être reproduit mutilé de ces sections. Tel est le cas de la mise en prose anonyme produite à Bruges et datant de 1475 environ[83] qui assurera, quoique d'une façon indirecte, la survie de l'*Ovide moralisé* pendant plus d'un siècle. Le texte brugeois, réintégré avec des allégories tirées de l'*Ovide moralisé* en vers ou d'autres sources tel l'*Ovidius moralizatus* de Bersuire[84], sera imprimé en 1484 à Bruges par Colard Mansion

[79] *Ibid.*, p. 19-20.

[80] Armand STRUBEL, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », p. 148, dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, cit., p. 139-161.

[81] *Ibid.*, p. 152.

[82] *Ibid.*, p. 160-161.

[83] Trois manuscrits français et une traduction anglaise de cette mise en prose ont survécu jusqu'à nos jours. Une mise en prose de l'œuvre complète (allégories comprise) a été exécutée une dizaine d'années auparavant, vers 1466-1467, et dédiée à René d'Anjou.

[84] Il s'agit du livre XV de la somme allégorique qui porte le titre de *Reductorium morale*, dont une première rédaction date de 1337-1340 et une deuxième de 1342. BERSUIRE déclare avoir utilisé l'*Ovide moralisé* en travaillant à la deuxième rédaction du *Reductorium*, tandis qu'il n'avait pas connaissance de son existence

(*La Bible des poëtes*) ; l'édition Mansion sera reprise par Antoine Vérard qui la publiera cinq fois entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle (*La bible des poetes de methamorphose*). Une version sans les moralisations paraîtra à Lyon en 1532[85] et connaîtra au moins treize éditions jusqu'en 1586 ; ce texte, par la suite, sera mis en vers par Christofle Deffrans et publié en 1595 à Niort chez Thomas Portau, avec le titre *Les Histoires des poëtes comprises au grand Olympe, en ensuyvant la Métamorphose d'Ovide*[86].

L'*Ovide moralisé*, dans sa forme originale et dans ses ré-élaborations, a donc une vie remarquablement longue : son dernier avatar imprimé date de la toute fin du XVIe siècle, et pendant des décennies encore il sera compulsé par d'illustres lecteurs. Théophile de Viau, par exemple, s'en serait servi pour composer sa célèbre tragédie sur *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*[87], en ignorant l'interdit papal lancé en 1590 par Sixte V dans son *Index librorum prohibitorum* qui prohibait la publication et la diffusion des versions « moralisées » des *Métamorphoses* (plus précisément, l'*Index* interdit « in Ovidii Metamorphoseos libros Commentaria ; sive Enarrationes allegoricæ, vel tropologicæ »[88]). Mais avant Théophile, nombre d'auteurs des XIVe, XVe et XVIe siècles ont puisé à cette source[89]. C'est le cas de Guillaume de Machaut, auquel Cornelis de Boer consacre tout un chapitre de l'introduction à son édition critique[90] : De Boer cite de nombreux passages tirés du *Voir Dit*, du *Jugement du Roi de Navarre*, de la *Fontaine amoureuse* et du *Confort d'Ami* composés en élaborant ou en copiant mot à mot des sections de l'*Ovide moralisé*. Dans ses conclusions il affirme que « pour ses "exemples" empruntés à l'Antiquité, [Guillaume de Machaut] n'a eu recours ni à des auteurs classiques ni à des œuvres latines médiévales : son unique source a été l'*Ovide*

lorsqu'il rédigeait la première.

[85]*Le Grand Olympe des Hystoires poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa Metamorphose*, à Lyon, chez Denys de Harsy.

[86]Cette recognition des versions manuscrites et imprimées de l'*Ovide moralisé* se base sur l'article cité de Marc-René Jung et sur la contribution de Wolfgang Van Emden, « La légende de Pyrame et Thisbé : textes français des XVe, XVIe et XVIIe siècles », *Études de langue et de littérature du Moyen-âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 569-583.

[87]Voir l'article de Wolfgang Van Emden cité dans la note précédente.

[88]*Index librorum prohibitorum a Sixto V, papa, confectus et publicatus : at vero a successoribus ejus in sede Romana suppressus*, edente Josepho Mendham, A.M., Londini, apud Jacobum Duncan, 1835, p. 48. Voir aussi l'introduction « Lectori », p. III-VI.

[89]Le but de ces pages étant de fournir un aperçu de la nature et de la diffusion de l'*Ovide moralisé* dans la perspective de suivre le(s) parcours de la réception d'Ovide dans les siècles qui précèdent le XVIIe, nous nous bornerons à mentionner, à titre d'exemple, seulement quelques-uns des nombreux lecteurs de cet ouvrage. L'on trouvera tout de même une ample bibliographie sur le *Fortleben* de l'*Ovide moralisé* dans les études citées dans ces pages.

[90]Cornelis de Boer, « Guillaume de Machaut et l'*Ovide moralisé* », dans "*Ovide moralisé", poème du commencement du quatorzième siècle*, cit., t. I, p. 28-43.

moralisé »[91]. C'est aussi le cas de Jean Froissart, qui se sert de l'*Ovide moralisé* comme d'un répertoire de fables qu'il reprend ou, parfois, imite : « il forge pour les besoins de ses œuvres des fables "à la manière" des *Métamorphoses* dont on chercherait en vain la source, car elles sont imaginées de toutes pièces »[92]. Didier Lechat, en reprenant une formule de Douglas Kelly, parle à ce propos d'« inventions ovidiennes de Froissart », qu'il considère comme « une espèce de marque de fabrique » qu'on retrouve notamment dans le *Paradis d'Amour*, l'*Espinette amoureuse*, la *Prison amoureuse* et le *Joli buisson de Jonece*[93]. C'est également le cas d'Eustache Deschamps (qui considérait le *translateur* des *Métamorphoses* comme l'un des meilleurs poètes champenois[94]) et d'Alain Chartier ; et c'est le cas de Christine de Pizan, qui entretient un rapport ambigu avec notre poète[95].

…ou immoral ?

La présence des *Métamorphoses* et de l'*Ovide moralisé* dans l'œuvre de Christine de Pizan a fait l'objet de plusieurs études[96] qui ont attesté sa profonde connaissance de l'Ovide mythographe et qui ont montré comment sa reprise des *fables* ovidiennes passe le plus souvent à travers le prisme de la moralisation et de la lecture allégorique[97]. Mais si l'*Ovide moralisé* a pu paraître à Christine de Pizan comme une digne source de matière poétique et de réflexion morale, l'*Art d'aimer* et les *Remèdes* ont reçu un tout autre accueil. Christine rejette l'autorité d'Ovide en tant que « maître d'amour » car, dit-elle, le titre de « maître de tromperie » lui serait plus seyant. Dans son *Epistre au dieu d'Amours*[98], Christine accuse Ovide de fustiger à tort les femmes et de fournir aux hommes des conseils visant à les

---

[91]*Ibid.*, p. 41.

[92]Didier LECHAT, *« Dire par fiction ». Métamorphoses du* je *chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005, p. 262. Pour les rapports entre Froissart, les *Métamorphoses* et l'*Ovide moralisé* on peut se rapporter au chapitre III de cet ouvrage (« Jean Froissart : récritures et trompe-l'oeil », p. 253-343).

[93]*Ibid.*, p. 262-264.

[94]Cf. "*Ovide moralisé", poème du commencement du quatorzième siècle*, cit., p. 42, n. 2.

[95]Un bilan synthétique a été récemment dressé par Anne PAUPERT, « "Pouëte si soubtil" ou "grand deceveur" : Christine de Pizan lectrice d'Ovide », dans *Ovide métamorphosé*, cit., p. 45-67.

[96]Nous renvoyons aux éditions du *Livre de la mutacion de Fortune* (publié d'après les manuscrits par Suzanne Solente, Paris, Picard, 1959-1966), de *La Cité des dames* (thèse inédite par Maureen Curnow, Vanderbilt University, 1975) et de l'*Epistre Othea* (édition critique par Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999).

[97]Dans l'*Epistre Othea* Christine interprète le mythe de Pyrame et Thisbé (XXXVIII) à la lumière du quatrième commandement, l'épisode de la mort d'Achille (XL) comme une exhortation à la chasteté, l'histoire de Léandre et Héro (XLII) comme une admonition pour les hédonistes, etc.

[98]Les citations suivantes sont tirées de *Poems of Cupid, God of Love. Christine de Pizan's* Epistre au dieu d'Amours *and* Dit de la Rose*, Thomas Hoccleve's* The letter of Cupid, edition by Thelma S. Fenster and Mary Carpenter Erler, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1990.

tromper, alors qu'il est entaché lui-même des vices qu'il a attribués au sexe féminin dans les deux répréhensibles ouvrages que sont les *Remèdes* et l'*Art*.

> Autres dient que [les femmes] trop sont mençongieres,
> Variables, inconstans et legieres.
> D'autres plusieurs grans vices les accusent
> Et blasment moult, sans qu'en riens les excusent.
> Et ainsi font clercs et soir et matin,
> Puis en françois leurs vers, puis en latin,
> Et se fondent dessus ne sçay quieulx livres,
> Qui plus dient de mençonge q'uns yvres.
> Ovide en dit, en un livre qu'il fist,
> Assez de maulx, dont je tiens qu'il meffist,
> Qu'il appella le *Remede d'Amours*,
> Ou leur met sus de moult vilaines mours,
> Ordes, laides, plaines de villennie. (v. 273-285)
>
> Et de ceulx parle Ovide en son traictié
> De l'*Art d'amours*, car pour la grant pitié
> Qu'il ot de ceulx compila il un livre
> Ou leur escript et enseigne a delivre
> Comment pourront les femmes decevoir
> Par faintises et leur amour avoir.
> Si l'appella *Livre de l'Art d'amours*,
> Mais n'enseigne condicions ne mours
> De bien amer mais ainçois le contraire.
> Car homs qui veult selon ce livre faire
> N'amera ja, combien qu'il soit amez.
> Et pour cë est li livre mal nommez,
> Car c'est *Livre d'Art de grant decevance*,
> Tel nom lui don, *et de faulce apparence*! (v. 365-378)

D'autres critiques semblables, parfois formulées d'une façon implicite, affleurent dans l'*Epistre* entière, où Ovide est associé à Jean de Meun (autre « poëte soubtil » et maître dans l'art de « decepvoir sanz plus une pucelle / [...] par fraude et par cautelle », v. 387 et 395-396), ainsi que dans le *Livre de la Cité des dames*, les *Enseignemens moraux de Christine*

adressés à son fils Jean de Castel, et dans les épîtres composées dans le cadre du débat sur le *Roman de la Rose*[99] autour de 1401-1402. Jean Gerson, qui s'inséra dans ce débat aux côtés de Christine et contre Jean de Meun, condamna également l'auteur de l'« Art d'Amour miserable »[100] quoiqu'il fût « grand clerc et trés ingenieux poete »[101]. La nature frauduleuse des enseignements d'Ovide – et de Jean de Meun – est dénoncée à la même époque par Pierre d'Ailly, qui reconnaît uniquement dans l'amour de Dieu et du prochain « [...] l'art de bien amer, laquelle ne peut savoir humaine creature par raison naturelle se elle n'est domptee et enseignee par foy de divine escripture ». Les auteurs de l'Antiquité et leurs émules n'ont chanté qu'un amour « fol » et « faux » : « Ceste art ne sceurent oncques Virgille ne Ovide ne les autres qui enseignerent a folement ou faulsement aimer, et a folement honorer Cupido, le faulx dieu d'amour, et sa fole mere Venus »[102].

Le reproche d'immoralité, qui touche de plus en plus fréquemment les œuvres érotiques d'Ovide surtout à partir du XIVe siècle (quoique ce reproche soit déjà existant dans les siècles précédents[103]), conduit à leur exclusion des programmes scolaires : d'abord l'*Art d'aimer* puis les *Remèdes* disparaissent du corpus de textes étudiés dans les classes de grammaire – mais sans que l'intérêt pour l'œuvre de l'auteur dans l'ensemble en soit particulièrement affectée, comme en témoignent les quelques 35 éditions des *Opera omnia* publiées entre 1460 et 1502[104]. Parallèlement à la perte de popularité des traités sur l'amour, on assiste à la montée en vogue d'une œuvre quelque peu délaissée au cours du Moyen Âge central qui jouira d'une faveur constante dans les siècles suivants : les *Héroïdes*.

Un poète éloquent : la douceur des *Héroïdes*

Depuis longtemps les épîtres des héroïnes ovidiennes étaient bien connues et faisaient l'objet de traductions partielles (on a mentionné *supra* les traductions de la *Prose 5* du *Roman de Troie* et la reprise des épîtres des couples Léandre-Héro, Pâris-Hélène et Jason-

[99]Voir Christine de PIZAN, *Le livre des espistres du debat sus le* Rommant de la Rose*,* édition d'Andrea Valentini, Paris, Classiques Garnier, 2014.

[100]Jean GERSON, *Le traictié maistre Jehan Gerson contre le Roumant de la Rose*, p. 314, dans Christine de Pizan, *Le livre des espistres du debat sus le* Rommant de la Rose, cit., p. 298-324

[101]*Le Traictié maistre Jehan Gerson contre le Roumant de la Rose*, cit., p. 314.

[102]Pierre d'AILLY, *Le jardin amoureux*, p. 270, dans *Debating the* Roman de la rose. *A Critical Anthology*, edited by Christine McWebb, New York-Abingdon, Routledge, 2006, p. 245-271. Cette critique contre Ovide est située dans un paragraphe consacré aux « amies et [aux] amans qui joyeusement apprennent l'art d'aimer ».

[103]Voir Jeremy DIMMICK, « Ovid in the Middle Ages : authority and Poetry », cit.

[104]Voir Hélène CAZÈS, « Les bonnes fortunes d'Ovide au XVIe siècle », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 239-264, ici p. 240-241.

Médée dans l'*Ovide moralisé*). Toutefois, ce n'est que dans la dernière décennie du XVe siècle que paraissent la première édition imprimée et la première traduction complète. La première impression française du texte latin, qui date de 1490 (à Paris, chez Pierre Levet), a été suivie dix ans plus tard par les éditions parisienne de Michel Le Noir (janvier 1500) et lyonnaise de Josse Bade (1501, rééditée au moins quinze fois à Lyon entre 1501 et 1536)[105]. La première traduction complète connue à nos jours, en décasyllabes à rimes plates, est réalisée vers 1493 par Octovien de Saint-Gelais, évêque d'Angoulême, qui la dédie au roi Charles VIII. Dans le mois d'octobre 1500 cette traduction passe sous presse pour la première fois, chez le libraire parisien Michel Le Noir (qui quelques mois plus tôt avait publié une des premières éditions latines des *Héroïdes*). Le traducteur explique dans le prologue les raisons qui l'ont mené à traduire cet ouvrage :

> [...] ung jour entre les autres assez curieux et embesongné de savoir ou ne en quel endroit dresser mon euvre, je trouvay parmy le nombre des autres volumes les espitres Heroÿdes par le treseloquent et renommé poëte Ovide, jadis compilees en forme latine, doulce et melliflue. Et pource que la matiere et son art me sembla telle que langue de detracteur ne peut ferir ou actaindre contre le feu de sa value, j'entends quant a reprouver le merite de telle personne, congnoissant aussi que la louenge de luy avoit esté perseveree en la bouche des hommes depuis les olimpyades lors nombrees jusques aux modernes kalendes ; cela, toute autre cause reïteree, me donna hardement et force de aguiser la povreté de ma plume a la pierre fine de son savoir pour en tirer ce que pourroye et pour manifester a vous, sire, en vulgaire stille ce que langue tant de bien dire coustumiere daigna nous laisser par escript en tresaornee et parfaicte eloquence[106].

La matière des *Héroïdes*, selon Saint-Gelais, est à l'abri de toute critique, mais le principal mérite du recueil résiderait dans ses qualités stylistiques : la poésie du « treseloquent » Ovide serait caractérisée par une éloquence « tresaornee et parfaicte » et une langue « doulce et melliflue » qui, au travers du travail de *translation*, permet de polir la langue du *translateur* jugée « rude, ruralle et agreste »[107]. On remarquera, en passant, qu'au cours des siècles suivants cette « douceur » sera couramment évoquée par les traducteurs

[105]Sur les premières éditions des *Héroïdes*, voir Cynthia J. BROWN, « Du manuscrit à l'imprimé : *Les XXI Epistres d'Ovide* d'Octovien de Saint-Gelais », dans *Ovide métamorphosé*, cit., p. 69-82.

[106]« Prologue » d'après le ms. Paris, BnF, fr. 1641, f° 1v-2r, considéré par Thomas Brückner comme un possible autographe du traducteur (voir « Die erste französische Aeneis, Untersuchungen zu Octovien de Saint-Gelais' Übersetzung, mit einer kritischer Edition des VI. Buches », *Studia Humaniora*, 9 (1987), p. 27, n. 58).

[107]*Ibid*., f° 1r.

d'Ovide comme l'une des principales qualités de sa poésie. La traduction de Saint-Gelais remporte très rapidement un succès considérable : de nombreuses éditions paraissent à partir des toutes premières années du XVIe siècle : Antoine Verard (Paris, vers 1502), Jean Trepperel (Paris, 1505), Simon Vostre (Paris, vers 1505). Au total, elle connaîtra au moins 26 rééditions entre 1500 et 1580[108]. Par ailleurs cette traduction influencera des traducteurs et des écrivains de la Renaissance, tels André de la Vigne (auteur de quatre épîtres inspirées des *Héroïdes* qui, à partir de 1533, seront publiées régulièrement avec le texte de Saint-Gelais), Jean Bouchet et Charles Fontaines (traducteur des dix première épîtres), en contribuant – de pair avec l'original latin – à nourrir le genre naissant de l'élégie française[109].

Pour conclure cette section sur le Moyen Âge tardif, il est nécessaire de rappeler qu'Ovide est aussi l'une des références fondamentales d'un poète italien du XIVe siècle qui aura un impact déterminant sur la poésie française des siècles suivants, en particulier à la Renaissance. Il s'agit, bien évidemment, de Pétrarque, dont le *Canzoniere* et les *Triumphi* regorgent de citations et d'allusions aux œuvres d'Ovide. Mais il est impropre de parler simplement de citations et d'allusions, car Ovide constitue, pour Pétrarque, l'un des principaux inspirateurs en ce qui concerne l'élaboration du discours sur l'amour : non seulement ses œuvres érotiques, mais aussi ses œuvres mythographiques contribuent à définir les contours mêmes de la langue et de l'imaginaire amoureux du lyrique italien[110]. Les études sur les rapports du poète avec ses sources sont légion, et il serait impossible d'en donner dûment compte dans ces pages. Nous inviterons donc le lecteur à se reporter au commentaire et à la bibliographie de la dernière édition des rimes vulgaires de Pétrarque (par les soins de Marco Santagata[111]), en rappelant que l'approche du poète italien à Ovide se configure selon des modalités plus complexes que celles d'une adhésion passive aux enseignements du *magister amoris* : « Petrarca oscilla fra l'ammirazione della sua poesia e la riprovazione dei suoi costumi corrotti »[112].

---

[108]Voir Christine M. SCOLLEN, *The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, p. 157-159.

[109]Voir *ibid.*,

[110]Il est impossible de fournir ici un tableau exhaustif de ces éléments, mais on pourra au moins voir un exemple éminent de ce travail d'appropriation de la matière ovidienne dans un texte programmatique tel que la chanson 23 du *Canzoniere* (la « canzone delle metamorfosi »).

[111]Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014 ; voir aussi Id., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

[112]Francesco PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, cit., p. 187.

XVIe siècle

« Au XVIe siècle Ovide est partout » : c'est ainsi qu'André Baïche entamait une étude consacrée à la présence d'Ovide dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné[113], publiée à une époque qui a vu paraître d'importants ouvrages sur la réception ovidienne à la Renaissance et au XVIIe siècle[114]. Quelque péremptoire qu'elle soit, cette annonce mérite sans doute d'être nuancée mais certainement pas d'être totalement réfutée : à la Renaissance, les œuvres d'Ovide font l'objet d'un intérêt absolument remarquable, attesté d'ailleurs par une production libraire qui dépasse largement celle des autres grands *best sellers* latins, parmi lesquels Horace et Virgile. Henri Lamarque a dénombré environ 300 éditions et rééditions des œuvres d'Ovide en latin entre 1490 et 1610 (sans compter les traductions et les différentes *Métamorphoses* « moralisées », qui constituent une soixantaine d'éditions), tandis qu'il recensait seulement 90 impressions pour Horace et une centaine pour Virgile[115]. Le nombre de 900.000 textes qu'il estimait avoir été diffusés sur le marché libraire français entre 1490 et 1610 n'est que le résultat d'un calcul très approximatif, mais fournit pour le moins un ordre

[113]André BAÏCHE, « Ovide chez d'Aubigné », dans *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, p. 79-121, ici p. 79.

[114]Les actes du colloque *Présence d'Ovide* d'Azay-le-Ferron, 26-28 septembre 1980, recueillis par Raymond Chevallier (Paris, Les Belles Lettres, 1982) ; le recueil *Ovide en France dans la Renaissance*, mentionné dans la note précédente ; le recensement commenté d'Ann MOSS sur les éditions latines d'Ovide parues en France (*Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, London, The Warburg Institute, 1982) ; l'étude de Bodo GUTHMÜLLER sur les traductions italiennes des *Métamorphoses* à la Renaissance (*Ovidio metamorphoseos vulgare : Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981 ; du même auteur, voir aussi *Mito, poesia, arte : saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997).

[115]L'étude bibliographique d'Henri LAMARQUE (« L'édition des œuvres d'Ovide dans la Renaissance française », dans *Ovide en France dans la Renaissance*, cit., p. 13-40) et l'essai d'Ann MOSS *Ovid in Renaissance France*, cit.) ont fourni les données sur lesquelles se fondent les paragraphes suivants. Le répertoire dressé par Ann Moss s'arrête à l'an 1600 et compte 266 éditions en langue latine, auxquelles s'ajoutent presque 70 éditions de traductions et réécritures en langue française (y compris les traductions du poème *De nuce* qui, à la Renaissance, était encore attribué à Ovide).

de grandeur du phénomène culturel – et commercial – auquel on se rapporte, dont une partie non négligeable (textes et textes commentés) est destinée au marché scolaire[116].

Les *Métamorphoses* entre rigueur philologique et « tentation de l'allégorie »

Les *Métamorphoses*, dont les versions « moralisées » avaient représenté un volet fondamental de leur diffusion et de leur réception au cours des deux siècles précédents, se débarrassent progressivement des gloses et des commentaires allégoriques hérités de la tradition scolaire, le texte ovidien recouvrant son autonomie. Toutefois, ainsi que Sylvie Ballestra-Puech le remarque en songeant en particulier aux commentaires sur l'épisode d'Arachné, pour les traducteurs et les commentateurs de la Renaissance « il est bien difficile de résister à la tentation de l'allégorie »[117] . En effet, si les humanistes rejettent les commentaires fondés sur la quadruple interprétation d'ascendance médiévale (Érasme et Rabelais, par exemple, regardent avec dédain les moralisations des *Métamorphoses*[118]), « aucun des commentaires du XVIe et du XVIIe siècles ne parvient à s'émanciper complètement de la grille allégorique héritée du Moyen Âge »[119]. En rappelant que les commentaires moraux de Sprengius et de Sabinus passent sous presse en France encore à la

[116]Voir Hélène CAZÈS, « Les bonnes fortunes d'Ovide au XVIe siècle », cit., p. 240-263.

[117]Sylvie BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, p. 107.

[118]Dans une lettre à Martin Lipse du 7 mai 1518, Érasme se plaint du fait que « [...] il n'y a personne qui proteste contre le plus ridicule des ouvrages sorti de la plume d'un Frère Prêcheur, parce qu'il adapte toutes les légendes d'Ovide à la prédication du Christ, ou plutôt les dénature pour cela » (*La correspondance d'Érasme*, traduite et annotée d'après le texte latin de l'*Opus epistolarum* de P.S. Allen, H.M. Allen et H.W. Garrod par Aloïs Gerlo, Bruxelles, University Press, 1975, vol. III, p. 353. Voici le texte latin, tiré du vol. III de l'*Opus epistolarum*, Oxford, Clarendon Press, 1913, p. 388 : « Neque quisquam clamat in opus cuiusdam Praedicatoris insulsissimum, quod omnes Ovidianas fabulas ad Christum accommodat, imo detorquet »), tandis que dans le prologue du *Gargantua* Rabelais ridiculise la lecture allégorique des œuvres classiques : « [mon opinion] decrete icelles [*scil.* : les allégories] aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide en ses *Metamorphoses*, les sacremens de l'evangile : lesquelz un frere Lubin vray croquelardon s'est efforcé demonstrer, si d'adventure il rencontroit gens aussi folz que luy » (*Gargantua*, « Prologe de l'auteur », p. 7, dans François RABELAIS, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1994, p. 1-153). Pour Mireille Huchon Rabelais pourrait viser les moralisations de Pierre Bersuire ou bien celles du dominicain Pierre Lavin ; en outre elle relève, en s'appuyant sur les recherches de Claude LONGEON (*La farce des théologastres*, texte établi, introduit et commenté par Claude Longeon, Genève, Droz, 1989), que Luther aussi condamna les prédicateurs qui se servaient d'une lecture allégorique des *Métamorphoses* dans leurs sermons. Sur les commentaires d'Ovide circulant au XVIe siècle, voir aussi Joseph ENGELS, « Les commentaires d'Ovide au XVIe siècle », *Vivarium*, 12 (1974), p. 3-13.

[119]Sylvie BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, cit., p. 107.

fin du XVIe siècle, et que la traduction des *Métamorphoses* de Renouard parue en 1606[120] sera encore accompagnée d'une explication morale, Michel Jeanneret relève que « si les humanistes adoptent, peu ou prou, les exigences de l'édition savante, ils ne renoncent pas pour autant à la recherche du sens moral », et que « souvent mêlées aux éditions et aux traductions philologiques, la quête des valeurs édifiantes et l'hypothèse de significations latentes demeurent un horizon de lecture largement répandu »[121]. Certes, on voit progressivement disparaître les commentaires linéaires et les appareils coercitifs « qui forcent [l]a lecture à ne conserver qu'un sens moralisateur ou religieux »[122] tandis que les protocoles de lecture sont relégués dans les textes liminaires, mais on est forcés de reconnaître que cette « tentation de l'allégorie » sera manifeste encore dans la deuxième moitié du XVIIe siècle[123]. La dernière réimpression de la traduction commentée de Renouard date de 1658 et encore onze ans plus tard, dans l'*Epistre* dédicatoire de sa traduction partielle des *Métamorphoses* (qui pourtant ne contient pas de commentaire), Thomas Corneille adresse au Dauphin ces vers :

Sous ces heureux déguisements,
Les plus hautes leçons se trouvent renfermées,
Et dans l'ame souvent elles sont imprimées
Par le flateur appas des doux amusements
De ce qui tient les oreilles charmées.
Il est vray que d'abord toutes ces fictions
Ne paroissent qu'inventions
D'un Resveur qui se plaist à debiter ses songes,
Mais la moins importante a ses Moralitez,

[120]*Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise [...] avec XV discours contenans l'explication morale des fables*, à Paris, chez Mathieu Guillemot, s.d. [1606].

[121]Michel JEANNERET, « Préfaces, commentaires et programmation de la lecture. L'exemple des *Métamorphoses* », p. 34-35, dans *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloque de Paris (mai 1988) réunis et présentés par Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Paris, Aux amateurs des livres, p. 31-39.

[122]Teresa CHEVROLET, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 43.

[123]Sur l'évolution des commentaires à Ovide entre Moyen Âge tardif et Renaissance, voir Pierre MARÉCHAUX, « D'un sens à l'autre : continuité et rupture à travers les commentaires des *Métamorphoses* d'Ovide du XIVe au XVIe siècle », *Textuel*, 33 (« Thèmes et figures mythiques. L'héritage classique », 1997), p. 19-33. Sur l'usage de l'allégorie au XVIIe siècle, voir *S'exprimer autrement : poétique et enjeux de l'allégorie à l'Âge classique*, actes du colloque de Toronto (8-10 mai 2014), études présentées et éditées par Marie-Christine Pioffet et Anne-Élisabeth Spica, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2016.

Et pour sçavoir de grandes Veritez,
Il faut apprendre ces Mensonges[124].

Malgré la ténacité de cette inclination à la lecture allégorique des « fables » ovidiennes, une nouvelle voie est ouverte au tournant du XVIe siècle d'un côté par l'édition aldine des *Métamorphoses* de 1502, qui exclut tout appareil de notes et gloses en accueillant dans la page seulement le texte d'Ovide (une formule suivie en France par Simon de Colines à Paris en 1529 et par Sébastien Gryphe à Lyon en 1534), et d'un autre côté par le commentaire aux *Métamorphoses* de Raphaël Regius, paru pour la première fois à Venise en 1493 et publié trois ans plus tard en France[125]. Regius affronte le texte avec une attitude encyclopédique, en fournissant essentiellement des notes et des remarques d'ordre historique, géographique, scientifique, rhétorique et linguistique, tout en délaissant la moralisation des épisodes narratifs : ainsi, sa démarche anticipe-t-elle, dans les faits, le programme qu'Érasme dressera dans son *De ratione studii* en 1511[126].

Manuce et Regius ne représentent pas le seul apport déterminant de l'imprimerie vénitienne au renouveau de l'approche des œuvres ovidiennes. En 1553 paraissent à Venise deux importantes traductions italiennes des *Métamorphoses* en octaves[127] (l'*Orlando Furioso* fournit évidemment le modèle du mètre). La première, élaborée par Ludovico Dolce, est une traduction complète et richement illustrée, publiée par le principal éditeur vénitien d'ouvrages en langue vulgaire, Giolito[128], et dédiée à Antoine Perrenot (évêque d'Arras et figure proche de l'empereur Charles V) ; la seconde, limitée au premier livre et beaucoup moins luxueuse que celle de Dolce, est destinée à connaître un succès fulgurant. Il s'agit de la traduction de Giovanni Andrea dell'Anguillara, parue chez Giovanni Griffio et dédiée au le roi de France Henri II[129] (la famille du cardinal Alessandro Farnese[130], protecteur de l'Anguillara, était liée

[124]*Les Métamorphoses d'Ovide, Traduites en vers François par T. Corneille*, à Paris, chez Claude Barbin, 1669, pages non numérotées, nous soulignons.

[125]*Ovidius Metamorphoseos, cum commento familiari*, Parisii, per magistrum Andream Bocard, sumptibus vero Petri Reginaldi, 1496.

[126]Cf. Ann Moss, *Ovid in Renaissance France*, cit., p. 29-30.

[127]Elles avaient été précédées par plusieurs traductions en prose et en tierce rime au cours du XVe siècle ; en 1522 paraît à Venise la traduction en octaves de Niccolò Degli Agostini, *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* (publiée posthume chez Niccolò d'Aristotile).

[128]*Le trasformationi di m. Ludovico Dolce*. Dolce avait déjà travaillé à une édition partielle en *endecasillabi* non rimés.

[129]*Le Metamorfosi d'Ovidio. Al christianissimo re di Francia Henrico secondo*, in Vinegia, per Gio. Griffio, 1561.

[130]Alessandro Farnese était intéressé par les sujets mythologiques et surtout ovidiens : une dizaine d'années avant la parution des *Metamorphoses* de l'Anguillara, en 1545-1546, il commissionna au peintre

aux Valois). Une deuxième édition de la traduction de l'Anguillara, comprenant les trois premiers livres, paraît l'année suivante à Paris chez André Wechel ; en 1561 l'éditeur Griffio publie la première édition complète, et à partir de l'édition vénitienne de 1563 le volume intègre aussi le commentaire de Giuseppe Orologi. La traduction de l'Anguillara, qui s'affranchit de toute tendance moralisatrice et amplifie les détails piquants[131], suit la voie indiquée par les traductions partielles de Ludovico Alamanni et de Bernardo Tasso (datant du début des années 1530), dont Gabriele Bucchi a relevé l'originalité et l'importance pour les traductions successives – et pas uniquement italiennes :

> Tali riscritture attestano un modo nuovo d'interpretare e di raccontare i miti ovidiani ; un modo incentrato più sul *pathos* che sulla moralità, di cui sarà possibile trovare le tracce anche nelle traduzioni integrali della seconda metà del secolo e che diventerà un modello per esperimenti consimili in Francia e in Spagna[132].

Traductions et réécritures des *Métamorphoses*

À l'époque où Alamanni et Tasso se penchent sur les *Métamorphoses*, ce texte commence à faire l'objet de nouvelles traductions en français, complètes ou partielles, qui côtoient les rééditions des différents avatars de l'*Ovide moralisé* évoquées plus haut[133]. En 1534, Clément Marot fait paraître (à Lyon chez Juste, et à Paris chez Roffet) une version en décasyllabes du premier livre ; dans les années suivantes, cette traduction sera publiée dans les recueils de ses œuvres et en 1543 s'enrichira de la traduction du deuxième livre[134]. Dans le *Prologue aux tresillustre et treschrestien Roy des Françoys premier de ce nom*, Marot ne fait aucune allusion aux vérités qu'une lecture allégorique du texte permettrait de dévoiler. En

---

Tiziano une *Danae* (voir Mariella UTILI, « La Danae per Alessandro Farnese », dans *La Danae di Tiziano del museo di Capodimonte. Il mito, la storia, il restauro*, a cura di Anna Chiara Alabisio, Napoli, Electa, 2005, p. 9-15).

[131]Gabriele BUCCHI, *« Meraviglioso diletto ». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 129, n. 14.

[132]*Ibid.*, p. 73.

[133]Pour un panoramique des traductions des *Métamorphoses*, voir Ghislaine AMIELLE, *Les traductions françaises des* Métamorphoses *d'Ovide*, Paris, Jean Touzot, 1989.

[134]Les premières éditions (Juste et Roffet) portent le titre *Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide, translaté de latin en français par Clement Marot de Cahors en Quercy, Vallet de chambre du Roy* ; l'édition de 1543 (à Lyon, chez Dolet) porte le titre *Les œuvres de Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy. Augmentées d'ung grand nombre de ses compositions nouuelles, par cy deuuant non imprimées*. Un ouvrage sur la traduction partielle des *Métamorphoses* par Clément Marot vient de paraître : David CLAIVAZ, *Ovide veut parler. Les négociations de Clément Marot traducteur*, Genève, Droz, 2016.

revanche, il célèbre une œuvre qui par la douceur du style et la variété de la matière saura égayer son mécène :

> [Parmi les] plus latines antiquitez, et [les] plus antiques latinitez, […] la Metamorphose d'Ouide me sembla la plus belle, tant pour la grande doulceur du stille, que pour le grand nombre des propos tumbans de l'ung en l'autre par lyaisons si artificielles, qu'il semble que tout ne soit qu'ung : et touteffois, aisement (et peut estre, point) ne se trouvera livre, qui tant de diversitez de choses racompte. Parquoy (Sire) si la nature en la diversite se resiouyst, la ne se devra elle melencolier[135].

Dans le *Prologue*, il relève aussi l'utilité de traduire « en facille vulgaire » un livre qui sera « tresprofitable » aux « poetes vulgaires et aux painctres ». Marot voit juste : dans les siècles suivants, non seulement les poètes, mais aussi les peintres et les graveurs puiseront sans cesse les sujets de leurs œuvres dans les *Métamorphoses* et dans leurs réécritures. Le travail de Marot sera poursuivi par Barthélemy Aneau, qui en 1556 fera paraître une édition en français des trois premiers livres des *Métamorphoses* en ajoutant à la traduction de Marot des livres I et II sa propre traduction du livre III et un texte programmatique, la *Préparation de la voie à la lecture, et intelligence de la Métamorphose d'Ovide, et de tous poëtes fabuleux*. La perspective herméneutique qu'Aneau propose est, encore une fois, fondée sur le principe de la lecture allégorique.

> Ainsi donc les bons, et anciens Poëtes qui estoient estimez divins, et Prophetes ont couvert les nobles ars, la Philosophie et la Theologie antique (c'est la naturelle cognoissance de Dieu par ses effectz) soubz mythologies, et specieux miracles de fables escriptes en style plus hault monté que la pedestre, et simple prose des Philosophes […] faisans (comme dict le Physic Poëte Lucret) *Ainsi que font les medicins par feincte / Quand aulx enfans veuillent bailler absynthe / Premier les bordz embaulment du vaisceau / De la liqueur de miel doux et rousseau.* [...] Car à la verité (comme je l'ay apprins du bon Chevalier de Terre Noire [*i.e.*: Philippe Melanchthon]) TOUTE fable Poëtique se doibt, et peut r'apporter par allegorie, ou à la Philosophie Naturelle donnant enseignement, et doctrine, ou à la Philosophie Moralle ayant commandement, et conseil, ou à l'histoire baillant memoire et exemple: et quelque fois à deux, et quelque fois à toutes trois[136].

[135]*Le premier livre de la Metamoprhose d'Ovide* [éd. Juste], cit., « Prologue », NP.

[136]Clément MAROT, Barhélémy ANEAU, *Les trois premiers livres de la* Métamorphose *d'Ovide*, édition critique publiée par Jean-Claude Moisan avec la collaboration de Marie-Claude Malenfant, Paris, Champion,

D'autres traductions partielles ou complètes des *Métamorphoses* paraissent dans le courant du siècle. François Habert fait publier en 1549 une traduction de six livres conçue comme une continuation de celle de Marot[137], à laquelle fera suite une traduction intégrale qui passera sous presse huit fois entre 1557 et 1587[138]. En 1557, voit le jour à Lyon une réécriture partielle en huitains, agrémentée de gravures[139] : c'est le premier exemple d'une pratique de réduction du texte ovidien en formes poétiques brèves qui trouvera une suite deux ans plus tard, chez le même éditeur, dans l'édition italienne en *epigrammi* de Gabriele Simeoni[140] et qui trouvera une continuité au XVIIe siècle dans la réécriture en rondeaux d'Isaac de Benserade[141] et dans celle en quatrains de Michel de Marolles[142]. Ces œuvres témoignent d'une tendance de plus en plus courante au rapprochement des *Métamorphoses* à l'emblème : Françoise Bardon, qui a étudié précisément les rapports existant entre les éditions renaissantes des *Métamorphoses* et l'« expression emblématique », a souligné la présence d'un phénomène procédant dans un sens double, le texte ovidien nourrissant le répertoire des emblèmes et les emblèmes influençant la réception du texte ovidien.

> Il y a eu un échange qui a duré plusieurs siècles : Ovide a prêté à l'emblématique ses légendes et ses gravures, mais l'emblème lui a fourni peu à peu la présentation qui donnait à chaque fable son indépendance. Ceci a permis aux arts plastiques de trouver chez lui des références constantes, aux significations relativement claires, et aux sujets fixés dans leur moment le plus significatif[143].

1997, p. 8.

[137]*Six livres de la Métamorphose d'Ovide, traduictz selon la phrase latine en rime françoise, sçavoir le III, III, V, VI, XIII et XIIII, le tout par Françoys Habert*, à Paris, chez M. Fezandat, 1549. L'ouvrage est dédié à Henri II, auquel le traducteur signale que les « fables » cachent de hautes vérités : « Cest oeuvre la, Sire, sans point de faulte, / Combien qu'il soit de fables tout rempli / Ha toutefoys de verité le pli / En mains endroicts, car soubs la couverture / De fabuleuse, et menteuse escripture / Un sens y a soubs lequel on comprent / Toute prudence, et bien vivre on apprent » (« Habert traducteur au Roy », n.p.).

[138]*Les 15 livres de la métamorphose d'Ovide, interprétés en rimes françoises*, par François Habert, à Rouen, chez G. L'Oyselet, s.d. Ann Moss date la première édition au 1557 (voir *Ovid in Renaissance France*, cit., p. 80).

[139]*La métamorphose d'Ovide figurée*, à Lyon, chez J. de Tournes, 1557. Le texte a été attribué soit à Barthelemy Aneau, soit à Charles Fontaine, soit à Jean de Vauzelles.

[140]*La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Simeoni*, a Lione, per Giovanni di Tornes, 1559 (une deuxième édition verra le jour en 1584).

[141]*Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, à Paris, de l'Imprimerie Royale, 1676.

[142]*Les Métamorphoses d'Ovide, comprises en quatre vers pour chaque fable [...]*, à Paris, chez J. Langlois, 1677.

[143]Françoise BARDON, « Les *Métamorphoses* d'Ovide et l'expression emblématique », *Latomus*, 35, 1 (1976), p. 71-90, ici p. 89.

Les rapports entre les *Métamorphoses* et les disciplines figuratives, par ailleurs, sont attestés aussi par les acteurs du marché éditorial du XVIe siècle : plusieurs éditeurs de l'époque, en effet, soulignent l'utilité de leurs éditions illustrées des *Métamorphoses* pour les peintres et les sculpteurs, qui peuvent les utiliser comme des répertoires de modèles iconographiques, et proposent même des versions abrégées « à l'usage des amateurs d'art »[144]. Ces liens ne s'interrompront pas dans les époques suivantes : le témoignage des directeurs de l'Académie de France à Rome qui sollicitent la présence d'Ovide dans la bibliothèque de leurs élèves aux XVIIe et XVIIIe siècles[145] est intéressant à ce propos.

Les *Métamorphoses* deviennent donc une source privilégiée pour l'emblématique – et, d'une manière plus large, pour les représentations figuratives de sujets mythiques – mais également pour la poésie, les *fabulae* métamorphiques étant extraites du texte original pour être proposées sous forme de pièces autonomes. La pratique de la lecture et réécriture parcellaire des *Métamorphoses*, une voie ouverte dans l'Antiquité par Lactance le Mythographe[146] et diffuse en France au moins dès le XIIe siècle (on a mentionné les cas des mythes de Pyrame et Thisbé, de Narcisse et de Philomèle), continue à la Renaissance : la somme mythologique d'Ovide est pillée par les auteurs de l'époque, et les imitations, réécritures et translations des « fables » donnent lieu à des pièces poétiques détachées, publiées le plus souvent au sein des recueils d'*Œuvres*. C'est le cas, par exemple, du mythe de Pyrame et Thisbé (dont on aura l'occasion de parler ultérieurement), de Pluton et Proserpine[147], de Byblis et Caunos[148] et surtout de Diane et Actéon, aux « éclats et reflets » duquel Hélène Casanova-Robin a consacré d'importants travaux[149].

Les œuvres d'argument amoureux et les *Héroïdes*

L'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*, qui après avoir fait les délices des lecteurs des XIIe et XIIIe siècles avaient été regardés d'un œil suspicieux au Moyen Âge tardif,

---

[144]Ghislaine AMIELLE, « Les *Métamorphoses* d'Ovid abrégées à l'usage des amateurs d'art », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 397-404.

[145]Françoise BARDON, « Les Métamorphoses d'Ovide et l'expression emblématique », cit., p. 89-90.

[146]*Ibidem.* Bardon signale des éditions françaises, hollandaises et italiennes de la version de Lactance en 1510, 1553, 1555 et jusqu'en 1681.

[147]Traduit notamment par Charles FONTAINE dans *Les XXI épitres d'Ovide. Les dix premières sont traduites par Charles Fontaine*, cit.

[148]Traduit par Michel d'Amboise, Guillaume Bochetel et Louis de Masures.

[149]Voir Hélène CASANOVA-ROBIN, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003 (la bibliographie de la chercheuse compte aussi de nombreux articles concernant ce sujet).

connaissent un nombre d'éditions séparées non négligeable dans les trois premières décennies du XVIe siècle ; puis, à partir des années 1530, ils paraissent essentiellement dans les recueils des œuvres complètes, associés aux *Amours*. Si les *Amours* n'ont jamais fait l'objet d'une édition isolée aux XVe et XVIe siècles, elles ne sont pourtant pas dédaignées ni par les poètes[150] ni par les théoriciens comme Thomas Sébillet et Joachim du Bellay, qui tous deux les considèrent parmi les meilleurs modèles pour l'élégie[151]. La large diffusion des œuvres amoureuses en langue latine ne va pas de pair avec la production et la diffusion de leurs traductions qui ne sont guère nombreuses au XVIe siècle et sont produites souvent de façon fragmentaire : à côté des deux seules traductions complètes des *Remèdes*[152] et de l'*Art d'aimer*[153], on ne trouve que de très rares traductions des quelques élégies éparses des *Amours*[154].

Il en va de même pour les *Héroïdes* pour lesquelles on continue de publier, au XVIe siècle, la *translation* de Saint-Gelais mais dont on ne traduit nouvellement que des épîtres

[150]Herni Lamarque souligne, en particulier, les emprunts de Marot, Saint-Gelais, Régnier et Desportes (voir Henri LAMARQUE, « L'édition des œuvres d'Ovide dans la Renaissance française », cit., p. 20-21).

[151]Dans le chapitre VII de l'*Art poétique françois*, traitant « De l'Epistre, ét de l'Elégie, et de leurs différences », Sébillet indique Ovide comme modèle dans les deux genres, et les *Amours* en particulier comme modèle pour l'élégie : « Or si tu requiers exemples d'Elégies, propose toy pour formulaire celles d'Ovides escrittes *en sés trois livres d'Amours* » (cf. Thomas SÉBILLET, *Art poétique françois*, édition critique avec une introduction et des notes publiée par Félix Gaiffe, nouvelle édition mise à jour par Francis Goyet, Paris, Nizet, 1988, p. 155, nous soulignons). Quant à Du Bellay, lorsqu'il préconise « Quel genre de Poëmes, doit elire le Poëte Françoys » (l. II, chap. 4), il invite à « Distil[er] avecques un style coulant, et non scabreux ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibule, et d'un Properce », et il continue : « Quand aux Epistres, ce n'est un Poëme, qui puisse grandement enrichir nostre vulgaire : pource qu'elle sont voluntiers de choses familieres, et domestiques, si tu ne les voulois faire à l'immitation d'Elegies, comme Ovide [...] » (les citations sont tirées de Joachim DU BELLAY, *Deffence, et illustration de la langue françoyse*, édition critique par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 133, 135). Peletier du Mans, en revanche, se montre beaucoup plus froid aux égards d'Ovide : il trouve admirable la *dispositio* des *Métamorphoses* mais exprime des jugements plus sévères sur les autres œuvres (voir Jacques PELETIER DU MANS, *Œuvres complètes. Tome I. L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François. L'Art poëtique departi an deus Livres*, sous la direction d'Isabelle Pantin, édités par Michel Jourde, Jean-Charles Monferran et Jean Vignes, Paris, Champion, 2011, p. 283-284, 365-366).

[152]OVIDE, *Du remède d'amours, translaté nouvellement de latin en françoys*, à Paris, chez A. Vérard, 1509 ; Charles FONTAINE, *Ruisseaux de Fontaine. Œuvre contenant Epitres, Elegies, Chants divers, Epigrammes, Odes, et Estrenes pour cette presente annee 1555*, à Lyon, chez Th. Payan, 1555 (Fontaine traduit ici les *Remèdes*).

[153]OVIDE, *De arte Amandi. Translaté de Latin en Francoys Imprimé Nouvellement*, à Genefve [mais à Paris, chez A. Lotrian, circa 1527] ; ID., *De l'art d'aymer, translaté de latin en françoys, avec plusieurs autres petitz œuvres*, à Paris, chez E. Groulleau, 1556 (traduction d'Albin Des Avenelles qui comprend aussi la traduction du *De remedio amoris* d'Enea Silvio Piccolomini, la *Clef d'amours* et *Les sept Arts liberaux* ; il sera réédité à Paris, chez Nicolas Bonfons, 1579). Une autre traduction de l'*Art d'aimer* est insérée dans le recueil de Pierre LE LOYER, *Érotopegnie, ou Passe-temps d'amour. Ensemble une Comédie du muet insensé*, à Paris, chez A. L'Angelier, 1576.

[154]François HABERT, *Le Combat de Cupido et de la mort, nouvellement composé par le Banny de lyesse* […], à Paris, chez A. Lotrian, circa 1542 (le volume contient quatre *Amours*).

isolées, comme le font Saint-Romat et Du Bellay[155]. Le travail de traduction le plus considérable, quoique incomplet (il est limité aux dix premières épîtres), est mené par Charles Fontaine et paraît en 1552[156] ; dans les années suivantes, les éditeurs tenteront de fournir une version française complète des *Héroïdes* en intégrant le travail de Fontaine à d'autres traductions, certaines même datées comme celle d'Octovien de Saint-Gelais[157]. Le nombre modeste de traductions fragmentaires et l'absence de traductions intégrales ne doit pourtant pas induire à croire que les *Héroïdes* sont peu estimées et rarement compulsées à la Renaissance. Au contraire, les épîtres ovidiennes (ainsi que les « élégies », c'est-à-dire les *Amours*) font l'objet d'un intérêt croissant et figurent parmi les lectures que tout étudiant aborde dans son parcours d'études[158].

En 1522, Érasme recommande aux étudiants les plus âgés la composition d'épîtres comme exercice de rhétorique et désigne les *Héroïdes* comme modèle d'épître amoureuse – à condition d'effectuer une sélection des textes[159]. Élie Vinet insère l'étude et l'imitation du recueil dans le programme du Collège de Guyenne de 1583, basé sur le curriculum défini cinquante ans plus tôt par André de Gouveia (principal du collège parisien de Saint-Barbe) :

[155]Sur les traductions des *Héroïdes* à la Renaissance on pourra voir au moins les articles de Pascale CHIRON, « Traduction et "conversion" des épîtres héroïdes d'Ovide à la Renaissance », *Anabases*, 17 (2013), p. 119-133 et de Daniela DALLA VALLE, « Dalle "Heroides" di Ovidio alle lettere eroiche in Francia nel XVI e XVII secolo », *Studi Francesi*, 119 (1996), p. 307-316, ainsi que le volume de Paul WHITE, *Renaissance Postscripts. Responding to Ovid's* Heroides *in Sixteenth-Century France*, Columbus, The Ohio State University, 2009. La traduction des *Héroïdes* de Léandre et Héro par un auteur méconnu, Saint-Romat, accompagne la traduction de Clément Marot de l'épyllion de Musée sur Léandre et Héro : *Museus ancien poète grec, des Amours de Leander et Hero, traduict en rithme francoise, par Clément Marot*, à Paris, chez Ch. l'Angelier, 1541. Joachim du Bellay insère sa propre traduction de l'épître de Didon dans sa traduction du livre IV de l'*Énéide* (*Le quatriesme livre de l'Énéide traduict en vers françoys. La complaincte de Didon à Énée, prinse d'Ovide. Autres oeuvres de l'invention du traducteur*, à Paris, s.n., 1552).

[156]*Les epistres d'Ovide nouvellement mises en vers françois par M. Charles Fontaine, avec les préfaces et annotations. Response à icelles epistres par Michel d'Amboise*, à Lyon, chez J. Temporal et Ph. Rollet, 1552. Sur Fontaine traducteur d'Ovide, voir les chapitres III (« Les *Héroïdes* (c. 1546-1556) et la fidélité à Ovide », p. 95-145) et IV (« Les *Héroïdes* d'Ovide. Le savant et le poète », p. 147-205) du volume de Marine MOLINS, *Charles Fontaine traducteur, le poète et ses mécènes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011. Fontaine aurait offert le manuscrit de ses traductions à Jeanne de Genouillac aux environs de 1546.

[157]*Les XXI épitres d'Ovide. Les dix premières sont traduites par Charles Fontaine […] le reste est par lui revu et augmenté de préfaces*, à Lyon, chez J. de Tournes et G. Gazeau, 1556 (la traduction des dix premières épîtres est de Fontaine, celle des épîtres de Léandre et Héro est de Saint-Romat, celle des autres est d'Octovien de Saint-Gelais ; le volume contient aussi une traduction de l'épisode métamorphique de Pluton et Proserpine). Cette édition sera réimprimée à Lyon et à Paris dans les décennies suivantes.

[158]Un regard d'ensemble sur l'enseignement d'Ovide dans les écoles françaises du XVIe siècle dans Paul WHITE, *Renaissance Postscripts. Responding to Ovid's* Heroides *in Sixteenth-Century France*, cit., p. 43-86.

[159]« Et primi quidem generis sunt amatoriae Nasonis, in quibus fortasse tutum non sit, rudem aetatem exerceri. Quanquam heroinarum sunt castiores, neque quicquam vetat et hoc genus caste verecundeque tractari » (Desiderii Erasmi Roterodami *Opus de conscribendis epistolis*, Basileae apud Io.Frobenium, 1522, p. 27).

dans l'école bordelaise, les *Héroïdes* sont recommandées pour la classe de cinquième et représentent le premier texte poétique, aux côtés de Térence, que les étudiants abordent dans l'apprentissage de la langue et de la littérature latine. La plupart des autres œuvres ovidiennes sont insérées dans le programme des années suivantes : *Tristes* et *Pontiques* en quatrième, *Fastes*[160] et *Métamorphoses* en troisième et seconde, textes au choix en première – « pourvu qu'ils soient chastes »[161]. On trouve encore les *Héroïdes* et les *Amours* – mais *selectae ac purgatae* – dans le programme des classes moyenne et supérieure de Grammaire défini par la *Ratio studiorum*[162] en 1599.

Une partie du succès éditorial et de la diffusion des *Héroïdes* doit donc être attribuée à leur insertion au sein des programmes scolaires ; le recueil ovidien, cependant, n'est pas apprécié uniquement par le corps enseignant. Ses traducteurs et ses imitateurs (Saint-Gelais, Marot, Habert, Fontaine...) en exaltent à l'envi la douceur, la grâce, la facilité et la naïveté du style, c'est-à-dire ces mêmes attributs qu'on reconnaît comme propres au *genius* de la langue française[163]. Parmi les qualités des *Héroïdes*, Fontaine souligne aussi la proximité à l'histoire (les épîtres seraient « plus historiques que fabuleuses »[164] et par conséquent supérieures aux *Métamorphoses*) et, dans une perspective à la fois cicéronienne et horacienne, l'union de concision, d'agrément et d'utilité.

> J'ay eleu ce subject, entre cent autres, pource que des mon jeune aage j'ay tousjours eu en admiration les œuvres d'Ovide, singulier Poete en invention, grace, et facilité : entre lesquelles œuvres ces epistres des Heroïdes ont tousjours esté, au jugement de tous sçavans, estimees de tresgrant artifice : oultre ce qu'elles sont brieves, utiles, et recreatives : trois pointz qui emportent l'honneur en une œuvre Poetique, et qui passent tout, selon le jugement d'Horace[165].

---

[160]Les œuvres de l'exil et les *Fastes* seront imprimées surtout en recueil dans la seconde moitié du XVIe siècle. Aucune traduction intégrale de ces œuvres n'a paru à la Renaissance.

[161]« Siquid casti habent » (Élie VINET, *« Schola Aquitanica ». Programme d'études du Collège de Guyenne au XVIe siècle, publié pour la première fois par Élie Vinet, en 1583*, avec une préface, une traduction française et des notes, par Louis Massebieau, Paris, C. Delagrave, 1886, p. 21-25).

[162]*Ratio studiorum. Plan raisonné et institutions des études dans la Compagnie de Jésus*, présentée par Adrien Demoustier et Dominique Julia, traduite par Léone Albrieux et Dolorès Pralon-Julia, annotée par Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997, p. 180, 185.

[163]Pascale CHIRON, « Traduction et "conversion" des épîtres héroïdes d'Ovide à la Renaissance », cit., p. 120-121.

[164]*Ibid*., p. 5.

[165]*Les epistres d'Ovide*, éd. 1552, p. 4.

Les mérites reconnus au recueil ovidien encouragent la composition d'imitations dès la fin du XVe siècle, une pratique qui contribue à la naissance du genre élégiaque en France[166]. Parmi les précurseurs de cette vogue aux contours flous, au sein duquel on peut faire converger tant les imitations des épîtres ovidiennes que les traductions d'imitations latines ou d'œuvres perçues comme proches des *Héroïdes*, on signale André de La Vigne, Macé de Villebresme et Jean Lemaire de Belges[167]. Mais c'est avec la génération de Clément Marot, de Michel d'Amboise et de François Habert qu'on assiste à une diffusion croissante de ces expériences d'écriture. Marot, qui introduit en France l'épître amoureuse sous le nom d'élégie dans sa *Suite de l'adolescence clémentine* de 1534, trouve dans les lettres des héroïnes ovidiennes une source d'inspiration assurée et participe à la diffusion du genre élégiaque comme forme privilégiée pour l'expression du discours amoureux. Michel d'Amboise, en se rattachant idéalement à une tradition datant de l'époque même d'Ovide qui trouvait chez le Sabinus mentionné dans les *Amours* (II, v. 18-27) son fondateur, compose quinze *Contrépistres* publiées pour la première fois en 1541, et qui seront accueillies dans la première édition des *Héroïdes* traduites par Fontaine. François Habert, qui a déjà été mentionné pour sa traduction des *Métamorphoses*, publie en 1550 un recueil de seize *Epistres heroïdes*[168] (vingt-six dans l'édition de 1560) desquelles le mythe est exclu, s'agissant d'épîtres d'inspiration chrétienne : « la *caritas* et l'humilité, prônées dans ces lettres, empruntent au vocabulaire de l'amour profane mais le détournent au profit du *sermo* chrétien »[169]. Ces différentes voies continueront d'être explorées au cours du XVIe siècle (par exemple par Ferrand de Bez, qui publie ses cinq *Epistres heroïques amoureuses* en 1579[170]) ainsi que du siècle suivant, durant lequel on verra émerger d'autres avatars des *Héroïdes* qui jouiront d'une grande diffusion.

Ovide et la maladie d'amour

Si les œuvres d'Ovide nourrissent la réflexion sur l'amour et l'élaboration de formes littéraires aptes à son expression, elles contribuent aussi à la constitution d'un savoir médical

[166]Voir Christine M. SCOLLEN, *The Birth of the Elegy in France*, cit.

[167]Marine MOLINS, *Charles Fontaine traducteur*, cit., p. 107-109.

[168]François HABERT, *Les Epistres heroïdes*, à Paris, chez M. Fezendat et R. Granjon, 1550.

[169]Pascale CHIRON, « Traduction et "conversion" des épîtres héroïdes d'Ovide à la Renaissance », cit., p. 129-130. Voir aussi Heinrich DÖRRIE, « L'épître héroïque dans les littératures modernes. Recherches sur la postérité des *Epistulae heroidum* d'Ovide », *Revue de littérature comparée*, 40, 1 (1966), p. 48-64, en particulier p. 52-54, qui retrace brièvement l'histoire – européenne, car il s'agit d'un genre européen – de l'épître héroïque religieuse à partir des *Heroidum christianarum epistulae* de l'humaniste allemand Eobanus Hessus (1514).

[170]Ferrand de BEZ, *Les epistres heroïques amoureuses aux muses*, à Paris, chez C. Micard, 1579.

autour des effets que l'amour induit chez ceux qui en sont grièvement atteints. « Atteints » puisque l'amour, d'après les médecins de la Renaissance, peut causer un fort déséquilibre des humeurs du corps (en l'occurrence un excès de bile noire) et provoquer par conséquent l'insurgence d'une véritable maladie. La maladie d'amour, ou mélancolie amoureuse, afflige de ses effets tant l'âme que le corps du malade et se manifeste notamment dans l'état langoureux et la monomanie, le dessèchement des organes, l'insomnie et la pâleur. Or la nature de cet état morbide est étudiée à partir d'une casuistique qui, depuis l'Antiquité, assimile aussi des cas tirés d'œuvres littéraires, et le *magister amoris* Ovide est l'un des auteur qui a contribué à la formation de ce savoir tant en ce qui concerne la sémiologie que la prescription des remèdes[171]. De nombreux traités consacrés partiellement ou intégralement à la mélancolie amoureuse paraissent en France vers la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe : on mentionnera l'*Antéros ou contramour* de Thomas Sébillet (traduction d'un ouvrage de Battista Fregoso, 1581), les *Observationum medicinalium libri sex* de François Valleriola (1588), le *Discours de la conservation de la veue ; des maladies melancholiques ; des catarrhes ; et de la vieillesse* d'André Du Laurens (1594), *L'antidote d'amour* de Jean Aubery (1599), le *Discours philosophique de l'Humeur mélancolique* de Jourdain Guibelet (1603), *La généalogie de l'amour* de Jean de Veyries (1609), et enfin deux traités de Jacques Ferrand, le *Traité de l'essence et guerison de l'amour ou De la melancolie érotique* (1610) et *De la Maladie d'Amour ou Melancholie Erotique* (1623).

Les spécialistes de la mélancolie amoureuse peuvent repérer, dans les œuvres érotiques d'Ovide ainsi que dans les *Métamorphoses*, une riche symptomatologie de l'amour et une liste de remèdes pour contrer les effets néfastes d'une passion excessive ou insatisfaite : le savoir contenu dans ces œuvres est alors repris par les traités sur la maladie d'amour, qui citent souvent Ovide comme une véritable référence[172]. Prenons l'exemple de la

[171]Pour une bibliographie sur la maladie d'amour aux XVIe et XVIIe siècles, nous renvoyons à celles établies dans la plus récente édition du traité de Jacques FERRAND, *De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique*, édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 377-425 et par Carine LUCCIONI, *Les Rencontres d'Apollon et Saturne*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 943-960. Pour un regard plus ample sur la mélancolie, sur laquelle Jean Starobinski s'est penché à plusieurs reprises pendant sa longue carrière, on pourra voir aussi les études de Patrick Dandrey et de Massimo Ciavolella. Sur Ovide et la théorisation de la maladie d'amour depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, voir Massimo CIAVOLELLA, *La « malattia d'amore » dall'Antichità al Medioevo*, cit.

[172]Ovide est amplement cité (*nominatim* ou d'une façon dissimulée), par exemple, par André Du LAURENS (*Discours des maladies mélancoliques (1594)*, édition préparée, présentée et annotée par Radu Suciu, Paris, Klincksieck, 2012) et par Jacques FERRAND (*Traité de l'essence et guérison de l'amour ou de la Mélancolie érotique (1610)*, édition, notes et traduction des citations grecques et latines par Gérard Jacquin et Éric Foulon, introduction de Gérard Jacquin, postface de Michel Gardaz, Paris, Anthropos, 2001 ; *De la maladie*

pâleur comme symptôme privilégié de l'affection amoureuse : Ovide l'évoque dans plusieurs *loci* de ses œuvres et notamment dans *L'art d'aimer*, où il relève que le teint blême est un indice patent de l'amour et qu'il doit être exhibé par l'amant – de même que les effets de l'insomnie et de la consomption[173].

> Palleat omnis amans ! hic est color aptus amanti ;
> Hoc decet ; hoc multi non ualuisse putent.
> Pallidus in Side siluis errabat Orion,
> Pallidus in lenta Naide Daphnis erat.
> Arguat et macies animum, nec turpe putaris
> Palliolum nitidis inposuisse comis.
> Attenuant iuuenum uigilatae corpora noctes
> Curaque et, in magno qui fit amore, dolor.
> Vt uoto potiare tuo, miserabilis esto,
> Vt qui te uideat dicere possit « amas »[174].

Jacques Ferrand, au début du chapitre sur « Les causes de la couleur palle des amans » de son traité *De la maladie d'amour*[175], cite ce passage de *L'art d'aimer* pour corroborer le constat que « ceste couleur palle est […] familiere aux amans passionnez » : le vers « Palleat omnis amans ! hic est color aptus amanti » semble résumer à lui seul la tradition poétique médiévale et moderne qui a intégré cet aspect du portrait de l'amoureux. Dans le développement du chapitre, Ferrand vérifie le savoir des poètes chez les autorités scientifiques et encyclopédiques de l'Antiquité et de l'époque moderne : Aristote, Hippocrate, Dioscoride, Plutarque, Galien, Varinus Favorinus, Giovan Battista Della Porta... et finalement Ovide lui-même, dont le récit de la métamorphose de Clytia en héliotrope est allégué pour confirmer, par la force de l'intuition poétique, les conclusions des études scientifiques que Ferrand a convoquées dans les pages précédentes. Mais peut-on prétendre attribuer au seul Ovide la diffusion du topos de la pâleur dans le domaine médico-littéraire à l'époque de Jacques Ferrand ? Assurément pas : la pâleur et la consomption connotent également le

d'amour ou Mélancolie érotique, cit.).

[173]Carine Luccioni relève notamment la présence de ces traits propres à la vision renaissante du mal d'amour (pâleur, insomnie, amaigrissement…) dans certains épisodes des *Métamorphoses*, et en particulier dans les histoires d'Écho, de Narcisse et de Clytie (Carine LUCCIONI, *Les Rencontres d'Apollon et Saturne*, cit., p. 437-473).

[174]OVIDE, *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1983, l. I, v. 727-736.

[175]Jacques FERRAND, *De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique*, cit., p. 255-257.

visage de l'amoureux baroque « triste, songeard, pâle et défiguré »[176] tout comme, auparavant, elles connotaient l'âme « pasle, maigrelette, seulette » de l'amoureux pétrarquiste « froid et blesme »[177], et plus tôt encore le faciès « pallido [e] magro » de Pétrarque[178]. Dans le panorama d'une lyrique qui s'est appropriée des formes poétiques, des thèmes et de l'imaginaire ovidien, Ovide fait encore office d'autorité mais n'est désormais plus le seul auteur ovidien en circulation.

[176]François de LOUVENCOURT, *Les Amours et premieres œuvres poëtiques*, à Paris, chez G. Drobet, 1595, l. II, XVIII, p. 81a.

[177]Pierre de RONSARD, *À son âme*, v. 5 et ID., *À elle mesme*, v. 62, dans ID., *Œuvres complètes. II*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1994, p. 1105 et 662.

[178]Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, cit., 264, v. 61.

XVIIe siècle[179]

Un marché éditorial en évolution : éditions, traductions et réécritures

L'extraordinaire succès éditorial remporté par les œuvres d'Ovide à la Renaissance ne se dément pas au XVIIe siècle. À cette époque, on observe cependant des changements majeurs dans les dynamiques du marché des éditions et des traductions qui sont le reflet de nouvelles approches du public envers cet auteur. Le nombre d'éditions latines parues en France est sensiblement moins important qu'au siècle précédent (Marie-Claire Chatelain en a recensées environ quatre-vingt-dix, soit un tiers des éditions parues au XVIe siècle), une diminution imputable aussi à l'entrée massive d'éditions étrangères, notamment hollandaises, dans le marché français. Ce sont en particulier l'édition de Daniel Heinsius[180] (1629) et surtout celles de Nicolas Heinsius[181] (1652, puis 1658-1661), dont les lettrés français suivent impatiemment la préparation[182], qui s'établissent comme ouvrages de référence. La seule édition française qui, par la suite, pourra rivaliser en prestige avec celle de Nicolas Heinsius (et encore, pour sa collocation éditoriale et non pour ses mérites philologiques) sera celle de

[179]Pour un panoramique sur la réception d'Ovide au XVIIe siècle, on pourra voir deux articles fondateurs d'Henri BARDON, certainement datés mais encore utiles : « Ovide et le Grand Roi », *Les études classiques*, 25 (1957), p. 401-416 et « Sur l'influence d'Ovide en France au 17ème siècle », dans *Atti del convegno internazionale ovidiano* de Sulmona (maggio 1958), Roma, Istituto di Studi Romani Editore, 1959, t. II, p. 69-83. Le travail de Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, a été un support fondamental pour la rédaction du présent chapitre. Dans cette étude, la chercheuse a relevé en particulier un changement majeur dans la réception de l'œuvre d'Ovide vers la moitié du XVIIe siècle : la société mondaine découvre dans l'ensemble des écrits du poète (en particulier dans les *erotica*) de profondes affinités avec l'esthétique galante qui trouve à cette époque son plein essor. Ovide est alors perçu comme un précurseur de différents aspects du goût du jour : un maître tant dans le domaine de la raillerie enjouée que dans celui de la représentation élégiaque de l'amour.

[180]PUBLII OVIDII NASONIS, *Opera*, Daniel Heinsius textum recensuit, Lugduni Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1629.

[181]PUBLII OVIDII NASONIS *Operum editio nova*, accurante Nicolao Heinsio, Amstelodami, typis L. Elzevirii, 1652 ; Id., *Operum editio nova*, N. Heinsius recensuit ac notas addidit, Amstelodami, ex officina Elzeviriana, 1661.

[182]Jean Chapelain collabore avec Nicolas Heinsius en lui faisant parvenir des manuscrits français. Dans ses lettres, comme dans celles de Huet, Marolles et Ménage, transparaît une véritable hâte de pouvoir enfin disposer de l'édition de 1661 (voir Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 22-29).

Daniel Crespin parue dans la collection des œuvres *ad usum Delphini*[183] (1686-1689). Dans la première moitié du siècle, tout de même, les éditions latines demeurent encore relativement abondantes (l'on recense même des éditions séparées d'ouvrages appréciés essentiellement par un public savant, tels les *Fastes* et le *Contre Ibis*) : ce n'est qu'à partir de la fin des années 1650 qu'elles deviennent de plus en plus rares, tandis que les traductions connaissent une faveur grandissante auprès des lecteurs. Ce phénomène est symptomatique d'une transformation du public et de son approche de la lecture des textes latins en langue française : aux côtés des étudiants et de savants, s'étoffe le nombre d'honnêtes hommes – et de femmes – intéressés par la découverte d'un auteur perçu comme proche du goût galant dominant dans le troisième quart du XVIIe siècle.

Au début du siècle, les traducteurs et les libraires s'orientent principalement sur deux œuvres d'Ovide, les *Métamorphoses* et les *Héroïdes*. En ce qui concerne les *Métamorphoses*, sans compter les rééditions de traductions datant de la Renaissance, on voit paraître en 1603 la première partie de la traduction en vers de Raymond et Charles de Massac (complétée en 1617[184]) et en 1606 la traduction en prose de Nicolas Renouard[185], qui jouira d'une vaste popularité pendant un demi siècle entier (elle sera publiée en moyenne une fois tous les deux ans jusqu'en 1658). Parallèlement, on assiste à la parution de quelques traductions des *Tristes*[186], de l'*Art d'aimer*, des *Remèdes à l'amour*[187], des *Amours* et des *Produits de beauté pour le visage de la femme*[188], dont certaines issues de la plume de Nicolas Renouard. En revanche, on compte un nombre élevé de traductions en prose des *Héroïdes* : Pierre de Deimier insère sa traduction complète dans ses *Lettres amoureuses*[189] (1612) mais les

[183]PUBLII OVIDII NASONIS *Opera in tres tomos divisa, interpretatione et notis illustravit Daniel Crispinus ad usum Delphini*, Lugduni, apud Anissonios, J. Posuel et C. Rigaud, 1686.

[184]*Les métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois par Raimond et Charles de Massac, père et fils*, à Paris, chez F. Pomeray et P. Rocolet, 1617.

[185]*Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise*, cit. Dans les éditions ultérieures, cette traduction sera souvent intégrée par celles de l'*Art d'aimer*, des *Remèdes* et de trois *Héroïdes* (*Didon à Énée*, *Ariadne à Thésée* et *Médée à Jason*). Une édition in-folio illustrée, contenant une version abrégée du texte et une illustration pour chaque « fable », paraît en 1619 : *Les métamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise et de nouveau soigneusement reveües* […] *et enrichies de figures à chacune fable*, à Paris, chez Vve Langelier, 1619.

[186]*Les regrets d'Ovide, traduicts en prose françoise par I. Binard*, à Paris, chez H. Sara, 1625.

[187]*L'art d'aimer d'Ovide*, à Lyon, chez J. Lautret, 1622 ; *Livre premier des Remèdes contre l'Amour, traduit des vers latins d'Ovide*, à Paris, chez Vve M. Guillemot et S. Thiboust, 1612. Renouard publiera ces deux traductions en un volume séparé et également avec ses *Métamorphoses* en prose.

[188]*Les Amours d'Ovide, avec les receptes aux dames pour l'embellissement de leur visage* […] *par L.-J. Belle-Fleur*, à Paris, chez J. Petit-Bas, 1621. Le volume contient aussi deux *Héroïdes*.

[189]Pierre de DEIMIER, *Lettres amoureuses, non moins pleines de belles conceptions que de beaux désirs. Ensemble la traduction de toutes les epistres d'Ovide*, à Paris, chez G. Sevestre, 1612.

Héroïdes françaises sont le plus souvent publiées en pièces séparées[190], imprimées dans les recueils de « fleurs » ou de « marguerites » d'éloquence, d'épîtres ou de « lettres amoureuses », diffusés jusqu'aux années 1620. Ces traductions qui souvent « virent à l'imitation »[191], fréquemment accompagnées d'épîtres ouvertement composées « à la manière d'Ovide », vont de pair avec la grande vogue des imitations dont il sera question dans les pages suivantes.

Vers la moitié du siècle, le marché éditorial commence à montrer les premiers signes d'un changement de tendance qui se confirmera dans les décennies 1660-1670 : parallèlement à la diminution des éditions latines et des recueils d'imitation des épîtres, on assiste à un nouvel essor des traductions (surtout en vers) qui touche aussi les œuvres d'argument amoureux. Une nouvelle traduction des *Métamorphoses* par Pierre du Ryer[192] voit le jour en 1655, bientôt suivie par les *Amours* dans la version de Claude Nicole[193] (1656). On doit également à ce dernier une traduction de l'*Art d'aimer*[194] (1668) publiée en même temps qu'une nouvelle traduction partielle des *Amours* par Nicolas Bourdin[195] (1668) et peu avant la parution des premiers essais de traduction de Thomas Corneille, qui se penche sur les *Métamorphoses*[196] (1669-1672) ainsi que sur les *Héroïdes* et les *Amours*[197] (1670). Ces années sont aussi marquées par la parution de la traduction intégrale de l'œuvre d'Ovide par Michel de Marolles, un lettré célèbre pour son infatigable travail de traducteur de poésie latine (Lucain, Virgile, Lucrèce, Horace, Catulle, Tibulle, Properce, Martial, Juvenal, Perse, Stace, Plaute, Térence – une entreprise monumentale qui lui valut, cependant, les railleries de plusieurs de ses contemporains). Auteur en 1655 d'un répertoire mythographique illustré (*Les*

---

[190]Pour un panoramique de cette production, voir Daniela DALLA VALLE, « Dalle "Heroides" di Ovidio alle lettere eroiche in Francia nel XVI e XVII secolo », cit. ; ID., « Les *Héroïdes* en France et les *Lettres héroïques* au XVIe et au XVIIe siècle (jusqu'aux *Lettres héroïques* de Tristan l'Hermite) », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 371-383.

[191]Roger ZUBER, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique. Pierrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968, p. 32.

[192]*Les Métamorphoses d'Ovide traduites en françois par Pierre Du Ryer*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1655. De nombreuses éditions de cette traduction paraissent jusqu'en 1728.

[193]*Recueil de diverses pièces choisies traduites en vers français*, à Paris, chez C. de Sercy, 1656.

[194]*L'art d'aimer d'Ovide, traduit en vers françois*, à Paris, chez C. de Sercy, 1668

[195]*Les élégies choisies des Amours d'Ovide*, à Paris, chez C. Barbin, 1668.

[196]*Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en vers françois par Thomas Corneille*, livres I-2, à Paris, chez C. Barbin, 1669. Le tome contenant les livres III-IV paraît l'année suivante chez le même éditeur ; le tome contenant les livres V-VI paraît chez G. de Luynes en 1672. La traduction intégrale ne paraîtra qu'en 1697.

[197]*Pièces choisies d'Ovide*, à Paris, chez C. Barbin, 1670. Le volume contient la traduction en vers de sept épîtres et de sept élégies.

Tableaux du Temple des Muses[198], dont une bonne partie des mythes traités est tirée d'Ovide), l'abbé de Marolles fit paraître entre 1660 et 1661 la traduction en prose, commentée, de tous les livres d'Ovide à l'exception notable des *Métamorphoses*. Cette absence, ainsi que la grande attention accordée par le traducteur aux œuvres mineures, reflètent les motivations de l'abbé : son projet était de rendre accessibles les textes anciens, y compris les moins répandus, à un public de non-spécialistes, tout en restituant dans ses annotations le savoir contenu dans les commentaires hérités de la tradition humaniste. Son travail n'était cependant pas destiné à connaître un succès éclatant car il ne fut jamais réédité, tout comme sa réécriture des *Métamorphoses en quatrains*[199] (1677) et ses traductions versifiées des *Tristes* et des *Pontiques*[200] (1678). Marie-Claire Chatelain explique cet échec en l'attribuant à une équivoque foncière dans le projet de l'abbé : « en cherchant en effet à diffuser en dehors du seul cercle érudit une tradition savante à laquelle il tient, il s'adresse nécessairement plus à un public de connaisseurs et de gens de lettres qu'à un public vraiment mondain »[201].

Dans les années centrales du siècle, plusieurs auteurs abordent les œuvres d'Ovide pour en donner des travestissements « en belle humeur »[202] : entre 1649 et 1666, on dénombre trois *Métamorphoses*[203], deux *Art d'aimer* et deux *Remèdes à l'amour* burlesques[204]. Cet exercice demeure toutefois confiné à la période de vogue du genre burlesque et disparaît après les années 1660 (si l'on exclut l'édition lyonnaise de *L'Ovide bouffon* de Louis Richer parue en 1690). Les nouvelles traductions se font également plus rares pendant trois décennies : on continue d'imprimer les *Métamorphoses* de Du Ryer tandis que la plupart des œuvres érotiques et de l'exil restent en retrait, la seule nouveauté éditoriale étant représentée par la traduction des *Héroïdes* et des *Amours* par l'abbé Jean Barrin en 1676[205] (dont de

[198]Michel de MAROLLES, *Tableaux du Temple des Muses*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1655.

[199]*Les Métamorphoses d'Ovide, comprises en quatre vers pour chaque fable […]*, cit.

[200]*Ovide. Toutes les pieces qui nous restent de ce poëte, lesquelles il composa pendant son exil* […], à Paris, chez J. Langlois, 1678.

[201]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 56.

[202]Sur la vogue du burlesque au XVIIe siècle central, voir Claudine NÉDÉLEC, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

[203]Louis RICHER, *L'Ovide bouffon, ou les Métamorphoses travesties en vers burlesques*, à Paris, chez T. Quinet, 1649 (publié jusqu'en 1665 à Paris et jusqu'en 1690 à Lyon) ; Charles COYPEAU D'ASSOUCY, *L'Ovide en belle humeur*, à Paris, chez C. de Sercy, 1650 (dix éditions se succèdent jusqu'en 1673 ; à partir de 1659, le volume s'enrichit du *Ravissement de Proserpine* et du *Jugement de Pâris*) ; *Playdoyez d'Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille, avec le changement du sang d'Ajax en hyacinthe*, à Paris, chez P. Variquet, 1665.

[204]*L'Hératotechnie, ou l'Art d'aimer d'Ovide, en vers burlesques*, à Paris, chez D. Pelé, 1650 ; *L'Art d'aimer d'Ovide, avec les Remèdes d'amour*, à Paris, chez É. Loyson, 1662 ; *Les Remèdes contre l'amour. Travestis des vers latins d'Ovide, en vers burlesques*, à Paris, chez O. de Varennes, 1666.

[205]*Les épistres et toutes les élégies amoureuses d'Ovide*, à Paris, chez C. Barbin, 1676

nombreuses éditions paraissent jusqu'en 1739). Ce n'est qu'au tournant du XVIIIe siècle qu'on observe une production débordante : en 1696, Louis Ferrier de La Martinière publie sa traduction de *L'art d'aimer*[206] ; l'année suivante, Thomas Corneille fait imprimer la traduction intégrale des *Métamorphoses*[207] et Martignac sa traduction « mondaine »[208] des œuvres complètes[209] ; quatre ans plus tard, ce sera l'abbé de Bellegarde qui proposera encore une traduction de la somme mythographique ovidienne[210].

Les bonnes fortunes des imitations : nouveaux genres, nouveaux jeux

À côté de la grande diffusion des œuvres d'Ovide, au XVIIe siècle on assiste à la remarquable prolifération d'imitations de ces œuvres ainsi qu'à la naissance de véritables genres littéraires nouveaux, issus d'une pratique d'émulation du modèle ovidien. En particulier, les *Héroïdes* (surtout dans la première moitié du siècle) et l'*Art d'aimer* (dans la seconde moitié) inspirent une multitude d'imitateurs qui contribuent à la diffusion du modèle de l'épître élégiaque et du traité galant ainsi que de l'axiologie amoureuse du poète latin. Les imitations des épîtres ovidiennes sont particulièrement fréquentes dans la dernière décennie du XVIe siècle et dans les deux premières décennies du siècle suivant. Dans plusieurs recueils épistolaires[211], ces imitations côtoient des traductions des *Héroïdes* authentiques et, à partir des années 1610, la parution de nouvelles héroïdes s'accroît car, au delà des imitations des épîtres ovidiennes, apparaissent également des réponses à ces mêmes imitations[212] : le jeu

[206]*L'Art d'aimer d'Ovide, ou la meilleure maniere d'aimer*, à Cologne, chez B. d'Egmond, 1696.

[207]*Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois par Thomas Corneille*, à Paris, chez J.-B. Coignard, 1697.

[208]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 56-61.

[209]*Les Œuvres d'Ovide, traduction nouvelle par M. de Martignac*, à Lyon, chez H. Molin, 1697.

[210]*Les Métamorphoses d'Ovide, avec des explications à la fin de chaque fable*, à Paris, chez P. Émery, 1701.

[211]On mentionnera *Les Fleurs du bien-dire* de François Des Rues (1595), *Le Printemps des lettres amoureuses* de Pierre de Deimier (1608), les *Lettres pleines de belles conceptions d'amour suivies de quelques lettres remplies d'instructions vertueuses* (1612), les *Lettres amoureuses, non moins pleines de belles conceptions que de beaux désirs* encore de Deimier (1612)

[212]On peut mentionner les *Epistres d'Ovide, traduites en prose française par les sieurs Du Perron, de La Brosse, de Lingendes et Hedelin* (1615) auxquelles répond Gilbert de Golefer avec *Les Epistres des héros, ou Reponses aux epistres d'Ovide traduites par les sieurs Du Perron, de Lingendes, de La Brosse, Hedelin*, (1620), *Les Epistres de l'Aurore à Cephale, de Léandre à Héron, Helene à Menelas* […] de Jean-Baptiste Croisilles (1619) auxquelles Jean Puget de La Serre répond avec ses *Reponses aux Epistres du sieur de Croisilles* (1623). Croisilles, par ailleurs, rivalise directement avec Ovide, car il insère dans son recueil une épître de Léandre à Héro (dont le modèle est l'*Héroïde* XVIII) et neuf épîtres attribuées à des héroïnes et des héros du mythe auxquels Ovide consacre une large place dans les *Métamorphoses*. Dörrie, dans son article cité plus haut, mentionne encore le recueil d'un certain Figuet, paru à Besançon : *Les Epistres de Héron à Léandre, Médée à Jason, Orphée à Euridice, Vénus à Adonis, Aenée à Lavinie, Besançon* (ca. 1620). Claude MALLEVILLE, dans ses *Lettres amoureuses* (à Paris, chez T. du Bray, 1624), suit une voie analogue : il écrit une nouvelle épître de

d'émulation du modèle ancien se double alors d'un jeu de concurrence ouverte avec les contemporains. C'est à partir de ces expériences que se développe le genre de l'épître héroïque : les nouvelles lettres d'héroïnes ou de héros du mythe, de la littérature moderne et de l'histoire, portant surtout – mais non exclusivement – sur des questions d'ordre amoureux, prospèrent notamment au début des années 1640 avec la parution des recueils de François de Grenaille[213], de Pierre du Pelletier[214], de Tristan l'Hermite[215] et de Georges de Scudéry[216] (tous datant de 1642). Plus tard dans le siècle, les épîtres d'Ovide constitueront le modèle d'une œuvre destinée à avoir une vaste résonance et à donner lieu à une série d'imitations : les *Lettres portugaises* de Guilleragues[217]. Les rapports des *Lettres* avec les *Héroïdes* ont fait l'objet de plusieurs études[218], reprises récemment par Marie-Claire Chatelain et orientées vers une nouvelle approche[219] : selon la chercheuse, « [la] contradiction entre le sentiment d'une influence ovidienne générale et l'impossibilité de l'étayer autrement que par d'hypothétiques rapprochements » serait le résultat de l'application d'une « stratégie d'occultation » des sources[220]. Guilleragues, explique-t-elle, n'aurait pas emprunté le contenu narratif des *Héroïdes* mais il se serait approprié de la « rhétoriques du sentiment » qui y est déployée, tout en nourrissant son texte d'éléments puisés des autres œuvres érotiques du poète latin.

Didon à Énée et quatre épîtres fondées sur des mythes métamorphiques. À propos de ces recueils, voir Marie-Claire CHATELAIN, « L'héroïde comme modèle épistolaire : l'exemple des *Lettres amoureuses* de Malleville », *Littératures classiques*, 71 (2010), p. 129-151 ; Daniela DALLA VALLE, « Dalle "Heroides" di Ovidio alle lettere eroiche in Francia nel XVI e XVII secolo », cit. (dans cet article, Daniela Dalla Valle souligne que les réponses des héros aux épîtres des héroïnes s'insèrent souvent dans le cadre de la polémique anti-féministe).

[213]François GRENAILLE, *Nouveau recueil de lettres des dames tant anciennes que modernes*, à Paris, chez T. Quinet, 1642.

[214]Pierre de PELLETIER, *Lettres meslées du sieur du Pelletier*, à Paris, chez N. et J. de La Coste, 1642.

[215]Tristan L'HERMITE, *Lettres meslées du sieur Tristan*, à Paris, chez A. Courbé, 1642.

[216]Georges de SCUDÉRY, *Les Femmes illustres, ou les Harangues héroïques*, à Paris, chez A. de Sommaville et A. Courbé, 1642 (un deuxième tome paraît en 1644). À propos des *Femmes illustres* et des épîtres insérées dans les romans de Scudéry, voir Marie-Claire CHATELAIN, « L'héroïde chez Mademoiselle de Scudéry », dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVIIe siècle*, études réunies par Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 41-57.

[217]Gabriel Joseph de LAVERGNE GUILLERAGUES [mais attribuées à Mariana ALCOFORADO] *Lettres portugaises*, à Paris, chez C. Barbin, 1669.

[218]Voir au moins Susan Lee CARRELL, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place, 1982 ; l'introduction de l'édition des *Lettres portugaises. Lettres d'une Péruvienne*, textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Flammarion, 1993 ; Dominique MILLET-GÉRARD, *Le cœur et le cri. Variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Champion, 2004.

[219]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 577-619.

[220]*Ibid.*, p. 578.

Aux côtés des épîtres en prose, Ovide continue d'inspirer les genres de l'épître en vers[221] et de l'élégie[222], dont les contours ne sont pas nettement définis à l'époque[223]. Le « prince des élégiaques »[224], généralement reconnu au XVIIe siècle comme le meilleur des poètes élégiaques latins devant Catulle et Properce (seul Tibulle lui est parfois comparé[225]), demeure une référence majeure dans les domaines de la poésie amoureuse déplorative et de celle enjouée. Si les grands modèles de la première sont les *Héroïdes* (et, dans une moindre mesure, les *Tristes* et les *Pontiques*), la seconde est surtout nourrie par les *Amours*, l'*Art* et les *Remèdes* ; vers la fin du siècle, toutefois, ces deux filières se rapprochent : « l'élégie prend une couleur moins gaie et privilégie de nouveau la veine déplorative ; mais elle conserve néanmoins son caractère galant dans la mesure où elle demeure un petit genre ludique et ingénieux »[226].

L'apport des *erotica* n'est pas seulement manifeste dans les genres lyriques mais aussi dans la sphère composite des « arts d'aimer » qui pullulent entre les années 1650 et 1680, c'est-à-dire à l'âge d'or de la galanterie. Delphine Denis a tracé un panoramique qui montre bien la vivacité et l'hétérogénéité de ce corpus[227], dans lequel la chercheuse réunit de véritables traités de galanterie (tels *L'Art de plaire* de Gabriel Gilbert[228], *La morale galante* de

---

[221]Voir Jean-Pierre CHAUVEAU, « Avatars de l'épître en vers au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, 18 (1993), p. 17-25 ; Fritz NIES, « L'épître en vers dans son contexte social et générique », *ibid*., p. 47-57 ; Alain GÉNETIOT, « L'épître en vers de Voiture à Mme Deshoulières », *ibid.*, p. 103-114 ; (le numéro de la revue est entièrement consacré à *L'épître en vers au XVIIe siècle*).

[222]Voir en particulier Marie-Claire CHATELAIN, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVIIe siècle », *Tangence*, 109 (2015), p. 17-39.

[223]Sur les définitions de l'élégie aux XVIe et XVIIe siècles, voir au moins John E. CLARK, *Élégie. The fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, La Haye-Paris, Mouton, 1975 ; *L'élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion*, actes du colloque de Mulhouse (16-18 mars 1979), sous la direction d'Andrée Thill, Paris, Ophrys, 1980 (en particulier les contributions de Marcel ISRAËL, « L'élégie en France à l'époque baroque (1600-1660) », p. 189-202 et de Jean-Pierre BOUCHER, « Le style élégiaque », p. 203-210) ; Georges LOTE, *Histoire du vers français. Tome VI*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1991, p. 35-45 ; Jean-Pierre CHAUVEAU, « Les avatars de l'élégie au XVIIe siècle », dans *Le langage littéraire au XVIIe siècle. De la rhétorique à la littérature*, édité par Christian Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Gunter Narr, 1991, p. 209-222 ; Emmanuelle HÉNIN, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 151 (2007), p. 289-309 ; Nicholas DION, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 85-130 (Hénin et Dion se penchent, en particulier, sur la question des rapports entre élégie et tragédie dans la seconde moitié du XVIIe siècle).

[224]Hippolyte Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *Le Charactere elegiaque*, à Paris, chez Vve Camusat, 1640, n.p.

[225]Marie-Claire CHATELAIN, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVIIe siècle », cit., p. 23-27.

[226]*Ibid*., p. 34.

[227]Delphine DENIS, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 289-304. Voir aussi Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 342-363.

[228]Gabriel GILBERT, *L'Art de plaire*, à Paris, chez G. de Luynes, 1655.

Louis Le Boulenger[229] et les *Preceptes galants* de Louis Ferrier de La Martinière[230]) ainsi que des fictions en prose ou prosimètre, des recueils d'emblèmes, des almanachs (dont *L'Almanach d'amour [...] par le grand Ovide Cypriot, Speculateur des Ephemerides Amoureuses*[231]), des nouvelles galantes, et même un *Catéchisme d'Amour* anonyme[232]. Dans les années 1680, la tonalité légère de cette catégorie de textes pourra connaître de nouveaux infléchissements, en assumant des connotations satyriques comme dans le cas de *La Politique des Amans* attribuée au sieur de Montfort[233]. Parmi les auteurs les plus notables de ces nouveaux arts d'aimer, on doit souligner la prééminence de Roger de Bussy-Rabutin : comme l'a observé Marie-Claire Chatelain, « la figure galante d'Ovide est assurément le double dans lequel Bussy se reconnaît, à la fois image de sa personnalité d'auteur, et reflet résultant de la projection de sa propre galanterie »[234]. Le rapprochement de ces deux auteurs s'explique tout d'abord par l'inspiration ovidienne de plusieurs œuvres de Bussy : un recueil de *Maximes d'amours*[235] qui lui vaut la consécration comme « Ovide français » du fait de la doctrine galante dont il fait preuve, une traduction en prosimètre des *Remèdes à l'amour*, une paraphrase de l'élégie II, 19 des *Amours*, une traduction des *Héroïdes* XVI et XVII (*Pâris à Hélène* et *Hélène à Pâris*) et l'*Almanach d'amour [...] par le grand Ovide Cypriot* qu'on vient de mentionner. Mais les contemporains de Bussy ont pu entériner ce rapprochement aussi du fait des similarités des vicissitudes biographiques des deux exilés : Dominique Bouhours, notamment, dans ses *Pensées ingénieuses des Anciens et des modernes* a proposé une lecture parallèle des œuvres de l'exil d'Ovide et des lettres adressées par Bussy au roi après son éloignement forcé de la cour[236].

Les maximes d'amour mises à l'honneur par Bussy-Rabutin sont l'expression d'une pratique déjà en vogue depuis des décennies en France : celle du jeu des questions d'amour,

---

[229]Louis LE BOULENGER, *Morale galante, ou l'art de bien aimer*, à Paris, chez C. Barbin, 1666.

[230]Louis FERRIER de La Martinière, *Preceptes galants*, à Paris, chez C. Barbin, 1678.

[231]Contenu dans le *Recueil de Sercy* (*Recueil de pieces en prose, les plus agreables de ce temps. Composées par divers autheurs*, à Paris, chez Ch. de Sercy, 1662, p. 263-306) l'almanach « d'Ovide » (attribué à Bussy-Rabutin) a été publié à plusieurs reprises entre 1659 et 1668.

[232]*La doctrine des Amans, ou le Catechisme d'Amour, où sont enseignés, les principaux Mysteres de l'Amour et le Devoir d'un veritable Amant*, s.l.n.d.

[233]*La Politique des Amans, ou la Connoissance du Cœur*, à Paris, chez Th. Guillain, 1683.

[234]Marie-Claire CHATELAIN, « Bussy-Rabutin et la figure galante d'Ovide : modèle, parallèle, identification personnelle », *Littératures classiques*, 77 (2012), p. 17-33, ici p. 33.

[235]Parues pour la première fois dans le *Recueil de Sercy* (*Recueil de pièces en prose, les plus agreables de ce temps*, cit., p. 387-406)

[236]Dominique BOUHOURS, *Pensées ingénieuses des Anciens et des modernes*, à Paris, chez Vve de S. Mabre-Cramoisy, 1689.

que les mondains s'efforcent de faire remonter à la tradition courtoise des jeux-partis, des tensons et des arrêts d'amour. Débattues dans les salons et auprès des confréries et des académies galantes, dans des échanges de pièces éparses en vers et en prose ainsi qu'au sein des romans et des nouvelles (notamment chez D'Urfé, De Pure et Scudéry), les questions et maximes d'amour connaissent une diffusion remarquable dans les années 1660[237]. Ces petits genres sont caractérisés par une approche ludique relevant de l'exercice d'esprit, approche qui émerge en particulier du caractère fréquemment paradoxal des réponses et qui trouve chez Ovide un maître dans l'art de la variation et de la contradiction assumée[238].

Si les œuvres amoureuses d'Ovide se prêtent à des élaborations enjouées, voire ouvertement ludiques, la même chose se vérifie avec les *Métamorphoses*. Au XVIIe siècle, dépassée l'expérience de la Pléiade, le statut de la mythologie classique a profondément changé : « la fable, […] au lieu d'être la source d'un grand lyrisme cosmologique comme c'est encore le cas chez Ronsard, tend à ne subsister que comme répertoire convenu de motifs à usage décoratif »[239]. Les auteurs s'emparent des *fabulae* des *Métamorphoses* qu'ils réécrivent sous la forme de textes lyriques, narratifs ou dramatiques, mais empruntent également le principe même de la métamorphose pour lui donner une nouvelle vie : en 1639-1640, Voiture inaugure la mode de la « métamorphose galante »[240], petit genre lyrique s'approchant du madrigal, fondé sur une poétique de la métamorphose renonçant à l'allégorie au profit du compliment galant[241], qui deviendra un jeu de salon pratiqué encore dans la seconde moitié du siècle et susceptible d'être intégré dans des œuvres relevant de genres différents, comme la poésie didactique[242].

---

[237]Un répertoire des questions et maximes d'amour est fourni par César ROUBEN, « Un jeu de société au Grand Siècle : les *Questions* et les *Maximes d'amour.* Inventaire chronologique », *XVIIe siècle*, 97 (1972), p. 85-104 ; un panoramique sur l'évolution du genre est disponible dans l'article de Dolores JIMÉNEZ, « L'amour en question(s) au XVIIe siècle », dans *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, actes du colloque de Valence (4-7 mars 1998), sous la direction de Dolores Jiménez et Jean-Claude Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, p. 151-162. Sur ce corpus et les milieux où il fleurit, voir au moins Jean-Michel PELOUS, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 275-282 ; Delphine DENIS, *Le Parnasse galant*, cit., p. 152-179.

[238]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 328-334.

[239]Alain GÉNETIOT, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 52.

[240]*Ibid*., p. 52-56. Regnault réunit une série de « métamorphoses » dans un volume collectif paru peu après la naissance de la vogue lancée par Voiture : *Les Metamorphoses françoises recueillies par M. Regnault*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641.

[241]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 307-323.

[242]C'est le cas, notamment, des *Jardins* du Père Rapin (René RAPIN, *Hortorum libri IV*, à Paris, Imprimerie Royale, 1665) et des *Entretiens* du Père Le Moyne (Pierre LE MOYNE, *Entretiens et lettres poétiques*, à Paris, chez É. Loyson, 1665), étudiés par Marie-Claire CHATELAIN (*Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 322-

Familiariser avec Ovide

Au XVIIe siècle, la familiarité du public avec Ovide est d'autant plus profonde qu'elle ne dépend pas uniquement de la lecture de ses œuvres et des textes qui s'en inspirent. Au collège, on épelle sa production poétique dans les classes de grammaire et d'humanités ; dans les romans et sur les scènes théâtrales, Ovide apparaît en tant que personnage ; dans le domaines des arts figuratifs, les répertoires illustrés de « fables » métamorphiques influencent la représentation des mythes classiques en figeant des *topoï* iconographiques qui parviendront jusqu'au XVIIIe siècle.

Après la Renaissance, Ovide continue d'être un auteur étudié et imité à l'école dès les premières classes de latin. Les programmes scolaires des collèges des Jésuites, ainsi que des autres congrégations vouées à l'éducation des jeunes, prévoient l'étude de presque toutes les œuvres du poète, qu'on étudie par extraits en suivant la méthode de la *praelectio* : à l'exposition du sujet, s'ensuivent la paraphrase du texte entier, l'analyse de chaque phrase, le repérage des points notables de rhétorique, l'exposition des notions utiles à la pleine compréhension du texte et finalement la mise en exergue de la *latinitas* des expressions méritant d'être retenues[243]. Au début du parcours scolaire, les écoliers ont accès à des anthologies de pensées et de morceaux choisis ; à partir de la classe de quatrième, ils attaquent l'étude des œuvres : la prééminence est alors accordée aux *Métamorphoses* et aux *Héroïdes*, qui figurent parmi les premiers textes poétiques latins présentés en cours. Au fil des années, ce sont d'abord les *Tristes* et les *Pontiques*, puis les *Fastes* qui intègrent le programme. Les *amatoria* ne sont proposés que d'une façon ponctuelle, sans être pourtant complètement exclus du milieu scolaire. La place qu'Ovide tient au sein des programmes est comparable à celle de Virgile, et cet honneur lui est accordé en vertu de différentes raisons. Tout d'abord, la facilité : ses œuvres sont accessibles aux collégiens qui se penchent pour la première fois sur un texte poétique de l'Antiquité, et permettent d'affiner leur maîtrise de la grammaire et d'enrichir leur connaissance du lexique. Ensuite, l'érudition : les *Métamorphoses* et les *Fastes* sont un support efficace pour introduire les jeunes gens à la

327). Jean de La Fontaine relève, toutefois, qu'en 1665 la métamorphose ne serait plus à la mode auprès des gens de goût : « Nous avons vu les rondeaux, les métamorphoses, les bouts-rimés, régner tour à tour : maintenant ces galanteries sont hors de mode, et personne ne s'en soucie : tant il est certain que ce qui plaît en un temps peut ne pas plaire en un autre » (Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, édition présentée, établie et annotée par Alain-Marie Bassy, Paris, Gallimard, 1982, p. 29).

[243]Michèle Rosellini, « Le miel et le venin, ou l'utilité de la littérature par la *praelectio* », *Littératures classiques*, 37 (1999), p. 69-95.

connaissance de la mythologie et de la civilisation latines ; les *Métamorphoses*, par ailleurs, étant particulièrement divertissantes et captivantes, s'avèrent être un précieux outil didactique. Enfin, le style : l'élégance des recueils épistolaires, et surtout des *Héroïdes*, fait de ces textes d'excellents exemples du style élégiaque, et les rend dignes d'être utilisés comme modèles pour les exercices d'imitation. L'enseignement scolaire d'Ovide, au demeurant, demeure assez proche de celui qui était pratiqué à la Renaissance, duquel le XVIIe siècle hérite aussi la tendance à la lecture allégorique des « fables » ovidiennes dans leurs dimensions morale, scientifique (« physique ») et historique. Tout collégien apprend donc très tôt à connaître une large partie de la production ovidienne ainsi qu'à se l'approprier au travers des exercices d'imitation, et c'est dans la fonction qu'on attribue à ces exercices qu'on assiste à une évolution au cours du XVIIe siècle : comme l'observe Marie-Claire Chatelain en commentant un passage de Bernard Lamy sur l'utilité des imitations, « l'enjeu de la formation scolaire n'est plus d'acquérir un savoir technique de versification, qui se démontre dans la production de vers latins, sans intérêt en eux-mêmes, mais il consiste à forger un style, notamment par la fine imitation du style élégiaque »[244].

La découverte des écrits d'Ovide s'accompagne de celle de la vie du poète. C'est encore Marie-Claire Chatelain qui, se penchant sur le corpus des *Vies* publiées au cours du XVIIe siècle, a relevé des correspondances marquantes entre la réception de ses œuvres et le portrait de l'auteur qui est fourni par les éditeurs[245]. Dans la première partie du XVIIe siècle, l'épisode marquant de l'exil justifie la reproduction des *Vies* (ou de pièces poétiques consacrées aux vicissitudes biographiques d'Ovide) dans les volumes contenant les *Fastes*, les *Tristes* et les *Pontiques*. À cette époque, il s'agit souvent de textes rédigés par des humanistes comme Politien ou Scaliger ou par des philologues comme Daniel Heinsius. À partir de la moitié du siècle, cependant, on assiste à un changement de tendance : les *Vies* commencent à paraître avec une fonction de préface en tête des recueils des œuvres complètes ou de leurs traductions françaises (ces dernières étant adressées à un public différent de celui des étudiants et des lettrés), et s'orientent aussi, voire surtout, vers la définition d'un caractère défini par les qualités de poète de l'amour et d'amant tout court. Dans les portraits qui se dessinent, Ovide est dépeint, de fait, comme un honnête homme empreint d'un esprit de galanterie certainement plus proche de celui de la société mondaine

[244]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 86. Un panoramique sur l'approche scolaire aux œuvres d'Ovide est fourni aux p. 63-87.

[245]*Ibid*., p. 263-302.

de l'époque de Louis XIV que de celle d'Auguste. La vie d'Ovide, par ailleurs, est aussi évoquée au sein d'œuvres littéraires contemporaines (comme dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry[246]) et fait même l'objet d'œuvres entièrement consacrées à elle. C'est le cas d'une pièce latine sur l'épisode de la disgrâce du poète jouée au Collège de Navarre en 1641[247], d'une pastorale héroïque de Gabriel Gilbert créée en 1663 et d'un roman de Mme de Villedieu (*Les Exilés de la Cour d'Auguste*[248]). Dans la première pièce, Ovide est exilé par Auguste à cause de ses poèmes licencieux. L'ordre de l'empereur est reçu avec stupeur par tous les personnages, qui ne partagent pas son jugement sévère des *amatoria* ; l'apparition de Mercure *ex machina* en conclusion, par ailleurs, annonce que l'*iniuria* subie par le poète sera *felicissima* car elle inspirera les admirables œuvres de l'exil. La pièce prend donc les défenses de la poésie amoureuse et élégiaque d'Ovide, à laquelle elle rend hommage en reprenant, au moment des adieux du poète, l'élégie des *Tristes* (I, 3) qui rapporte ce même épisode. La pastorale de Gilbert, dont il sera question dans la deuxième partie du présent travail, développe en revanche un épisode fictif de la vie d'Ovide : s'étant rendu dans l'île de Chypre avec Corinne pour participer aux fêtes d'Adonis, le poète doit essuyer la défaite dans le concours pour l'attribution du titre d'amant parfait, remporté par le grec Hyacinthe. Le personnage dépeint par Gilbert est un champion de galanterie moderne et un défenseur acharné des droits de l'inconstance s'inscrivant, au demeurant, dans la lignée d'Hylas, le personnage de l'*Astrée* de D'Urfé qui partage ces mêmes valeurs. Habile orateur et fin railleur, Ovide est exalté en vertu de son habileté de poète érotique qui l'a rendu influent à la cour de Rome. C'est dans cette direction que Mme de Villedieu oriente sa représentation d'Ovide dans *Les Exilés* : le héros de Villedieu est un modèle de galanterie moderne, un maître d'éloquence et un poète capable de charmer ses lectrices du fait de son talent dans la peinture de l'amour. Dans ce roman où la fiction romaine apparaît comme « un masque de l'actualité »[249], le milieu social évoqué est celui de la cour, et l'on a pu reconnaître dans les

[246]Madeleine de SCUDÉRY, *Clélie. Histoire romaine*, à Paris, chez A. Courbé, 1654-1660, 4ème partie, l. II, p. 833-836.

[247]*Ovidius exulans dabitur in aula regiae Navarrae die Veneris Calend. Mart. hora post meridiem 4*, s.l.n.d. La datation à l'année 1641 est proposée par Marie-Claire CHATELAIN (*Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 82) sur la base de la distribution des rôles.

[248]Marie-Catherine-Hortense DESJARDINS, *Les Exilés de la Cour d'Auguste*, à Paris, chez C. Barbin, 1672-1673. Sur ce roman, voir Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 290-302 et Gérard LETEXIER, « *Les Exilés de la cour d'Auguste* : Mme de Villedieu entre tradition et modernité », *Littératures classiques*, 61 (2006), p. 71-87.

[249]*Ibid.*, p. 76.

personnages de la fiction des figures en vue à la cour de Louis XIV[250]. Au fil du roman, Villedieu se plaît à tenter d'éclaircir les épisodes les moins connus de la vie du poète, ainsi qu'à expliquer les références à des personnages ou des événement à peine esquissés dans ses œuvres : l'invention romanesque se greffe sur la matière authentiquement ovidienne des *amatoria*.

Si les œuvres amoureuses d'Ovide contribuent à alimenter la légende autour de sa vie, les *Métamorphoses* jouent tout un autre rôle dans la familiarisation du public du XVIIe siècle avec l'œuvre du poète. Nous avons eu l'occasion d'anticiper que les *Métamorphoses* réduites en recueils de fables illustrées ont eu une très vaste circulation, en mettant à disposition des artistes un répertoire d'histoires mythiques et de modèles iconographiques prêts à l'usage[251]. En peinture, la diffusion de ces modèles est tout à fait remarquable : l'on pourra parcourir les deux grands volumes des *Métamorphoses illustrées par la peinture baroque*[252] pour se convaincre de la vivacité, de la richesse et de la continuité de la pratique de transposition en images des mythes métamorphiques. Ces deux volumes, loin d'être exhaustifs ou d'aborder la question d'une façon systématique, suffisent au moins à donner un aperçu éblouissant du phénomène ; des informations plus circonstanciées sur les transpositions figuratives de *Métamorphoses* en France (surtout sous Louis XIV) peuvent être repérées dans une série d'articles parus à partir de la moitié du XXe siècle soulignant, en particulier, la faveur dont le poète jouissait dans les milieux proches de la cour, ainsi qu'à la cour même de Louis XIV[253]. On sait que, lors de son entrée à Paris avec son épouse Marie-Thérèse le 26 août 1660, les

[250]Micheline CUÉNIN, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse soutenue à l'Université Paris IV, 1976, p. 204-218.

[251]Jean-Pierre Néraudau relève que l'édition illustrée des *Métamorphoses* qui exerça la plus grande influence dans la fixation de modèles iconographiques est celle de Bernard Salomon, parue à Lyon en 1557 (voir Jean-Pierre NÉRAUDAU, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », dans *Présence d'Ovide*, cit., p. 323-344, ici p. 334). Sur Bernard Salomon, voir aussi Peter SHARRATT, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005.

[252]OVIDE, *Les Métamorphoses illustrées par la peinture baroque*, traduction du latin de Georges Lafaye, préfaces de Roberto Mussapi, Pierre Rosenberg et Carlo Falciani, Paris, Diane de Selliers, 2003. Le volume réunit environ 350 tableaux de quelques 200 peintres (surtout français).

[253]Nous nous bornerons à citer les travaux d'Henri BARDON, « Ovide et le Grand Roi », cit. ; ID., « Sur l'influence d'Ovide en France au 17ème siècle », cit. ; ID., « Ovide et le baroque », cit. ; Jean-Pierre NÉRAUDAU, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », cit. ; Hélène HIMELFARB, « Ovide à Versailles, mise au point : fable et opéra dans les peintures de Jean Cotelle pour la galerie de Trianon (1688-1691) », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 445-458 ; Christopher ALLEN, « Ovid and art », dans *The Cambridge Companion to Ovid*, cit., p. 336-367 ; Paul BAROLSKY, « Ovid's *Métamorphoses* and the History of Baroque Art », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, cit., p. 202-216. Nous renvoyons aux bibliographies contenues dans ces articles, et en particulier à celle de l'étude de Christopher Allen.

décorations installées le long du parcours du cortège s'inspiraient abondamment d'Ovide[254], et on connaît la place que les mythes métamorphiques occupent dans la décoration du palais et des jardins de Versailles ou du Trianon. On ne doit pourtant pas oublier que, déjà sous Louis XIII, les sujets ovidiens étaient fort estimés par les amateurs des arts figuratifs. Il vaut la peine de rappeler l'anecdote célèbre voyant le cardinal Mazarin demander au peintre Gian Francesco Romanelli de changer les sujets prévus par le peintre pour décorer les plafonds de la salle aujourd'hui connue sous le nom de Galerie Mazarine. Le peintre avait proposé un cycle de fresques portant sur des épisodes de l'histoire romaine ; cependant Mazarin, écrit Romanelli au cardinal Francesco Barberini le 6 juillet 1646, « mostrò haver più gusto nelle Metamorfose d'Ovidio come più allegre, et che siano per dar più nel genio del Paese »[255]. Pour le cardinal, les *Métamorphoses* étaient donc plus conformes au « goût français », et cette prédilection pour les sujets ovidiens ne s'estompera pas à la fin du XVIIe siècle. À propos de la continuité de l'engouement pour l'imaginaire métamorphique, de la perpétuation de modèles iconographiques remontant parfois au XVIe siècle et de la familiarité des français de l'époque avec les mythes ovidiens, on pourra mentionner un ouvrage de Bernadette de Rességuier sur les faïences produites en Provence aux XVIIe et XVIIIe siècles : Rességuier répertorie des centaines de plats, assiettes, soupières, pots à eau, vases, fontaines murales et bassins de toilette fabriqués à Moustiers, reproduisant souvent avec une précision étonnante les gravures contenues dans les *Métamorphoses* illustrées des XVIe et XVIIe siècles[256]. Les histoires racontées par Ovide, figées dans les illustrations des livres et de là transposées sur les poteries, font leur entrée dans les espaces de la vie quotidienne.

Pour résumer, au XVIIe siècle Ovide est appréhendé tant d'une façon directe, par l'étude ou la lecture de ses œuvres (en langue latine et en traduction française), qu' indirecte : le rayonnement d'imitations et de textes nourris par sa poétique, mais aussi la pratique de jeux de salons et de petits genres littéraires galants inspirés de ses œuvres, la circulation de recueils de lieux communs et de florilèges, la diffusion de la légende romanesque sur sa vie, la quantité d'illustrations, tableaux, tapisseries, sculptures – et pièces de vaisselle – reproduisant les moments saillants des mythes contribuent à rendre cet auteur familier à un

[254]Henri BARDON, « Sur l'influence d'Ovide en France au 17ème siècle », cit., p. 74.

[255]Sabine DU CREST, « La galerie Mazarine de G. F. Romanelli : une galerie ovidienne ? », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 433-443. La lettre de Romanelli est citée à la p. 433.

[256]Bernadette de RESSÉGUIER, *Ovide en Provence. Décors mythologiques sur la faïence provençale aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Aix-en-Provence, DSF, 2015.

public qui, parfois, n'a qu'une connaissance partielle ou médiate de ses écrits, voire aucune[257].

[257]Est éloquent, à ce propos, l'aperçu des « vie et œuvres » d'Ovide que Madeleine de Scudéry insère dans le passage de la *Clélie* évoqué plus haut. Le ton didactique de ces pages révèle leur fonction : fournir aux lecteurs et aux lectrices peu férus de littérature latine des notions de base sur un poète dont Scudéry admire la facilité, le naturel et l'esprit, mais qu'elle suppose être peu ou pas connu par une partie de son public.

Deuxième partie

Ovide et le théâtre tragique français des XVIe et XVIIe siècles

Tragédie humaniste, tragédie baroque : Ovide et la tragédie française entre 1550 et 1620

Ovide et les premières épreuves d'un genre naissant

À l'époque à laquelle les premières tragédies françaises voient le jour, Ovide connaît un grand succès. Au début des années 1550, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, ses œuvres intègrent les programmes des collèges, sont incessamment imprimées, font l'objet de traductions et d'imitations, et ont déjà participé à la diffusion du genre élégiaque en France. Les poètes de la Brigade ronsardienne se penchent volontiers sur les écrits d'Ovide, et plusieurs parmi eux se font « translateurs » d'extraits de ses poèmes : Jean-Antoine de Baïf, par exemple, traduit la « fable » métamorphique de Pyrame et Thisbé[258] et Joachim du Bellay accompagne sa traduction du livre IV de l'*Énéide* d'une imitation de la septième *Héroïde*, celle de Didon[259]. La comparaison que Du Bellay établit entre ces deux auteurs dans la dédicace de son volume consacré à la reine de Carthage nous éclaire sur la considération qu'il porte à Ovide :

[258]Jean Antoine de BAÏF, *Le Meurier, ou la Fable de Pyrame et Thisbe*, dans ID., *Œuvres complètes. I. Euvres en rime*, édition critique avec introduction, variantes et notes sous la direction de Jean Vignes, Paris, Champion, 2002, p. 255-270.

[259]Joachim DU BELLAY, *Le quatriesme livre de l'Eneide traduict en vers françoys. La complaincte de Didon à Énée, prinse d'Ovide. Autres oeuvres de l'invention du traducteur*, à Paris, s.n., 1552. Sur la traduction de l'*Héroïde* VII, on pourra voir Jean-Pierre NÉRAUDAU, « Traduction et création chez Du Bellay, l'exemple de la 'Complainte de Didon à Énée prinse d'Ovide' (*Héroïdes*, VII) », dans *La Naissance du monde et l'invention du poème, mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Yvonne Bellenger*, textes réunis et édités par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1998, p. 368-386.

> J'ay accompagnée [la translation du quatriesme de l'Eneide] d'une complaincte de Didon à Enée, immitée sur Ovide : ce que j'ay faict, tant pour la continuation du propos, que pour opposer la divine magesté de l'ung de ces aucteurs à l'ingenieuse facilité de l'autre[260].

La « facilité » est l'un des caractères qu'on attribue généralement à la poésie d'Ovide au XVIe siècle, allant souvent de pair avec la douceur. Il s'agit d'attributs certainement peu convenables au genre tragique renaissant qui, en se situant dans le sillage de la tragédie classique, se veut éminemment *grauis* comme – ironie des choses – Ovide lui-même le rappelle dans les *Tristes*, en soulignant que « la tragédie dépasse en gravité tout autre genre »[261]. Cependant, dans les pages suivantes nous verrons que parmi les premiers auteurs de tragédies françaises, certains ont nourri leurs pièces d'emprunts considérables aux œuvres d'Ovide. Il ne s'agira pas de procéder à un travail de repérage de *sententiae* ou de réminiscences ovidiennes éparses (qu'il ne serait point étonnant de rencontrer dans des textes rédigés par des auteurs qui fréquentent assidûment la littérature latine), mais de relever en quelle mesure Ovide a pu nourrir à un niveau plus profond ces tragédies en ce qui concerne l'*inventio* ainsi que l'*elocutio*.

Ici comme dans la suite du présent travail, nous nous pencherons uniquement sur les pièces dont le sujet a été traité par Ovide dans les *Héroïdes* ou dans les *Métamorphoses*. Les tragédies du XVIe siècle qui prennent place dans cette catégorie sont au demeurant très peu nombreuses, et trois d'entre elles portent sur la scène une histoire du mythe que des poètes tragiques (Sénèque et Euripide) ou épique (Virgile) de l'Antiquité ont également développée. Dans la *Médée* de La Péruse, la *Didon se sacrifiant* de Jodelle et l'*Hippolyte* de Garnier, Ovide sera inévitablement devancé par ces autres auteurs. Dans une quatrième tragédie portant sur le mythe de Méléagre, en revanche, l'auteur puisera sa matière dans les *Métamorphoses*, en adaptant de larges portions du texte ovidien à la scène.

[260]Joachim DU BELLAY, *Le quatriesme livre de l'Eneide*, cit., p. 10.

[261]« Omne genus scripti grauitate tragoedia uincit » (OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968, l. II, v. 385).

La *Médée* de La Péruse : une mosaïque de sources sur un châssis sénéquien[262]

La première tragédie française imprimée, la *Médée* de Jean Bastier de La Péruse[263], a été longtemps considérée comme une simple imitation, voire une traduction, de la *Medea* de Sénèque[264]. Les recherches conduites par Nicolas Banachévitch au cours des années 1920[265], et surtout le travail de repérage des *loci* communs aux deux textes mené par James Coleman soixante ans plus tard[266], ont permis de dépasser cette assertion et de reconnaître la part d'originalité de la première *Médée* française. Françoise Charpentier, Marie-Madeleine Fragonard et Florence de Caigny[267], dans leurs études plus récentes, se sont insérées dans la voie tracée par Coleman tout en approfondissant certains aspects de cette problématique. La tragédie de l'« Euripide des Français »[268] et la *Medea* de Sénèque, en effet, présentent des différences considérables sur plusieurs plans : de la structure de la pièce aux thématiques

[262]Ces recherches concernant la *Médée* de La Péruse ont fait l'objet d'une première publication : « Autour de deux sources de la *Médée* de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », dans *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, actes de la journée d'études de Vercelli, 6 juin 2014, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 47-67.

[263]Publiée posthume : à Poitiers, chez Marnefz et Bouchetz Frères, 1555.

[264]Tel est, par exemple, l'avis de l'Abbé de Marolles, des Frères Parfaict et de nombreux hommes de lettres jusqu'à la fin du XIXe siècle.

[265]Nicolas BANACHÉVITCH, *Jean Bastier de La Péruse (1529-1554). Étude biographique et littéraire*, Paris, PUF, 1923. Mais déjà Claude-Piere GOUJET (*Bibliothèque françoise ou Histoire de la littérature françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1740-1746], t. II, p. 622), Otto KULCKE, *Seneca's Einfluss auf Jean de La Péruse's Médée und Jean de la Taille's Famine ou les Gabéonites*, Grefswald, F.W. Kunike, s.d. (1884), Léon MALLINGER (*Étude de littérature comparée. Médée*, Paris, Fontemoing, 1898) et Karl BÖHM (*Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien*, Erlangen und Leipzig, A. Deichert, 1902) relevaient que la *Médée* de La Péruse est loin d'être une traduction ou une plate imitation des tragédies anciennes.

[266]Jean Bastier de LA PÉRUSE, *La Médée*, édition critique par James A. Coleman, University of Exeter, 1985 (de cette édition sont tirées les citations insérées dans le présent article). Son étude des sources de la pièce a paru également aux p. 75-110 de l'édition de Marie-Madeleine Fragonard (Jean Bastier de LA PÉRUSE, *Médée*, édition, introduction et notes de Marie-Madeleine Fragonard, Mugron, Éditions José Feijóo, 1990).

[267]Françoise CHARPENTIER, « Médée figure de la passion d'Euripide à l'âge classique », dans *Prémices et Floraison de l'Âge classique*, mélanges en l'honneur de Jean Jehasse réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995 ; Marie-Madeleine FRAGONARD, *Introduction* à Jean Bastier de LA PÉRUSE, *Médée*, cit. ; Florence de CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

[268]L'épithète est de Scévole de Sainte Marthe. Dans l'incipit de son éloge de Robert Garnier contenu dans les *Elogia Gallorum doctrina illustrium*, il retrace la naissance du théâtre tragique en France : après avoir introduit la figure de Jodelle en jugeant son style trop dur et obscur (« […] paulo tamen adhuc duriore stylo, minusque dilucido »), il présente La Péruse : « Successit ei [*scil.* : à Jodelle] Perusius poëta sane tersior & politior, adeoque, nisi mors immaturior obfuisset, Gallicus Euripides eruditorum iudicio euasurus ». Immédiatement après, Saint-Marthe remarque que Garnier est un *æmulator* de Sénèque, en suggérant, peut-être, une opposition avec l'euripidéen La Péruse : « Senecæ quidem ille potius quam Græcorum æmulator » (nous citons de l'édition de Scévole de SAINTE-MARTHE, *Gallorum doctrina illustrium, qui nostra patrumque memoria floruerunt, elogia […]*, Lutetiae Parisiorum, apud J. Villery, 1630, p. 104).

abordées ; du choix des personnages à leur caractérisation. Certes, l'intertexte sénéquien est indéniablement consistant : Coleman estime qu'environ un quart des vers de la tragédie de 1553 est une imitation assez fidèle des vers de Sénèque[269]. Cependant, la matière élaborée par La Péruse se nourrit également d'autres modèles, non seulement tragiques mais aussi élégiaques, épiques et lyriques. On a invoqué tout d'abord Euripide, dont La Péruse connaissait la *Μήδεια* dans la traduction latine de l'humaniste écossais George Buchanan[270] ; puis Ovide, dont l'*Héroïde* XII et le livre VII des *Métamorphoses* ont fourni au dramaturge français du matériau mythique absent chez les tragiques de l'Antiquité[271] ; Virgile ensuite, auquel La Péruse emprunte quelques passages[272], et enfin un poète contemporain, Ronsard, que La Péruse imite aussi dans ses poèmes[273]. La critique a généralement jugé très faible la contribution de ces sources secondaires dans l'ensemble de l'œuvre, exception faite pour la *Μήδεια* d'Euripide (qu'on a toutefois négligé de considérer de manière approfondie à travers l'intermédiaire de la traduction de Buchanan). En partageant les positions de Charpentier et de Caigny, nous croyons au contraire que l'apport de certains de ces textes a été déterminant pour l'élaboration de la poétique de la *Médée* et pour son affranchissement de son modèle privilégié, le théâtre de Sénèque.

Un des traits saillants de la *Médée* de La Péruse est la place accordée au thème de la *perfidia* de Jason et plus particulièrement au problème de la parole mensongère. La critique

[269]James A. COLEMAN, *Appendice II : Étude des sources de* Médée, dans Jean Bastier de LA PÉRUSE, *La Médée*, cit., p. 35-58, ici p. 47. Banachévitch affirme que les emprunts de La Péruse sont beaucoup plus consistants : « La Péruse s'est servi largement de la tragédie latine, et […] lui a pris même près des deux tiers de sa pièce » (N. BANACHÉVITCH, *op. cit*., p. 137).

[270]*Hecuba et Iphigenia in Aulide, Euripidis tragoediae, in latinum tralatae Erasmo Roterodamo interprete. Medea ejusdem, Georgio Buchanano Scoto interprete*, Parisiis, ex officina M. Vascosani, 1544. L'édition moderne de référence pour les tragédies de Buchanan est l'édition de P. Sharratt et P. G. Walsh, *George Buchanan Tragedies*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983. Le texte de la *Medea* est aux p. 165-208.

[271]Nicolas BANACHÉVITCH, *op. cit.*, p. 176-183, reconnaît des emprunts ovidiens aussi dans l'œuvre poétique de La Péruse, en particulier dans l'*Ode à J. Boiceau, Seigneur de la Borderie*. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les emprunts en question proviennent pour la plupart du VII livre des *Métamorphoses*, dont l'histoire de Médée occupe la première partie.

[272]Coleman signale notamment la reprise du célèbre vers « Una salus victis, nulla sperare salutem » (*Énéide*, II, 354), qui chez La Péruse devient la *sententia* du v. 96 : « C'est l'espoir des vaincus, n'attendre aucun secours » (James A. COLEMAN, *Étude des sources de* Médée, cit., p. 56). Nous ajoutons que la description des mauvais présages survenant au cours du sacrifice de Créon (v. 579-582 : « [D'où vient encore que] J'ai veu, ô cas hideus et difficil à croire, / L'eau sacre se changer et prandre couleur noire, / Et le vin sur l'autel saintemant épanché / Se chang'ant, m'a semblé de sang meurtri taché ? ») provient du livre IV de l'*Énéide*, v. 453-455 : « Vidit, turicremis cum dona imponeret aris, / (Horrendum dictu) latices nigrescere sacros / Fusaque in obscenum se uertere uina cruorem ».

[273]Nicolas BANACHÉVITCH, *op. cit.*, *passim*, et Jean Bastier de LA PÉRUSE, *Poésies complètes*, édition critique par James A. Coleman, University of Exeter Press, 1992, *passim*.

n'a pas manqué de souligner cet aspect : pour Marie-Madeleine Fragonard, en particulier, la centralité de la *parole* représente le véritable lieu de rupture avec le traitement classique du mythe. Si Alessandra Preda a mis en relation l'accentuation du thème de la déloyauté avec les études de droit menées par le dramaturge[274], Phillip John Usher a proposé de voir dans l'exécration du parjure et dans l'éloge de la défiance formulés dans la *Médée* une véritable réflexion autour d'un problème de philosophie politique[275]. Or, qu'ils soient d'ordre biographique, philosophique, éthique ou esthétique, les motifs de La Péruse demeurent à l'état d'hypothèses. Dans les pages suivantes, nous tâcherons de montrer que cette relecture particulière du mythe, qui caractérise fortement la pièce française vis-à-vis de la pièce sénéquienne, a eu des précédents littéraires que l'auteur connaissait sûrement : les œuvres d'Ovide et la traduction latine d'Euripide faite par Buchanan.

Obiurgatio et *perfidia*

Jusqu'à présent, l'apport d'Ovide à la tragédie de La Péruse a été considéré comme marginal. James Coleman, qui voit dans la *Médée* « le plus parfait exemple de *contaminatio* qui se trouve dans toutes les tragédies du siècle »[276], ne considère dans ce discours que les tragédies de Sénèque et d'Euripide, et affirme que l'influence d'Ovide serait « à peine sensible »[277]. Le repérage d'éléments ovidiens dans la *Médée* impose certainement une certaine prudence, puisque les œuvres d'Ovide ont nourri au moins deux sources parmi celles dont La Péruse s'est inspiré à son tour : c'est notamment le cas de la *Medea* de Sénèque, qui entretient des rapports complexes avec les *Héroïdes* et les *Métamorphoses*[278], et c'est également le cas de la *Medea* latine de Buchanan, dont Zoé Schweitzer a tout récemment mis en évidence certains traits de dérivation ovidienne[279]. Néanmoins, on peut déceler des

[274]Alessandra PREDA, « La rondine e la statua: Medee cinquecentesche », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, a cura di Liana Nissim e Alessandra Preda, Milano, Cisalpino, 2005, p. 89-105 ; v. en particulier p. 97.

[275]Phillip J. USHER, « Prudency and the Inefficacy of Language: Re-politicizing Jean de la Péruse's *Médée* (1553) », *Modern Language Notes*, CXXVIII, 4 (September 2013, French Issue), p. 868-880.

[276]James A. COLEMAN, *Étude des sources de* Médée, cit., p. 56.

[277]*Ibidem*.

[278]La bibliographie est très riche. Nous nous bornerons à renvoyer à l'article d'Alfredo Mario MORELLI, *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, dans « Percorsi della memoria », II, a cura di M. P. Pieri, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, p. 37-81 ; à l'introduction et aux notes d'Annalisa Németi à son édition de la Medea (LUCIO ANNEO SENECA, *Medea*, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Németi, con un saggio di Guido Paduano, Pisa, Edizioni ETS, 2003) ; à la riche édition de l'*Héroïde* XII de Federica Bessone (P. OVIDII NASONIS, *Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*, a cura di Federica Bessone, Firenze, Felice Le Monnier, 1997).

[279]Zoé SCHWEITZER, « Buchanan, helléniste et dramaturge, interprète d'Euripide (*Medea* et *Alcestis*) », *Études Épistémè*, 23 (« G. Buchanan : Textes et traductions »), 2013 (url : http://www.etudes-episteme.org/2e/?

éléments qui attestent d'une connaissance directe de l'œuvre d'Ovide de la part de La Péruse, et qui suggèrent d'en réévaluer les apports à la tragédie. Il est vrai que, en ce qui concerne les emprunts textuels ponctuels, on pourrait parler de « réminiscences qui témoignent de la formation de lettré et du cercle cultivé dans lequel La Péruse évolue »[280] ; mais on peut dire bien autre chose à l'égard de l'emprunt de matière mythique et de l'adoption de stratégies rhétoriques précises. Au delà de la reprise de mots isolés[281] et de vers épars[282], on trouve évoquées dans la *Médée* les promesses de fidélité adressées par Jason à Médée en Colchide, promesses ignorées par les tragiques de l'Antiquité mais traitées diffusément par Ovide[283]. L'épisode est relaté dans les *Héroïdes* (XII, 67-92) et dans les *Métamorphoses* (VII, 74-99), la scène se déroulant de manière presque identique dans les deux textes : Médée se rend dans un bois sacré où, près d'un temple (ou autel) consacré à une déesse lunaire (Diane/Hécate), elle rencontre Jason qui lui prête serment de fidélité. Les deux passages diffèrent essentiellement en ce que la scène est entièrement focalisée sur le personnage de Médée dans les *Métamorphoses*, tandis que dans les *Héroïdes* le passage est dominé par les promesses de Jason, rapportées en discours direct. La Péruse fait explicitement référence à cet épisode deux

buchanan-helleniste-et-dramaturge, consulté le 20 mai 2014). Par ailleurs, P. Sharratt et P. G. Walsh avaient déjà signalé des reprises ponctuelles de tournures et d'éléments lexicaux ovidiens dans toutes les tragédies latines de Buchanan (cf. l'apparat de notes dans l'édition citée).

[280]Florence de CAIGNY, *op. cit.*, p. 95.

[281]James A. COLEMAN, dans *Étude des sources de* Médée, cit., p. 56, cite, comme provenant nécessairement d'Ovide, le calque « pied-d'airain taureau » : « aeripedes tauri » (*Mét.*, VII, 105 ; *Hér.*, XII, 93) ; nous signalons par ailleurs qu'Octovien de Saint-Gelais, dans sa traduction des *Héroïdes* qui eut une large diffusion ou XVIe siècle, se sert du même calque.

[282]Rares sont les traductions précises de morceaux étendus, mais la *Médée* est parsemée de souvenirs ovidiens. On peut mentionner les vers 97-138 (accusations de la Nourrice contre Jason, qui reprennent les accusations formulées par Médée dans l'*Héroïde* XII : condition de pauvreté, abandon de la famille et du rang royal, crimes de tout genre dont le seul responsable est Jason, mérite d'être à l'origine de la vie et de la fortune de ce dernier), v. 227-229 (invocation de la mort qui rappelle l'incipit de l'*Hér.* XII, mais qu'on retrouve aussi chez Euripide) ; v. 380 (« Elle a trassé je ne sai quoi plus grand », *Hér.*, XII, 212 « Nescioquid certe mens mea maius agit ») ; v. 931-938 (description de Médée invoquant Hécate dans la nuit, réécriture de *Mét.*, VII, 179-209).

[283]Coleman signale cette reprise sans toutefois lui attribuer aucune importance dans son commentaire (v. *Étude des sources de* Médée, cit., p. 56). Par ailleurs, il est vrai qu'Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus développent cette scène dans leurs *Argonautiques*, et que nous ne pouvons pas exclure l'hypothèse d'une connaissance de ces poèmes de la part de La Péruse. Cependant, il nous paraît difficile d'accepter cette conjecture, puisque ces poèmes accueillent des variantes du mythe qui, tout en secondant la lecture prônée par La Péruse, ne sont pas accueillies par le dramaturge français. On peut remarquer, par exemple que le personnage de Médée assiste Jason dans toutes les épreuves imposées par Æétès, mais ne se rend pas directement coupable de la mort de son frère Absyrte (qui chez Apollonios est tué par Jason, tandis que chez Valerius Flaccus est à la tête d'une flotte attaquant les Argonautes lors de la célébration du mariage de Médée et Jason et demeure vivant à la fin du poème), et que chez ces auteurs le mariage de Médée et Jason est célébré pendant la fuite de Colchide, non pas en Colchide (APOLLONIOS DE RHODES : IV, v. 982-1169 ; VALERIUS FLACCUS : VIII, v. 220 sqq.).

fois, dans le dernier monologue du premier acte et dans le dialogue entre Médée et Jason au début du quatrième acte :

> Ô déloïal Jason ou est ores la foi
> Qu'en Colches me promis quand me donnai à toi ?
> Ou est l'amour constant, ou est le mariage
> Dont ta langue traitresse allechoit mon courage ? (*Méd*., v. 245-248)

> Ô méchant déloial, cœur rempli de faintise,
> Esse la loïauté que tu m'avois promise ?
> As-tu bien eu le cœur, perjure, de laisser
> Celle par qui tu vis ? as-tu osé panser
> Un si lâche forfait ? as-tu eu le courage
> De violer les droits du sacré mariage ?
> Sont ce les propos faints qu'en Colches me tenois
> Quand, malheureuse las ! le moïen t'apprenois
> D'aquerir la toison, aimant trop mieus te suivre
> Qu'avéque mes parents honorablement vivre ? (*Méd.*, v. 855-864)

La mention des promesses faites en Colchide n'est pas un élément accessoire dans l'économie de la pièce ; bien au contraire, elle joue un rôle majeur pour la définition du personnage de Jason et des raisons de Médée, puisque c'est à travers cette mention que le dramaturge peut introduire d'une manière pertinente le thème de la *perfidia* du héros. Une *perfidia* qui s'accomplit sur deux fronts : d'un côté l'abandon de l'épouse[284] et du foyer familial ; de l'autre côté la violation d'un serment solennel, ce qui fait de Jason un impie méritant un châtiment divin :

[284]On peut proprement parler d'épouse puisqu'au XVIe siècle, en droit canon, pour célébrer le sacrement du mariage il suffit que les époux prêtent serment devant Dieu en joignant leurs mains droites : « […] à cette époque [scil. : le XIIIe siècle] la poignée de mains était devenue la forme principale du contrat formel, sous le nom de foi, foi manuelle, foi de son corps, fiance ou fiançailles (*affidatio* en latin) […]. Joindre les mains, c'est *bailler sa foi*, comme s'expriment les rituels normands, c'est-à-dire promettre. Au mariage lui-même, le geste est compris maintenant comme signifiant le consentement mutuel et la promesse de fidélité réciproque […]. Cela était bien exprimé dans les paroles prononcées pendant que le geste avait lieu, paroles de donation mutuelle des époux l'un à l'autre » (Jean-Baptiste MOLIN, Protais MUTEMBE, *Le rituel du mariage en France du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1974, p. 100-101). Les auteurs ajoutent, p. 120 : « Que l'intervention [du prêtre] dans l'acte de donation mutuelle n'ait pas été considérée indispensable encore au XVIe siècle, nous en avons la preuve » ; et encore, p. 121 : « On sait que les mariages clandestins, tout en étant prohibés, étaient considérés comme valides ». Les paroles et les gestes de Jason aux v. 77-90 de l'*Héroïde* XII correspondent donc formellement à ce qu'on pouvait considérer un mariage, clandestin mais valide, au XVIe siècle : invocation aux dieux, demande de mariage, promesse de fidélité, jonction des mains droites.

Oïés, oïés mes cris, Dieus entendés mes plaintes,
Et ne permettés pas que vos loix soïent enfraintes
Par ce traître méchant , qui en son esprit feint
Que vous ne pouvés rien, et nul de vous ne craint :
Mais en dépit de vous, et de vôtre justice,
Delaissant la vertu, s'abandonne à tout vice.
Vangés, vangés ce tort, punissés ce méchef
Dardés, ô Dieus, dardés vos foudres sur son chef. (*Méd.*, v. 207-214)[285]

[…] Arme toi, Jupiter
Contre ce déloial qui ne craint t'irriter ! (*Méd.*, v. 475-476)

Bien que la *Medea* sénéquienne s'ouvre avec une apostrophe aux « Di coniugales » (v. 1) et aux dieux « quos iuravit […] Iason » (v. 7-8), ces invocation n'ont pas de suite dans la tragédie, où il n'est pas question de promesses enfreintes et où Jason n'est taxé d'ingratitude qu'en deux passages isolés (v. 465 ; v. 1021). Chez Euripide le reproche de trahison du serment nuptial est formulé, mais il est essentiellement au service du reproche d'abandon. Chez La Péruse, en revanche, l'*obiurgatio* prononcée par Médée présente une véritable inflation des accusations d'infidélité et d'ingratitude, mais surtout de perfidie, parjure, mensonge, trahison[286]. Cela n'est point un simple constat d'ordre statistique : pour La Péruse la véritable faute de Jason engendrant la fureur de Médée réside précisément dans la rupture d'un serment, dans la violation de la sacralité du mariage. Pour reprendre les mots de Marie-Madeleine Fragonard, « *Médée* est […] la tragédie de la parole trahie qui prend sa revanche »[287]. En faisant de Jason avant tout un traître, un parjure et un objet du blâme de presque tous les personnages de la pièce[288], La Péruse réhabilite – du moins partiellement – la

[285]Chez Euripide on trouve un passage qui peut être mis en relation avec les vers cités : Médée demande ironiquement à Jason s'il croit que la loi des dieux d'autrefois n'est plus en vigueur puisqu'il ne respecte pas la parole donnée *à elle* (v. 491-405). La différence est toutefois évidente : chez La Péruse, Médée invoque la punition d'un impie qui a enfreint la loi divine, tandis que chez Euripide elle ne demande que ce qui lui est dû.

[286]Jason semble se porter en élève trop zélé de l'Ovide de l'*Art d'aimer*. Dans le premier livre de son petit traité, Ovide conseille de mentir aux femmes en les attirant avec des fausses promesses, et affirme la légitimité du parjure (I, 631-658) : Jupiter, lui-même parjure à cause de l'amour, est indulgent envers qui profane son nom pour faire capituler une femme (I, 633-636). Mais l'amant ovidien est parjure par amour et par son infidélité il se venge de l'infidélité des femmes (v. 645-646 : « Fallite fallentes ; ex magna parte profanum / sunt genus : in laqueos quos posuere cadant »), tandis que le Jason de La Péruse est parjure par intérêt et trahit une femme fidèle.

[287]*Introduction* à Jean Bastier de La Péruse, *Médée*, éd. Fragonard, cit., p. X.

[288]Il s'agit de Médée, du Gouverneur des Enfants, du Chœur et surtout de la Nourrice qui, dans sa longue plainte des vers 97-138 (éloquente *amplificatio* de deux seuls vers sénéquiens, v. 164-165) attribue à Jason les épithètes de « fause-foi », « rempli d'injures », « infidele manteur », « cruel, sans pitié »,

figure de l'héroïne, en s'écartant sensiblement du modèle sénéquien et en se rapprochant des modèles euripidéen et surtout ovidien. En effet, dans la douzième *Héroïde* on retrouve les mêmes accusations qui foisonnent dans la tragédie de La Péruse : Jason est *sceleratus*, *ingratus* et surtout *perfidus*, *improbus*, *infidus vir*. Mais ces mots caractérisent le recueil des *Héroïdes* dans son ensemble : Federica Bessone parle d'une *koiné* propre aux épîtres ovidiennes définie aussi par la récurrence de mots tels *perfidus* et *infidus*, souvent employés au vocatif, et en général par le lexique de la *fides* trahie[289]. Dans l'*Héroïde*, par ailleurs, Médée n'appelle jamais Jason par nom et réserve le vocatif aux insultes[290] ; de même, chez La Péruse le nom du héros paraît dans la plupart des cas associé à une épithète injurieuse et est très souvent omis pour être remplacé par la seule épithète.

La Médée ovidienne est abandonnée par un époux (« contempta […] novo marito »[291]) qui avait invoqué la bienveillance de Junon protectrice des mariages sacrés et de Diane (« Conscia sit Iuno sacris praefecta maritis / Et dea marmorea cuius in aede sumus », v. 87-88) : Jason se révèle ainsi *perfidus* envers son épouse qu'envers les déesses devant lesquelles il a prononcé ses serments de foi, tout comme, chez La Péruse, Jason trahit Médée et des instances supérieures (« les droits du sacré mariage »[292], v. 860, et plus en général les lois des dieux, v. 208). L'on remarquera aussi le procédé par lequel, dans la tragédie et dans l'*Héroïde*, le discrédit jeté sur le héros est amplifié par l'insinuation d'un soupçon : les promesses faites par Jason auraient été formulées, peut-être, dans le seul dessein d'obtenir le soutien de Médée dans la quête de la toison d'or.

> Ou est l'amour constant, ou est le mariage
> Dont **ta langue traitresse allechoit mon courage** ? (*Méd.*, v. 247-248)

« miserable », « trop ingrat », « De tous ces maux seul moyen, seul auteur », en lui reprochant de « N'[avoir] point craint, tant a lâche courage, / de violer les droits de mariage » et de « N'[avoir] point craint, ô inhumaine chose ! / D'abandonner ses fiz et son épôse ». Sont exclus de la liste des personnages accusant Jason les trois suivants : Créon, le Messager (qui n'intervient que pour annoncer la mort du roi et de la princesse de Corinthe) et, évidemment, Jason.

[289]PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum Epistula XII*, cit., p. 109 et *passim*.

[290]Voir Federica BESSONE, *Introduzione* à PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum Epistula XII*, cit., p. 13.

[291]Premier vers de l'*Héroïde* XII dans les éditions de l'époque, aujourd'hui considéré une interpolation.

[292]On parle aussi de « Dieus [ayant] le soin des loix de mariage » dans le premier vers de la pièce et encore de « droits de mariage » au v. 126. Par ailleurs, l'appel aux *lecti iura*, tout comme l'invocation de la *fides*, est un des arguments les plus sollicités dans les *Héroïdes*. À ce propos v. le commentaire à l'édition citée de l'*Heroidum Epistula XII* (surtout les p. 109 ; 139 ; 261-262 ; 264).

Sont ce **les propos faints** qu'en Colches me tenois
Quand, malheureuse las ! **le moïen t'apprenois**
D'aquerir la toison, […] ? (*Méd.*, v. 861-863)

Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli
Et decor et **linguae gratia ficta tuae**? (*Hér.*, XII, v. 11-12)

Orsus es **infido** sic prior **ore loqui**. (*Hér.*, XII, v. 72)

Vidi etiam lacrimas (**an pars est fraudis in illis?**);
Sic cito sum **verbis capta puella tuis**. (*Hér.*, XII, v. 91-92)

De manière analogue, dans les *Métamorphoses,* Médée *croit* aux promesses de Jason, prie ce dernier de ne pas trahir la parole donnée (« Servatus promissa dato ! », VII, v. 94) et lui donne ensuite les herbes magiques qui assureront son succès (« **Creditus** accepit cantatas […] herbas », VII, v. 98). Après la rencontre nocturne pendant laquelle Jason prête serment d'être fidèle devant l'autorité d'Hécate et du Soleil, le couple est présenté comme effectivement marié, ainsi que le témoigne l'emploi fréquent du mot *coniunx* dans les vers qui suivent : Jason rentre à Iolcos « cum coniuge » (VII, v. 158), les deux s'appellent réciproquement « coniunx » (VII, v. 165, 172), Médée feint d'être en rage « cum coniuge » (VII, v. 297).

La Péruse, en somme, a puisé dans les *Métamorphoses* et dans les *Héroïdes* des fragments d'histoire mythique ; mais dans ces œuvres – et surtout dans les *Héroïdes* – il a pu également trouver une lecture du mythe et surtout une rhétorique de l'invective et de l'*obiurgatio* qui s'écartent du modèle sénéquien et qui paraissent avoir considérablement nourri sa poétique. Cette hypothèse, d'ailleurs, se voit corroborée par une récente étude de Sylvain Garnier concernant les rapports entre élégie et tragédie chez les premiers traducteurs et auteurs français de tragédies (Sébillet, Bochetel et De Baïf ; Jodelle et La Péruse)[293]. Garnier parle de véritable « métissage générique »[294] et remarque que, chez La Péruse, ce métissage profond s'opère dans les deux directions : l'élégie déplorative informe son écriture tragique et, vice-versa, le style funèbre du thrène tragique informe ses élégies[295].

[293]Sylvain GARNIER, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger*, Bouquet 5 (« Étienne Jodelle : *Didon se sacrifiant* », numéro dirigé par Adeline Lionetto-Hesters et Marie Saint-Martin), janvier 2014 (url : http://www.cornucopia16.com/a-le-verger-revue-en-ligne/le-verger-bouquets/janvier-2014-sylvain-garnier/).

[294]*Ibid.*, p. 3.

[295]« Pour La Péruse, le rapprochement des deux genres n'a rien d'anecdotique, il s'agit d'un parti pris esthétique et idéologique clairement assumé : la spécialisation amoureuse de l'élégie constituerait une

La rencontre d'Ovide et d'Euripide *via* Buchanan

Nous avons vu comment les thèmes de la *perfidia* de Jason et de la violation du mariage sont mineurs chez Sénèque mais essentiels dans la réécriture du mythe faite par Ovide et par La Péruse. La *deminutio* du personnage de Jason, étrangère à la *Medea* de Sénèque mais manifeste dans la douzième *Héroïde* ainsi que dans la *Médée* de 1553, est un procédé qui caractérise également la *Μήδεια* d'Euripide. Pourtant, c'est dans la traduction néo-latine de la *Μήδεια* faite par Buchanan qu'on assiste à une accentuation de la tendance à l'injure[296], à une explicitation de la condamnation du héros et à un rappel constant de ses fautes, qui sont les traits marquant une réelle consonance avec la tragédie de La Péruse. En effet, bien que la *Medea* latine de Buchanan soit en général plutôt fidèle à l'original grec[297], les deux textes diffèrent souvent de manière significative.

Pour traduire des mots grecs sémantiquement neutres (tels *ἔργον* ou les déterminatifs *τάδε*, *τοιάδε et sim.*), Buchanan n'hésite pas à se servir régulièrement de mots fortement connotés : *scelus*, *facinus*, *crimen* ; de même, au mot *κακός* et à ses dérivés est généralement attribuée une connotation précise qui active le champ sémantique de la trahison, du parjure, de l'injustice :

Euripide, *Μήδεια*	George Buchanan, *Medea*
Κακός (v. 84)	Perfidus (v. 87)
Ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα (v. 330)	O amor, pestis exitiabilis (v. 354)
Κακῶν πάντων (v. 409)	Turpe facinus omne (v. 435)
Κάκιστ'ἀνδρῶν (v. 488)	Prædo perfidissime[298] (v. 513)
Κεχρώσμεθα / κακοῦ πρὸς ἀνδρός (v. 497-498)	Prehensa tibi manu infidissima (v. 523)

dénaturation de cette forme poétique qui, à l'origine, aurait été pensée pour exprimer le deuil. Aussi contaminer l'élégie par la plainte tragique ne serait-il qu'un juste retour à la véritable nature du genre élégiaque » (*ibid.*, p. 10).

[296]On peut remarquer, par exemple, la parution aux v. 26 et 1460 de l'adjectif *fallax*.

[297]Sur les traductions de l'humaniste écossais de la *Medea* et de l'*Alcestis* voir au moins l'édition citée de ses tragédies latines, Zoé SCHWEITZER, *op. cit.* et Jean-Frédéric CHEVALIER, « George Buchanan and the Poetics of borrowing in the latin translation of Euripides' *Medea* », dans *George Buchanan Poet and Dramatist*, edited by Philip Ford and Roger P. H. Green, Swansea, The Classical Press of Wales, 2009, p. 183-195.

[298]À propos de la caractérisation de Jason comme *praedo*, voir *Hér.*, XII, v. 111 (« Virginitas facta est peregrini praeda latronis ») et *Mét.*, VII, v. 155-157 (« […] auro / heros Aesonius potitur, spolioque superbus, / muneris auctorem secum, spolia altera, portans […] ». Les *spolia altera* sont, bien sûr, Médée).

Κακῶς / δρᾶν (v. 507-508)	Afficere iniuria (v. 533)
Μεῖζον κακόν (v. 907)	Maius nefas (v. 950)
Τῆς ἐμῆς κάκης (v. 1051)	Meae est ignaviae hoc crimen (v. 1098-1099)
Οἷα κακά (v. 1078)	Quantum nefas (v. 1127)
Μεγίστων κακῶν (v. 1080)	Pessimorum facinorum (v. 1128)
Δεινὰ κακά (v.1243)	Dira scelera (v.1303)
Διπλοῦν κακόν (v. 1315)	Scelus duplex (v. 1382)
Μητρὸς κακῆς (v. 1363)	Matre nefaria (v. 1431)

Tout au long de sa traduction, Buchanan sollicite le champ sémantique du droit (humain et divin) et de l'injustice (envers les hommes et envers les dieux) : il emploie dans ce but les techniques de la *variatio* et de l'*amplificatio*.

Euripide, *Μήδεια*	George Buchanan, *Medea*
εἰ δὲ σὸς πόσις καινὰ λέχη σεβίζει, κείνῳ **τόδε** μὴ χαράσσου· Ζεύς σοι <u>τάδε</u> ***συνδικήσει***. (v. 155-159)	[…] quod si coniunx conubio tuus alio fruitur, id ne improperes illi **crimen**. <u>hanc</u> tibi ***iudex*** Iuppiter ***aequus*** ***dirimet*** <u>litem</u>. (v. 164-168)
Ὅρκων δὲ φρούδη πίστις (v. 492)	Dein **peieratis dis** fides fluxa (v. 517)
σέ τ΄ ὠφελεῖν θέλουσα, καὶ <u>νόμοις βροτῶν</u> ξυλλαμβάνουσα, δρᾶν σ΄ ἀπεννέπω **τάδε**. (v. 812-813)	Prodesse cupio tibi, ac tueri <u>publicum</u> <u>mortalium ius fasque</u> ; quare suadeo ne **tam nefando scelere te contamines** (v. 857-859)

Dans le passage suivant, Jason est représenté explicitement comme un impie, ayant enfreint un *sanctum iusiurandum*. L'époux maudit (*κατάρατον πόσιν*) devient un *impius coniunx* ayant commis un *facinus* (il n'est pas question de ce dernier chez Euripide).

Euripide, *Μήδεια*	George Buchanan, *Medea*
ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι΄ Ἄρτεμι λεύσσεθ΄ **ἃ** πάσχω, **μεγάλοις ὅρκοις** ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον πόσιν; (v. 160-163)	O magna Themi atque Artemi sancta, cernitis, impius in me coniunx quale patrarit **facinus**, **sancto** mihi **iureiurando** adstrictus ? (v. 170-173)

Le lexique du crime, de l'impiété et du sacré s'entrelace avec un lexique de l'union maritale de matrice chrétienne. En purgeant le texte grec des références explicites à la dimension de la sexualité, Buchanan fournit une nouvelle lecture du mariage (défini comme *sanctum iusiurandum*, v. 172-173, et *sacramentum*, v. 181) où l'infidélité au lit conjugal est sanctionnée par les puissances divines qui en sont les tutrices :

Euripide, *Μήδεια*	George Buchanan, *Medea*
[…] δεινὰ Κύπρις, ἀπτολέμους δ΄ εὐνὰς σεβίζουσ΄ ὀξύφρων κρίνει1 λέχη γυναικῶν. (v. 640-643)	O sancta Cypris, quae toros amas carentes litibus, parata prompte expendere lecti iugalis crimina. (v. 681-684)
ΜΗ : ὦ παῖδες, ὡς ὤλεσθε πατρῴᾳ νόσῳ. ΙΑ : οὗτοι νυν ἡμὴ δεξιά σφ΄ ἀπώλεσεν. ΜΗ : ἀλλ΄ ὕβρις, οἵ τε σοὶ νεοδμῆτες γάμοι. (v. 1364-1366)	MED : O filii, ut vos perdidit scelus patris ! IAS : Non hos peremit nostra certe dextera MED : Sed culpa lectumque in iugalem iniuria (v. 1432-1434)

Dans la première citation, nous retrouvons l'épithète *sancta* (le grec dit *δεινὰ*, « terrible, extraordinaire ») attribué à une Vénus transformée en juge du mariage, « prête à juger promptement les crimes du lit conjugal »[299]. Dans la deuxième citation, l'outrage (*ὕβρις*) se mue en faute (*culpa*) et le nouveau lien de Jason devient un déni de justice envers le lit conjugal (*iniuria in lectum iugalem*). Le recours à un lexique christianisant[300] (*caritas*[301],

[299]C'est nous qui traduisons. Point de crimes en grec : « [Elle règle] par ses arrêts, d'un esprit pénétrant, la vie des épouses » (EURIPIDE, *Le Cyclope. Alceste. Médée. Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles lettres, 1976[8], p. 146)

sanctus, *paenitentia*[302], *sacramentum*, *culpa*, *peccatum*/*peccare*[303]) et l'emploi de catégories éthiques chrétiennes trouvent des correspondances dans la tragédie de La Péruse. Sa Médée refuse la responsabilité morale des crimes dont elle est accusée : la *coulpe* de ses forfaits, dit-elle, doit être attribuée à Jason. Bien sûr, on retrouve cette conception déjà dans les sources anciennes (Euripide, Ovide et Sénèque, dont le *cui prodest* est devenu proverbial), mais dans l'autodéfense de Médée, dans l'acte central de sa tragédie, La Péruse introduit le concept de péché[304] :

MEDEE

Qu'ai-je commis, Creon ? En quoi ai-je forfait ?
Quel horrible peché, quel enorme meffait
Me condamne à fuir ? […] (*Méd.*, v. 625-627)

Par moi Pelie est mort, mais Jason est coupable,
Celui fait le peché qui le sent profitable. (*Méd.*, v. 645-646)[305]

Voi maintenant, Creon, en quoi j'ai peu pecher,
Et je ne l'ai pas voulu, or me vien reprocher
Tout ce que tu voudras : un seul point je confesse,
C'est, que par moi Argon est reflottée en Grece. (*Méd.*, v. 675-678)

CREON

Mais toi qui de poisons, et de meurtrier peché
As ja la plus grand part de la Grece taché,

[300]À propos de la christianisation du langage dans les traductions des tragédies classiques à la Renaissance, voir au moins Michele MASTROIANNI, *Le* Antigoni *sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004 (en particulier le chapitre II, « Antigone cristiana », p. 33-75) et ID., « Slittamenti semantici nelle traduzioni di tragedie classiche del Cinquecento francese: la cristianizzazione », dans *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di Michele Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 529-545.

[301]V. 91-92 : « […] caritati liberum sponsam pater / praefert Iason ».

[302]V. 310-312 : « […] praestat autem odium tuum / nunc ferre, sera quam peracto facinore / hanc lenitatem luere paenitentia ». Point de *paenitentia* en grec, où il n'est question que de grands pleurs (μέγα στένειν).

[303]V. 122-123 : « […] cur natos patris / peccato adscribis ? » (*peccatum* traduit ἀμπλακία, égarement, faute) ; v. 285-286 : « at in torum si quispiam peccaverit, / nullum cruoris pectus est sitientius » (*peccare* rend ἀδικέω, commettre une injustice).

[304]En outre, au v. 489-490 La Péruse évoque les « […] Harpies ravissantes, / Le peché de Phinée horriblement vang'antes », le péché de Phinée étant l'impiété. Ovide mentionne Phinée au tout début de l'épisode de Médée dans *Mét.*, VII, v. 2-4.

[305]Voir aussi les v. 867-870 (Médée à Jason) : « Ha méchant, les forfais me rendent miserable : / Mais tu en es aussi, et plus que moi, coupable. / Je les ai faits pour toi ; tu en as le plaisir, / Et j'en ai le reproche, et j'en ai déplaisir ».

Qui tes meurtrieres mains, et ta brutale audace
As impiteusement emploïé sur ta race,
Va, va chercher pitié, va chercher autres lieus,
Et là de tes beaus ars importune les Dieus. (*Méd.*, v. 707-712)

La Péruse a souvent été qualifié par ses contemporains de successeur d'Euripide[306], mais il faudrait plutôt reconnaître dans sa *Médée* les traces de l'*interpretatio* latine de Buchanan. L'introduction du thème de l'impiété, l'amplification de la dimension juridique et la criminalisation de Jason qui caractérisent la *Medea* de Buchanan représentent autant de spécificités de la tragédie de 1553, et il s'agit de spécificités qu'on retrouve aussi dans la réécriture de l'histoire de Médée faite par Ovide, comme nous l'avons vu *supra*.

Plusieurs chercheurs, de James Coleman[307] à Florence De Caigny[308] en passant par Françoise Charpentier[309], ont souligné que le grand mérite de La Péruse réside dans son effort d'innovation du théâtre tragique. Une innovation, bien entendu, qui ne se configure pas comme un réel affranchissement des modèles anciens mais plutôt comme une libre élaboration de sources diverses, dans une démarche où des auteurs classiques et contemporains interviennent en fournissant un apport parfois peu explicite, intimement mêlé à la matière poétique, mais déterminant pour la construction de cette matière même. Parmi ces sources « discrètes », nous avons considéré Buchanan et Ovide, deux auteurs certainement éloignés et pourtant « consonants », chez lesquels La Péruse a pu puiser son matériau mythique, rhétorique et linguistique. Mais La Péruse n'a certainement pas été le seul parmi les premiers tragiques français à s'inspirer de leurs œuvres : l'importance de Buchanan pour le développement du théâtre français a fait l'objet de plusieurs études, à partir des

[306]Parmi ces écrivains, nous retrouvons Scévole de Sainte-Marthe cité plus haut, Gabriel BOUNIN (qui dans son *Ode sur la Médée de J. de La Péruse*, une des pièces liminaires de la tragédie, fait de La Péruse le sauveur d'Euripide : « […] ami, ne crains point qu'on t'offence, / Chasse de toi ta peur, tristesse et tout émoi : / […] Viens t'en avéques moi, que je te méne en France », v. 33-36) et RONSARD (dans son *Épitaphe de J. de La Péruse*, pièce liminaire de la *Médée* : « […] tu as ici haut laissé ta scène vuide / De chantres et de choeurs. / Laquelle autant sur toi que dessus Eurypide / En deuil verse des pleurs », v. 37-40).

[307]James A. COLEMAN, *Étude des sources de* Médée, cit., en particulier p. 47-49, et ID., *Introduction* à son édition critique de la pièce (p. V-XXXI).

[308]Florence de CAIGNY, *op. cit.*, p. 89 sqq.

[309]Françoise CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 387-405, et surtout p. 391 : « Aux yeux de certains critiques, tout ce travail d'adaptation [de Sénèque et d'Euripide] masque le véritable travail créateur et l'originalité de La Péruse. Car La Péruse a imposé à l'agencement de l'action un remaniement et une simplification qui va dans le sens de la concentration tragique ; il donne une physionomie personnelle aux personnages de Médée et de Jason […]. Il se livre sur ses sources à tout un travail poétique où se devinent les efforts de la Pléiade, et donne par là à sa pièce une poésie intense. Enfin, les coutures de ses emprunts sont habilement fondues et l'œuvre donne à la lecture une impression de cohérence ».

travaux de Gustave Lanson[310] et de Raymond Lebègue[311] jusqu'aux plus récentes contributions de Jean-Frédéric Chevalier[312], de Mathieu Ferrand[313], de Carine Ferradou[314] et de Giacomo Cardinali[315]. Pour ce qui concerne Ovide, dont la fortune à la Renaissance a été amplement étudiée[316], son œuvre a inspiré d'une façon tout autre que négligeable au moins une autre tragédie majeure du XVIe siècle central, la *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle, dont une connexion avec la *Médée* de La Péruse est identifiable précisément par un procédé convergent d'appropriation du modèle ovidien.

---

[310]Voir en particulier Gustave LANSON, « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XI, 1904, p. 541-585.

[311]Raymond LEBÈGUE, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929, p. 195-254.

[312]Jean-Frédéric CHEVALIER, *op.cit.*

[313]Matthieu FERRAND, « Humanist Neo-Latin Drama in France », dans *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, edited by Jan Bloemendal and Howard B. Norland, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 365-413.

[314]Carine FERRADOU, « George Buchanan, dans les pays réformés : la réception de ses œuvres dramatiques et politiques à la lumière de sa correspondance », dans *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions*, edited by Jan Bloemendal and Philip Ford, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2008 (« Noctes Neo Latinae. Neo-Latin Texts and Studies », 9), p. 55-76 ; ID., *Traduction et commentaire de deux tragédies latines de George Buchanan*, Jephte *et* Baptiste, thèse de doctorat sous la direction d'Henri Lamarque à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, 2001.

[315]Giacomo CARDINALI, « La rinascita della tragedia in Francia », dans *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di Giovanni Guastella, Roma, Carocci, 2006, p. 243-282 ; ID., « George Buchanan, "parrain" de la tragédie française ? La fortune de la production tragique de George Buchanan auprès des dramaturges de langue française (1553-1573) », dans *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions*, cit., p. 35-53. Dans ce dernier article Cardinali reconsidère profondément l'opinion diffuse autour de la réception de Buchanan au XVIe siècle en France : l'influence exercée par l'écossais sur la dramaturgie française naissante relèverait plus de son opération de ré-anoblissement général du genre tragique que de l'élaboration de véritables modèles dramaturgiques (mais déjà Raymond LEBÈGUE, *op. cit.*, p. 222-223, reconnaissait à propos de la tragédie *Baptistes* qu'« En somme, les idées politiques de *Baptistes* ont dû intéresser ses lecteurs français, mais son influence sur notre littérature dramatique a été à peu près nulle. […] Sa tragédie est beaucoup moins lyrique qu'oratoire et politique : il faut la considérer surtout comme un ouvrage de philosophie politique et de satyre antipapiste »).

[316]Voir au moins Pascale CHIRON, « Traduction et "conversion" des épîtres héroïdes d'Ovide à la Renaissance », *Anabases*, 17 (« Traditions et réceptions de l'Antiquité »), 2013, p. 119-133 ; *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, études réunies par Hélène Casanova-Robin, Paris, Champion, 2007 ; *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003 ; Bodo GUTHMÜLLER, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997 ; Jean-Pierre NÉRAUDAU, « La présence d'Ovide aux XVIe et XVIIe siècles ou la survie du prince de poésie », dans *La littérature et ses avatars. Discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature*, actes des cinquièmes journées rémoises (23-27 novembre 1989), sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1991, p. 13-29 ; *Colloque présence d'Ovide*, édité par R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982 ; Ann MOSS, *Ovid in Renaissance France: a survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London, Warburg Institute, 1982 ; *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse – Le Mirail (« Cahiers de l'Europe Classique et Néo-Latine » 1), 1981 ; *Ovidiana. Recherches sur Ovide, publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du*

La *Didon se sacrifiant* de Jodelle : la démystification du héros par l'intégration de l'*Héroïde* VII

La *Didon se sacrifiant* de Jodelle, publiée posthume en 1574 mais écrite environ vingt ans plus tôt[317], a récemment fait l'objet d'un considérable regain d'intérêt et est désormais reconnue comme l'un des chefs-d'œuvre du théâtre français de la Renaissance[318]. Parmi les nombreuses publications portant sur cette pièce parues ces dernières années, il faut signaler une étude de Sandra Provini explorant les enjeux de l'intertexte ovidien dans la tragédie de Jodelle[319], une étude qui avait été précédée il y a désormais plus qu'un siècle par une note d'Henry Carrington Lancaster[320]. La chercheuse a montré dans quelle mesure l'*Héroïde* de Didon, la septième du recueil, a nourri la *Didon se sacrifiant* d'un point de vue poétique aussi bien qu'idéologique. Elle a en particulier relevé que Jodelle a largement intégré la remise en question des valeurs guerrières propres au poème épique proposée dans l'épître ovidienne, et cela surtout à travers l'exclusion de toute perspective divine (pour ne pas dire providentielle) de l'horizon du voyage d'Énée. De cette opération, il s'ensuit tout d'abord que « la relation entre les mortels et le divin est […] démystifiée, et le sens de la destinée d'Énée démythologisé »[321] ; mais la contamination de la matière de l'*Énéide* (qui demeure la source

poète par Nicolas-Ian Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

[317]*Les œuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle*, à Paris, chez N. Chesneau et M. Patisson, 1574.

[318]L'édition critique la plus récente est parue dans le troisième tome des œuvres du poète publiées par l'éditeur Honoré Champion : Étienne JODELLE, *Théâtre complet, III. Didon se sacrifiant*, édition critique établie, présentée et annotée par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002 ; toutes les citations de la *Didon se sacrifiant* seront tirée de cette édition. Signalons encore l'édition de Mariangela Miotti parue dans la série du *Théâtre français de la Renaissance* (Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, texte édité et présenté par Mariangela Miotti, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1573-1575)*, 1ère série, vol. 5, Florence-Paris, Olschki-P.U.F., 1993). Les études les plus récentes sur la *Didon se sacrifiant* de Jodelle, parues aussi en conséquence de l'inscription de cette tragédie au programme de l'Agrégation de Lettres en 2014, sont les suivantes : Jean-Claude TERNAUX, Sabine LARDON, *Jodelle, « Didon se sacrifiant »*, Neuilly, Atlande, 2013 ; *Lectures d'Étienne Jodelle. « Didon se sacrifiant »*, sous la direction de Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 ; *Le Verger*, Bouquet 5 (« Étienne Jodelle : *Didon se sacrifiant* », numéro dirigé par Adeline Lionetto-Hesters et Marie Saint-Martin), janvier 2014, URL : http://cornucopia16.com/blog/2014/09/08/le-verger-bouquet-v-didon-se-sacrifiant-la-peninsule-iberique-et-le-monde/ ; *« Didon se sacrifiant » d'Étienne Jodelle*, textes recueillis par Bruno Conconi, Bologna, I libri di Emil, 2014 ; *« Didon se sacrifiant » d'Étienne Jodelle*, textes réunis par Charlotte Bonnet, Anne Boutet, Christine de Buzon, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2015.

[319]Sandra PROVINI, « L'intertexte des *Héroïdes* dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », *Le Verger*, Bouquet 5, cit., URL : http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/09/Verger5-Provini.pdf (consulté le 15 mars 2014).

[320]Henry Carrington LANCASTER, « Jodelle and Ovid », *Romanic Review*, vol. VI, 3 (1915), p. 341-343.

[321]La réinvention radicale opérée par Ovide vis-à-vis du modèle virgilien (et reçue par Jodelle) est bien connue : on pourra voir, à ce propos, la riche introduction de Lisa Piazzi à son édition de l'*Héroïde* VII (P. OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula VII. Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazzi, Firenze, Felice Le Monnier, 2007). Avec une expression heureuse, Provini propose de lire « l'héroïde, qui multiplie les allusions au détail du texte

principale de la pièce) par la matière de l'*Héroïde* VII se manifeste aussi dans toute une série d'emprunts textuels, thématiques et idéologiques : plusieurs aspects caractérisant la figure de Didon, le regard qu'elle porte sur Énée, le rapport entre les deux personnages et le sens même du voyage du héros dénotent, en effet, une origine ovidienne[322].

Le premier point sur lequel Provini attire l'attention est la question de la culpabilité de Didon. Il s'agit d'un thème central dans l'économie de la pièce, un thème qu'Enea Balmas considérait comme « l'un des principaux ressorts du dénouement » et l'une des plus heureuses « découvertes » de Jodelle[323]. En réalité, on ne peut pas parler proprement de « découverte », puisque déjà chez Virgile la reine n'était pas insensible au sentiment de culpabilité né du fait d'avoir trahi la « fois promise aux cendres de Sychée »[324]. Il est néanmoins indéniable que Jodelle a accordé une place majeure à ce trait de la personnalité de l'héroïne, et qu'il se soit adressé pour ce faire au modèle ovidien. La partie initiale de la dernière tirade que la reine de Carthage prononce dans la pièce (une apostrophe adressée à Sychée, dans laquelle Didon promet de « laver [s]on crime / Dans [s]on sang, [s]e faisant et prestresse et victime »[325]) constitue une imitation des vers centraux de l'*Héroïde*. Jodelle les suit partiellement *verbatim*, partiellement en se détachant de la lettre mais demeurant fidèle à l'articulation du texte latin.

Dido Aeneae v. 97-106	*Didon se sacrifiant* v. 2215-2226
Exige, laese pudor, poenam et uiolate Sychaeeu Ad quem, me miseram, plena pudoris eo. Est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus (Oppositae frondes uelleraque alba tegunt) ; Hinc ego me sensi noto quater ore citari ; Ipse sono tenui dixit : « Elissa, ueni. » Nulla mora est, uenio, uenio tibi dedita coniunx ; Sum tamen admissi tarda pudore mei. Da ueniam culpae ; decepit idoneus auctor ; Inuidiam noxae detrahit ille meae.	Sus mon sang, dont je veux sur l'heure faire [offrande, Qu'on paye à mon honneur tant offense l'amende : J'ay tantost dans l'espais du lieu sombre et [sauvage, Pres l'autel où je tiens de mon espoux l'image, Entendu la voix gresle et receu ces paroles, Didon Didon viens t'en. O amours, amours foles, Qui n'avez pas permis qu'innocente et honneste Je revoise vers luy, mais ja ma mort est preste.

virgilien qu'elle cherche à expliquer et à interpréter, *contre* l'épopée » (Sandra PROVINI, « L'intertexte des *Héroïdes* dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », cit., p. 5).

[322]Pour une présentation plus articulée de ces aspects, voir *infra* les pages introductives du chapitre consacré aux réécritures dramatiques de l'*Héroïde* VII.

[323]Étienne JODELLE, *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et présentée par Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1968, t. II (*Le poète dramatique, le poète satirique*), p. 459.

[324]VIRGILE, *Énéide. Livres I-IV*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992, l. IV, v. 552.

[325]Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 2223-2224.

	Pour t'appaiser Sichee, il faut laver mon crime Dans mon sang, me faisant et prestresse et [victime : Je te suy je te suy, me fiant que la ruse, La grace, et la beauté de ce traistre m'excuse.

Concernant encore le thème de la culpabilité, Provini souligne aussi que le suicide de la Didon de Jodelle réunit les motivations virgilienne et ovidienne du geste : pour Virgile, il n'était question que de l'expiation de l'infidélité vis-à-vis de la mémoire de son premier époux ; pour Ovide, au contraire, le suicide interviendrait uniquement pour mettre un terme à la souffrance procurée par l'abandon de la part d'Énée (la menace du suicide aurait donc une fonction instrumentale, puisqu'elle constitue une forme de chantage moral). La Didon tragique incarne ces deux tendances, comme elle l'affirme clairement : « La grand' pile qu'il fault qu'à ma mort on enflamme, / Desteindra de son feu et ma honte et ma flamme » (v. 2227-2228).

Le deuxième point relevé par la chercheuse est le thème de la grossesse de Didon. Chez Virgile, la reine se plaint auprès de son amant de ne pas avoir eu de lui un « petit Énée qui, malgré tout, lui rendrait [s]on visage » en jouant dans son palais[326] ; chez Ovide, en revanche, Didon insinue qu'elle pourrait être enceinte afin de convaincre Énée de ne pas quitter Carthage en y abandonnant un fils. Encore une fois, Jodelle accueille les deux différentes versions : dans un premier passage, Didon se lamente sur l'absence d'un enfant en se servant des mêmes mots employés par l'héroïne de Virgile (v. 641-648) ; ensuite, la sœur de Didon (Anne) reprend l'argument de la grossesse tel qu'il est exploité par Ovide (v. 1443-1450) en demandant à Énée s'il veut « […] qu'avant que voir du monde la lumiere, / [S]on propre enfant se face un cercueil de sa mere » (v. 1447-1448). En se rattachant aux observations de Mariangela Miotti[327], Provini remarque opportunément qu'il ne s'agit pas d'une négligence de la part de l'auteur, mais d'un choix délibéré conforme au procédé de contamination des sources mis en œuvre dans la *Didon.*

> L'emprunt à Ovide est placé dans la bouche d'Anne, qui apparaît comme le personnage de la surenchère rhétorique par rapport à Didon : c'est elle en effet qui profère les accusations les plus graves contre Énée et contre les dieux, accusations

[326]VIRGILE, *Énéide*, cit., l. IV, v. 327-330 : « Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam suboles, si quis mihi paruolus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret, / non equidem omnino capta ac deserta uiderer ».

[327]Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, éd. Mariangela Miotti, cit., p. 348.

qui n'apparaissaient pas dans l'*Énéide* mais rappellent le discours épidictique de l'héroïde où Ovide, réinterprétant l'épopée en fonction des valeurs de l'élégie amoureuse, développe le blâme d'Énée et l'éloge de Didon[328].

Un troisième point qui vaut la peine d'être rappelé est la présence, chez Jodelle, d'un véritable « réseau métaphorique de la mer, de la navigation et de la tempête qui parcourt toute la pièce »[329]. Dans les nombreux passages évoquant l'instabilité et la dangerosité des flots, on peut certainement percevoir une projection métaphorique de l'âme inquiète de la reine ; en même temps, on reconnaît la reprise d'un thème déjà virgilien mais particulièrement cher à Ovide qui, dans l'*Héroïde* VII, le développe d'une façon autonome. Provini isole plusieurs passages de la tragédie qui cachent des souvenirs « marins » provenant de l'épître de Didon. Premièrement, l'héroïne tragique – comme déjà le faisait l'héroïne élégiaque – souligne l'hostilité que la mer manifeste aux amants infidèles : Vénus a des origines marines (elle est née dans les eaux de l'île de Cythère) et Amour sait blesser même un dieu comme Neptune[330]. Deuxièmement, la Didon de Jodelle reprend les avertissements que la Didon d'Ovide adressait au destinataire de sa lettre : les remords d'avoir commis une impiété en quittant Carthage transformeraient la navigation d'Énée en un véritable cauchemar, puisqu'il serait destiné à craindre à tout moment l'éclatement d'une tempête le punissant pour sa trahison – une tempête de laquelle les simulacres des dieux troyens qu'il transporte dans son navire ne pourront pas le mettre à l'abri[331] (dans la tragédie, par ailleurs, c'est Énée lui-même qui confirme l'intuition de Didon[332]). Il est évident que, d'un point de vue idéologique, la reprise de ces éléments oriente la pièce dans une direction fort éloignée de celle offerte par Virgile : « Jodelle développe […] les interrogations formulées dans l'héroïde d'Ovide sur la culpabilité d'Énée et sa relation aux dieux au point d'en faire l'un des enjeux centraux de sa pièce, [en renouvelant] le défi qu'avait lancé le poète élégiaque aux valeurs de l'Énéide »[333].

La question de la culpabilité d'Énée et de son *impietas* est aussi au centre du quatrième noyaux d'emprunts ovidiens que Provini a repéré dans son analyse. Jodelle s'est approprié de fréquents reproches d'impiété visant à renverser l'image traditionnelle du *pius*

[328]Sandra PROVINI, « L'intertexte des *Héroïdes* dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », cit., p. 4.

[329]*Ibid*., p. 8.

[330]*Dido Aeneae*, v. 57-60 ; Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 516-518, 531-534.

[331]*Dido Aeneae*, v. 65-72, 87 ; Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 519-526.

[332]Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 1531-1534.

[333]Sandra PROVINI, « L'intertexte des *Héroïdes* dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », cit., p. 10.

Aeneas qui connotent l'épître ovidienne, en les attribuant tant au personnage de Didon qu'à celui d'Anne. On a anticipé que, dans la *Didon se sacrifiant*, Anne se fait porteuse des attaques verbales les plus acérées à l'égard du héros : l'une des accusations qu'elle formule est d'avoir abandonné (et donc condamné à mort) son épouse Créuse pendant la nuit de la prise de Troie. Il s'agit d'une accusation étrangère aux propos des personnages féminins virgiliens mais lancée par la Didon d'Ovide[334] qui s'insère dans un discours plus ample sur la prétendue *impietas* d'Énée. Dans la tragédie, Didon et le chœur de Phéniciennes reprennent les condamnations d'impiété introduites dans l'*Héroïde* VII (en particulier les soupçons à l'égard de la conduite d'Énée envers son père et envers les Pénates de Troie) et refusent de croire au lien privilégié que le héros entretiendrait avec les dieux[335] : les motivations religieuses du voyage d'Énée ne seraient qu'un mensonge forgé par une « ame en toute feinte experte »[336]. L'intégration du point de vue de la Didon ovidienne, au demeurant, aura permis à Jodelle de démentir, ou du moins de mettre en question, la dimension providentielle de l'entreprise de fondation de Rome.

Le mythe de Médée dans la *Didon se sacrifiant* : un hommage à La Péruse ?

Lorsqu'on considère que les rapports entre La Péruse et Jodelle étaient étroits (non seulement ils appartenaient tous deux à l'entourage de Ronsard, mais La Péruse fut un des acteurs qui interprétèrent la première tragédie de Jodelle, *Cléopâtre captive*), on ne peut éviter de s'interroger sur la présence de plusieurs mentions du mythe de Médée dans la *Didon se sacrifiant*. Certes, il n'est guère étonnant qu'un poète de la Pléiade nourrisse ses textes de références à la mythologie ancienne ; pourtant, on ne saurait oublier qu'au delà des manifestations explicites d'estime et des déclarations d'appartenance au groupe, les membres de la Brigade ronsardienne affirmaient leur cohésion à travers un jeu caché de renvois, d'allusions et de signaux : un jeu ésotérique, adressé surtout aux poètes qui constituaient la Brigade elle-même[337]. Par conséquent, il est légitime de se demander si les passages de la *Didon se sacrifiant* renvoyant au mythe de Médée pourraient constituer une sorte d'hommage

[334]*Dido Aeneae*, v. 81-84 ; Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 1453-1460.

[335]*Dido Aeneae*, v. 79-81, 129-132 et *passim* ; dans la *Didon se sacrifiant*,ces propos sont formulés à maintes reprises .

[336]Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 1058.

[337]Sabine LARDON, en particulier, s'est penchée sur la question de *La connivence dans les recueils de la Pléiade* dans le cadre du séminaire « La connivence – II » organisé par le centre de recherche GADGES (sa communication a eu lieu le 9 avril 2014 à l'Université Lyon 3 Jean Moulin).

à l'auteur de la *Médée* de 1553, et s'ils pourraient exprimer l'intention consciente, de la part de l'auteur, d'établir un lien idéal entre les deux pièces.

Plusieurs *loci* de la tragédie de Jodelle renvoient à l'histoire de la Colchidéenne. Jason est mentionné en deux passages comme un exemple d'infidélité, et dans les deux cas son histoire est mise en rapport avec celle d'Énée. Dans le premier, où Jason est associé à un autre parangon d'infidélité (Thésée), le personnage d'Achate évoque les larmes qu'il fit verser à Médée et l'horreur qui fut la conséquence de sa trahison (v. 71-75). Dans le second, le chœur compare le héros de la Toison d'Or à Thésée, à Hercule, et finalement à Énée, tous coupables d'avoir trahi leurs hôtes et d'avoir causé la mort de leurs proches :

> Les Dieux leur ont presté
> Grand faveur, crainte nulle,
> Toute desloyauté.
> Tous trois ainsi qu'Enee,
> En trompant leurs amours,
> Ont fait mainte journee
> Marquer d'horribles tours[338].

L'assimilation de Jason avec Énée est doublée par un procédé analogue, intéressant Médée et Didon. La sorcière de Colchos est évoquée d'abord d'une façon indirecte, au fil de la tirade d'Achate ouvrant la pièce (v. 71-75) : tout comme Jason y était assimilé à Thésée et, implicitement, à Énée, le sort de Médée est comparé à celui d'Ariane et, implicitement, à celui de Didon. Ensuite, c'est Anne qui, en s'adressant à la nourrice Barce, rappelle les forfaits sanglants commis par Médée, tout en soulignant que les véritables pouvoirs magiques de la sorcière ne résidaient pas dans l'art du chaudron mais dans la seule *vis verborum*[339] qui lui avait permis de se libérer d'un « amour bourreau » (v. 1625-1636) – et nous rappelons par ailleurs que l'inanité des arts occultes de la sorcière contre la force d'Amour est un thème qu'Ovide explore dans l'*Héroïde* de Médée, la douzième du recueil[340]. La Médée dépeinte par

[338]Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 2056-2062.

[339]Yvan LOSKOUTOFF, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'É. Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIII, 1 (février 1991), p. 65-80, en particulier p. 77-79. On remarquera que chez Jodelle il est question de « beaux vers remachez encharm[ant] les amours » (v. 1620) et d'un « […] vers qu'elle ainsi remachoit » (v. 1633), et que chez La Péruse elle « charm[ait] les ieus veillans par [son] remâché carme » (v. 757).

[340]Voir OVIDE, *Medea Iasoni*, v. 163-168, dans ID., *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté par Danielle Porte, Paris, Les Belles Lettres, p. 70-78 : « Serpentis igitur potui taurosque furentes, / Vnum non potui perdumuisse, uirum ; / Quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes, / Non ualeo flammas effugere ipsa meas. / Ipsi me cantus herbaeque artesque

Anne est une héroïne monstrueuse mais elle constitue également un exemple éminent de femme triomphant sur ses ennemis et sur ses sentiments : en vertu, respectivement, de ses filtres et d'un « vers » lui permettant de dominer ses passions, elle « Desploya son courroux sus ceux qui l'offenserent, / Et comme un dragon ses amours s'envollerent » (v. 1635-1636). Ainsi, Médée a effectivement enseigné à « [s]on sexe à se pouvoir vanger »[341], en vérifiant la menace contenue dans le dernier vers de la tragédie de La Péruse.

Jodelle mentionne Médée à deux autres moments. La dernière occurrence précède de quelques vers le passage dans lequel Jason est assimilé à Thésée et à Hercule : le chœur affirme que les « arts » et les « poisons » de Médée ne peuvent rien contre Amour, en confirmant la véracité des propos d'Anne. Beaucoup plus intéressante est l'avant-dernière occurrence. En suivant les indications d'une puissante sorcière, Didon donne à sa sœur des dispositions pour la préparation d'un bûcher destiné à détruire tous les objets laissés par Énée dans le palais de Carthage. Le passage de la tragédie suit fidèlement le modèle virgilien sur une trentaine de vers[342] après lesquels Jodelle s'écarte momentanément de la *lectio* de l'*Énéide* pour insérer une section originale : Didon se comparant à Médée lors de la célébration du sacrifice.

> Là tout ainsi qu'on veit Medee charmeresse
> Renouvellant d'Eson la faillante vieillesse,
> Tu me verras la voix effroyable et tremblante,
> La cheveleure au vent de tous costez flotante,
> Un pied nú, l'œil tout blanc, la face toute blesme,
> Comme si mes esprits s'écartoyent de moymesme :
> Lors de fueilles ayans vos testes entourees,
> Et d'un nœud conjuré par les reins ceinturees,
> Vous m'orrez bien tonner trois cens Dieux d'une suite,
> Et Enfer et Caos, et celle qui herite
> Nos esprits à jamais, la trois fois double Hecate[343].

La plupart des éléments de cette description est déjà présente chez Virgile. Toutefois, la mention de Médée, du rajeunissement d'Éson (le père de Thésée), du pied nu de la reine et

---

relinquunt ; / Nil dea nil Hecates sacra potentis agunt ».

[341]Jean Bastier de LA PÉRUSE, *La Médée*, cit., v. 1206.

[342]VIRGILE, *Énéide*, cit., l. IV, v. 478-509 ; Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 1903-1938.

[343]Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant*, cit., v. 1939-1944.

des attributs bacchiques n'ont pas de correspondance dans l'*Énéide*. Or, confrontons le passage de Jodelle avec les vers 931-938 de la tragédie de La Péruse :

> Là, si onques jamais, ô lumiere nocturne,
> Là je t'invoquerai sou' l'horreur taciturne.
> Et toute échevelée, et aïant les piés nus,
> Par les travers secréts des bois les plus feuillus
> Je courrai grommellant, et appellant sans cesse,
> De suite, tes trois noms : tu m'oirras, ma Déesse,
> Et de mes cris ouïs signe me donneras,
> Quand soudain en palleur ta clarté changeras[344].

On constate immédiatement les analogies entre ces deux extraits. Si chez Sénèque Médée apparaît traversant des bois échevelée et les pieds nus[345], et si chez Virgile on retrouve presque tous les traits réunis dans ces vers, le seul texte qui regroupe tous les éléments communs aux deux passages cités est le livre VII des *Métamorphoses* : les vers 179-293 retracent l'épisode du rajeunissement d'Éson, et les vers 179-219, plus précisément, dressent le portrait de Médée échevelée, les pieds nus, adressant sa prière à Hécate et aux divinités de la Terre et de la Nuit avant de partir à la recherche des ingrédients nécessaires pour préparer ses filtres magiques. Dans la pièce de La Péruse, les éléments ovidiens se greffant sur le modèle sénéquien permettent essentiellement d'enrichir l'image de la sorcière de détails sinistres ; l'opération menée par Jodelle, en revanche, est certainement plus complexe. Jodelle ne s'est pas borné à contaminer la représentation de la Didon virgilienne avec des éléments tirés d'une autre source : comme nous l'avons vu, il a tissé tout au long de sa pièce un réseau d'allusions suggérant une possible assimilation de l'histoire de son héroïne, et de son héroïne elle-même, à l'histoire et à la figure de Médée. Dans le jeu de miroir discret mais serré qui s'établit entre les protagonistes de la *Didon se sacrifiant* et de la *Médée*, on peut reconnaître un hommage posthume adressé par Jodelle à l'œuvre de son jeune confrère. Il est pour le moins curieux qu'Ovide, dans ce jeu de renvois cachés, constitue un point de rencontre entre les deux œuvres. En saluant la tragédie de La Péruse, Jodelle exalte en même temps un modèle partagé : Ovide, un poète qui, dès les premiers pas de la tragédie française

[344]Jean Bastier de LA PÉRUSE, *La Médée*, cit., v. 931-938.

[345]SÉNÈQUE, *Medea*, v. 752-753, dans ID., *Tragédies. Tome I (Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre)*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

naissante, montre pouvoir enrichir la réflexion sur le tragique et sur la tragédie par son approche problématisant le mythe.

Deux sœurs, un destin et demi : l'écho d'Ariane dans l'*Hippolyte* de Garnier

Après les tragédies de La Péruse et de Jodelle, presque vingt ans s'écoulent avant qu'une nouvelle pièce portant sur un mythe traité diffusément par Ovide paraisse sur les scènes françaises. C'est Robert Garnier le dramaturge qui le premier repropose, en 1573, une histoire ovidienne – ou pour mieux dire, *aussi* ovidienne – avec son *Hippolyte*[346]. Il s'agit d'une tragédie inspirée dans ses grands lignes par la *Phèdre* de Sénèque (d'amples portions, par ailleurs, sont des traductions du texte sénéquien) mais qui accueille plusieurs épisodes absents du modèle, attestant l'autonomie de Garnier vis-à-vis de sa source privilégiée. Depuis une cinquantaine d'années, la question des sources de l'*Hippolyte* a attiré l'attention d'un certain nombre de chercheurs. Dans son travail de repérage des sources dans l'œuvre de Garnier[347], Marie-Madeleine Mouflard a relevé toute une série d'emprunts ovidiens ponctuant les différentes pièces du dramaturge. Ses recherches ont été prolongées par Odette de Mourgues, qui s'est intéressée en particulier aux questions concernant les rapports que l'*Hippolyte* entretient avec la *Phèdre* sénéquienne[348], et par Raymond Lebègue dans son édition de la pièce[349]. D'autres éléments ont été fournis plus récemment par Jean-Claude Ternaux dans un article portant sur les sources pétrarquiennes, virgiliennes et ovidiennes de

[346]Robert GARNIER, *Hippolyte*, à Paris, chez Robert Estienne, 1573. Il s'agit de la première de six éditions parues du vivant de l'auteur. Parmi les éditions modernes, les plus récentes ont paru dans la série du *Théâtre français de la Renaissance* (Robert GARNIER, *Hippolyte*, édité par Silvio Ferrari, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 5, Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 1993) et dans la série du *Théâtre complet* chez l'éditeur Classiques Garnier (Robert GARNIER, *Théâtre complet. Tome II. Hippolyte*, édition critique établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Clasiques Garnier, 2009). Les citations fournies dans les pages suivantes seront tirées de cette dernière édition. Signalons l'existence d'un autre *Hippolyte* paru au XVIe siècle : il s'agit d'une pièce de Jean Yeuwain qui, comme le titre l'annonce, est une traduction de la *Phèdre* sénéquienne (*Hippolyte, tragédie tournée de Sénèque*).

[347]Marie.Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier (1545-1590). Les sources*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie centrale de l'Ouest, 1964.

[348]Odette de MOURGUES, « L'*Hippolyte* de Garnier et l'*Hippolytus* de Sénèque », dans *The French Renaissance and its Heritage. Essays Presented to Alan M. Boase by Colleagues, Pupils and Friends*, editorial committee Donald R. Haggis, London, Methuen and Co., 1968, p. 191-202.

[349]Robert GARNIER, *Les Juifves. Hippolyte*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2009[4] (voir en particulier la « Notice » et les notes, p. 243-270.

l'*Hippolyte*[350], et par Jean-Dominique Beaudin dans son édition critique[351] : pour les complexes questions portant sur les procédés d'élaboration du matériel sénéquien mis en œuvre par Garnier, nous renvoyons le lecteur à l'« Introduction » de Beaudin ainsi qu'aux pages que Florence de Caigny consacre à cette pièce[352]. Dans le présent chapitre, nous nous pencherons sur une question beaucoup moins vaste mais pas pour autant sans intérêt, celle de l'intertexte ovidien dans l'*Hippolyte*. Les chercheurs qu'on vient de mentionner ont relevé la présence d'un certain nombre d'emprunts ovidiens épars dans les tragédies de Garnier. Il s'agit, en grande partie, de réminiscences d'un lecteur féru de littérature latine : elles représentent un petit nombre des tesselles qui interviennent dans la constitution de sa poétique, caractérisée par la multiplication des souvenirs classiques. À côté de ces fragments épars, on repère néanmoins parfois des reprises d'une étendue plus importante qu'on ne saura pas considérer seulement comme l'expression d'une poétique et d'une pratique d'écriture. Il s'agit de greffes intertextuelles bien autrement significatives en ce qu'elles introduisent un regard inédit sur l'action et interviennent aussi, par conséquent, dans l'élaboration du message idéologique de la pièce.

Le passage de l'*Hippolyte* qui nous intéresse se situe au début de l'acte II, dans le premier monologue que Phèdre prononce sur scène, peu avant d'avouer la cause de son trouble à sa nourrice[353]. La tirade de Phèdre s'étale sur les vers 381-466 et suit de près les articulations du monologue prononcé par l'héroïne de Sénèque dans le passage correspondant de sa tragédie. Chez les deux auteurs, le début de ce monologue développe le thème de l'exil : Phèdre adresse une apostrophe à sa terre natale (dont elle rappelle la noblesse) en lui demandant les raisons de son malheur. Les huit vers employés par Sénèque font l'objet d'une *amplificatio* considérable, puisque Garnier les réécrit dans les vers 381-396 en insérant ensuite une section originale de 34 vers visant à susciter la pitié du spectateur (v. 397-430). Pour présenter le personnage de Phèdre sous un jour extrêmement pathétique, le dramaturge

[350]Jean-Claude TERNAUX, « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide et Pétrarque », dans *Lectures de Robert Garnier.* Hippolyte, les Juifves, textes réunuis par Emmanuel Buron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 87-96.

[351]Robert GARNIER, *Théâtre complet. Tome II. Hippolyte*, cit. (la question des sources est soulevée tant dans l'« Introduction », p. 11-49, que dans les notes, p. 175-265).

[352]Voir la première partie (« La tragédie humaniste et Sénèque : du "poème dramatique" à ses premières "déformations" (1550-1610) ») du volume de Florence de CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 19-345.

[353]Le passage en question a été étudié par Jean-Claude TERNAUX dans l'article « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide et Pétrarque », cit. : nous reprendrons ses observations tout en apportant des éléments qui n'ont pas été relevés dans ses analyses.

assimile les figures d'Ariane et de Phèdre, en attribuant à la seconde les propos que tenait la première dans l'*Héroïde* X, tout en la dépeignant dans la même posture de femme *relicta* sur un rivage désert. L'occasion pour insérer cette greffe est fournie par un premier ajout au texte sénéquien : le texte latin mentionne simplement l'absence de Thésée et ses énièmes infidélités, alors que le texte de Garnier est sensiblement plus généreux en détails. Thésée, « espoux desloyal » et « adultere sans cesse », laisse Phèdre « desolee, helas helas ! [la] laisse / Sur ce bord estranger languissant de tristesse » (v. 395-396). La mention du « bord » évoque immédiatement la présence d'un paysage marin, qui fournit le décor pour les manifestations de la « tristesse » (soupirs et langueur) de l'héroïne abandonnée (« desolee »). Les éléments essentiels pour susciter le souvenir d'Ariane (et plus précisément de l'Ariane ovidienne) sont mis en place, et il vont se préciser dans les vers suivants.

Dans les vers 397-406, Phèdre s'adresse aux dieux en les suppliant de raccourcir ses peines en mettant un terme à sa vie. Son apostrophe est scandée par la répétition obsessive du verbe « voir » : il s'agit de voir *d'en haut* ses souffrances, dans leurs marques tant extérieures qu'intérieures (la souffrance amoureuse, comme il est de mise dans la poésie du XVIe siècle tardif, produit aussi des effets dans le corps de Phèdre, en lui faisant sécher le sang dans les veines). C'est avec la même insistance que l'Ariane ovidienne se plaint que les dieux n'ont pas voulu que Thésée la vît *du haut* de la poupe de son navire : une vision qui l'aurait touché comme elle touche le lecteur.

Ariadne Theseo v. 133-138	*Hippolyte* v. 397-402
Di facerent, ut me summa de puppa videres ! Mouiset uultus maesta figura tuos. Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice [mentem Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua. Aspice demissos lugentis more capillos, Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis.	O Dieux qui de là haut voyez comme je suis, Qui voyez mes douleurs, qui voyez mes ennuis : Dieux, qui voyez mon mal, Dieus qui voyez mes [peines, Dieux qui voyez seicher mon sang dedans mes [veines, Et mon esprit rongé d'un eternel esmoy, Bons Dieux, grands Dieux du ciel prenez pitié de [moy !

La déploration de Phèdre continue par la formulation du souhait de mourir, car la vraie mort serait un moindre mal que les « mille morts » (v. 410) qu'elle endure quotidiennement, et par le constat que sa vie n'en est plus une depuis que la douleur la lui a

ravie (v. 411-412). Ces mêmes propos sont formulés dans l'*Héroïde* X où l'héroïne évoque également « mille façons de mourir », quoique dans une perspective différente : pour Ariane, ce sont précisément ces mille possibles trépas qui lui assureront enfin la paix.

Ariadne Theseo v. 79-82	*Hippolyte* v. 407-412
Nunc ego non tantum, quae sum passura, [recordor, Sed quaecumque potest ulla relicta pati. Occurrunt animo pereundi mille figurae, Morsque minus poenae quanm mora mortis [habet.	L'espoir de ma santé n'est qu'en la tombe obscure, Ma guarison n'est plus qu'une sepulture. Parlé-je de mourir ? hé pauvrette ! mon corps Mon corps ne meurt-il pas tous les jours mille [morts ? Helas helas si fait : je ne suis plus en vie, La vie que j'avoy m'est de douleur ravie.

Ariane pourrait être dévorée par des loups, par des lions, par des tigres, par d'énormes phoques, ou encore périr transpercée par des épées... Sa vie est menacée de toute part par les innombrables dangers que cachent la terre, la mer et le ciel. Phèdre se rappelle du plus curieux d'entre eux lorsque, après avoir nouvellement évoqué les « mille morts » – mais cette fois-ci en leur attribuant la même connotation paradoxalement positive qu'Ariane – s'exclame, en s'adressant à elle-même, « Qu'il t'eust bien mieux valu tomber dessous les ondes, / Et remplir l'estomac des Phoques vagabondes […] » (v. 419-420). Au fil de son monologue, Phèdre s'approprie donc la posture, les arguments et même les mots de l'héroïne élégiaque. Les destins des deux filles de Minos semblent alors se confondre jusqu'au moment où, à la fin de cette variation sur le thème d'Ariane, Phèdre recouvre sa propre identité et son propre sort qui lui apparaît plus pénible encore que celui de sa sœur. Ce n'est qu'à ce moment qu'on entend enfin résonner le nom d'Ariane.

> Qu'il t'eust bien mieux valu, delaissee au rivage,
> Comme fut Ariadne en une isle sauvage,
> Ariadne ta sœur, errer seule en danger
> Des lions Naxeans, qui t'eussent peu manger,
> Pustost qu'adoulouree, et de vivre assouvie
> Trainer si longuement ton ennuyeuse vie :
> Plustost plustost que vivre en un eternel dueil,
> Ne faisant jour et nuict qu'abayer au cercueil[354].

[354]Robert GARNIER, *Théâtre complet. Tome II. Hippolyte*, cit., v. 423-430.

Le pathétisme touche à son comble : plus *relicta* que la *relicta* par excellence, plus seule qu'elle ne le serait sur une île déserte, la Phèdre de Garnier prolonge l'histoire d'Ariane en se colloquant au faîte du malheur. Or, il n'est certainement pas insolite, dans les tragédies de l'époque, qu'un personnage soit comparé (ou se compare lui-même) à d'autres figures mythiques ou historiques, comme nous l'avons pu observer chez Jodelle ; chez Garnier, toutefois, on assiste à une *gradatio* dans laquelle le personnage de Phèdre profite en deux temps distincts des ressorts de son assimilation imparfaite à la figure d'Ariane. Dans un premier temps, son image d'épouse délaissée et « exilée » gagne en pathos à travers sa projection dans un décor sinistre, et surtout à travers son identification avec un personnage que la tradition a toujours dépeint comme innocent. La faute de Phèdre en résulte deux fois oblitérée : d'abord parce qu'elle n'est pas mentionnée, ensuite parce qu'on est porté à reconnaître en la femme de Thésée l'énième victime candide de son inconstance. Dans un second temps, la représentation des « mille morts » corporelles (y compris celle d'Ariane, peut-être mangée par les lions de Naxos) est dépassée par le constat que les « mille morts » intimes qui l'accablent sont infiniment plus douloureuses.

Jean-Claude Terneaux remarquait que, dans l'*Hippolyte*, « le texte tragique s'ouvre sur d'autres mythes amoureux que celui de Phèdre et d'Hippolyte (ceux du Poète et de sa Dame, de Didon et d'Énée, d'Ariane et de Thésée) afin de mieux l'éclairer »[355]. Nous proposons de modifier ces derniers mots : non pas « afin de mieux éclairer », mais « afin d'éclairer autrement ». En effet, le recours au registre élégiaque et l'assimilation de Phèdre à une héroïne comme Ariane permettent d'émousser, voire de refouler, les caractères monstrueux de Phèdre et, par conséquent, d'accroître les responsabilités de Thésée vis-à-vis de son propre malheur imminent. Comme on l'a observé déjà chez La Péruse et chez Jodelle, et comme on pourra l'observer dans nombre de tragédies du siècle suivant, les infléchissements des *fabulae* tragiques et épiques introduits par Ovide incitent les dramaturges à porter un regard nouveau sur les héroïnes de la tragédie et de l'épique : sous la plume du poète de Sulmone, leurs fautes apparaissent moins monstrueuses (voire partiellement justifiables) et leurs histoires plus pitoyables, alors que la conduite et les qualités morales des personnages masculins se voient profondément remises en question. La focalisation sur les personnages féminins proposée par Ovide sera amplement intégrée, quoique d'une façon non systématique, au cours du XVIIe siècle.

[355]Jean-Claude TERNAUX, « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide et Pétrarque », cit., p. 96.

Méléagre : une longue série de métamorphoses

Neuf ans après la parution de l'*Hippolyte* de Garnier, une nouvelle tragédie à sujet « ovidien » voit le jour en France : il s'agit du *Méléagre* de Pierre de Bousy, publié en 1582[356]. Tragédie peu étudiée d'un auteur méconnu, le *Méléagre* ne constitue certainement pas un épisode mémorable de l'histoire du théâtre français de la Renaissance. Cette pièce retiendra tout de même notre attention puisqu'elle inaugure une série de six réécritures dramatiques de l'histoire du chasseur de Calydon qui seront étudiées dans le présent travail. Les raisons qui nous ont mené à consacrer une partie de cette étude aux pièces sur Méléagre sont multiples. Le panorama des pièces françaises d'argument mythique portant sur une histoire traitée diffusément par Ovide dans les *Métamorphoses* est extrêmement vaste[357] : dans le cadre d'un travail de thèse, il eût été impossible d'étudier d'une façon approfondie cet ample corpus dans son intégralité. La nécessité d'opérer un choix en identifiant un groupe de pièces abordant un même mythe ou une même thématique s'est donc imposée, et le mythe de Méléagre a retenu notre intérêt en vertu de l'attention dont il a fait l'objet dans l'Antiquité, des particularités de la version fournie par Ovide, du nombre important de réécritures théâtrales parues en France depuis la fin du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe, et des réflexions critiques élaborées dans les poétiques anciennes aussi bien que modernes autour de la légitimité de son traitement sous forme dramatique.

Les variantes principales du mythe classique

Le mythe de Méléagre nous est parvenu dans deux variantes profondément différentes. La plus ancienne est rapportée dans l'*Iliade*, et plus précisément dans l'épisode de l'ambassade des chefs grecs à Achille[358]. À cette occasion, Phénix (qui avait éduqué Achille enfant) tente de le persuader à reprendre les combats en lui rappelant que, dans les temps

[356]Pierre de BOUSY, *Méléagre*, à Caen, chez P. Le Chandelier, 1582.

[357]Voir en annexe le tableau des pièces traitant d'un mythe « métamorphique ».

[358]HOMÈRE, *Iliade. Tome II. Chants VII-XII*, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la contribution de Pierre Chantraine, Paul Collart, René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1999, l. IX, v. 524-599.

anciens, il était déjà arrivé qu'un héros dût quitter un auto-isolement orgueilleux pour sauver sa communauté. L'exemple que Phénix propose est celui de Méléagre, fils du roi de Calydon Œnée, qui guida victorieusement la grande chasse au monstrueux sanglier envoyé par Artémis pour ravager les terres d'Œnée (coupable de négligence dans le culte de la déesse). Après l'occision de l'animal, un conflit éclata entre les Étoliens et les Curètes pour la possession de la prestigieuse dépouille. Les Étoliens purent se défendre des attaques des Curètes tant que Méléagre combattit avec eux ; mais lorsque Althée, la mère du héros, le maudit pour avoir tué son frère, Méléagre décida de se venger en refusant de continuer de combattre aux côtés de son peuple. Ses parents et de ses compagnons le prièrent de reprendre les armes contre les ennemis mais en vain : les sorts de la guerre, jusque-là favorables aux Étoliens, se renversèrent, et les Curètes parviennent même à pénétrer dans la ville de Calydon. Ce fut alors que sa femme Cléopâtre, en lui dépeignant l'avenir auquel les habitants de la ville auraient été destinés en cas de défaite, le convainquit de rejoindre les rangs des siens et de sauver la ville. Toutefois, dit Homère, Méléagre ne vit pas les manifestations de joie de son peuple – probablement puisqu'il mourut dans la bataille.

Au fil des siècles, le mythe de Méléagre s'enrichit de nouvelles variantes, portées – ou apportées – par les poètes lyriques aussi bien que par les tragiques. Bacchylide, notamment, a développé le motif du tison auquel les Parques auraient lié la vie de Méléagre, tandis que Phrynicos, Sophocle et Euripide[359] lui ont consacré des tragédies, aujourd'hui perdues (Euripide, par ailleurs, aurait introduit le thème de l'amour du héros pour la chasseuse Atalante). Les éléments qui se sont greffés sur la *lectio* homérique ont été intégrés par Ovide dans son exposition du mythe, qui occupe une large section du livre VIII des *Métamorphoses*[360]. Il vaut la peine de retracer brièvement la version élaborée par le poète latin[361], puisqu'elle s'éloigne considérablement de la version d'Homère ; aussi, est-elle

[359]Leurs tragédies sont perdues ; on ne connaît que des fragments de celle d'Euripide : EURIPIDE, *Tragédies. Fragments. De Bellérophon à Protésilas*, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 397-425. Eschyle a évoqué la mort de Méléagre dans les *Choéphores* : ESCHYLE, *Tome II. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993, v. 602-612.

[360]OVIDE, *Les Métamorphoses. Tome II (VI-X)*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, sixième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1989, l. VIII, v. 260-546.

[361]Dans ses grandes lignes, elle correspond aux versions fournies par les mythographes : HYGIN (*Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, § CLXXI (*Althaea*), CLXXII (Oeneus), CLXXIII (*Qui ad aprum calydonium ierunt*) et CLXXIV (*Meleager*), p. 123-125) et APOLLODORE (Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori (« Fondazione Lorenzo Valla »), 2004, I, 8, 1-3, p. 39-43). Apollodore fournit les variantes homérique et ovidienne du mythe, et précise que Méléagre est marié avec Cléopâtre à l'époque de la chasse.

caractérisée par des éléments tant narratifs que poétiques que les dramaturges français ont amplement exploités. On peut diviser le récit ovidien en deux grandes sections : la première, relative à l'épisode de la chasse, est dominée par la voix du narrateur ; la seconde, relative à la mort de Méléagre, est dominée par l'exposition des scrupules de conscience d'Althée, désireuse de venger ses frères mais hésitante à l'idée de tuer son fils, et par le long monologue délibératif au cours duquel elle se résoudra à l'homicide. Tout comme Homère, Ovide explique l'apparition d'un sanglier monstrueux dans les terres de Calydon en l'attribuant au dépit de Diane, désireuse de se venger d'une négligence subie de la part du roi Œnée. Après avoir évoqué les causes de l'ire de Diane et décrit les ravages que l'animal produit, Ovide raconte que Méléagre et d'autres jeunes héros organisent une grande expédition de chasse. Il s'ensuit un récit détaillé de la battue : pendant un long moment aucun des chasseurs n'arrive à blesser la bête et plusieurs parmi eux sont blessés ou tuées. Le premier coup atteignant la cible est porté par la seule femme de la troupe, Atalante, et le coup mortel par Méléagre. Ce dernier tombe amoureux d'Atalante et lui offre la hure et la peau de l'animal sous prétexte qu'elle a été la première des chasseurs à faire jaillir le sang mais il suscite, ce faisant, la rage de ses compagnons et surtout de ses deux oncles maternels, Toxée et Plexippe. Dans un accès de rage, Méléagre tues ses oncles. La nouvelle de leur mort parvient bientôt à Althée qui se voit partagée, en découvrant l'identité de l'assassin, entre ses sentiments de piété maternelle et sororale. Elle décide finalement de venger la mort de ses frères : elle fait allumer un feu et, après avoir adressé une prière aux Euménides, jette dans les flammes la bûche à laquelle les Parques avaient lié la vie de son fils. Méléagre se sent soudainement consumer par un feu intérieur qui peu à peu le tue, tandis que la bûche elle-même semble gémir de douleur. Une scène de deuil collectif s'ensuit : le peuple de Calydon pleure sa mort ; Œnée se plaint d'avoir vécu trop longtemps et s'humilie publiquement ; Althée se suicide ; ses sœurs inconsolables sont transformées par Diane en pintades.

Un excellent sujet pour une tragédie (*ipse dixit*)

Si l'attention portée au mythe de Méléagre par trois des plus grands poètes dramatiques athéniens n'était pas suffisante pour assurer les auteurs français de sa convenance au genre tragique, l'*auctoritas* par excellence a pu dissiper leurs derniers doutes. Dans le chapitre de la *Poétique* expliquant que le héros tragique ne doit être ni entièrement bon ni entièrement mauvais, Aristote affirme que le mythe de Méléagre serait l'un des plus

séants à la tragédie, ainsi qu'en témoigne le travail de tri progressif des sujets se déroulant dans l'Athènes des Ve et IVe siècles.

> Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là [i.e. : bonté ou méchanceté foncières]. C'est le cas de l'homme qui, sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou de l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de prospérité […]. Au début les poètes traitaient indistinctement les premières fables venues, tandis qu'aujourd'hui les plus belles tragédies sont composées sur l'histoire d'un petit nombre de maisons, par exemple sur Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et tous autres personnages à qui il est arrivé de souffrir ou de causer de terribles malheurs[362].

À l'époque moderne, ce jugement a fait l'objet d'une remise en question de la part de Lodovico Castelvetro qui, dans son commentaire au traité aristotélicien, affirme que le mythe de Méléagre serait en réalité impropre pour le traitement scénique en ce qu'il contredirait le principe du héros « intermédiaire » qu'Aristote définissait dans ce même chapitre.

> […] Per furore di mente fece Ercole cosa orribile, e per ignoranza Edipo. Ma perché pone l'essempio in Oreste, il quale uccise la madre non accecato da furore di mente, non per ignoranza non conoscendola, ma studiosamente, essendo sano di mente ? Né si può dire che s'intenda dall'ignoranza di Clitemnestra, la quale per inganno fu uccisa dal figliuolo, percioché ella non è persona mezzana o persona santissima, ma malvagissima, la quale persona non riceve a partito niuno Aristotele. E perché similarmente pone l'essempio di Meleagro ? Quale ignoranza o quale furore di mente il soprapresе, quando, ardendo il tizzone fatale, egli si consumò ? O quale ignoranza o quale furore di mente occupò Altea sua madre sì che non si sapesse quello che si facesse, quando arse il tizzone nella conservazione del quale si conteneva la vita del figliuolo ?[363]

En Italie, les seules tragédies de Méléagre parues dans la première modernité ont vu le jour dans les années 1550[364], c'est-à-dire avant la publication de la *Poetica d'Aristotele*

---

[362]ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1990, § 53a, p. 47.

[363]Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978, t. I, p. 373.

[364]Bongianni GRATAROLO DI SALÒ, *Altea, tragedia*, in Venezia, per Francesco Marcolini, 1556 ; Nicolò CARBONE, *Altea, tragedia*, in Napoli, Appresso Mattio Cancer, 1559.

vulgarizzata e sposta (1570). À l'Ouest des Alpes, en revanche, les réserves de Castelvetro n'ont pas empêche la parution d'un nombre considérable de tragédies distribuées d'une façon relativement uniforme (quoique avec une concentration au début et à la fin du XVIIe siècle) tout au long de la période qui fait l'objet de notre étude : l'histoire de Méléagre commence à être transposée sur la scène tragique à partir du début des années 1580 jusqu'à la fin des années 1690. Ce sujet touche à plusieurs thèmes cardinaux de la tragédie française (l'amour, l'honneur, la vengeance, le drame familial) et la version ovidienne, en particulier, fournit d'amples portions de texte se prêtant aisément à une réécriture théâtrale (notamment la section consacrée à la chasse, apte à être restituée dans une *rhesis*[365], le monologue d'Althée déchirée par des sentiments opposés, et la scène de la mort de Méléagre consumé par la lente combustion du tison). Par ailleurs, à une époque où le débat théorique sur la tragédie se fera particulièrement intense, La Mesnardière défendra dans sa *Poétique* la convenance du mythe de Méléagre à la tragédie en s'opposant ouvertement aux positions de Castelvetro et en soulignant le potentiel pathétique des points de la *fabula* qu'Ovide lui-même avait illustré.

Outre le *Méléagre* de Pierre de Bousy (1582), les pièces françaises des XVIe et XVIIe siècles consacrées à l'histoire du chasseur de Calydon sont la tragédie *La Fatalle, ou la Conqueste du sanglier de Calidon* de Jean Boissin de Gallardon (1618), trois tragédies portant le titre de *Méléagre* écrites par Alexandre Hardy (1624), Isaac de Benserade (1641) et Joseph de La Grange-Chancel (1699), et une tragédie lyrique d'Edme Boursault (1694)[366]. Il s'agit d'œuvres quelque peu négligées par la critique : seules les tragédies de Bousy et de Hardy ont fait l'objet d'une édition moderne, et les études sur ce corpus n'abondent guère. Pourtant, l'oubli auquel ces pièces on été reléguées est parfois immérité (nous songeons surtout au *Méléagre* de Benserade), et l'étude du corpus dans son ensemble permet d'observer des dynamiques d'effacement ou de mise en valeur de certains aspects du mythe à l'aune de modes et de courants dramaturgiques, poétiques et idéologiques évoluant dans la période envisagée. Seulement deux articles ont paru sur les Méléagre français : dans le

[365]Boissin de Gallardon, nous le verrons, se hasardera a représenter la chasse sur la scène même.

[366]Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La Fatalle, ou la conqueste du sanglier de Calidon*, dans Id., *Les tragédies et histoires sainctes*, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618 ; Alexandre HARDY, *Méléagre*, dans Id., *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 ; Isaac de BENSERADE, *Méléagre*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641 ; Edme BOURSAULT, *Méléagre*, à Paris, chez J. Guignard, 1694 ; Joseph de LA GRANGE-CHANCEL, *Méléagre*, à Paris, chez P. Ribou, 1699. Nous signalons qu'une pièce sur Méléagre est publiée en Angleterre quelques années avant celles de Boissin et de Hardy : Thomas HEYWOOD, *The Brazen Age, the first act containing, The Death of the Centaure Nessus, the second, the Tragedy of Meleager, the third, the Tragedy of Iason and Medea, the fourth, Vulcans Net, the fifth, the Labours and Death of Hercules*, London, Samuel Rand, 1613.

premier, Luigia Zilli fournit un panoramique des majeures différences d'ordre dramaturgique, poétique et moral existant entre les pièces de Bousy, de Boissin, de Hardy et de Benserade ; dans le second, Clotilde Thouret se penche sur une question cruciale dans la dramaturgie du XVIIe siècle, celle de la représentation scénique – ou de l'effacement – de la mort des personnages. La question de l'intertextualité ovidienne a été soulevée ponctuellement dans ces articles, mais n'a pas été affrontée de façon systématique. Nous nous proposons de le faire dans les pages suivantes : l'analyse de ces pièces montrera que, curieusement, la fidélité à la lettre du texte des *Métamorphoses* n'est pas toujours un gage de fidélité à la *fabula* ovidienne.

Un *Méléagre* sans Méléagre : la tragédie de Pierre de Bousy

Publié à Caen en 1582, le *Méléagre* de Pierre de Bousy n'a pas fait l'objet d'impressions ultérieures à son époque[367] et aucun témoignage n'atteste qu'il ait jamais été joué. Il s'agit d'une pièce qu'un auteur méconnu, le tournaisien Pierre de Bousy[368], aurait écrit dans le laps d'un mois pendant sa jeunesse, s'il en faut croire le sonnet « Au Lecteur » qui accompagne l'édition de 1582. Son *Méléagre* est une pièce presque entièrement composée de *rheseis* et de lamentations, dans laquelle intervient un petit nombre de personnages : Méléagre, ses parents Œnée et Althée, la nourrice de cette dernière, et deux messagers. Deux chœurs (de chasseurs et de Calydoniens) complètent la liste des « entreparleurs ». Un trait curieux de la pièce est l'absence presque totale du héros éponyme : Méléagre ne paraît qu'au cours de l'acte I pour convoquer les héros qui participeront à la chasse du sanglier. Dans les quatre actes suivants, la scène sera dominée par la figure d'Althée, destinée à sombrer dans la fureur et à se muer en monstre au cours de l'acte IV après avoir été obsédée par des pressentiments funestes tout au long des deux actes précédents. L'épilogue de la pièce ne pourrait pas être plus ensanglanté, car un homicide (hors scène) et un triple suicide (sur scène) causent la disparition de tous les personnages

[367]Une édition moderne est parue dans la série du *Théâtre français de la Renaissance* : Pierre de BOUSY, *Méléagre*, texte édité et présenté par Luigia Zilli, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3, Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 2002, p. 1-62. La pièce a été étudiée par Sybile CHEVALLIER MICKI, (*Tragédies et théâtre rouennais (1566-1640). Scénographies de la cruauté*, thèse sous la direction de Christian Biet soutenue à l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013, p. 492-504 et *passim*), qui souligne en particulier l'encrage de la pièce dans le contexte historique de production et la portée de son message politique : « Ce n'est […] plus une leçon de règne que propose Bousy à de potentiels spectateurs princiers, mais bien plutôt une confrontation de ses publics avec l'incapacité des Valois à régner et la discorde qui sanctionne cette carence » (*ibid*., p. 493).

[368]Sybile Chevallier Micki formule l'hypothèse convaincante que Bousy soit un acteur itinérant (voir *ibid*., p. 492-493).

principaux : après l'annonce de la mort de Méléagre (V, 1), Althée se tue d'un coup de poignard, suivie par sa nourrice (V, 3) et, dans les tout derniers vers, par Œnée.

Dans son analyse stylistique de la pièce, Luigia Zilli relève que « pour 'illustrer' son *elocutio*, Pierre de Bousy met à contribution, autant que ses forces le lui permettent, les leçons de Ronsard et de Du Bartas »[369]. La langue de Ronsard, en particulier, semble avoir constitué un modèle incontournable pour Bousy qui, par ailleurs, suit les préceptes du vendômois aussi en ce qui concerne la versification : il alterne les rimes masculines et féminines et, dans les sections lyriques réservées aux chœurs, il récupère des schémas métriques utilisés par Ronsard dans ses *Odes*. En ce qui concerne les aspects dramaturgiques de la pièce, les modèles de référence sont également récents, s'agissant des tragédies humanistes des décennies précédentes. La matière de la pièce, en revanche, est puisée chez Ovide et d'amples sections du texte sont des traductions de passages des *Métamorphoses*. Dès lors, le *Méléagre* de Bousy nous intéressera en tant que premier exemple de transposition théâtrale d'un épisode étendu des *Métamorphoses* et en tant qu'expérience d'*interpretatio* dramatique d'un texte épique (en ce sens, comparable au travail accompli par Jodelle dans sa *Didon se sacrifiant*).

La censure de l'amour et l'exaltation de l'héroïsme

Le récit ovidien, nous l'avons vu, s'articule en plusieurs phases : tout d'abord, la présentation des causes de l'apparition du sanglier ; ensuite, le récit de la chasse (où une place important est accordée à la figure d'Atalante) qui se termine avec le différend conduisant à la mort de Toxée et de Plexippe ; puis vient la décision d'Althée de venger la mort de ses deux frères ; enfin la mort de Méléagre, le suicide d'Althée, le deuil des Calydoniens et la métamorphose des sœurs du héros. Bousy respecte plutôt fidèlement cette progression mais choisit d'accorder une large place à certains moments de l'histoire et d'en effacer presque complètement d'autres – et non des moindres. L'acte I est entièrement occupé par deux monologues : le premier est une longue prière à Diane déclamée par Œnée, dans laquelle le roi déplore son sort et celui de son pays, tout en annonçant son inquiétude pour l'imminente battue de chasse guidée par son fils ; le deuxième est une harangue que Méléagre adresse aux jeunes Grecs pour les exhorter à participer à la chasse au sanglier. Le chœur de chasseurs intervenant à la fin de l'acte prononce une prière à Diane qui réunit les propos formulés auparavant par Œnée et par Méléagre, et se clôt sur l'invocation de la victoire et sur

[369] *Ibid.*, p. 9.

la promesse de sacrifier une « sainte Hécatombe » à la déesse. La matière ovidienne apparaît ici fortement dilatée : la déploration du roi est une invention de Bousy qui intègre néanmoins des éléments tirés de la description des ravages faite par Ovide[370] (notamment le massacre des troupeaux, la destruction des champs de blé, des vignes et des oliviers, et la fuite des habitants). Le monologue de Méléagre est une autre insertion du dramaturge, importante en ce qu'elle constitue le seul moment où ce personnage apparaît sur scène. Méléagre y est dépeint en héros viril bravant la punition divine :

> […] Vengeons-nous, et par sa prompte mort [i.e. : du sanglier],
> Rendons-lui justement ce qu'il nous donne à tort :
> Diane nous punit, bien qu'en notre innocence,
> Et vengeons notre tort sur sa propre vengeance :
> Car sans iniquité nous nous pouvons venger
> Sur le même ennemi qui nous vient outrager.

Aucune mention de la présence d'Atalante n'est faite au cours de la harangue que Méléagre adresse à la troupe de chasseurs, ce qui constitue une première différence remarquable avec la narration ovidienne. Bousy, en effet, est le seul dramaturge français qui choisit de réduire autant qu'il est possible la portée de l'épisode amoureux présent dans la *fabula* ovidienne et d'effacer le rôle du personnage d'Atalante dans la progression de l'action. Le Méléagre qu'on voit quitter la scène n'a pas été blessé par Amour et, dans l'acte II, lorsqu'un premier messager communique à Althée l'issue heureuse de la battue de chasse, Atalante n'est pas même nommée. Pourtant, la *rhesis* du messager est modelée sur le récit d'Ovide : elle en suit l'articulation et emprunte nombre de détails, comme on peut l'observer dans le passage suivant où le sanglier émerge des profondeurs de la forêt et s'élance contre les chasseurs et leurs chiens.

Metamorphoseon libri XV	*Méléagre*

[370]Voir OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 290-299 (« Is modo crescentes segetes proculcat in herba, / Nunc matura metit fleturi uota coloni / Et Cererem in spicis intercipit : area frustra / Et frustra exspectant promissas horrea messes. / Sternuntur grauidi longo cum palmite fetus / Bacaque cum ramis semper frondentis olivae. / Saeuit et in pecudes : non has pastorue canisue, / Non armenta truces possunt defendere tauri. / Diffugiunt populi nec se nisi moenibus urbis / Esse putant tutos, […] ») et Pierre de BOUSY, *Méléagre*, cit., v. 38-50 (« Ne te suffit-il pas que de sa dent meurtrière, / Il ait jusques ici, déchasant les bergers, / Occis tous nos troupeaux, fracassé les vergers, / Les arbres, et les fruits, et que les jeunes entes / De son groin brise-tout n'ont pas été exemptes ? / Ne te suffit-il pas qu'il ait parmi nos champs, / Abattus sous ses pieds les épis mûrissants, / Que le pâle olivier, et que la vigne ondeuse, / N'ont pu même éviter sa fureur outrageuse ? / Ne te suffit-il pas, et n'ai-je assez souffert, / De voir que mon pays pour jamais est désert, / Veuf de citoyens, qui pour fuir ta guerre, / Et la prochaine faim, cherchent une autre terre ? »).

l. VIII, v. 338-345	v. 233-243
Hinc aper excitus medios uiolentus in hostes Fertur, ut excussis elisi nubibus ignes. Sternitur incursu nemus et propulsa fragorem Silua dat ; exclamant iuuenes praetentaque forti Tela tenent dextra lato uibrantia ferro. Ille ruit spargitque canes, ut quisque furenti Obstat, et obliquo latrantes dissipat ictu. Cuspis Echionio primum contorta lacerto […]	[…] Quand cette horrible bête enragement émue, Plus prompte qu'un éclair qui crevasse la Nue, S'élance contre nous, destronçant et froissant Les arbres mieux plantés qu'elle rencontre en [passant. Le bruit frappe les cieux, les rochers s'en étonnent, La forêt en gémit, et les airs en résonnent. Les chasseurs aguerris avec le fils du Roi, Accoudant leurs épieux, l'attendent de pied-coi : Mais le porc se retourne et tout enflammé d'ire, Autant de chiens qu'il trouve, autant il en déchire. Echion le premier lâche un dard à plein poing […]

À la fin du monologue du messager, Atalante ayant disparu de la narration, Méléagre apparaît non seulement comme le chasseur qui a tué l'animal, mais aussi comme le seul qui ait pu lui assener des coups. Afin d'exalter l'héroïsme des chasseurs, le dramaturge efface aussi le souvenir de la plupart des coups manqués ainsi que de toutes les fuites et de tous les tirs amis qu'on trouve chez Ovide et réoriente la scène de l'occision du sanglier dans la direction d'un suspense majeur et en attribuant un surcroît d'honneur à Méléagre (4 vers chez Ovide, 26 vers chez Bousy). Un tel glorieux récit, toutefois, n'est pas suffisant pour apaiser les inquiétudes qui troublaient Althée dès le début de l'acte II : d'obscurs pressentiments continuent de la tourmenter tout au long de l'acte III, dans lequel l'action n'avance aucunement car l'acte entier est occupé par les dialogues d'Œnée et de la nourrice s'interrogeant sur les causes du malheur de la reine, puis d'Œnée et d'Althée, qui avoue avoir prévu la ruine imminente de leur famille. Il s'agit d'un long ajout du dramaturge se prolongeant dans le début de l'acte IV, où Althée furieuse paraît sur la scène en invoquant la vengeance des divinités infernales dans une tirade typiquement sénéquienne et densément peuplée de créatures chthoniennes[371]. À Œnée demandant la raison de son emportement, Althée explique avoir vu les cadavres de ses deux frères et avoir appris par un homme de leur cortège que Méléagre s'est rendu coupable de leur mort ; Œnée doute de la fiabilité du témoin, mais Althée se dit certaine de la culpabilité de son fils[372].

[371]Il vaut la peine de signaler aussi la présence inattendue d'un philosophe : « O dieux ! vous montrez bien, comme dit Epicure, / Que des chétifs humains vous n'avez point de cure ! / Que vous n'avez, ô dieux ! que vous n'avez souci, / Ni du bien, ni du mal que nous faisons ici » (Pierre de BOUSY, *Méléagre*, cit., v. 557-560).

[372]Cet épisode, duquel découle le meurtre de Méléagre, est l'un des moments les plus remarquables de la pièce du point de vue du contenu idéologique. À ce propos, Sybile Chevallier Micki a relevé avec justesse que « la tragédie de Méléagre est celle de l'impossible constatation des faits, de la fragilité de témoignages humains

Ensuite, elle relate les circonstances dans lesquelles aurait eu lieu le double homicide. Ici, Bousy se rapproche nouvellement du texte ovidien, sans pourtant se borner à le traduire : Atalante est finalement évoquée, mais elle apparaît comme une simple figurante qui n'a eu aucun mérite, pas même symbolique, dans la réussite de la chasse (« […] elle avait donné, ce dit-on, quelque touche / A l'horrible sanglier, au fort de l'escarmouche »[373]) : l'offre des dépouilles de la part de Méléagre est alors d'autant moins justifiable qu'elle dépend entièrement de son engouement pour la jeune fille. La réaction de Plexippe et de Toxé, qui soustraient la hure du sanglier à Atalante et sont tués sur-le-champ, est calquée assez fidèlement sur le passage correspondant des *Métamorphoses*[374] ; le long monologue d'Althée, hésitante à l'idée de venger ses frères en tuant son fils, amplifie le texte source tout en proposant quelques variations mineures (v. 701-762)[375].

L'épisode d'Atalante : une calomnie ?

À partir du début de l'acte V, Bousy s'écarte du texte d'Ovide (il n'en retiendra que l'idée du suicide d'Althée) et développe le final de sa pièce d'une façon originale. L'acte s'ouvre par l'entrée d'un deuxième messager qui communique la nouvelle de la mort du héros, consommé par un mal mystérieux. Son récit, qui semble jeter un soupçon sur la véridicité des causes du décès de Plexippe et de Toxé[376], commence par la déploration de la mort de Méléagre, dépeint comme un sauveur de la patrie :

> Il est mort, il est mort le magnanime Prince,
> Après avoir remis en toute sa province

---

et, partant, de l'inaptitude à juger selon le droit et l'équité les actes qui se perpètrent en et hors scène » (Sybile CHEVALLIER MICKI, *Tragédies et théâtre rouennais (1566-1640). Scénographies de la cruauté*, cit., p. 495).

[373]Pierre de BOUSY, *Méléagre*, cit., v. 645-646.

[374]Bousy intègre notamment les phrases à effet (comme aux v. 677-680 : « Hommes ambitieux de l'honneur que mérite, / Un plus brave que vous, ma force non petite, / Vous montrera tantôt sans nul autre respect, / Combien peu la menace approche de l'effet » ; cf. OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 438-439 : « Discite, raptores alienis, dixit, honoris, / facta minis quantum distent ! […] ») et les images poignantes comme celle de l'épée encore chaude du sang d'un frère trempée dans le sang de l'autre (v. 689-692 « Il discourt en soi-même, et ne sait qu'il doit faire. / Or comme il est ainsi, le parent adversaire, / Du fer encor bouillant du sang du frère occis, / Lui ôte avec l'esprit ses funèbres soucis »), qui reprend les vers ovidiens 443-444 (« Haud patitur [Toxea] dubitare diu, calidumque priori / caede recalfecit consorti sanguine telum).

[375]Nous signalons que le chœur qui suit la tirade d'Althée (v. 763-798) est consacré à l'un des mythes ovidiens par excellence, celui des âges du monde. Le dramaturge n'oublie pas de mentionner l'éloignement d'Astrée (la justice) du monde des humains (c'est-à-dire l'événement qui, dans les *Métamorphoses*, connote l'âge du fer, autrement dit le temps présent).

[376]Il s'agit d'une interprétation que nous proposons.

Ses sujets en repos, qui sans son bon secours
Eussent laissé désert ce pays à toujours[377].

Ensuite, le messager retrace les événements ayant eu lieu dans les dernières heures de Méléagre à partir de l'instant même de l'occision du sanglier – mais, ce n'est pas anodin, il ne mentionne jamais ni l'offre de la hure à Atalante, ni le double homicide. Dès lors, émerge le soupçon que le récit de la mort des frères d'Althée (dont il a été question dans l'acte IV), qui se voit contredit par celui du messager de l'acte V, ne soit qu'un mensonge forgé par un suivant de Plexippe et de Toxé. Les accusations formulées par Althée en se fondant sur les allégations d'un tiers avaient déjà été fortement mises en question par Œnée, qui invitait à les recevoir avec plus grande prudence[378] et soulignait la nécessité de s'assurer de l'impartialité des témoignages[379], car dans le désordre d'une bataille, il peut arriver de blesser involontairement ses propres compagnons[380]. L'intuition d'Œnée paraît donc confirmée par le récit du messager, qui commence au moment où Méléagre tue le sanglier et donne aussitôt l'ordre de retourner à la ville de Calydon.

Il n'eut pas plutôt mis d'un bras victorieux,
Son épieu dans le cœur du Sanglier furieux,
Qu'il commande à ses gens de trousser le bagage,
Et que chacun se mit au meilleur équipage
Qu'il lui serait possible, afin d'entrer bientôt
Es murs de Calydoine avecques tout son Ost[381].

Il s'ensuit un tableau grandiose : la troupe de chasseurs se métamorphose, dans le discours du messager, en une véritable armée composée d'escadrons de soudards et de nombreux officiers (caporaux, sergents, capitaines, colonels et un général) s'apprêtant à rentrer d'une campagne militaire. Les soldats convergent « de cent divers cartiers » (v. 834) vers la colonne principale, tels des ruisseaux et des rivières confluant dans un fleuve, et

[377]Pierre de Bousy, *Méléagre*, cit., v. 809-812.

[378]*Ibid*., v. 615-616 : « O dieux ! ô! Mais que dis-je ? Etes-vous sûre au moins / De ce qu'on vous a dit, et qui sont les témoins ? »

[379]*Ibid*., v. 633-634 : « Méléagre est absent, et partant il faut dire / La vérité de tout, sans lui aider ou nuire ».

[380]*Ibid*., v. 619-626 : « […] mais qui est-ce qui sait, / Pourquoi ce meurtre avint, et comment il fut fait ? / Car au fort d'un combat souvent il peut se faire / Qu'on tue un compagnon au lieu d'un adversaire, / Et le dard élancé pour n'être lors visé, / Frappe indifféremment ce qu'il trouve opposé. / Que si cet accident vient par un cas semblable, Je dis que notre fils n'en est en rien coupable ».

[381]*Ibid*., v. 819-824.

reçoivent l'instruction de marcher « à petites journées / Vers la cité royale » (v. 850-851). La raison de cet ordre réside dans le désir de Méléagre de visiter les terres dévastées par le sanglier « Pour donner, libéral, quelque somme de grain / A plusieurs bonne gens qui se mouraient de faim » (v. 847-848).

> Ce pitoyable Prince ordonne qu'on délivre
> A ceux qui n'ont plus rien, tant de blé pour eux vivre,
> Et tant pour resemer la terre au large sein,
> Qui lors avait été ensemencée en vain.
> Ainsi ramendait-on les guérets presqu'en friche,
> Sans toutefois fouler le pauvre pour le riche :
> Car le Prince laissait de ses propres déniers,
> Pour le pay'ment de ceux qui ouvraient leurs greniers[382].

Si la comparaison de la chasse à la guerre est topique, Bousy la développe au point d'oblitérer le premier terme : jusqu'à la fin de la pièce, les références au domaine de la chasse disparaîtront au profit de la mise en place d'un décor militaire. Méléagre devient un prince généreux qui a rétabli la paix dans les terres dévastées par le « Sanglier cruel » (v. 846) et qui, après avoir charitablement distribué de l'argent et de la nourriture à la population en détresse, mourra dans son lit entouré par ses compagnons d'armes – et par des médecins incapables de soigner le mal inconnu qui le consume. On se demande s'il ne faudrait pas, en vertu de la large place accordée à la célébration de ses bienfaits, à la présentation de ses dispositions pour la distribution de biens au peuple et à la description de sa mort (très différente de celle narrée par Ovide), chercher à identifier le magnanime Méléagre tel qu'il est dépeint dans l'acte V avec un personnage ayant réellement existé. L'absence de toute référence aux épisodes de la chasse au sanglier, de l'*innamoramento* et de l'homicide de Plexippe et de Toxé, en effet, abstrait la figure du héros mourant du contexte mythique en étalant, en même temps, des détails assez circonstanciés qui pourraient renvoyer à une figure historique précise[383]. Certes, il ne s'agit que d'une hypothèse : derrière le généreux Méléagre de l'épilogue, on pourrait aussi reconnaître, plus simplement, une figure de gouvernant idéal qui n'est pas sans rappeler le profil du dédicataire de la pièce. Le *Méléagre*, faut-il le rappeler, est

[382] *Ibid.*, v. 865-872.

[383] Faudrait-il voir représentée la parabole du roi Charles IX, amant de la chasse et engagé en plusieurs guerres, emporté à l'âge de 23 ans par une maladie incurable que certains attribuèrent à un envoûtement (dans lequel, selon des rumeurs, sa mère Catherine de Médicis aurait eu une part de responsabilité) ? Sur la vie de Charles IX on se rapporte à l'ouvrage de Michel SIMONIN, *Charles IX*, Paris, Fayard, 1995.

dédié à un homme d'armes et de pouvoir : Jacques d'Ocké[384], « Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi, Capitaine d'une vieille compagnie Française, et Lieutenant pour monseigneur d'O[385] ès ville et château de Caen »[386], célébré par son contemporain Jacques de Cahaignes pour sa libéralité et pour son engagement dans l'éducation militaire de la jeunesse caennaise[387]. Dès lors, le sanglier pourrait représenter, comme l'a proposé Sybile Chevallier Micki, « le emblème de la nation gauloise » invoqué par Bousy « pour établir que l'animal qui ravage la contrée-France est la France elle-même, victime de son irrévérence envers Dieu »[388].

Le cadre dans lequel s'inscrit le dernier acte de la tragédie de Bousy, en somme, rompt avec la narration ovidienne d'un côté pour évoquer les circonstances présentes (qu'elles soient à mettre en rapport avec des épisodes liés aux guerres de religion ou bien avec la biographie du dédicataire), de l'autre pour s'aligner avec les modèles dramaturgiques contemporains. Dans l'épilogue de la pièce, en effet, les trois personnages principaux encore en vie se donnent successivement la mort sur la scène : Althée, rongée par les remords, se tue d'un coup de poignard et la nourrice l'imite aussitôt ; le Chœur intervient ensuite pour déplorer la décimation de la famille royale et le sort de la cité[389], et laisse la scène conclusive à Œnée qui, après avoir accusé les dieux d'être « tous indignes / D'usurper les beaux noms de nos célestes signes »[390] puisqu'ils ne daignent ou ne savent « être les protecteurs de notre humaine race »[391], se transperce avec son glaive. La scène demeure déserte et, après la série de complaintes, la pièce s'achève avec l'extinction de la famille royale.

---

[384]Jacques d'Ocké, sieur d'Isancourt et du Becqueret fut nommé lieutenant de François d'O au gouvernement des villes et château de Caen le 20 septembre 1578 (voir Karine LEBOUCQ, « L'administration provinciale à l'époque des guerres de religion : Henri III, François d'O et le gouvernement de Basse-Normandie (1579-1588) », *Revue historique*, 606 (1998), p. 345-408, en particulier p. 355)

[385]Il s'agit de François d'O (1551-1594), qui fut Lieutenant général de la Basse-Normandie.

[386]*Ibid.*, p. 17.

[387]Jacobi CAHAGNESII *Elogiorum civium Cadomensium centuria prima*, Cadomi, typis J. Basi, 1609, p. 48-49 (« Iacobus Dokeus, Isencurtius »).

[388]Sybile CHEVALLIER MICKI, *Tragédies et théâtre rouennais (1566-1640). Scénographies de la cruauté*, cit., n. 7 p. 492.

[389]« Certainement il me semble / Que les dieux et les cieux, les astres et le sort, / La terre et les enfers horribles tous ensemble, / Conspirent notre mort. / Misérable patrie ! / Qui douce nous reçus à notre jour natal, / Que ferons-nous pour toi restants encore en vie / Que lamenter ton mal ? » (Pierre de Bousy, *Méléagre*, cit., v. 1001-1008).

[390]*Ibid.*, v. 1013-1014.

[391]*Ibid.*, v. 1018.

Les années 1610-1620 et le retour d'Ovide

Entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle, les tragédies d'argument ovidien ne foisonnent pas en France. En ce qui concerne les pièces traitant – même d'une façon très libre – d'un mythe ovidien, on peut signaler la traduction d'un opéra italien sur le mythe de Céphale et Procris en 1606[392] et une pièce de Charles de L'Espine sur Orphée en 1614[393]. À cette maigre cueillette, s'ajoutent au moins cinq pièces d'Alexandre Hardy, qu'on ne peut pas situer dans une chronologie précise : *Ariane ravie*, *Didon se sacrifiant*, *Méléagre*, *Procris* et *Le Ravissement de Proserpine par Pluton*[394]. Cependant, on observe qu'à partir de la fin des années 1610 la fréquence des pièces d'argument mythologique, et plus particulièrement ovidien, augmente. Outre les pièces citées de Hardy, en 1618 le *Méléager* de Boissin est publié à Lyon ; peu après, Théophile de Viau publie sa célèbre tragédie d'argument métamorphique (réécrite par Jean Puget de La Serre en 1629[395]) et dans un recueil anonyme de *Théâtre François* paru à Paris en 1625 on trouve un *Trébuchement de Phaéton* et un intermède sur *Andromède délivrée*[396].

La tragédie élégiaque de Théophile de Viau

Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé[397], l'une des pièces les plus admirées de la première moitié du XVIIe[398], a fait l'objet, depuis quelques décennies, d'un intérêt considérable auprès de la critique. Ce mouvement de recherche qui, depuis la fin du dernier siècle, a trouvé dans Guido Saba l'un des animateurs les plus zélés[399], a mené à la publication

---

[392]Nicolas CHRÉTIEN, *Le ravissement de Céfale*, dans ID., *Les tragédies de N. Chrétien, Sieur des Croix Argentenois*, à Rouen, chez Th. Reinsart, 1608.

[393]Charles de L'ESPINE, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, Lovanii, Typis Ph. Dormalii, 1614. Quant à la tragédie anonyme *La Victoire du Phébus François contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseings, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, mort et Ignominie dudit Python*, à Rouen, chez Th. Mallart, 1617, il s'agit d'une pièce politique sans véritable lien avec le récit ovidien, sauf la dénomination des personnages.

[394]Voir *infra* pour une présentation de ces pièces et notamment pour une analyse de l'*Ariane ravie*, du *Méléagre* et de la *Didon se sacrifiant*.

[395]Voir *infra*.

[396]*Le Théâtre François. Contenant. Le Trébuchement de Phaëton. La Mort de Roger. La Mort de Bradamante. Andromède délivrée. Le Foudroyement d'Athamas. Et la Folie de Silène*, à Paris, chez P. Manzan et Cl. Colet, 1625.

[397]Théophile de VIAU, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, dans ID., *Œuvres du sieur Théophile. Seconde partie*, à Paris, chez P. Billaine et J. Quesnel, 1623. On a longtemps attribué à Viau aussi une deuxième tragédie (probablement apocryphe), *La tragédie de Pasiphaé par le Sr. Théophile, qui est nouvelle, et n'a jamais esté représentée*, à Paris, chez Cl. et Ch. Hulpeau et J. Martin, 1627.

[398]On compte plus de soixante-dix éditions au XVIIe siècle.

[399]On doit à Guido Saba, notamment, une édition des œuvres complètes de Viau (Théophile de VIAU, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Guido Saba, Paris, Champion, 1999, 3 vol. ; plus

d'une multitude d'éditions, d'essais, de recueils et d'articles auxquels nous nous permettons de renvoyer pour toute question concernant autre chose que les rapports avec le modèle ovidien[400]. La critique a déjà amplement souligné les apports d'Ovide à la poétique de Viau, et s'est également attachée à l'étude de l'intertextualité ovidienne dans la tragédie de *Pyrame et Thisbé*[401]. Nous nous bornerons donc à rappeler quelques points essentiels concernant cette question.

---

récemment, il a fait paraître en édition séparée les *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008), une bibliographie datant désormais d'une dizaine d'années (Guido SABA, *Bibliographie des écrivains français. Théophile de Viau*, Paris-Roma, Memini, 2007) qui avait été précédé par une étude sur la réception de Viau depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours (ID., *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau. Histoire critique suivie d'une bibliographie*, Paris, Klincksieck, 1997) et par un essai important (Guido SABA, *Théophile de Viau : un poète rebelle*, Paris, P.U.F., 1997), sans compter le grand nombre d'articles parus à partir des années 1960.

[400]La bibliographie existante est d'une grande richesse, et il serait impossible d'en rendre compte d'une façon exhaustive dans ces pages. Nous nous bornerons à mentionner les édition des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* par Jacques Scherer (Théophile de VIAU, *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé*, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1975, p. 245-286), par Georges Forestier (Théophile de VIAU, *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie*, préface de Georges Forestier, Paris, Cicero, 1992) et, la plus récente, par Bénédicte Louvat-Molozay et Guillaume Peureux (Théophile de VIAU, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie, glossaire par Bénédicte Louvat-Molozay et Guillaume Peureux, Paris, Flammarion, 2015). Quant aux études, on mentionnera ici seulement les recueils thématiques, en renvoyant aux bibliographies qui y sont contenues : on pourra voir le premier numéro de la revue *Arrêt sur scène / Scène Focus*, 1 (2012 : « Pyrame & Thisbé : la mort des amants »), dirigé par Bénédicte Louvat-Molozay et Janice Valls-Russell ; le volume de Philippe CARON et Michèle ROSELLINI, *Théophile de Viau. Œuvres poétiques*, Neuilly, Atlande, 2009 ; le volume de Melaine FOLLIARD, Pierre RONZEAUD et Mathilde THOREL, *Théophile de Viau, la voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625*, Paris, P.U.F., 2008 ; le recueil *Lectures de Théophile de Viau. Les Poésies*, sous la direction de Guillaume Peureux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008 ; les actes du colloque de Marseille (19-20 octobre 1990), *Théophile de Viau*, actes du colloque du CMR 17 offerts en hommage à Guido Saba, édités par Roger Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991 ; les actes du colloque de Las Vegas *Théophile de Viau*, édités par Marie-France Hilgar, Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991. Parmi les chercheurs qui se sont penchés ponctuellement sur la tragédie de Viau, nous signalons en particulier Fabien Cavaillé, Daniela Dalla Valle, Melaine Folliart, Bénédicte Louvat-Molozay, Laura Rescia et Michèle Rosellini.

[401]Notamment Wolfgang VAN EMDEN, « La légende de Pyrame et Thysbé : textes français des XVe, XVIe et XVIIe siècles », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 569-583 ; ID., « Sources de l'histoire de "Pyrame et Thisbé" chez Baïf et Théophile de Viau », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 869-879 ; Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, « D'Ovide à Théophile de Viau ou "l'ancienne histoire" de Pyrame et Thisbé », dans *Colloque Présence d'Ovide*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron (26-28 septembre 1980) édités par Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 295-305. Pour un point récent, voir l'introduction de Bénédicte Louvat-Molozay et de Guillaume Peureux à leur édition citée de la pièce.

La littérature française s'était appropriée la « fable » ovidienne retraçant l'étiologie du mûrier[402] depuis le Moyen Âge[403] : un récit en vers fut composé dès la moitié du XIIe siècle[404], et une translation allégorisée parut dans l'*Ovide moralisé*, dont nous avons retracé la longue vie dans la première partie de ce travail. Au XVIe siècle, on voit paraître une *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbée* qui semblerait être la première pièce théâtrale française consacrée à ce mythe[405] ; plusieurs réécritures et imitations lyriques et narratives voient le jour au XVIe siècle et au tournant du XVIIe en France : le *Piramus et Thisbé* de François Habert (1541), *Le Meurier, ou la Fable de Pyrame et Thisbe* de Jean Antoine de Baïf (imprimé en 1573, mais composé quelque vingt ans plut tôt), *Les déplorables Amours de Pirame et Tysbé, prise[s] d'Ovide* de Guillaume Belliard (1578) et *Les Amours de Pirame et Thisée* de Siméon Guillaume de La Roque (1609)[406], auxquels on pourra ajouter l'*Histoire troisiesme de deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse* de Pierre Boaistuau (1559) et l'*Idillio VIII* (*Piramo e Tisbe*) de Giambattista Marino (publié à Paris en 1620)[407]. Par ailleurs, aux

[402]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. IV, v. 55-166.

[403]Une panoramique sur la diffusion du mythe de Pyrame et Thisbé à l'époque médiévale est fournie par Christine FERLAMPIN-ACHER, « Piramus et Tisbé au Moyen-Âge : le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants », dans *Lectures d'Ovide*, cit., p. 115-147.

[404]Il s'agit d'un anonyme *Piramus et Tysbé* (dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*, présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000).

[405]*Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbée*, publiée d'après un exemplaire de la Bibliothèque Royale de Dresde par Emile Picot, Paris, Leclerc, 1901. Le texte est daté au 1535.

[406]François HABERT, *La traduction de deux fables d'Ovide en sa Metamorphose : la premiere de Piramus et Thisbe, la seconde, du beau Narcissus*, dans ID., *La jeunesse du Banny de lyesse*, Paris, chez D. Janot, 1541, p. 89-104 (François Habert traduira, par la suite, les quinze livres des *Métamorphoses* : *[Les 15 livres de la métamorphose d'Ovide , interprétés en rimes françoises, par François Habert],* à Rouen, chez G. L'Oyselet, s.d. mais après 1549) ; Jean Antoine de BAÏF, *Le Meurier, ou la Fable de Pyrame et Thisbe*, dans ID., *Œuvres complètes. I. Euvres en rime*, édition critique avec introduction, variantes et notes sous la direction Jean Vignes, Paris, Champion, 2002, p. 255-270 ; Guillaume BELLIARD, *Les deplorables amours de Pirame et Tysbé, prise[s] d'Ovide* (mais dans l'en tête de la traduction le titre devient *Les tragiques amours de Pirame et Tysbé*), dans ID., *Le premier livre des poèmes de Guillaume Belliard*, à Paris, chez Claude Gauthier, 1578, f. 70r°-82r° ; Siméon Guillaume de LA ROQUE, *Les Amours de Pirame et Thisée*, dans ID., *Les œuvres*, à Paris, chez la Vve Monstr'œil, 1609, p. 567-581

[407]Pierre BOAISTUAU, *Histoires tragiques*, édition critique publiée par Richard A. Carr, Paris, Champion, 1977, p. 63-119. L'histoire traduit une nouvelle de Matteo Bandello (*La sfortunata morte di dui infelicissimi Amanti, che l'uno di veleno, e l'altro di dolore morirono*) ; dans la version française, en réalité, Juliette ne meurt pas « *de tristesse* » mais en se transperçant le cœur avec le poignard de Rhomeo. Giambattista MARINO, *Idillio VIII. Piramo e Tisbe*, dans *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda, 1993, p. 393-458 ; l'*Idillio* de Marino n'est que la traduction de la *Historia de los muy constantes y infelices amores de Piramo y Tisbe* de Jorge de Montemayor (1561).

XVIe et XVIIe siècles, le mythe de Pyrame et Thisbé fait également l'objet de nombreuses transpositions iconographiques[408] qui contribuent à sa diffusion.

La « fable » était donc bien connue au début du XVIIe siècle, et le cadre générique dans lequel la pièce s'inscrit n'était pas non plus d'une complète nouveauté pour l'époque. Georges Forestier, qui voit dans *Pyrame et Thisbé* « la première tragédie élégiaque de l'histoire du théâtre français », a rapproché les caractères de la pièces à ceux de la pastorale, qui depuis la fin du XVIe siècle jouissait d'une large faveur auprès du public français[409] ; plus récemment, Fabien Cavaillé a montré que la tragédie de Viau n'est pas, comme on l'a longtemps prétendu, une exception dans le panorama du théâtre de l'époque, mais s'inscrit dans un corpus assez touffu de pièces d'argument amoureux traversant la production tragique au tournant du XVIIe siècle[410]. Bénédicte Louvat-Molozay s'est penchée sur cette question dans son essai sur la tragédie des années 1610-1640[411] : la chercheuse a confirmé les conclusions de Cavaillé tout en soulignant la proximité de la pièce avec théâtre contemporain de Schélandre, de Mainfray et de Hardy, ainsi qu'avec la production lyrique de Viau lui-même. *Pyrame et Thisbé*, en effet, ne montre pas de véritables ruptures d'un point de vue stylistique ou thématique avec son œuvre en vers[412]. L'« ovidianisme » de la pièce, en somme, serait le reflet d'une poétique déjà nourrie d'Ovide en amont. Les chercheurs qui se sont penchés sur la question des sources de la pièce[413], par ailleurs, ont surtout relevé l'ampleur du travail d'invention et d'amplification mené par Viau à partir du modèle ovidien – ou, pour mieux dire, des modèles ovidiens : le poète connaissait le texte des *Métamorphoses*, mais il s'est appuyé aussi sur des traductions ou des réécritures modernes de l'épisode de Pyrame et Thisbé. Dans son œuvre d'adaptation du mythe ovidien à la scène française, Théophile de Viau se montre beaucoup plus libre vis-à-vis du modèle ancien que ses contemporains tels Boissin ou Hardy.

---

[408]Voir Dominique MONCOND'HUY, « Les représentations picturales du triste sort de Pyrame et Thisbé : attendus et enjeux du sujet », *Arrêt sur scène / Scène Focus*, 1 (2012), p. 81-87.

[409]Voir l'introduction de Forestier à son édition de Théophile de VIAU, *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé*, cit., p. VI-VII.

[410]Fabien CAVAILLÉ, « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) », cit.

[411]Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, L'« enfance de la tragédie (1610-1642) », cit., p. 91-109 (« *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* : *hapax* ou tragédie de son temps ? »).

[412]À ce propos, voir aussi les chapitres « La pratiques des genres », « Poétique de Théophile » et « Poésie et Philosophie : la pensée libertine des *Œuvres poétiques* » dans l'ouvrage de Michèle ROSELLINI et Philippe CARON, *Théophile de Viau. Œuvres poétiques*, cit., p. 113-264 ; sur l'élégie, voir surtout p. 148-157.

[413]Le travail de synthèse le plus récent sur les sources du *Pyrame et Thisbé* est fourni par Bénédicte Louvat-Molozay et Guillaume Peureux dans leur édition citée de la pièce.

Le *Méléager* galant de Boissin, ou « *Les chastes et infortunées amours d'Atalante et Méléager* »

Le *Méléager* de Jean Boissin de Gallardon est publié à Lyon en 1618, dans un recueil de cinq pièces[414] composé de deux tragédies, une « tragipastoralle » et deux « histoires sainctes ». L'auteur lui-même signale que les sujets des deux tragédies sont tirés des *Métamorphoses* : la première met en scène le mythe d'Andromède (qui dans les décennies suivantes jouira d'un vaste succès surtout dans le domaine des pièces à machines et en musique[415]), la seconde, le mythe de Méléagre[416]. Tout en puisant à la même source que le *Méléagre* de Bousy et en intégrant dans le texte, elle aussi, d'amples extraits des *Métamorphoses*, la deuxième tragédie de Méléagre parue en France diffère profondément de celle qui l'a précédée : si la pièce de Bousy trouvait ses modèles dans la tragédie humaniste contemporaine, celle dont il sera question dans les pages suivantes accueille ouvertement les apports de formes théâtrales récentes et notamment ceux des tragédies à sujet amoureux en vogue au tournant du XVIIe siècle dont les sujet sont tirés le plus souvent de romans, d'histoires tragiques ou encore des poèmes de l'Arioste et du Tasse[417]. Il s'agit de pièces qui attestent l'existence d'un « mouvement de fond promouvant le sujet amoureux » tant dans les genres modernes de la pastorale et de la tragi-comédie que dans la tragédie, où l'on assiste à la mise en scène de « catastrophes à petite échelle » promouvant « de[s] modalités pathétiques centrées sur la pitié, moins agressives que le terrible ou l'horrible »[418]. Le

[414]Jean BOISSIN DE GALLARDON, *Les tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, chez S. Rigaud, à Lyon, 1618. Les pièces indiquées sur le frontispice sont, dans l'ordre, *La délivrance d'Andromède et les malheurs de Phinée*, *La fatalité de Meleager et le désespoir d'Althée sa mère* (mais le titre qui paraît au début de la pièce est *La fatalle, ou la conqueste du sanglier de Calidon*, p. 71-142), *Les urnes vivantes ou les amours de Phélidon et Polibelle*, *Le martyre de saint Vincent*, *Le martyre de sainte Catherine*.

[415]Un ballet sur le sujet d'Andromède est mis en scène entre 1606 et 1610 (*Ballet d'Andromede exposée au monstre marin*, BnF MS fr. 24352, f. 308). Après la tragédie de Boissin se succèdent l'intermède anonyme cité dans la note précédente, une tragédie à machines de Pierre CORNEILLE (*Andromède*, à Rouen, chez L. Maurry et à Paris, chez C. de Sercy, 1651), une pièce en musique de Tallemant LE JEUNE (*Les aventures d'Andromède*, 1677, non publié) et une tragédie lyrique de Philippe QUINAULT (*Persée*, à Paris, chez C. Ballard, 1682).

[416]Plusieurs passages de la tragédie de Boissin semblent adapter la traduction des *Métamorphoses* faite par Nicolas Renouard, dont la première édition parut en 1614 soit quatre ans avant la publication des *Tragédies et histoires saintes* (*Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose française par N. Renouard, suivies du Jugement de Pâris et de XV discours*, à Paris, chez la Vve Guillemot, 1614).

[417]Sur ce corpus de pièces, voir au moins Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, P.U.P.S., 2014, en particulier p. 91-107 ; Fabien CAVAILLÉ, « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) », *Arrêt sur scène / Scène Focus*, 1 (2012), p. 11-20.

[418]Fabien CAVAILLÉ, « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) », cit., p. 12.

Méléager participe de cette tendance sans pourtant s'affranchir complètement de l'héritage du siècle précédent : le héros mourra dans l'acte IV en revendiquant la constance et la nature exclusive de son amour tandis que, dans l'acte suivant, sa mère Althée se suicidera en proie à la fureur et ses sœurs entonneront une longue plainte funèbre en annonçant l'incinération du cadavre.

La dilatation de l'épisode amoureux

Lorsqu'on compare les tragédies de Bousy et de Boissin, la différence la plus éclatante que l'on peut observer est la large place accordée par le second dramaturge au personnage d'Atalante et au thème de l'amour. Ces éléments ne sont pas installés dès le début par Boissin, mais introduits petit à petit au cours du premier acte au travers d'une série d'interventions (surtout des ajouts) opérées sur le récit ovidien. La pièce débute par un monologue de Méléager exaltant la « vertu » et l'immortalité qu'elle confère à tous ceux qui la poursuivent, soient-ils de sexe masculin ou féminin – les Amazones et les déesses Minerve, Junon et Vénus en témoignent. La vertu dont il est question, on le comprendra dans la tragédie, n'est pas seulement la *uirtus* guerrière mais aussi la constance amoureuse ; par ailleurs, la précision concernant l'accès des femmes à la vertu anticipe l'arrivée sur scène de la vertueuse (courageuse et aimante) Atalante. Après ce préambule, le discours de Méléager se charge d'accents patriotards. En vantant les exploits militaires des Calydoniens, le jeune chasseur revendique les mérites de son peuple, qui dépasseraient ceux des Athéniens (on perçoit, dans ce passage, l'écho d'anciens débats sur les caractères nationaux[419]) : la chasse au sanglier monstrueux qui saccage les terres de Calydon constituera pour Méléager l'occasion de montrer qu'il n'est en rien inférieur à un guerrier célèbre tel Thésée – appelé par les Calydoniens pour les défendre du fléau qui sévisse dans leur pays – et que ses hommes sont plus vaillants que ceux de l'Athénien. Il s'établit ainsi un rapport de rivalité entre les deux héros, désireux tous deux de s'illustrer dans la grande battue de chasse qui se prépare. Ce rapport se précise au moment de l'entrée sur scène de Thésée, qui énumère ses exploits et apprend à Méléager les raisons de l'ire de Diane en paraphrasant le récit ovidien jusque dans les moindres détails (on songe, par exemple, aux offrandes faites par Onéus aux dieux, à la

[419]« […] Selon les climats où les hommes sont nez, / A diverses humeurs on les voit adonnez : / Mais que sert de loüer les nations estranges, / Puis que dans nos confins est le blot des loüanges ? / Il n'est qu'un Calidon pour estre reveré / Sur l'empire des Grecs aux autres preferé : / Je ne dis pas cela usant de flatterie, / Quoy que je sois tenu d'exalter ma patrie. / Tout l'univers le sçait, et comme glorieux / Nous avons fait sentir nos efforts furieux / A tous nos ennemis […] » (Jean Boissin de Gallardon, *La fatalle*, cit., p. 76). Faut-il reconnaître aussi, dans ces vers, une pique lancée par un auteur provincial envers les milieux de la capitale ?

mention du feu que l'animal « vomit […] de son groin, et ses yeux »[420] et au rare matronyme utilisé pour désigner la déesse Diane). La paraphrase continue dans la description de l'animal, calquée sur le texte des *Métamorphoses* :

Metamorphoseon libri XV l. VIII, v. 281-287	*La Fatalle* p. 82
[…] Oenios ultorem spreta per agros Misit aprum, quanto maiores herbida tauros Non habet Epiros sed habent Sicula arva minores. Sanguine et igne micant oculi, riget horrida [cervix, Et saetae similes rigidis hastilibus horrent ; Feruida cum rauco latos stridore per armos Spuma fluit, dentes aequantur dentibus Indis […]	Son poil tout herissé fait peur de regarder, Voire je vous diray jusques là qu'il est pire Cent fois que les taureaux de l'herbageuse Epire : Il paroist dans ses yeux mille flambeaux ardents, Et son poil est semblable à des glaives dardans, De ses espaules sort une humeur escumeuse, Et cela seroit peu sans sa dent dangereuse, Qui approche en grandeur celle d'un Elephant.

L'attention aux données fournies par Ovide émerge également dans le catalogue des chasseurs et dans le tableau des dégâts procurés par le sanglier, qui fait l'objet d'un traitement curieux. Boissin reprend les mêmes éléments ovidiens déjà exploités par Bousy (la destruction des champs, des vignes, des oliviers et des troupeaux) mais les désigne par des périphrases élaborées, visant à recréer une ambiance champêtre qu'on s'attendrait à trouver plutôt dans une pastorale que dans une tragédie : les champs de blé sont « les thresors saffranez, / que la belle Ceres cet an nous a donnez » ou bien « de Ceres la toison » (p. 77, 81) ; l'olivier est l'arbre « porte gloire » ; les vignes sont « le bois qui nous rend l'ambrosie pour boire » et les raisins « les grains minoircis nous servant de breuvage » (p. 77, 81) ; les troupeaux d'animaux domestiques deviennent « du dieu Pan la troupe grasse et belle » (p. 77). La mise en place de ce décor bucolique, propre aux divertissements de la chasse ainsi qu'aux plaisirs de l'amour, prépare l'entrée en scène de l'héroïne. Atalante rejoint les deux héros en déclarant vouloir s'unir à la troupe des chasseurs pour la même raison qu'eux, c'est-à-dire pour la *cupido laudis* ovidienne[421] : « La curiosité d'acquerir du merite, / L'ambition d'avoir sur mon chef feminin / Les lauriers toujours verds, et le chappeau benin » (p. 83). Méléager tombe instantanément amoureux de la jeune fille, tandis que Thésée l'invite en vain à modérer ses élans et, lorsqu'il s'éloigne pour suivre les préparatifs de la chasse, Méléager resté seul avec Atalante prodigue une multitude de compliments galants. Le héros ovidien demeurait presque muet à la vue de la belle car « les circonstances et l'honneur » ne lui

[420] *Ibid.*, p. 79 ; cf. OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 284-289.
[421] OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 300.

permettaient pas de révéler ouvertement ses transports[422] ; tout au contraire, celui de Boissin se montre fort loquace et n'hésite pas, en l'espace de quelques vers, à avouer ses sentiments à l'héroïne :

MELEAGER

Il [i.e. : le sexe féminin] nous rend amoureux,
Puis selon le besoin tout luy semble facile.

ATALANTE

Le pouvoir d'une fille est souvent inutile.

MELEAGER

Si nature luy a donné quelque beauté,
Elle met un amant hors de sa liberté :
Comme vous Atalante, à qui je me viens rendre
Pour vivre sous vos loix, que si j'ose entreprendre
De vous offrir mes vœux, accusez seulement,
Non ma temerité, mais le grief tourment,
Que je souffre pour vous : car s'il me laisse vivre,
C'est pour vous adorer, et vos volontez suivre.

Atalante oppose quelque résistance en soulignant, en particulier, la distance qui les sépare sur le plan social[423] : l'héroïne se professe simple « clienne » de Méléager, mais ce dernier répond courtoisement que l'amour l'a rendu « vassal » d'elle. Touchée par les « submissions » du prince, Atalante lui accorde finalement son « alliance » et le couple naissant peut enfin rejoindre les autres chasseurs.

L'acte II s'ouvre sur la scène de chasse. Pour l'essentiel, Boissin suit le patron ovidien ; néanmoins, il modifie d'une façon significative l'extension de plusieurs épisodes et il introduit surtout de longs dialogues empreints d'urbanité entre les personnages principaux. À l'ouverture de l'acte, tandis que Thésée adresse galamment des compliments à Atalante, cette dernière invite ses compagnons à réagir promptement à l'assaut du sanglier. Ses mots ne tombent pas dans le vide car, en suivant une démarche analogue à celle mise en œuvre par

[422]« […] "O felix, siquem dignabatur" inquit / "Ista virum !" Nec plura sinit tempus pudorque / Dicere ; maius opus magni certamini urget » (*ibid*., v. 326-328).

[423]« Prince je ne suis pas à votre sang semblable. / […] Je ferai mon amour au vostre mesurer, / Le droit le veut ainsi estant vostre clienne » (Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La fatalle*, cit., p. 87). Ce thème, qui sera repris ultérieurement dans la pièce, est traité aussi par Alexandre Hardy dans son *Méléagre*.

Bousy, Boissin censure toute mention des erreurs et des faiblesses des chasseurs : l'animal est blessé d'abord par Échion (il court alors se réfugier « aux saules et roseaux »[424]) et ensuite par Jason, qui avait invoqué le secours de Phébus[425] ; Nestor, qui chez Ovide se sauve sur un arbre en prenant l'élan de sa lance plantée dans le sol, se tire du danger chez Boissin grâce à sa pique sans qu'il ne soit explicité qu'il s'est enfui devant le péril[426] ; les Dioscures, enfin, sont mentionnés par une périphrase élaborée, sans qu'on ne les voit balancer dans l'air leurs javelots « d'un geste hésitant »[427]. Au cours de la battue, plusieurs chasseurs[428] tombent sous les assauts de la bête avant que sa course ne soit interrompue par Méléager. C'est Atalante qui conçoit la tactique gagnante : « Je veux je veux monstrer, que je suis Atalante »[429], s'écrie-t-elle en ordonnant à Thésée, à Méléager et à leurs hommes de se distribuer selon un schéma précis sur le terrain. En suivant ses dispositions, le sanglier est rapidement tué par Méléager[430] qui offre à son aimée le « chef enhuré, / Le derriere et la peau de la beste sauvage »[431] pour avoir blessé l'animal la première.

À ce moment, Boissin greffe sur la narration ovidienne une longue section dialogique correspondant aux épisodes de l'offre des dépouilles et du double homicide, qui chez Ovide occupe moins de 20 vers[432]. Dans la tragédie de 1618, la matière narrative fournit l'occasion de représenter une suite d'affrontements entre les personnages. Le premier échange, ayant lieu entre Méléager et Atalante (p. 92-96), porte sur des questions d'ordre amoureux. Tout en étant flattée par le don reçu et par les manifestations d'affection de Méléager, Atalante doute encore de la sincérité des sentiments du chasseur ; le problème de la distance sociale, en

[424]*Ibid*., p. 90 ; cf. OVIDE, *Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 336-337.

[425]Dans les *Métamorphoses* c'est « le fils d'Ampyx », c'est-à-dire Mopsus, qui adresse sa prière à Phébus (v. 350 et suiv.), alors que Jason est évoqué dans le vers immédiatement précédent (v. 349).

[426]« […] si Nestor n'eust eu dedans les mains sa pique / Sans doute il eust couru une pareille risque » (Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La fatalle*, cit., p. 91).

[427]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 372-375.

[428]Dans la pièce ce sont Eupalamon (Hippalmos chez Ovide), Pelagon et Énésime ; dans les *Métamorphoses*, les deux premiers sont seulement blessés et emportés par leurs compagnons.

[429]Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La fatalle*, cit., p. 91.

[430]Le sanglier mourant lance des « cris de [s]a gorge escumeuse » (*ibid*., p. 92), ce qui évoque la description fournie par Ovide (v. 416-417).

[431]Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La fatalle*, cit., p. 93. Chez Bousy ce sont également la hure, le derrière et la peau que Méléagre offre à Atalante.

[432]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 426-444.

outre, est nouvellement posé[433], mais les larmes[434] et les serments de fidélité d'un Méléager multipliant les galanteries finissent par convaincre l'héroïne. L'idylle est interrompu par l'intervention de Plexippe et de Toxée qui exigent que la dépouille du sanglier soit partagée équitablement entre tous les chasseurs (p. 96-97) ; leur neveu les tue alors dans un accès de rage (p. 97-100). Un dernier échange entre les deux amants (p. 100-103) met un terme à l'acte II : Atalante reproche à Méléager d'avoir réagi d'une façon inconsidérée, tandis que ce dernier minimise ses responsabilités[435] et prétend être à l'abri de toute punition, étant le fils du roi. Atalante insiste, en s'appuyant sur des arguments d'ordre politique (et non des moindres) :

> Le Prince doit punir sans nulle exception,
> A fin de maintenir sa reputation :
> Car si les grands estoyent supportez en leur vice,
> Que serviroit au Roy le bras de sa justice ?[436]

Méléager, cependant, dédramatise encore la situation (« Mon pere aura esgard qu'ils estoyent envieux / Et que pour ton subject j'ay fait siller leurs yeux »[437]) et ramène rapidement le discours dans le domaine de l'amour : il affirme vouloir épouser la chasseuse et, en sortant de la scène pour aller conférer avec le roi, il lui demande un baiser « Pour attiser [s]on feu, ou bien pour l'appaiser »[438].

Le trouble d'Althée : du soliloque au dialogue, de la piété maternelle à la raison d'état

Dès le début de l'acte III, on regagne une proximité substantielle avec le récit des *Métamorphoses*. Althée se rend aux temples pour offrir des sacrifices aux dieux afin de les remercier de la victoire de son fils, lorsqu'on l'informe de la mort de ses frères. Dans une pièce ancrée dans la tradition humaniste comme celle de Bousy, la macabre découverte

[433]ATALANTE : « L'amour demande aussi des subjects tous parfaits / Egaux en qualité, et semblables de race. » MELEAGER : « Tout cela ne fait rien, car le desir surpasse, / Bien que de Sang Royal soit mon extraction, / Et que tu n'en sois pas, croy que d'affection / Je t'aime uniquement » (*ibid*., p. 95).

[434]MELEAGER : « Les larmes font marquer d'un amant la constance. » ATALANTE : « Elles servent aussi de voile à l'inconstance », *ibid*., p. 94.

[435]ATALANTE : « Mais, vous ne deviez pas leur estre tant severe, / Car c'est vostre sang. » MELEAGER : « Ils me sont obligez, / Car des malheurs mondains je les ai deschargez. » ATALANTE : « J'ay crainte que les dieux en tirent la vengeance, / Comme justes qu'ils sont. » MELEAGER : « Il faut que l'on balance, / Lequel de ces corps, ou moy avoit le tort » (*ibid*., p. 101).

[436]*Ibid*., p. 102.

[437]*Ibid*., p. 102. « Siller » est une graphie alternative pour le verbe « ciller ».

[438]*Ibid*., p. 103.

d'Althée représentait une occasion idéale pour faire preuve d'éloquence au travers d'une longue déploration conforme aux normes du style grave ; dans la tragédie « moderne » de Boissin, en revanche, l'expression du malheur du personnage peut être concentrée dans une vingtaine de vers à peine. Le dramaturge, par ailleurs, suit Ovide également en ce qui concerne l'enchaînement des affections d'Althée et le rythme de cet enchaînement car, immédiatement après l'aveu de l'identité de l'assassin, la douleur pour la mort de Plexippe et de Toxée se mue en un désir lucide de vengeance. Les personnages d'Althée et du Chasseur s'approprient ensuite du matériel diégétique qui était confié à la voix du narrateur dans les *Métamorphoses* : Althée raconte à sa Damoiselle l'histoire du tison et des Parques, et le Chasseur retrace ensuite les faits qui ont eu lieu depuis l'*innamoramento* de Méléager jusqu'au double homicide. La reine découvre alors la vraie cause de la perte de ses frères et se montre résolument décidée à tuer son fils. Dans un premier temps, en effet, les sentiments inconciliables qui déchiraient l'Althée ovidienne sont incarnés, chez Boissin, par deux personnages distincts : le conflit intérieur du personnage d'Ovide se voit donc dynamisé dans un dialogue opposant la reine, désireuse de punir son fils, et sa Damoiselle, qui incarne les instances de la piété maternelle – et de la raison d'état. C'est effectivement par un discours portant sur des questions essentiellement politiques que la Damoiselle arrive à ouvrir temporairement une brèche intéressée dans la détermination d'Althée[439]. L'hésitation de la reine, toutefois, est brève, et c'est pour d'autres raisons d'ordre politique qu'elle se résout à jeter dans les flammes le tison fatal :

> […] S'il se pouvoit faire
> Je voudrois observer les functions de mere.
> Or cela ne se peut, car je dois mesurer
> Si Calidon pourra souffrir et endurer
> Un Roy souillé de sang, et que plein d'arrogance
> Il demeure impuni sans payer son offense.
> Et vous mes freres amis estre faits le butin
> Du lieu qui tire à soy nostre final destin :

[439]« Madame voulez vous en ire estre tousjours / Pour vous monstrer ainsi mere desnaturee, / Et rendre la maison d[']Oneus esploree ? / Auriez vous bien le cœur de mettre à l'abandon / Le regne florissant de nostre Calidon ? / Auriez vous bien le cœur de rendre malheureuse / La nation vivant sur les autres heureuse ? / Voudriez vous endurer que vostre propre main / Nous donnast pour butin à un Prince inhumain ? / Bref, auriez vous le cœur d'enfanter un tel vice, / Pour nous oster ce Prince où est nostre delice ? / Si vous l'avez nourri, mais nourri cherement, / Et dedans vostre sein donné allaittement, / Hélas ! conservez le pour avoir l'heritage / Du beau sceptre doré que le Roy tient pour gage. / Mes prieres, mes pleurs vous devroient bien toucher / Encore que le sang suffit pour empescher / Vos desseins trop cruels » (*ibid*., p. 113-114).

Non, non je ne veux pas souffrir le vitupere
D'un fils qui ne doit point succeder à son pere[440].

Ce n'est qu'après avoir orienté vers ces nouveaux enjeux les motivations de son geste qu'elle procède à l'invocation topique aux Euménides afin qu'elles assistent à son « sanglant office » et, finalement, jette le tison dans le feu.

« Méléager n'est point au rang des morts passé »[441]

Pour la composition des deux derniers actes de la pièce, consacrés à la mort de Méléager et à la déploration de son sort de la part de son père, de sa mère et de ses sœurs, le dramaturge suit encore scrupuleusement le canevas des *Métamorphoses* mais en se détachant considérablement de la lettre du texte : ces épisodes, qui chez Ovide sont traités dans à peine 32 vers (v. 515-546), constituent à eux seuls presque la moitié de la tragédie de Boissin. L'acte IV débute sur un monologue du protagoniste qui, en amoureux transi, remémore son *innamoramento* dans les termes tout à fait topiques de la poésie amoureuse de l'époque. Bientôt, toutefois, son « doux amer tourment »[442] commence à devenir insoutenable : le dramaturge, on l'aura deviné, profite des affinités existant entre les symptômes canoniques du mal d'amour et les effets de la consomption provoquée par la combustion du tison (que le personnage attribue aux possibles conséquences des efforts excessifs accomplis pendant la chasse) pour réorienter le motif de la plainte, qui glisse de l'amour à la mort.

[…] tout en un moment
J'ay senti se glisser quelque mal et tourment,
Qui furete mes os, tarit de sang mes veines,
Et bourrelle mon corps de passions, de peines,
Je suis comme perclus sans pouvoir demarcher,
Tous mes membres en fin n'oserois toucher :
Car ce mal violent de peu à peu s'augmente,
Rend peu à peu aussi ma vie languissante :
Je ne sçay pas si c'est la peine de la chasse,
Qui d'un sang corrompu la pleuresie amasse
A l'entour de mon cœur, et bref je ne sçay pas

[440] *Ibid*., p. 116-117.
[441] *Ibid*., p. 142.
[442] *Ibid*., p. 119.

Ce qui minute ainsi de mes jours le trespas,
Soit la chasse ou l'amour […]

Méléager comprend assez rapidement que la vie le quitte et, dans ses derniers instants, prononce ses adieux au monde en amplifiant la séquence sommaire dressée par Ovide. Les 141 vers de la tragédie développent le contenu de quatre seuls vers ovidiens : « en se voyant succomber à une mort inutile, sans avoir versé son sang, il se désole, il nomme une faveur du sort le coup qui frappa Ancée[443] ; sa voix mourante appelle en gémissant son vieux père, ses frères, ses tendres sœurs, la compagne de sa couche […] »[444]. La partie conclusive du monologue est réservée à Atalante, dont le souvenir fait enfin couler des larmes au héros (« Voy mes cris et sanglots, prends mes derniers à dieux / Qui sont ratifiez du torrent de mes yeux : / A dieu donc bel objet […] »). Méléager souligne la nature impérissable de son amour, sa fidélité et son dévouement absolus[445], et trouve dans sa propre constance un argument de consolation devant la mort imminente : l'« idée » d'Atalante qu'il emportera dans l'outre-tombe guidera « [S]on ame allant subir la dureté des loix / Preparees pour [lui] »[446].

La conclusion de l'acte IV et l'acte V sont entièrement voués aux lamentations pour la mort du héros. La macabre découverte du cadavre de Méléager est faite par Onéus, que ses gentils-hommes dissuadent de se suicider en le convainquant que sa mort jetterait le pays dans le chaos ; Althée, en revanche, rendue furieuse par les remords, se tue d'un coup de dague. La dernière scène de la pièce, très longue, est confiée aux deux sœurs de Méléager. Boissin semble avoir voulu relever le défi implicitement posé par Ovide lorsqu'il écrivit les vers 533-535 du livre VIII des *Métamorphoses* : « Non, si un dieu m'avait donné cent bouches et autant de langues retentissantes, un vaste génie et tous les talents de l'Hélicon, je ne pourrais redire les tristes plaintes de ses sœurs infortunées »[447]. Afin d'éviter de sombrer dans la monotonie, Boissin est obligé d'introduire des variations dans l'incessante profusion

[443]Le personnage est évoqué par Ovide dans le récit de la chasse et dans la lamentation de Méléagre, alors que dans la pièce de Boissin il n'est mentionné que dans la complainte du héros moribond.

[444]« Quod tamen ignauo cadat et sine sanguine leto, / Maeret et Ancaei felicia uulnera dicit ; / Grandaeuumque patrem fratresque piasque sorores / Cum gemitu sociamque tori uocat ore supremo » (OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 518-521).

[445]« Je t'aimois sainctement, belle tu le sçais bien, / Bien heureux seulement d'estre ton clien : / A dieu encore un coup, ô ame de mon ame, / Belle mon tout, mon bien, et mon unique dame, / Je meurs en te servant plein de fidelité, / Je meurs gardant le bien que j'avois herité » (Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La fatalle*, cit., p. 123).

[446]*Ibid.*, p 124.

[447]« Non mihi si centum deus ora sonantia linguis / Ingeniumque capax totumque Helicona dedisset, / Tristia persequerer miserarum dicta sororum » (OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 533-535).

de larmes et de gémissements évoquée par Ovide. Dans sa tragédie, les deux sœurs de Méléager s'adonnent d'abord à une complainte sur la décadence de l'état de Calydon (« Pauvre empire qu'as tu ? helas ! Il ne te reste / Que corps morts, que tumbeaux […] »[448]) et seulement plus tard se rendent au tombeau de leur frère. Leurs plaintes alors s'intensifient et prennent la forme d'allocutions aux Parques et à l'ombre de Méléager, qu'elles supplient en vain de se montrer. Aussi le corps de Méléager fait-il l'objet de leurs attentions : elles le couvrent de baisers et annoncent qu'elles en garderont dans leur sein les cendres après l'incinération (tout comme il advient chez Ovide). La tragédie s'achève sur un quatrain funèbre célébrant l'immortalité des vertus de Méléager : dès lors, l'histoire du chasseur de Calydon devient elle-même la preuve de la véridicité du message moral qui avait été formulé au tout début de la pièce par le chasseur lui-même. La pièce de Boissin transmet donc son message éthique en s'appuyant sur les ressorts du pathétique, tout en inscrivant – ou en tentant d'inscrire – le sacrifice de Méléager autant dans la dimension amoureuse que dans la sphère politique, et en dépassant – ou en tentant de dépasser – les cadres de la tragédie de vengeance.

Un monarque magnanime : le *Méléagre* d'Alexandre Hardy

Autour de 1618, l'année de parution de *Méléager*, un dramaturge beaucoup plus célèbre et plus influent dans l'histoire du théâtre français que Boissin de Gallardon écrit une tragédie sur le même sujet : ce dramaturge est Alexandre Hardy[449] et la tragédie en question est le *Méléagre*, publié dans le premier volume du *Théâtre d'Alexandre Hardy* en 1624[450]. Plusieurs aspects de la pièce de Hardy permettent de la rapprocher de celle de Boissin : on songe, notamment, à la large part accordée à l'amour, à la présence sur scène du personnage d'Atalante, à la représentation de la chasse et de l'assassinat de Plexippe et de Toxée ; les différences, tout de même, demeurent considérables. Les dates de composition et de création du *Méléagre* demeurent inconnues, mais Ludwig Hochgeschwender propose avec des

[448]*Ibid.*, p 135.

[449]Sur Alexandre Hardy, on pourra voir le volume de Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642)*, cit. ; la thèse de Fabien CAVAILLÉ, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVII*ème *siècle*, thèse dirigée par Gilles Declercq soutenue à l'Université Paris III le 5 octobre 2009 (au moment où nous rendons ces pages, il vient de paraître un volume que nous n'avons malheureusement pas pu utiliser pour la rédaction du présent chapitre : Fabien CAVAILLÉ, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII*e *siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016) ; les chapitres sur Hardy et son époque dans le volume de Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de l'âge classique. I. Le premier XVII*e *siècle*, Paris, Champion, 2006 (p. 17-129) ; l'étude de Sophie Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER, *Vie d'Alexandre Hardy : poète du roi, 1572-1632*, Paris, Nizet, 1972.

[450]Alexandre HARDY, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, à Paris, chez J. Quesnel, 1624, p. 209-271.

arguments convaincants d'en situer la rédaction entre les années 1615 et 1619[451]. Il est donc impossible d'établir si l'un des deux dramaturges a pu s'inspirer de l'autre pour la composition de sa tragédie.

On sait que seulement une partie relativement petite de l'immense production de Hardy est parvenue à nos jours : des 600 pièces que le dramaturge prétend avoir écrit, on connaît uniquement les 33 tragédies, tragi-comédies et pastorales publiées dans les cinq tomes de son *Théâtre* parus entre 1624 et 1628, et les huit « poèmes dramatiques » qui composent *Les chastes et loyales Amours de Théagène et Cariclée*[452]. Parmi ces œuvres, quatre tirent leur sujet d'Ovide : une seule des *Héroïdes* (*Ariane ravie*, dont il sera question dans la troisième partie de ce travail) et trois des *Métamorphoses*[453] (*Procris*, *Le Ravissement de Proserpine par Pluton* et *Méléagre*) ; une cinquième pièce traitant d'un mythe ovidien, *Didon se sacrifiant*, ne contient pas d'éléments probants d'une relation d'intertextualité avec l'*Héroïde* de Didon. L'approche du dramaturge des sources ovidiennes n'est pas uniforme : dans le cas d'*Ariane*, comme nous le verrons, Hardy opère une véritable transposition en forme de monologue de l'épître ovidienne entière, en soumettant le texte élégiaque à un infléchissement stylistique progressif qui débouche finalement sur une pleine adhésion au style tragique de dérivation renaissante. En revanche, dans les pièces tirées des *Métamorphoses*, pour d'évidentes raisons, la distribution des emprunts intertextuels ne peut pas se faire d'une manière homogène : le texte source alterne la voix du narrateur et celles des personnages, et le temps de la narration n'avance pas toujours de pair avec le temps de

[451]Alexandre HARDY, *Méléagre*, édité par Ludwig Hochgeschwender, p. 438-439, dans ID., *Théâtre complet. Tome I*, édition de Sandrine Berrégard, Fabien Cavaillé, Ludwig Hochgeschwender, Christine Noille-Clauzade et Johana Porcu-Adams, sous la direction de Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 415-512. L'éditeur cite un document étudié par S. Deierkauf-Holsboer assurant que la pièce était déjà achevée en 1620 et relève que le dramaturge s'est servi fort probablement de la traduction des *Métamorphoses* de Nicolas Renouard, publiée pour la première fois en 1614. La présence des thèmes du régicide et de l'insubordination des vassaux, d'ailleurs, semble confirmer le *terminus post quem* de l'assassinat d'Henri IV (1610) ou de l'année des « princes révoltés » (1614). La pièce a été publiée dans le premier volume des œuvres de Hardy en 1624.

[452]Alexandre HARDY, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huict poèmes dragmatiques ou théâtres consécutifs*, à Paris, chez J. Quesnel, 1623. Une édition moderne a récemment paru : Alexandre HARDY, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée*, édition critique par Antonella Amatuzzi, Paola Cifarelli, Daniella Dalla Valle, Michela Mastroianni, Monica Pavesio et Laura Rescia, sous la direction de Daniela Dalla Valle, Paris, Classiques Garnier, 2014.

[453]*La Gigantomachie ou combat des Dieux avec les Géants*, qui traite d'un mythe métamorphique, ne puis pas sa matière dans les *Métamorphoses* mais chez Claudien (un auteur dont Hardy s'est servi aussi pour composer *Le Ravissement de Proserpine par Pluton*) et d'autres sources mineures (voir l'édition de Jean-Yves Vialleton dans Alexandre HARDY, *Théâtre complet. Tome III*, édition critique par Tomoki Tomotani et Jean-Yves Vialleton, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 299-381).

l'action. En outre, Hardy ne fait pas preuve de sujétion à ses sources, qu'il contamine et altère librement. Dans l'*Ariane ravie*, la réécriture du texte héroïdien est isolée dans l'espace d'un seul acte et constitue une sorte de morceau autonome dans l'économie de la pièce. Dans la tragi-comédie *Procris*, le dramaturge suit le récit des *Métamorphoses*[454] en intégrant des éléments provenant d'autres sources anciennes (le passage de l'*Art d'aimer*[455] et de la *Fable* d'Hygin[456] qui relatent le mythe de Céphale et Procris) ainsi que modernes (*Le Ravissement de Céphale* de Ronsard[457] et la traduction française du livret du *Rapimento di Cefalo*, opéra de Gabriello Chiabrera avec des musiques de Giulio Caccini[458]) ; la fidélité au texte métamorphique s'avère relative d'autant que, dans l'élaboration en forme dramatique, la disparition de la voix du narrateur interne (Céphale) entraîne un changement de perspective majeur, conduisant à effacer « les aspects de justification et d'apitoiement de soi-même » : « chez Hardy, tout devient "objectif" »[459]. Dans le *Ravissement de Proserpine par Pluton*[460], la source principale est l'épopée de Claudien consacrée au *Rapt de Proserpine*[461] (ainsi que l'auteur l'indique lui-même dans l'*Argument* de la pièce) mais afin de compléter le récit de Claudien qui est inachevé, Hardy est allé chercher dans le livre V des *Métamorphoses* (v. 362-571) la matière manquante sur laquelle il a bâti une partie considérable des actes IV et V.

« *Méléagre roi* »

Le *Méléagre* reflète également cette approche libre des sources. Hardy se montre généralement plus attentif à l'efficacité dramatique de l'œuvre qu'à sa fidélité envers le modèle ancien, et les nombreuses innovations de taille qu'il introduit dans sa tragédie attestent cette autonomie. Clotilde Thouret a été la première à souligner combien cette pièce se détache dans le panorama des *Méléagre* français en vertu de aspects originaux connotant

[454]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VII, v. 661-865.

[455]OVIDE, *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1983, l. III, v. 685-746.

[456]HYGIN, *Fables*, cit., § CLXXXIX (*Procris*).

[457]Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, édition critique avec introduction et commentaire par Pierre Laumonier, Paris, Marcel Didier, 1973[4], t. II (*Odes et Bocages de 1550*), p. 133-147.

[458]Nicolas CHRÉTIEN, *Le ravissement de Céfale*, cit.

[459]Ludwig HOCHGESCHWENDER, « Introduction » à Alexandre Hardy, *Procris, ou la jalousie infortunée*, p. 516, dans Id., *Théâtre complet. Tome I*, cit., p. 513-597. Pour une présentation plus détaillée du travail sur les sources mené par Hardy, nous renvoyons à l'« Introduction » de Hochgeschwender.

[460]L'édition de référence est celle de Jean-Yves Vialleton, dans Alexandre Hardy, *Théâtre complet. Tome III*, cit., p. 65-188.

[461]CLAUDIEN, *Œuvres. Tome I. Le rapt de Proserpine*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

fortement la conduite de *fabula* aussi bien que la caractérisation des personnages[462], et à relever qu'« au principe de ces différences se trouve le déplacement de l'enjeu de la pièce vers la question du régicide »[463]. Dans le cas de Hardy, en effet, on peut parler proprement de régicide puisque le héros de sa pièce est le souverain régnant sur Calydon, Œnée ne figurant plus dans la liste des personnages qui, pourtant, est plutôt touffue : outre Méléagre et Altée, on trouve Atalante, Plexippe et Toxée ainsi que plusieurs chasseurs (Thésée, Pirithois, Lincée, et deux Veneurs anonymes), un suivant de Méléagre (Aristandre), le chef des gardes (Idmon), la nourrice d'Altée, un messager, une « Troupe de paysans », un « Chœur de peuple » et un « Chœur de filles ». L'effacement du personnage d'Œnée n'est pas un hasard : Hardy a accordé un poids majeur à la royauté de Méléagre, qui dès les premiers vers est dépeint en monarque magnanime. Dans la tirade initiale, où l'on apprend que le royaume est en train de payer les conséquences de « l'impiété du mépris de [s]on père »[464], le héros invoque la pitié de Diane et s'offre comme bouc émissaire pour libérer son pays du monstre qui le ravage[465], tandis que son conseiller Aristandre l'incite à intervenir activement pour affronter la crise.

MÉLÉAGRE

Ô Vierge Latoïde, ô puissance première,
À qui nous devons tous la céleste lumière,
Retire ce fléau, qui tache funéreux,
D'un diffame éternel mon règne malheureux !
Ou mon peuple affranchi, détourne sur ma tête,
Les suprêmes efforts de l'outrageuse bête,
Répète sur moi seul, comme plus criminel,
Qui me voue au pays le délit paternel[466].

ARISTANDRE

[…] il faut que l'effet succède à l'oraison ;
Quiconque attend oisif l'assistance divine,
Ne la mérite pas, ami de sa ruine,

[462]Clotilde THOURET, « La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre », cit., p. 68-69. Thouret relève, en particulier, que la critique a longtemps « replac[é] la tragédie dans la continuité de la série des *Méléagre* en lissant les différences » (*ibid*., p. 68).

[463]*Ibidem*.

[464]Alexandre HARDY, *Méléagre*, cit., v. 9.

[465]C'est dans cette perspective nous avons choisi le titre du présent chapitre : comme l'Œdipe de Sophocle, c'est en voulant sauver son pays que le roi Méléagre met en marche la machine destinée à le conduire à sa propre perte.

[466]*Ibid*., v. 21-28, 40-44.

Sire, il faut employer l'artifice, et l'effort,
Qui désire exaucé, mettre le monstre à mort.

Le roi reçoit ensuite deux délégations de ses sujets. Le Chœur de peuple, porte-parole des instances des citadins, se plaint de l'état de siège dans lequel les villes sont réduites et des répercussions des ravages du sanglier sur l'économie (il « interdit le commerce » et fait de la province « un désert »). La Troupe de paysans trace ensuite le tableau d'une campagne dévastée et destinée à encourir la famine. Il s'agit, d'ailleurs, d'une dichotomie déjà suggérée par Ovide[467] mais précisée par Hardy, soucieux de situer au centre de sa tragédie un problème d'ordre social et politique, comme le confirme l'appel à l'unité nationale sous l'autorité royale lancé par Méléagre et reçu avec enthousiasme tant par les citadins que par les paysans[468]. Les discours du Chœur et de la Troupe sont ponctués de souvenirs des *Métamorphoses*, qui se concentrent davantage dans la relation des deux Veneurs décrivant l'aspect et les actions du sanglier : Hardy réunit des éléments tirés de différents passages du récit ovidien pour animer l'hypotypose des vers 153-168.

Le premier acte se conclut avec le départ d'Aristandre, envoyé chercher de l'aide auprès des Argonautes pour combattre le sanglier. C'est l'occasion de donner une petite leçon de morale et de politique étrangère, dans laquelle le caractère des héros ovidiens est désavoué au profit d'une exaltation de la vertu morale et politique de la *prudentia*[469]. Comme nous l'avons rappelé en parlant de la pièce de Boissin, la raison pour laquelle les chasseurs d'Ovide se réunissent dans l'entreprise calydonienne est la *cupido laudis*, le désir de gloire. Le rapport de compétition existant entre les chasseurs des *Métamorphoses*, d'ailleurs, est patent aussi dans le déroulement de la chasse : quand Atalante blesse le sanglier et que

[467]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 290-299.

[468]MÉLÉAGER : « Chacun donc vigilant à l'envi me seconde, / Chacun des mariniers le bel ordre suivant, / Patron me reconnaisse à ce grand coup de vent, / Sans murmure obéisse, et sans plus entreprendre, / Que ne veut notre oracle, à peine de méprendre. » CHŒUR DE PEUPLE : « Quiconque à ce devoir impieux contredit, / Soit du moteur suprême, et des hommes maudit, / Quiconque épargnera sa fortune, ou sa vie, / Puisse, l'âme aux enfers criminelle ravie, / De mémoire exécrable à la postérité, / Recevoir un supplice éternel mérité. » TROUPE DE PAYSANS : « Bien que notre industrie à cultiver la terre, / L'usage n'ait appris des outils de la guerre, / Propres à conquérir ce brutal ennemi, / Nul pourtant ne voudrait paraître homme à demi, / Nul, où la Majesté du Prince se hasarde, / Montrer d'aucune peur l'apparence couarde, / Plus digne occasion ne se peut offrir, / Plus digne, où le trépas volontaire souffrir. » MÉLÉAGER : « Telle émulation de vertu me contente. » (Alexandre HARDY, *Méléagre*, cit., v. 126-145).

[469]Sur la notion de prudence comme vertu entre Moyen Âge et XVIIe siècle (en particulier dans les domaines politique et civique) voir *La vertu de prudence entre Moyen Âge et âge classique,* sous la direction d'Évelyne Berriot-Salvadore, Catherine Pascal, François Roudaut et Trung Tran, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Méléagre lui promet « le prix de la valeur »[470], leurs compagnons aveuglés par la honte « lancent en désordre une grêle de traits qui se nuisent mutuellement et empêchent les coups de porter »[471]. C'est également pour recouvrer un honneur qui leur serait dû[472] que Plexippe et Toxée soustraient la hure à Atalante. Le Méléagre de Hardy et Aristandre (« le meilleur des hommes »), tout au contraire, se montrent disposés à renoncer à une part de leur gloire personnelle dans l'intérêt de l'État. C'est par le biais d'un vers de Pétrarque que le monarque exprime sa conscience de l'utilité des alliances.

> L'œuvre laborieux ma présence demande,
> Bel œuvre qu'à un Roi la piété commande,
> Œuvre dont j'aime mieux la gloire disperser,
> Que de ne rien étreindre à force d'embrasser[473].

La générosité du roi ne se dément pas après la victoire sur le monstre. Hardy modifie un point fondamental de l'histoire : son Méléagre n'offre pas la dépouille du sanglier à Atalante (dont il est pourtant amoureux) mais demande à Thésée, sans l'aide duquel il n'aurait pas pu affronter l'animal, de les attribuer au chasseur qu'il considère comme le plus méritoire[474]. La responsabilité du don de la hure à la chasseuse revient donc à Thésée, alors que Méléagre ne fait qu'entériner la décision prise par son allié auquel, d'ailleurs, il est obligé. Ainsi, le roi n'abuse pas de son pouvoir ni dans cette occasion, ni dans sa réponse aux récriminations exprimées par Plexippe et par Toxée[475]. Méléagre ne réfute pas leurs propos sur la base d'un principe d'autorité, mais en relevant qu'il suit « une pluralité des suffrages […] / Contre tout ce qu'en vain répliquerait l'envie » (Thésée, Pirithois, Idmon et Méléagre lui-même sont favorables à l'assignation du prix à Atalante). Cet argument sera exploité aussi

[470]« Meritum […] feres uirtutis honorem » (OVIDE, Les Métamorphoses, cit., l. VIII, v. 387).

[471]« […] iaciunt […] sine ordine tela ; / Turba nocet iactis et, quos petit, impedit ictus » (*ibid.*, v. 389-390).

[472]« Pone age nec titulos intercipe, femina, nostros » (*ibid*., v. 433).

[473]Alexandre HARDY, *Méléagre*, cit., v. 126-145. Le quatrième vers de la citation est une traduction du v. 4 du sonnet CXXXIV du *Canzoniere* : « et nulla stringo, et tutto il mondo abbraccio » (Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 1996, p. 649).

[474]La générosité de Méléagre est sans bornes : « Thésée […] comme l'astre brillant, / Capable de guider un troupeau si vaillant, / Ordonne souverain, disperse à la victoire, / Ce que tu sais chacun mériter en sa gloire. Le premier en honneur, nomme, désigne après, / Ceux que tu jugeras te suivre de plus près ; / Pareille économie entre tes mains remise, / Tu t'obtiens dessus tous toute chose permise, / Ma couronne, mes biens, salaires destinés, / Où rémunérateur tu les auras donnés » (Alexandre HARDY, *Méléagre*, cit., v. 583-592.

[475]On peut ajouter au rang des envieux aussi le malicieux Lincée qui, en observant que l'accord de Méléagre dépendrait de ses sentiments (v. 641-644), offre à Plexippe l'occasion de l'accuser de partialité.

dans la scène de l'affrontement entre Méléagre et ses oncles (IV, 3), doublé par celui de la supériorité des lois de l'état aux liens de parenté.

> [*à Atalante*] Maxime, que l'état préfère la tutelle
> De nos droits souverains à toute parentèle. […]
>
> [*à Plexippe et Toxée*] Perfides, imposteurs, la vérité palpable
> De telle passion me déclare incoupable,
> Une troupe immortelle en oracle premier,
> Voulut de ce beau prix sa valeur premier. […]
>
> Rebelles, vous mourrez, voilà trop de mépris,
> Trop dessus un Monarque à sa face entrepris[476].

Le Méléagre de Hardy, en somme, est un personnage foncièrement innocent, un monarque exemplaire victime uniquement de l'envie de ses oncles et de la fureur vindicative de sa mère[477]. Le thème de l'hérédité de la faute, qui avait été évoqué au cours du premier acte, disparaît par la suite de l'horizon de la tragédie. Au Méléagre entièrement bon de Hardy s'opposent des antagonistes entièrement méchants : Plexippe et Toxée, que l'envie rend furieux, sont dépeints comme des conspirateurs se révoltant contre l'autorité royale et la volonté populaire[478], tandis qu'Altée, qui domine le dernier acte, fait preuve d'une dureté et d'une détermination inconnues à Ovide ainsi qu'à Bousy et Boissin. Hardy transforme la mère tourmentée des *Métamorphoses* en un *monstrum* sénéquien : la tirade qu'Altée déclame au début de l'acte V l'assimile, de fait, à une autre infanticide, la Médée de Sénèque s'apprêtant à tuer ses enfants. En particulier, l'invocation adressée aux puissances chthoniennes, doublée par l'invitation à délaisser temporairement les supplices infligés éternellement aux âmes de l'Averne, semble confirmer l'existence de cet effet d'écho.

Medea v. 740-749	*Méléagre* v. 1037-1045

[476]Alexandre HARDY, *Méléagre*, cit., v. 965-966, 985-988, 1003-1004.

[477]Dans le dernier acte, c'est la nourrice qui défend les mérites du « restaurateur de [l]a gloire flétrie » de la patrie pour dissuader Altée de ses propos homicides : « Que le respect d'un peuple innocent vous retienne, / Ne le faites de père en son Prince orphelin » (*ibid.*, v. 1078, 1074-1075)

[478]PLEXIPPE : « Tel affront enduré mon frère, nous ne sommes / Que l'opprobre des Cieux, et la fable des hommes, / Ah ! chétifs on a fait banqueroute à l'honneur, / Qui jadis nous tint lieu de souverain bonheur […] » TOXÉE : « L'outrage également sensible me transporte, / Du regret incroyable à la fureur me porte, / Légitime fureur, qui ne peut s'alléger, / Paravant que l'objet coupable saccager » (*ibid*., v. 705-708, 725-728).

Comprecor uulgus silentum uosque ferales deos et Chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi [domum, Tartaris ripis ligatos squalidae Mortis specus supplicis, animae, remissis currite ad thalamos [nouos : rota resistat membra torquens, tangat Ixion [humum ; Tantalus securus undas haurias Pirenidas ; Grauior uni poena sedeat coniugis socero mei. Lubricus per saxa retro Sisyèhum uoluat lapis. Vos quoque, urnis quas foratis inritus ludit labor, Danaides, coite : uestras hic dies quaerit manus.	Implacables fureurs, que redoute l'Averne, À ma plainte quittez votre horrible caverne, Qu'une trêve aujourd'hui relâche le tourment, Aux esprits condamnés du triste Rhadamant, Et plus qu'onques là-bas en colère allumées, De fers, et de flambeaux, mieux que devant [armées, Qu'ores sous ma conduite on vienne torturer Ce monstre scélérat qui ne peut empirer, Ce monstre issu de moi […]

Le titanisme du personnage d'Altée se déploie surtout dans sa deuxième tirade, qui annonce le geste homicide (« Seule, libre, qui n'as d'obstacle à l'entreprise, / Immuable, poursuis ta conclusion prise, / Arrache à l'inhumain la lumière du jour […] »[479]) et sera réaffirmé dans les derniers vers de la pièce. Ici, Altée annonce son suicide mais, encore une fois, les motivations du personnage tragique sont aux antipodes de celles de l'Althée ovidienne. Tandis que celle-ci se tue à cause des remords pour l'homicide de son fils, la première annonce qu'elle mettra une fin à ses jours exclusivement pour rejoindre les âmes de ses frères « Car de vivre sans [eux], [lui] est pis que le trépas[480] », et sans jamais manifester le moindre regret : « Ô favorable Ciel, que ta justice est grande, / Que tu as adressé ce beau coup de ma main »[481] !

« Les sensuelles et loyales amours de Méléagre et Atalante »

Un autre thème auquel Hardy attribue une large place dans sa tragédie est celui de l'amour entre Méléagre et Atalante. Chez Ovide, il faut le rappeler, l'amour des deux chasseurs est crucial dans l'économie de l'histoire mais ses manifestations sont à peine esquissées. Chez Hardy, tout au contraire, le lien qui unit les deux n'affecte pas d'une façon déterminante la conduite de la *fabula* (toutes les actions de Méléagre sont motivées avant tout par son système de valeurs, non pas par ses sentiments) mais fait l'objet d'un traitement plus complexe.

[479] *Ibid.*, v. 1097-1099.
[480] *Ibid.*, v. 1256.
[481] *Ibid.*, v. 1242-1243.

Atalante est un véritable personnage chez Hardy, non pas une figurante. Dans la première scène dans laquelle elle apparaît (II, 1), on la voit s'opposer résolument au Chœur de filles qui lui conseille de renoncer à s'unir aux chasseurs calydoniens ; dans la scène suivante (II, 2) ses propos sont réaffirmés devant le groupe de chasseurs incrédules, dont les railleries sont neutralisées par de sèches ripostes. En particulier, à Méléagre qui s'adresse à elle par des compliments galants en sublimant dans le champ métaphorique de la vénerie les affirmations de courage et de *uirtus* guerrière de l'héroïne[482], elle répond en opposant à la métaphore du trait d'amour décoché par l'œil l'image concrète d'une « chose solide, / Capable d'arrêter [l]a fureur homicide » décochée par son bras[483]. Ces échanges entre Atalante et le Chœur de filles, puis avec les chasseurs, sont des ajouts du dramaturge : chez Ovide, la condition ambiguë de l'héroïne (participant des mondes masculin et féminin) était suggérée uniquement par la description de sa beauté androgyne : « pour ses traits, on aurait pu dire avec vérité que c'étaient ceux d'une vierge chez un jeune homme, ceux d'un jeune homme chez une vierge »[484].

Dans la scène de la rencontre entre Atalante et les chasseurs, Méléagre se montre généreux en compliments mais n'avoue pas ouvertement ses transports[485]. Ce n'est que dans la troisième scène de l'acte IV que Hardy montre le héros seul, languissant dans l'exaltation des beautés d'Atalante et des plaisir qu'il attend d'y goûter[486]. L'arrivée de son aimée demandant de punir les avanies de Plexippe et de Toxée éveille la colère qui le mène à tuer ses oncles, mais la scène se conclut encore sous le signe de l'amour, sur l'annonce de la « sainte union de [leurs] moitiés »[487]. Or cette union, bien que sainte, n'est point chaste :

[482]« Non, certes ton secours amène dans ces yeux, / Le vainqueur enchaîné du Monarque des Cieux, / Amène de renfort les amours, et les graces, / Avec leur moindre effort le monstre tu terrasses, / Tu charmes sa manie, et ne faut autre dard, / Autre chasse, autre rets, qu'un amoureux regard » (*ibid*., v. 387-392).

[483]*Ibid*., v. 393-394.

[484]« […] facies, quam dicere uere / Virgineam in puero, puerilem in uirgine possis » (OVIDE, *Les Métamorphoses*, l. VIII, v. 321-322).

[485]Il s'agit d'une contenance bienséante pour Hardy ainsi que pour Ovide : « […] "O felix, siquem dignabatur" inquit / "Ista virum !" Nec plura sinit tempus pudorque / Dicere ; maius opus magni certamini urget » (*ibid*., v. 326-328).

[486]« Atalante, où es-tu ? Nymphe, hâte le pas, / Viens d'un Prince amoureux différer le trépas, / Ce même coup fatal deux victoires te donne, / De Mars, et de Cypris, t'obtient double couronne, / Ta céleste vertu conjointe à ta beauté, / Ne peuvent mériter moins qu'une Royauté, / Moins que ta part du sceptre, ainsi que de ma couche, / Ah ! mon âme déjà vole dessus sa bouche, / S'attache à ce corail, où un essaim d'amours, / Décoche nouveaux traits, et se campe toujours, / Faveur petite, au pris de manier à l'aise / Ces tertres, que décore une jumelle fraise, / Je tais le dernier point, qui du ressouvenir / Me semble avoir déjà prévenu l'avenir, / Me dérobe les sens, me transporte de joie, / Dans un doux fleuve atteint de délices, me noie » (Alexandre HARDY, *Méléagre*, cit., v. 879-894).

[487]*Ibid*., v. 1036.

lorsqu'on retrouve les amants dans la deuxième scène de l'acte V, Méléagre cherche à convaincre Atalante de renouveler les plaisirs dont ils ont joui pendant la nuit (« […] pour te divertir, / Viens de nouveaux baisers mes flammes amortir, / Recommençons du jour une nuit amoureuse »[488]). Les désirs du héros, toutefois, ne seront pas satisfaits car, après le récit d'un songe prémonitoire d'Atalante (une invention de Hardy), il sera atteint par les douleurs provoquées par la combustion du tison fatal. Au lieu de prolonger les plaintes de son Méléagre en faisant de lui une sorte de nouvel Hercule sur l'Œta comme il advenait chez Boissin, Hardy fait apparaître les premiers symptômes de la combustion à peine 20 vers avant la fin de la scène. Dans ses derniers mots, Méléagre ne s'adresse pas aux membres de sa famille et à son aimée comme il le faisait chez Ovide et chez Boissin, mais plus prosaïquement il ordonne de réunir les médecins les plus experts et d'être mis au lit par ses serviteurs[489] ; Atalante, dans un dernier élan d'affection, prie les puissances infernales de sauver Méléagre en transportant sur elle leur courroux, mais en vain.

Au terme de ce panoramique, on aura pu observer que la dépendance de Hardy envers sa source principale est beaucoup moins stricte que celle dont Bousy et de Boissin ont fait preuve. De rares passages traduisent ou suivent de près le texte des *Métamorphoses*[490], dont le dramaturge a seulement emprunté les articulations principales de l'action et un nombre relativement restreint de détails. Luigia Zilli observait que « c'est comme si Hardy s'imposait le respect le plus strict des noyaux narratifs de sa source et qu'il profite en même temps des non-dits de la narration pour étoffer sa pièce »[491], mais il faudrait préciser que, quand bien même les noyaux narratifs seraient respectés, ils acquièrent un sens tout nouveau dans la relecture de notre dramaturge. Si le portrait de Méléagre en bon monarque est insolite – quoiqu'il ait été déjà esquissé par Bousy dans la *rhesis* de la mort du héros – ce sont surtout l'absence de piété maternelle et le manque presque absolu d'hésitation d'Altée qui constituent un *hapax* étonnant d'un point de vue tant thématique que poétique. Le passage le plus poignant du récit d'Ovide (qui, d'ailleurs, se prêterait à un traitement dramatique particulièrement efficace) est supprimé au profit de la mise en place d'opposition aussi nette

[488]*Ibid*., v. 1127-1129. Atalante se montrant réfractaire aux sollicitations (elle est tourmentée par un cauchemar), Méléagre s'écrie ironiquement : « Que ton humeur ainsi me déplaît langoureuse, /Au cas qu'elle persiste à me plus refuser, / Je m'en vais de mes droits absolument user » (v. 1130-1131).

[489]*Ibid*., v. 1164-1168.

[490]Il faut signaler que même le récit de la chasse (v. 489-560), généralement repris d'Ovide, ne présente que des correspondances occasionnelles avec le texte des *Métamorphoses*.

[491]Luigia ZILLI, « Le sanglier de Calydon (*Métamorphoses*, VIII). Réécritures théâtrales aux XVIe et XVIIe siècles », cit., p. 208.

que possible entre le généreux protagoniste et ses exécrables ennemis car, pour Hardy, la tragédie de Méléagre est une pièce avant tout politique, « qui condamne le régicide comme crime injuste et dénaturé, et désigne le tyrannicide comme faux prétexte »[492]. Nous verrons que d'autres dramaturges à l'avenir parcourront des voies différentes : dans le XVIIe siècle central et final, la faveur croissante du public pour les scènes hautement pathétiques encouragera les dramaturges à explorer les mouvements d'âme d'une hésitante Althée, voire à les dédoubler en les attribuant aussi à de nouveaux personnages.

[492]Clotilde THOURET, « La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre », cit., p. 69.

Ovide et la tragédie des années 1630

Au cours des années 1620-1630 un nombre important de tragédies à sujets ovidiens sont représentées et imprimées en toute la France. Ces pièces se concentrent surtout dans la seconde moitié des années 1630, période durant laquelle des changements majeurs ont lieu dans la capitale concernant l'histoire du genre tragique. Les sujets portés sur les planches à partir de la saison 1634/1635, pourtant, ne montrent pas de variations particulières par rapport à la production des années précédentes ; tout au contraire, on voit commencer à s'établir un répertoire de mythes destinés à être encore adaptés à la scène dans les décennies suivantes : Phaéton[493], Pyrame et Thisbé[494], Achille et Polyxène[495], Didon[496], Hippolyte[497] et Méléagre[498]. C'est aussi dans cette période qu'on voit paraître la première comédie d'argument métamorphique (*Iphis et Iante*, de Benserade) et les premières tragi-comédies d'argument héroïdien[499], et qu'on observe qu'une place grandissante commence à être accordée à

493

ANONYME, *Le Trébuchement de Phaeton*, à Saint Germain en Laye, chez P. Mansan, 1622 ; L'HERMITE DE VOZELLE, *La Cheute de Phaeton*, à Paris, chez C. Besongne, 1639.

494Théophile de VIAU, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, à Paris, chez P. Billaine, 1623 ; Jean Puget de LA SERRE, *Pyrame*, à Paris, s.n., 1629.

495Vincent BORÉE, *Achille Prince grec*, à Lyon, chez V. de Coeursilly, 1627 ; Isaac de BENSERADE, *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636.

496Alexandre HARDY, *Didon se sacrifiant*, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 ; Georges de SCUDÉRY, *Didon*, à Paris, chez A. Courbé, 1637.

497Robert GARNIER, *Hippolyte*, à Paris, chez R. Estienne, 1573 ; Guérin de LA PINELIÈRE, *Hippolyte*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1635.

498Jean BOISSIN DE GALLARDON, *La Fatalle, ou la conqueste du sanglier de Calidon*, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618 ; Alexandre HARDY, *Méléagre*, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 ; Isaac de BENSERADE, *Méléagre*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641 (mais représenté en 1639/1640).

499Ces dernières proposent des véritables adaptations scéniques du texte des *Héroïdes :* Alexandre HARDY, *Ariadne ravie*, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 ; LA SELVE, *Les Amours infortunées de Léandre et*

l'épisode amoureux, parfois brossé dans la tonalité du pathétique tendre. Ce sont les prodromes de la période dorée de l'idéal galant, qui trouvera son plein essor à partir des années 1650.

L'un des dramaturges les plus actifs vers la fin des années 1630 est Isaac de Benserade, qui par ailleurs est aussi l'un des promoteurs du traitement galant de l'amour dans la tragédie et, ce qui nous intéresse tout particulièrement, un auteur profondément attiré par Ovide. Sa dernière tragédie, qui est particulièrement représentative à la fois de son intérêt pour le thème amoureux et des contraintes que la dramaturgie « réglée » commence à imposer aux auteurs de théâtre, sera étudiée dans le pages suivantes.

Galanterie, bienséance et pathétique dans le *Méléagre* de Benserade

Durant la saison 1639-1640, une nouvelle tragédie sur Méléagre est portée sur les scènes parisiennes[500]. Son auteur est le jeune Isaac de Benserade[501] qui, à partir de la seconde moitié des années 1630, a fait représenter avec succès un petit nombre de pièces, toutes imprimées. L'œuvre qui marque son entrée dans le monde du théâtre est une comédie, *Iphis et Iante*, créée en 1634[502] ; ses deux premières tragédies, *Cléopâtre* et *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, ainsi que la tragi-comédie *Gustaphe, ou l'Heureuse ambition*, sont créées dans les années qui suivent[503]. Le *Méléagre* sera sa dernière œuvre en tant que dramaturge ; il continuera cependant sa carrière de poète : Benserade restera longtemps une figure en vue dans les salons parisiens, notamment à l'Hôtel de Rambouillet, et à la cour (on connaît, par ailleurs, la célèbre querelle des sonnets qui l'oppose à Voiture en 1648-1649[504]). À partir des années 1650, Benserade s'adonne à la composition de ballets de cour, dont il

d'Héron, à Montpellier, chez J. Puech, 1633 ; SALLEBRAY, *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, tragi-comédie, à Paris, chez T. Quinet, 1639. Il faut signaler aussi une pièce non publiée de Jean de GOMBAULD, *Aconce et Cydippe* [1625].

[500]Isaac de BENSERADE, *Méléagre*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641.

[501]Sur l'œuvre de Benserade, voir Alain GÉNETIOT, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, 19 (1993), p. 215-235 ; Id., *Les genres lyriques mondains. 1630-1660. Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarrasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990 ; Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, p. 365-405.

[502]Isaac de BENSERADE, *Iphis et Iante*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1637. Il existe une édition moderne de la pièce : ID., *Iphis et Iante*, édition établie et présentée par Anne Verdier, avec la collaboration de Christian Biet et Lise Leibacher-Ouvrard, Vijon, Lampsaque, 2000.

[503]Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636 ; ID., *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636 ; ID., *Gustaphe, ou l'Heureuse ambition*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1637.

[504]Voir Raymond PICARD, *La poésie française de 1640 à 1680. Satire, épître, burlesque, poésie galante*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1969, p. 198-214.

devient le maître incontesté[505] et, dans une phase plus avancée de sa vie, à la réduction des *Métamorphoses* en rondeaux (sous une commande royale[506]) et des *Fables* d'Ésope en quatrains[507].

Les tragédies de Benserade ne traitent pas de sujets fondés sur des histoires d'amour (les pièces que d'autres auteurs ont consacrées à ces mêmes sujets avant lui attribuent toujours une valeur secondaire à l'épisode amoureux) mais accordent toujours une place prépondérante à la passion amoureuse. Ainsi, les histoires d'Antoine et Cléopâtre, de la mort d'Achille et de la mort de Méléagre sont relues sous une lumière nouvelle ou, du moins, sous une lumière accordant un relief jusqu'alors inédit à la dimension de « l'héroïsme privé »[508] des amants malheureux. Carine Barbafieri reconnaît en Benserade l'un des auteurs les plus représentatifs de l'idéal galant dans la tragédie du XVIIe siècle[509], d'autant que sa production dramatique voit le jour à une époque où l'amour est souvent perçu comme une faiblesse, ou bien n'est célébré que lorsqu'il s'inscrit dans le cadre du mariage. L'amour, chez Benserade, n'est pas une cause d'avilissement pour les héros ; bien au contraire, il est le caractère dominant d'une axiologie nouvelle qui, au fil des décennies suivantes, sera destinée à être illustrée régulièrement sur les scènes tragiques.

La plupart des sujets traités par Benserade sont tirés, entièrement ou en partie, des *Métamorphoses* d'Ovide, mais c'est uniquement dans le cas de sa première comédie que l'auteur affiche ouvertement son modèle. *Iphis et Iante* met en scène le mariage de deux filles crétoises dont l'une, Iphis, est prise pour un garçon ; à la fin de la pièce, l'intervention de la déesse Isis qui transforme Iphis en homme permet de légitimer l'amour du couple[510]. *La mort*

---

[505]Ces ballets composés entre 1651 et 1681 ont fait l'objet d'une édition moderne : Isaac de BENSERADE, *Ballets pour Louis XIV*, présentés et annotés par Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de littératures classiques, 1997, 2 vol.

[506]*Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, à Paris, de l'Imprimerie Royale, 1676. Ce travail ne reçut pas un accueil triomphal, et un rondeau moqueur, attribué à plusieurs auteurs (Chapelle, François Stardin, Prépetit de Gramont, ou encore Benserade lui-même) circula au lendemain de sa publication (*À la fontaine où l'on puise cette eau*). Voir Robert FINCH, « *Je suis dehors* : Benserade's declaration of independence », *French Studies*, 33, 2 (1979), p. 137-154.

[507]*Fables d'Ésope en quatrains, dont il y a une partie au Labyrinte de Versailles*, à Paris, chez S. Mabre-Cramoisy, 1678.

[508]*Ibid*., p. 205.

[509]Voir Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 197-205.

[510]L'histoire provient d'OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. IX, v. 666-797. Chez Ovide, Isis transforme le sexe d'Iphis avant le mariage, alors que chez Benserade la transformation n'a lieu qu'après la nuit de noces. En raison aussi de l'originalité du thème de l'homosexualité féminine qui y est développé, de nombreux chercheurs se sont intéressés à cette pièce. Nous rappelons Christian BIET, « À quoi rêvent les jeunes filles ?

d'Achille, si l'on se fie à l'avis « Au Lecteur »[511], puise sa matière chez Homère, Darès de Phrygie et Dictys de Crète ; en réalité, pour raconter les épisodes de la mort d'Achille – un Achille amoureux de Polyxène – et de la dispute de ses armes, l'auteur s'est également inspiré de la *Mort d'Achille* d'Alexandre Hardy et du livre XIII des *Métamorphoses* (qui nourrit le dernier acte de la pièce). Le *Méléagre*, de même, trouve son modèle principal dans l'épopée ovidienne tout en ayant été influencé également par la tragédie que Hardy a consacrée au chasseur de Calydon. Benserade intègre dans le texte du *Méléagre* d'amples portions du récit d'Ovide tout en empruntant une nouvelle voie dans le traitement de l'histoire : sa tragédie propose une représentation galante de l'amour entre les deux jeunes premiers et exploite en même temps largement le motif de l'irrésolution du personnage d'Altée que Hardy avait délaissé. En cela, il rejoint pleinement les considérations que La Mesnardière formulait, à l'époque même où il portait son *Méléagre* sur scène, à propos de cette « fable excellente » dont les « principaux accidents » offrent nombre de « qualités avantageuses qui excitent les passions »[512].

« Tout est grand, tout est magnifique dans cette illustre aventure »[513] : défense et illustration de la « fable » de Méléagre

> Il faut certes confesser après cette démonstration que ce sujet est admirable, qu'il ne fournit à l'écrivain que des images pompeuses et des idées magnifiques et que s'il ne triomphe pas dans cette merveilleuse fable, c'est qu'il n'a pas assez d'adresse pour donner une belle forme à une si riche matière[514].

C'est par ces mots que La Mesnardière conclut la section de sa *Poétique* vouée à l'apologie des considérations d'Aristote sur le mythe de Méléagre et à la critique des réserves que Castelvetro avait exposées quelques soixante-dix ans plus tôt[515] : partisan d'une adhésion

Homosexualité féminine, travestissement et comédie. Le cas d'*Iphis et Iante* de Benserade (1634) », dans *La Femme au XVIIe siècle*, actes du colloque de Vancouver (5-7 octobre 2000), édités par Richard G. Hodgson, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 53-81 ; Joseph HARRIS, « Disruptive Desires. Lesbian Sexuality in Benserades *Iphis et Iante* (1634) », *Seventeenth-Century French Studies,* 24 (2002), p. 151-163 ; Marianne LEGAULT, « *Iphis et Iante*. Traumatisme de l'incomplétude lesbienne au Grand Siècle », *Dalhousie French Studies*, 81 (2007), p. 83-93 ; Emilia WILTON-GODBERFFORDE, « Concealing and Revealing the Truth. A Study of Lying in *Tartuffe*, *La Célimène* and *Iphis et Iante* », dans *Display and disguise*, Manon Mathias, Maria O'Sullivan and Ruth Vorstman eds., New York, Peter Lang, 2011, p. 13-29.

[511]Édité dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre* par Céline Fournial. Texte disponible à la page http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=47 (visualisé le 10 janvier 2017).

[512]Hippolyte Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La poétique*, édition critique par Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015, p. 310.

[513]*Ibid*., p. 311.

[514]*Ibidem*.

[515]*Ibid*., p. 302-311 et *passim*.

stricte à la *Poétique* du philosophe grec, La Mesnardière s'attache à démontrer la perfection du sujet de Méléagre en désavouant les prétendues contradictions que l'Italien avait relevées dans l'exposition du Stagirite. Selon le critique français, ce n'est pas dans l'épisode de la mort de Méléagre qu'il faut chercher le *furore di mente* dont Castelvetro reprochait l'absence, mais dans le nœud de l'action principale, c'est-à-dire dans le meurtre de Plexippe et de Toxée, « car il n'importe nullement [que Méléagre] soit doux ou furieux, passionné ou raisonnable au dernier moment de sa vie » ; en revanche, « il est très important pour faire naître la pitié sur les malheurs qui l'environnent, de savoir s'il tua ses oncles par colère, par jalousie ou par quelque autre mouvement qui ait ébloui sa raison »[516]. Dès lors, la compassion pourra être suscitée par la fin malheureuse du héros « qu'on doit estimer criminel à cause de la violence qu'il exerce contre ses proches, mais qui mérite d'être plaint pour ce qu'il n'est plus à soi quand il commet ce parricide et que sa passion fait son crime »[517]. Après avoir montré l'erreur herméneutique de Castelvetro, La Mesnardière procède à une analyse du mythe de Méléagre en s'appuyant sur le texte des *Métamorphoses* qu'il cite, traduit, réécrit et commente, en l'insérant au cœur même de son argumentation.

Trois aspects sont soulignés par La Mesnardière afin de convaincre le lecteur de la justesse des prescriptions d'Aristote. Le premier est l'amour de Méléagre pour Atalante, qui s'expliquerait par des qualités exceptionnelles de la jeune fille : « le peintre qui l'a figurée [i.e. : Ovide] la représente si belle, si galante en ses habits et en ses manières qu'il est certes pardonnable au jeune et vaillant Méléagre d'en devenir amoureux »[518]. Cette passion est telle qu'elle arrive à détourner l'attention du chasseur même pendant la chasse : « quoique le soin d'une chasse nécessaire à la province doive occuper tout son esprit, il ne laisse pas néanmoins de penser à cette beauté, de former des vœux pour elle et de lui donner des soupirs »[519]. La lecture quelque peu anachronique proposée par La Mesnardière s'aligne à la lecture en clef galante proposée par Benserade : la flèche décochée par l'héroïne blesse le sanglier comme sa beauté blesse le héros par les yeux et, aux « compliments » de Méléagre et au don de la hure, offerte « pour témoigner ses respects à la beauté qu'il adore », Atalante répond par ses « civilités » en emportant la double victoire « et du sanglier de Diane et du prince de Calydon »[520]. Le raffinement des mœurs et des sentiments dont les deux jeunes font preuve

[516]*Ibid.*, p. 302.
[517]*Ibid.*, p. 303.
[518]*Ibid.*, p. 304.
[519]*Ibidem*.
[520]*Ibid.*, p. 305-306.

s'oppose à la « rusticité » des oncles du héros. On touche ici au deuxième aspect souligné par le théoricien concernant le contraste entre l'impudence et la brutalité de Plexippe et de Toxée, et l'« honnêteté », non seulement de Méléagre, mais aussi des spectateurs qui « pardonnent volontiers cet excès de ressentiment à une âme enflammée d'amour et embrasée de colère, qui ne peut être en même temps raisonnable et passionnée »[521]. La Mesnardière précise encore que le lien de parenté entre un neveu et ses oncles n'est pas assez fort pour contrer les offenses subies en tant que prince et qu'amant. D'un lien de parenté à un autre, on aborde le troisième et dernier aspect mis en exergue pour convaincre le lecteur de la vraisemblance et de l'excellence de ce sujet : les mouvements d'âme d'Althée. La Mesnardière remarque l'efficacité de la progression établie par Ovide, dans laquelle à la joie pour la nouvelle de la mort du sanglier succèdent la douleur pour la perte des frères et la colère pour la responsabilité du fils. D'après le théoricien, la résolution d'Althée pour la vengeance serait parfaitement vraisemblable et même justifiable, car l'homicide de ses frères (qui conduit, par ailleurs, à l'extinction du lignage de Thestios) exige une forme de compensation.

> Althée aime trop ses frères pour ne pas apaiser leurs ombres. Sa condition est éminente, son esprit est fort sensible et son sexe est vindicatif. La nature l'a faite sœur, le seul accident l'a faite mère. Œnée, père de Méléagre, peut engendrer d'autres enfants mais Thestios n'est plus en âge de faire des héritiers qui succèdent à sa couronne ni de donner d'autres frères à l'inconsolable Althée. […] Certes la mère est inhumaine dans un châtiment si barbare mais le fils a été cruel dans les meurtres qu'il a commis. L'impiété qu'elle fait a pour le moins l'avantage d'approcher aucunement des offices de piété que l'on exerce envers les morts. Elle sacrifie Méléagre mais c'est pour expier son crime et pour apaiser les mânes des princes qu'il a tués pour une cause fort légère. Enfin si la passion l'aveugle, on voit que son aveuglement a un extrême rapport à celui de la justice[522].

L'infanticide serait ainsi l'épilogue nécessaire de l'histoire de Méléagre. Or le récit ovidien, d'après La Mesnardière, n'a pas uniquement le mérite d'étaler ou de suggérer opportunément les affections et les raisons des personnages. Le monologue sur la « Merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre » constitue, à son avis, un chef-d'œuvre de la poésie antique et en même temps une « pièce détachée » apte à être transposée

[521] *Ibid.*, p. 306.
[522] *Ibid.*, p. 308-310.

sur la scène tragique contemporaine[523]. L'hésitation d'Althée à commettre un « crime détestable » (catégorie différente de celle du « crime simple », tel celui accompli par Méléagre) est indispensable pour rendre recevable son geste homicide, et prépare le terrain pour l'insurgence du repentir qui permettra, dans l'épilogue, d'édifier le public[524]. Le traitement ovidien de l'épisode d'Althée, par conséquent, réunit deux procédés fortement prônés par La Mesnardière afin d'éviter la représentation – répréhensible – de personnages « méchants jusques au suprême degré de la malice consommée » : l'« incertitude exemplaire » et le « repentir des coupables »[525].

La *Poétique* de La Mesnardière a vu le jour dans les derniers mois de 1639 (l'achevé d'imprimer date du 26 octobre) et le *Méléagre* de Benserade a été représenté durant la saison 1639-1640. Il est pour le moins improbable qu'au moment où il rédigeait sa tragédie, le dramaturge connût le travail mené par le théoricien. Pourtant, on ne cessera pas d'être frappé par la profonde affinité existant entre l'étude du mythe de Méléagre menée par La Mesnardière (un docte disciple de la doctrine d'Aristote) et le traitement qu'en fait Benserade (un auteur ouvertement mondain et qui se pique de plaire aux « vulgaires » avant qu'aux « doctes »[526]) : dans sa pièce, pour la première fois, les trois aspects de la *fabula* de Méléagre qui, selon La Mesnardière, en font l'excellence, seront également valorisés.

Des passions « naïves et tendres »[527] : Méléagre et Atalante

Dans l'avis « Aux lecteurs » de son *Méléagre*, Benserade définit programmatiquement le profil du public auprès duquel il cherche l'approbation. La dimension polémique de son affirmation est confirmée par le quatrain qui scelle ce texte

[523]« L'irrésolution d'Althée avant la mort de Méléagre tient sans doute le premier lieu parmi ces incertitudes que nous mettons sur le théâtre, et il faut que l'on avoue que l'ancienne poésie a peu de pièces détachées qu'elle puisse comparer à cette production », *ibid*., p. 333.

[524]« Il est donc à désirer que ces horribles tentations qui ne naissent pas tout d'un coup mais qui se forment peu à peu dans les âmes criminelles, ne soient jamais exécutées sans une forte répugnance de la part du sentiment, de la raison et de la grâce […]. Après que la faute est commise, le poète judicieux a encore un fort beau moyen d'édifier son auditeur, puisqu'il peut faire paraître un aigre et cuisant repentir dans la personne coupable qui, venant à considérer l'atrocité de son forfait dans cette froideur honteuse qui suit l'exécution des crimes, connaît l'énormité du sien, maudit le malheureux instant où elle en a eu la pensée, déteste sa propre malice, condamne son impiété et la fureur de ses amis, ou pour mieux dire des bourreaux qui ont fomenté en naissant un dessein si exécrable » (*ibid*., p. 336).

[525]*Ibid*., p. 338-339.

[526]Voir Isaac DE BENSERADE, « Aux lecteurs », dans ID., *Méléagre*, cit., n.p.

[527]*Ibidem*.

liminaire, dans lequel il assume une posture antithétique à celle revendiquée par Desmarets de Saint Sorlin dans le quatrain terminant la « Préface » de ses *Visionnaires*[528].

Jean Desmarets, « Préface » aux *Visionnaires*	Isaac de Benserade, « Aux lecteurs » de *Méléagre*
Ce n'est pas pour toi que j'écris, Indocte et stupide vulgaire : J'écris pour les nobles esprits. Je serais marri de te plaire.	En vain de ce que je compose, Les doctes paroissent contens, À ma gloire il manque une chose Vulgaire si tu ne m'entens.

Dans les lignes précédant ces vers, Benserade annonce vouloir « estre entendu de tout le monde », et il précise dans le quatrain la position de faveur qu'il accorde aux « vulgaires ». Le public que le dramaturge envisage n'exclut pourtant pas les « doctes » : c'est auprès de ces derniers qu'il se défend des potentielles critiques concernant l'unité d'action (son sujet est peut-être stérile, dit-il, mais point « embarrassé »[529]) et qu'il souligne que « les reigles du temps et du lieu y sont dans leur severité toute entiere ». Mais la véritable règle souveraine de Benserade est que toute sorte de pièce, même celle qui repose sur une intrigue « surprenante », sur des passions « naïves et tendres », sur des « mouvements extraordinaires » ou encore sur « la pompe et la magnificence des vers », doit être avant tout « naïve et intelligible »[530]. Autrement dit, elle doit pouvoir être reçue tant à la cour qu'à la ville, par les doctes et par les honnêtes gens, par les hommes et par les femmes (évoquées dans le quatrain liminaire qui précède l'avis « Aux lecteurs »[531]) : « la mondanité et la galanterie de Benserade, écrit Carine Barbafieri, sont loin de se cantonner au public qu'il

[528]Jean Desmarets de Saint Sorlin, *Les Visionnaires*, à Paris, chez J. Camusat, 1637. La « Préface » a été éditée dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre* par Noëmie Charrié : le texte est disponible à la page http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=175 (visualisé le 9 octobre 2015).

[529]Une possible précision adressée à ceux qui critiquèrent sa *Mort d'Achille* où l'action, de fait, était double (la mort du héros et la dispute pour ses armes constituant deux sujets distincts).

[530]Isaac de Benserade, « Aux lecteurs », cit., n.p.

[531]« Dans cet ouvrage comme dans tous les autres je tasche de satisfaire à tout ce qu'il y a d'habiles et d'ignorans, je veux bien m'élever, mais je ne veux pas qu'on me perde de veuë, et si je veux estre estimé de quelques uns, je veux estre entendu de tout le monde » (*ibidem*). L'importance du public féminin est suggérée par le quatrain de Dalibray « Au Meleagre de Monsieur de Bensserade » : « Toy qu'un tison fatal avoit mis au tombeau, / Qui perdis en mourant tes bien-heureuses flâmes, / Sois content, Meleagre, un autre feu plus beau / T'a redonné la vie avec l'amour des Dames ».

recherche. À l'heure où triomphe l'éthique de la générosité, Benserade célèbre dans ses tragédies des valeurs féminines », et notamment « la croyance en l'amour »[532].

Au cours de sa pièce, Benserade explore différentes formes du rapport amoureux en conférant à ce thème une complexité étrangère au texte ovidien. Pendant les deux premiers actes, Méléagre tente en vain de tempérer la froideur d'une Atalante qui n'aurait rien à envier à un Hippolyte. Farouche et orgueilleuse (elle est la seule parmi les chasseurs à participer à l'entreprise non pas, généreusement, pour secourir Méléagre mais uniquement pour s'illustrer publiquement[533]), elle est dépeinte en héroïne virile : Benserade récupère l'idée ovidienne de l'androgynie d'Atalante, déjà exploitée par Hardy, mais la déplace sur le plan de l'*ethos* du personnage : « Pour vous, vous estes fille, dit-elle à Déjanire, et fille infiniment, / De moy, si je la suis [c']est de corps seulement »[534]. Dès la première scène, l'insensibilité de l'héroïne est présentée comme son trait distinctif. À Déjanire, la sœur de Méléagre, qui tente de la dissuader de participer à l'entreprise héroïque qui se prépare[535], Atalante répond hardiment : au travers d'un jeu de glissement sémantique, l'héroïne fait recours au langage de l'amour et de la conquête amoureuse pour parler des plaisirs que seule la chasse, qui est « sa vie » et son « doux passe-temps »[536], sait lui offrir. Ce faisant, elle inverse le sens du rapport métaphorique topique (illustré notamment par la poésie pétrarquienne et pétrarquiste) comparant l'amour à la chasse. Dans la dernière partie du dialogue, une suite de quiproquo dénonce ouvertement l'ambiguïté du langage et le brouillage des dimensions de l'amour et de la vénerie : tandis que Déjanire songe aux peines que son frère endure à cause de l'indifférence d'Atalante, celle-ci ne pense qu'aux blessures qu'elle voudrait infliger au sanglier.

ATALANTE

Du moindre de mes traits.

[532]Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon*, cit., p. 199.

[533]« Et moy qui porte en l'ame un autre sentiment, / Si dans cette partie avec vous je m'engage, / C'est plus pour mon honneur que pour son avantage, / Dans ce fameux danger que je cours aujourd'huy / Je regarde ma gloire, et non le bien d'autruy » (*ibid*., p. 8).

[534]*Ibid*., p 4. Déjanire désapprouve l'ambiguïté d'Atalante, et lui rappelle que les hommes et les femmes ont des rôles précis dans le monde : « Ce sexe [a] ses plaisirs, et le nôtre [a] les siens, / Encor qu'ils semblent nez pour se faire la guerre, / Nous ne le sommes pas pour dépeupler la terre ».

[535]Le personnage de Déjanire joue le même rôle que Hardy avait attribué au Chœur de filles dans sa pièce.

[536]« […] à ce doux passe-temps mon humeur me convie, / Et […] j'y suis portée avec tant de desir / Que j'en aime la peine à cause du plaisir » (p. 2) ; « Que la difficulté rend une chose belle / Elle donne au desir une force nouvelle, / Au lieu de me glacer vous [m']échaufez le sein » (Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 3-4).

DEJANIRE

vous finirez sa vie.

ATALANTE

Je luy raviray l'ame.

DEJANIRE

Et vous l'avez ravie.

ATALANTE

Il ne peut échapper.

DEJANIRE

Vôtre injuste rigueur ?

ATALANTE

Il en tiendra sans doute.

DEJANIRE

Il en tient dans le cœur.

ATALANTE

Hé qu'en voulez vous dire ?

DEJANIRE

Hé qu'en voulez vous faire ?

ATALANTE

Je parle du Sanglier,

DEJANIRE

Je parle de mon frere[537].

La confusion qui s'établit entre les domaines de la chasse et de l'amour se prolonge au cours de l'acte II, pendant la battue au sanglier. Tandis que les chasseurs sont engagés dans la forêt, Atalante se retire dans un pré pour reprendre haleine : couchée sur l'herbe, elle adresse une prière en stances à Diane[538]. Méléagre, qui l'a suivie, guette sa proie pendant un temps, puis se révèle et lui déclare son amour. L'épisode, inventé par Benserade, propose une variation notable au récit des *Métamorphoses* : le héros d'Ovide, bien que touché par l'amour, se tait pendant la chasse, celle-ci représentant « une plus grande entreprise »[539] ; en revanche, la « grande entreprise » du héros de Benserade est précisément la poursuite et l'affrontement de l'objet aimé. Après l'aveu de Méléagre, la scène s'anime : Atalante réagissant froidement à l'aveu du chasseur, ce dernier menace de se suicider – mais ce n'est

[537]*Ibid*., p. 5-6.

[538]« Sur la vive fraicheur de cette molle plaine / Couche toy, triste fille […] »*Ibid*., p. 17.

[539]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 328.

qu'une feinte. Atalante répond d'abord d'une façon algide, digne d'un Hippolyte[540], puis lui « ordonne » de vivre et, « se mettant à courir »[541], l'invite à la suivre. En acceptant de donner une continuité au jeu de la chasse galante inauguré par Méléagre, l'héroïne commence à montrer quelques failles dans sa rigueur ; à la fin de l'acte III, lorsque le héros revient sur la scène après avoir tué ses oncles, elle manifeste ouvertement pour la première fois des sentiments pour Méléagre et, au début du dernier acte (après le mariage hors de la scène des deux jeunes gens entre les actes IV et V), elle avoue avoir simulé sa froideur par pudeur et feint sa passion pour la chasse afin de côtoyer librement son aimé[542].

À la constance longuement dissimulée d'Atalante correspond la constance patente et inébranlable de Méléagre, dont toutes les actions (galanteries, exploits héroïques et forfaits sanglants) sont uniquement motivées par l'amour – un amour qui n'est pas connoté d'une façon entièrement positive, étant caractérisé par son excès. La passion de Méléagre fait l'objet de l'étonnement de ses compagnons de chasse[543] et du blâme de Déjanire qui, après le meurtre de Plexippe et de Toxée, en relève la nature ambiguë : l'amour est la cause tant des mérites que des crimes de son frère.

> Nous estions affligez d'un mal pernicieux,
> Un pire nous en sauve, et nous tourmente mieux,
> Meleagre s'aquiert du blâme, et de l'estime
> Fait un coup de merite, et puis commet un crime,
> Et confondant le vice avecque la vertu,
> Mes oncles sont tuez, le Sanglier abattu[544].

Cet amour excessif entraîne Méléagre à sous-estimer les menaces qu'Altée lui adresse lorsqu'elle en découvre la responsabilité dans la mort de ses frères : Méléagre la quitte sans ne craindre rien, impatient de célébrer secrètement son mariage avec Atalante, et confiant que le temps apaisera le dépit de sa mère. L'amour, en somme, aveugle Méléagre en faisant de lui un preux et en même temps un criminel, un personnage ni entièrement innocent ni

[540]« J'ay de quoy vous répondre en toute autre saison, / Mais que pour ce matin aucun pen[s]er profane / Ne souille l'oraison que j'ay faitte à Diane / Tel entretien repugne aux veux que je luy rends, / Et j'ay trop besoin d'elle en ce que j'entreprends » (Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 24).

[541]*Ibidem*.

[542]« […] J'aimay le Sanglier à cause de l'excuse, / Publiant hautement le dessein que j'avois, / D'épuiser contre luy ce glorieux carquois, / Je couvris un beau feu d'une assez belle cendre, / Et je ne vins chasser que pour me faire prendre » (*ibid*., p. 73).

[543]Thésée et Jason sont surpris, quoique non contrariés, par la décision de Méléagre d'offrir la hure à Atalante.

[544]*Ibid*., p. 57.

entièrement coupable ; autrement dit, un héros tragique conforme aux préceptes aristotéliciens.

Nous avons anticipé que Benserade a su respecter la *fabula tradita* et la lettre du texte des *Métamorphoses* tout en pliant certains aspects de la pièce aux contraintes que lui imposaient les normes d'une dramaturgie de plus en plus codifiée et les goûts d'un public dont les attentes constituaient sa préoccupation principale. Le patron ovidien, qu'il a suivi de près dans les aspects de la pièce et qui seront étudiés dans les prochaines pages, lui laissait une ample marge de liberté notamment en ce qui concerne le traitement de la thématique amoureuse qu'Ovide se bornait à esquisser : le dramaturge en a profité en développant amplement la caractérisation du personnage d'Atalante, tout en mettant en place un réseau métaphorique qui brouille les frontières entre les sphères de la chasse et de l'amour et jouant avec (ou se jouant de) les aspects les plus stéréotypés de la langue poétique héritée des siècles précédents. Quant au personnage principal, il en a inscrit la vie et la mort dans la dimension de la seule passion amoureuse (« j'ay vêcu beaucoup t'ayant beaucoup aymée »[545], s'écrie Méléagre dans son agonie) en veillant à ce que cette passion motive entièrement ses actions.

Vénerie et Vénus

La liberté dont Benserade fait preuve sur le terrain de la représentation de l'amour cède le pas à une remarquable fidélité dans la description du sanglier de Calydon et dans le long récit de la chasse. Les détails présents dans les *Métamorphoses* mais absents de la tragédie de Hardy, ainsi que les différences substantielles existant entre la pièce de Benserade et la traduction en vers des *Métamorphoses* de Raymond et Charles de Massac[546], témoignent d'un travail autonome de traduction ou, du moins, de ré-élaboration d'une traduction existante. Sans nous attarder à comparer tous les lieux parallèles des deux textes, nous nous bornerons à relever dans quelle mesure l'auteur du *Méléagre* s'est servi des hypotyposes ovidiennes pour animer les *rheseis* de sa tragédie.

Dans la scène d'ouverture Déjanire tente de convaincre Atalante de renoncer à son projet d'intégrer la troupe de chasseurs qui affrontera le monstrueux animal. Afin de la décourager, elle trace un portrait du sanglier de Diane et rappelle les dégâts qu'il a produits dans les terres calydoniennes. Benserade reprend les premiers éléments de la description

[545] *Ibid.*, p. 75.

[546] *Les métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois, par Raimond et Charles de Massac, père et fils. Avec XV sommaires*, à Paris, chez F. Pomeray et P. Rocolet, 1617.

donnée par Ovide (les yeux étincelants de feu et de sang, les poils de la hure hérissés tels une « forest de darts »[547]) en introduisant quelques variations de moindre envergure[548], mais élimine les références à la géographie antique[549] et, en général, réduit l'ampleur du passage. Déjanire – et Benserade avec elle – vise à abréger la description de l'aspect de l'animal, qui pourrait être source de « distraction »[550], au profit du tableau du paysage dévasté, plus dynamique, qu'il traduit fidèlement. Quant au récit de la chasse, rapporté par un messager dans la troisième scène de l'acte II, il suit scrupuleusement la narration ovidienne dont il ne s'écarte qu'en la suppression des exploits individuels des chasseurs. On retrouve le même décor, la même succession de phases de la battue, les mêmes métaphores connotant le sanglier, et surtout l'épisode de la blessure sous l'oreille provoquée par Atalante (une action à laquelle fait suite la joie de Méléagre et ses remarques peu flatteuses adressées à ses compagnons qui rougissent de honte et redoublent leurs efforts). Cette *rhesis* connaît néanmoins un temps d'arrêt qui correspond à l'entretien d'Atalante et Méléagre qu'on a analysé dans les pages précédentes. Au plus fort de la bataille, on voit Atalante s'éloigner, suivie par Méléagre ; elle revendra plus tard, « plus fraiche, et plus vermeille / Que n'est l'aube du jour quand elle se reveille », pour « se faire admirer »[551] par les chasseurs. Cette admiration, bien sûr, est suscitée par sa prouesse guerrière – la première blessure infligée au sanglier – ainsi que par le charme que sa beauté exerce sur les chasseurs : au moment où elle décoche sa flèche, elle semble incarner le portrait même d'Amour (« Elle bande son arc, et preste de tirer, / Visant d'une justesse à nulle autre pareille, / Elle atteint cette beste […] »[552]). Le thème amoureux piétine encore une fois sur l'épisode guerrier : l'amour impose son primat.

La « pieuse impiété »[553] d'Altée

L'emprunt des sections narratives et descriptives est certes considérable, mais l'aspect de la pièce le plus profondément débiteur envers le modèle des *Métamorphoses* est sans

[547]Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 3.

[548]Benserade remplace les défenses grandes comme celles d'un éléphant par un « double rang de deffences mortelles » (*ibid*., p. 3).

[549]Ovide évoque notamment la Sicile et l'Épire (OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 283).

[550]« Sans que mon recit vous en doive distraire, / Par les maux qu'il a faits voyez ce qu'il peut faire » (Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 3).

[551]*Ibid*., p. 30-31.

[552]*Ibid*., p. 31.

[553]*Ibid*., p. 88.

aucun doute le motif de la vengeance d'Altée que Benserade développe avec le plus grand soin, sans trahir la *lectio* ovidienne malgré l'introduction de variations importantes.

Boissin et Hardy avaient respecté la bipartition du récit ovidien, dont une moitié est consacrée à la chasse et l'autre à la vengeance d'Althée. Boissin avait introduit le personnage de la mère du héros dans l'acte III du *Méléager* : Althée, qui se réjouissait de la libération de Calydon, découvrait en rapide enchaînement la mort de Plexippe et de Toxée et l'identité de l'assassin. Hardy, pour sa part, avait relégué la figure de la mère de Méléagre dans le dernier acte, en la présentant déjà furieuse car informée de la perte de ses frères et de la responsabilité de son fils. Benserade choisit de parcourir un chemin différent, puisqu'il anticipe l'entrée en scène d'Altée en la faisant intervenir dès le premier acte. Son but manifeste est de creuser dans la psychologie du personnage afin de lui donner la profondeur nécessaire pour soutenir le rôle complexe dont il sera chargé dans les deux derniers actes[554].

Altée paraît pour la première fois dans la dernière scène de l'acte I, en compagnie de ses frères auxquels elle dit être liée par une affection presque aussi intense que celle unissant une mère à ses enfants[555] (cette remarque, bien évidemment, n'est pas anodine). En craignant les risques auxquels ses frères s'exposent pendant la chasse, elle regrette de ne pas pouvoir disposer de leur vie et de leur mort de la même façon qu'elle dispose de la vie et de la mort de Méléagre. De toute évidence, c'est par souci de clarté que Benserade a déplacé au début de la pièce l'exposition du récit de la visite des Parques, qu'Ovide introduisait seulement dans la seconde moitié du récit : ainsi faisant, il a pu réunir dans le premier acte tous les éléments susceptibles d'assurer la pleine compréhension du sujet[556]. Altée réapparaît ensuite dans la deuxième scène de l'acte II, où elle fait part à Déjanire de ses inquiétudes et de ses espoirs concernant ses frères et son fils en confirmant l'attachement profond qu'elle éprouve pour les trois. Dans ces deux scènes, Benserade pose tous les composants nécessaires pour rendre vraisemblable la « merveilleuse irrésolution » d'Altée qui suit la nouvelle de la mort de ses frères (IV, 1) et la découverte de l'identité de leur assassin (IV, 3). Au cours des deux derniers actes, Benserade met pleinement à profit le potentiel pathétique du motif du déchirement d'Altée illustré par Ovide et exalté par La Mesnardière, en amplifiant largement les

[554]Voir Elliott Ch. FORSYTH, *La tragédie française de Jodelle à Corneille. 1553-1640. Le thème de la vengeance*, édition revue et augmentée, Paris, Champion, 1994, p. 333-335.

[555]Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 14.

[556]Benserade rappelle également les tâches des Parques : un signe de la volonté d'éviter des incompréhensions de la part des « vulgaires » ?

oscillations de l'âme du personnage et en dilatant à l'envi le temps de la représentation de son geste meurtrier.

Le monologue de l'Althée ovidienne est entièrement adapté dans la tragédie. La réécriture de Benserade ne suit pas d'une façon linéaire le texte source, mais procède par la réorganisation et le développement de propos qui, dans les *Métamorphoses*, s'enchaînent rapidement en suivant un ordre différent (cette redistribution de la matière, comme nous le verrons, est due au dédoublement de la scène de l'irrésolution). Aussi, le travail d'adaptation inclut-il des cas de contamination de l'intertexte ovidien avec des traits provenant de Sénèque et de Hardy.

Benserade consacre une longue scène aux réactions d'Altée lorsqu'elle découvre la mort de Plexippe et de Toxée (IV, 1), alors qu'Ovide résumait l'épisode en deux seuls vers. Dans la tragédie, les fluctuations d'âme d'Altée s'enrichissent d'un nouveau mouvement puisque, dans l'exorde de sa première tirade, elle émet un violent acte d'accusation contre le Ciel (dont l'excès est souligné par un commentaire en aparté de Déjanire : « Dieux ! comme elle blaspheme »[557]) que peu après elle rétracte : elle s'attribue alors la responsabilité de la mort de ses frères car, malgré les signes prémonitoires reçus du Ciel qu'elle accusait un instant plus tôt, elle n'a pas su les empêcher de participer à la chasse. L'aveuglement d'Altée, persuadée que Plexippe et Toxée ont été tués par le sanglier (tandis que Déjanire et le gentilhomme Acaste, qui connaissent la vérité, décident de la lui cacher), entraîne une série d'équivoques relevant du romanesque lors de l'arrivée de Méléagre et d'Atalante (IV, 3). Le héros supplie sa mère de le pardonner et son aimée se désigne comme la source de tous les maux ; cependant Altée, qui ne saisit pas le véritable sens de leurs mots, réaffirme sa propre responsabilité et invite généreusement les deux jeunes gens à s'unir en mariage. Un mot de trop prononcé par Atalante et précisé par Méléagre, toutefois, précipite les événements vers l'issue funeste, en ramenant l'action dans la voie tracée par Ovide. Après un court temps de pâmoison, Altée se réveille furieuse ; elle déverse sa rage sur son fils et lui annonce qu'elle vengera ses frères, en laissant deviner ses plans homicides. Dans l'invocation qu'elle adresse aux Furies[558], le modèle ovidien est certainement opératoire : Altée se sert d'oppositions binaires analogues à celles qui rythment le passage correspondant des *Métamorphoses*[559] et,

[557]*Ibid*., p. 52.

[558]*Ibid*., p. 66-67.

[559]« Ulciscor facioque nefas ; mors morte pianda est, / in sclus addendum scelus est, in funera funus : / per coaceruatos pereat domus impia luctus » (OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 483-485) ; « Qu'un

avant de sortir de scène, blêmit soudainement – ce qui, chez Ovide, est le signe de la peur pour le crime qu'elle va commettre[560]. Mais ce passage intègre également les vers de la *Médée* sénéquienne précédant le meurtre du premier fils[561] : Médée « ouvre son sein » aux Furies (qui, elles, brandissent des torches ensanglantées), évoque l'image des serpents sifflants et promet d'apaiser l'ombre de son frère[562].

Sénèque, *Medea*, v. 958-966	Isaac de Benserade, *Méléagre*, p. 66-67
Quonam ista tendit turba Furiarum impotens ? Quem quaerit aut quo flammeos ictus parat, aut cui cruentas agmen infernum faces intentat ? Ingens anguis excusso sonat tortus flagello. Quem trabe infesta petit Maegera ? – Cuius umbra dispersis uenit incerta membris ? Frater est, poenas petit – dabimus, sed omnes. Fige luminibus faces, lania, perure, pectus en Furiis patet.	Mornes divinitez, vengeances effroyables, Quy tourmentez l[à] bas des Ombres pitoyables, Venez venez en foule, entrez moy dans le sein, Et de vos noirs flambeaux éclairez mon dessein, Servez la passion d'une sœur affligée, Et contre un enragé que je sois enragée, Rendons à la nature un devoir bien cuisant, Et faisons la trembler en luy satisfaisant, Que des rages d'Enfer les sifflantes couleuvres, D'un venin sale et noir empoisonnent mes œuvres, Qu'un crime contre nous soit par nous chastié […]

Les menaces d'Altée ne tardent pas à se concrétiser. Dans la première scène de l'acte V[563], Méléagre est saisi par de terribles souffrances et devine que sa mère en est à l'origine. Son dialogue pathétique avec Atalante se termine sur sa requête d'être mené à l'abri d'une cabane où il pourra saluer pour la dernière fois ses amis, ses sœurs et, peut-être, sa mère : ses derniers mots, comme chez Ovide, sont pour ses êtres chers. Chez Benserade, la scène du tourment de Méléagre précède celle de l'irrésolution d'Altée : alors qu'Ovide, Bousy, Boissin et Hardy font suivre le geste meurtrier au monologue délibératif d'Altée,

crime contre nous soit par nous chastié, / Enfin sans écouter ny raison, ny pitié, / Faisons encore plus que l'ingrat n'a pû faire, / Et de ce digne fils prouvons nous digne mere » (Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 67).

[560]« Saepe metu sceleris pallebant ora futuri » (OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 465).

[561]Nous avons vu, plus haut, que Hardy a suivi un procédé de contamination analogue.

[562]L'identification d'Altée avec Médée, comme nous l'avons vu, avait déjà été expérimentée par Hardy.

[563]Dans l'édition de 1641, la première scène de l'acte V porte l'indication fautive de « Scène seconde », et l'erreur se répercute sur le restant de l'acte. Dans ces pages, nous ferons référence à la numérotation correcte des scènes.

Benserade choisit de représenter d'abord les souffrances de Méléagre (on comprend qu'Altée a allumé le tison magique en proie à sa fureur vindicative) et ensuite l'insurgence des scrupules de conscience d'Altée. La mère de Méléagre se montre donc « *seule et le tison ardent à la main* »[564] dans la scène suivant l'apparition des symptômes de la combustion de Méléagre (V, 2). Sa tirade débute en évoquant le grand monologue de l'Altée de Hardy[565] mais rejoint rapidement le patron ovidien.

Alexandre Hardy, *Méléagre*, v. 1097-1099	Isaac de Benserade, *Méléagre*, p. 77-78
Seule, libre, qui n'as d'obstacle à l'entreprise, Immuable, poursuis ta conclusion prise, Arrache à l'inhumain la lumière du jour […]	Seule, et sans estre ouye, accomplis ta vengeance, Porte la furieuse, au de l[à] de l'offence, Laisse bruler ce bois et croistre ton forfait […]
Ovide, *Métamorphoses*, l. VIII, v. 481-485	
« Poenarum » que « deae triplices, furialibus », [inquit, « Eumenides, sacris uultus aduertite uestros! Ulciscor facioque nefas ; mors morte pianda est, in scelus addendum scelus est, in funera funus : per coaceruatos pereat domus impia luctus.	Voy si mon sacrifice, et te charme, et te plaist et regarde sur tout [qu]elle victime c'est, Enfer, o[ù] l'on reçoit sa peine legitime, Voy la punition plus noire que le crime […] Je sçay bien que j'entasse horreur dessus horreur, Et mets meurtre sus meurtre, et fureur sus fureur, Mais par là seulement ma rage est assoupie, Et je veux acabler une maison impie.

Dans la suite de sa tirade, l'Altée de Benserade développe presque tous les propos formulés par l'Althée d'Ovide[566] : le regret de ne pas avoir laissé consommer entièrement la bûche lors de la visite des Parques[567], le constat que Méléagre est le responsable de sa propre mort[568], la revendication de la générosité inouïe d'une mère ayant donné la vie à son fils deux

[564]Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 77.

[565]Les réminiscences sénéquiennes continuent de ponctuer le texte : voir, par exemple, « Remedia quotiens inuenit nobis deus / Periculis peiora » (SÉNÈQUE, *Médée*, cit., v. 433-434) et « Voy la punition plus noire que le crime » (Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 77).

[566]Les quelques exceptions qu'on peut relever dépendent du fait que le personnage tragique, différemment du personnage métamorphique, a déjà commencé à brûler le tison lorsqu'il entame son monologue.

[567]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 501-502 ; Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 78.

[568]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 502-503 ; Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 78.

fois[569]. On retrouve surtout la vacillation d'Altée qui, chez Benserade, se matérialise dans les actions mêmes du personnage : au moment où Déjanire apparaît en annonçant que Méléagre se meurt, Altée, traversée par un « rayon de pitié », trempe le tison dans l'eau d'une fontaine en restituant la vie à son fils[570]. Mais bientôt la douleur pour la perte des frères étouffe la pitié que la « nature » avait éveillé chez Altée : en s'appropriant des arguments du monologue ovidien qui avaient été omis dans la première tirade, elle rejette l'idée de voir un assassin assis sur le trône de Calydon[571], soit-il l'enfant qu'elle a porté dans son ventre[572], et jette nouvellement le tison dans le feu pour donner une satisfaction aux âmes de Plexippe et de Toxée[573].

Le constat de la complète combustion est aussitôt suivi par l'annonce de la mort de Méléagre[574], dont le cadavre est transporté sur la scène. Au cours de la plainte en stances qui termine la pièce, Altée comprend que le sacrifice du fils a été une punition excessive (étant contre nature) et relève qu'une transformation a eu lieu dans son âme : « […] d'un crime si noir la seule repentance / Met une difference, / De celle qui vous tue, à celle qui vous plaint »[575]. En se repentant d'avoir été « trop bonne sœur, et trop cruelle mère »[576], et en montrant par son propre exemple qu'un excès de pitié peut paradoxalement conduire à l'impiété, « *elle se tuë, et tout finit* »[577].

Pour résumer, la pièce de Benserade intègre presque la totalité du texte ovidien, tout en apportant des modifications substantielles à la conduite de la *fabula*. L'épisode amoureux, présenté sommairement par Ovide, occupe une large partie des premiers actes, et l'histoire même du protagoniste est relue entièrement par le prisme d'une passion amoureuse déclinée à la manière galante. Le rôle d'Altée, en même temps, se détache partiellement du type du personnage furieux et acquiert une complexité nouvelle : ses rapports avec ses frères sont

[569]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 503-504 ; Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 78.

[570]L'assimilation de la vie de Méléagre au destin du tison est aussi soulignée par l'usage de l'anaphore : l'hémistiche d'Altée « En fin il est éteint » est complété par celui de Déjanire *« fort gaye »* : « En fin il est guery » (Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 81).

[571]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 494-496 ; Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 83.

[572]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 497-500 ; Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 83.

[573]OVIDE, *Les Métamorphoses*, cit., l. VIII, v. 488-490, 506-511 ; Isaac DE BENSERADE, *Méléagre*, cit., p. 83-84.

[574]Tout comme l'annonce de la guérison de Méléagre était formulée dans deux hémistiches anaphoriques, l'annonce de la mort procède par structures parallèles (ALTEE : « Ha Dieux il est en cendre. » DEIANIRE, *éperduë* : « Ha, Madame, il est mort », *ibid.*, p. 84)

[575]*Ibid.*, p. 87.

[576]*Ibid.*, p. 88.

[577]*Ibid.*, p. 88.

connotés avant tout par la force du lien affectif qui les unit, et son suicide est dépeint comme la conséquence extrême du repentir (alors que chez Hardy – l'un des modèles de Benserade – le suicide était envisagé comme raccourci pour rejoindre les âmes des frères). Or, cette transposition sous forme dramatique du mythe de Méléagre n'est pas uniquement caractérisée par l'anticipation de certaines tendances qu'on verra à l'œuvre dans la tragédie surtout dans les décennies suivantes (la représentation d'un amour conforme à l'idéal galant et la place accordée à la dimension de l'affectivité), mais aussi par la brillante solution qu'elle propose à un problème d'ordre dramaturgique particulièrement débattu au tournant des années 1640 : celui de la représentation du crime sanglant dans le théâtre, qu'Horace recommandait de dérober à la vue[578]. Comme Clotilde Thouret l'a relevé, Benserade a réussi dans l'entreprise virtuose de montrer sur la scène un homicide tout en cachant la mort de la victime.

> Cette réécriture apparaît en fait comme une manière d'approcher la limite inférieure de l'horreur scénique. Le tison magique permet de désolidariser l'acte du meurtre du corps de la victime, et donc d'approfondir et de ralentir le geste criminel, de donner une présence scénique à la mort tout en respectant les nouveaux interdits dramaturgiques. Par le lien de référence à la fois mimétique et symbolique que le tison entretient avec le corps de Méléagre, la pièce trouve une conciliation singulière entre l'exhibition macabre et l'ellipse du spectacle de la mort[579].

La fin d'une période d'or et le commencement d'une autre

Si dans les années 1630 les mythes ovidiens font l'objet d'un engouement évident auprès des auteurs de tragédies, on assiste dès le début des années 1640 à un net repli. Seules trois pièces de sujet ovidien paraissent, alors qu'elles avaient été quatre fois plus nombreuses durant la décennie précédente : deux tragédies[580] (dont une peut se vanter aussi de parrains plus nobles qu'Ovide, comme Sénèque et Euripide) et une tragi-comédie[581]. Les sujets historiques et romanesques devancent les histoires mythiques des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*, et le nouveau climat culturel semble regarder d'un œil méfiant certaines

[578]« Non tamen intus / digna geri promes in scaenam multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens » (HORACE, *Art poétique*, cit., v. 182-184).

[579]Clotilde THOURET, « La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre », cit., p. 68.

[580]Jean de GOMBAULD, *Les Danaïdes*, à Paris, chez A. Courbé, 1658 (mais représentée en 1644) ; Gabriel GILBERT, *Hypolite ou le garçon insensible*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1646.

[581]Claude BOYER, *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé*, tragi-comédie, à Paris, chez T. Quinet, 1649.

fabulae désormais tenues pour irreprésentables (*Méléagre* et *Médée*). Par ailleurs, les nombreuses créations ovidiennes ayant eu lieu dans les années 1630 ont exploité presque tous les sujets que le théâtre français du XVIIe siècle (y compris le théâtre à machines et lyrique) saura puiser dans les œuvres de notre poète, et un temps d'attente s'impose avant de porter nouvellement un mythe sur les planches.

Lorsque les auteurs recommenceront à se pencher – timidement – sur des sujets ovidiens, ce sera surtout pour profiter de l'opportunité que les *fabulae* métamorphiques leur offrent de réaliser des mises en scène spectaculaires. Le nouveau genre de la tragédie à machines monopolise le traitement de ces mythes pendant vingt années. Pierre Corneille, qui dans ses tragédies et ses tragi-comédies se montre méfiant vis-à-vis d'Ovide, donnera le La avec son *Andromède* en 1650[582], suivie en 1661 par la *Toison d'or*[583]. Entre-temps, Gabriel Gilbert aura lancé en 1657 la vogue des pièces sur les *Amours* des divinités, conjuguant le goût pour la représentation galante de l'amour et pour les machineries, avec sa pièce sur *Diane et Endimion*[584] qui trouvera une suite sous les plumes de Boyer[585] et de Donneau de Vizé[586]. Ces pièces annoncent le grand retour des sujets ovidiens des années 1670, lorsque la tragédie lyrique s'appropriera – et la tragédie se réappropriera – le répertoire d'histoires des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*.

[582]Pierre CORNEILLE, *Andromède*, à Rouen, chez L. Maurry et à Paris, chez C. de Sercy, 1651.

[583]Pierre CORNEILLE, *La Conquête de la Toison d'or*, à Paris, chez A. Courbé, 1661.

[584]Gabriel GILBERT, *Les Amours de Diane et d'Endimion*, à Paris, chez G. de Luyne, 1657.

[585]Claude BOYER, *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, à Paris, chez G. de Luyne, Th. Jolly, E. Loyson et G. Quinet, 1666.

[586]Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Les Amours de Vénus et d'Adonis*, à Paris, chez T. Jolly, 1670 ; Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Les Amours du Soleil*, à Paris, chez C. Barbin, 1671.

Ovide sur la scène théâtrale

Au début des années 1660, Ovide fait sa première apparition dans le théâtre français comme personnage[587]. Les auteurs de l'Antiquité ayant connu une incarnation théâtrale au XVIIe siècle ne sont pas légion, loin s'en faut : Jules César[588], Sénèque et Lucain[589] sont apparus sur les planches dans les habits du conquérant, du philosophe et du courtisan, leur statut d'écrivain ne paraissant qu'en arrière-plan, voire ne paraissant pas. Il en va tout autrement pour l'Ovide créé par Gabriel Gilbert, et il est probable qu'il en allât autrement aussi pour l'Ovide de Jean Racine.

« Probable », dans le cas de Racine, car la pièce sur la vie du poète latin à laquelle il s'adonna au début de son expérience de dramaturge ne nous est connue que par le fragment d'une lettre envoyée vers le début du mois de juin 1661 à l'abbé Le Vasseur[590]. La lettre est incomplète et l'épistolaire racinien des cinq mois qui suivent est perdu : tout ce que nous savons de ce projet, exception faite pour le contenu du fragment en question, c'est qu'il avait échoué avant l'hiver 1661. Dans sa missive, Racine informait son correspondant que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne avaient retenu sa proposition d'une pièce sur Ovide et que Mlle de Beauchâteau, l'une des actrices les plus en vue dans les théâtres parisiens de

587

Nous rappelons qu'il existe aussi une pièce latine jouée au Collège de Navarre portant sur l'épisode de l'éloignement d'Ovide de la cour d'Auguste que nous avons eu l'occasion d'évoquer dans la première partie du présent travail : *Ovidius exulans dabitur in aula regiae Navarrae die Veneris Calend. Mart. hora post meridiem 4*, s.l.n.d.

588 *La mort de César*, à Paris, chez A. Courbé, 1637.

589 *La mort de Sénèque*, à Paris, chez T. Quinet, 1645.

590 Georges Forestier s'est penché sur cet épisode méconnu de la vie de Racine dans sa biographie du dramaturge (Georges FORESTIER, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006, p. 141-145).

l'époque, lui avait suggéré d'apporter des changements importants : il avait donc modifié le plan pour intégrer les conseils de « la seconde Julie d'Ovide »[591] et avait commencé le travail de versification. Racine écrit aussi qu'à cette occasion il avait « lu et marqué tous les ouvrages de [s]on héros »[592] mais, malheureusement, ces annotations des œuvres d'Ovide nous sont aussi inconnues que sa pièce[593]. Faute d'aveux du dramaturge sur ses dettes envers le poète de Sulmone, c'est surtout grâce aux recherches de Georges Forestier et de Marie-Claire Chatelain[594], auxquelles nous renvoyons pour une étude détaillée de la question, qu'on a pu apprécier le rôle que les œuvres ovidiennes ont joué dans l'élaboration de la poétique racinienne.

Les *Amours* d'un Ovide de cour : les œuvres ovidiennes de Gabriel Gilbert

Dans les lettres envoyées d'Uzès pendant l'hiver 1661-1662, après l'abandon du projet de la pièce sur Ovide, Racine aimait à se comparer à l'exilé du Pont-Euxin[595]. Pendant ces mêmes années, un autre dramaturge se plut à adopter cette même posture, mais en poussant beaucoup plus loin son jeu d'identification avec le poète latin. Il s'agit d'un des dramaturges les plus prolifiques du XVIIe siècle central, qui attend encore d'être dûment étudié[596] : Gabriel Gilbert, l'auteur qui, en 1663, fournit aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne la pièce ovidienne qui leur avait fait défaut en 1661.

[591]C'est ainsi que Racine désigne la comédienne dans la lettre à Le Vasseur. Cette référence au personnage historique de Julia Minor (la petite-fille d'Auguste) pourrait laisser entendre que la pièce devait retracer l'épisode de la disgrâce d'Ovide.

[592]Cit. *ibid.*, p. 142.

[593]Les œuvres d'Ovide n'apparaissent pas dans l'inventaire de sa bibliothèque. La raison de cette absence demeure obscure. On a formulé l'hypothèse que Racine les aurait détruites après sa conversion (Georges MAY, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, Presses universitaires de France-Yale University Press, 1949, p. 20-21), mais Marie-Claire Chatelain l'a rejetée en observant qu'il serait malaisé de justifier l'élimination d'Ovide et en même temps la conservation de Catulle (Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, p. 624).

[594]Voir en particulier les annotations de Georges Forestier à son édition de Jean RACINE, *Œuvres complètes I. Théâtre – poésie*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1999 ; Georges FORESTIER, *Jean Racine*, cit., *passim* ; Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 621-697.

[595]Georges FORESTIER, *Jean Racine*, cit., p. 162.

La déclinaison galante du thème amoureux est certainement l'élément unificateur d'une large partie de la production théâtrale hétérogène de Gabriel Gilbert[597]. Si cet infléchissement galant est particulièrement manifeste dans ses œuvres écrites à partir des années 1650 (ce qui a pu être interprété comme une tentative de complaire aux goûts de la reine Christine de Suède, dont Gilbert devint résident puis secrétaire vers 1655[598]), les premiers essais dramaturgiques de cet auteur attestent déjà sa prédilection pour les intrigues amoureuses[599]. On songe, en particulier, à *Téléphonte* (1642) et à *Hypolite* (1647), qui présentent d'une façon originale deux héros que la tradition classique dépeignait comme résolument farouches et insensibles. Dans la seconde, notamment, on assiste à un bouleversement complet de la *fabula* ancienne : Hippolyte est amoureux de Phèdre, fiancée et non pas épouse de Thésée, tandis que ce dernier joue le rôle du vieux monarque inconstant et en même temps jaloux, empêchant l'union des deux jeunes amants. Point d'adultère, en somme, ni d'inceste : l'*Hypolite* de Gilbert bannit toute violence et toute incivilité de la scène. Carine Barbafieri, qui reconnaît dans la tendance de Gilbert à « évacuer la violence inhérente à la situation tragique »[600] une démarche novatrice dans le panorama des pièces sérieuses des années 1640-1650, relève également la nouveauté des expérimentations du dramaturge dans la représentation de l'amour galant au théâtre. Si, chez Benserade, la passion amoureuse n'est déjà plus dépeinte comme une forme d'avilissement du héros, Gilbert va plus loin, « en dotant systématiquement n'importe quel héros historique ou mythologique (et même les héros les plus improbables) d'une fiancée [et] en ébauchant les deux types de

[596]La seule monographie existant sur le dramaturge date d'il y a presque un siècle : Eleanor Jane PELLET, *Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?)*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1930, p. 34-35.

[597]Gabriel Gilbert débute comme dramaturge avec la tragi-comédie *Marguerite de France*, parue à Paris, chez A. Courbé, en 1641. Sa production théâtrale compte quatre tragi-comédies (*Téléphonte*, à Paris, chez T. Quinet, 1642 ; *Rodogune*, à Paris, chez A. Courbé, 1646 ; *Chresphonte, ou le retour des Héraclides dans le Péloponnèse*, à Paris, chez G. de Luynes, 1659 ; *Les Amours d'Angélique et de Médor*, à Paris, chez G. Quinet, F. Mauger et G. de Luynes, 1664), trois tragédies (*Hypolite, ou le garçon insensible* et *Sémiramis*, parues toutes deux à Paris, chez A. Courbé, en 1647 ; *Arie et Pétus*, *ou les Amours de Néron*, à Paris, chez G. de Luynes, 1660), une pastorale héroïque (*Les Amours d'Ovide*, à Paris, chez Cl. Barbin et E. Loyson, 1663), une comédie (*Les intrigues amoureuses*, à Paris, chez G. de Luynes, 1667), une tragédie « meslée de musique » (*Les Amours de Diane et d'Endimion*, à Paris, chez G. de Luynes, 1657 ; la musique est de Marc-Antoine Charpentier) et une pastorale héroïque en musique (*Les peines et les plaisirs de l'amour en vers lyriques*, à Paris, chez O. de Varennes, 1672 ; la musique est de Cambert). Plusieurs pièces n'ont pas survécu jusqu'à nos jours : *Huon de Bordeaux* (1660), *La vraye et la fausse pretieuses* (1660), *Le Tyran d'Egypte* (1661), *Théagène* (1662), *Héro et Léandre* (1667). Eleanor J. Pellet lui attribue aussi la tragi-comédie *Le courtisan parfait*, à Grenoble, chez J. Nicolas, 1668.

[598]Eleanor Jane PELLET, *Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?)*, cit., p. 34-35.

[599]Sur le traitement du thème amoureux chez Gilbert, v. le chapitre « Le théâtre tragique de Gilbert » dans le volume de Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon*, cit., p. 205-214.

[600]*Ibid*., p. 213.

peinture que permet le modèle galant, peinture mélancolique et peinture enjouée »[601]. La leçon de Gilbert, par la suite, sera retenue particulièrement par Philippe Quinault, qui saura explorer de nouveaux aspects et de nouveaux infléchissements de l'amour galant[602].

De l'art d'aimer à l'art de plaire

Les rapports entre Gilbert et Ovide méritent d'être creusés davantage, ce que nous nous proposons de faire dans la suite des recherches entamées par le présent travail de thèse. Auteur de deux pièces d'argument ovidien (*Hypolite* – dont on aura l'occasion de parler dans le chapitre concernant les réécritures dramatiques de l'*Héroïde* de Phèdre – et *Héro et Léandre*, aujourd'hui perdue), Gilbert est aussi l'auteur d'un *Art de plaire*[603] inspiré de l'*Art d'aimer* d'Ovide, paru en 1655. Le petit traité en vers de Gilbert, comme celui d'Ovide, est divisé en deux parties, l'une consacrée aux femmes (*L'Art de plaire, à la Serenissime Reyne de Suede. Livre premier*) et l'autre aux hommes (*L'Art de plaire, à Monsieur frere unique du Roy. Livre second*), et est parsemé d'une multitude d'allusions aux traités érotiques du poète latin (répertoriées par Eleanor J. Pellet[604]). L'ouvrage se propose le but d'enseigner l'art de séduire sans succomber à l'amour : Gilbert introduit le lecteur aux savoirs qui composent « l'art d'attaquer » et « l'art de [se] deffendre » en amour, ainsi qu'à l'ensemble des « ruses » et des « finesses »[605] qui constituent un véritable art de feindre[606]. En même temps, il révèle les secrets utiles pour se comporter convenablement au sein de la « Cour »[607] de la société galante : puisque l'amour devient un exercice caractérisant la vie dans la société des beaux esprits, l'habileté de simuler et de dissimuler trouve son application autant dans le domaine de l'amour que dans celui de la sociabilité.

> Celle-cy qui desire estre victorieuse
> Veut pour nous vaincre mieux paroistre vertueuse.
> Elle tasche à passer pour un objet parfait,
> Et son cœur qui n'a pas les vertus en effet,

[601] *Ibid.*, p. 214.

[602] Sur la représentation de l'amour dans le théâtre de Philippe Quinault, voir au moins Sylvain CORNIC, *L'enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, préface de Jérôme de La Gorce, Paris, P.U.P.S., 2011 et Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon*, cit., p. 214-241.

[603] Gabriel GILBERT, *L'art de plaire*, à Paris, chez Guillaume de Luynes, 1655.

[604] Eleanor Jane PELLET, *Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?)*, cit., p. 283-302.

[605] Gabriel GILBERT, *L'art de plaire*, cit., p. 31.

[606] « Qui feint le mieux sçait mieux faire l'amour », *ibid.*, p. 22.

[607] *Ibid.*, p. 22. Il faut probablement voir une référence implicite au milieu de la cour de la dédicataire.

Affectant pour le moins d'en avoir l'apparence,
Se fait un art d'aymer de l'art de bien-séance[608].

La pratique de l'amour et la fréquentation de la « Cour » galante demandent donc aux femmes et aux hommes de savoir être protéiformes. « La plus fine Coquette », lorsqu'elle souhaite atteindre Chypre ou Cythère, sait qu'elle peut, « imitant les sages Matelots / Arriver en ces beaux lieux en leur tournant le dos » ; de même, le « conquérant » averti sait qu'« En l'humeur de chacune il se faut transformer » : « Pour de leur propres traits les voir toutes blessées / Il faut n'avoir jamais que leur propres pensées »[609]. L'apprentissage de l'art de feindre s'accompagne d'un travail de raffinement des mœurs et de l'étude d'une *ratio studiorum* particulière, qui complètent la formation culturelle et morale du parfait mondain. Gilbert observe que tout amant doit maîtriser les langues italienne et espagnole ainsi que « la science des mœurs et l'Histoire et la Fable » – bien entendu dans une perspective purement utilitariste : ces connaissances sont de quelque utilité puisqu'elles peuvent être mises à profit dans la séduction des dames (pourvu qu'on évite toute affectation de pédanterie). La valeur relative de ces savoirs est confirmée par l'indication que l'auteur de *L'Art de plaire* fournit à ses disciples les moins studieux.

Si par quelque malheur luy contant une histoire,
Un nom qu'elle demande eschappe à ta mémoire,
Sans jamais hesister, respond luy sur le champ,
Invente promptement quelque mot approchant,
Car jamais un amant s'il a la moindre adresse,
Ne doit estre müet aupres de sa Maistresse[610].

Le traité ne se borne pas à tracer un programme de formation pour le lecteur qui veut apprendre à rendre « Venus sage et la Vertu galante »[611], mais propose aussi des considérations concernant l'histoire de la discipline étudiée. La galanterie exaltée par Gilbert trouve ses origines dans la Rome impériale et voit son épanouissement dans le Paris

[608]*Ibid.*, p. 22-23. Voici les vers qui résument les indications que Gilbert adresse aux hommes : « Pour se mettre en faveur dans l'Empire d'Amour, / Et se faire cherir dans sa divine Cour, / Il faut un air galand, un abord agreable, / Feindre parfois d'aimer pour estre plus aimable, / Pour se voir couronner de Myrthes amoureux, / Il faut estre civil, obligeant, genereux, / Montrer dans les combats un courage Heroïque, / Aux festins, aux Tournois paroistre magnifique, / Dans ce qu'on entreprend surpasser les égaux, / Estre humble à sa Maistresse et fier à ses Rivaux » (*Ibid.*, p. 32-33).

[609]*Ibid.*, p. 38.

[610]*Ibid.*, p. 34-35.

[611]*Ibid.*, p. 38.

contemporain. Les patrons de ces deux capitales des civilités ne sont certainement pas Hippolyte ou Caton (deux personnages qui, en amour – et par conséquent en société – apparaissent ridicules[612]) mais des figures de conquérants sensibles à l'amour (comme Alcibiade, Tite, César et Thésée). Les « Augustes Roys » qui gouvernent ces villes, par ailleurs, sont eux-mêmes particulièrement sensibles aux plaisirs de l'amour.

> Mais si cette Cité des autres Triomphante [i.e. : Rome],
> A fléchi sous les Loix d'une beauté galante,
> On en voit dans Paris éclatter plus de cent,
> Qui rendent de l'amour le Throsne florissant :
> Elles joignent par fois pour estre plus aimables,
> A des beautez sans fard, des vertus veritables,
> Les Nimphes de la Seine ont veu diverses fois,
> Au rang de leurs captifs leurs plus Augustes Roys[613].

Cette comparaison, qui traverse l'ouvrage entier, aboutit au constat que le Paris contemporain est plus galant encore que la Rome d'Auguste, et que le chantre de la galanterie moderne a su dépasser son maître. À la fin de son traité, en effet, Gilbert se propose explicitement comme l'Ovide de ses temps en révélant à son dédicataire la seule règle indispensable en amour, une règle qu'Ovide lui-même ignorait : pour être aimé il suffit d'être honnête-homme.

> Mais je sçais un secret plus merveilleux cent fois
> D'asservir la raison sous d'amoureuses loix,
> Et qu'Ovide jadis n'enseigna point à Rome,
> L'art de plaire est celuy de se rendre honneste-homme
> Si tu sçais acquerir les belles qualitez
> Tu sçauras bien toucher les plus rares beautez
> En joignant les vertus aux graces naturelles
> Tu sçauras triompher des cœurs les plus rebelles
> Le merite peut tout, chacun en est charmé ;
> Deviens aymable enfin, et tu seras aymé[614].

[612] *Ibid*., p. 32.
[613] *Ibid*., p. 24.
[614] *Ibid*., p. 46-47.

Huit ans après la publication de son *Art de plaire*, le soi-disant nouvel Ovide qu'est Gabriel Gilbert portera sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne son maître à aimer, dont il fera le personnage principal d'une pastorale héroïque contenant, dans le titre même, une allusion à un ouvrage érotique du poète : *Les Amours d'Ovide*.

Les Amours d'Ovide, pastorale héroïque (1663)

Créée le 1er juin 1663, la pièce de Gilbert ne développe pas un épisode de la vie de l'Ovide historique, mais propose une intrigue originale dans laquelle le protagoniste est l'Ovide « créature de papier », relu au prisme de l'axiologie galante. L'action se déroule dans Chypre à l'occasion des fêtes d'Adonis : Ovide et Corinne (la femme chantée dans les *Amours*) se rendent sur l'île pour participer aux célébrations au cours desquelles on élit la meilleure des filles (qui deviendra « le prix du plus parfait amant »[615]) ; aux deux Romains, partisans d'une éthique libertine, s'opposent les Grecs Hyacinthe et Céphise, lui défenseur de la constance, elle insensible à ses soins assidus. Au fil des actes, Ovide tente en vain de séduire Céphise qui, finalement, est couronnée par les Grâces pour sa beauté et son habileté de danseuse, tandis que la naïveté de Hyacinthe l'emporte sur l'art rhétorique du Romain au terme de la joute oratoire dans laquelle chacun des deux plaide sa vision de l'amour. Ovide et Corinne, tous deux vaincus, exigent que le jugement soit invalidé et qu'il soit répété à Rome ; Ovide est même prêt à ravir Céphise, mais la découverte des plans matrimoniaux du père de la jeune fille refroidissent instantanément ses élans, puisqu'il est un ennemi farouche du mariage. Amour, apparaissant *ex machina*, consacre alors définitivement la victoire de Céphise et Hyacinthe, donne l'annonce de leur mariage et apprend à Ovide « Qu'Hymen n'est point facheux quand [il est] avec luy »[616].

Les références aux œuvres du poète sont nombreuses dans cette pastorale qui, cependant, est loin d'être un centon ovidien : comme Eleanor J. Pellet l'a remarqué, l'inspiration des *Amours* et de *L'art d'aimer* est manifeste mais le dramaturge n'a pas étoffé son texte de citations ou d'allusions savantes[617]. D'autres sources qu'Ovide, par ailleurs, ont nourri la pièce de Gilbert. Henry C. Lancaster a remarqué la présence d'une série d'éléments empruntés à l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé[618] : le stratagème du miroir offert à une dame et

[615]Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, cit., p. 7.

[616]*Ibid*.,p. 112.

[617]Eleanor J. PELLET, *Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?)*, cit., p. 165-179. Sur l'intertexte ovidien dans *Les Amours d'Ovide*, voir aussi Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 281-290.

cachant un portrait de l'amoureux, par exemple, paraît déjà dans le roman[619] ; surtout, d'évidentes affinités existent entre les quatre personnages principaux de la pièce (Ovide, Hyacinthe, Corinne et Céphise) et quatre personnages du roman (Hylas, Silvandre, Stelle et Diane). En particulier, dans la figure d'Ovide Lancaster reconnaît celle du volage Hylas, qui avait déjà été portée sur les scènes parisiennes dans les années 1630[620] : Ovide et Hylas partagent une même vision de l'amour, étant tous deux des irréductibles défenseurs des droits de l'inconstance. Aussi, concluent-ils tous deux des accords avec leurs – libérales – maîtresses afin d'assurer à eux-mêmes et à leurs amoureuses la plus grande liberté[621], condition nécessaire pour « eviter les inconveniens » dans lesquels les amoureux peuvent se « perdre », car « le plus souvent toutes leurs amertumes et dissensions ne proviennent que de la tyrannie que l'un veut exercer sur l'autre »[622]. Encore, retrouve-t-on dans le débat d'Ovide et de Hyacinthe plusieurs arguments que d'Urfé avait exploités dans la scène de la « querelle de l'inconstance » opposant Hylas à Silvandre[623].

Les frères Parfaict, qui reprochaient à Gilbert d'avoir fourni un portrait peu fidèle du poète, ne s'étaient pas complètement fourvoyés dans leurs considérations sur la pièce : « Au lieu de présenter Ovide avec ce caractere aimable que l'Antiquité nous en a tracé, et qu'il s'est dépeint lui-même dans ses Ouvrages : l'Auteur introduit un petit Maître François, qui débite de jolis madrigaux ». Le jugement porté sur les autres personnages n'était pas moins clément : « Corinne est trop coquette : et Céphise le seroit aussi très-volontiers, si Ovide vouloit avoir plus d'adresse ; Hyacinthe est un véritable imbécille, et le reste des personnages ne sert à rien »[624]. Sans partager les jugements de valeur des deux érudits, on est forcé d'admettre que les personnages des *Amours d'Ovide* incarnent effectivement des types

[618]Henry Carrington LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimora, The Johns Hopkins Press, 1936, p. III, t. 1, p. 376.

[619]Honoré D'URFÉ, *L'Astrée*, nouvelle édition par Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1912-1932], p. II, p. 148-149.

[620]Deux tragi-comédies pastorales paraissent entre 1632 et 1635 : RAYSSIGUIER, *Tragicomedie pastorale où les Amours d'Astrée et de Celadon sont meslées à celles de Diane, de Silvandre et de Paris avec les inconstances d'Hilas*, à Paris, chez P. David, 1632 ; André MARESCHAL, *L'Inconstance d'Hylas*, à Paris, chez F. Targa, 1635.

[621]Dans l'*Astrée* (p. III, p. 490-494), Hylas et Stelle établissent treize conditions ; dans *Les Amours d'Ovide*, le héros et Corinne avant de quitter Rome prêtent un serment en six points. Dans le roman et dans la pièce, le dernier article de la liste est ajouté dans un moment ultérieur et remet en discussion les douze/cinq articles précédents.

[622]Honoré D'URFÉ, *L'Astrée*, cit., p. III, p. 490.

[623]*Ibid*., p. I, p. 285-291.

[624]PARFAICT, *Histoire du théâtre françois*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1734-1749], t. II [t. IX], p. 404 [p. 208].

d'amoureux très familiers à la littérature française du milieu du XVIIe siècle : l'insensible Céphise et le constant Hyacinthe sont attachés à une morale quelque peu dépassée relevant de l'amour tendre et intégrant des éléments de la tradition néo-pétrarquiste, tandis que les frivoles Corinne et Ovide, promoteurs d'une éthique moderne de la séduction et de l'inconstance, illustrent un idéal de galanterie badine qui recueille les legs du libertin Hylas[625].

L'écrivain et l'amant : un *cursus honorum* galant

Dans cette pièce, Gilbert s'efforce de fondre dans une seule figure tant l'Ovide-écrivain que l'Ovide-personnage tel qu'il émerge de ses œuvres d'argument amoureux, tout en insérant son protagoniste dans un cadre culturel et social qui relève certainement plus de la France de Louis XIV que de la Rome d'Auguste. Marie-Claire Chatelain a opportunément observé que la cour est une référence constante pour le personnage d'Ovide[626] : en effet, son identité se définit avant tout par son statut de parfait courtisan. Nous verrons que, parmi les éléments qui participent à la construction de cette identité, un rôle de premier plan est occupé par les expériences d'écrivain et d'amant.

L'Ovide « historique » participe dans une moindre mesure à l'élaboration du personnage théâtral d'Ovide ; néanmoins, il vaut la peine de s'attarder un temps sur les éléments de sa biographie que le dramaturge introduit dans la pièce. Gilbert rappelle que son héros appartient à la petite noblesse (il est un chevalier romain[627] chargé de la préture[628]) mais il souligne que sa familiarité avec la cour de Rome le hausse, de fait, à un rang beaucoup plus élevé, au point que l'alliance de ce « simple chevalier » est recherchée par le père de Céphise qui est l'un des plus nobles aristocrates chypriotes[629]. L'intimité d'Ovide avec la famille impériale est rappelée aussi par les quelques allusions à sa relation – douteuse d'un point de vue historique, mais entérinée par la légende courante au XVIIe siècle – avec la petite-fille d'Auguste.

---

[625]Voir à ce propos Jean-Michel PELOUS, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 195-224, et les considérations d'Alain Génetiot citées *infra* dans le présent chapitre.

[626]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 281-283.

[627]C'est ainsi qu'Ovide est désigné dans la liste des personnages. Son titre est rappelé encore par Céphise (p. 26) et par Ovide lui-même (p. 70).

[628]L'Ovide historique était, en revanche, un décemvir.

[629]« [Le père de Céphise] prend son interest, parce qu'il est Romain, / Et voudroit m'obliger à luy donner la main / Bien qu'aux plus grands de Cypre il doive sa naissance » (Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, cit., p. 26).

Il a quitté la princesse Julie pour suivre Corinne à Cypre. […]
Je quitteray pour vous une Auguste Princesse
De qui tout l'Univers doit recevoir la loy
Et vous triompherez et de Rome et de moy[630].

Or que peut bien faire un magistrat romain, revêtant des habits de berger, dans un décor de pastorale[631] ? L'idée est ingénieuse : il participe à une cérémonie assimilable à l'un des événements de cour par excellence, la fête en costume. Sélectionné par les Grâces parmi les candidats qui ambitionnent à la Couronne d'Amour, il se déguise selon l'usage en berger et, pendant la durée des festivités, loge avec les autres concurrents des deux sexes dans les Jardins d'Adonis[632]. L'ambiance pastorale des *Amours d'Ovide* est donc une fiction pleinement assumée mais susceptible de se doubler d'une véritable métamorphose : comme Hyacinthe le relève, l'amour a le pouvoir de changer en bergers les héros et les dieux[633]. Cependant, le monde « réel » peut faire irruption à tout moment dans ce monde fantastique : c'est ce qui se produit dans l'acte V lorsque le préteur Ovide, berger par jeu, reprend ses habits de magistrat et menace de ravir Céphise pour l'emmener à Rome, en rappelant la nature fictive et la fragilité du décor pastoral recréé pour les fêtes d'Adonis.

Le pouvoir qu'Ovide peut exercer en brisant la fiction pastorale dépend de son influence auprès de la cour de Rome, une influence qu'il a su gagner en vertu de ses mérites d'écrivain et d'honnête-homme. Toutes les œuvres érotiques d'Ovide, à l'exception notable – et certainement non aléatoire, car Ovide incarne ici le plus galant des Romains – des *Remèdes à l'amour*, font l'objet de mentions explicites ou du moins d'allusions transparentes dans la pièce. L'*Art de plaire* (ou *d'aimer*) est évoqué plusieurs fois[634], avec les *Héroïdes*[635],

[630]*Ibid*., p. 21, 29.

[631]OVIDE : « La Celeste Venus, et les Graces encor / Font dans ce doux climat revoir le siecle d'or. / Le soleil n'y produit que d'agreables choses, / Les champs y sont couverts de Myrrhes et de Roses ; / Des ruisseaux de cristal coulant parmi les fleurs / Conservent leur fraicheur et leurs vives couleurs ; / Il n'est rien de plus doux que l'air qu'on y respire, / Tout y rit, tout y plaist, d'aise l'on y souspire ; / Et des bois d'orangers sont des nuits en plain jour, / Où l'on peut decider tous les doutes d'Amour. » HYACINTHE : « Des mœurs du premier siecle il fait voir l'innocence, / Encor qu'il soit modeste, il est fort glorieux » (*ibid*., p. 8).

[632]« Puisque nous habitons cette aymable demeure, / Et que ceux qu'on choisit pour disputer les prix, / Logent durant la feste aux Jardins d'Adonis. / L'habit que nous portons donne quelque licence » (*ibid*., p. 13).

[633]*Ibid*., p. 13.

[634]Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, cit., p. 9, 67, 68, 69. Aux p. 68-69, Ovide propose même un abrégé de la section du traité consacrée aux techniques de séduction pour les femmes.

[635]*Ibid*., p. 75. L'œuvre est évoquée indirectement : au moment du défi de Céphise et de Corinne, celle-ci décide de s'exhiber dans une performance de poésie chantée. C'est dans le genre de l'élégie déplorative d'argument amoureux que Corinne s'illustre : elle « Chante d'un ton plaintif sur sa Lire dorée / Les Amours d'Adonis bruslant pour Citherée » et « fait de tous les cœurs un concert de soupirs ».

les *Amours*[636], les *Produits de beauté pour le visage de la femme*[637] et même les *Fastes*. Qu'on ne s'étonne pas de la présence de cette œuvre érudite dans la bibliothèque ovidienne sélectionnée par Gilbert : les *Fastes* sont ici accommodés à la mode galante, étant assimilés à ces *Almanachs d'amour*[638] qui connaissaient une grande vogue au moment de la composition de la pièce (nous rappelons qu'en 1659 parut notamment *L'Almanach d'amour [...] par le grand Ovide Cypriot, Speculateur des Ephemerides Amoureuses*, attribué à Bussy-Rabutin et réimprimé plusieurs fois entre 1659 et 1668[639]). Dans les livres qui lui ont valu une célébrité universelle et l'admiration de la cour de Rome (« […] l'art d'aymer fait bruit de toutes parts, / Et [le] rend fameux à la Cour des Cezars »[640]), tout comme dans les tirades synthétisant les préceptes qui sont contenus dans ces mêmes livres, Ovide apparaît comme un « pédagogue de la séduction »[641] et comme un maître de goût dans le domaine de l'amour. Bien entendu, un amour conçu uniquement comme une occupation à laquelle l'honnête-homme doit savoir vaquer pour briller en société, ainsi que la biographie d'Ovide lui-même le prouve (« [s]on ardent amour connu de toutes pars, / [l]'a rendu fameux à la Cour des Cesars »[642]) ; un amour, aussi, qu'on peut ouvertement comparer aux devoirs que la vie de cour impose au courtisan.

HYACINTHE

Si d'en servir plus d'une il est si difficile,
Comment pretendez-vous qu'on en puisse aymer mille ?

OVIDE

On peut fort aisement les aymer tour à tour,
Les aymer par quartier, comme on sert à la Cour[643].

[636]*Ibid*., p. 69. Ces vers pourraient s'appliquer plus largement à l'ensemble des œuvres normatives d'Ovide ; par ailleurs, ils contiennent une référence à un jeu de salon en vogue à l'époque, celui des questions et maximes d'amour : « Ces maximes d'Amour et ces jolis preceptes / Ne sont que pour Ovide, et que pour les Coquettes ».

[637]*Ibid*., p. 68.

[638]« Dans l'Almanach d'Amour je marque en Lettres d'or / Les noms de mes vainqueurs au jour de leur conqueste, / Et de ces jours heureux je fais des jours de feste » (*Ibid*., p. 84). Ce passage est précédé par un catalogue (incomplet) des amantes d'Ovide, le deuxième de la pièce (le premier catalogue paraissant à la p. 26).

[639]Voir dans le présent travail le chapitre « Les bonnes fortunes des imitations : nouveaux genres, nouveaux jeux ».

[640]*Ibid*., p. 67.

[641]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 286.

[642]Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, cit., p. 68.

[643]*Ibid.*, p. 93.

Pour Ovide, en somme, l'amour n'est qu'un signe d'urbanité et, comme comme tel, il doit être purgé de toute manifestation malséante d'un transport excessif qui rendrait l'amant méprisable aux yeux des beaux esprits de 1663[644].

> Les amoureux transis ne sont plus à la mode,
> On se rit des constans parmy les beaux esprits
> Et tout amant qui pleure est digne de mespris.
> N'est-ce pas faire injure aux charmes d'une belle,
> De paroistre chagrin lors qu'on est auprés d'elle ?[645]

Le caractère artificieux de l'amour d'Ovide et de Corinne est confirmé au moment de la lecture du contrat que les deux amants ont conclu avant de partir pour Chypre, définissant les devoirs réciproques des deux signataires. La relation que ce contrat encadre est paritaire, assurant la même liberté à l'homme et à la femme. Le document prescrit qu'Ovide et Corinne s'aimeront tant qu'il sera galant et qu'elle sera belle, sans manifester aucune forme de jalousie, sans s'unir en mariage (ce dernier étant banni de leur relation « Comme un oiseau funeste et de mauvais augure »[646]), sans assumer de postures d'amoureux transis, et sans avoir aucune obligation de fidélité mutuelle. Du fait de sa nature formelle et des oppositions qui y sont établies avec les formes conventionnelles de l'amour tendre, ce contrat illustre d'une façon particulièrement efficace les dernières conséquences de l'application du discours galant moderne, à propos duquel Alain Génetiot a parlé d'un « contrat tout humain qui repose sur la réciprocité et le calcul des intérêts bien compris de chacune des deux parties – c'est-à-dire le contraire même de la passion »[647].

> Constatant ainsi que la Belle est coquette, frivole et infidèle, l'amant ne s'obstine plus à sacraliser la dame mais la considère dans un rapport d'égalité, selon ce qu'elle est réellement. La conséquence logique en est le renoncement à la tyrannie de la dame, au profit d'un rapport d'égalité, qui peut aller jusqu'à la tentation du libertinage et à la revendication de l'inconstance masculine[648].

---

[644]C'est dans cette perspective qu'il faut entendre l'étonnement de Hyacinthe lorsqu'il se plaint de l'habileté d'Ovide, capable de séduire son aimée sans que l'exercice ne lui coûte « ny larmes ny soupirs » (*ibid.*, p. 25).

[645]*Ibid.*, p. 85.

[646]*Ibid.*, p. 60.

[647]Alain GÉNETIOT, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 254.

[648]*Ibid.*, p. 252.

C'est à cause de la nature inconciliable des visions de l'amour prônées par les deux Grecs et les deux Romains qu'Ovide, en vertu de sa galanterie frôlant par moments la raillerie[649], peut paraître à certains comme « un trompeur, un perfide, un volage »[650], « fort peu galand, et beaucoup incivil »[651], et en même temps susciter l'admiration d'autres, qui reconnaissent qu'« Ovide fait voir cent rares qualitez, / Il a l'air fort galand, et l'esprit admirable »[652] et que « Qui l'escoute l'admire, et dès qu'il parle, il plaist »[653]. Sa légèreté et son inconstance, par ailleurs, trouvent aussi des justifications d'ordre philosophique dans son discours. Lorsqu'il prononce son plaidoyer de l'amour galant et de l'inconstance, Ovide s'attache à démontrer que les positions de Hyacinthe, et en général des amants constants, sont faussement innocentes. Tout d'abord, les constants seraient de « froids esprits »[654] qui commettent d'innombrables injustices envers le sexe féminin car, pour afficher leur fidélité à une seule dame, ils se montrent désobligeants envers toutes les autres, en dépassant les inconstants dans les domaines de l'incivilité et de l'injustice. Ensuite, Ovide relève que la constance ne peut être pratiquée qu'en assumant une erreur ou un mensonge foncier : comme on n'aime que ce qui est beau, et qu'une femme en vieillissant devient laide, celui « Qui cherit les defaux, se trompe, ou dissimule »[655]. Enfin, Ovide célèbre le plaisir du changement en ramenant le discours sur l'amour à une perspective cosmologique, fondée sur le constat de l'inconstance de l'univers entier : si tout dans le monde se métamorphose incessamment, l'homme ne peut que s'assujettir à cette loi universelle réglant la conduite des dieux eux-mêmes.

OVIDE

Dans ce riche Univers où tout se renouvelle,
Quand la nature change, il faut changer comme elle,
En d'agreables lieux promener ses desirs,
Et chercher la beauté par tout et les plaisirs.

---

[649]« Il nous joue, et sa galanterie, / A ne rien desguiser, passe la raillerie » ; « Raillons cet inconstant qui se raille de tout » (Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, cit., p. 40, 41). La deuxième citation semblerait détourner ironiquement le célèbre conseil que le poète donne dans son *Art d'aimer*, celui de tromper qui trompe (OVIDE, *L'art d'aimer*, cit., l. I, v. 645 : « Fallite fallentes »).

[650]Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, cit., p. 26.

[651]*Ibid*., p. 38.

[652]*Ibid*., p. 34.

[653]*Ibid*., p. 51.

[654]*Ibid*., p. 89.

[655]Et Corinne de commenter, en soulignant l'efficacité de la rhétorique ovidienne : « Il rend par ses raisons le constant ridicule » (ibid., p. 91).

HYACINTHE

C'est estre plus changeant, mais non pas plus aymable.

OVIDE

C'est imiter les Dieux, c'est estre leur semblable.
Les actions des Dieux parlent en ma faveur,
O[u] les Dieux immortels son[t] sujets à l'erreur[656].

L'Ovide réel avait chanté, lui aussi, l'omniprésence du désir, et cela notamment dans une élégie des *Amours* (II, 4) réunissant une liste interminable des différents attraits que les femmes romaines lui offraient ; cependant, comme Marie-Claire Chatelain l'a observé, « la diversité des beautés qui justifiait dans l'élégie ovidienne un aveu de faiblesse fait [chez Gilbert] l'objet d'une prescription et d'une revendication orgueilleuse »[657]. Dans le poème évoqué, en effet, le poète regrettait son incapacité à s'abstenir de commettre les fautes que lui-même blâmait, en exprimant un sentiment contradictoire (la condamnation de ce qui est manifestement mauvais et l'irrésistible attraction pour ce même mal) qui sera partagé aussi par la Médée des *Métamorphoses*[658] : on est bien loin de l'Ovide de Gilbert qui, en revanche, demeure ferme dans ses convictions jusqu'à la fin de la pièce. Héritier d'Hylas et aïeul de Dom Juan, le personnage de 1663 s'avère être pleinement inscrit dans son temps : le dramaturge ne vise pas à faire renaître le poète latin tel qu'il s'est dépeint dans ses œuvres, mais à fournir un parrain idéal aux adeptes de la galanterie des années 1660. Dans cette opération, le prétendu parangon de la galanterie antique ne sert que de déguisement pour habiller à l'ancienne un mondain moderne. Au demeurant, cette pièce nous apprend beaucoup moins sur « les amours d'Ovide » qu'elle nous renseigne sur « l'amour selon Gabriel Gilbert ».

Après 1663, il faudra attendre presque cinquante ans pour retrouver Ovide sur une scène de théâtre. Sa première réapparition aura lieu au cours du ballet d'*Apollon législateur, ou le Parnasse réformé*, dansé le mercredi 5 août 1711 au Collège Louis le Grand. Malgré la chaleur ambiante que l'on peut supposer pour une journée de plein été, le poète sera représenté grelottant, « relegué chez les Sarmathes par les ordres d'Apollon, […] infesté de

[656]*Ibidem*.

[657]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 289.

[658]« Odi nec possum cupiens non esse, quod odi » (OVIDE, *Les amours*, cit., l. II, 4, v. 5) ; « […] uideo meliora proboque, / deteriora sequor » (*Les métamorphoses*, cit., l. VII, v. 20-21).

Vents et de Frimats, qui le punissent de ses Poësies licentieuses »[659]. Le message adressé au public ne pourrait pas être plus explicite : la liberté amoureuse – ou la « débauche », ainsi qu'on le lit dans le livret – que l'Ovide de 1663 exaltait est destinée à être punie. Le personnage d'Ovide, frappé d'une forme de *contrappasso* exemplaire substituant aux « feux » de l'amour les « glaçons » de Tomis, apprendra aux collégiens à se méfier du « poison dangereux » de l'amour.

Rome, dont je fus les delices,
Pour jamais t'ay-je donc quitté?
Ton arrest fut plein d'équité ;
Et le plus grand de mes supplices,
C'est de les avoir mérité.

O toy, dont je suivis l'empire,
  Et dont je dictay les leçons,
Amour, cruel amour, qui causes mon martyre,
Tes feux sont bien punis par l'horreur des glaçons!

Apprenez, esprits temeraires,
  Qu'il est au Ciel des Dieux vangeurs :
  Que l'exemple de mes malheurs,
  Devenus enfin salutaires,
D'un poison dangereux garantisse vos cœurs.

[659] *Apollon législateur, ou le Parnasse réformé, Ballet, meslé de chant et de déclamation*, à Paris, chez L. Sevestre, 1711. Le ballet est divisé en quatre parties : *Les abus du Parnasse à réformer*, *Les obstacles à la réforme du Parnasse*, *La réforme du Parnasse*, *Les loix pour maintenir la réforme du Parnasse*. Ovide paraît à la deuxième entrée de la troisième partie (« La débauche punie », p. 9-10).

La saison du théâtre en musique

On sait qu'une large partie des sujets de pièces en musique qui paraissent dès les années 1670 est tirée des *Métamorphoses* ; les études concernant les rapports entre Ovide et l'opéra sont toutefois encore très peu nombreuses. La question mérite sans aucun doute d'être affrontée de façon systématique, ce que nous nous proposons de faire à l'avenir dans le prolongement du présent travail de thèse car, n'ayant pas pu mener nos recherches en delà d'une étude partielle du corpus, nous ne sommes pas encore en mesure de fournir des contributions dûment documentées à ce sujet. Nous nous bornerons donc à renvoyer aux travaux fondateurs de Frederick Sternfeld[660] et à la synthèse que Jon Solomon a récemment publiée sur ce domaine d'enquête[661]. Les deux chercheurs rappellent que l'association entre l'Ovide tant métamorphique qu'héroïdien[662] et le théâtre en musique est amplement exploitée en Italie dès les toutes premières épreuves des XVe et XVIe siècles ; la reprise de sujets ovidiens devient courante au XVIIe siècle et sera intégrée par la tragédie lyrique française dans la continuité de l'expérience italienne : la cour de Mazarin et du jeune Louis XIV fait représenter des opéras italiens[663] et encourage la production de pièces en musique françaises

660

Frederick W. STERNFELD, *The Birth of Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1993 (dans ce volume, Sternfeld aborde la question mais en se concentrant sur la naissance de l'opéra italien) ; ID., « Orpheus, Ovid and Opera », *Journal of the Royal Musical Association*, 113 (1988), p. 172-202 ; ID., « The Birth of Opera : Ovid, Poliziano, and the *lieto fine* », *Analecta musicologica*, 19 (1979), p. 30-51.

[661]Jon SOLOMON, « The Influence of Ovid in Opera », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 371-385.

[662]Frederick W. STERNFELD, « Orpheus, Ovid and Opera », cit., p. 176-178.

[663]*La Finta Pazza* (musiques de Francesco Sacrati, livret de Giulio Strozzi, donnée au Petit Bourbon en 1645) et *Orfeo* (musiques de Luigi Rossi, livret de Francesco Buti, donné au Palais Royal en 1647 par la volonté de Mazarin), en particulier, exerceront une influence décisive pour le développement de la tragédie à machines françaises. Voir, à ce propos, Christian DELMAS, « Corneille et la tragédie à machines ou le problème de structure d'un genre », dans *Pierre Corneille*, actes du colloque de Rouen (2-6 octobre 1984), textes édités par Alain Niderst, Paris, P.U.F., 1985, p. 393-405 ; ID., « Présentation » du *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, présenté par Christian Delmas, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1985 ;

d'argument ovidien. Parmi les auteurs français, Philippe Quinault, en particulier, saura s'imposer dans le panorama du théâtre en musique avec des livrets d'argument métamorphique qui, tout en soumettant les *fabulae* à d'importantes transformations visant à répondre aux attentes du genre lyrique, suivent d'une façon généralement fidèle la narration ovidienne[664] et font de la métamorphose un dispositif au service d'une nouvelle esthétique et d'une nouvelle dramaturgie[665]. La voie tracée par Quinault sera suivie par nombre d'autres librettistes, comme on peut l'observer dans la liste de pièces de l'*Annexe 3*.

La tragédie lyrique : un laisser-passer pour Méléagre ?

Après la tragédie de Benserade, cinquante ans s'écoulent avant que le mythe de Méléagre soit proposé de nouveau dans les théâtres français. Pendant des décennies, la mise en scène d'un infanticide pose un problème de bienséance : le mythe de Méléagre apparaît alors irreprésentable, malgré la faveur que lui accordaient Aristote et, à sa suite, La Mesnardière. Le sujet est proscrit pendant un laps de temps qui correspond peu ou prou à celui de l'absence des scènes d'une autre histoire culminant avec un infanticide, celle de l'épisode corinthien du mythe de Médée[666]. Tout comme dans le cas de Médée, la première pièce qui traitera nouvellement de la mort de Méléagre sera une tragédie lyrique, et ce n'est sans doute pas un hasard car la dimension de l'horreur est tout à fait intégrée dans l'esthétique du théâtre en musique[667]. Or, les rapports entre les genres tragique et tragique-lyrique se font particulièrement étroits au tournant du XVIIIe siècle[668], et l'on peut observer entre les deux un véritable mouvement de « partage des sujets et des procédés »[669]. À ce propos, Nicholas Dion a souligné que l'apparition en forces du pathétique de l'horreur dans la tragédie française de la fin du XVIIe siècle relève essentiellement de la relative perméabilité des deux genres concurrents, et qu'il faut chercher les raisons de ce phénomène dans le jeu d'émulation qui s'établit entre eux[670]. Le cas des deux *Médée* créées dans les années 1690

Nobuko AKIYAMA, « Corneille et ses pièces à machines », *XVIIe siècle*, 248 (2010), p. 403-417.

[664]Jon SOLOMON, « The Influence of Ovid in Opera », cit., p. 375-378.

[665]Voir Laura NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, *passim*.

[666]Voir, à ce propos, le chapitre consacré aux réécritures dramatiques de l'*Héroïde* de Médée dans la troisième partie du présent travail.

[667]Catherine KINTZLER, *Poétique de l'Opéra Français de Corneille à* Rousseau, Paris, Minerve, 1991, p. 197-243.

[668]Pour une mise au point récente des recherches sur cette question, voir Nicholas DION, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 146-176.

[669]*Ibid*., p. 159.

[670]Dans le pages cités, Dion rappelle aussi que l'influence du théâtre anglais est beaucoup plus tardive, et qu'on ne peut pas attribuer à ses apports l'engouement pour l'horrible auquel on assiste à la fin du XVIIe

semble s'insérer dans cette dynamique, et il en va de même pour les deux *Méléagre* datant de 1694 et de 1699, qui seront étudiés dans les pages suivantes.

Le *Méléagre* de Boursault : Benserade sur la scène lyrique

Le premier auteur de théâtre qui compose une nouvelle pièce sur le chasseur de Calydon dans la deuxième moitié du XVIIe siècle est Edme Boursault[671], dont on se souvient aujourd'hui surtout pour ses comédies[672] ainsi que pour son engagement dans la querelle de l'*École des femmes*[673] et dans le débat sur la moralité du théâtre comique[674]. Actif sur la scène théâtrale depuis les années 1660, il publie en 1694 une « tragédie mise en musique »[675] qui, en réalité, ne semble avoir jamais été mise en musique. La pièce intègre amplement les éléments merveilleux et horrifiques propres au genre de la tragédie lyrique, et bien que l'auteur affirme dans l'« Argument » que « [l]e sujet est tout entier dans le huitiéme livre des Metamorphoses d'Ovide »[676], il faudra plutôt chercher sa source principale dans le *Méléagre* de Benserade.

Le première acte de la pièce, ayant la fonction d'exposer le sujet, est entièrement habité par des personnages divins ou relevant du monde de la pastorale et n'a pas de précédent dans les pièces sur Méléagre. En l'espace d'une nuit, la déesse Diane, désireuse de punir les offenses subies de la part du roi de Calydon, réunit les forces qui la soutiendront dans l'exécution de sa vengeance : elle appelle à son service le vent Borée, une troupe d'Astres malins et la Nuit, tout en annonçant son intention d'engager également l'Envie. L'Aurore, qui se lève à la fin de l'acte sur son char, annonce aux Bergers et aux Nymphes qu'ils seront bientôt délivrés du monstrueux sanglier.

---

siècle. Aussi, ajoute-t-il, les mêmes auteurs s'adonnent très souvent à la pratique des deux genres, ce qui contribue à alimenter cette dynamique d'échange.

[671]Une thèse sur Boursault a récemment été soutenue : Marie-Ange CROFT, *Edme Boursault : de la farce à la fable (1661-1701)*, thèse soutenue à l'Université Paris X sous la direction de Christian Biet et Roxanne Roy, 2014.

[672]Pour un profil de Boursault auteur comique, voir Charles MAZOUER, *Le théâtre français de l'âge classique*, Paris, Champion, t. III (*L'arrière saison*), 2014, p. 187-189.

[673]Boursault se range dans le parti anti-Molière avec une pièce jouée au début de l'automne 1663 (Edme BOURSAULT, *Le portrait du peintre, ou la Contre-critique de l'Escole des femmes*, à Paris, chez E. Loyson, 1663). Molière donna sa riposte dans *L'impromptu de Versailles.*

[674]Dans le recueil de ses pièces paru en 1694, il utilise comme préface une lettre du P. Caffaro en défense du théâtre (contenue dans Edme BOURSAULT, *Pièces de théatre de Mr Boursault,* […] *Avec une Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut estre permise ou doit estre absolument défendue*, à Paris, chez J. Guignard, 1694.

[675]Edme BOURSAULT, *Méléagre*, à Paris, chez J. Guignard, 1694.

[676]*Ibid*., n.p.

Dans l'acte suivant, qui présente les personnages de la *fabula* mythique, on apprend que Méléagre a abandonné l'inconsolable Hésione (fille de son oncle Toxée), à cause de son amour pour Atalante. Boursault complique donc l'intrigue amoureuse, en introduisant une rivale d'Atalante qui permet d'aborder le thème – cher au théâtre en musique[677] – de la rivalité entre deux femmes. Au cours de cet acte, on assiste au retour du personnage du roi, absent chez Benserade, qui tente de convaincre Atalante de s'exposer aux dangers de la chasse (une tâche remplie par des personnages féminins ou par les compagnons de Méléagre dans les pièces précédentes). La fin de l'acte II s'inspire de la complexe scène de l'entrevue de Méléagre et Atalante dans la pièce de Benserade, ici fort simplifiée : Méléagre avoue ses sentiments à Atalante, qui laisse entendre l'aimer en retour mais refuse de l'admettre car ce serait désobligeant aux égards de la cour[678].

L'acte III est consacré à l'épisode de la chasse. Boursault condense autant que possible la matière : s'ensuivent rapidement l'annonce de la blessure du sanglier par la main d'Atalante (exaltée pour sa vaillance et pour ses charmes[679]) et de la mort de l'animal. Le choix est évidemment dicté par les contraintes imposées par le cadre générique : ne pouvant pas insérer de longs récits dans une pièce en musique, le librettiste renonce à détailler les actions des chasseurs et se borne à esquisser l'aspect du sanglier[680]. L'occasion est propice pour insérer des divertissements célébrant la victoire sur le monstre : d'abord, les chasseurs exaltent à l'envie les exploits d'Atalante et de Méléagre ; ensuite, Jason et Thésée leur souhaitent un amour éternel[681] (bien qu'ils soient les plus infidèles des amants du mythe ancien) ; enfin, Pan, Cérès et Bacchus se réjouissent du retour de la paix dans les forêts, les champs et les vignes, c'est à dire dans les lieux qui, chez Ovide comme chez tous les auteurs français jusqu'à Benserade, étaient dévastés par le sanglier de Diane.

[677]Sur le traitement du thème de l'amour dans les livrets d'opéra, voir Dario CECCHETTI, « Variazioni su tema : la *Médée* di Thomas Corneille », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Presa, Milano, Cisalpino, 2006, p. 133-161 et ID., *La 'tragédie en musique' come parodia della tragedia classica. Il « Thésée » di Philippe Quinault*, dans *Bouquets pour Hélène*, 1 (2007-02-05), URL: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=38

[678]Il faudra entendre « aux égards de la reine », qui veut que Méléagre épouse Hésione.

[679]« Le pouvoir de son bras, et l'éclat de ses yeux / La rendent par tout triomphante. […] Qu'il luy doit estre doux / De voir tout ceder à ses coups » (Edme BOURSAULT, *Méléagre*, p. 33).

[680]La description de l'animal se réduit à la mention de « Son œil étincelant [qui] respire encor la guerre » et de « sa gueule entre-ouverte [dont] il sort une vapeur / Qui fait mourir l'herbe naissante » (*ibid*., p. 35). Les traits sont évoqués par Benserade, qui les a empruntés à Ovide.

[681]« Que Meleagre et qu'Atalante / Puissent joüir tous deux d'une gloire éclatante ; / Dont jamais le Destin n'interrompe le cours ; / Et toûjours amoureux, toûjours l'ame constante, / Passer ensemble d'heureux jours » (*ibidem*). Jason et Thésée sont les deux seuls héros qui paraissent dans la pièce de Benserade.

L'acte IV transporte l'action du cadre sylvestre au monde de la cour. Diane se rend dans l'antre de l'Envie, qu'elle envoie répandre son poison sur Toxée. Auprès des courtisans, dit-elle, l'Envie ne se sentira pas dépaysée :

> Je ne croy pas te contraindre
> Quand je t'envoie à la Cour :
> C'est-là, pour parler sans feindre,
> Ton véritable sejour :
> C'est-là que mille grimaces
> Cachent mille Ambitieux :
> Et plus on y fait de graces,
> Plus on y voit d'Envieux[682].

Le décor change pour montrer le triomphe de Méléagre et d'Atalante, dépeint comme une véritable « entrée » princière : le couple est accueilli par la foule en liesse dans une ville décorée d'« Arcs de Triomphe, de Trophées, et de toutes les autres marques de victoire »[683]. L'intervention de l'Envie met un terme à la joie : Toxée, empoisonné, accuse Méléagre d'avoir commis le double crime d'avoir quitté sa fille et de l'avoir insulté en offrant à Atalante la dépouille du sanglier. Méléagre refuse de réagir aux accusations au nom des « doux liens » parentaux, liens que Toxée renie : le deux mettent alors l'épée à la main et le neveu tue son oncle sur scène[684]. En découvrant le cadavre, Althée et Hésione promettent leur vengeance.

L'acte V, le dernier, s'ouvre sur l'image d'Althée se tenant devant le somptueux tombeau de Toxée, l'urne contenant les cendres de son frère entre ses mains. Le moment est arrivé de représenter la « merveilleuse irrésolution » de la mère de Méléagre : une tâche délicate, car Boursault n'a pas la possibilité d'avoir recours à de trop longues tirades dans sa tragédie lyrique. La solution qu'il propose pour accorder une place suffisamment large à cet épisode est de dédoubler la scène de l'indécision. Dans un premier temps, Althée simule son apaisement progressif au cours d'un dialogue avec le roi, et demande à ce que Méléagre et Atalante la rejoignent pour célébrer un sacrifice à l'âme de Toxée. Dans un second temps, restée seule sur scène après l'éloignement du roi, Althée s'adonne à un monologue dans

[682]Edme BOURSAULT, *Méléagre*, cit., p. 42.
[683]*Ibid*., p. 43.
[684]Chez Boursault, Méléagre n'a qu'un seul oncle.

lequel trois seuls mouvements se succèdent : l'apostrophe aux Parques[685] et l'expression du désir de vengeance, la rétractation des plans initiaux, et le retour aux propos de vengeance. Les deux jeunes gens, en la rejoignant, s'attribuent chacun la responsabilité entière de la mort de Toxée (comme chez Benserade) ; Althée feint de pardonner et entame le sacrifice en mettant secrètement le feu au tison magique. Touchée de pitié en voyant son fils se mourir devant ses yeux, Althée n'éteint pourtant pas le tison. Méléagre, expirant, est emporté hors de la vue ; Althée avoue son crime et sort de scène en annonçant son suicide imminent. La pièce se clôt sur les lamentations du roi et du chœur.

Comme on a pu le voir en parcourant la pièce, Boursault garde une évidente continuité avec ses antécédents dramatiques qui, eux, ont tous suivi assez fidèlement le récit ovidien : l'ajout de divertissements, de personnages surnaturels et de scènes spectaculaires ne modifie pas la substance de la *fabula*. On peut reconnaître des changements notables, en revanche, dans le développement de l'épisode amoureux avec l'ajout du personnage d'Hésione (qui, par ailleurs, se rend protagoniste d'une scène élégiaque non dépourvue d'une certaine ironie[686]), dans l'évocation ouverte du milieu de la cour, et dans la représentation de l'agonie de Méléagre sous les yeux d'une impitoyable Althée. Malgré le paroxysme de cruauté auquel on assiste dans l'épilogue, les morts qui ont lieu dans le final sont dérobées à la vue : Méléagre est porté hors de la scène avant d'expirer, Althée s'enfuit pour se suicider, Atalante est peut-être trépassée derrière les coulisses. Les choix opérés par Boursault seront presque tous repris – et même rehaussés – cinq ans plus tard, dans une tragédie qui conjugue horreur et pathos dans le milieu d'une cour empoisonnée par les cabales de ses membres.

Une tragédie pour les Dames : *Méléagre* en 1699

Le dernier *Méléagre* du XVIIe siècle est représenté à Paris en 1699[687]. Son auteur, François-Joseph de La Grange-Chancel, est très jeune (il est né en 1677) mais il a déjà à son actif deux tragédies publiées en 1694, *Adherbal roy de Numidie*[688] et *Alceste*[689]. Dans l'année même de la parution de son *Méléagre*, une quatrième tragédie (*Oreste et Pylade*[690]) verra le

[685]Chez Ovide, Althée s'adresse aux Furies. La substitution des Furies par les Parques, comme nous le verrons, sera reprise par La Grange-Chancel.

[686]Dans la première scène de l'acte III, Hésione, seule dans une forêt, pleure ses malheurs. S'apercevant de la présence d'Écho, la jeune fille lui pose des questions dont la réponse n'est que la dernière syllabe de la question elle-même. Hésione apprend par ce procédé l'inéluctabilité de la trahison de Méléagre.

[687]François-Joseph de La Grange-Chancel, *Méléagre*, à Paris, chez P. Ribou, 1699.

[688]Id., *Adherbal roy de Numidie*, à Paris, chez la Vve P. Boüillerot, 1694.

[689]Id., *Alceste*, à Paris, chez P. Ribou, 1694.

[690]Id., *Oreste et Pylade*, à Paris, chez P. Ribou, 1699.

jour, suivie en 1700 par une cinquième (*Athenaïs*[691]). Dans les textes liminaires de ses pièces, La Grange affiche volontiers sa préoccupation de satisfaire les attentes du public féminin[692] (il est le protégé d'une dame, la princesse de Conti), et cette préoccupation émerge aussi de la préface du *Méléagre* :

> Il s'éleva d'abord une si grande quantité de Critiques contre cette Piece, qu'il faut qu'elle ne soit pas sans merite, puisqu'elle a pû leur resister. Je ne doute point que je n'en doive la réussie au beau sexe qui en a été veritablement touché, et qui a été toujours venu en foule à chaque representation. J'ay eu la gloire d'y voir pleurer une illustre Princesse, dont l'approbation vaut mieux que toutes les loüanges du monde[693].

Dans la préface d'*Athénaïs*, parue dix mois plus tard[694], l'auteur évoque « l'horreur des évenemens extraordinaires » qu'il a fait représenter dans ses pièces précédentes, parmi lesquelles il faudra certainement inclure le *Méléagre* puisqu'il s'achève sur un infanticide. Le sujet de cette tragédie compte parmi les plus violents du mythe ancien, mais La Grange réussit dans l'entreprise à évacuer l'aspect le plus brutal du sujet en dénaturant l'épilogue traditionnel : l'Althée de La Grange ne tuera pas son fils par esprit de vengeance, mais par erreur.

Le *Méléagre* de La Grange : Boursault sur la scène tragique

La tragédie de La Grange est clairement inspirée de la tragédie lyrique de Boursault dont elle emprunte toute une série d'éléments qui caractérisaient fortement le traitement du sujet. Les ressemblances sont telles, et la distance avec le modèle ovidien est telle, qu'on peut

[691]ID., *Athenaïs*, à Paris, chez P. Ribou, 1700.

[692]Dans la « Preface » d'*Oreste et Pylade* (n.p.) il affirme que le sujet de la pièce lui aurait été suggéré par la princesse de Conti : « Il y a long-temps qu'on auroit vû paroître sur la Scene ce sujet, qui est un des plus grands et des plus beaux de l'Antiquité, si nos meilleurs Autheurs avoient crû pouvoir en surmonter les difficultez ; mais quand on est si jeune on est toujours temeraire. Et l'on est quelquefois heureux. D'ailleurs comme l'on sçait assez que la qualité d'Autheur n'est pas celle qui m'honnore le plus, j'ay voulu traiter un sujet dont la réussite de déterminast à travailler pour le Théâtre, ou à employer mes momens de loisir à quelque occupation qui me fust plus convenable. Madame la Princesse de Conty, chez qui j'ay eu l'honneur d'estre élevé, me choisit elle-méme ce sujet préferablement à beaucoup d'autres » (dans la suite de la préface, il souligne que la pièce fut honorée de l'interprétation de la Champmeslé peu avant la mort de l'actrice). Dans la « Preface » d'*Athenaïs* (n.p.), aussi, il relève que les goûts du public féminin orientent ses choix d'auteur : « La fortune d' Athenaïs, par le moyen de Pulcherie, est une chose que personne n'ignore ; j'avouë que ce n'est pas un sujet où l'on puisse trouver ce terrible et ce merveilleux que l'on a trouvé dans mes deux autres Pièces ; mais je crus qu'il seroit plus du goût d'apresent, et sur tout des Dames qui se sont érigées en Juges de ces sortes d'Ouvrages, et qui preferent la délicatesse des sentimens à l'horreur des évenemens extraordinaires ».

[693]ID., *Méléagre*, cit., n.p.

[694]Les Achevé d'imprimer de *Méléagre* et d'*Athénaïs* datent respectivement du 27 février 1699 et du 1er janvier 1700.

se demander si l'auteur connaissait la version du mythe contenue dans les *Métamorphoses*. Au demeurant, les deux seuls éléments que La Grange a pu puiser dans une source autre que le *Méléagre* de Boursault sont les noms de Plexippe et de Déjanire, deux personnages qui jouent néanmoins chez La Grange un rôle très différent de celui qui leur était confié dans le mythe classique.

La pièce se déroule dans le palais d'Althée à Calydon. Plusieurs personnages convoitent le trône : Althée, la régente, qui aurait repoussé le mariage de son fils pour demeurer plus longtemps à la tête de l'état ; son frère Plexippe qui manigance pour s'emparer du pouvoir ; sa nièce Déjanire, fille de Toxée (seulement évoquée de nom), promise en mariage à Méléagre, le prince héritier[695]. L'arrivée d'Atalante, décidée à offrir sa main et son royaume à celui qui tuera le sanglier, met en branle des équilibres déjà précaires[696]. Méléagre et Plexippe tombent tous les deux amoureux d'elle (quoique Plexippe avoue que « […] quelque amour qui [lui] parle pour elle, / Sa Couronne à [s]es yeux est encore plus belle »[697]), et Atalante accorde sa préférence au premier. Le couple de rivales se double alors d'un couple de rivaux : Plexippe cherche le soutien de Déjanire qui, en découvrant la trahison de Méléagre, promet de se venger (pour ce faire, elle adoptera tout au long de la pièce une stratégie de dissimulation, feignant de seconder les nouveaux transports de Méléagre et d'accepter la proposition de mariage d'Hercule). Lorsqu'Althée chasse Atalante de Calydon, la jeunesse grecque prend les armes pour défendre les droits de l'héroïne et, au cours des combats, Plexippe est blessé à mort. Accablée par la perte de son frère, Althée décide de pardonner à Méléagre et Atalante, et de célébrer leur mariage. Pendant le sacrifice, toutefois, Déjanire arrive à faire en sorte qu'Althée brûle le tison magique : Méléagre se meurt sous les yeux d'Althée et d'Atalante.

La tragédie de La Grange, nous l'avons anticipé, est la première pièce française qui s'écarte réellement du modèle ovidien pour ne ré-élaborer qu'un modèle contemporain. Les

[695]Dans le mythe classique, Déjanire est une sœur de Méléagre.

[696]Atalante correspond à une typologie d'héroïnes guerrières mais amoureuses, qu'on trouve à partir des années 1630 dans les tragédies d'inspiration galante : Bradamante (dans la *Bradamante* de La Calprenède, 1637), Antiope (dans *Thesée, ou Le prince reconnu* de Jean Puget de La Serre, 1644) et Diane (dans les *Amours de Diane et d'Endymion* de Gabriel Gilbert, 1656) pour n'en citer que quelques exemples. La description de la chasseuse correspond au portrait stéréotypé de Diane : « On luy voit de Diane et le port, et les traits, / Telle qu'on la dépeint courant par les forests. / Ses cheveux par les vents flottans à l'avanture, / Son habit relevé d'une simple parure, / Empruntent tant d'éclat de sa seule beauté, / Qu'elle semble à nos yeux une Divinité » (François-Joseph de La Grange-Chancel, *Méléagre*, cit., p. 5).

[697]*Ibid.*, p. 16.

réécritures précédentes du mythe de Méléagre partageaient une certaine homogénéité dans les pratiques d'adaptation du texte métamorphique : dans toutes les pièces du XVIe et du XVIIe, la narration ovidienne demeurait une référence constante au moins pour la composition de la scène (ou du récit) de chasse et pour celle de l'hésitation d'Althée. Chez La Grange, en revanche, la brève *rhesis* de la chasse ne contient aucune reprise du texte des *Métamorphoses*. Notamment, les ravages menés par le sanglier dans les forêts, dans les champs et dans les vignes ne sont pas mentionnés[698] ; les noms des deux seuls chasseurs évoqués (Sostrate et Tydée) sont inventés de toutes pièces ; la description de l'animal n'intègre aucun des traits qui composaient son portrait tracé par Ovide ; les opérations de chasse sont banalisées ou rendues conformes au contexte héroïco-galant : Atalante blesse le sanglier au flanc, non pas sous l'oreille, et Méléagre tue la bête un instant avant qu'elle renverse la chasseuse, en lui sauvant la vie. Concernant la scène de l'irrésolution d'Althée, elle disparaît tout simplement : à la découverte du responsable de la mort de Plexippe, au lieu de chanceler entre le devoir de sœur et celui de mère, Althée plonge dans la fureur, mais en émerge progressivement jusqu'à pardonner à Méléagre et à sa nouvelle aimée au nom de la « tendresse maternelle »[699]. Le seul monologue vaguement comparable à celui des *Métamorphoses* est prononcé par Déjanire, qui, tout en voulant punir Méléagre, hésite à faire périr son aimé. Toutefois, on ne retrouve plus dans cette tirade la *dispositio* chaotique qui, chez Ovide, traduisait le désordre de l'âme d'Althée, *dispositio* qui était le véritable trait saillant de son monologue dans les *Métamorphoses* : comme dans le cas de l'Althée de Boursault, le discours de la Déjanire de La Grange est articulé en trois temps bien distincts : formulation du souhait de mort, rétractation, confirmation du propos initial (justifié ici par le constat que la mort de Méléagre ou son mariage avec Atalante constitueraient la même perte pour elle[700]). Il n'y a ici que le schéma d'un quelconque discours délibératif : si Boursault était contraint de simplifier le monologue pour le rendre recevable sur la scène lyrique, La Grange, qui n'est pas soumis aux mêmes obligations, opère indépendamment du texte d'Ovide.

---

[698]Boursault avait remplacé la description des lieux ravagés par la célébration de la paix retrouvée par les divinités tutélaires de ces mêmes lieux (Pan, Cérès et Bacchus). En éliminant les divinités de sa pièce, La Grange élimine aussi la mention des lieux eux-mêmes.

[699]*Ibid*., p. 58. Plexippe expire sur la scène en accusant faussement Atalante. Lorqu'Althée découvre qu'il est mort par la main de Méléagre, elle « tombe, et sa raison s'égare » (p. 55). Furieuse, elle se croit en enfer et voit apparaître le spectre de Plexippe, puis adresse une apostrophe aux Parques (« Noires divinitez dont les severes mains / Ne pardonnent jamais à pas-un des humains », p. 55) inspirée de celle de Boursault (chez Ovide, par ailleurs, elle évoquait les Furies, non pas les Parques).

[700]*Ibid*., p. 62.

La conduite du sujet, dès lors, est entièrement redevable de la tragédie lyrique de Boursault. Outre les aspects qu'on a déjà mis en exergue, on pourra ajouter que les deux pièces partagent le motif du sacrifice final au cours duquel le rôle de Méléagre change de celui d'assistant à celui de victime. Aussi, peut-on supposer que la dimension du merveilleux et de l'horrible caractérisant la tragédie lyrique de 1694 ait suggéré à La Grange de réserver une place particulièrement ample au motif merveilleux des songes et des hallucinations d'Althée, obsédée par des cauchemars préfigurant sa mort et celle de Méléagre et hantée par une vision infernale dans l'acte IV[701]. L'on remarquera aussi que, s'insérant dans la voie tracée par Benserade déjà et suivie par Boursault, La Grange accorde un rôle prédominant aux personnages féminins. Il dépasse même ses devanciers, puisqu'il fait des personnages féminins le centre de toute l'attention et la source de toute l'action – un choix que son public d'élection semble avoir apprécié. C'est Althée, non pas le roi, qui cause le courroux de Diane ; c'est encore elle qui confie le tison magique à Déjanire pour se libérer d'un fardeau trop lourd à porter ; c'est Atalante qui, en acceptant les hommages de Méléagre et en décidant de demeurer à Calydon pour défendre ses intérêts, est à l'origine des désordres dans lesquels Plexippe perd la vie ; c'est Déjanire, enfin, qui par son plan rusé arrive à orienter le cours des événements dans la seconde moitié de la pièce.

Le souvenir d'Ovide est désormais bien lointain. En parcourant toute une chaîne de réécritures, le mythe de Méléagre a su trouver son autonomie et a pu être accommodé à la scène française sans plus devoir afficher sa dépendance au modèle ancien pour contenter les doctes : en 1699, les lettres de noblesse du *Méléagre* sont fournies par les larmes d'une « illustre princesse ».

*

* * *

[701]En observant que le « merveilleux noir » est une constante de l'œuvre tragique de La Grange, Nicholas Dion relève que le *Méléagre* constituerait, de ce point de vue, l'acmé de cette production (Nicholas DION, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, cit., p. 345-347). Dion, qui ne semble pas connaître la pièce de Boursault, a tout de même saisi la proximité de l'appareil merveilleux débordant du *Méléagre* avec l'esthétique du théâtre en musique, car il observe que « la table était mise pour un bel opéra […] que compose en 1709 Jean-Baptiste Stuck » (*ibid*., p. 345).

Il serait certainement impropre de prétendre reconnaître dans le *Méléagre* de La Grange l'aboutissement d'un parcours : le XVIIIe siècle verra d'autres *Méléagre* dès 1709, et l'œuvre isolée d'un auteur ne peut pas être prise comme prétexte pour exprimer un jugement sur toute une époque. Il serait également impropre de prétendre reconnaître dans la série des *Méléagre* des XVIe et XVIIe siècles un tableau toujours seyant pour illustrer d'une façon satisfaisante le phénomène du rayonnement d'Ovide dans le théâtre tragique français. Ce mythe, pourtant, nous a paru le plus propice à faire office de fil conducteur dans notre parcours au sein du panorama des pièces ovidiennes du théâtre renaissant, baroque et classique. Sa longévité remarquable couvrant un laps d'un siècle et demi ; les défis qu'il a posés aux dramaturges de différentes époques pour le rendre recevable sur les planches d'un théâtre ; sa malléabilité qui l'a rendu susceptible de dénoncer les responsabilités d'une famille royale repliée sur elle-même, d'inviter à l'unité du corps social, de raconter une histoire d'amour galant selon des modalité qui se rapprochent par moments de celles de la pastorale, de porter enfin un regard plein d'horreur sur les machinations d'une cour où les innocents peuvent se découvrir coupables ; la distance toujours grandissante qu'on observe entre le texte d'Ovide et celui des auteur qui l'ont réécrit ; toutes ces raisons nous ont convaincu de la justesse de ce choix. Son absence des scènes pendant les décennies centrales du siècle nous a paru pareillement significative, car elle est symptomatique d'une disparition presque complète des tragédies de sujets ovidiens à cette époque ; de même, son retour, d'abord sous forme de tragédie lyrique puis de tragédie, reflète un usage courant à la fin du XVIIe siècle. Dès lors, la série des *Méléagre* est exemplaire dans le sens où elle nous permet de porter un regard certes partiel et partial (comme tout exemple) sur notre corpus, tout en mettant en exergue les enjeux principaux des pratiques d'adaptations théâtrales des mythes ovidiens entre la Renaissance et l'âge classique et en proposant un parcours suivant de près les variations qui ont lieu pendant les longues périodes sur lesquelles ces adaptations se jouent.

Troisième partie

Les adaptations des *Héroïdes* dans le théâtre tragique français du XVIIe siècle

Les Héroïdes,
à la croisée de l'élégie et de la tragédie

Au cours de la première partie de ce travail nous avons eu l'occasion de parcourir les principaux jalons de l'histoire de la réception au XVIIe siècle du recueil de vingt-et-une lettres d'héroïnes et de héros du mythe classique d'Ovide[702], qui pendant des siècles ont été connues en France sous le titre d'*Épîtres* quoiqu'elles ne soient pas les seules que le poète ait composées. Sans vouloir – ni pouvoir – fournir dans ces pages une présentation exhaustive de ce recueil, pour laquelle nous renvoyons aux études citées dans la bibliographie, nous estimons profitable de rappeler au moins quelques éléments essentiels en guise d'introduction au répertoire d'adaptations dramatiques des *Héroïdes* qui fera l'objet de cette troisième partie.

Federica Bessone a tracé un profil aussi succinct que précis des lettres élégiaques d'Ovide, qui nous reprenons volontiers :

> Le *Heroides* sono una riscrittura elegiaca, affidata alla voce soggettiva delle eroine, di miti già codificati in forme diverse della letteratura. È nell'ironia sottesa a questa operazione che si coglie la voce nascosta dell'autore : rinviando implicitamente alla versione « oggettiva » dei modelli, Ovidio gioca sulle tensioni e sulle incongruenze della ricodificazione (mentre enfatizza le convenzioni del genere elegiaco). Ogni lettera va a collocarsi in un momento cruciale della storia mitica, nell'imminenza di una conclusione che rimane esclusa dall'orizzonte esplicito dell'epistola, ma che è già scritta nei modelli letterari[703].

---

[702]Il serait peut-être plus opportun de parler de mythe et légende, puisqu'une des épîtres (la quinzième, dont l'attribution a été controversée) est envoyée par la poétesse Sappho.

[703]PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, a cura di Federica Bessone, Firenze, Le Monnier, 1997, p. 11.

La chercheuse souligne que ces lettres constituent des exercices d'intertextualité dont le sens plein n'est compréhensible qu'en saisissant les rapports intertextuels qu'elles entretiennent avec leurs référents. Chaque *Héroïde* propose un regard nouveau sur la matière épique ou tragique dont elle est issue : si les héroïnes confient dans ces épîtres leurs déplorations, elles leur transmettent aussi une narration de la *fabula* mythique fortement caractérisée par une perspective inédite, qu'on pourrait définir dans la plupart des cas[704] comme « heroine-centred, tragic, erotically-motivated »[705]. Ce changement de perspective n'implique pourtant pas une rupture nette avec les modèles d'Ovide qui, incessamment repris et relus au prisme d'un nouveau système de valeurs, demeurent reconnaissables dans le texte ovidien.

L'ouverture d'un espace digressif élégiaque dans les vicissitudes des héroïnes situe les *Héroïdes* dans une position de seuil d'un point de vue tant narratif que générique. Narratif, car les lettres sont censées être écrites dans l'imminence d'un renversement du sort des héroïnes (renversement dont elles ne sont pourtant pas conscientes) ; générique, car l'issue le plus souvent tragique qui s'annonce dans l'avenir immédiat est anticipée dans le texte par une série de signaux que le lecteur peut reconnaître, tandis qu'ils demeurent insaisissables pour les expéditrices des épîtres.

La proximité des *Héroïdes* avec les domaines de la tragédie et de l'épique dépend tout d'abord de l'identité des personnages qui habitent le recueil, issus des deux genres *grauiores*. Dans un long passage du deuxième livre des *Tristes*[706], Ovide lui-même souligne l'appartenance de ses héroïnes à cette sphère ; il légitime néanmoins son opération de transfert générique en observant narquoisement que l'amour est l'un des thèmes principaux (voire le principal, dit-il) de l'*epos* et de la tragédie. Ovide, par ailleurs, avait suggéré un rapprochement entre la tragédie et l'élégie dans une prosopopée devenue célèbre[707], dans laquelle les deux genres, incarnés par deux femmes, se disputaient les faveurs du poète. Au fil de son discours, Élégie observait qu'elle avait su régler la démarche de Tragédie à son pas[708] (le distique élégique), mais la scène se concluait avec la séparation des deux personnages et la

[704]Une exception notable est représentée par Hypermnestre, héroïne pieuse et non amante :

[705]Richard Lyne se sert de cette expression à propos d'un épyllion sur Scylla attribué à Virgile dans *Ciris. A poem attributed to Vergil*, edited with an introduction and a commentary by R.O.A.M. Lyne, Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1978, p. 7.

[706]OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968, l. II, v. 375-408.

[707]OVIDE, *Les amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989, III, 1.

[708]*Ibid*., III, 1, v. 37-38.

promesse de l'auteur de consacrer son temps à toutes deux à l'avenir. Dans les *Amours*, le rapprochement entre l'élégie et la tragédie se concluait donc sur la conciliation du poète avec les deux genres, mais sur l'aveu de l'impossible conciliation de ces deux genres entre eux. La critique contemporaine, par ailleurs, a relevé la proximité entre les *Héroïdes* et la tragédie d'un point de vue formel également, comme le rappelle Giampiero Rosati en faisant un point sur les recherches qui ont été menées dans cette direction :

> La natura teatrale delle *Héroïdes*, del resto, è un dato critico acquisito : è addirittura Ovidio stesso […] a dichiararlo implicitamente nel momento in cui ne chiede una recitazione con voce teatralmente atteggiata (*composita cantetur... voce*, *Ars am.* 3.345) ; ed è stata più volte rilevata la valenza specificamente teatrale di alcuni elementi dello stile che sembrano contraddire la tecnica epistolare (come le apostrofi a personaggi diversi dal destinatario, la cui figura talora sembra eclissarsi totalmente ; o i lunghi soliloqui, oppure l'annuncio di avvenimenti esterni che viene a modificare il corso della lettera). Si è anzi sostenuto, sulla base di alcuni passi ovidiani non pienamente perspicui, che le *Heroides* dovessero essere originariamente concepite come monologhi lirico-drammatici destinati alla rappresentazione scenica, con musica e danza[709].

Les auteurs de théâtre qui aux XVIe et XVIIe siècles ont adapté à la scène tragique ces textes ont parfois profité de la nature théâtrale évoquée par Rosati, en adaptant les épîtres sous forme de monologue. Il ne s'agit pourtant pas d'une démarche systématique, comme nous pourrons le relever dans les pages qui suivent. Souvent, en effet, les dramaturges ne tirent des *Héroïdes* que des fragments de texte d'une longueur variable, ainsi que des images, des pointes d'esprit ou les traits d'un caractère. Cela se produit tout particulièrement quand le texte ovidien doit concurrencer des modèles particulièrement prestigieux relevant des genres tragique et épique (comme Sénèque, Euripide et Virgile) : les Médée, Phèdre et Didon du XVIIe siècle, notamment, se montrent peu redevables des inflexions élégiaques qu'Ovide leur a su imprimer.

Dans notre répertoire de pièces d'argument héroïdien, nous n'avons pas inséré deux pièces qui ont déjà fait l'objet d'études visant à en éclairer les rapports d'intertextualité avec le recueil d'Ovide : *Le jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène* de Sallebray[710] et

---

[709]Giampiero ROSATI, « Epistola elegiaca e lamento femminile », p. 16, dans OVIDIO, *Lettere di Eroine*, a cura di Giampiero Rosati, Milano, Rizzoli, 2011, p. 5-46.

[710]SALLEBRAY, *Le jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, à Paris, chez T. Quinet, 1639.

l'*Andromaque* de Racine[711]. Les recherches menées par Michele Mastroianni sur Sallebray[712], par Georges Forestier[713] et Marie-Claire Chatelain sur Racine[714], ont déjà affronté cette question d'une façon approfondie et l'on pourra se rapporter à leurs travaux. Nous n'avons pas inséré non plus les pièces portant sur scène les couples formés par Briséis et Achille et par Déjanire et Hercule (les expéditrices et les destinataires de la troisième et de la neuvième *Héroïde*), dans lesquelles nous n'avons pas pu relever d'emprunts ovidiens significatifs[715].

L'on remarquera que plusieurs autres *Héroïdes* manquent à l'appel. Cette absence dans le présent travail dépend de l'absence des pièces elles-mêmes. Certaines, dont nous avons gardé trace à travers des témoignages de l'époque, n'ont jamais été imprimées et ont été perdues : c'est le cas de la tragi-comédie sur *Aconce et Cydippe* (*Hér.* XX-XXI) de Gombauld, datant de 1625[716]. D'autres, comme les tragédies sur Canacé et Macarée (XI), n'ont jamais été écrites : depuis la Renaissance, l'histoire des amours incestueuses des deux enfants d'Éole a fait l'objet d'un débat autour de l'impossibilité de sa représentation, débat qui s'est manifestement avéré être porteur de conséquences[717].

Les *Héroïdes* et les pièces qui seront présentées dans cette troisième partie sont les suivantes :

I. *PENELOPE ULIXI*

- Charles-Claude Genest, *Pénélope* (tragédie, 1703 [1684]).

IV. *PHAEDRA HIPPOLYTO*

---

[711]Jean RACINE, *Andromaque*, dans ID., *Œuvres complètes I. Théâtre – poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1999.

[712]Michele MASTROIANNI a étudié les rapports entre la pièce de Sallebray et les *Héroïdes* d'Hélène et Pâris (XVI-XVII) dans son travail sur « Un *ravissement* barocco : l'Hélène galante de Sallebray », dans ID., *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2009, p. 267-314.

[713]Dans sa « Notice » à l'édition de la pièce citée ci-dessus (p. 1336-1339), Georges Forestier a soulevé la question de l'influence des *Héroïdes* (en particulier de l'épître VIII) sur l'*Andromaque* ainsi que sur la poétique racinienne dans une perspective plus ample.

[714]Marie-Claire CHATELAIN s'est penchée sur les rapports entre Ovide et Racine dans *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, p. 621-707.

[715]Carine Barbafieri, qui a étudié les pièces du XVIIe siècle sur Achille et Hercule, a tout de même souligné que la diffusion des *Héroïdes* et la tradition des contre-épîtres ont pu contribuer à créer un imaginaire galant autour de ces deux personnages (Carine BARBAFIERI, « Hercule et Achille, héros français au XVIIe siècle : De la vraisemblance à l'âge classique », *L'information littéraire*, 60 (2008), p. 43-54).

[716]Une autre pièce d'argument héroïdien perdue est la tragédie de Gabriel Gilbert sur *Léandre et Héro*, datant de 1667.

[717]Françoise LAVOCAT, « Un crime de vent ? L'inceste fraternel au théâtre : réécritures d'Ovide », *Littératures classiques*, 67 (2009), p. 45-57.

- Guérin de La Pinelière, *Hippolyte*, (tragédie, 1635) ;
- Gabriel Gilbert, *Hypolite, ou le garçon insensible* (tragédie, 1646) ;
- Mathieu Bidar, *Hippolyte* (tragédie, 1675) ;
- Nicolas Pradon, *Phèdre et Hippolyte* (tragédie, 1677) ;
- Jean Racine, *Phèdre* (tragédie, 1677).

VII. *Dido Aeneae*

- Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant* (tragédie, 1624) ;
- Georges de Scudéry, *Didon* (tragédie, 1637) ;
- Montfleury, *L'ambigu comique* (tragédie en trois actes avec des intermèdes comiques, 1673) ;
- Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, *Didon* (tragédie lyrique, 1693).

X. *Ariadne Theseo*

- Alexandre Hardy, *Ariane ravie* (tragi-comédie, 1624) ;
- Thomas Corneille, *Ariane* (tragédie, 1672) ;
- Jean Donneau de Visé, *Le mariage de Bachus, et d'Ariane* (comédie héroïque, 1672) ;
- Saint-Jean, *Ariane et Bachus* (tragédie mise en musique, 1696).

VI. – XII. *Hypsipyle Iasoni* et *Medea Iasoni*

- Pierre Corneille, *Médée* (tragédie, 1639 [1635]) ;
- Pierre Corneille, *La Conquête de la Toison* d'or, (tragédie à machines, 1661) ;
- Thomas Corneille, *Médée* (tragédie lyrique, 1693) ;
- Hilaire-Bernard de Roqueleyne, baron de Longepierre, *Médée* (tragédie, 1694) ;
- Jean-Baptiste Rousseau, *Jason ou La Toison d'or* (tragédie lyrique, 1696).

XIV. *Hypermnestra Lynceo*

- Jean de Gombauld, *Les Danaïdes* (tragédie, 1658 [1644]) ;
- Gaspard Abeille, *Lyncée* (tragédie, 1678) ;
- Théodore de Riupeirous, *Hypermnestre* (tragédie, 1704).

XVIII. – XIX. *Leander Heroni* et *Hero Leandro*

- La Selve, *Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron* (tragi-comédie, 1633).

I : Pénélope à Ulysse

> Penelopé, tressainct et treseternel exemple de pudicité à toutes femmes, fut fille du Roy Icarus, et femme d'Ulysses, hommes tresprudent, et de grande finesse : la constance de laquelle Penelopé, en ferme propos de garder chastete coniugale, fut par diverses manieres combatue de fortune, mais en vain [...]. La vertu de laquelle est de tant plus noble et louable, que moins s'en rencontre de telles, et de tant plus encore qu'estant grandement sollicitee et poursuyvie d'infinis amans, moins se laissa gaigner, se deffendant vaillamment, par un long temps, avec merveilleuse constance, contre leurs tentations[718].

Le personnage de Pénélope, considéré déjà dans l'Antiquité comme un parangon de fidélité conjugale[719], a continué d'incarner l'exemplarité de la constance et des vertus propres aux épouses tout autant pour les humanistes (tel Boccace, dont on vient de lire l'éloge tissé dans le *De mulieribus claris* dans une traduction de 1551) que pour les lecteurs des XVIe et XVIIe siècles. Il existe plusieurs variantes de l'histoire de la femme d'Ulysse mais la version la plus célèbre demeure sans aucun doute celle fournie par Homère dans l'*Odyssée*[720]. Fille d'Icarios et de Périboea, Pénélope attend pendant vingt ans le retour de son époux auquel elle demeure fidèle malgré les avanies d'une foule de prétendants, en faisant preuve de fermeté et d'intelligence. La ruse par laquelle elle arrive à endiguer les pressions des *proci* trois ans durant est devenue proverbiale : elle promet qu'elle choisira un nouvel époux lorsqu'elle aura fini de confectionner le linceul de Laerte, mais chaque nuit elle défait le travail de tissage qu'elle a réalisé le jour. La preuve ultime de sa prudence est fournie au moment du retour

[718]BOCCACE, *Des dames de renom, nouuellement traduict d'Italien en langage Françoys*, à Lyon, chez G. Rouille, 1551, p. 126-130.

[719]Certaines traditions tardives se jouent de la fidélité de l'héroïne homérique : elle aurait trahi Ulysse en cédant aux avances d'Antinoos, ou bien du dieu Hermès, ou encore de tous les prétendants. Ovide lui-même se complaît à présenter une Pénélope tout autre que chaste dans les *Amours* : elle aurait utilisé l'arc d'Ulysse pour éprouver la vigueur des reins de ses prétendants (« Penelope iuuenum uires temptabat in arcu ; / Qui latus argueret, corneus arcus erat », I, 8, v. 47-48).

[720]*L'Odyssée. « Poésie Homérique »*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1992[10].

d'Ulysse qu'elle ne reconnaît qu'après avoir obtenu la réponse exacte à une question-piège portant sur leur lit conjugal.

L'*Odyssée* est la source principale de la première des *Héroïdes*, un texte qui témoigne de l'existence – déjà ancienne – d'une filière littéraire vouée à la *romanticisation*[721] de l'histoire d'Ulysse et Pénélope, un procédé caractérisé par la focalisation sur le personnage féminin et par la présentation de faits de guerre sous une perspective nouvelle, celle de la femme du héros. Si, selon une hypothèse généralement accueillie par la critique, la position de l'épître de Pénélope dans le recueil correspond effectivement à celle que l'auteur avait établie[722], on pourra affirmer que dans l'économie des *Héroïdes* cette lettre constitue une sorte de manifeste poétique et idéologique du recueil entier : Ovide y illustre plusieurs des thèmes fondamentaux qu'il développe dans les autres épîtres (douleur de l'expéditrice pour sa condition de femme seule, incertitude pour son avenir, soupçons d'infidélité adressés à l'amant absent, crainte pour le sort de ce dernier...) ainsi que son approche originale de la matière mythique et de ses antécédents littéraires[723]. L'épître est articulée en trois sections : la première partie est consacrée à l'évocation de la peur éprouvée par Pénélope pendant la guerre de Troie (v. 1-56) ; la deuxième évoque les tentatives – infructueuses – d'obtenir des nouvelles sur le sort du destinataire (v. 57-80) ; la dernière offre une description de la situation présente du palais royal d'Ithaque, littéralement pris d'assaut par les prétendants et des membres de la *familia* d'Ulysse (Laerte, Télémaque, les quelques servants fidèles, et Pénélope elle-même), victimes impuissantes d'outrages incessants.

Si la Pénélope homérique est caractérisée avant tout par sa fidélité et sa fermeté inébranlable, on voit émerger dans la Pénélope ovidienne un autre trait teintant son *ethos* d'une nouvelle nuance tout aussi importante : la crainte. La reine d'Ithaque, qui se présente tout d'abord en amante, se dit animée dès le début de son épître par un amour dépeint comme « une chose pleine d'inquiétude craintive »[724]. Dans le passé, Pénélope a appréhendé les dangers auxquels Ulysse s'est exposé en guerre, et l'ignorance des périls qui le menacent au

[721]Nous empruntons ce mot au commentaire de Peter E. Knox à l'*Héroïde* I dans OVID, *Heroides. Selected Epistles*, edited by Peter E. Knox, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 86 : « the earliest surviving example of a trend towards romanticizing the story of Ulysses' retourn to Penelope ».

[722]V. notamment Alessandro BARCHIESI, « Narratività e convenzione », dans PUBLII OVIDII NASONIS *Epistulae heroidum 1-3*, a cura di Alessandro Barchiesi, Firenze, Felice Le Monnier, 1992, p. 51-52.

[723]OVID, *Heroides. Selected Epistles*, edited by Peter E. Knox, cit., p. 86.

[724]OVIDE, *Penelope Ulixi*, dans ID., *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté par Danielle Porte, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 2-6 : « Res es solliciti plena timors amor », v. 12.

moment où elle rédige sa lettre s'avère être la cause d'inquiétudes encore plus profondes[725] ; mais sa crainte ultime est d'avoir été trahie par son époux qui, peut-être, se moquerait de ses mœurs peu raffinées dans les bras d'une autre femme :

> Haec ego dum stulte metuo, quae uestra libido est,
> Esse peregrino captus amore potes ;
> Forsitan et narres quam sit tibi rustica coniunx,
> Quae tantum lanas non sinat esse rudes[726].

La mention de la « laine à dégrossir » qu'on trouve dans le dernier des vers cités constitue une évidente allusion au célèbre stratagème du linceul – une allusion bien sûr ironique, la ruse de la reine se voyant détournée en *rusticitas*. Par ailleurs, l'humilité du travail nocturne de Pénélope avait déjà été évoquée par Ovide dans l'incipit de l'héroïde, où le tissage était présenté comme une activité vouée simplement à faire passer le temps dans les longues nuits solitaires[727] au fil desquelles la reine a vu flétrir sa jeunesse (c'est sur cette image que l'héroïde se clôt).

Ainsi, l'héroïne ovidienne apparaît sensiblement plus fragile et tourmentée que l'homérique, et nous retrouverons cette héroïne fidèle mais jalouse, plaintive et impuissante (privée notamment de la *calliditas* pratique qu'Homère lui attribuait), partagée entre la crainte et l'espoir, dans la seule tragédie du XVIIe siècle consacrée au personnage de la reine d'Ithaque : la *Pénélope* de l'abbé Genest.

Charles-Claude Genest, *Pénélope* (tragédie, 1703 [1684])

La deuxième des quatre tragédies de Charles-Claude Genest[728], *Pénélope*, fut créée le 22 janvier 1684 au théâtre Guénégaud et connut un remarquable regain de succès au XVIIIe siècle. Elle ne fut imprimée en France qu'en 1703[729], en réaction à la parution d'une édition

[725]« Quod timeam, ignoro ; timeo tamen omnia demens / Et patet in curas area lata meas », *ibid.*, v. 71-72.

[726]*Ibid.*, v. 75-78.

[727]Voir Alessandro BARCHIESI, « Narratività e convenzione », cit., p. 23-26, en particulier p. 25.

[728]Les autres étant *Zélonide, princesse de Sparte* (1682), *Polymnestor* (1696) et *Joseph* (1706). La bibliographie consacrée à l'abbé Genest est plutôt limitée ; pour un aperçu bio-bibliographique nous renvoyons à l'article d'Eric VAN DER SCHUEREN « La tragédie biblique à Sceaux : le *Joseph* de Charles-Claude GENEST (1706) », dans *Études sur le XVIIIe siècle*, 31 (2003), *La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des art et des siècles*, volume composé par Catherine Cessac et Manuel Couvreur et édité par Fabrice Preyat, p. 209-229.

[729]Charles-Claude GENEST, *Pénélope*, à Paris, chez J. Boudot. Les citations des vers de la pièce seront tirées de cette édition.

pirate hollandaise attribuant la pièce à La Fontaine[730] : Genest voulut revendiquer la paternité de la tragédie et il antéposa au texte dramatique une intéressante préface dont il sera question dans les pages suivantes[731]. L'action de *Pénélope* se déroule dans une journée extrêmement dense, au cours de laquelle on assiste au retour de Télémaque (parti un an auparavant pour obtenir des nouvelles de son père), au retour d'Ulysse et à la libération de la cour d'Ithaque envahie par les prétendants. Nicholas Dion, qui s'est penché à plusieurs reprises sur cette pièce[732], a bien relevé que dans la *Pénélope* « l'inflexion élégiaque du discours tragique passe par l'inscription des larmes au cœur même de la construction de la tragédie »[733] et que « les pleurs [...] constituent davantage qu'un simple motif : ils informent jusqu'à la reconnaissance tragique et, partant, l'un des procédés caractéristiques de la tragédie depuis l'Antiquité »[734]. En effet, les plaintes incessantes de Pénélope, accompagnées des larmes qui constituent leur manifestation physique, ponctuent et même guident l'action depuis la première scène jusqu'à l'avant-dernière.

Les deux sources classiques chez lesquelles le dramaturge affirme avoir puisé sa matière sont Homère et Ovide. Il est rare qu'un dramaturge reconnaisse ses dettes envers le poète de Sulmone ; Genest ne s'écarte pas de cet usage puisque, tout en mentionnant Ovide dans sa préface, il tient à souligner que ses œuvres ne constituent qu'une source secondaire : « Je me suis servi autant que j'ai pu des pensées et des expressions d'Homère, écrit-il, et j'ai pris quelques traits d'Ovide pour animer davantage les plaintes de Pénélope, sans lui donner une jalousie indigne d'une si sage reine »[735]. Ovide apparaît certainement comme un auteur moins prestigieux qu'Homère aux yeux du dramaturge ; un auteur qui, de surcroît, aurait eu le tort d'attribuer à Pénélope un sentiment qui ne correspondrait pas à l'*ethos* du personnage. La lecture de la pièce, toutefois, dément les mots de l'auteur : non seulement l'épître de

[730]À La Haye, chez A. Moetjens, 1702.

[731]Cette préface a fait l'objet d'une édition commentée par Carine Barbafieri parue dans le portail du projet *Les Idées du Théâtre* (dir. Marc Vuillermoz) : « *Pénélope* (Genest, Charles-Claude) : Préface », disponible à l'adresse http ://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Genest-Penelope-Preface-.html#fn1 (consulté le 2 juillet 2016). Toutes nos citations de la préface de Genest seront tirées de cette édition.

[732]Nicholas Dion, « Le tissé dramaturgique des larmes. *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest », *Littératures Classiques*, 62 (2007), p. 159-171. Le contenu de cet article a été partiellement repris dans la monographie du même auteur, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 370-377. Dion a relevé plusieurs emprunts ovidiens et a étudié, en particulier, le rôle des plaintes et des larmes dans l'économie de la pièce. Les pages suivantes, et en particulier le dernier chapitre (« Voyez avec pitié combien je suis à plaindre »), sont profondément débitrices de ces travaux.

[733]Nicholas Dion, *Entre les larmes et l'effroi*, cit., p. 370.

[734]*Ibid*., p. 374.

[735]« *Pénélope* (Genest, Charles-Claude) : Préface », éd. Barbafieri, cit.

Pénélope se révèle être une source d'inspiration profonde pour Genest, mais son héroïne se montre pas du tout étrangère aux inquiétudes « indignes d'une si sage reine » qui troublent l'héroïne ovidienne.

Synopsis de la pièce

> Pénélope se plaint de l'absence d'Ulysse et de Télémaque (parti à la recherche de son père), ainsi que des pressions des prétendants. Parmi ces derniers, Eurimaque, roi de Samos, l'aime et a obtenu la faveur des habitants d'Ithaque. Pénélope, toutefois, n'acceptera pas de l'épouser avant d'avoir eu des nouvelles de son fils ; Antinoüs, un autre prétendant, espère l'épouser uniquement pour devenir roi de l'île (acte I). Pendant une joute verbale entre les chefs des prétendants, on apprend que Télémaque a échappé à une embûche dressée par Antinoüs et est retourné à Ithaque. Le fils d'Ulysse rencontre d'abord Eurimaque, puis la fille de ce dernier, Iphis (qu'il aime) et enfin Pénélope qui le prie de demander à Eurimaque de différer encore leur mariage (acte II). Ulysse, de retour sur l'île, retrouve Eumée qui l'informe de la situation présente et Télémaque, auquel il n'avoue pas son identité mais annonce le retour prochain du père (acte III). Pénélope découvre qu'Ulysse est encore vivant et demande pour l'énième fois à Eurimaque de reporter leur mariage, mais ce dernier menace de tuer Télémaque si elle ne change pas d'avis. Ulysse révèle son identité à son fils (acte IV), puis à Pénélope et, avec l'aide de Télémaque et de ses serviteurs les plus fidèles, il tue ou met en fuite les prétendants (acte V).

« Aut quid Odyssea est nisi femina propter amorem, Dum uir abest, multis una petita uiris ? »[736]

Tâchant de montrer que la licence d'un ouvrage n'est pas le miroir des mœurs de son auteur, et que nombre des plus célèbres poètes grecs et latins ont traité diffusément de l'amour sans avoir été pour cela condamnés au blâme ou à l'exil, l'Ovide des *Tristes* s'interrogeait sur la nature foncière des poèmes homériques : « L'*Iliade* elle-même est-elle rien d'autre qu'une femme adultère pour laquelle se battent l'amant et l'époux ? [...] Qu'est l'*Odyssée*, sinon une femme que de nombreux hommes épris désirent en l'absence du mari ? »[737]. Certes, ce passage constitue, avant tout, une provocation ; néanmoins, dans les

[736] OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968, l. II, v. 375-376.

[737] *Ibid.*, v. 371-372, 375-376 : « Ilias ipsa quid est aliud nisi adultera de qua / Inter amatorem pugna uirumque fuit ? / [...] Aut quid Odyssea, etc. »

Héroïdes de Pénélope, de Briséïs, de Laodamie et de Pâris/Hélène, le poète latin a montré qu'il est possible de relire – et de réécrire – dans une perspective éminemment amoureuse la matière de poèmes homériques. Or non seulement l'épopée, continue-t-il dans le même passage des *Tristes*, mais aussi le genre qui dépasse tous les autres pour sa *grauitas*, la tragédie, serait fondé sur le thème de l'amour[738], ainsi qu'en témoigne la riche liste d'exemples qu'il fournit dans les vers suivants[739]. Une énième provocation, vérifiée par le recueil des *Héroïdes*, où plusieurs personnages tragiques mentionnés dans cette liste (Hippolyte, Canacé, Médée, Thésée, Protésilas et Hercule[740]) sont les expéditeurs ou les destinataires des épîtres.

La *Pénélope* de Genest, dans laquelle la matière épique et le genre tragique convergent au travers du filtre de l'expression élégiaque du thème amoureux, vérifie à son tour l'intuition d'Ovide. Dans la préface de l'édition de 1703, le dramaturge se montre parfaitement conscient des contraintes génériques auxquelles il a dû se confronter, et en particulier des irréductibles différences entre l'épique classique et la tragédie française.

> Il n'était pas aisé de renfermer dans l'action d'un jour toute la matière d'un long poème épique, de conserver le merveilleux de la fable, en réduisant tout dans l'exacte vraisemblance ; de ne pas altérer les mœurs et le caractère des siècles antiques en les accommodant aux nôtres. [...] Je délibérai si je donnerais de l'amour à Télémaque, peut-être ne lui en donnerais-je point si c'était à recommencer ; mais on n'osait encore en ce temps-là faire paraître au théâtre un jeune héros sans amour[741]. [...] Je fondai le principal succès de cette tragédie sur les reconnaissances qui intéressent d'ordinaire si vivement, et qui sont si essentielles et si nécessaires dans ce beau sujet. [...] Il m'a fallu aussi changer le temps de la reconnaissance de Pénélope. Homère a pu la réserver à la fin, quand Ulysse a puni ses rivaux ; mais la tragédie a d'autres lois que le poème épique. Il n'y a plus rien à faire ni rien à dire au théâtre quand le calme et la joie y sont établis[742].

---

[738]« Omne genus scripti grauitate tragoedia uincit : / Haec quoque materiam semper amoris habet », *Tristes*, II, v. 381-382.

[739]*Ibid*., II, v. 383-408.

[740]À la plupart des autres personnages mentionnés, et notamment à Philomèle et à Scylla, Ovide consacre d'amples passages des *Métamorphoses*.

[741]La première tragédie sans épisode amoureux (l'*Électre* de Longepierre) ne paraît qu'en 1702, ainsi que Carine BARBAFIERI le rappelle dans ses annotations à « *Pénélope* (Genest, Charles-Claude) : Préface », cit.

[742]*Ibidem*.

« La tragédie a d'autres lois que le poème épique » : voilà pourquoi, au nom de la vraisemblance et de la bienséance, il a fallu concentrer et simplifier l'action, déplacer certains épisodes par rapport au patron homérique et faire de Télémaque un jeune amoureux. Surtout, Genest a dû traiter prudemment le motif romanesque de la reconnaissance qui, tout en étant un élément pivot de l'épilogue de l'*Odyssée* (où de nombreuses *agnitiones* ont lieu après l'arrivée d'Ulysse), peut rencontrer la faveur du public des théâtres français à condition seulement d'être savamment ménagé. Dans la pièce, on voit donc se succéder trois reconnaissances dans un climax ascendant : celle du fidèle serviteur Eumée, puis celle de Télémaque et enfin la plus poignante, celle de Pénélope, dont Genest soigne minutieusement le développement, procédant par échelons, afin de la rendre aussi pathétique et vraisemblable que possible[743]. Chez Homère, cette troisième *agnitio* suit la défaite des prétendants, alors que Genest décide d'inverser l'ordre des épisodes puisqu'« il n'y a plus rien à faire ni rien à dire au théâtre quand le calme et la joie y sont établis. Dès qu'Ulysse s'est vengé, et qu'il est hors de péril, il n'y a plus qu'à congédier les spectateurs. »[744]. Cette inversion permet également de rendre les retrouvailles des époux plus touchantes (« il est bien plus touchant de voir Pénélope qui reconnaît Ulysse malheureux et dans un extrême péril, que si elle ne le reconnaissait qu'heureux et vainqueur »[745]) ainsi que de faire résonner les plaintes et couler les larmes de l'héroïne, véritable constante poétique et dramaturgique de la *Pénélope* jusqu'à la fin de la pièce. Afin d'éviter de faire sombrer le personnage dans la monotonie, sans pour autant enfreindre le principe de l'égalité des mœurs, Genest a organisé la distribution des plaintes de Pénélope selon un *crescendo* aussi dramatique que rhétorique[746] dont il affirme avoir trouvé d'illustres précédents chez les Anciens, et particulièrement dans le *Philoctète* de Sophocle.

> Pour ce qui est des plaintes continuelles de Pénélope auxquelles on a aussi voulu trouver à redire, je ne sais pas si dans l'état où je la représente, elle peut faire autre

[743]« La bienséance du théâtre ni le caractère si sage de Pénélope ne permettent pas que cette reine embrasse Ulysse avec transport ; son extrême pudeur, comme le marque Homère, lui faisait craindre encore de se tromper, même en regardant son mari. Mais si l'on se représente que ses larmes et sa douleur l'empêchent d'abord de bien voir Ulysse, qu'elle sort de son accablement dès qu'elle entend cette voix qui lui est si chère, qu'elle balance dans sa surprise mêlée d'une tendre joie quand elle le reconnaît, et qu'enfin la douleur vient soudain se mêler à cette joie quand elle considère l'état déplorable et dangereux où elle voit Ulysse ; si on veut se donner la peine de suppléer avec cela les tons et les mouvements convenables, on accordera, si je ne me trompe, le premier degré à cette reconnaissance », *ibidem*.

[744]*Ibidem*.

[745]*Ibidem*.

[746]Cf. Nicholas Dion, « Le tissé dramaturgique des larmes. *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest », cit., p. 164 et suivantes.

chose que se plaindre. On la voit toujours égale à elle-même ; mais il me semble que les plaintes, toujours variées selon les divers malheurs qu'elle éprouve incessamment, s'élèvent de degré en degré jusques au comble de la douleur. Qu'on examine la plupart des anciennes tragédies, surtout le *Philoctète* : ce n'est qu'une seule plainte depuis le commencement jusqu'à la fin. Et cependant loin que cette uniformité ait paru blâmable chez les Grecs, elle a été estimée comme la plus grande marque de la force et de la fécondité du génie de Sophocle.

Sophocle a montré qu'il est possible de bâtir une tragédie entière autour des plaintes tragiques du héros : en faisant des plaintes de Pénélope la clef de voûte de l'adaptation à la scène tragique du matériau épique de l'*Odyssée*, Genest affirme avoir suivi la leçon de l'Athénien en se ralliant aux positions prônées par le parti des Anciens. Néanmoins, si les déplorations de Philoctète sont l'expression de la condition tragique d'un héros frappé d'une punition divine et trahi par ses compagnons, les plaintes et les larmes de Pénélope relèvent essentiellement du code élégiaque qui domine dans la tragédie galante de l'époque. Les traces de Sophocle se confondent alors avec celles d'Ovide qui, dans les *Héroïdes*, a fait « de la restriction monologique propre à l'élégie romaine – restriction de voix, de champs thématiques, d'idéologie – [...] une convention *narrative* »[747], ses épîtres opérant « des coupures "élégiaques" sur le matériau narratif de l'*épos*, de la tragédie et du mythe »[748]. Dans la *Pénélope*, tout comme dans le recueil ovidien (et dans la première épître en particulier), la réduction de l'*épos* à l'élégie s'opère par la sélection du matériau épique et par un changement de perspective qui entraîne des transformations du champ thématique : effacement, atténuation, amplification de thèmes présents ou introduction de thèmes absents dans le (con)texte de référence. Un exemple de ce procédé est offert par le passage de la tragédie dans lequel Pénélope songe au moment où Ulysse, après son retour, lui racontera ses aventures. L'allusion à la dernière partie du livre XXIII de l'*Odyssée*, dans laquelle Homère relate le déroulement de la nuit des retrouvailles des époux, est évidente ; Genest se passe toutefois de toute référence précise aux pérégrinations du héros pour se focaliser sur les émotions et les réactions de l'héroïne à l'écoute.

O qu'en le revoyant mes amoureuses plaintes
S'en vont luy reprocher mes ennuis et mes craintes,

[747]Alessandro BARCHIESI, « Narratività e convenzione », p. 21-22, dans Publii Ovidii Nasonis *Epistulae heroidum 1-3*, a cura di Alessandro Barchiesi, Firenze, Felice Le Monnier, 1992, p. 15-41, nous traduisons.

[748]*Ibidem*.

Et ces hardis projets où son cœur hazardoit
Des jours dont il sçait trop que mon sort dépendoit !
Ulysse, tu verras Penelope attentive
Au recit de tes faits, et charmée et craintive,
Aprés tant de perils à ses yeux retracez,
Se faire un doux plaisir de tes travaux passez.
Mais que me diras-tu sur cette longue absence
Qui fait d'un tendre cœur la juste défiance ?
Qui pouvoit loin de moy t'arrester si long-temps ?
Mais reviens, cher Epoux, tous mes vœux sont contens.
Ouy, c'est assez qu'il vive, et que je le revoye. (v. 997-1009)

Le dramaturge rejoint ici la démarche d'Ovide qui, en plusieurs lieux de la première *Héroïde,* représente Pénélope en émoi à l'écoute de messagers portant des nouvelles d'Ulysse ou hantée par ses inquiétudes, alternant la peur et le soulagement, rêvant de pouvoir un jour être suspendue, elle aussi, aux lèvres de son époux (« Narrantis coniunx pendet ab ore viri », v. 30), tout en couvant le soupçon insoutenable de l'infidélité de ce dernier.

« Voyez avec pitié combien je suis à plaindre »

Nicholas Dion a bien remarqué qu'« avant même d'en arriver au monologue initial de Pénélope, le lecteur – aussi bien que le spectateur – est induit à voir dans la position de la reine une posture on ne peut plus élégiaque »[749]. En effet, au tout début de la pièce, Pénélope apparaît « *seule dans un Vestibule qui regarde sur la mer* »[750], dans une mise en scène qui rappelle celle d'autres héroïnes tragiques françaises déclinées à la manière des *Héroïdes* ovidiennes[751]. La tirade qu'elle prononce au début de la pièce réunit des motifs topiques liés au personnage de Pénélope et d'autres plus proprement ovidiens. Dans les tout premiers vers, Pénélope, obligée par son père Icarios[752] à choisir un nouvel époux parmi ses prétendants, fait vœu de fidélité absolue à Ulysse. Les pressions d'Icarios sur Pénélope ne sont mentionnées que dans un seul lieu de l'*Odyssée*, à savoir les vers 16-18 du livre XV : Athéna visite Télémaque à la cour de Ménélas pour solliciter son retour à Ithaque « car voici que son père [i.e. : de Pénélope] et ses frères la pressent d'épouser Eurymaque ; de tous les prétendants,

[749]Cf. Nicholas DION, « Le tissé dramaturgique des larmes. *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest », cit., p. 164.

[750]Charles-Claude GENEST, *Pénélope*, cit., p. 1 (didascalie).

[751]Voir *infra* les pages consacrées aux réécritures des *Héroïdes* d'Ariane et d'Hypermnestre.

[752]La responsabilité d'Icarios sera révélée dans les scènes suivantes.

ses dons l'ont fait vainqueur ; chaque jour, il augmente encore la somme offerte »[753]. Ovide, pour sa part, accorde une importance majeure à ce détail : dans l'épître de Pénélope, l'héroïne réagit fermement aux pressions de son père : « Qu'il gronde à son aise ! Tienne je suis ; tienne il faut que je sois dite ; Pénélope sera toujours la femme d'Ulysse »[754]. Ses mots ne sont pas vains : sa *pietas* et ses *pudicae preces* lui permettent d'avoir raison de la volonté paternelle (v. 85-86). Ces mêmes propos sont formulés dès l'incipit de la tragédie où, en l'espace de quelques vers (v. 1-6), Pénélope dresse un autoportrait sommaire soulignant sa détermination à braver les arrêts du sort et envisage le suicide comme seule échappatoire à une situation qui paraît sans issue – le suicide étant un geste héroïque qui constitue un motif récurrent dans les *Héroïdes*[755]. L'inspiration ovidienne de ce premier monologue est patente dans les vers suivants, qui traduisent librement l'exorde de l'épître.

Héroïde I v. 5-10	*Pénélope* v. 7-16
O utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat, Obrutus insanis esset adulter aquis ! Non ego deserto iacuissem frigida lecto, Non quererer tardos ire relicta dies Nec mihi quaerenti spatiosam fallere nocte Lassaret uiduas pendula tela manus.	Tu n'as donc point voulu, toy que j'ay tant prié, Me rendre le dépost que je t'ay confié, Neptune ? Eh ! plust au sort que ta fureur avide Eust étouffé sous l'onde un Ravisseur perfide, Quand il alloit chercher au bord de l'Eurotas La coupable Beauté, funeste à tant d'Etats ! On ne m'auroit point vûë au desespoir livrée, Malgré mon tendre amour, d'Ulysse separée, Dans l'effroy, dans les pleurs, dans les [gemissemens, De tant de tristes jours comter tous les moments.

Le célèbre motif du linceul de Laerte qu'Ovide, nous l'avons vu, détourne d'une manière ironique, fait l'objet d'une étonnante omission dans la réécriture de ces vers élaborée par Genest. Nicholas Dion, après avoir remarqué que la pièce se déroule immédiatement

[753] *L'Odyssée*, cit., t. II, l. XV, v. 16-18.

[754] OVIDE, *Penelope Ulixi*, cit., p. 5, v. 83-84 : « Increpet usque licet ! tua sum, tua dicar oportet ; / Penelope coniunx semper Vlixis ero ».

[755] « I'apelle en vain Ulysse, ô fatale journée ! / Penelope, à quel choix te vois-tu condamnée ? / Non, mes persecuteurs, non le sort en courroux / Ne sçauraient me reduire au choix d'un autre époux. / J'expireray plûtost ; cette Mer, moins barbare, / Rejoindra par ma mort deux cœurs qu'elle separe » (*Pénélope*, v. 1-6). Le suicide dans l'eau concerne les personnages de Sapho et de Héro ; d'autres formes de suicide sont pratiquées par Phyllis et Phèdre (pendaison) et par Didon, Canacé et Laodamie (blessure).

avant le mariage de Pénélope et d'Eurimaque et par conséquent après la découverte de la tromperie (qu'il serait donc intempestif d'évoquer), propose de reconnaître dans la répétition cyclique des plaintes de la reine une transposition rhétorique de l'emblème de la toile incessamment filée[756]. Toutefois, lorsqu'on considère que Genest est extrêmement soucieux de n'estomper en rien la dignité de ses personnages, on pourrait considérer le problème sous un autre angle de vue en se demandant si, aux yeux du public des théâtres parisiens de 1684, il serait vraisemblable qu'une reine consacre ses jours et ses nuits à une activité manuelle comme le travail au métier à tisser : le texte ovidien lui-même, que le dramaturge adapte dans l'incipit de la pièce, montre que la référence au tissage peut suggérer une impertinente assimilation du subterfuge rusé de Pénélope à l'humble activité domestique féminine par excellence. Dans la réécriture de Genest, d'ailleurs, la censure du travail manuel s'accompagne de l'effacement des allusions à la sphère sexuelle ponctuant l'épître ovidienne (« deserto lecto », « frigida », « relicta », « spatiosam noctem »), qui disparaissent au profit de la mise en exergue des signes extérieurs d'une détresse chaste : les conséquences de la séparation (désespoir et effroi) se manifestent uniquement dans les pleurs et les gémissements qui, eux, n'enlèvent rien à la dignité du personnage tragique.

On connaît bien le rôle que les larmes jouent tant dans la tragédie des dernières décennies du XVIIe siècle[757] que dans la poétique ovidienne[758]. Les larmes peuvent consoler le malheureux, émouvoir ses interlocuteurs (et ses spectateurs) et même les séduire : le « plaisir des larmes », qu'Ovide évoque explicitement dans les *Tristes*[759], est un des éléments

[756]Nicholas DION, « Le tissé dramaturgique des larmes. *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest », cit., p. 165.

[757]La bibliographie est vaste : on pourra voir l'article de Jean-Jacques ROUBINE, « La stratégie des larmes au XVIIe siècle », *Littérature*, 9 (1973), p. 56-73 ; l'article de Christian BIET, « La passion des larmes », *Littératures classiques*, 26 (1996), p. 167-183 et son essai sur *Racine*, Paris, Hachette, 1996 ; le chapitre « Le goût des larmes » du volume de Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon*, cit., p. 167-196 ; l'article d'Emmanuelle HÉNIN, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 151 (2007, 3), p. 289-309 ; le n. 62 (2007) de la revue *Littératures classiques* consacré au *Langage des larmes aux siècles classiques* : en particulier, voir les articles d'Hélène MERLIN-KAJMAN, « Les larmes au XVIIe siècle : entre *pathos* et *logos*, féminin et masculin, public et privé », p. 205-221, d'Emmanuelle HÉNIN, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », p. 223-244, de Denis ROCHE, « Le partage des larmes : spectateur et tragédie au XVIIe siècle », p. 245-257 et, sur la *Pénélope* de Genest, l'article cité de Nicholas DION paru dans ce même numéro de la revue, « Le tissé dramaturgique des larmes. *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest », p. 159-171.

[758]Voir au moins Augustin SABOT, *Ovide poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse :* Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae, Gap, Ophrys, 1976, p. 333-334 et *passim*.

[759]OVIDE, *Tristes*, texte établi et trad. par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1987, IV, 3, v. 35-39 : « Tu vero tua damna dole, mitissima conjunx, / Tempus et a nostris exige triste malis, / Fleque meos casus : est quaedam flere voluptas ; / Expletur lacrimis egeriturque dolor ».

fondateurs de l'esthétique de la tragédie galante. Les pleurs et les prières, les seules armes dont la Pénélope ovidienne dispose, s'avèrent être efficaces dans son affrontement avec Icarios (dont elles modèrent la rigueur) et sont supposées pouvoir également convaincre Ulysse de retourner auprès d'elle. La Pénélope de Genest n'est pas mieux munie contre les intimidations de son père et de ses prétendants ; néanmoins, ses moyens apparemment modestes sont porteurs d'un formidable pouvoir de persuasion. Le spectacle de la douleur de l'héroïne (« Laissez, laissez couler mes larmes. […] Ah ! Fuyez-moy plutost, et loin de me contraindre, / Voyez avec pitié combien je suis à plaindre », v. 154 ; 173-174) parvient à charmer le prétendant Eurimaque et à lui faire retirer les menaces qu'il avait adressées à Télémaque.

> Ses refus, ses dédains, ses mépris, ses fiertez,
> Rallument mes ardeurs, raniment ses beautez.
> Par tant d'ennuis soufferts, tant de larmes versées,
> Ces superbes beautez devroient estre effacées,
> Elle devroit moins plaire, et cependant mon cœur
> Se sent plus vivement touché par sa langueur ;
> Son triste abatement luy preste encor des armes,
> Et, dans ses yeux mourans, renaissent mille charmes.
> Allons à ses vertus offrir un cœur soumis,
> Il faut demander grace, il faut sauver son fils. (v. 371-380)

Mais revenons au monologue initial. En procédant à son travail d'adaptation du texte ovidien, après les premiers vers, Genest aborde le thème de l'incertitude concernant le sort d'Ulysse (*Héroïde* I, v. 57-74 ; *Pénélope*, v. 17-29[760]) et attribue à son héroïne le soupçon que son époux prolonge intentionnellement son absence pour s'adonner à des amours illicites (*Héroïde* I, v. 75-80 ; *Pénélope*, v. 30-36) : il s'agit d'une pensée insupportable qui, dans l'*Héroïde* comme dans la tragédie, se voit immédiatement refoulée (*Héroïde* I, v. 79-80 ; *Pénélope*, v. 35-36). Dans la préface de la tragédie, comme nous l'avons vu, Genest prétendait « [avoir] pris quelques traits d'Ovide pour animer davantage les plaintes de Pénélope » mais se défendait d'avoir donné à son personnage « une jalousie indigne d'une si sage reine »[761]. En réalité, le motif de la jalousie et des soupçons appartient à l'héroïne

[760]Au sein de cette section (v. 25-26) on trouve un clin d'œil à l'histoire d'Hypermnestre et Lyncée : « Helas ! il me sembloit, dans ce dernier orage, / Voir Ulysse mourant jetté sur ce rivage ».

[761]Carine BARBAFIERI, « *Pénélope* (Genest, Charles-Claude) : Préface », cit.

d'Ovide tout comme à celle de Genest : la méfiance, surtout dans les deux derniers actes de la pièce, obsède Pénélope au point qu'elle finit par se muer en certitude d'une coupable inconstance de la part d'Ulysse[762].

Mais que me diras-tu sur cette longue absence
Qui fait d'un tendre cœur la juste défiance ?
Qui pouvoit loin de moy t'arrester si long-temps ?
Mais reviens, cher Epoux ; tous mes vœux sont contens.
Ouy, c'est assez qu'il vive, & que je le revoye. (v. 1005-1009)

L'infidélité d'Ulysse, d'ailleurs, est l'un des arguments qu'Eurimaque avance pour convaincre Pénélope à l'épouser. L'héroïne, loin d'ignorer les médisances de son prétendant, se persuade peu à peu de leur véracité.

EURIMAQUE

N'avez-vous pas appris qu'en l'Isle de Circé
Des traits de cette Reine il eut le coeur blessé ?
Depuis qu'il l'a quittée, une Circé nouvelle
Peut avoir engagé cet Epoux infidelle.
Si quelque indigne amour ne l'avoit attaché,
Où donc ce grand Heros se tiendroit-il caché ? (v. 1079-1084).

PÉNÉLOPE

On a dit que Circé l'arresta dans ses chaînes.
M'oublieroit-il, grands Dieux ! puis-je m'imaginer
Qu'Ulysse à mes malheurs veuïlle m'abandonner ?
Ne prend-il plus de part à ma peine cruelle ;
Et ne vais-je mourir que pour un infidelle ?
Quand il seroit poussé dans le fond des deserts
Que l'Ocean renferme au bout de l'univers,
S'il m'aimoit, comme il doit, son amour, son courage
Auroient forcé les Mers, auraient vaincu l'orage. (v. 1106-1114)

Incroyable supplice !
Tu me regretteras, trop insensible Ulysse ;

[762]L'infidélité d'Ulysse est aussi l'un des arguments qu'Eurimaque avance pour convaincre Pénélope de l'épouser : « N'avez-vous pas appris qu'en l'Isle de Circé / Des traits de cette Reine il eut le cœur blessé ? / Depuis qu'il l'a quittée, une Circé nouvelle / Peut avoir engagé cet Epoux infidelle. / Si quelque indigne amour ne l'avoit attaché, / Où donc ce grand Heros se tiendroit-il caché ? » (v. 1079-1084).

Mon amour te prepare un juste repentir.
Il estoit en Corcyre, il n'en peut plus partir.
Songe-t-il si je meurs ? A-t-il soin de m'apprendre
Qu'il vit, qu'il m'aime encor, que je le dois attendre ?
Helas ! S'il peut encor se souvenir de moy,
C'est donc pour outrager ma constance & ma foy ;
Par l'indigne mépris d'une Epouse fidelle,
Il flatte, le volage, une Amante nouvelle.
Mes lettres, mes regrets, mes plaintes, mes soupirs
De leurs doux entretiens augmentent les plaisirs ;
Lorsque je conte icy tant de tristes journées,
Comme de cours momens il passe les années. (v. 1345-1354)

On me trompe, Ericlée, il seroit revenu,
Si des neuds étrangers ne l'avoient retenu. (v. 1359-1360)

Ayant mûri la conviction que son époux l'a trahie, Pénélope abandonne les professions de fidélité et d'amour et adresse à Ulysse, *in absentia*, une apostrophe pathétique fondée sur les ressorts de la pitié familiale et des responsabilités du monarque. Cette stratégie rhétorique est la même qu'Ovide adopte dans la péroraison de la première *Héroïde*, où l'héroïne essaie d'abord de solliciter le retour d'Ulysse pour qu'il protège ses biens (v. 87-96), puis de l'apitoyer en lui rappelant la vulnérabilité de sa famille désormais composée de trois *imbelles,* le trop vieux Laerte, le trop jeune Télémaque et la trop faible Pénélope (v. 97-116), à la merci des avanies des prétendants. Genest intègre à ce tableau la mention de la mère d'Ulysse (qu'il fait mourir de chagrin dans les bras de sa bru) et, en suivant Ovide, réserve les derniers vers pour Pénélope. L'héroïne d'Ovide clôt son épître sur une note amère, le constat du gâchis de sa jeunesse, alors que celle de Genest suggère que, malgré le flétrissement de sa beauté, des attraits de toute autre nature peuvent la rendre encore digne d'être aimée.

Héroïde I v. 115-116	*Pénélope* v. 1373-1378
Certe ego, quae fueram te discedente puella, Protinus ut uenias, facta uidebor anus.	Pour moy, si ton mépris me montre à ta pensée, Loin de cet âge heureux où tu m'avois laissée, Ah ! songe à ces beaux jours dans la douleur

	[passez, Songe à mes vœux constans, aux pleurs que j'ay [versez, Et qu'un si tendre amour est d'un prix qui [surpasse Tous les brillans attraits qu'un peu de temps [efface.

La Pénélope tragique voit juste : déjà dans l'acte III, au terme du compte-rendu d'Eumée sur l'état présent de la cour d'Ithaque et sur la conduite de la reine (« Dont la noble constance à peine peut se croire », v. 702), Ulysse exprimait une vive admiration pour la « Vertu pleine de charme » de sa femme (v. 765) tout en se dépeignant comme un parfait héros galant : « Des plus heureux climats les beautez, les plaisirs / N'ont pû de mon Ithaque éloigner mes desirs » (v. 771-772). Lors de l'entretien au cours duquel Pénélope découvre son identité, cette galanterie se verra confirmée : Ulysse n'aurait accompli ses exploits guerriers que par amour.

> De tant de maux divers qu'on me vit endurer,
> Vostre absence est le seul qui m'ait fait soupirer.
> Et si j'ay supporté des travaux incroyables,
> Si je n'ay point fléchi sous les coups redoutables
> Du Sort, des Elemens, et des Dieux opposez,
> Si j'ay franchi les Mers qui nous ont divisez,
> C'est par la seule ardeur de vous revoir encore,
> Et de vous rapporter ce coeur qui vous adore. (v. 1419-1426)

La recomposition du couple royal sera doublée, dans la dernière scène, par l'annonce du mariage de Télémaque et Iphise : ainsi, la pièce se terminera sous le signe de la célébration de la constance des amants, dans un jeu d'infléchissement galant de la *fabula* homérique que l'adaptation au code élégiaque aura rendu possible. La tragédie de Genest s'avère donc profondément redevable à l'épître de Pénélope, et cela pour plusieurs aspects. Ovide ne fournit pas uniquement des fragments de matériel textuel, bien au contraire : c'est le portrait entier de la protagoniste de la pièce qui est en jeu, dans ses relations avec les autres personnages et dans le regard qu'elle porte sur elle-même, avec son *ethos* et ses stratégies

rhétoriques, insérée dans une mise en scène qui prend ses distances avec le modèle épique pour rejoindre, grâce à la médiation du modèle ovidien, le rang des héroïnes élégiaques habitant la tragédie du XVIIe siècle finissant.

IV : Phèdre à Hippolyte

L'étude des réécritures dramatiques de l'*Héroïde* de Phèdre, comme ce sera le cas pour celle de Médée, comporte des difficultés supplémentaires pour le chercheur. La quatrième épître du recueil ovidien se situe à la croisée de trois chefs-d'œuvre du théâtre tragique grec et latin : l'*Hippolyte voilé* (perdu) et l'*Hippolyte couronné* d'Euripide[763], et la *Phèdre* de Sénèque[764]. Une large partie de la matière de l'*Héroïde* IV, en effet, est commune à Euripide, qu'Ovide connaît et imite, ainsi qu'à Sénèque, qui connaît et imite le texte ovidien et les textes euripidéens. Or les deux tragédies classiques qui ont survécu jusqu'à l'âge moderne, on le sait, ont constitué des références incontournables pour la plupart des auteurs français qui ont écrit des pièces sur Phèdre et Hippolyte. La tâche de démêler la trame des références intertextuelles de ces pièces s'avère par conséquent particulièrement délicate, d'autant qu'Euripide, Ovide et Sénèque ne sont pas les seuls auteurs à avoir traité le mythe de la femme incestueuse et du fils farouche de Thésée.

Rappelons brièvement les données essentielles du mythe dans ses versions euripidéenne et sénéquienne[765], qui eurent la plus large diffusion dans l'époque qui nous intéresse. Thésée est descendu aux Enfers avec son compagnon Pirithoüs pour enlever Perséphone/Proserpine à Hades/Pluton ; pendant sa longue absence, sa femme, Phèdre (la sœur d'Ariane, fille de Minos), tombe amoureuse d'Hippolyte, le fils que Thésée a eu de la reine des Amazones Antiope (appelée, chez certains auteurs, Hippolyte). Deux obstacles entravent l'assouvissement des désirs de la reine : tout d'abord, quand bien même le rapport de Phèdre et d'Hippolyte ne serait pas pas de consanguinité, leur union constituerait un

[763]EURIPIDE, *Hippolyte*, dans ID., *Tragédies. Tome II (Hippolyte, Andromaque, Hécube)*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 7-85.

[764]SÉNÈQUE, *Phèdre*, dans ID., *Tragédies. Tome I (Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre)*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 197-253.

[765]Pour un aperçu des variantes, voir Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999[14], p. 365.

inceste ; en second lieu, Hippolyte déteste les femmes et, s'étant voué au culte de Diane, consacre tout son temps à la chasse. L'état de prostration dans lequel tombe Phèdre alarme sa nourrice, qui parvient à lui faire avouer la raison de sa détresse. Ici les versions divergent : dans l'*Hippolyte couronné*, la nourrice révèle au jeune héros les sentiments de la reine en lui faisant prêter serment de n'en parler à personne. Hippolyte en est horrifié et Phèdre, humiliée, se pend en l'accusant dans un billet d'avoir tenté de la violer. Revenant des Enfers, Thésée trouve le billet et chasse son fils en le maudissant. Pendant la fuite, Hippolyte perd le contrôle de son char, ses chevaux ayant été terrifiés par un monstre marin envoyé par Poséidon (père de Thésée). Il est transporté agonisant auprès de Thésée, auquel Artémis apparaît *ex machina* et révèle l'innocence du fils. Dans la *Phèdre* de Sénèque, qui suit le modèle de l'*Hippolyte voilé* euripidéen, c'est Phèdre elle-même qui révèle à Hippolyte son amour, et provoque sa fuite. Lors du retour de Thésée, elle raconte avoir été violée par Hippolyte, que Thésée condamne à mort en demandant à Poséidon de le punir. Le corps d'Hippolyte, horriblement déchiré à cause de l'accident de char, est porté sur la scène. Phèdre avoue la vérité à son époux et se tue d'un coup d'épée ; Thésée, anéanti, déplore sa situation et donne ses dispositions pour les funérailles.

Ovide imagine que l'aveu de l'amour de Phèdre à Hippolyte est fait par l'héroïne elle-même par le biais d'une lettre, l'*Héroïde* IV, qu'elle envoie dans le but de séduire son destinataire. Les arguments qu'elle développe pour convaincre Hippolyte de céder à ses avances visent surtout à minimiser les obstacles de nature sociale et culturelle qui empêcheraient leur union. L'interdit de l'union charnelle entre parents proches est nonchalamment biffé par l'assimilation de l'inceste à l'adultère[766] et par le constat que Jupiter, promoteur d'une morale « moderne » et plus libre que celle *rustica* et sévère de Saturne, l'a autorisé en épousant sa propre sœur[767]. Le lien de parenté étroit entre Phèdre et Hippolyte, d'ailleurs, permettrait de multiplier les occasions de rencontres et de rendre l'intimité du couple moins suspecte aux yeux des gens[768]. Quant au respect que Phèdre et Hippolyte doivent à Thésée, la conduite répréhensible de ce dernier justifierait leur infidélité : Thésée est un époux volage qui a même préféré la compagnie d'un homme (Pirithoüs) à celle

[766]OVIDE, *Phaedra Hippolyto*, v. 17-34, dans ID., *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté par Danielle Porte, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 19-25.

[767]*Ibid.*, v. 131-134. Jupiter serait le promoteur d'une véritable éthique du plaisir : « Iuppiter esse pium statuit quodcumque iuuaret », v. 133.

[768]*Ibid.*, v. 137-146.

de sa femme[769] ; il est un parent barbare, qui a causé la mort des frères de Phèdre et de la mère d'Hippolyte[770] ; il est un père ingrat qui a exclu Hippolyte de la succession au trône d'Athènes[771]. Phèdre profite de cette dernière circonstance pour allécher son aimé en lui offrant la couronne de Crète : la fuite dans son île natale les mettrait à l'abri de tout danger et rendrait à Hippolyte les honneurs qui lui ont été refusés à Athènes[772]. Une série d'*exempla* notables est convoquée afin de convaincre le jeune chasseur de la légitimité, voire de l'opportunité de l'expérience amoureuse : Céphale, Adonis et Méléagre ont su aimer Aurore, Vénus et Atalante ; l'arc lui-même, arme chère à Diane, nécessite une alternance de tension et repos[773]. Pour excuser son indulgence à la passion qui l'anime, Phèdre invoque la toute-puissance d'amour[774] et son appartenance à une lignée sur laquelle Vénus s'acharne depuis toujours[775], tout en soulignant qu'elle a été jusque-là étrangère à ces transports et qu'elle est donc « vierge »[776]. En dernière instance, elle a recours aux ressorts de la pitié, en se prosternant idéalement aux pieds d'Hippolyte et en cédant la parole à ses larmes[777].

La Phèdre d'Ovide apparaît bien éloignée des héroïnes d'Euripide et de Sénèque. En particulier, l'incapacité des Phèdre tragiques à exprimer leur trouble contraste fortement avec l'habilité rhétorique du personnage élégiaque, et leur passion fatale n'est point assimilable au désinvolte jeu de séduction pratiqué par la galante héroïne ovidienne. Gianpiero Rosati a résumé efficacement la distance qui sépare la « patricienne emballée »[778] ovidienne des héroïnes *furentes* euripidéenne et sénéquienne, en soulignant que ce décalage est dû fondamentalement à la transformation du cadre à la fois poétique et social dans lequel la Phèdre des *Héroïdes* vit et opère.

> La Fedra delle *Héroïdes* è una dama della società galante, dell'ambiente mondano e spregiudicato che costituisce il referente della poesia elegiaca di Ovidio : è in questo contesto che si spiega, ad esempio, l'esortazione – rivolta specificamente a Ippolito, ma con enunciazioni di carattere generale – a un comportamento affabile

[769]*Ibid*., v. 109-112.
[770]*Ibid*., v. 113-120.
[771]*Ibid*., v. 121-126.
[772]*Ibid*., v. 163-164. Ces vers sont considérés interpolés par certains éditeurs modernes, mais sont accueillis dans les éditions du XVIIe siècle.
[773]*Ibid*., v. 85-100.
[774]*Ibid*., v. 11-24 ; 157-161 et *passim*.
[775]*Ibid*., v. 53-66.
[776]*Ibid*., v. 19-34.
[777]*Ibid*., v. 149-176.
[778]Nous empruntons cette formule à Jean POMMIER (*Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1954, p. 341).

> e disponibile, a evitare scelte di vita rigide e atteggiamenti inflessibili (in cui si riconosce la proposta ideologica che informa l'*Ars amatoria*), e soprattutto l'esaltazione di un'etica moderna e tollerante, conforme all'edonismo diffuso che caratterizza una società compiutamente civilizzata[779].

Plusieurs mythographes de l'Antiquité et de l'âge moderne ont traité du mythe de Phèdre/Hippolyte (Apollodore, Diodore de Sicile, Pausanias, Hygin ; Blaise de Vigenère commentateur de Philostrate, Natale Conti[780]), mais dans leurs expositions compendieuses ils ne fournissent que des informations de caractère encyclopédique, sans apporter de contributions significatives au traitement de la matière mythique. Lorsque les dramaturges des XVIe et XVIIe siècles s'adonnent à la composition d'œuvres sur l'histoire du couple Phèdre/Hippolyte, leurs références fondamentales en ce qui concerne spécifiquement le mythe de Phèdre/Hippolyte, d'un point de vue poétique aussi bien que dramaturgique, restent Euripide et Sénèque. Le fait que ce mythe n'ait connu en France que des réécritures en forme de tragédie (ce qui n'est pas le cas pour d'autres mythes sanglants, comme celui de Médée) témoigne de l'adhésion des dramaturges modernes à une lecture de l'histoire de Phèdre/Hippolyte dans une perspective qui n'offre pas d'échappatoires. La Phèdre mondaine et non-encore-tragique d'Ovide, confrontée à des concurrentes de l'envergure des Phèdre euripidéenne et sénéquienne ainsi qu'à la tendance relativement uniforme à l'interprétation de ce mythe en clef foncièrement tragique (et cela même dans les incarnations les plus galantes et romanesques), ne peut intervenir qu'en moindre mesure dans l'élaboration des pièces modernes.

Un premier *Hippolyte* français vit le jour en 1573 sous la plume de Robert Garnier, et fut suivi, au XVIIe siècle, par les cinq autres tragédies dont il sera question dans les pages suivantes[781]. La première pièce, l'*Hippolyte* de Guérin de la Pinelière (1635), est encore très

[779]Gianpiero ROSATI, commentaire à l'*Héroïde* IV dans OVIDIO, *Lettere di eroine*, Milano, BUR, 2011, p. 110.

[780]L'*Épitomé* d'Apollodore relate les événements essentiels de l'histoire de Phèdre dans I, 17-19 ; les données fournies coïncident avec celles rapportées dans la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile (IV, 62), dans le répertoire des *Fables* d'Hygin (46-47), dans les *Images* de Philostrate (dont était disponible la traduction de Blaise de Vigenère : PHILOSTRATE, *Les images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Champion, 1995) et dans la *Description de la Grèce* de Pausanias (I, 22, 1-2 ; II, 32, 1-4). Les données fournies par ces auteurs sont reprises par Natale Conti (Natalis COMES, *Mythologiae sive Explicationum fabularum [...]*, Venetiis, 1581, p. 110 ; Natale CONTI, *Mythologie, ou Explication des fables. Édition nouvelle [...] par J. Baudoin*, à Paris, chez P. Chevalier et P. Thiboust, 1627, p. 157-159).

[781]Sur les réécritures dramatiques françaises du mythe de Phèdre/Hippolyte, on pourra voir Cécile SUIGNARD-BEER, *La rivalité amoureuse entre père et fils sur la scène tragique française du XVIIe siècle : un*

proche du modèle sénéquien, mais dès la parution de la deuxième, l'*Hypolite ou le garçon insensible* de Gabriel Gilbert (1646), les intrigues et la caractérisation des personnages commencent à s'affranchir d'une façon plus marquée des modèles anciens. Gilbert le premier introduit notamment la figure d'un Hippolyte amoureux qui sera reprise par tous les dramaturges qui le suivront : Mathieu Bidar, auteur d'un *Hippolyte* méconnu (1675), Nicolas Pradon et Jean Racine, dont les deux célèbres *Phèdre et Hippolyte* (1677) scellent la chaîne des réécritures dramatiques de ce mythe parues au XVIIe siècle[782]. Dans ces cinq pièces, l'*Héroïde* IV apparaît comme une présence marginale – ou bien n'apparaît guère ; il sera tout de même utile de parcourir ces textes en essayant d'en relever les infléchissements, soient-ils mineurs, que l'épître ovidienne a su imprimer aux textes qui en ont intégré des apports.

L'*Hippolyte* sénéquien de La Pinelière

L'*Hippolyte* de Guérin de La Pinelière[783], première tragédie sur Phèdre et Hippolyte parue au XVIIe siècle, a été mise en scène selon toute probabilité à l'Hôtel de Bourgogne en 1634 et publiée à Paris l'année suivante[784]. Encore récemment, Daniela Dalla Valle observait

---

schème transgénérique (1631-1685), thèse co-dirigée par Georges Forestier et Jean-Pierre Van Elslande, Université Paris IV-Sorbonne et Université de Neuchâtel, 2013, en particulier p. 301-354 ; Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011 ; Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato. Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2006 ; Alain NIDERST, « Thésée dans le théâtre français de Garnier à La Fosse », dans *Le héros légendaire sur les scènes du théâtre et de* l'opéra, actes du colloque de Paris-Aix-les-Bains (20-26 octobre 1999), sous la direction d'Irène Mamczarz, préface de Jean Mesnard, Firenze, Olschki, 2001, p. 25-75 ; Paul BÉNICHOU, *L'écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, p. 237-323 ; Claude FRANCIS, *Les métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, Québec, Éditions du Pélican, 1967 ; André STEGMANN, « Les métamorphoses de Phèdre », dans *Actes du Ier Congrès International Racinien*, Uzès, 1962, p. 43-52 ; Jean POMMIER, « Histoire littéraire d'un couple tragique », dans *Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1954, p. 363-417 ; Winifred NEWTON, *Le thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, Paris, Droz, 1939.

[782]Il faut préciser qu'au tournant du XVIIe siècle, le théâtre jésuite s'approprie le mythe de Phèdre/Hippolyte en l'assimilant à l'histoire de Crispe, fils de Constantin. Deux tragédies françaises sur Crispe paraissent en 1639 et 1645 : celle de François GRENAILLE (*L'innocent malheureux, ou La mort de Crispe*, à Paris, chez J. Paslé, 1639) et celle de Tristan L'HERMITE (*La mort de Chrispe, ou Les malheurs domestiques du grand Constantin*, à Paris, chez C. Besongne, 1645). Ces deux pièces ne feront pas l'objet d'une analyse dans le présent chapitre.

[783]Guérin de LA PINELIÈRE, *Hippolyte*, *à* Paris, chez A. de Sommaville, 1635. Cette tragédie a fait l'objet de deux éditions modernes : la première est contenue dans le recueil *Gli « Hippolytes » senechiani del teatro francese (Garnier 1573 – La Pinelière 1635)*, a cura di Daniela Dalla Valle, Torino, Albert Meynier, 1986, p. 95-177 ; la seconde paraît dans le volume *Le mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle. Textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar*, éditions critiques avec introduction et notes par Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996, p. 41-141. Les citations fournies dans ces pages seront tirées de l'édition la plus récente.

[784]Voir Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, P.U.P.S., 2014, p. 115-116.

que « la tragédie *Hippolyte* […] est relativement connue mais complètement négligée par les chercheurs »[785] ; plusieurs études parues dans les toutes dernières années ont contribué à combler à ce vide critique : on songe, en particulier, aux travaux de Daniela Dalla Valle elle-même, de Florence de Caigny et de Bénédicte Louvat-Molozay[786]. Dalla Valle s'est penchée principalement sur la question des rapports que la tragédie de La Pinelière entretient avec la *Phèdre* de Sénèque, en soulignant que les variantes introduites par le dramaturge angevin font de l'*Hippolyte* une véritable « tragédie de cour » dans laquelle le mythe classique se voit évidé de son contenu sacré, l'histoire étant reléguée uniquement à une dimension humaine et à un milieu courtisan[787]. De Caigny, dans une étude comparative convoquant les deux autres tragédies sénéquiennes parues dans les années 1634-1635 (l'*Hercule mourant* de Rotrou et la *Médée* de Corneille), a prolongé les analyses de Dalla Valle sur l'intertexte sénéquien en explorant aussi des formes de contamination avec d'autres sources. En effet, il est vrai que La Pinelière, tout comme Robert Garnier l'avait déjà fait soixante ans plus tôt[788], bâtit son

[785]Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato. Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2006, p. 13, nous traduisons. En effet, la bibliographie sur La Pinelière a été modeste jusqu'aux dernières années. Si l'on exclut des mentions ponctuelles dans des travaux consacrés aux réécritures du mythe de Phèdre et Hippolyte, on pourra mentionner le chapitre consacré à l'*Hippolyte* dans le volume de Claude FRANCIS, *Les métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, Québec, Éditions du Pélican, 1967, p. 37-81, et l'article de Joseph PINEAU, « Un jeune dramaturge qui se dit angevin : Pierre Guérin de La Pinelière », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 169 (1991), p. 85-94.

[786]Voir Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato*, cit., p. 13-25 (chapitre « L'*Hippolyte* de La Pinelière » ; ces pages reprennent le contenu d'un article du même auteur paru au lendemain de la publication de son édition de la tragédie : « L'*Hippolyte* di La Pinelière. La desacralizzazione del mito », *Lectures*, 23 (1988), p. 35-49) ; Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, « "Puis-je voir de ton corps le déplorable reste ?" (La Pinelière, *Hippolyte*). La mort des amants et son inscription scénographique dans la tragédie des années 1630 », dans *Montrer/cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, sous la direction de Lucie Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Université de Savoie, 2008, p. 189-200 ; ID., *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642)*, cit., p. 111-132 et passim ; Antoine SOARE, « La rencontre de Phèdre et d'Hippolyte de Sénèque à Racine », *Études françaises*, 44, 2 (2008), p. 119-135 ; Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 461-578 (chapitre « Les années 1634-1635 : un tournant »).

[787]Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato*, cit., p. 22-24.

[788]Robert GARNIER, *Hippolyte*, à Paris, chez R. Estienne, 1573. La tragédie de Garnier, qui est la première pièce française sur le mythe de Phèdre et Hippolyte, a été récemment rééditée dans la série du théâtre complet du dramaturge : Robert GARNIER, *Théâtre complet. Tome II – Hippolyte*, édition de Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2009. Dans son introduction et ses notes au texte, Beaudin relève la prééminence du modèle sénéquien tout en signalant les apports d'autres sources anciennes et modernes, de Catulle à Virgile, de l'Arioste à Ronsard. L'éditeur relève également la présence de plusieurs réminiscences des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*, tout en rappelant que Jean-Claude Ternaux avait déjà souligné que le *lamento* de Phèdre ouvrant l'acte II est fortement redevable de l'*Héroïde* d'Ariane (voir Jean-Claude Ternaux, « Le travail de l'imitation dans Hippolyte de Robert Garnier : Virgile, Ovide, Pétrarque », dans *Lectures de Robert Garnier :* Hippolyte*,* Les Juifves, textes réunis par Emmanuel Buron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 87-96 et surtout p. 94-96). Une première étude sur l'intertexte ovidien dans les pièces de Garnier avait

Hippolyte sur le patron de la *Phèdre* ; néanmoins, dans les textes liminaires placés en tête de sa pièce, l'aveu des dettes envers le tragique latin s'accompagne d'une revendication ferme d'autonomie et de liberté vis-à-vis de son modèle. Le dramaturge affirme qu'il s'est « donné le loisir d'ajouter aux inventions de Seneque quelques unes des [s]iennes, aussi bien toutes ses pensées ne se pouvoient pas accommoder à la Françoise »[789], et le Sieur d'Hautcalion, auteur de la préface, défend énergiquement La Pinelière des accusations de plagiat : l'*Hippolyte*, écrit-il, est loin d'être une « pure traduction de Seneque ».

> Je serois marry que l'on crust qu'en parlant d'une façon d'écrire resserrée, je voulusse dire que cette Piece n'est qu'une pure traduction de Seneque, ceux qui connoissent l'humeur de son Autheur sçavent qu'il est trop libre pour se captiver de la sorte, et nous n'aurions pas tant de belles productions de son esprit que nous admirons, s'il s'estoit estroittement attaché à Seneque, et qu'il se fust amusé à suivre ce bon vieillard pas à pas[790].

Au fil de son analyse minutieuse des correspondances et des divergences entre l'*Hippolyte* de La Pinelière et la *Phèdre* de Sénèque, De Caigny reconnaît que la proximité entre ces deux pièces est moins étroite qu'elle ne pourrait paraître. Il est vrai que les variantes et les ajouts introduits par le dramaturge angevin ne changent pas les données essentielles de la *fabula* sénéquienne, mais le travail d'adaptation révèle une indubitable volonté de s'aligner sur les goûts de l'époque, de réorienter les aspects idéologiques de la pièce et de se plier à de modernes exigences d'ordre dramaturgique[791]. Le procédé de contamination des sources qui affecte d'amples portions d'*Hippolyte* répond à ces nécessités. La Pinelière emprunte à Euripide[792] le prologue dans lequel la déesse Vénus annonce qu'elle punira l'insensible fils de Thésée, insérant ainsi sa tragédie dans la filière des pièces portant sur un épisode de vengeance divine. Il imite également un long passage de l'*Hercules furens* dans lequel le personnage de Thésée raconte sa descente aux Enfers et décrit la désolation des lieux, en y greffant une longue digression – de matrice sénéquienne – sur la matière de la *Phèdre* latine.

déjà été menée par Marie-Madeleine MOUFLARD, qui dans son volume *Robert Garnier (1545-1590). Les sources* (La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1964, en particulier aux p. 276-280) avait observé la présence diffuse de reprises des *Métamorphoses* et, en moindre mesure, des *Fastes* et des *Héroïdes*.

[789]« Epistre à Monsieur de Bautru Introducteur des Ambassadeurs », p. 52, dans *Le mythe de Phèdre*, cit., p. 50-53.

[790]« Preface sur l'Hippolyte de Monsieur de La Pinelière par le sieur de Hautcalion », p. 57, dans *Le mythe de Phèdre*, cit., p. 54-63.

[791]Florence DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France*, cit., p. 484-486 et 492-495.

[792]De Caigny suggère que le personnage protatique d'Égée de la tragédie de Garnier pourrait avoir influencé le choix de La Pinelière : v. i*bid*., n. 1 p. 492.

L'*Héroïde* IV, en revanche, est manifestement exclue de cette opération. Non seulement la scène de l'aveu de Phèdre – remplacée par l'épître elle-même dans la fiction ovidienne – est entièrement fondée sur le patron sénéquien, mais aucune réplique du personnage tragique ne fait écho aux propos de l'héroïne élégiaque ; en général, on peut observer que la matière propre à l'*Héroïde* IV (ses références aux mythes de Céphale et Aurore, de Vénus et Adonis, de Méléagre et Atalante ; la remémoration de l'*innamoramento* ; l'ironie amère sur l'infidélité de Thésée, etc.) demeure inexploitée. Le dramaturge connaissait certainement les *Métamorphoses*, comme en témoignent les nombreuses références qu'il insère dans sa *Suitte des visions de Quevedo*[793], mais il ne montre pas les mêmes attentions pour les *Héroïdes* : la Phèdre mondaine et séductrice d'Ovide est complètement étrangère à sa Phèdre tragique.

Gabriel Gilbert, *Hypolite, ou le garçon insensible* (tragédie, 1646)

Le premier dramaturge français qui, dans sa réécriture du mythe d'Hippolyte et Phèdre, s'est sensiblement affranchi des modèles euripidéen et sénéquien est Gabriel Gilbert. Sa tragédie *Hypolite, ou le garçon insensible*, imprimée en 1646[794], inaugure la série des *Hippolyte* amoureux qui sera poursuivie par Bidar, Pradon et Racine. Le héros de Gilbert est remarquable dans le panorama de l'histoire du théâtre français des XVIe et XVIIe siècles non seulement pour son caractère jusqu'alors inédit, mais aussi parce qu'il est le seul Hippolyte amoureux de sa marâtre – ou, pour mieux dire, de sa presque-marâtre. L'héroïne de Gilbert, en effet, n'est pas l'épouse mais la fiancée de Thésée : l'ombre de l'inceste est donc bannie de l'horizon de cette tragédie et la réciprocité des transports des deux personnages principaux laisse même entrevoir, dans les premiers actes de la pièce, la possibilité d'un final heureux. Les sentiments que la Phædre de 1646 éprouve pour Hypolite, par ailleurs, n'ont rien de la

[793]Guérin de LA PINELIÈRE, *Suitte des visions de Quevedo*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [à Paris, chez T. Quinet, 1636], *passim*.

[794]D'après le frontispice de la première édition, la pièce serait paru en 1647, mais le privilège et l'achevé d'imprimer portent les dates respectivement du 1er et du 16 octobre 1646. La tragédie paraît dans le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne pour la saison 1646-1647 (v. Henry C. LANCASTER, *Le Memoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française*, Paris, Champion, 1920, p. 52), et la première représentation a probablement eu lieu en 1645-1646 (v. Eleanor J. PELLET, *A Forgotten French Dramatist. Gabriel Gilbert (1620 ? - 1680 ?)*, Baltimore-Paris, The Johns Hopkins Press-P.U.F., 1931, p. 81). Deux éditions modernes de cette tragédie ont été publiées à quelques années d'intervalle : la première est contenue dans le volume *Quando Ippolito s'innamora*, a cura di Daniela Dalla Valle, Torino, Albert Meynier, 1990, p. 19-101 ; la deuxième dans *Le mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle*, cit., p. 143-240. Les citations fournies dans ces pages seront tirées de l'édition la plus récente.

passion dévorante des Phèdre de l'Antiquité[795], et le courtois Hypolite est loin d'être assimilable aux Hippolyte farouches de la tradition gréco-latine : l'insensibilité annoncée dans le titre de la pièce est seulement un masque social dont le héros s'affuble pour cacher ses sentiments authentiques[796]. La Phædre « innocente et précieuse »[797] et l'Hypolite « courtois et severe »[798] de Gilbert mourront à cause de la médisance d'une confidente de Phædre, qui accusera par jalousie le fils de Thésée (dont elle aussi est amoureuse) d'avoir tenté de violer et de tuer sa future marâtre. L'on remarquera encore que Gilbert fait de Thésée un héros tragique fidèle à la tradition aristotélicienne, ni entièrement bon ni entièrement mauvais (c'est un grand héros mais il manque de constance en amour et sait se comporter en tyran[799]), tandis qu'il absout complètement Hypolite et Phædre des fautes qui leur étaient attribuées dans le mythe classique. Le personnage de Phædre, par conséquent, s'avère apte à susciter non pas – ou, pour mieux dire, non plus – l'horreur mais uniquement la pitié, comme l'affirme ouvertement la fidèle suivante Pasithée dans la dernière scène de la pièce.

> Non, non, Phædre, Seigneur, n'est pas si criminelle ;
> Elle aima vostre fils sans vous estre infidelle.
> Ce ne fut point amour, mais excez d'amitié,
> Qui doit loin de l'horreur exciter la pitié. (v. 1577-1580)

Les considérables innovations introduites par Gilbert à la *fabula* ancienne ont été étudiées par plusieurs chercheurs[800] (aussi parce qu'elles représentent une étape fondamentale

[795]« […] Pour parler de mon feu. / Qui dit amour c'est trop, amitié c'est trop peu. / Nul nom n'exprime bien la douleur qui me presse, / Je veux plus qu'une mere, et moins qu'une maîtresse », v. 147-150.

[796]On trouve deux antécédents indirects de cet Hypolite galant dans les tragédies françaises sur Crispe (qui assimilent la *fabula* du mythe de Phèdre/Hippolyte) parues dans les années 1630-1640 : Grenaille et Tristan l'Hermite interviennent sur le modèle hérité du théâtre jésuite en faisant de leurs héros des personnages amoureux.

[797]C'est ainsi que Daniela DALLA VALLE définit l'héroïne de la tragédie de Gilbert dans son article « Una Fedra innocente e preziosa nell'*Hypolite* di Gabriel Gilbert. Tra la conservazione del mito e la novità delle varianti », dans *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 233-244.

[798]Gabriel GILBERT, *Hypolite, ou le garçon insensible*, éd. cit., v. 229.

[799]Ses défauts sont reconnus aussi bien par la jalouse Phædre que par le sage Pithée qui, après avoir tissé les éloges de son gendre Thésée, est contrait d'avouer que « Il eut esté parfait, s'il n'eust aimé les femmes : / Mais ses feux inconstans, et ses folles amours / Ont meslé quelque tâche à l'esclat de ses jours. / Maintenant qu'un laurier doit couronner sa teste, / De son esclave mesme il devient la conqueste, / Cephise l'a vaincu […] » (v. 302-307).

[800]Après le travail fondateur d'Eleanor PELLET, *A Forgotten French Dramatist. Gabriel Gilbert (1620 ? - 1680 ?)*, cit, on pourra voir Winifred NEWTON, *Le thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, cit. ; Claude FRANCIS, *Les métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, cit., p. 83-108 ; Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon*, cit., p. 205-214 ; Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato*, cit., p. 25-36 ; ID., « Una Fedra innocente e preziosa nell'*Hypolite* di Gabriel Gilbert. Tra la conservazione del mito e la

dans le parcours d'adaptation du mythe qui trouvera son aboutissement dans la *Phèdre* racinienne) : Daniela Dalla Valle, en particulier, a mis en évidence d'un côté la part d'invention de Gilbert, de l'autre les apports non négligeables de l'*Hippolyte couronné* d'Euripide et de l'*Hippolyte* de Robert Garnier[801]. Aucun des exégètes de l'*Hypolite* n'a cependant relevé la présence de plusieurs réminiscences de l'*Héroïde* IV qu'on peut observer surtout dans la scène de l'aveu de Phædre à Hypolite (III, 2). Il est vrai, Gilbert ne traduit pas des passages entiers de l'épître ovidienne, ni ne fait de son héroïne une femme mondaine et éhontée comme celle d'Ovide ; il accueille néanmoins plusieurs références mythiques introduites par Ovide ou développées davantage par le poète de Sulmone que par Euripide et Sénèque, et adopte surtout – *mutatis mutandis* – la même stratégie persuasive qu'adopte le personnage de Phædre pour convaincre Hypolite de l'épouser.

Synopsis de la pièce

Le volage Thésée a quitté Athènes pour mener une guerre contre la ville de Mégare ; le véritable but de l'opération est de capturer Céphise, dont l'Athénien est amoureux. Phædre, la fiancée de Thésée, considère ses fiançailles annulées et oriente ses attentions vers Hypolite (acte I). Dans un dialogue avec son aïeul Pithée, Hypolite fait preuve du plus grand respect pour son père et pour Phædre ; il relate ensuite à son ami Aristée le contenu d'un rêve qui s'avérera prémonitoire et loue les mérites de la future marâtre. Un troisième entretien a lieu avec Achrise, suivante de Phædre envoyée pour sonder les sentiments du prince mais amoureuse de lui elle aussi : Hypolite simule une profonde hostilité envers les femmes et Achrise décide de punir l'affront subi (acte II). Phædre avoue son amour à Hypolite, le priant de s'enfuir avec elle dans son île natale mais il refuse à cause du respect qu'il porte à son père. Désespérée, elle prend l'épée de son aimé pour se tuer et s'enfuit (acte III). Thésée, revenu de Mégare, a finalement décidé d'épouser Phædre, mais elle lui apparaît en proie à des troubles profonds. Achrise profite de la situation pour accuser Hypolite d'avoir tenté de violer et tuer Phædre. Thésée bannit son fils de la ville (acte IV). Phædre demande la grâce pour Hypolite en priant Thésée de la renvoyer à Crète et d'épouser Céphise, mais il refuse. On apprend successivement la mort d'Hypolite, le suicide de Phædre et les mensonges d'Achrise qui s'est tuée à son tour : Thésée pleure ses erreurs et la perte de ses chers (acte V).

novità delle varianti », cit. ; Florence DE CAIGNY, *Sénèque le tragique en France*, cit., p. 685-784.

[801]V. en particulier Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato*, cit., p. 25-27.

Techniques de persuasion

L'*Héroïde* de Phèdre à Hippolyte est la seule de la première partie du recueil ayant pour but de séduire le destinataire. Le relativisme prôné par l'expéditrice, qui trouve ses expressions les plus marquantes dans la légitimation de l'inceste et dans la revendication d'une réputation immaculée (adroitement confrontée à la renommée tout autre que candide de Thésée), est l'outil rhétorique principal sur lequel se fonde la technique de persuasion mise en œuvre dans l'épître : la Phèdre d'Ovide tente de convaincre Hippolyte de l'aimer par le biais d'arguments rationnels visant d'un côté à montrer la licéité de leur union, de l'autre à discréditer le personnage de Thésée qu'elle dépeint comme un amant infidèle (il a trahi Ariane et Phèdre), un père ingrat (il n'a pas reconnu Hippolyte comme un fils légitime) et un assassin (il est responsable de la mort de la sœur et du frère de Phèdre, ainsi que de la mère d'Hippolyte). La démarche de l'héroïne de la tragédie de Gilbert est analogue : elle veut « […] par la raison esmouvoir ses esprits, / Pour causer la pitié sans causer le mespris » (v. 183-184) et se sert, pour ce faire, des mêmes arguments qu'on vient d'évoquer. Certes, ses propos ne paraissent pas toujours aussi audacieux que ceux du personnage ovidien, mais des homologies sont patentes.

Dès la première scène de la tragédie, Phædre se plaint de l'infidélité et de la conduite criminelle de Thésée[802], en trouvant dans les offenses subies les raisons du bien-fondé – voire de la nécessité – de sa vengeance. Le discours entamé dans la scène inaugurale se prolonge dans les scènes suivantes, et l'acte I en entier s'avère voué à la justification des desseins de Phædre. L'héroïne se considère à l'abri de tout reproche d'immoralité, la légitimité de son « change » étant assurée par deux raisons : d'un côté, le mariage royal n'a pas encore été célébré, ce qui conjure l'inceste dans le cas d'union avec Hypolite ; de l'autre, l'attitude tyrannique et capricieuse du roi d'Athènes, la cruauté dont il a fait preuve envers Ariane et la

[802]En ce qui concerne les « crimes » de Thésée, on pourra voir en particulier le passage suivant. PHÆDRE : « Avec ma chere sœur l'inconstant m'a ravie, / Il feignoit de l'aimer pour conserver sa vie ; / Et luy fit des serments pour luy manquer de foy, / Et luy donnoit un cœur qui soupiroit pour moy. / Arrivant à Naxos, cét esprit infidele / Feint que le Dieu de l'Isle estoit amoureux d'elle ; / Et qu'il lui commandoit, ah l'ingrat, le trompeur ! / De laisser sur ses bords ma deplorable sœur ». ACHRISE : « Ainsi Bacchus au Roy ne parut point en songe ». PHÆDRE : « Non, il voulut couvrir son crime d'un mensonge. / Lui-mesme l'avoüa de puis dans cette Cour ; / En pensant me monstrer l'excez de [s]on amour » (v. 197-208). Quant à son donjuanisme bien attesté déjà par la tradition classique, Gilbert en donne une représentation hyperbolique dans laquelle le *topos* du catalogue des femmes est poussé à ses extrêmes conséquences : « En plus de mille lieux sa foy s'est engagée, / Helene, Melibée, Antiope, et ma sœur, / Servirent de trophée à cét esprit trompeur : / Il les quitta pour moy ; pour une autre il me laisse, / La Terre enfin pour luy manquera de Maistresse » (v. 14-18).

trahison qu'il a consommée envers Phædre en aimant Céphise font de lui un amant indigne, méritant l'abandon.

> Il n'est point mon Espoux, il est mon ravisseur,
> Et me traite desja de mesme que ma sœur ;
> Apres mille sermens cét ingrat m'abandonne,
> Abusant du pouvoir que son sexe luy donne.
> Il mesprise sa foy, ses sermens, et les Dieux ;
> Et de son inconstance il fait gloire en tous lieux.
> Souvent un Dieu vengeur me dit que je l'imite,
> Que je dois à Cephise opposer Hypolite :
> Qu'on peut-estre infidelle, à qui manque de foy ;
> Et qu'il me sert d'exemple, en changeant avant moy.
> Ne changeant qu'aprez luy, suis-je pas excusable,
> Je n'ay point fait de faute, il est tout seul coupable :
> Luy seul doit attirer le Celeste courroux ;
> Thesée est mon Tyran, et non pas mon Espoux :
> Le Sort, et non l'Hymen m'a mise en sa puissance,
> Je ne suis pas encor dedans son alliance. (v. 155-170)

La Phèdre d'Ovide tâchait de montrer qu'à l'époque présente (l'âge de Jupiter) l'inceste n'est plus un tabou : Jupiter lui-même, qui « a établi la légitimité de tout ce qui pourrait plaire »[803], l'aurait autorisé en épousant sa propre sœur Junon. La Phædre de Gilbert propose un raisonnement tout aussi hardi pour montrer, inversement, l'illégitimité de son mariage avec Thésée : elle se rendrait coupable d'inceste si elle épousait l'homme qui autrefois « est entré dans le lit de [s]a sœur »[804]. Le tabou qui était au cœur des tragédies d'Euripide et de Sénèque se trouve neutralisé, chez Ovide comme chez Gilbert, par l'habilité oratoire des deux héroïnes qui savent se jouer de (ou jouer avec) l'interdit social et religieux pour vaincre les scrupules de leur aimé.

Afin de corroborer leurs discours, elles disposent également d'autres arguments. Toutes deux justifient leur incapacité de s'opposer à l'amour en faisant appel aux précédents

[803]OVIDE, *Phaedra Hippolyto*, cit., v. 133-134 : « Iuppiter ese pium statuit quodcumque iuuaret, / Et fas omne facit fratre marita soror ».

[804]« Oüy, Thesée est entré dans le lict de ma sœur, / J'ai descouvert son crime, et qu'il est un trompeur ; / Et c'est pourquoy j'abhorre un lien si funeste. / Je ne puis l'espouser sans commettre un inceste » (v. 739-742).

fameux ayant marqué leur histoire familiale[805] et, en même temps, rappellent à Hippolyte/Hypolite que plusieurs illustres chasseurs du passé se sont adonnés aux plaisirs de l'amour. Chez Ovide, Phèdre mentionne les couples formés par trois héros liés à la chasse ou voués au culte de Diane (Céphale et Aurore, Adonis et Vénus, Méléagre et Atalante) ; chez Gilbert, c'est Achrise qui évoque les exemples d'Endymion et de Céphale lorsqu'elle tente de convaincre Hypolite de se montrer plus indulgent envers le sexe féminin.

HYPOLITE

Je fuïs pour vivre libre, et la femme, et la Cour ;
Diane avec Venus, la Chasse avec l'Amour,
Ne s'accorde pas bien, l'un à l'autre est fatale.

ACHRISE

Le bel Endymion, et le courtois Cephale,
Sont Grecs, et l'un et l'autre, et chasseurs comme vous ;
Ils aiment toutefois, Amour leur paraist dous,
De son divin flambeau, le beau feu les devore. (543-549)

Si ces références au mythe peuvent paraître quelque peu conventionnelles (comme le sont certainement, dans les deux textes, la présence du personnage du vieux Pithée et la mention des dangers de la chasse au sanglier), on sera obligé de convenir que le don du royaume de Crète comme dot de la part de Phèdre/Phædre est un élément beaucoup moins anodin : absent des tragédies d'Euripide et de Sénèque, cet argument est exploité uniquement par Ovide et par Gilbert. Dans l'*Héroïde* IV tout comme dans l'*Hypolite*, la promesse du trône de l'île natale – et d'une élévation du statut social – constitue la ressource ultime dont l'héroïne dispose pour persuader son aimé à gagner la Crète avec elle. Ovide et Gilbert soulignent tout deux l'instabilité de la position d'Hippolyte/Hypolite et l'avantage que représenterait pour lui l'acquisition de la couronne dont Phèdre/Phædre est l'héritière. Le poète latin met en évidence la précarité de la condition sociale d'Hippolyte : il n'est qu'un *nothus* (sa mère n'a pas épousé Thésée), un bâtard qui ne pourra pas aspirer au trône d'Athènes – destiné aux fils légitimes de Thésée et Phèdre. Quant au dramaturge français, il ne met pas en question les quartiers de noblesse d'Hypolite, mais souligne les dangers auxquels le prince s'expose en demeurant auprès d'un père tyrannique dont il faut craindre la

[805]OVIDE, *Phaedra Hippolyto*, cit., v. 53-62 ; Gabriel GILBERT, *Hypolite*, cit., v. 71-72 : « Je suis sœur d'Ariane, et fille de Minos, / Le Demon de ma race a troublé mon repos ».

« haine » et les « fureurs » (« Il peut tuer un fils, s'il aime les deux sœurs »[806]). La fuite est présentée dès lors comme la plus profitable des perspectives s'offrant au jeune prince.

> Fuyez ces lieux où regne, et le crime et la mort.
> Mais n'apprehendez-pas de perdre une couronne,
> Thesée en vous l'ostant, Phædre vous la donne.
> Ah permettez-moy donc de revoir les Cretois ;
> Et venez avec moy pour leur donner des lois.
> Pour leur Reyne en ces lieux des subjets me demandent,
> Là des trosnes dorez, et des sceptres m'attendent.
> Là cent belles Citez les portes t'ouvriront ;
> Et loüant vos vertus, ils les couronneront.
> Ils beniront le fils qui les vient satisfaire,
> En leur restituant ce qu'a ravy son pere. (v. 784-794)

Chez Gilbert, les raisons de Phædre arrivent finalement à « esmouvoir » le fils de Thésée[807] mais à la fin de l'entretien des deux personnages (III, 2), le sentiment de piété filiale empêche le jeune de se résoudre à suivre sur-le-champ l'héroïne ; outrée, elle s'empare de l'épée d'Hypolite et sort de scène en annonçant son suicide. Resté seul sur la scène, le héros s'adonne à un monologue dans lequel il dément sa renommée de garçon insensible au travers un jeu d'appropriation des traits qui, jusqu'alors, avaient caractérisé la figure de Phædre. Cet Hypolite galant qui ne peut retenir ses larmes[808] professe son innocence, ou du moins tente de minimiser sa faute : il a cédé à l'amour seulement après une longue résistance[809] aussi à cause du mauvais exemple de conduite qu'a été son père[810]. Surtout, en retournant d'une façon éclatante le modèle classique, il affirme que la sensibilité est un élément constitutif de l'homme (« Mon pere excusera le feu qui me consomme, / Puisqu'il m'a fait sensible alors qu'il ma fait homme, / Sujet aux passions, à l'amour, aux plaisirs », v. 841-843). Le renversement – partiel ou complet – des données du mythe classique et des traits caractérisant les figures de Phædre et d'Hypolite, d'ailleurs, intéresse également le personnage de Thésée : de retour à Athènes après la fin de la guerre contre Mégare (acte IV),

[806] *Ibid*., v. 779-780.

[807] « Elle m'esmeut, me trouble, elle a pour moy des charmes, / Je ne puis voir ses pleurs sans respandre des larmes. / J'ay resisté longtemps, j'ay fait tout mon pouvoir, / Mais je sens que l'amour surmonte le devoir / Et qu'un pere n'est rien auprez d'une maitresse » (v. 833-836).

[808] *Hypolite*, cit., v. 833-834 ; *Phaedra Hippolyto*, cit., v. 175-176.

[809] *Hypolite*, cit., v. 835-840 ; *Phaedra Hippolyto*, cit., v. 151-155.

[810] *Hypolite*, cit., v. 844-846 ; *Phaedra Hippolyto*, cit., v. 53-62.

Thésée renonce à l'amour pour Céphise afin de rester fidèle à Phædre, en désavouant sa réputation d'amoureux infidèle.

La relecture originale de l'histoire et des personnages de Phèdre et d'Hippolyte proposée dans les premiers actes de la tragédie de Gilbert rejoint la tradition sénéquienne et euripidéenne au fil de l'acte IV, lorsque la fausse accusation d'Achrise ramène l'intrigue dans le sillage de la *fabula* classique et conduit finalement à l'épilogue tragique. Les chercheurs qui ont étudié l'*Hypolite* ont certainement vu juste en affirmant que l'action de la pièce est, dans l'ensemble, modelée sur le patron de Sénèque avec les apports d'Euripide (et probablement de Garnier), mais il faudra reconnaître que l'*Héroïde* IV intervient, elle aussi, dans la réécriture de Gilbert. Sa Phædre émue et en même temps lucide, ayant recours aux ressorts de la piété et aux armes de la raison pour faire plier la volonté d'Hypolite, trouve son antécédent dans l'héroïne ovidienne qui tente de « flectere animos »[811] par ses larmes, par ses discours et par l'offre d'une dot mirifique.

Bidar, Pradon et Racine : éclipses de l'*Héroïde* IV

Presque trente ans s'écoulent entre la parution de la tragédie de Gilbert et le retour sur les scènes tragiques du couple Phèdre/Hippolyte, auquel trois pièces sont consacrées dans les seules années 1675 et 1677. La première en ordre chronologique est une tragédie de Mathieu Bidar, probablement mise en scène à Lille en 1674 et imprimée l'année suivante dans la même ville[812] ; les deux autres, bien autrement connues, ont été représentées et imprimées en 1677 à Paris : il s'agit de *Phèdre et Hippolyte*[813] de Nicolas Pradon et de la tragédie homonyme de Jean Racine[814]. Ces trois tragédies partagent sur plusieurs aspects les

[811]*Phaedra Hippolyto*, cit., v. 165.

[812]Mathieu BIDAR, *Hippolyte*, à Lille, chez Balthasar Le Francq, 1675. Pour la date de mise en scène, voir Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato*, cit., p. 29. Les deux éditions modernes existantes sont contenues dans les volumes *Quando Ippolito s'innamora*, cit. et *Le mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle*, cit.

[813]Nicolas PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, à Paris, chez J. Ribou, 1677. Trois éditions modernes ont paru : la première en volume séparé (édition critique d'Olive Classe, Exeter, University of Exeter, 1987), la deuxième et la troisième en recueil : *Quando Ippolito s'innamora*, cit., et *Théâtre du XVIIe siècle. III*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de La Pléiade »), 1992).

[814]Jean RACINE, *Phèdre et Hippolyte*, à Paris, chez Cl. Barbin, 1677. Parmi les nombreuses éditions critiques existantes, nous retiendrons celle de Georges Forestier (dans Jean RACINE, *Œuvres complètes I. Théâtre – poésie*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1999, p. 815-876) et celle d'Alain Viala et Sylvaine Guyot (Paris, Classiques Garnier, (« Bibliothèque du théâtre français », 2013) qui fournissent respectivement le texte de la première édition et de la dernière parue du vivant de l'auteur. Sur la querelle qui éclata au lendemain des premières, voir la notice de Jacques TRUCHET dans *Théâtre du XVIIe siècle. III*, cit., p. 1076-1080.

modifications de la *fabula* introduites par Gilbert, mais entretiennent des rapports beaucoup moins étroits – ou moins saisissables – avec l'*Héroïde* IV.

D'Ariane à Thisbé : l'*Hippolyte* de Bidar

L'action de la tragédie de Bidar se situe dans la continuité de l'*Ariane* de Thomas Corneille[815], mise en scène en 1672. La pièce s'ouvre sur les mots de Phèdre rappelant la conclusion de la tragédie de Corneille : l'abandon d'Ariane et la fuite du couple formé par Phèdre et Thésée, les promesses de fidélité de lui et de dévouement d'elle. Chez Bidar, Phèdre n'est plus amoureuse de son fiancé Thésée (qui, en revanche, lui est fidèle) et le prie de reporter leur mariage, prévu pour le jour même durant lequel se déroule l'action. Elle avoue ensuite son amour à Hippolyte et découvre qu'il est déjà engagé avec une autre femme, Cyane. Phèdre décide de se débarrasser de sa rivale, mais son manège est rapidement découvert par Hippolyte (qui tente, en vain, de mettre Thésée au courant de l'infidélité de sa fiancée), et ce dernier devient la cible de ses machinations ultérieures. En l'accusant auprès de Thésée de lui avoir proposé de s'enfuir d'Athènes avec lui, elle oblige Hippolyte à quitter la ville pour éviter les conséquences de la rage du père. Lorsqu'un messager apporte la nouvelle de la mort d'Hippolyte (causée par le monstre marin canonique), Phèdre révèle sa responsabilité et avale du poison ; on apprendra qu'elle meurt en se jetant sur le cadavre d'Hippolyte, immédiatement suivie par Cyane qui se tue d'un coup de poignard. Dans la dernière scène, Thésée se meurt de chagrin.

Bidar se montre certainement plus redevable au théâtre contemporain qu'à la littérature et au théâtre de l'âge classique. Comme nous l'avons anticipé, sa tragédie se situe dans un rapport de continuité avec l'*Ariane* de Thomas Corneille[816] dont elle prolonge l'histoire et suit l'exemple de l'*Hypolite* de Gilbert en ce qui concerne la définition d'un lien non-marital entre Phèdre et Thésée ainsi que la représentation d'un Hippolyte amoureux. À propos d'Hippolyte, il faut signaler que ce personnage chez Bidar, pour la première fois, porte ses attentions non plus sur Phèdre mais sur une autre femme, établissant un rapport quadrangulaire qui évoque celui de l'*Ariane* (mais qui pourrait avoir été suggéré par les tragédies sur Crispe de Grenaille et de Tristan l'Hermite, comme Daniela Dalla Valle l'a

[815]Voir *infra* le chapitre consacré à l'*Ariane* de Thomas Corneille.

[816]On voit apparaître dans le texte de Bidar des réminiscences de la tragédie de Thomas Corneille, telle la déclaration ferme « Pour moy plus de Thesée » du v. 485 : dans l'*Ariane*, ces mots ont un sens opposé, étant prononcés par l'héroïne comme un constat amer lorsqu'elle découvre la trahison de son amant (« Pour moi, pour mon amour, il n'est plus de Thésée », v. 1628). Thomas Corneille les avais déjà utilisées dans sa traduction de l'*Héroïde* X.

remarqué[817]) et qui annonce le schéma qu'adopteront aussi Pradon et Racine. Quant à l'épisode final de la mort des deux héroïnes sur le corps d'Hippolyte, il est tentant de le mettre en relation avec l'épisode de la mort des héros dans le *Pirame et Thisbé* de Pradon[818], dont la création récente[819] avait été accueillie favorablement par le public. À la densité des rapports identifiables entre l'*Hippolyte* de Bidar et les pièces modernes mentionnées répond l'absence de correspondances significatives avec des textes classiques. Euripide et Sénèque, connus d'une manière directe ou indirecte, fournissent évidemment les coordonnées essentielles de l'histoire (que le théâtre français s'est déjà approprié), mais n'apportent aucune contribution patente au texte de Bidar. Il en va de même pour Ovide, dont l'*Héroïde* IV n'est pas intervenue dans la composition de cette tragédie résolument moderne.

Une Phèdre moderne fardée à l'ancienne : *Phèdre et Hippolyte* de Pradon

Les nombreuses références au mythe classique qu'on observe dans la tragédie de Pradon ne constituent qu'une couche antiquisante posée sur la surface d'un texte qui trouve son inspiration dans les pièces françaises sur Phèdre/Hippolyte et, plus largement, dans la tragédie française contemporaine : *Phèdre et Hippolyte*, tout comme l'*Hippolyte* de Bidar, établit une liaison explicite avec l'*Ariane* de Thomas Corneille[820]. Dans sa préface, l'auteur se présente comme le dernier maillon d'une chaîne de réécritures s'éloignant progressivement du modèle original (l'*Hippolyte couronné*) et reliant Euripide à Sénèque, Sénèque à Garnier, Garnier à Gilbert – et, sous-entendu, ce dernier à Pradon lui-même[821]. Les seuls autres auteurs anciens mentionnés dans la préface sont Philostrate, auquel le dramaturge aurait emprunté le motif de l'amour d'Hippolyte pour Aricie (en réalité la référence à Aricie est faite par Blaise de Vigenère dans ses annotations à sa traduction de Philostrate[822]), et Longin, évoqué pour des raisons purement polémiques[823]. La *Vie de Thésée* de Plutarque, qui n'est pourtant pas

[817]Daniela DALLA VALLE, *Il mito cristianizzato*, cit., p. 30.

[818]Nicolas PRADON, *Pirame et Thisbé*, à Paris, chez H. Loyson, 1674.

[819]Les frères Parfaict signalent que la première eut lieu « vers le 18 Janvier 1674 » (François et Claude PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. IV, p. 308).

[820]Voir en particulier les v. 809-814 : « Mon frère arme, Seigneur, déjà sa flotte est prête ; / Tout ce grand appareil menace votre tête : / Il vous traite partout d'injuste ravisseur. / Ænarus avec eux vient pour venger ma sœur ; / Oui, dans l'île de Naxe Ariane trahie / Lui doit donner la main pour prix de votre vie ». Cette citation, comme les suivantes, est tirée de l'édition citée de Jacques Truchet.

[821]Nicolas PRADON, « Préface » de *Phèdre et Hippolyte*, p. 96, dans *Théâtre du XVIIe siècle. III*, cit. L'exclusion de La Pinelière et de Bidar de cette liste d'auteurs pourrait être intentionnelle.

[822]PHILOSTRATE, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, cit., p. 569. L'observation est de Jacques Truchet.

[823]« J'ai toujours cru […] que l'on devait être bien moins avide de la qualité de bon auteur que de celle d'honnête homme, que l'on me verra toujours préférer à tout le sublime de Longin » (Nicolas PRADON,

citée, pourrait avoir fourni quelques données supplémentaires[824], mais Pradon souligne avec une certaine *sprezzatura* la distance qui le sépare des tragiques de l'Antiquité : dans les dernières lignes de la préface, il note d'une façon sommaire les propos suivants.

> Je n'ai point parlé ici de la conduite de cet ouvrage ; elle a été généralement trop approuvée, quoique je me sois un peu éloigné de celle d'Euripide et de Sénèque ; mais j'en ferai voir les raisons dans un autre lieu par une dissertation plus ample que je donnerai au public[825].

Malheureusement, la « dissertation plus ample » annoncée n'a jamais vu le jour, ou bien ne nous est pas parvenue. Néanmoins, la dédicace de la pièce affiche clairement la démarche du dramaturge, peu soucieux de rendre hommage aux auteurs du passé mais attentif à ne pas heurter la sensibilité du public contemporain. En s'adressant à la duchesse de Bouillon, Pradon relève que son Hippolyte, contrairement au personnage classique, est « dépouillé de cette fierté farouche et de cette insensibilité qui lui était si naturelle », puisqu'un tel caractère n'aurait pas convenu à son public : « n'en déplaise à toute l'Antiquité, ce jeune héros aurait eu mauvaise grâce de venir tout hérissé des épines du grec dans une cour aussi galante que la nôtre »[826]. Cet Hippolyte galant, amoureux de la princesse Aricie[827], est convoité par une Phèdre qui n'a pas encore épousé Thésée, mais qui porte déjà le titre de reine. Pradon, comme ses devanciers récents, exclut de sa relecture du mythe toute possibilité d'adultère ou d'inceste ; dans ce même effort d'adaptation aux normes de la vraisemblance et de la bienséance, il explique l'absence de Thésée au début de la pièce par son engagement dans la guerre contre les Pallantides (un épisode qui, dans le mythe classique, précède cette phase de l'histoire, dont l'adoption permet toutefois de contourner l'inconvenance de la descente aux Enfers euripidéenne et sénéquienne). Cette approche très libre de la matière mythique se voit confirmée, d'un point de vue dramaturgique, par le recours à des schèmes typiquement modernes, comme l'aveu de Phèdre à sa rivale Aricie (qui repropose une

« Préface » de *Phèdre et Hippolyte*, cit., p. 97). La cible de cette pique est évidemment Boileau, auteur d'une traduction du *Traité du sublime*.

[824]On songe en particulier aux références au personnage d'Æglé et à l'épisode du ravissement d'Hélène de la part de Thésée : PLUTARQUE, *Vies. Tome I (Thésée-Romulus – Lycurgue-Numa)*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, troisième tirage revu et corrigé par Jean Trigoin, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 28 et 40-44.

[825]*Ibidem*.

[826]Nicolas PRADON, « À Madame la Duchesse de Bouillon », p. 95, dans *Théâtre du XVIIe siècle. III*, cit.

[827]On voit se reproposer le schéma quadrangulaire adopté par Bidar.

situation déjà exploitée par plusieurs auteurs contemporains[828]), l'enlèvement de cette dernière (hérité de la tradition romanesque en vogue dans les décennies précédentes) et le soupçon, toujours d'Aricie, d'avoir été trahie par Hippolyte (emprunté, peut-être, à Bidar).

Sur cette trame novatrice à l'égard de la tradition gréco-latine et débitrice de la production théâtrale de l'époque, Pradon étale une multitude de références mythiques ayant la fonction de donner une couleur « ancienne » à une pièce foncièrement moderne. Ces références, en effet, s'avèrent rarement conformes à la vulgate. Pour en fournir quelques exemple, l'action de la tragédie a lieu à Trézène (comme chez Euripide) mais dans la ville se trouvent aussi les princesses Æglé et Hélène, deux personnages qui interviennent dans d'autres phases du mythe de Thésée ; la contemporanéité de la guerre contre les Pallantides et du mariage avec Phèdre, de même, est un anachronisme ; l'inquiétant sacrifice dont il est question dans la première scène de la pièce évoque nombre de rituels omineux de la tradition classique, de Virgile à Lucain en passant par Sénèque, mais n'est jamais associé au personnage d'Hippolyte. À propos de cette démarche, Jacques Truchet parle d'une tendance « à accumuler les épisodes mythologiques et à resserrer une chronologie qui fait coïncider toutes sortes d'événements, comme [si Pradon] avait voulu compenser par cette abondance d'aventures légendaires les affadissements qu'il faisait subir d'autre part à la légende »[829].

La désinvolture avec laquelle Pradon récupère et réutilise des données provenant de sources disparates semblerait concerner aussi l'*Héroïde* IV, quoique d'une façon marginale. Il faut préciser qu'il s'agit uniquement d'une hypothèse, puisque les points de contact entre les deux textes sont exigus et ne concernent qu'un seul passage de *Phèdre et Hippolyte*. Le passage en question correspond aux vers 251-272, qui suivent immédiatement l'aveu de Phèdre et relatent les circonstances dans lesquelles elle est tombée amoureuse d'Hippolyte. Chez Ovide comme chez Pradon, l'*innamoramento* de la reine a lieu pendant une cérémonie sacrée. Ovide esquisse rapidement la scène (v. 67-78) : Phèdre assiste aux mystères d'Éleusis lorsqu'elle aperçoit Hippolyte, vêtu de blanc, couronné de fleurs, le teint clair relevé d'une pudique rougeur, et tombe amoureuse de ce jeune aux traits sévères. Pradon étale la description sur une section d'une longueur double, en détaillant davantage le déroulement de l'épisode. Sa Phèdre voit Hippolyte au cours d'une cérémonie pour Diane définie comme une

[828]Dans l'*Hypolite* de Gilbert, Phædre fait son aveu à une suivante, Achrise, qui aime à son tour Hypolite ; dans le *Bajazet* de Racine, Atalide est en même temps confidente et rivale, tout comme la Phèdre de l'*Ariane* de Thomas Corneille.

[829]Jacques TRUCHET, « Notice » de *Phèdre et Hippolyte*, dans *Théâtre du XVIIe siècle. III*, cit., p. 1081.

« pompeuse fête » (v. 255) où défile « l'illustre et superbe jeunesse » de la Grèce (v. 257), ce qui déplace dans un cadre galant et courtisan les austères célébrations qui constituaient le décor de la scène chez Ovide. La description du jeune héros se fonde sur le même jeu de contrastes qui caractérisait la description faite par la Phèdre ovidienne.

Phaedra Hippolyto v. 71-74	*Phèdre et Hippolyte* v. 258-263
Candida uestis erat, Praecincti flore capilli, Flaua uerecundus tinxerat ora rubor, Quemque uocant aliae uultum rigidumque [trucemque, Pro rigido Phaedra iudice fortis erat.	En lui je vis l'honneur et la fleur de la Grèce. L'air d'un jeune héros, un front majestueux, La douceur de ses traits, et le feu de ses yeux, Cette fierté charmante, et ce grand caractère (Tel que porte le front de son auguste père) Éblouirent mes yeux […]

Chez Pradon, le récit du déroulement de la cérémonie se prolonge avec la remémoration du sacrifice officié par Hippolyte, au cours duquel Phèdre s'identifie avec la victime : jalouse du « bonheur de Diane » (destinataire des offrandes d'Hippolyte) et désireuse de « lui faire un larcin de ses vœux »[830], Phèdre est punie par la déesse qui la rend éperdument amoureuse du jeune homme. Dans les vers suivants, on reconnaît d'autres possibles réminiscences ovidiennes, mais l'identification de la source demeure incertaine. Nous songeons en particulier aux vers 297-304, dans lesquels Phèdre oppose la noblesse de son lignage à l'humiliation à laquelle l'amour la contraint.

Phaedra Hippolyto v. 155-162	*Phèdre et Hippolyte* v. 297-304
Depudui, profugusque pudor sua signa reliquit. Da ueniam fassae duraque corda doma. Quod mihi sit genitor, qui possidet aequora, [Minos, Quod ueniant proaui fulmina torta manu, Quod sit auus radiis frontem uallatus acutis, Purpureo tepidum qui mouet axe diem, Nobilitas sub amore iacet ; miserere priorum Et, mihi si non uis parcere, parce meis !	Hélas ! je me croyais plus superbe et plus fière ; De la race des dieux, fille de la lumière, Avec dédain j'ai vu des rois humiliés En la cour de Minos soupirer à mes pieds ; Mais Dieux ! nous méprisons les conquêtes faciles, Nous voulons ébranler les cœurs les plus [tranquilles, Et c'est le piège adroit où l'amour nous surprend Quand il arme nos yeux contre un indifférent.

[830]Nicolas PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, cit., v. 266-267.

Les correspondances, il est vrai, sont ténues[831]. Pourtant, compte tenu de l'approche très libre que le dramaturge entretient avec ses sources, les quelques vers qu'on a isolés invitent à considérer plausible l'hypothèse d'un remaniement de la matière ovidienne. Certes, l'*Héroïde* IV n'a pas apporté d'éléments déterminants pour l'économie de la pièce ; elle a pu fournir, néanmoins, des germes pour l'élaboration de la scène de l'aveu. Et si l'on songe à la discrétion de Pradon dans l'étalage de ses modèles poétiques et dramaturgiques anciens, ce n'est peut-être pas un hasard qu'il taise les noms d'Euripide et de Sénèque mais cite celui du poète de Sulmone dans sa dédicace à Madame de Bouillon, en magnifiant les compétences littéraires de cette duchesse qui « sait puiser dans leurs sources les beautés d'Horace et d'Ovide, et des plus célèbres auteurs dont elle pourrait nous en donner des leçons »[832].

Phèdre ou Sapho ? Racine et l'art de la contamination

La dernière tragédie de Phèdre/Hippolyte parue au XVIIe siècle est celle de Racine. Un petit nombre de chercheurs s'est intéressé, dans le passé, à la question des apports des *Héroïdes* à cette pièce. Georges May et de Joan Dejean, en particulier, se sont efforcés de démontrer l'existence de rapports étroits entre la tragédie de Racine et, respectivement, l'*Héroïde* IV (Phèdre) et l'*Héroïde* XV (Sapho). Les résultats de leurs analyses, cependant, sont loin d'être inattaquables. Les rapprochements proposés par Georges May sont souvent très vagues : il reposent parfois sur des *topoi* bien consolidés dans la littérature classique ou dans l'ensemble de l'œuvre du même Ovide, non pas précisément sur la matière de l'épître de Phèdre ; ils concernent aussi,parfois des passages qu'on retrouve déjà dans l'*Hippolyte* d'Euripide et qui ont été imités tant par Sénèque que par Ovide[833]. Dans la plupart de ces cas, par conséquent, l'attribution de telle image ou de tel vers à Ovide ne peut qu'être douteuse. Ses observations les plus convaincantes, à vrai dire, portent non pas sur l'*Héroïde* IV mais sur les vers des *Métamorphoses* consacrés au personnage de Byblis (IX, v. 453-665), la fille de Milétos et Cyané qui tomba amoureuse de son frère jumeau Caunos[834]. May relève des

[831]Signalons que l'épisode de l'*innamoramento* au cours d'une cérémonie sacrée est évoqué, quoique d'une façon extrêmement succincte, aussi par Diodore de Sicile.

[832]Nicolas PRADON, « À Madame la Duchesse de Bouillon », cit., p. 95

[833]Voir Georges MAY, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, Presses universitaires de France-Yale University Press, 1949, p. 139-145. C'est le cas, par exemple, des passages communs à Euripide, Sénèque et Ovide où Phèdre, en émule d'Hippolyte, affirme vouloir s'adonner à la chasse (p. 139) ; de ceux où l'on mentionne la rougeur qui teinte le visage d'Hippolyte ou du jeune Thésée, qu'on retrouve chez les deux poètes latins (p. 142), ou encore de la scène de l'aveu, que Racine imite d'Euripide (p. 142-143).

[834]Celui de Byblis n'est pas le seul épisode des *Métamorphoses* que Racine a réélaboré dans sa *Phèdre*. Sans compter les reprises ponctuelles de vers épars, à la suite de Georges Forestier on peut signaler que le récit de la mort d'Hippolyte qui paraît dans le livre XV des *Métamorphoses* (v. 506-529) conflue dans la *rhesis*

similarités frappantes entre la représentation du tourment chez Byblis et chez Phèdre, et signale la présence d'éléments isolés mais dignes d'attention comme la lettre que les deux héroïnes écrivent et effacent plusieurs fois[835]. May arrive donc à relever la présence d'un intertexte *ovidien* dans la pièce, tandis que l'étendue – voire l'existence – de l'intertexte *héroïdien* n'en est pas assurée.

En suivant une piste opposée, Joan Dejean a tâché de montrer que l'*Héroïde* cachée derrière la Phèdre racinienne ne serait pas la quatrième mais la quinzième[836]. La chercheuse choisit programmatiquement d'ignorer les dettes du dramaturge envers Euripide et Sénèque[837] pour se concentrer uniquement sur les affinités entre la Sapho d'Ovide et la Phèdre de Racine ; pourtant, la plupart de ces affinités ne permettent pas de prouver que « Racine [ait] mis Phèdre sur une trajectoire Sapphique »[838] parce qu'elles n'intéressent pas seulement la figure de la poétesse de Lesbos mais nombre d'héroïnes de la littérature classique, y compris les héroïnes euripidéenne et sénéquienne qu'elle exclut sciemment de sa perspective d'analyse. Par exemple, la symptomatologie de l'amour chez Phèdre est certainement proche de celle dépeinte par la Sapho historique et par la Sapho ovidienne, mais il nous paraît hasardeux d'affirmer, sur la base de cette seule affinité, que la représentation racinienne de la « dégénérescence physique de la femme abandonnée »[839] dérive par filiation directe de l'*Héroïde* XV – en ignorant d'un côté la présence de ce motif chez Euripide et chez Sénèque[840], de l'autre la diffusion de la théorie médico-littéraire du mal d'amour et de la mélancolie amoureuse au XVIIe siècle[841]. La superposition des figures

racinienne.

[835]Nous renvoyons aux p. 140-142 de l'étude de May.

[836]Joan DEJEAN, *Sapho. Les Fictions du désir. 1546-1937*, Paris, Hachette Supérieur, 1994, p. 77-84.

[837]*Ibid.*, n. 24 p. 78.

[838]*Ibid.*, p. 79.

[839]*Ibid.*, p. 78.

[840]EURIPIDE, *Hippolyte*, cit., v. 267-300 ; Sénèque, *Phaedra*, cit., v. 373-383.

[841]La bibliographie sur ce sujet est très vaste ; nous nous bornerons à fournir ici quelques repères essentiels. Pour une présentation synthétique de la genèse du « mal d'amour » et de sa diffusion dans la littérature européenne jusqu'au Moyen Âge, on pourra voir Massimo CIAVOLELLA, *La « malattia d'amore » dall'antichità al Medio Evo*, Roma, Bulzoni, 1976; les articles de Donald BEECHER (« L'amour et le corps : les maladies érotiques et la pathologie à la Renaissance », dans *Le corps à la Renaissance*, actes du colloque de Tours (2-11 juillet 1987), sous la direction de J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-Cl. Margolin, Paris, Aux amateurs des livres, 1990, p. 423-434) et de Patrick DANDREY (« "L'amour est un mal ; le guérir est un bien" : La nature du mal d'amour au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, 17, 1992 (« L'idée de nature au début du XVIIe siècle »), p. 275-294), ainsi que le livre récent de Carine LUCCIONI (*Les Rencontres d'Apollon et Saturne*, Paris, Classiques Garnier, 2012), permettrons de mesurer la vitalité de cette théorie à l'âge moderne. Par ailleurs, le XVIIe siècle voit proliférer les traités théoriques sur le mal d'amour : pensons, par exemple, aux œuvres de Jourdain Guibelet, Jean de Veyries, Jacques Ferrand et Marin Cureau de La Chambre.

d'Hippolyte/Phaon/Phaéton et de Phèdre/Ariane/Procné/Sapho fournit des occasions de réflexion certes intéressantes, mais inadéquates pour démontrer la prétendue prépondérance du modèle sapphique dans le processus de création du personnage de Phèdre.

Dans le chapitre qu'elle consacre à Racine et Ovide dans sa monographie ovidienne[842], Marie-Claire Chatelain accorde quelques pages à la *Phèdre*[843], et ses analyses ont le mérite d'éviter le piège de l'identification exclusive des sources des passages étudiés. Chatelain partage, pour l'essentiel, les intuitions de May et de Dejean, mais propose des conclusions plus nuancées. Elle reconnaît que les symptômes de l'*innamoramento* et les traits de la plainte amoureuse qu'Ovide détaille dans l'épître de Sapho sont constitutifs du recueil des *Héroïdes* dans l'ensemble (« Ovide fait [du] saisissement qui prélude aux larmes un véritable motif élégiaque »[844]) et qu'ils ne sont pas étrangers à d'autres œuvres du même auteur, telles les *Métamorphoses*, ou d'autres auteurs, telles l'*Énéide* virgilienne ou l'ode de Sapho citée dans le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin[845] (ce dernier rapprochement déjà proposé par Longepierre[846]). Elle souligne, en outre, que les vers illustrant le trouble de la Phèdre racinienne présentent des analogies incontestables avec ceux que le dramaturge consacre à d'autres personnages de ses tragédies, comme Agamemnon et Ériphile[847], et que le jeu d'échos intertextuels qu'on voit à l'œuvre chez Racine est beaucoup plus complexe que ne le croient May et Dejean. Chatelain suggère, en revanche, une lecture parallèle jusqu'alors inexplorée : elle remarque que la scène de l'aveu de Phèdre à sa nourrice Œnone[848] (I, 3) pourrait avoir été calquée sur la progression qu'on observe dans la partie initiale de l'*Héroïde* IV. D'abord, l'héroïne rejette les « vains ornements » qui lui « pèsent » et rêve de parcourir les terrains de chasse d'Hippolyte[849] ; puis, en prenant conscience de son égarement[850], elle se voue au silence[851] mais poussée à révéler la cause de son désordre, elle déplore le sort funeste

[842]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, p. 621-707.

[843]*Ibid*., p. 652-657.

[844]*Ibid*., p. 654.

[845][LONGIN], *Du Sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1965. La traduction du traité faite par Boileau a fait l'objet d'une édition moderne (LONGIN, *Traité du sublime*, traduction de Nicolas Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1995).

[846]*Les Poésies d'Anacréon et de Sapho, traduites de grec en vers françois, avec des remarques*, à Paris, chez P. Émery, 1684, p. 375.

[847]Marie-Claire CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant*, cit., p. 653-655.

[848]Ce nom est inconnu dans la tradition des pièces sur Phèdre ; il est, en revanche, un nom ovidien : l'auteur fictionnel de l'*Héroïde* V, adressée à Pâris, est Œnone (première femme du héros troyen).

[849]*Phaedra Hippolyto*, cit., v. 37-50 ; *Phèdre et Hippolyte*, cit., v. 158-178.

[850]*Phaedra Hippolyto*, cit., v. 51 ; *Phèdre et Hippolyte*, cit., v. 179-184.

[851]*Phaedra Hippolyto*, cit., v. 52 ; *Phèdre et Hippolyte*, cit., v. 225-238.

de sa mère, de sa sœur et en dernier lieu d'elle-même (toutes trois victimes de la haine de Vénus)[852], avant d'avouer finalement son amour pour Hippolyte. Les échelons composant cette progression, en effet, sont agencés sans solution de continuité dans la *Phèdre* comme dans l'*Héroïde* ; néanmoins, il est opportun de signaler que ces éléments ne sont pas étrangers aux tragédies d'Euripide et de Sénèque (une progression analogue – rejet du luxe et rêverie d'une vie sauvage, prise de conscience, silence – est employée par le tragique grec[853]) ; que la scène I, 3, dans ses grands axes, est imitée de la scène de l'aveu de l'*Hippolyte couronné* ; que les réminiscences classiques (Euripide, Sénèque, Ovide, mais aussi Sophocle, Horace, Virgile...), finalement, abondent dans ces vers[854].

Les éléments qui permettraient d'établir un lien entre la *Phèdre* et l'*Héroïde* IV sont en somme plutôt fragiles. Il ne fait aucun doute que la représentation ovidienne de l'amour a profondément nourri la poétique de Racine, mais dans le cas de la *Phèdre* on ne pourra pas parler proprement de réécriture du texte ovidien : dans la scène de l'aveu la présence de l'Ovide élégiaque est perceptible et en même temps impalpable. L'habilité du dramaturge à s'approprier ses sources fait de lui un disciple idéal du poète qui, trois cents ans plus tôt, conseillait à un écrivain néophyte de se servir « […] de l'inventivité et des couleurs d'autrui, non pas des mots ; car le premier type d'imitation demeure caché, le second est manifeste ; le premier crée des poètes, le second des singes », et recommandait d'écrire « comme les abeilles font le miel, non pas en recueillant les fleurs mais en les mélangeant dans les alvéoles, afin que d'un vaste ensemble d'éléments disparates on n'obtienne qu'un seul élément, différent et meilleur »[855].

---

[852]*Phaedra Hippolyto*, cit., v. 53-64 ; *Phèdre et Hippolyte*, cit., v. 249-263.

[853]EURIPIDE, *Hippolyte*, dans ID., *Tragédies. Tome II (Hippolyte, Andromaque, Hécube)*, cit., v. 198-249.

[854]Voir les annotations de Georges FORESTIER à son édition de la pièce, dans Jean Racine, *Œuvres complètes I*, cit., p. 1646-1648.

[855]Francesco PETRARCA, *Le familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, collaborazione di Felicita Audisio, Torino, N. Aragno, 2004-2008, t. V, XXIII, 19, § 13 : « Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senece consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius » (nous traduisons).

VII : Didon à Énée

Avec Médée et Ariane, Didon est l'une des héroïnes du mythe pour lesquelles Ovide a montré la plus grande fascination : la figure de la reine de Carthage a été gratifiée d'une *Héroïde* et d'une mention dans toutes les œuvres érotiques et mythographiques du poète de Sulmone[856]. Le modèle de référence de la Didon ovidienne est certainement la Didon de l'*Énéide*, illustre incarnation littéraire d'un personnage mythique dont l'histoire était connue à Rome bien avant la réécriture de Virgile. La version pré-virgilienne du mythe faisait de Didon un parangon de femme *uniuira*, fidèle à la mémoire du premier époux Sichée au point de se donner la mort pour éviter un deuxième mariage avec un prince africain[857]. En introduisant dans la *fabula tradita* une variation de taille, c'est-à-dire l'épisode de l'amour pour Énée, Virgile a amplifié sensiblement la complexité psychologique du personnage tout en changeant la motivation de son geste suicidaire. Dans sa remarquable édition de l'*Héroïde* VII, Lisa Piazzi synthétise dans les termes suivants les conséquences de l'opération virgilienne :

> La tragedia della Didone virgiliana, e quindi […] anche di quella ovidiana, sta proprio qui: nell'attrito tra la versione tradizionale del mito e l'innovazione introdotta dalla storia d'amore con Enea. È il dramma di una *univira* che inopinatamente si scopre *lasciviens* e *incontinens* al pari di Medea o, meglio, che avverte la *culpa* di un'attrazione nata fuori dalla legittimità del matrimonio. […] Nella ricreazione di Virgilio l'infrazione al *pudor* viene espiata – e la *castitas*

[856]*Amours*, II, 18, v. 25 ; *Art d'aimer*, III, v. 29 ; *Remèdes à l'amour*, 57 ; *Métamorphoses*, XIV, v. 75-81 ; *Fastes*, III, v. 545-550 (avec l'auto-citation de l'épitaphe contenu dans le dernier distique de l'*Héroïde* VII). Dans toutes ces occurrences, le personnage de Didon confirme les traits que lui sont attribués dans l'*Héroïde* VII.

[857]Cette version, déjà rapportée par TIMÉE DE TAUROMÉNION (*Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden, Brill, 1926-1958, 566 F 82 Jacoby), survit à la diffusion de la *lectio* virgilienne : elle est encore rapportée par Justin et même défendue par Macrobe qui accuse d'inauthenticité la « fabula lascivientis Didonis » de VIRGILE (*Saturnales*, 5, 17, 4-6).

originaria risarcita e reintegrata *post mortem* – attraverso un senso di colpa d'intensità tragica culminante nell'obbligatorio suicidio[858].

Malgré la relative nouveauté du poème épique de Virgile (le poète, qui travaillait à son *opus magnum* depuis une dizaine d'années, meurt en 19 av. J.-C. ; les *Héroïdes* ont été écrites environ 10-15 ans plus tard[859]), Ovide intègre pour l'essentiel les innovations apportées à l'histoire de la reine de Carthage dans l'*Énéide*. Cependant, une différence considérable émerge de la comparaison des deux textes : la vocation de l'héroïne virgilienne est foncièrement tragique – bien que teintée d'accents hautement pathétiques –, alors que l'héroïne ovidienne est entièrement dépeinte dans une « tonalité mineure et larmoyante »[860] étrangère à toute perspective tragique. Cet ancrage exclusif dans le registre élégiaque est autorisé par le choix du temps fictif de la rédaction de l'*Héroïde* VII qui correspond au moment de plus grande faiblesse de la Didon virgilienne (*Énéide*, IV, v. 415), et surtout par la dissolution du cadre narratif énéidien qui établissait un affrontement dialectique entre les deux positions inconciliables de Didon et d'Énée. L'horizon de l'héroïne d'Ovide se rétrécit aussi en conséquence de la subjectivisation du matériel diégétique qui, dans l'*Énéide*, était confié à la voix objective du narrateur[861]. Ce repli solipsiste entraîne un jeu complexe de relecture de l'intertexte virgilien[862]. Le *pius Aeneas* virgilien devient la cible d'une virulente *obiurgatio* et se voit accusé d'*impietas* en plusieurs passages[863] – même si, dans le même temps, les malédictions que la Didon épique lançait à Énée sont systématiquement conjurées[864]. De nouveau, le thème de la maternité subit un traitement opposé chez les deux

[858]P. OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula VII. Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazzi, Firenze, Felice Le Monnier, 2007, p. 43-44. Le commentaire de Lisa Piazzi a été un support indispensable pour la rédaction de la présente introduction.

[859]Dans *Amours* II, 18, Ovide mentionne les réponses aux *Héroïdes* que le poète Sabinus a publiées : l'édition en trois livres des *Amours* étant datée au 4-2 av. J.-C., les *Héroïdes* doivent la précéder de quelques années.

[860]P. OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula VII. Dido Aeneae*, cit., p. 15 (nous traduisons).

[861]On pourra considérer, par exemple, le traitement de l'épisode de la rencontre d'Énée et Didon dans la grotte. Chez Virgile, à cette occasion les Nymphes « ulularunt » (IV, v. 168) – un présage ambigu – tandis que, chez Ovide, le personnage de Didon revient sur événement en se servant des mêmes mots employés par Virgile mais en fournissant une interprétation tout autre qu'ambiguë : les divinités infernales, non pas les Nymphes, auraient assisté à leur union (« Audieram uocem ; nymphas ululasse putaui ; / Eumenides fatis signa signa dedere meis », v. 95-96).

[862]Pour une analyse approfondie de ces rapports, nous renvoyons encore une fois à l'introduction et au commentaire de Lisa Piazzi dans son édition de l'*Héroïde* VII.

[863]L'*impietas* d'Énée se manifesterait envers son fils et les Pénates de Troie (v. 75, 77-78, 129-132), sa femme (v. 83-84) et son père (v. 79-80). Énée serait, par ailleurs, un fils indigne de sa mère Vénus, la déesse de l'amour (v. 35-36).

[864]*Héroïde* VII, v. 159 et suiv. ; *Énéide*, IV, v. 600-615.

auteurs : chez Virgile, Didon se plaint de ne pas avoir eu d'Énée un enfant qui puisse la consoler dans sa solitude ; chez Ovide, elle insinue être enceinte dans l'espoir de retenir le Troyen. Le changement le plus significatif est celui qui concerne les motivations du suicide : dans l'*Énéide*, Didon se tue pour expier la *culpa* d'avoir trahi son premier époux ; dans l'*Héroïde*, elle menace de se tuer seulement si Énée l'abandonne. Il s'agit donc d'une forme de chantage et qui, partant d'une ré-élaboration purement utilitaire de l'épisode du suicide, va de pair avec l'effacement de la *culpa* tragique : la seule faute de la Didon ovidienne serait d'*avoir aimé* (« Quod crimen dicis praeter amasse meum ? », v. 164) et non pas d'*avoir aimé un autre homme que Sichée*. Incapable de maudire, prête à s'humilier et à soumettre son honneur aux instances de l'amour, l'héroïne d'Ovide prend les distances de la hautaine Didon de Virgile mais non pas de la matière narrative de l'*Énéide* : dans l'*Héroïde* VII (qui, par ailleurs, est la seule épître du recueil ayant une véritable fonction conative) tous les éléments révèlent de précises correspondances avec l'intertexte épique. Au demeurant, les variations sur le thème proposées par Ovide n'enrichissent pas la *fabula* de points inédits mais portent un nouveau regard sur la matière élaborée par Virgile.

Le personnage de Didon a connu un succès fulgurant en France ainsi que dans le reste de l'Europe aux XVIe et XVIIe siècles, comme en témoigne le foisonnement de traductions et de réécritures (aussi bien sérieuses que burlesques) du livre IV de l'*Énéide* et de l'*Héroïde* VII[865]. Le potentiel tragique de la figure de Didon, en particulier, n'est pas passé inaperçu aux yeux des dramaturges européens, et cela dès le XVIe siècle. En France, la série des tragédies sur le personnage de Didon a été inaugurée par Étienne Jodelle[866], et au moins

[865]Thomas KAILUWEIT a publié une bibliographie monumentale des œuvres littéraires et musicales sur Didon : *Dido – Didon – Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Maim, Peter Lang, 2005. Sur la fortune du mythe d'Énée et Didon en France entre le XVIe et le XVIIIe siècle (en particulier dans le théâtre) on pourra voir Thoron HOLLARD, *The Figure of Dido in French Drama and French Music. Interpretations of the Tragic Love Story of a Legendary Heroine*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2011 ; la première partie de l'introduction au volume *Didon à la scène. Scudéry,* Didon *(1637). Boisrobert,* La Vraye Didon, ou la Didon chaste *(1643)*, édition préparée sous la direction de Christian Delmas par le groupe de recherche « Idées, thèmes et formes 1580-1660 » de l'Université Toutlouse-Le Mirail, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1992 (« Le thème de Didon dans le théâtre européen », p. XI-XLVII) ; le actes du colloque de Paris, 6-9 décembre 1988, *Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, édité par René Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1990 (en particulier les contribution suivantes : Jacqueline FABRE, « Les figures amoureuses dans les tragédies de Didon », p. 107-116 ; Édith FLAMMARION, « Didon travestie par Furetière et Scarron », p. 117-128 ; René MARTIN, « Les bonheurs de Didon, ou la légende repeinte en rose », p. 133-146 ; Jean-Pierre NÉRAUDAU, « Énée et Didon dans l'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles », p. 299-306) ; la thèse de Robert TURNER, Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française, Paris, Fouillot, 1926.

[866]L'édition critique la plus récente de la pièce, originairement publiée posthume dans les *Œuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle*, à Paris, chez N. Chesneau et M. Patisson, 1574, est contenue dans le

trois autres auteurs de la Renaissance tardive ont suivi les traces du poète parisien mais, malheureusement, leurs œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à aujourd'hui. Jacques de La Taille, frère cadet du plus célèbre Jean, écrivit avant 1562 une *Didon* qui, tout comme la *Didon* de Guillaume Le Breton datant environ de 1570, demeura en forme manuscrite ; la *Didon* de Guillaume de La Grange, en revanche, fut imprimée à Lyon par Benoist Rigaud en 1582, mais aucune copie n'est actuellement connue[867]. Au XVIIe siècle, cinq pièces sur Didon ont vu le jour en France : trois tragédies en cinq actes (*Didon se sacrifiant* d'Alexandre Hardy, *Didon* de Georges de Scudéry et *La Vraye Didon, ou la Didon chaste* de Boisrobert), une « tragédie en trois actes mêlée de trois intermèdes comiques » (*L'ambigu comique, ou Les amours de Didon et d'Ænée* de Montfleury) et une tragédie lyrique (*Didon* de Mme de Saintonge). De ces cinq pièces, toutefois, seulement quatre transposent sur la scène la *fabula* virgilienne de Didon amoureuse d'Énée[868], et aucune n'a été marquée d'une façon déterminante par la septième *Héroïde*. Dans ces textes, les traits de l'héroïne ovidienne semblent se montrer par moments, mais d'une manière tellement ponctuelle et avec des contours tellement flous qu'on est forcé de reconnaître la prépondérance d'autres sources littéraires et l'influence déterminante d'autres modèles génériques.

La prééminence du modèle virgilien

La *Didon se sacrifiant* de Alexandre Hardy

« Ce sujet si connu de tous, n'étant que celui du quatrième de l'*Énéide* de Virgile, oblige quiconque l'ignorerait, à le puiser dans cette claire source de ce Prince des Poètes »[869]. Ces quelques mots constituent, à eux seuls, l'« Argument » de la *Didon se sacrifiant* d'Alexandre Hardy, première tragédie française du XVIIe siècle consacrée au personnage de Didon[870]. Fortement redevable des modèles dramaturgiques et poétiques de la tragédie du

volume Étienne JODELLE, *Théâtre complet. III. Didon se sacrifiant*, publié sous la direction de Christine de Buzon et Jean-Claude Ternaux. Édition critique établie, présentée et annotée par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002.

[867]V. Étienne JODELLE, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, édition critique par Alan Howe, Genève, Droz, 1994, p. 22-23.

[868]La tragédie de Boisrobert ne suit pas la *fabula* virgilienne mais celle rapportée par Justin : son héroïne est la Didon dite « historique ».

[869]Alexandre HARDY, « Argument de cette tragédie [i.e. : *Didon se sacrifiant*] », p. 105 de la récente édition de Ludwig Hochgeschwender, dans ID., *Théâtre complet. Tome I*, édition de Sandrine Berrégard, Fabien Cavaillé, Ludwig Hochgeschwender, Christine Noille-Clauzade et Johana Porcu-Adams, sous la direction de Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 69-183. Dans ces pages, toute citation de la pièce sera tirée de cette édition.

[870]La critique ne concorde pas en ce qui concerne la datation de la pièce, qu'il faudra tout de même situer entre 1603 et 1609 : à ce propos, voir les p. 71-73 de l'introduction de Ludwig Hochgeschwender à

siècle précédent, la *Didon* de Hardy emprunte au théâtre de la Renaissance son sujet et jusqu'à son titre : la tragédie homonyme d'Étienne Jodelle[871] constituant en effet, non pas la seule, mais l'une des sources principales de la pièce[872]. Hardy réécrit d'amples portions du livre IV de l'*Énéide*, qu'il lisait en latin ou dans une des traductions françaises disponibles à l'époque (il emprunte notamment plusieurs syntagmes et rimes à celle de Du Bellay[873]) ; les critiques ont relevé aussi des correspondances entre la *Didon* de Hardy, la *Didone* italienne de Lodovico Dolce[874], la *Dido* latine de Jacques Tabouret[875] et d'autres tragédies contemporaines ou de peu antérieures, sans que l'unanimité n'ait été faite dans la reconnaissance d'un rapport de parenté entre ces pièces[876]. Une moindre incertitude concerne le rôle de l'*Héroïde* VII dans l'élaboration de la tragédie de Hardy : quand bien même Hardy aurait pu connaître ce texte, l'héroïne ovidienne ne semble pas avoir influencé d'une façon évidente la première *Didon* du XVIIe siècle. Face à un examen attentif, les très rares correspondances textuelles qui ont été relevées entre la tragédie et l'épître s'avèrent peu concluantes[877] et, surtout, une distance considérable sépare le personnage éminemment tragique de Hardy du personnage élégiaque d'Ovide chez lequel, comme nous l'avons vu, la composante tragique est oblitérée.

On peut isoler, tout de même, un moment de la pièce dans lequel la reine de Carthage semble se conformer au caractère de la Didon ovidienne. Le passage en question se trouve

---

l'édition citée dans la note précédente.

[871]Voir Étienne JODELLE, *Théâtre complet, III. Didon se sacrifiant. Tragédie*, édition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002.

[872]Voir en particulier la thèse de Konrad MEIER, *Über die Didotragödien des Jodelle, Hardy un Scudéry*, Zwickau, Zückler, 1891, p. 23-28, l'introduction d'Alan Howe à son édition critique de la *Didon se sacrifiant* (p. 22-43) et l'introduction à l'édition citée de Ludwig Hochgeschwender, p. 74-77.

[873]Cf. les pages de l'introduction d'Alan Howe citées dans la note précédente.

[874]Lodovico DOLCE, *Didone*, Venezia, Figliuoli di Aldo, 1547. L'hypothèse est formulée par Alan Howe, qui demeure très prudent dans ses conclusions (*op. cit.*, p. 39-43)

[875]*Dido, sive Amor insanus, tragoedia, auctore Jacobo Taboureto […]*, Lutetiae, apud F. Blanvillaeum, 1609. Monique WHITE-BOISSIER (« La *Didon se sacrifiant* de Hardy et la *Dido sive amor insanus* de Jacques Tabouret », *XVIIe siècle*, XXXII (1980), p. 307-312) suggère que Tabouret aurait imité Hardy, tandis que Howe affirme que les ressemblances entre les deux pièces sont trop vagues pour prétendre reconnaître des rapports certains, et qu'il serait impossible d'établir si Tabouret a copié Hardy ou vice-versa (*op. cit.*, p. 19-21)

[876]Pour une synthèse de l'état de l'art, voir l'introduction citée de Ludwig Hochgeschwender, p. 74-77.

[877]Alan Howe signale deux *loci* : le v. 1002 (« Conçu des flots marins, et du froid Aquilon ») et le v. 2026 (« L'un emporté de l'onde, et celle-ci du fer »). Le premier serait inspiré des v. 37-40 de l'*Héroïde* VII, le deuxième des zeugmes des v. 10-11 et 179. Cependant, le livre IV de l'*Énéide* contient, lui aussi, des propos analogues (v. 365-367, déjà repris, dans la tragédie, aux v. 842-845) et offre des exemple de zeugmes (par exemple au v. 375). L'on remarquera, finalement, que les mêmes propos paraissent dans d'autres *Héroïdes*, notamment dans l'épître d'Ariane, et que le zeugme est l'une des figures de style qui caractérisent le recueil entier (cf. Deborah ROUSSEL, *Ovide épistolier*, Bruxelles, Latomus, 2008, p. 123 et suivantes). Par conséquent, en se basant sur ces seules données, il serait impropre de conclure que l'*Héroïde* VII figure parmi les sources de la *Didon* de Hardy.

dans la première scène de l'acte III : l'héroïne et son amant s'affrontent dans une joute haute en *pathos*, au cours de laquelle Énée confirme sa volonté de quitter Carthage et sa reine. Le dramaturge s'est manifestement inspiré de Virgile, qu'il suit fidèlement en réécrivant les trois tirades de Didon et d'Énée correspondant aux vers 305-387 du livre IV de l'*Énéide*. Dans la partie centrale de la scène, toutefois, Hardy s'est écarté du texte source en insérant une section originale de 86 vers (*Didon se sacrifiant*, v. 713-798) dans laquelle une Didon très peu virgilienne tente, par tout moyen, de convaincre Énée de différer son départ ou même d'y renoncer.

Énéide	*Didon se sacrifiant*, III, 1
	v. 617-645 : tirade de Didon adressée à Anne
v. 305-330 : tirade de Didon adressée à Énée	v. 646-694 : tirade de Didon adressée à Énée
v. 331-361 : tirade d'Énée	v. 695-712 : début de la tirade d'Énée
	v. 713-798 : interruption de Didon et dialogue
	v. 799-840 : fin de la tirade d'Énée
v. 362-392 : seconde tirade de Didon et sa pâmoison	v. 841-884 : seconde tirade de Didon et sa pâmoison
v. 393-396 : Énée, troublé par l'entretien avec Didon, retourne suivre les préparatifs du départ	v. 885-898 : bref discours d'Énée, décidé à partir

Dans la première partie de cet échange verbal qui, chez Hardy, vient s'insérer au milieu de la tirade d'Énée, Didon tente de s'appuyer sur les ressorts de la pitié (« Hélas ! Énée, hélas ! prend pitié de ma flâme ! / Ne me dérobe point la moitié de mon âme, / Demeure auprès de moi […] », v. 727-729). D'abord, elle évoque les privilèges et les bienfaits accordés à Énée et aux siens au nom de son amour ; ensuite, elle se lamente sur la rigueur et l'inéluctabilité des sentiments qui la travaillent (« […] mon amour n'a rien que de grand, que d'étrange, / fiché dedans le cœur, dans le sang, dans les os », v. 740-741) et qui l'ont menée à trahir sa « constance rare » (v. 748). Face à la détermination d'Énée, l'héroïne de Hardy tente une seconde approche : l'auto-humiliation. Les propos de cette Didon, prête à s'avilir pourvu que son aimé consente à prolonger son séjour auprès d'elle, sont complètement étrangers à l'héroïne de Virgile[878] ; en revanche, ils correspondent pleinement à l'infléchissement vers le mode mineur que le personnage connaît chez Ovide. « Tu me vois à

[878]Il est vrai, Didon demande à Anne de supplier Énée de différer le départ ; cependant, elle ne s'humilie jamais devant le chef troyen. Par ailleurs, la scène de la requête de Didon à Anne a été insérée dans la *Didon se sacrifiant* (acte III, scène 2).

tes pieds, tienne plus que jamais, / T'adorer comme un Dieu ; je jure désormais / D'esclave te servir, je me répute heureuse » (v. 777-779), s'écrie Didon chez Hardy ; chez Ovide aussi, le renoncement à la dignité royale (et à la dignité tout court) est invoqué comme un des arguments ultimes que Didon avance pour persuader Énée de ne pas la quitter, le tout dernier argument étant la menace de suicide : « Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar ; / Dum tua sit, Dido quodlibet esse feret » (v. 167-168).

La première scène de l'acte III représente un moment pivot de la pièce : Didon, oscillant entre les postures de *supplex* et de *furens*, est au seuil de la fureur[879] mais n'a pas encore sombré dans l'aveuglement qui ne surviendra qu'à la fin de cette scène. L'instabilité psychologique du personnage, illustrée par l'alternance d'accusations et de prières qui reflètent sa position ambiguë de victime et de juge, va de pair avec sa collocation générique temporairement incertaine. L'accablement de Didon pourrait se résoudre en un accès de fureur tragique ou bien être sublimé dans une complainte élégiaque, ainsi que l'annoncent les vers 750-752 : les « alarmes » suscités dans son esprit par l'évocation du nom de Sichée paraissent à la fois « Dignes de [sa] folie, et dignes de [ses] larmes ». Pendant un instant, tragédie et élégie sont envisagées comme deux possibles issues à la crise du couple amoureux ; toutefois, après avoir vérifié l'inanité du nouveau dispositif rhétorique mis en place, Didon se laissera rapidement emporter par le *furor*. On serait alors tenté de reconnaître dans cette hésitation entre deux genres concurrents un jeu méta-littéraire : un affrontement entre les deux Didon augustéennes, celle épico-tragique de Virgile et celle élégiaque d'Ovide. Cette hypothèse est séduisante, mais l'isolement et la relative brièveté de l'épisode en question, ainsi que la presque totale absence de reprises patentes du texte ovidien (alors que d'amples extraits du texte virgilien sont fidèlement traduits), imposent une grande prudence. Lorsqu'on considère qu'Alexandre Hardy connaissait bien Ovide[880], et que sa réécriture intégrale de la dixième *Héroïde* dans l'*Ariane ravie* se fonde sur un jeu de contamination générique qui profite amplement du rapport dialectique entre son texte et l'hypotexte ovidien[881], la relative exiguïté de ce passage de la *Didon* suggérerait de réfuter l'hypothèse formulée. Et pourtant, il n'y a pas de raisons probantes qui puissent imposer de l'exclure : un souvenir de la « Didon s'humiliant » d'Ovide pourrait avoir suggéré l'insertion du passage

[879]« […] que je voie tes yeux, / Que je hume à long traits mon venin furieux », v. 729-730 ; « Pourquoi me remplis-tu de nouvelles fureurs ? », v. 758.

[880]Le sujet de plusieurs de ses pièces a été tiré des *Métamorphoses* ou des *Héroïdes* : c'est notamment le cas de *Méléagre*, *Procris*, *Ariane ravie* et *Le Ravissement de Proserpine par Pluton*.

[881]Voir, dans le présent travail, le chapitre consacré à l'*Ariane ravie* d'Alexandre Hardy.

exploitant un trait du caractère du personnage que Virgile néglige. Devant cette impasse exégétique, on pourra au moins relever que, dans la *Didon se sacrifiant* tout comme dans l'*Ariane ravie*, Hardy maintient une distance critique avec ses modèles littéraires (dans ces cas, respectivement l'*Énéide* et l'*Héroïde* d'Ariane) dont il essaie la ductilité générique : il met à profit la souplesse du matériau mythique et poétique qu'il emprunte aux auteurs de l'Antiquité en le pliant aux codes de genres différents de celui d'origine et, surtout, se montre intéressé par l'exploration de cette zone aux marges floues qui se situe entre la tragédie et l'élégie[882].

La *Didon* de Georges de Scudéry

La contamination de genres et de langages est un procédé qui caractérise également la deuxième tragédie française sur Didon parue au XVIIe siècle, la *Didon* de Georges de Scudéry, créée dans la saison 1635-1636 et imprimée un an plus tard[883]. La source principale est encore l'*Énéide*, à laquelle Scudéry n'emprunte pas seulement la matière du livre IV, mais aussi celle des livres précédents : cette pièce, qui s'ouvre au moment de l'arrivée d'Énée à Carthage, retrace tout le chemin de l'histoire d'Énée et Didon, depuis leur rencontre jusqu'au funeste épilogue, en passant par la naissance idyllique de leur amour. La représentation de la rencontre des amants se prête à des dérives génériques qui, dans le cas de cette tragédie, ne relèvent pas de l'élégie mais de la pastorale. L'acte II, notamment, se déroule au cours d'une partie de chasse engageant Didon, Énée et leurs suivants, durant laquelle les deux personnages principaux, restés seuls, s'avouent réciproquement leur amour. Du décor sylvestre (la forêt remuée par un orage) aux costumes de scène (les suivantes de la reine sont armées comme les hommes), des dialogues malicieux sur l'amour (II, 1) au débat sur la supériorité de la ville ou de la campagne (II, 3), à la scène de séduction s'achevant dans l'espace intime d'une grotte (II, 2 et 6), cet acte est profondément débiteur de l'imaginaire et de la poétique de la pastorale. Il s'agit, toutefois, d'une section close : à partir de l'acte III, dans lequel Énée découvre que les dieux lui imposent de quitter Carthage et Didon, la pièce dérive rapidement vers le code tragique et le dramaturge suit de près, dans la composition des monologues des personnages principaux, le texte virgilien.

[882]Nous renvoyons aux pages consacrées à l'*Ariane ravie* de pour des considérations plus articulées sur cette question.

[883]À Paris, chez A. Courbé, 1637. L'édition moderne a été procurée dans le volume *Didon à la scène. Scudéry,* Didon *(1637). Boisrobert,* La Vraye Didon, ou la Didon chaste *(1643)*, édition préparée sous la direction de Christian Delmas par le groupe de recherche « Idées, thèmes et formes 1580-1660 » de l'Université Toutlouse-Le Mirail, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1992.

S'il est possible que l'*Héroïde* VII ait inspiré Hardy dans la création de son personnage chancelant entre auto-humiliation et furieuse affirmation de soi, il est certain qu'il en va tout autrement pour la *Didon* de Scudéry. Véritable dramatisation des quatre premiers livres de l'*Énéide*, la tragédie de 1637 ne s'écarte jamais de la *fabula* ni de la caractérisation des personnages fournies dans l'épopée, exception faite des passages de l'acte II qui intègrent des éléments issus du genre dramatique illustré peu d'années auparavant par la *Silvanire* de Mairet. Pour ces deux dramaturges, pourtant connaisseurs et imitateurs d'Ovide[884], Virgile demeure la référence classique incontournable pour le traitement de l'histoire de l'amour de Didon.

Variations autour de Virgile

Entre l'efficacité du moderne et le cautionnement de l'ancien : *L'ambigu comique, ou Les amours de Didon et d'Ænée* de Montfleury

En 1673, Antoine Jacob dit Montfleury, fils du célèbre comédien qui mourut en jouant le rôle d'Oreste dans l'*Andromaque* racinienne, fit paraître un étrange objet d'art dramaturgique portant le titre éloquent de *L'ambigu comique, ou Les amours de Didon et d'Ænée. Tragedie en trois actes, Meslée de trois Intermedes Comiques*[885]. Le traitement du sujet principal (la dissolution du couple Didon/Énée) ne s'écarte pas des canons de la tragédie classique ; la structure de la pièce, au contraire, est tout à fait insolite pour le théâtre français de l'époque puisqu'elle est inspirée des *comedias* espagnoles : *L'ambigu comique*, ainsi que le titre l'annonce, est une tragédie divisée en trois actes, chacun desquels est suivi d'un intermède comique agrémenté de musique et de danse, n'ayant aucun rapport avec l'action principale. Dans la préface, l'auteur tâche de légitimer sa démarche en s'appuyant à la fois sur le principe de la primauté du plaisir (l'extrême variété interne des *comedias* constituant l'une des raisons majeures de leur succès) et sur sa prétendue adhésion aux préceptes de plusieurs autorités, anciennes et modernes, tant dans le domaine de la théorie que dans celui

[884]Hardy, comme nous l'avons anticipé, emprunte à Ovide le sujet de plusieurs de ses pièces ; dans l'acte IV de l'*Ariane*, en outre, il réécrit intégralement l'*Héroïde* X (voir à ce propos le chapitre du présent travail consacré à l'*Ariane ravie*). SCUDÉRY s'adonne à un exercice de variation sur le modèle des épîtres ovidiennes dans les deux recueils des *Femmes illustres, ou les Harangues héroïques* (à Paris, chez A. de Sommaville et A. Courbet, 1642-1644).

[885]À Paris, chez P. Promé, 1673. Jusqu'à présent, la pièce n'a pas fait l'objet d'une édition moderne ; sa préface, en revanche, a été éditée et annotée par François DEMONT dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre* (le texte est disponible à la page http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/details.php?table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=318 consultée le 16/04/2015. Toute citation de la préface sera tirée de cette édition).

de la pratique poétique et théâtrale : Horace, Aristote, Virgile et Étienne Jodelle sont convoqués pour justifier le choix du sujet et son traitement. Montfleury ne semble pas s'être servi de la *comedia* en trois journées de Guillen de Castro *Dido y Eneas*[886], la seule pièce espagnole de l'époque inspirée de la Didon virgilienne. En revanche, il revendique comme la source unique de sa tragédie le livre IV de l'*Énéide* ; aussi, affirme-t-il avoir choisi de traiter cet épisode du mythe pour trois raisons : tout d'abord, il s'agit d'un sujet d'une grande simplicité et d'une tout aussi grande notoriété, qualités nécessaires pour que le public puisse suivre aisément l'action principale malgré les distractions procurées par les intermèdes ; en deuxième lieu, il mobilise les plus sublimes des passions[887] ; en dernier lieu, la valeur intrinsèque de l'*Énéide* est telle que ses imitations en sont naturellement ennoblies[888].

En ré-élaborant son sujet, en réalité, Montfleury s'octroie d'amples libertés. Il attribue un des rôles principaux au personnage du roi Hiarbe (rival d'Énée, c'est lui qui annonce à Didon que la flotte troyenne s'apprête à quitter Carthage). En outre, il double l'épisode de la séparation des amants : une première séparation est conjurée *in extremis* dans l'acte II où Didon, ayant découvert les plans de fuite d'Énée, parvient par ses plaintes à le convaincre de demeurer à Carthage et de demander sa main ; la seconde a lieu dans l'acte III où, après la fuite des Troyens, elle se lamente sur son abandon et se blesse mortellement avec un poignard. La Didon de Montfleury, différemment du personnage ovidien, ne cède jamais à la tentation de la soumission ; tout au contraire, elle fait preuve d'orgueil et formule des propos de vengeance qui la rapprochent d'une autre héroïne tragique apparue, un an plus tôt, sur les scènes parisiennes : l'Ariane – ovidienne – de la tragédie éponyme de Thomas Corneille[889]. Le dernier acte de *L'ambigu comique* et de l'*Ariane* présentent de frappantes ressemblances dans la conception de l'action, d'autant plus significatives qu'elles sont en partie étrangères à la version du mythe rapportée par Virgile et qu'elles sont doublées par un certain nombre de correspondances textuelles[890] : Ariane/Didon, convoitées par un roi local (Œnarus/Hiarbe),

[886]*Segunda parte de las Comedias de Don Guillem de Castro*, Valencia, por M. Sorolla, 1625, p. 511-556. La *comedia* de Castro dramatise le contenu des quatre premiers livres de l'*Énéide*, tandis que la tragédie de Montfleury limite l'action au livre IV du poème virgilien.

[887]« […] L'Antiquité ne nous a point laissé d'idée d'une passion ni plus forte ni plus touchante », MONTFLEURY, « Préface » de *L'ambigu comique*, cit., n.p.

[888]« […] Je me sentais si charmé des beautés de cet excellent ouvrage, que je le regardais comme un original d'après lequel il était presque impossible de faire une méchante copie », *Ibidem*.

[889]Voir *infra* le chapitre consacré à l'*Ariane* de Thomas Corneille.

[890]On peut comparer, par exemple, ces remarques de Barsine à Didon et de Nérine à Ariane : « Vos ennuis m'en faisoient redouter le succés, / Vos plaintes s'entendoient par tout dans ce Palais » (*L'ambigu comique*, p. 76) et « Madame, songez-vous que tous ces vains projets, / Par l'éclat de vos cris, s'entendent au

attendent impatiemment de célébrer leurs mariages avec Thésée/Énée ; à la découverte de la fuite de leurs amants, elles dominent longuement la scène avec leurs plaintes ; elles prient ensuite leurs prétendants de seconder leur désir de vengeance et, devant l'hésitation de ces derniers, se résolvent au suicide (raté dans l'*Ariane*, accompli dans *L'ambigu comique*).

Au demeurant, les innovations que Montfleury apporte à la matière virgilienne proviennent essentiellement de sources dramatiques contemporaines, qu'elles soient des *comedias* espagnoles ou des tragédies françaises. Parmi ces dernières, nous avons mentionné l'*Ariane* de Thomas Corneille mais il faudrait probablement évoquer aussi la *Vraye Didon* de Boisrobert[891] pièce dans laquelle le personnage du roi Hyarbas joue un rôle fondamental et se tue par amour sur le cadavre de la reine dans l'épilogue. Le dramaturge vise avant tout à créer un spectacle fondé sur la variété, sur les effets de surprise et sur la violence des passions mises en scène. Pour ce faire, il s'approprie des matériaux dont l'efficacité a été cautionnée par la tradition (le récit virgilien) ou expérimentée sur les scènes parisiennes par des comédiens tant espagnols que français. Dans la matière composite de l'*Ambigu comique* la présence des *Héroïdes* semble se limiter à un lointain souvenir de la dixième épître que Montfleury assimile d'une façon indirecte par la médiation de l'*Ariane* de Thomas Corneille : la Didon ovidienne, en revanche, apparaît exclue de l'horizon de sa tragédie.

Un nouveau genre, de nouveaux infléchissements : *Didon*, tragédie lyrique de Mme de Saintonge

La Didon ovidienne n'est présente qu'en filigrane, sinon absente, dans les pièces de Hardy, Scudéry et Montfleury, et il en va de même pour l'œuvre dont il sera question dans ces pages. En effet, les modifications à la *fabula* classique proposées dans la dernière pièce française sur *Didon* parue au XVIIe siècle, une tragédie lyrique de Mme de Saintonge mise en

palais ? » (*Ariane*, v. 1665-1666). Voir aussi les prières de Didon à Hiarbe et d'Ariane à Œnarus : « Venez, Seigneur, venez signaler vostre amour : / On me fuit, on me hait, on brave ma vangeance ; / Seigneur, il faut du sang pour laver cette offence ; / Ma honte, jusqu'à vous, aura sans doute esté ; / Pour vous estre inconnuë, elle a trop éclaté : / Du Traistre qui me fuit, faites vostre conqueste ; / Je vous offre ma main, si vous m'offrez sa teste. / Pour vous assujettir & mon cœur & mon rang, / Montrez-vous à mes yeux tout couvert de son sang ; / Je suis à vous, Seigneur, si l'ardeur qui vous guide / Peut me faire un présent du cœur de ce Perfide » (*L'ambigu comique*, p. 80) et « Si vous m'aimez, Seigneur, suivons-le dans Athènes ; / Avant que ma rivale y puisse triompher, / Partons ; portons-y plus que la flamme et le fer. / Que par vous la perfide entre mes mains livrée / Puisse voir ma fureur de son sang enivrée. / Par ce terrible éclat signalez ce grand jour, / Et méritez ma main en vengeant mon amour » (*Ariane*, v. 1736-1742). Dans l'*Énéide*, en revanche, Didon refuse de chercher l'aide des Numides et de poursuivre les navires des troyens (IV, v. 534-547) ; lorsqu'elle voit la flotte d'Énée prendre le large, son appel à la poursuite des fugitifs est immédiatement rétracté (IV, v. 592-595).

[891]Nous rappelons que cette pièce ne suit pas la *fabula* de Virgile mais celle de Justin, et qu'Énée ne paraît pas parmi les personnages.

scène vingt ans après la tragédie de Montfleury, s'avèrent être imputables davantage à l'adaptation aux contraintes et aux conventions du genre lyrique qu'à une contamination de différentes sources classiques.

Le tournant des années 1690 représente un moment faste pour les personnages d'Énée et de Didon qui font l'objet d'un certain engouement auprès des auteurs d'opéras, et pas uniquement en France. En 1689, Henry Purcell crée à Londres son *Dido and Aeneas* (dont la diffusion, toutefois, est modeste à l'époque) ; l'année suivante une pièce en musique sur le thème du mariage d'Énée et Lavinie est représentée à Paris[892] ; trois ans plus tard, la première tragédie lyrique de Henri Desmarest et Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, *Didon*, est créée à l'Académie royale de musique de Paris[893]. Malgré l'inexpérience du compositeur et de la librettiste, leur *Didon* emporte un franc succès (que les deux auteurs tentent de reproduire en 1694 avec une deuxième pièce à sujet mythologique[894]) et connaît un nombre remarquable de reprises dans la capitale et en province jusqu'aux années 1730. La source privilégiée du livret de la pièce est, encore une fois, le livre IV de l'*Énéide*, sur lequel Saintonge opère un imposant travail d'adaptation. On remarque des similarités avec la pièce de Montfleury (l'importance accordée au personnage d'Iarbe, son entretien avec Énée et le refus de ce dernier, dans un premier moment, d'obtempérer aux ordres divins) mais surtout toute une panoplie de situations et de motifs typiques de la tragédie lyrique : l'évocation de puissances infernales, les divertissements d'ambiance pastorale, les fréquentes interventions divines ; naturellement accompagnés de mises en scène spectaculaires. Il faut mentionner encore les thèmes – certes non-virgiliens – de la célébration de l'inconstance amoureuse et du plaisir que les obstacles procurent aux amants.

Dans la *Didon*, la *leuitas* de cette éthique amoureuse enjouée ne demeure pas confinée aux divertissements chantés et dansés par le chœur de faunes et de dryades qui interviennent dans l'acte II (scène 4) mais connote aussi les discours des suivants de Didon et d'Iarbe : la démythification de l'amour proposée par les personnages d'Anne et d'Arcas se configure

[892]*Énée et Lavinie*, livret de Bernard de Fontenelle, musique de Pascal Colasse. La pièce parut à Paris, chez C. Ballard, 1690.

[893]Louise-Geneviève GILLOT DE SAINTONGE, *Didon*, à Paris, chez C. Ballard, 1693 ; la création date du 11 septembre 1693. Une édition moderne du livret et de la partition musicale a été récemment publiée : Henri DESMAREST, *Didon*, édition de Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron, avec une collaboration de Michel Antoine, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2003. Toutes les citations du livret de la pièce seront tirées de cette édition. Nous devons à l'introduction de Géraldine Gaudefroy-Demombynes les informations concernant la création de la pièce.

[894]Louise-Geneviève GILLOT DE SAINTONGE, *Circé*, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

comme un contre-chant badin qui rehausse le caractère exclusif de la passion vécue par leurs maîtres. Arcas reprend le *topos* de l'inconstance dépeinte paradoxalement comme une source de plaisir et de longévité d'une relation amoureuse (II, 5) ; dans l'acte suivant, la sœur de Didon exaltera la légitimité du *change* en tant que remède à la déception subie à cause de l'abandon d'un amant volage (III, 5).

IARBE

Ah ! si j'avois le bonheur d'estre aimé,
Vainement contre moy le ciel seroit armé :
Tout l'enfer mesme
Ne pourroit me contraindre à quitter ce que j'aime.

ARCAS

Les amants qui sont contents
Ne sont pas les plus constants.
Quand on est seur du cœur d'une maistresse,
On tourne ailleurs ses désirs :
Ce ne sont pas toujours les plaisirs
Qui font durer la tendresse[895].

[…]

DIDON

Si l'excès de mon désespoir
Ne peut toucher son cœur perfide,
Je me vengeray sur le mien
De la légèreté du sien.

ANNE

Ne suivez pas le transport qui vous guide :
Vengez-vous d'un ingrat qui vient de vous trahir.
Mais pour vous bien venger il ne faut pas mourir.
Il faut mourir pour un amant fidelle,
Il faut mourir plutost que de changer ;
Mais pour un cœur qui veut se dégager
Et qu'en vain on rappelle,

[895]Henry DESMAREST, *Didon*, cit., p. LXXVII.

Il faut changer d'amour
Plutost que de perdre le jour[896].

Ni Iarbe ni Didon ne suivront les conseils prônés par Arcas et par Anne, ni n'appliqueront le souverain *remedium* pour chasser de leur cœur « l'amour qui le possède » – remède qu'eux-mêmes se recommandent mutuellement à la fin de l'acte III : « Ne voyez plus l'objet qui vous a sceu charmer. / Quand on veut cesser d'aimer, / L'absence est le plus seur remède »[897]. Dans la *Didon*, en effet, la *leuitas* apparaît comme la seule défense qu'on puisse opposer à une passion qui – ce sont les Habitants des Enfers eux-mêmes qui l'assurent – induit des souffrances plus insupportables que celles qui sévissent dans l'au-delà.

Dans les enfers, sans cesse on nous tourmente :
C'est un horrible séjour.
Mais nostre chaisne est encor moins pesante
Que la chaisne de l'amour.
La fureur et la rage
Sont nostre partage :
Nous n'aimons rien,
C'est toujours un bien.
La fureur et la rage
Sont nostre partage :
Nous n'aimons rien,
C'est toujours un avantage[898].

Cet éloge de l'inconstance et de la légèreté en amour est un topique de la tragédie lyrique depuis ses débuts[899], un topique illustré déjà dans les premiers livrets de Philippe Quinault (*Cadmus et Hermione*, *Alceste* et *Thésée*)[900] et, en remontant l'histoire du théâtre en

[896]*Ibid.*, p. LXXXII.
[897]*Ibid.*, p. LXXXIII-LXXXIV.
[898]*Ibid.*, p. LXXXI.
[899]Il s'agit de thèmes que la pastorale dramatique, au début du siècle, exploite amplement : voir au moins Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 32-50 (« L'inconstance et la fuite. La pastorale dramatique »). Sur le traitement du thème amoureux dans la tragédie lyrique et en particulier dans les divertissements (dans lesquels on retrouve, le plus souvent, cette vision légère et enjouée de l'amour), voir Laura NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, p. 44-54 et 361-377.
[900]Sylvain Cornic a relevé que plusieurs personnages de Quinault « semblent échapper au joug de la passion amoureuse », et que « leur frivolité sans grandeur n'intéresse pas Quinault en tant que telle, mais seulement comme contrepoint à la galanterie héroïque des personnages de premier plan » (voir le chapitre « Le "tendre" Quinault ou les pièges d'un cliché » dans le volume de Sylvain CORNIC, *L'enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, préface de Jérôme de La Gorce, Paris, PUPS, 2011, p. 309-345, en

musique, dans les livrets des opéras vénitiens des années 1640[901], où les figures de suivant(e)s et de nourrices exaltant les joies de l'inconstance pullulent. On sait que, dès sa naissance, l'opéra italien a trouvé une importante source d'inspiration dans les œuvres d'Ovide, véritable parrain du genre naissant : faut-il rappeler que le poète de Sulmone lui-même est le personnage protatique d'une pièce pionnière comme la *Dafne* de Rinuccini[902] (mise en musique par Jacopo Peri et Jacopo Corsi en 1598 et par Marco da Gagliano en 1608), et que les œuvres ovidiennes d'argument érotique étaient au centre des intérêts de plusieurs membres de l'Accademia degli Incogniti[903] – une institution dont le rôle capital pour le développement du théâtre en musique est bien connu – et alimentaient des débats se prolongeant dans les livrets d'opéra que les Incogniti ont produit[904] ? Dans le processus de fixation des rôles des personnages subalternes de l'opéra, les nourrices âgées et lubriques et les suivants célébrant les plaisirs du *change* sont très tôt devenues canoniques, et leurs tirades badines sont devenues de véritables *topoi*. Faute de reprises textuelles précises, derrière les propos d'Arcas, d'Anne et du chœur des Habitants des Enfers, on ne pourra pas prétendre reconnaître des allusions ou des citations des *Amours*, de l'*Art d'aimer* ou des *Remèdes*. En revanche, on pourra percevoir un écho des disputes sur la constance amoureuse qui, dès les années 1640, animèrent les opéras italiens – puis français –, disputes dont Ovide est sans aucun doute l'un des idéologues.

---

particulier p. 331-332).

[901]Voir Gloria STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 95-140.

[902]Le premier livret de Rinuccini, composé pour le milieu florentin, fut partiellement remanié par l'auteur à l'occasion de la deuxième mise en musique (qui eut lieu à la cour de Mantoue).

[903]Un exemple notable est celui de Pietro MICHIEL, qui publia une imitation de *L'art d'aimer* (*L'arte degli amanti*, Venezia, Giacomo Scaglia, 1632) et deux recueils d'épîtres amoureuses inspirées des *Héroïdes* (*Epistole amorose*, Venezia, Giacomo Scaglia, 1632 ; *Il dispaccio di Venere. Epistole heroiche & amorose*, Venezia, Guerigli, 1640). Plusieurs Accademici contribuèrent à son recueil *Il dispaccio di Venere* : Girolamo Brusoni, Ciro di Pers, Francesco Paolo Speranza, Michelangelo Torcigliani et Paolo Vendramin. Aussi, un librettiste de premier plan comme Giovan Francesco Busenello nourrira-t-il régulièrement l'inspiration de ses livret et de ses poèmes de la matière ovidienne (Jean-François LATTARICO, « Busenello satirico. Nouvelles sources à propos d'*Apollo e Dafne* », dans Gli amori d'Apollo e di Dafne *et la notion de personnage au XVIIe siècle*, extraits des actes du colloque de Copenhague (23-24 février 2014), publié en ligne par le Venetian Centre for Baroque Music, URL http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Gli_Amori_d_Apollo_e_di_Dafne_-_Estratti_degli_atti_del_convegno_-_2014.pdf (consulté le 15 octobre 2015).

[904]Gloria STAFFIERI, *L'opera italiana*, cit., p. 95-140.

X : Ariane à Thésée

Des nombreux épisodes composant la vie de Thésée, l'un des plus célèbres est certainement celui de la fuite du jeune héros du Labyrinthe aidé de la fille de Minos, Ariane, et de l'abandon de cette dernière sur l'île de Naxos (ou Dia). Cette célébrité est due aussi, et peut-être surtout, aux œuvres de Catulle et d'Ovide, qui ont contribué à faire d'Ariane l'un des principaux modèles classiques de la jeune fille délaissée. Le premier, dans son *Carmen* LXIV (v. 52-264), a raconté l'histoire de Thésée de son départ d'Athènes à son retour en y insérant une longue plainte d'Ariane à la première personne (v. 132-201). Le second, fasciné par la figure de l'héroïne qui trahit son père et sa patrie par amour d'un étranger (Ovide a consacré une partie importante de son œuvre aussi à Médée, Scylla, Hypermnestre[905]), a traité du mythe d'Ariane dans plusieurs de ses livres : dans la dixième *Héroïde*, qui développe sur 150 vers la plainte d'Ariane après le départ de Thésée ; dans les *Métamorphoses* (VIII, v. 152-182), qui parcourent les événements allant de la construction du Labyrinthe au sauvetage d'Ariane et à la catastérisation de sa couronne ; dans l'*Art d'aimer*, dont les vers 525-562 du premier livre montrent l'héroïne désespérée au moment où elle est secourue et aimée par Bacchus ; dans les *Fastes* (III, v. 459-516), qui proposent une Ariane inédite, jalouse d'une esclave indienne de Bacchus mais rassurée et divinisée par celui-ci ; enfin, dans plusieurs *loci* épars où l'épisode en question est seulement évoqué, comme dans les *Amours* (I, 7, v. 15-16) où l'on retrouve le motif du vent qui emporte en même temps les promesses de Thésée et les voiles de son navire.

[905]Médée, nous le rappelons, était le personnage principal de la tragédie perdue d'Ovide ; elle apparaît dans les *Héroïdes* (XII) et dans les *Métamorphoses* (VII, v. 1-424). Quant au personnage de Scylla, le poète lui a consacré la première partie du livre VIII des *Métamorphoses* (v. 1-151) : fille du roi de Mégare Nisos, Scylla est tombée amoureuse du roi Minos qui a assiégé sa ville. Par amour, elle coupe le cheveu de Nisos qui lui assurait l'invincibilité et l'offre à Minos. Ce dernier, horrifié par le manque de piété filiale de Scylla, la repousse et lève le siège, en faisant voile vers Athènes. La jeune fille, folle de rage et d'amour, poursuit le navire de Minos à la nage : elle l'atteint et s'accroche à sa quille, mais est obligée de lâcher la prise pour éviter une attaque de Nisos (transformé en aigle de mer) ; avant de tomber dans l'eau, elle se transforme en aigrette. Hypermnestre, la seule des Danaïdes qui refusa d'obéir à l'ordre de Danaos de tuer son époux durant la nuit de noce, est l'auteur fictionnel de l'*Héroïde* XIV.

Parmi les mythographes de l'Antiquité qui ont consacré une partie de leur production à l'histoire d'Ariane, on ne peut oublier Plutarque qui, dans les *Vies parallèles* (*Vie de Thésée*, § 19-20), s'attarde à recenser de nombreuses variantes du mythe et signale que, dans une de ces variantes, le héros athénien abandonne la jeune Crétoise par amour d'une autre fille, Αἴγλη[906]. C'est encore Plutarque qui atteste l'existence de nombreux épilogues comprenant aussi le suicide par pendaison et le mariage avec un prêtre de Dionysos, Œnarus. Nonnos de Panopolis[907], Diodore de Sicile[908] et Apollodore[909], traitent eux aussi des vicissitudes d'Ariane en rapportant d'autres variantes encore, mais au XVIIe siècle leurs œuvres ont une circulation sensiblement moins large que celles d'Ovide et de Plutarque. Chez les mythographes de la modernité qui ont joui d'une diffusion importante en France, Natale Conti a privilégié la tradition qui explique la fuite de Thésée en l'attribuant à un ordre de Bacchus[910] (dans l'édition française de 1627 de sa *Mythologia*, les versions recueillies sont plus nombreuses, et on mentionne la nourrice Corcyne qui aurait suivi la princesse crétoise sur l'île de Naxe[911]), tandis que Blaise de Vigenère, traducteur et commentateur des *Images* de Philostrate de Lemnos, est l'un des rares auteurs[912] affirmant que Thésée aurait ravi Ariane et Phèdre en

---

[906]PLUTARQUE, *Vies. Tome I (Thésée-Romulus – Lycurgue-Numa)*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, troisième tirage revu et corrigé par Jean Trigoin, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 26-29.

[907]Les chants XLVII (v. 265) et XLVIII des *Dionysiaques* développent l'épisode du sauvetage d'Ariane. Cette œuvre avait été traduite en langue française dès le début du XVIIe siècle par Claude GARNIER (*L'Ariadne de Nonnus panopolitain poete grec* […], s.l., s.d. mais 1605), et dans les décennies suivantes par Claude BOITET DE FRAUVILLE (*Les Dionysiaques ou les Voyages, les amours et les conquêtes de Bacchus aux Indes* […], à Paris, chez R. Fouët, 1625) et Pierre de MARCASSUS (*Les Dionysiaques ou le Parfait Héros* […], à Paris, chez T. du Bray, 1631).

[908]Dans sa *Bibliothèque historique* Diodore raconte que Bacchus aurait enlevé Ariane à Thésée (IV, 61) ou qu'il lui aurait enjoint, dans un rêve, de la lui laisser (V, 51) ; à cause de la douleur de la perte, Thésée aurait oublié de changer la voilure de son navire. Diodore avait été traduit en latin au XVe siècle par l'humaniste italien Poggio Bracciolini, et des traductions françaises partielles de la *Bibliothèque historique* avaient paru dès les années 1530 par les soins de Claude de Seyssel (livre XVIII, à Paris, chez J. Bade, 1530), Antoine Macault (livres I-III, à Paris, chez O. Mallard, 1535) et Jacques Amyot (livres XI-XVII, à Paris, chez M. de Vascosan, 1554).

[909]L'*Épitomé* d'Apollodore (§ 1) retrace succinctement l'histoire de Thésée et d'Ariane. Les deux variantes des raisons du départ de Thésée (le choix du sort ou la volonté du jeune héros) y sont rapportées ; l'épilogue suit la même tradition que la *Bibliothèque historique* de Diodore : Bacchus aurait enlevé Ariane a Thésée, et ce dernier, à cause de la douleur, aurait oublié de hisser les voiles blanches en approchant Athènes.

[910]Natalis COMES, *Mythologiae sive Explicationum fabularum […]*, Venetiis, 1581, p. 485.

[911]Natale CONTI, *Mythologie, ou Explication des fables. Édition nouvelle […] par J. Baudoin*, à Paris, chez P. Chevalier et P. Thiboust, 1627, p. 747.

[912]Dans sa préface à sa traduction de la dixième épître des *Héroïdes* (*Les epistres d'Ovide nouvellement mises en vers François par M. Charles Fontaine*, à Lyon, par J. Temporal, 1552, p. 208-210), Charles Fontaine raconte que Thésée quitta la Crète avec Ariane et Phèdre et qu'il dut abandonner la première sur ordre de Bacchus.

même temps, et « [qu']ayant en chemin esté contraint de prendre terre en l'isle de Naxe, il y laissa Ariadne endormie, dont aussi bien il se laissoit desja : Et emmenoit sa sœur Phedra à Athenes, où il l'espousa »[913].

Au cours du XVIIe siècle, plusieurs dramaturges portèrent sur les scènes françaises l'épisode de l'abandon d'Ariane. Le premier fut Alexandre Hardy, dont la tragi-comédie *Ariane ravie* parut en 1624 mais fut écrite et représentée vraisemblablement une quinzaine d'années auparavant[914]. Après ce premier essai, le sujet fut délaissé jusqu'en 1659, lorsque le cardinal Mazarin chargea les auteurs de la *Pastorale d'Issy* d'écrire une nouvelle pièce en musique[915] : le librettiste Pierre Perrin choisit le sujet du mariage d'Ariane et Bacchus mais sa pièce ne fut pas créée à cause d'une suite de malencontreux accidents, s'achevant par la mort du cardinal lui-même. En juin 1669, Pierre Perrin et le compositeur Robert Cambert reprirent le projet abandonné en 1659 en vue de l'inauguration de l'Académie d'Opéra : ils commencèrent à travailler à la création de la comédie en musique *Ariane, ou le Mariage de Bacchus* mais, après des mois de répétitions privées et publiques, les deux associés se penchèrent sur un autre sujet (la pastorale en musique d'argument ovidien *Pomone*, représentée à partir du mois de mars 1671[916]). En 1672, Jean-Baptiste Lully racheta à Perrin, emprisonné pour dettes, le privilège royal pour la représentation d'opéras en France : la pièce de Perrin et Cambert dut quitter la France, et ne fut représentée et imprimée qu'en 1674 à Londres[917]. Si l'*Ariane, ou le Mariage de Bacchus* n'a pas laissé de traces sensibles dans l'histoire du théâtre français, il est tout de même vraisemblable que les dramaturges et

[913]*Les Images ou Tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec, mis en françois par Blaise de Vigenere […]*, à Paris, chez N. Chesneau, 1578, p. 128b.

[914]La pièce a été publiée à Paris, chez Jacques Quesnel, dans le recueil du *Théâtre d'Alexandre Hardy*. Le texte a récemment paru dans le premier volume de Alexandre HARDY, *Théâtre complet*, sous la direction de Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 681-775 (texte édité par Christine Noille-Clauzade, introduit et annoté par Fabien Cavaillé et revu par Ludwig Hochgeschwender). Toutes les citations de l'*Ariane ravie* seront tirées de cette édition. Pour la datation de la pièce, voir les pages 683-685 de l'introduction de Fabien Cavaillé.

[915]Sur la *Pastorale d'Issy*, voir Daniela DALLA VALLE, « Le succès du premier opéra en français : la *Première comédie française en musique*. Pastorale de Pierre Perrin et Albert Cambert », dans *L'âge de la représentations : l'art du spectacle au XVIIe siècle*, actes du colloque de Kiel (16-18 mars 2006), édités par Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 157-168.

[916]Pierre PERRIN, *Pomone*, *opéra ou représentation en musique pastorale*, à Paris, chez Robert Ballard, 1671. Le sujet est emprunté aux *Métamorphoses*, l. XIV, v. 623-771.

[917]*Ariane, ou le Mariage de Bacchus. Opera composé par le Sieur P. P. et Mis en Musique par le Sieur Grabut* [sic], *Maitre de la Musique du Roi*, Londres, Th. Nieucombe, 1673-1674. Sur cette pièce voir John S. POWELL, *Music and Theatre in France, 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 45-47 et l'article de Christina BASHFORD, « Perrin and Cambert's 'Ariane, ou Le Mariage de Bacchus' Re-Examined », *Music & Letters*, 72, 1 (fév. 1991), p. 1-26.

librettistes de l'époque aient profité de l'intérêt que ses répétitions avaient suscité auprès du public parisien[918] pour proposer d'autres œuvres portant sur le même sujet : dans les tout premiers mois de 1672, une tragédie (*Ariane*, de Thomas Corneille) et une comédie héroïque (*Le mariage de Bachus, et d'Ariane*, de Jean Donneau de Vizé avec musiques de Louis de Mollier) vinrent combler le vide laissé par l'abandon de la comédie de Perrin et Cambert. La dernière pièce sur Ariane représentée au XVIIe siècle, la tragédie en musique *Ariane et Bachus* (livret du méconnu Saint Jean, musiques de Marin Marais) vit le jour en 1696.

Les pièces de Hardy, de Thomas Corneille et de Donneau de Vizé, dans lesquelles l'intertexte ovidien et plus précisément héroïdien influence des scènes ou des actes entiers, seront étudiées d'une manière détaillée dans les pages suivantes. L'opéra de Perrin, qui n'entretient pas de liens évidents avec les textes ovidiens[919], et la tragédie en musique de Saint-Jean qui trouve ses sources dans les deux pièces de 1672, ne seront évoquées que ponctuellement.

Alexandre Hardy, *Ariane ravie* (tragi-comédie, 1624)

À la croisée de deux genres dramatiques, tragédie et tragi-comédie (on a parlé à ce propos de « diversion/divertissement de la tragédie »[920]), l'*Ariane ravie* d'Alexandre Hardy est une pièce qui joue avec les – voire se joue des – modèles dramaturgiques et littéraires tant classiques que modernes. Fabien Cavaillé, dans son introduction à l'édition la plus récente, a bien mis en évidence la présence d'éléments dérivés de la tragédie humaniste que Hardy détourne consciemment, en les insérant dans un contexte proprement tragi-comique.

> *Ariane* ravie, tout en étant bien une tragi-comédie, procède de la tragédie dont elle détourne et divertit la puissance d'inquiétude. En ironisant sur elle, en se jouant des éléments du vocabulaire tragique, en faisant que la pièce réfléchisse (à) sa propre composition et ses finalités, Alexandre Hardy sophistique le genre noble et le met à distance. Cet écart ironique […] marque une attitude moderne, au sens que le XVIIe siècle donne à ce mot[921].

[918]Christina BASHFORD, *op. cit.*, n. 10 p. 2.

[919]La scène de la plainte d'Ariane (acte II, scène 3) est composée d'une façon originale : le *lamento* d'Ariane est entrecoupé de considérations bouffonnes de Silène qui, à l'écart de la scène, chante les louanges du vin (« A la Liqueur incomparable / Qui charme les plus grands Ennuïs : / Et qui fait au plus miserable, / Souvent passer de douces Nuits », p. 15) et, lorsqu'elle s'évanouit à cause de la douleur qui l'accable, il la secourt en lui offrant sa propre bouteille !

[920]*Ibid.*, p. 691-702, en particulier p. 696-699.

[921]*Ibid.*, p. 702.

Pour ce qui concerne les procédés de contamination stylistique et le traitement des thèmes de la morale de l'amour, du mariage et du plaisir, nous renvoyons le lecteur aux analyses de Fabien Cavaillé. Le synopsis de la pièce pourra tout de même témoigner de la coprésence de situations topiques de la tragédie humaniste, comme la vengeance du roi, l'apparition d'un fantôme ou le suicide du héros, et de la tragi-comédie, comme le bouleversement du sort du personnage qu'on croyait mort et le mariage final.

Synopsis de la pièce

> Après une longue plainte, Minos se lance à la poursuite de Thésée qui a enlevé ses deux filles et se dirige vers Athènes (acte I). Pendant la traversée, Phèdre, destinée au mariage avec Hippolyte, devient le nouvel objet de l'amour de son ravisseur. Phalare, conseiller de ce dernier, le convainc de céder à ses désirs (acte II) et, au cours d'un entretien avec Phèdre, il essaie de la persuader d'oublier Hippolyte et d'orienter ses attentions vers Thésée. Ariane, qui a remarqué un changement en son amoureux, lui reproche sa froideur grandissante ; Thésée l'assure de la ferveur de ses sentiments mais, Ariane sortie de scène, il maudit l'amour qui bientôt fera de lui un criminel (acte III). Ariane se réveille seule sur l'île de Naxe et donne libre cours à sa douleur dans un long monologue au terme duquel elle tente de se suicider en se jetant dans la mer, mais elle est retenue par des buissons qui arrêtent sa chute (acte IV). L'apparition de l'ombre d'Androgée annonce la fin de ses malheurs : après avoir repris connaissance, Ariane assiste à l'arrivée de Bacchus et de son cortège (acte V).

Inventio et *dispositio* : le patron ovidien

Parmi les sources non-littéraires de cette tragi-comédie, Fabien Cavaillé signale d'un côté la tradition iconographique de la jeune fille secourue par Bacchus (alimentée par la diffusion des *Images* de Philostrate traduites et commentées par Blaise de Vigenère[922]), de l'autre le jeu et les canevas des comédiens italiens qui ont probablement suggéré le suicide manqué de l'acte IV[923]. Parmi les sources littéraires, il a relevé la prééminence de Catulle et surtout d'Ovide[924], tout en affirmant que « l'inspiration latine est à la fois sensible et imperceptible : sensible parce qu'on y retrouve telle idée ou telle situation prise à Ovide ou à

[922]Voir aussi Henri BARDON, « Sur les *Images ou tableaux de platte peinture* de Blaise de Vigenère », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 55 (1977), p. 106-121.

[923]Il faut tout de même rappeler que plusieurs héroïnes ovidiennes mettent fin à leurs jours en se jetant dans la mer : c'est le cas, dans les *Héroïdes*, de Phyllis, Sapho, Héro.

[924]L'*Arianna* de Monteverdi (livret de Rinuccini, 1608), en revanche, ne semble pas avoir influencé la pièce de Hardy.

Catulle ; imperceptible parce qu'il n'y a jamais de traduction mot à mot des textes antiques »[925]. En réalité Hardy, ainsi que plus tard Thomas Corneille et Donneau de Vizé, s'est servi de la dixième *Héroïde* comme d'un patron sur lequel il a composé la plainte de son Ariane, une plainte qui s'étale sur un acte entier (v. 729-968) et qui ouvre une ample parenthèse au cœur de la pièce. Cavaillé fait remarquer que les actes IV et V commencent de la même manière : « Ariane est couchée, elle dort et rêve dans les deux cas […]. Encadrer le long monologue par le sommeil d'Ariane, c'est peut-être signaler que l'expérience de l'acte IV n'existe pas, qu'elle n'est qu'une illusion, un mauvais rêve »[926]. L'héroïne, qui ne paraît sur la scène qu'à la fin de l'acte III, devient seulement dans l'acte IV le protagoniste de la tragi-comédie (en remplaçant la figure de Thésée, jusque-là le personnage pivot) à travers son *lamento*, véritable morceau de bravoure proposant un heureux exercice de réécriture dans lequel le modèle élégiaque ovidien se nourrit du langage et de l'imaginaire tragique.

Le début même de l'acte témoigne de cette contamination : Ariane, tourmentée par un cauchemar et à demi endormie, cherche Thésée pour en être réconfortée (v. 729-744). Le cauchemar, variation sur le *somnus* dont il est question au v. 9 de l'*Héroïde* (que Hardy, comme le fera cinquante ans plus tard Thomas Corneille, transforme en *somnium*), est évidemment inspiré de visions infernales de matrice sénéquienne :

> Rassure ma frayeur, embrasse-moi, Thésée,
> Un dragon me dévore à sa rage exposée,
> Le voilà, le voilà, qui s'enfuit, je le voi,
> Ô prodige, ô fantôme, exécrable d'effroi,
> Songe sorti d'enfer, et conçu de ses formes,
> Qui peuplent son chaos d'horreurs toutes énormes ?[927]

Sans ouvrir les yeux[928], Ariane parcourt de ses bras le lit en s'attendant à toucher son amoureux, mais le lit est vide : « Hélas ! je ne sens rien, je ne sens rien hélas ! » (v. 739),

[925]*Ibid*., p. 690-691. Fabien Cavaillé a seulement signalé en note certaines des correspondances entre le monologue et l'épître ovidienne, sans toutefois mener une analyse approfondie des rapports entre le texte tragi-comique et l'hypotexte élégiaque.

[926]*Ibid*., p. 699.

[927]*Ariane ravie*, cit., v. 729-734. L'édition de référence modernise l'orthographe mais maintient certaines graphies désuètes pour des raisons prosodiques ou de rime et n'intervient que très rarement sur la ponctuation.

[928]Ariane est *semisopita*, non pas *semisupina* dans les éditions des *Héroïdes* qui précèdent celle de Nikolaes Heinsius.

s'écrie-t-elle dans un alexandrin qui imite le *ditischon echoicum* ovidien[929] des vers 11-12 (« Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto, / Perque torum moueo bracchia ; nullus erat »). La peur saisit alors brusquement l'héroïne (v. 750-751 chez Hardy, v. 13 chez Ovide), qui constate que la plage, comme le lit, est déserte[930]. Elle gravit un monticule afin d'avoir une vue plus ample de l'horizon (v. 763 chez Hardy, v. 25-27 chez Ovide) ; de là elle voit, au loin, les voiles du navire de Thésée enflées par un vent impétueux[931]. Tous les déplacements fébriles décrits par Ovide sont transposés par Hardy dans les déplacements réels du personnage, ainsi que le suggèrent les nombreuses didascalies internes. Ariane, allongée dans le lit au début de l'acte (« Ma dextre a recouru le lit de place en place », v. 741), se rend d'abord au rivage de l'île (« Sus, sus, donques, allons au rivage le voir », v. 747), puis au sommet d'une butte (« Découvrons de ce tertre, ha ! », v. 763) ; elle approche ensuite des rochers (v. 884-890 chez Hardy, v. 49 chez Ovide), puis retourne au lit (« Sus, sus, allons voir ce détestable lieu », v. 895 et suivants chez Hardy, v. 51 et suivants chez Ovide), et finalement se rend sur un rocher battu par les ondes sur lequel s'achèvent l'acte (Ariane se jette dans la mer, v. 957-968 chez Hardy) et l'épître (Ariane écrit sa complainte, v. 135-136).

Dans l'*Héroïde* tous ces mouvements sont rapportés *a posteriori* par l'auteur fictionnel de l'épître qui, dans une résignation présente, raconte un égarement expérimenté dans un passé proche. Malgré l'usage fréquent du présent historique qui, tout en créant un effet de rapprochement perspectif et d'actualisation des faits accentue le pathétisme du discours, les réactions d'Ariane à la découverte de la trahison restent reléguées dans la dimension du souvenir ; autrement dit, dans l'épître la description de la panique d'Ariane-personnage est filtrée par la narration d'Ariane-auteur, consciente du destin sinistre qui l'attend et à celui-ci rendue. Dans la tragi-comédie, en revanche, le personnage sombre d'abord dans le désespoir puis dans la fureur suicidaire devant les yeux des spectateurs et la progression de son désordre se manifeste autant dans ses actions que dans son *elocutio* et son *actio*. Les correspondances textuelles entre le monologue d'Ariane et l'*Héroïde*, par conséquent, sont plus marquées au début de l'acte et deviennent moins strictes au fur et à mesure que l'héroïne devient, de *flebilis*, *furens*.

[929]Sur le *distichon echoicum* et son importance dans la poétique ovidienne, voir Jeffrey WILLS, *Repetition in latin poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 430-435.

[930]« Je n'entends que les flots abbayer au rivage, / Objet ne m'apparaît, que ce désert sauvage » (*Ariane ravie*, v. 753-754) ; « […] specto, si quid nisi litora cernam ; / quod videant oculi nil nisi litus habent » (*Ariadne Theseo*, v. 17-18).

[931]« […] je vois, là devant, / Je vois blanchir encor ses voiles pleins de vent », (*Ariane ravie*, v. 763-764) ; « uidi praecipiti carbasa tenta noto », (*Ariadne* Theseo, v. 30).

Elocutio : de la plainte élégiaque à la fureur tragique

Dans la première partie de l'acte IV, le discours d'Ariane se maintient sur les tons élégiaques de l'auto-commisération et de la supplique, tout en accueillant des éléments issus du langage et de l'imaginaire tragiques. Après le cauchemar prémonitoire qui la réveille et le constat de l'absence de Thésée dans le lit, Ariane est ébranlée par une terreur soudaine : « Las ! de quel autre effroi tremblante reglacée ? / Qui de soudaine horreur me hérisse le chef ! »[932] (v. 750-751). L'angoisse qui s'empare d'elle est traduite par une série d'interrogations serrées exprimant son incrédulité (v. 750-760), et la découverte de la fuite (v. 761) fait éclater les premiers sanglots auxquels, conformément à l'*Héroïde*, l'écho du lieu répond comme s'il était mû par la pitié (« J'ois les vents soupirer de mes douleurs profondes, / La mer impitoyable est émue à pitié, / De voir si méchamment dissoudre une amitié », v. 766-768). La section suivante propose un exemple intéressant de contamination générique : le dramaturge joint adroitement le motif élégiaque de la supplication au motif tragique de la commination à travers le recours aux concepts chrétiens de miséricorde et de culpabilité[933]. Si Thésée ne répond pas à la prière d'Ariane, dit-elle, le sentiment de culpabilité rendra sa vie infernale.

> Thésée, entends ma voix, ou mes mains que je plie
> Ne rejette des yeux, pense à qui te supplie,
> Et retourne ta proue exorable à ce bord,
> Et mes bienfaits reçus ne paye de la mort,
> Et retourne quérir la moitié de ton âme,
> Qui ta miséricorde innocente réclame :
> Sans elle, ton vaisseau n'est chargé qu'à demi,
> Sans elle, tu n'auras Neptune qu'ennemi,
> Sans elle, tu n'auras sur les vagues chenues,
> Que des bourreaux en tête, et des morts continues ;
> L'haleine d'un zéphyr un orage sera,
> Qui tes cheveux transis d'horreur hérissera ;

[932]Ces deux vers traduisent le vers 32 de l'*Héroïde* : « Frigidior glacie semianimisque fui ». La « soudaine horreur » qui « hérisse le chef » est un ajout de Hardy.

[933]La bibliographie sur la christianisation des tragédies classiques dans leurs traductions et réécritures françaises des siècles XVIe et XVIIe est très vaste. Nous nous bornerons à renvoyer à l'article de Michele MASTROIANNI, « Slittamenti semantici nelle traduzioni di tragedie classiche del Cinquecento francese: la cristianizzazione », dans *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di Michele Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 529-545, avec une riche bibliographie.

La vague lancera de sa moindre colère,
Une crainte en ton sein de la peine dernière :
» Le coupable n'a point de lieu de sûreté,
» Il estime le Ciel de tomber apprêté
» Sur sa tête impiteuse, et la terre offensée,
» Chaque pas le devoir engloutir courroucée[934].

Les vers 775-786 sont une amplification complexe du vers 36 de l'*Héroïde* (« Flecte ratem. Numerum non habet illa suum ») articulée dans une succession de deux *trikôla crescentes* dont le tout dernier *kôlon* a la forme d'une longue *sententia* mise en évidence, dans l'édition de 1624, par les guillemets isolant les vers 783-786. Les figures d'*abondance* micro- et macro-structurales (anaphore, *trikôlon*, parallélismes entre air et eau, entre Ciel et terre), les nombreuses anastrophes, les descriptions emphatiques des effets de la crainte, l'évocation du Ciel et de l'Enfer (la « peine dernière », la terre qui « engloutit » le « coupable »), le ton prophétique et sentencieux inscrivent ce passage dans la catégorie rhétorique de la gravité. Cette commination constitue un énième greffon de matériau tragique inséré dans un contexte autre, un moment digressif dans lequel la voix plaintive d'Ariane assume des accents propres au personnage tragique. Ce passage s'achève sur une autre *sententia* qui désamorce la menace contenue dans les vers cités, Ariane assurant Thésée qu'il est encore susceptible d'être pardonné (« Qui se repent à temps excusable, supprime / Le mérité supplice, ains la tache du crime », v. 789-790). On retrouve ensuite la tonalité qui marquait la première partie du monologue : Ariane prie Thésée de revenir sur ses pas mais prend immédiatement conscience de l'inanité de ce souhait (« Retourne mon Thésée, hélas ! que dis-je mien, / Tu le fus autrefois […] », v. 791-792) et invite le fugitif à revenir cette fois-ci pour la tuer de ses propres mains afin de la délivrer de ses souffrances (« Le coup mortel ne peut me blesser de ta main, / Il abrège mes maux, en abrégeant ma vie », v. 796-797).

Librement inspirés des vers 77-96 de l'*Héroïde*, les vers 794-816 se situent encore dans le cadre idéologique de la section précédente. *Miséricorde*, *culpabilité* et *repentir*[935], mais aussi *supplice*, *crime* et *absolution*[936] : la fuite de Thésée le rend coupable devant le jugement de Dieu et des hommes puisqu'il a enfreint le « Serment du mariage, et non pas

[934]*Ariane ravie*, cit., v. 769-786. Nous intégrons les guillemets signalant les vers sentencieux, présentes dans l'édition de 1624, pour les raisons qui seront expliquées dans la page suivante.

[935]V. 774, 783, 789.

[936]V. 790, 794.

d'un amour, / Promis légèrement qui meure au même jour » (v. 815-816 ; chez Ovide on parle de *fides*, v. 78 et 116). Après l'évocation du spectre de l'enfer de la conscience, la projection de l'affreuse fin d'une mort par dévoration et le souvenir des douceurs de l'affection et de la sensualité[937], ce serment représente le dernier ressort d'Ariane pour convaincre son amant de regagner Naxe. Tout est vain, pourtant : le navire de Thésée disparaît à l'horizon (v. 817-818 ; v. 43 chez Ovide). C'est à ce moment qu'Ariane se trouve privée de l'espoir d'être sauvée et de l'assurance en la punition de Thésée : elle comprend que les vents ne lui seront pas hostiles dans la traversée puisque « comme lui [ils] n'aiment que l'inconstance »[938], et se rappelle que Neptune est son père[939] (les admonitions des vers 779-782 se révèlent donc inconsistantes). C'est à ce moment aussi qu'elle comprend que Phèdre[940] a pris part au « complot de cette impiété » (v. 827) : apitoyée par le destin malheureux qui attendra sa sœur à Athènes (v. 839-850), elle lui pardonne[941]. C'est à ce moment, surtout, au centre exact du monologue, que la plainte élégiaque se change définitivement en une tirade tragique déclamée par un personnage dès lors en proie à la fureur.

La transition est nette. Aux vers 851-860, Ariane prononce une véritable imprécation, cette fois-ci authentique d'un point de vue formel et opérative d'un point de vue factuel. La commination des vers 775-786 s'était avérée inefficace car les vents et Neptune se sont révélés des alliés de Thésée ; maintenant, en revanche, les paroles d'Ariane inspirée par une fureur prophétique anticipent l'issue effective du mariage entre Thésée et Phèdre. Les deux passages en question s'achèvent par quatre vers de caractère sentencieux (signalés par des guillemets dans l'édition de 1624), ce qui conforte la proposition d'une lecture en parallèle des deux *loci* du monologue.

> Je veux qu'il [i.e. : Thésée] demeurât loyal en ton [i.e. : de Phèdre] endroit,
> Toujours un Dieu du tort la vengeance prendroit,

[937]« Hé ! Félon, ne permets qu'une fère se paisse / De ce sein, qui te fît sa première largesse, / De qui tu butinas la matinale fleur, / De ce sein, de tes feux dissolus receleur, / Ce sein, qui t'endormait enivré de délices ; / Épargne ces deux bras de ma honte complices, / Qui tant, et tant de fois embrassé t'ont tenu, / Que tant de fois aussi tu as baisés à nu » (v. 805-812). Le dépucelage d'Ariane avait déjà été mentionné au v. 765 (« Je vois ma chasteté flotter dessus les ondes ») et le sera encore au v. 904 (« Pillant ma chasteté dans le lit nuptial »).

[938]V. 821. Le discours sur la complicité des vents et, plus généralement, des éléments, est mené chez Ovide aux v. 113-118.

[939]V. 132 [112] chez Ovide.

[940]La section relative à Phèdre constitue, bien évidemment, un ajout original de Hardy : chez Ovide l'histoire d'Ariane et celle de sa sœur demeurent distinctes.

[941]« Je ne t'en garderai de rancune au courage ; / Au contraire je plains, j'ai grand compassion, / Du châtiment futur de ton ambition » (v. 838-840).

L'inceste, l'adultère, ou la discorde fière,
Dissoudraient de vous deux l'alliance nocière,
Entre vous à la fin le meurtre, ou le poison,
Du tort injurieux me feraient la raison,
» Une méchanceté survivante ne dure,
» Que pour payer un jour ses auteurs à usure ;
» Leurs fraudes, et leurs arts ruiner, démolis,
» Délaissés tôt ou tard, dessous ensevelis[942].

Ariane reconnaît qu'elle est elle-même la preuve qu'un crime appelle un châtiment, car son abandon serait la punition pour avoir trahi son vieux père[943]. Le souvenir de Minos, bientôt mourant, et du frère Androgée, déjà défunt[944], attise le tourment provoqué par le sentiment de culpabilité et fait surgir des visions infernales : « Tisiphone me suit brandissant une flamme, / Ses sœurs de fouets sanglants me viennent investir, / Dessus moi tout l'enfer conjuré veut sortir » (v. 878-880). Les Furies harcèlent Ariane, qui se résout enfin au suicide. Les quatre éléments composant l'univers sont convoqués dans sa déclaration d'ententes :

Élis donc, Ariane, un sourcilleux rocher,
D'où tu puisses au fond de la mer trébucher,
D'où tu puisses de l'air, auparavant qu'atteindre
La surface des eaux, t'étouffer, et t'éteindre ;
Car notre âme de feu n'a si cruel tourment,
Que lutter à la mort un contraire élément[945].

Au fil de la dernière partie du monologue, Hardy reprend encore des éléments de l'*Héroïde* tout en les déclinant selon un nouveau code : le langage et l'imaginaire tragiques d'inspiration sénéquienne l'emportent désormais sur le modèle élégiaque ovidien. Le lit qui avait accueilli les deux amants, qu'Ariane, dans l'épître, caresse, trempe de pleurs et auquel elle adresse une apostrophe nostalgique[946], devient dans la tragi-comédie le plus exécrable des objets. Ariane voudrait le détruire complètement, le sacrifier telle une « hostie » à sa pudeur

[942]*Ariane ravie*, cit., v. 851-860. Nous avons réintégré les guillemets signalant les vers sentencieux dans l'édition de 1624.

[943]« Hélas ! Hélas ! j'en fais l'épreuve sur moi-même, / Qui mon père, un vieillard, proche de l'Orque blême, / Volage abandonnai […] » (v. 861-863). Le vers 863 établit une comparaison implicite mais patente entre Ariane et Thésée.

[944]Évoqués aussi chez Ovide – bien sûr, sans aucune référence aux Furies (v. 69-70, 99-100).

[945]*Ariane ravie*, cit., v. 887-892.

[946]« Incumbo lacrimisque toro manante profusis : / « Pressimus, exclamo, te duo ; redde duos. / Venimus huc ambo ; cur non discedimus ambo ? / Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est ? » (v. 55-58).

trahie (v. 895-900). Dans une longue malédiction s'étalant dans les vers 901-926, elle fait appel aux dieux, aux éléments naturels et aux fauves pour qu'ils coopèrent à la destruction du lieu qui recèle le souvenir des « liesses passées » et des « trahisons brassées », et souhaite que ses débris puissent la venger en contaminant l'eau et les créatures de la mer – donc Neptune, donc la race de Thésée. L'héroïne doit cependant admettre que le lit « ne peut de soi ni bien, ni mal commettre » (v. 930). Elle retourne alors sa fureur contre elle-même, seule responsable de son malheur, et s'en prend d'abord à ses yeux (par lesquels le trait d'amour l'a atteinte) puis à son cœur. Les « cheveux épars », le « front déchiré » et le « sein profané » (v. 947-950) trouvent encore des correspondances dans la « rapta coma », les « verbera », les « admissi capilli » et le « lugubre pectus » de l'*Héroïde* (v. 15-16, 38, 137, 145), mais, si chez Ovide ils sont les marques extérieures du déchirement intime, ils deviennent chez Hardy les lieux où s'exerce la folie autodestructrice du personnage qui prépare l'acte extrême. La pitié qu'ils veulent inspirer à l'amant chez l'un se mue, chez l'autre, en l'horreur pour le *furor* dont ils sont l'expression. L'Ariane furieuse, entièrement repliée sur elle-même, exclut Thésée de son horizon : les derniers mots du personnage ovidien sont adressés au fugitif qui, peut-être, montrera de la pitié au moins pour ses dépouilles ; ceux de l'héroïne de Hardy sont adressés à elle-même et à son double, sa sœur, destinée à partager son sort (v. 962-968).

Entre Ovide et Sénèque

La structure bipartite du monologue d'Ariane condense dans l'espace d'un acte la progression en trois temps allant du *dolor* au *furor* et du *furor* au *scelus nefas* que Florence Dupont a identifiée comme l'un des traits caractérisant le théâtre de Sénèque[947]. Dans cette perspective, on peut affirmer que l'expression du *dolor* est confiée à la première moitié de la tirade (v. 729-850), libre réécriture d'un modèle littéraire précis, la dixième *Héroïde*, qu'on reconnaît aisément en filigrane malgré les importantes interventions du dramaturge (variations, ajouts et coupures) ; l'expression du *furor* aboutissant à l'acte néfaste qui est le suicide est confiée à la seconde moitié (v. 851-968), dont la source demeure la même mais dont le modèle poétique dominant devient celui de la tragédie héritée du théâtre sénéquien à travers l'expérience de la dramaturgie du XVIe siècle. Nous avons relevé l'insertion d'éléments proprement tragiques dans la première section, et la permanence de motifs issus de la commune source élégiaque dans la seconde : tout en gardant chacune une indubitable

[947]Ses premières réflexions à ce propos se trouvent dans *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 446-453.

identité générique, les deux parties témoignent d'une opération de contamination qui se situe dans le sillage du plus ample travail d'innovation et de questionnement du genre tragique entrepris par Alexandre Hardy dans l'*Ariane ravie*, travail que Fabien Cavaillé a bien étudié dans les pages qu'il a consacrées à cette pièce. Les sources et les influences à l'œuvre dans l'*Ariane ravie* sont certainement nombreuses ; cependant l'acte IV met en rapport dialectique essentiellement deux modèles, Ovide et Sénèque : ces deux modèles sont concurrents, certes, mais ils concourent à créer une représentation originale de la détresse d'Ariane qui, sans rompre nettement avec les traditions dramaturgiques et poétiques de l'époque, maintient un solide ancrage dans la tradition littéraire et iconographique d'ascendance ovidienne.

Cette pièce présente de frappantes analogies avec la tragédie qui sera étudiée dans la section suivante, l'*Ariane* de Thomas Corneille, analogies qui mériteraient de faire l'objet d'analyses approfondies[948]. Chez Hardy, il est vrai, le rapport entre Ariane et Phèdre ne se configure pas comme une véritable rivalité, et le veule Thésée est convaincu par un mauvais conseiller (Phalare) de se rendre à ses propres désirs ; toutefois, la fusion de deux épisodes distincts du mythe de Thésée (l'abandon d'Ariane et de l'union avec Phèdre), l'apologie de l'inconstance amoureuse (prônée par Phalare chez Hardy et par Thésée chez Thomas Corneille), la tentative de suicide d'Ariane et le jeu même de contamination générique qui caractérise les deux pièces invitent les chercheurs à se pencher sur le problème.

Thomas Corneille, *Ariane* (tragédie, 1672)

L'*Ariane* fut l'un des succès majeurs de Thomas Corneille de son vivant et l'une de ses rares pièces restées au répertoire des théâtres français au cours des siècles suivants. Représentée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne le 26 février 1672, imprimée à Paris au cours de la même année par les éditeurs Barbin et De Luyne[949], la pièce bénéficia de l'interprétation d'une des plus grandes actrices tragiques de l'époque, la Champmeslé, célébrée dans le rôle d'Ariane par Mme de Sévigné (qui, en revanche, n'apprécia guère la pièce) :

> La Champmeslé est quelque chose de si extraordinaire, qu'en votre vie vous n'avez rien vu de pareil ; c'est la comédienne que l'on cherche et non pas la comédie. J'ai vu Ariane pour la seule actrice : cette comédie est fade ; les

[948]L'article de Madeleine BERTAUD, « Deux *Ariane* au XVIIe siècle : Alexandre Hardy et Thomas Corneille », *Seventeenth-Century French Studies*, 19 (1997), p. 135-148, n'aborde pas la question d'une possible parenté entre les deux pièces.

[949]Le privilège date du 10 février 1671, l'achevé d'imprimer du 8 avril 1672.

> comédiens sont maudits ; mais quand la Champmeslé arrive on entend un murmure ; tout le monde est ravi ; et l'on pleure de son désespoir[950].

Plusieurs chercheurs, parmi lesquels Jacques Truchet qui a procuré la plus récente édition critique de l'*Ariane*[951], se sont penchés sur cette pièce surtout pour en étudier les rapports avec l'œuvre de Racine[952] car, influencée par l'*Andromaque* et par la *Bérénice*, la tragédie de Thomas Corneille a influencé, à son tour, la *Phèdre*. En particulier, Dario Cecchetti a étudié l'*Ariane* en la confrontant à la *Bérénice*, en proposant d'une manière convaincante l'application de la catégorie du parodique pour éclaircir l'exercice de réécriture opéré par notre dramaturge :

> Thomas Corneille [a] accompli une opération de *variatio* sur le modèle classique qui consiste dans un glissement de sens, concernant en premier lieu le niveau linguistique, dans une direction qui pourrait suggérer une mise en parodie du langage et des situations traditionnelles. […] La manière dont Thomas construit l'action dramatique – action fondée sur la feinte, et sur des comportements mondains qui exigent de leur propre nature la feinte – comporte un jeu linguistique subtil qui, d'une part, fait entrevoir sous le dit le non-dit, et de l'autre, force le langage traditionnel de la tragédie à s'adapter à de nouvelles modalités d'expression. Ce jeu linguistique peut-il être défini comme parodique, à la lumière, si ce n'est des poétiques de l'âge classique, au moins des théorisations modernes ?[953]

Les éléments que Cecchetti isole pour conforter sa lecture sont nombreux : le mélange de différents registres de langage, du sublime au mondain en passant par le comique ; la représentation exaspérée – ou, pour mieux dire, malséante – de la douleur ; le recours

---

[950]Lettre à Mme de Grignan du 1er avril 1672 (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de SÉVIGNÉ, *Correspondance*, édition de Roger Duchêne, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t. 2, p. 469).

[951]Thomas CORNEILLE, *Ariane*, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, t. II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986, p. 907-966.

[952]JEAN POMMIER, *L'histoire littéraire d'un couple tragique*, dans ID., *Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1954 (en particulier p. 398-401) ; June MORAVCEVICH, « Thomas Corneille's *Ariane* and its racinian models », *Romance notes*, 15, 3 (1974), p. 465-476 ; Richard E. GOODKIN, « Thomas Corneille's *Ariane* and Racine's *Phèdre* : The Older Sister Strikes Back », *L'esprit créateur*, 38, 2 (1998), p. 60-71 ; Dario CECCHETTI, « *Ariane* et *Médée* de Thomas Corneille : une mise en parodie du langage tragique ? », dans *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, sous la direction de Myriam Dufour-Maître, actes du Colloque de Rouen (7-8 décembre 2009), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 135-154.

[953]Dario CECCHETTI, « *Ariane* et *Médée* de Thomas Corneille : une mise en parodie du langage tragique ? », cit., p. 137-138, 154.

systématique, de la part des personnages, au mensonge et à la dissimulation ; les thèmes du cocuage et du donjuanisme ; la vaine tentative de suicide de l'héroïne dans la dernière scène. Tous ces aspects se révèlent fonctionnels à l'élaboration d'un discours visant à la dé-mythification de l'amour, de l'éthique courtoise et surtout d'une précise composante de l'axiologie courtoise, la reconnaissance. Il ne faut pas entendre cette vertu (dont Jacques Truchet en premier a souligné le rôle central dans l'*Ariane*[954]) uniquement comme la gratitude pour un bienfait reçu, mais aussi – et dans l'*Ariane* surtout – comme l'un des chemins privilégiés pour l'*innamoramento*. Valeur fondatrice de l'éthique de la galanterie, la reconnaissance est censée régir à la fois les rapports entre les membres de la société galante et les rapports entre le couple d'amants[955] ; toutefois, si pour Madeleine de Scudéry la reconnaissance est l'une des trois voies qui mènent à l'amour – les autres étant l'inclination et l'estime[956] –, Thomas Corneille ne se montre pas du même avis et dans l'*Ariane* met en scène l'échec du schéma illustré par l'auteur de la *Clélie*. Thésée, qui doit sa vie à Ariane et qui est par elle aimé, *devrait* éprouver les mêmes transports ; il avoue avoir feint ses sentiments en croyant qu'avec le temps il aurait vraiment aimé la jeune femme qui l'avait sauvé du Labyrinthe, et se voit contraint de reconnaître que « [l']ingratitude est un mal nécessaire » (v. 198) et que « pour aimer c'est peu que le vouloir » (v. 216). À Jacques Truchet de conclure : « La faute commune du couple Ariane-Thésée, comme des autres personnages, est d'avoir cru qu'on va automatiquement à l'Amour par la Reconnaissance, et que la gratitude a des droits sur l'amour »[957].

Ce rapide aperçu de l'approche critique de Cecchetti sur l'*Ariane* nous permet de rappeler que la tragédie de Thomas Corneille naît comme une réaction à la production dramatique (et plus généralement littéraire) contemporaine, et qu'on ne peut pas l'aborder sans prendre en compte cette circonstance. Or nous tâcherons de montrer que, dans l'*Ariane*, la reprise de la réécriture ovidienne du mythe se situe précisément dans cette perspective herméneutique de réflexion sur la tragédie et de contamination des genres traditionnels.

---

[954]Voir sa *Notice* d'*Ariane* dans *Théâtre du XVIIe siècle*, cit., p. 1524-1529. Les études citées de Bertaud et de Cecchetti, ainsi que l'article de Helen L. HARRISON (« A tragedy of gratitude. Thomas Corneille's *Ariane* and the Demolition of the Hero », *Australian journal of French studies*, n. 34 (2), 1997, p. 183-195), se situent dans le prolongement des analyses de Truchet.

[955]Alain VIALA, « D'une politique des formes : la galanterie », *XVIIe siècle*, n° 182 (1994), *Les voies de la création littéraire au XVIIe siècle*, Actes du colloque de Paris, 25-26 mars 1993, p. 143-151.

[956]Voir la *Carte du Pays de Tendre*, décrite dans le roman de Madeleine de SCUDÉRY, *Clélie, histoire romaine*, à Paris, chez A. Courbé, 1654-1661, 10 vol., aux p. 399-405 du premier volume.

[957]Jacques TRUCHET, *Ariane. Notice*, cit., p. 1528.

Synopsis de la pièce

Thésée, Ariane et Phèdre, qui ont pris la fuite de la Crète après la mort du Minotaure, ont débarqué sur l'île de Naxos où ils ont été accueillis à la cour du roi Œnarus. Thésée, secrètement amoureux de Phèdre (qui l'aime en retour), veut se libérer des engagements pris avec Ariane, qui espère l'épouser. Ayant découvert les sentiments qu'Œnarus éprouve pour Ariane, Thésée a imposé comme *conditio sine qua non* pour la célébration de son mariage la présence de son ami Pirithoüs : ce faisant, il a donné à la passion du roi le temps de s'alimenter et de se manifester. La pièce commence au moment de l'arrivée de Pirithoüs. Thésée prie son ami, et ensuite Phèdre, de convaincre Ariane de céder aux sentiments d'Œnarus, tandis qu'Ariane demande l'aide de Phèdre pour découvrir l'identité de la rivale qu'elle soupçonne avoir (et qu'elle envisage de tuer). La fuite nocturne de Thésée et de Phèdre jette Ariane dans le désespoir : l'héroïne se plaint de la trahison subie et tente de se tuer en se jetant sur l'épée de Pirithoüs – mais en vain.

D'Ovide à Thomas Corneille : pratiques de traduction

Thomas Corneille, comme on l'a vu précédemment, était un grand admirateur d'Ovide : il affirmait avoir toujours nourri une « admiration particuliere […] pour les Ouvrages de ce merveilleux Autheur »[958] et en particulier pour les *Héroïdes*, qu'il considérait comme son livre le « plus achevé »[959]. Entre 1669 et 1697, il traduisit intégralement les *Métamorphoses*[960], et en 1670 (deux ans avant la première représentation de l'*Ariane*) il fit paraître un florilège de *Pièces choisies d'Ovide* contenant aussi l'*Héroïde* d'Ariane. Ce recueil se compose des traductions de sept épîtres des *Héroïdes*[961], de sept élégies des

[958]« Au lecteur », n.p., dans *Pièces choisies d'Ovide*, à Paris, chez G. De Luynes, 1670.

[959]*Ibidem*.

[960]Entre 1669 et 1672 il publie la traduction des six premiers livres (I-IV: *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en vers françois par T. Corneille*, à Paris, chez C. Barbin 1669-70; V-VI: *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en vers françois [...] par T. Corneille*, à Paris, chez G. de Luynes, 1672), tandis qu'en 1697 paraissent les trois tomes des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois, par T. Corneille de l'Académie Françoise*, à Paris, chez B. Girin.

[961]*Ariane à Thesée*; *Sapho à Phaon*; *Leandre à Hero*; *Hero à Leandre*; *Œnone à Paris*; *Hypsipyle à Jason*; *Hypermnestre à Lyncée*.

Amours[962], d'un monologue du *Pastor Fido* de Guarini[963] et d'une ode d'Horace[964]. Les quatorze textes ovidiens sont caractérisés par leur unité thématique – il est toujours question d'infidélité, soit-elle consommée, soupçonnée ou à peine crainte –, tandis que l'extrait du *Pastor Fido* et l'ode d'Horace développent d'autres thèmes : dans le premier texte il est question de l'impossibilité d'aimer librement (ce qui révèle le caractère inconciliable des lois de la nature et de la société), dans le deuxième le poète exalte la liberté retrouvée à la fin d'un amour.

La première des *Pièces choisies* est l'*Epistre d'Ariane à Thesée* (p. 3-20), que le dramaturge a traduit en suivant de près le texte original et en observant une certaine rigueur formelle : exception faite pour de très rares cas, il a rendu chaque distique avec un quatrain d'alexandrins (le nombre de vers passe de 150 à 300). Cependant, en comparant les textes ovidien et cornélien, on remarque quelques différences significatives : il s'agit, pour la plupart, d'*amplificationes* visant d'un côté à accentuer les éléments pathétiques et romanesques connotant le personnage d'Ariane, de l'autre à infléchir la caractérisation du personnage de Thésée dans la direction de sa *deminutio*. En ce qui concerne le premier groupe d'interventions, on peut observer que le traducteur développe des traits auxquels Ovide n'avait accordé que très peu de place. Il enrichit, par exemple, les descriptions des paysages pour suggérer des parallélismes avec la situation de l'héroïne : dans les premiers vers, il dépeint un *locus amœnus* destiné à se muer rapidement en *locus horribilis* au fur et à mesure que l'héroïne prend conscience de sa situation dont la nature, bénigne au tout début (les oiseaux gazouillant de joie, la suave lumière de l'aurore, le murmure de l'eau...[965]),

[962]III, 4 (*Dure vir, imposito tenerae custode puellae – Il exhorte un Mary à ne plus donner de gardien à sa Femme*); III, 14 (*Non ego, ne pecces, cum sis formosa, recuso – Il prie sa Maistresse de vouloir sauver les apparences*); III, 11 (*Multa diuque tuli, vitiis patientia vista est – Il veut rompre de sa Maistresse, et ne le peut obtenir de son amour*); I, 4 (*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem – Il avertit sa Maistresse de la maniere dont elle doit agir dans un Festin où son mary est invité avec elle*); II, 7 (*Ergo ego sufficiam reus in nova crimina semper ? – Il tâche de se justifier à sa Maistresse, de ce qu'elle luy impute d'avoir de l'amour pour son Esclave*); II, 8 (*Ponendis in mille modos perfecta capillis – Il jure à Cypassis qu'il n'a point revelé à sa Maistresse le commerce secret qu'elle a avec luy*); II, 19 (*Si tibi non opus est servata, stulte, puella – Il prie un Mary de n'estre plus si commode*).

[963]Acte III, scène IV.

[964]*Audivere, Lyce, dii mea vota* (IV, xiii).

[965]Voir, par exemple, comment les vers 7-8 d'Ovide (« Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina / Spargitur, et tectae fronde queruntur aves ») s'enrichissent de détails plaisants dans la traduction de Thomas Corneille : « Le moment approchoit où nous voyons paroistre / Les premieres lueurs que l'Aurore fait naistre, / Et déja les Oyseaux sous les feuilles cachez / De joye en gazoüillant en paroissoient touchez » (v. 13-16). Thomas efface l'évocation du frimas au profit de la lumière, et attribue aux oiseaux (qui chez Ovide font résonner des « plaintes ») un gazouillis joyeux : il marque ainsi une contraposition entre le malheur qu'attend Ariane et la nature indifférente. Dans ces pages les citations de l'*Héroïde* X seront tirées de l'édition de Daniel

contribue à révéler les aspects effrayants[966]. Thomas détaille les violents transports d'Ariane, qu'Ovide se borne à suggérer ; il insère des éléments sinistres et inquiétants[967] ; en général il attribue une emphase majeure au discours de l'héroïne, en ayant recours surtout au lexique de la douleur et du deuil[968].

Le développement des traits pathétiques que nous venons de considérer rapproche la figure d'Ariane des héroïnes de romans et de tragi-comédies, mais il faudra également relever que son discours assume fréquemment un ton d'accusation. Le personnage ovidien déplore sa condition de femme séduite et abandonnée à travers une plainte qui réunit tout un répertoire d'images et de thèmes déjà canoniques à l'époque de la composition du texte ; dans la traduction cornélienne cette lamentation assume souvent les tons d'un réquisitoire blâmant la lâcheté d'un faux héros. Chez Ovide le personnage de Thésée est un *improbus* (v. 1, 77), responsable d'un *facinus* (v. 6), *sceleratus* (v. 35), *uir periurus* auteur d'une *fraus* (v. 76), et sa *fides* n'est qu'un *nomen inane* (v. 116). Dans la traduction, il demeure cruel et parjure, mais des reproches d'une autre nature s'ajoutent à la liste. Dès les premiers vers, Thomas Corneille relève l'infraction aux principes de la courtoisie de la part de Thésée, qui est

---

Heinsius dont Thomas Corneille s'est presque certainement servi : les vers cornéliens 17-20 (« *Je ne sçay si pour lors j'étois bien éveillée,* / *Ou si de quelque songe en dormant travaillée*, / Pour en faire cesser l'inquiet embarras / J'avançay vers ta place, et te tendit les bras ») ne peuvent que traduire les vers 9-10 de l'édition de Daniel Heinsius (« Incertum, vigilans *an somno languida*, movi / Thesea prensuras *semisopita* manus », nous soulignons). Nikolaes Heinsius (dont Thomas connaissait au moins l'édition des *Métamorphoses*) donne la leçon suivante : « Incertum vigilans, *a somno languida*, movi / Thesea prensuras *semisupina* manus ».

[966]Chez Ovide, aux v. 59-62 Ariane s'écrie : « Quid faciam ? qua sola ferar ? vacat insula cultu. / Non hominum video, non ego facta boum. / Omne latus terrae cingit mare. navita nusquam est : / Nulla per ambiguas puppis itura vias ». Chez Thomas Corneille (v. 113-120) : « A quoy me resoudray-je, Amante infortunée ? / *Cette Isle ainsi que moy paroist abandonnée*, / Et mon œil *qui découvre assez d'objets affreux* / N'y voit aucun travail ny d'hommes ny de bœufs. / C'est peu de tous costez que la mer l'environne, / Il semble que *l'accez n'en est libre à personne*, / Tant ce qu'on y connoit d'*écueils* et de *rochers* / En a rendu *l'abord redoutable* aux Nochers » (nous soulignons). Encore, chez Ovide (v. 21-22) : « Interea toto clamanti littore Theseu, / Reddebant nomen concava saxa tuum », tandis que chez son traducteur (v. 41-44) : « Cependant la douleur de me voir abusée / Me faisant à hauts cris nommer par tout Thésée, / *Frapez de ce lugubre et deplorable son* / Les Rochers à l'envy me renvoyoient ton nom ».

[967]C'est le cas, par exemple, du rêve qui chez Thomas pourrait l'avoir menée à chercher son amant dans le sommeil (v. 17-20 : « Je ne sçay si pour lors j'étois bien éveillée, / Ou si de quelque songe en dormant *travaillée*, / *Pour en faire cesser l'inquiet embarras* / J'avançay vers ta place, et te tendit les bras », nous soulignons), un détail absent chez Ovide (v. 9-10 : « Incertum, vigilans an somno languida, movi / Thesea prensuras semisopita manus »). Encore, les « magnos phocas » que la mer jette sur la plage (v. 87) se transforment en « Des *monstres* que craindroient les plus fermes courages » (v. 170).

[968]La traduction du premier hémistiche du vers 51 de l'*Héroïde*, de ce point de vue, est éloquente : « Saepe torum repeto » donne, chez Thomas,: « Combien de fois reviens-je où fut ce lit *funeste* / *Dont enfin je me vois le déplorable reste* » (v. 101-102); l'on remarquera aussi les nombreuses occurrences des mots *maux*/*malheur*, *pleurs*/*pleurer*/*déplorable* (9 occurrences), *mort-mourir* (7), *horreur*/*horrible*, *triste* (5), *funeste* (4), *accabler*, *peine* (3), *disgrâce*, *douleur*, *effroi*/*effroyable*, *gouffre*, *perte*, *trouble* (2).

caractérisé par sa *lâcheté* (v. 10) et par ses *feux inconstants* (v. 12) ; ensuite, au vers 69, paraît la première de cinq accusations d'*ingratitude* (les suivantes aux v. 137, 201, 255, 281)[969]. En outre, aux vers 142 et 200 ainsi que dans l'introduction (p. 4), le traducteur souligne que Thésée aurait été mené sur l'île de Crète par le sort, alors que chez la plupart des mythographes, et notamment chez Plutarque (*Vie de Thésée*, § 17), Thésée se porte volontaire. Ovide n'aborde pas la question dans l'épître d'Ariane mais l'évoque dans les *Métamorphoses* (VIII, v. 171).

Il ne faudra pas considérer ces interventions comme de simples accidents. Thomas Corneille est un traducteur averti, attentif à l'égard du texte ainsi que de ses lecteurs. Dans les textes liminaires de toutes ses traductions d'Ovide, il affiche la volonté de rendre son texte parfaitement intelligible tout en demeurant fidèle à l'original. Certes, il s'agit d'une affirmation d'usage qui, somme toute, peut paraître anodine ; toutefois, elle se voit confirmée lorsqu'on examine son travail. Ainsi ajoute-t-il des vers isolés ou de brèves sections (en italique dans l'édition de 1697) dans lesquelles il fournit les éléments utiles à la compréhension des *fables* (éléments qu'Ovide a pu se passer d'évoquer puisqu'il « écrivoit dans un temps où ces matieres estoient si generalement connuës, qu'il luy suffisoit d'en dire un mot pour se faire entendre, ce qui l'obligeoit à s'arrester sur ce qui luy sembloit plus riant pour la Poësie »[970]) ; en revanche, il assure avoir tâché de ne rien omettre, pas même les mots ou les passages qui pourraient heurter la sensibilité du lecteur français contemporain : « il est certain que ce qui a grace dans une langue, ne l'a pas toûjours dans une autre, et que la nôtre

[969]Il faut préciser que, dans la langue de l'époque, *ingrat* n'est pas seulement « Celuy qui n'a point de reconnoissance des bienfaits qu'il a receus, des bons offices qu'on luy a rendus » (Furetière), mais aussi une personne aimée qui n'aime pas en échange (Furetière ajoute : « Ingrat, signifie aussi, peu officieux, peu courtois [...]. Un amant appelle sa maitresse *ingrate*, quand elle est cruelle, quand elle ne veut point respondre à son amour »). Ainsi, le reproche d'ingratitude formulé par Ariane pourrait-il n'être qu'un reproche d'insensibilité. Toutefois, Thomas Corneille lui-même suggère que la première acception, celle qui concerne le manque de reconnaissance, est légitime – voire privilégiée – dans sa traduction. En effet, dans son introduction à l'*Héroïde* il écrit : « Ariane fille du Roy touchée d'amour pour Thesée, luy donna un filet par le moyen duquel il luy fut aisé de retourner sur ses pas aprés avoir tué le Minotaure, et comme elle ne douta point qu'on ne la dust punir de cette espece de trahison, elle consentit à fuir avec luy pour éviter la colere de Minos ; mais quelques avantages que Thesée luy eust fait esperer dans Athenes, *il paya de tant d'ingratitude le service que cette Princesse luy avoit rendu, qu'il la laissa dans l'Isle de Naxe*, d'où Ovide luy fait écrire cette lettre pour se plaindre de la perfidie de son Amant » (*Pièces choisies d'Ovide*, cit., p. 4, nous soulignons). De même, dans sa traduction complète des *Métamorphoses*, il amplifiera le passage concernant l'abandon d'Ariane en revenant sur le thème de l'ingratitude : « Mais quel indigne prix pour ce qu'elle ose faire ! / Elle quitte pour luy son Païs et son Pere, / Et quand il doit la vie à son heureux secours / Il l'abandonne, et suit de nouvelles amours. / Naxe est le lieu fatal où cet Ingrat la laisse » (*Les Métamorphoses, mises en vers françois*, cit., t. II, p. 230-231. Peu avant, à la p. 224, il parle du « Peuple ingrat » qui cause la mort d'Androgée).

[970]« Préface », n.p., dans *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois*, cit.

sur tout ne s'accommode point de certains termes qu'il seroit à souhaitter qu'on traitast un peu moins sévérement »[971]. L'attention qu'il consacre à la lettre du texte latin et à sa « justesse » témoigne par ailleurs de ces scrupules :

> Il y a aussi un demy vers dans la Fable d'Arcas lors qu'il rencontre sa Mere changée déjà en Ourse, où au lieu de
>
> *Propiusque accedere fugit.*
>
> J'ay leu avec N. Heinsius
>
> *Propiusque accedere aventi.*
>
> *Vulnifico fuerat fixurus pectora telo.*
>
> Ce dernier détourne sur Calisto ce que l'autre fait entendre de son Fils ; mais pour peu qu'on l'examine, on trouvera la pensée plus juste, et avoir beaucoup plus de rapport avec les deux vers qui precedent[972].

Le travail de réécriture est donc mené avec une extrême attention à l'égard du texte source ainsi que de la traduction, dans laquelle Thomas Corneille s'est tout de même octroyé le droit de dilater quelques passages afin de rendre ses vers plus harmonieux : « Ce n'est pas que j'aye eu assez de presomption pour oser méler mes pensees à celles d'Ovide ; mais j'ay creu qu'il pourroit m'estre permis de ne point tant chercher la briefveté du stile, que le repos du Vers le plus agréable à l'oreille »[973]. Les *amplificationes* de l'épître d'Ariane signalées dans les pages précédentes relèveraient ainsi de ce principe, et dans les intentions de l'auteur elles ne constitueraient que de légitimes et peu invasives opérations visant à l'assouplissement de la densité de la langue latine et à l'éclaircissement des passages les plus obscurs.

De Thomas Corneille à lui-même : pratiques d'adaptation

La traduction cornélienne de l'épître d'Ariane est certainement moins fidèle dans la réalité que dans les revendications du traducteur ; toutefois ce qui compte, dans notre perspective, est précisément la prétendue adhérence à la source affichée par Thomas Corneille. Dans son *interpretatio*, plus que dans le texte ovidien, nous trouvons *in nuce* les

[971] « Au Lecteur », n.p., dans *Les Métamorphoses d'Ovide [...]*, *Livres V & VI*, cit. Dans ces mêmes pages, à propos du massacre perpétré par Persée au livre V il signale : « I'aurois supprimé une partie de cette Fable pour la rendre moins ennuyeuse, sans l'engagement où je me suis mis de ne rien ômettre de tout ce qu'a dit mon Autheur ».

[972] « Au Lecteur », n.p., dans *Les Métamorphoses d'Ovide [livres I et II]*, cit. Les éditeurs modernes, tel Georges Lafaye (« Les Belles Lettres »), accueillent, eux aussi, la leçon adoptée par Thomas Corneille (II, v. 503-504).

[973] *Ibidem*.

thèmes centraux de la tragédie *Ariane* (ingratitude, mensonge et trahison) ainsi que les modèles des deux personnages principaux de la pièce : Thésée, « Amant lâche et sans gloire »[974] se flattant d'une « fausse vertu »[975], et Ariane, que le soupçon d'abord, puis la certitude d'avoir été trahie rendent furieuse. Il serait inutile de chercher des correspondances textuelles précises entre l'*Epistre d'Ariane à Thesée* et l'*Ariane*. Thomas Corneille ne s'est servi que de quelques fragments épars de vers, tels que l'apostrophe à la nuit ou le refrain sur l'absence de Thésée.

Epistre d'Ariane à Thesée v. 9-10 ; 21, 24	*Ariane* v. 1587-1588 ; 1628
O nuict, funeste nuict dont le profond silence Avec ta lâcheté se fit d'intelligence ! Plus pour moi de Thesée […] Plus pour moi de Thesée, il s'estoit échapé.	Ô nuit ! ô trahison dont la double noirceur Passe tout ! […] Pour moi, pour mon amour, il n'est plus de Thésée

Dans l'*Ariane*, on l'a vu, Thomas Corneille a bâti une nouvelle *fabula* à partir des personnages qu'Ovide – ou pour mieux dire, que sa propre lecture d'Ovide, déformée par le prisme de l'axiologie galante – lui a fourni. Dans le dernier acte cependant, il a su intégrer, par le moyen d'un complexe travail de réécriture, la dixième *Héroïde* dans son ensemble. Plus précisément, la séquence des réactions d'Ariane à la découverte de la trahison de Thésée s'avère être calquée sur la structure de l'épître ovidienne. La plupart de ces réaction, il est vrai, sont topiques dans la tragédie ; cependant, leur progression et la présence de thèmes et de ressorts rhétoriques propres à l'épître ovidienne permettront de reconnaître aisément le patron sur lequel Thomas Corneille a modelé la dernière partie de sa tragédie.

Le début de l'acte V reproduit, en la transposant dans un contexte nouveau, la situation d'Ariane dans les premiers vers de l'épître. Ariane, qui s'est réveillée avant le lever du soleil, paraît en larmes, en proie à une angoisse accablante, errant dans le palais du roi Œnarus à la recherche de son amoureux (la fuite de ce dernier n'ayant pas encore été annoncée). Dans la tragédie, son emportement n'assume pas les traits paroxystiques qu'on trouve dans l'*Héroïde* (où elle se frappe la poitrine, s'arrache les cheveux, court éperdument sur les étendues de sable en criant le nom de Thésée), mais cela n'a certainement pas de quoi étonner car de telles actions ne seraient pas recevables sur la scène tragique des années 1670

[974] *Epistre d'Ariane à Thesée*, cit., v. 205.
[975] *Ibid.*, v. 208.

en raison des normes de bienséance. Tout de même, sa confidente Nérine à deux reprises lui reproche son emportement excessif : d'abord dans la première scène de l'acte, ensuite dans la cinquième, lorsque les « effroyables cris »[976] d'Ariane résonnent dans le palais – comme ils résonnaient parmi les rochers de l'île de Naxos dans l'*Héroïde*. Les manifestations extrêmes de la douleur du personnage de l'épître sont évoquées, dans la tragédie, à travers l'inconvenance de son comportement, indigne d'une reine.

Epistre d'Ariane à Thesée v. 21-22 ; 27-28 ; 37-42	*Ariane* v. 1489-1496 ; 1664-1667
[…] interdite et tremblante J'étens la main par tout, cherche encor, me [tourmente […] L'ame toute remplie et de trouble et d'effroy Je saute hors du lit pour courir aprés toy. […] M'abandonnant entiere à l'ennuy qui m'accable **Sans ordre et sans dessein je traverse le sable**, S'il peut me retarder il ne m'arreste pas, Je vay, je cours, j'avance, et reviens sur mes pas. Cependant la douleur de me voir abusée Me faisant à haut cris nommer par tout Thesée, Frapez de ce lugubre et deplorable son **Les Rochers à l'envy me renvoyoient ton nom**.	NÉRINE Un peu plus de pouvoir, Madame, sur vous- [même. À quoi sert ce transport, ce désespoir extrême ? Vous avez, dans un trouble à nul autre pareil, Prévenu ce matin le lever du Soleil. **Dans le palais errante, interdite, abattue**, Vous avez laissé voir la douleur qui vous tue. Ce ne sont que soupirs, que larmes, que sanglots. ARIANE On me trahit, Nérine ; où trouver du repos ? […] NÉRINE Calmez cette douleur ; où vous emporte-t-elle ? Madame, songez-vous que ces tous ces vains [projets, **Par l'éclat de vos cris, s'entendent au palais** ? ARIANE Qu'importe que partout mes plaintes soient ouïes ?

Après la découverte du départ de Thésée et de Phèdre, Ariane se considère comme la victime d'un complot dont les conspirateurs seraient les forces et les éléments de la nature ou bien les compagnons de Thésée, le roi de Naxe et les dieux. Sur une île déserte tout comme dans une cour où elle manque de soutien, sa solitude est absolue.

Epistre d'Ariane à Thesée	*Ariane*

[976] *Epistre d'Ariane à Thesée*, cit., v. 96.

v. 9-10 ; 58-60 ; 229-232	v. 1563 ; 1619-1620
O nuict, funeste nuict dont le profond silence Avec ta lâcheté se fit d'intelligence ! […] J'apperçois ton Vaisseau qu'un vent rapide enleve, (Car pour favoriser ton manquement de foy, Tout, mesme jusqu'au vent, s'est ligué contre [moy.) […] Cette foy [i.e. : l'amour trompeur], le Sommeil, [le Vent pour toy propice Contre une Fille seule ont usé d'artifice, Dans ton crime tous trois ils t'ont favorisé, Il n'en falloit pas tant pour te le rendre aisé.	ARIANE Il est parti ! Le Ciel me trahirait toujours ! […] De ses [i.e. : de Thésée] injustices Le Roi, vous [i.e. : Pirithoüs], et les Dieux vous [êtes tous complices.

Le choc de la découverte de l'infidélité provoque des réactions cyclothymiques chez l'héroïne : elle alterne des moments de violents transports et des moments d'insensibilité et de paralysie. Les vers de *l'Ariane* cités dans le tableau suivant ouvrent un long monologue (v. 1624-1702) dans lequel on voit se succéder l'abattement et la soif de vengeance.

Epistre d'Ariane à Thesée v. 93-94 ; 97-100	*Ariane* v. 1624-1626
Tantost j'erre par tout telle qu'une Bacchante Qu'agite de son Dieu la fureur violente […] Tantost pour voir la mer, d'une ame plus [tranquille, M'asseyant sur le roc j'y demeure immobile, Comme si ce m'estoit assez de le toucher Pour prendre sa nature, et devenir Rocher.	ARIANE Tu vois, ma douleur est si forte Que succombant aux maux qu'on me fait [découvrir, Je demeure insensible à force de souffrir.

Au fil de ce monologue Ariane se lamente sur la trahison qu'elle a subie de la part de Thésée et de sa sœur Phèdre. La fuite des deux amants constitue, aux yeux d'Ariane, un « triomphe » – bien sûr, anti-héroïque et anti-courtois. Par le mensonge, et sans aucun égard envers la piété sororale, Phèdre a « triomphé » de sa rivale et de Thésée ; aussi ce dernier, tout en ayant affranchi le peuple athénien du tribut de sang en tuant le Minotaure, verra-t-il sa

gloire assurée par un exploit de tout autre nature : la délivrance d'une amoureuse importune et la conquête d'une nouvelle femme. L'idée est déjà présente chez Ovide, quoique plus nuancée : chez le poète latin, la conquête et l'abandon d'Ariane font partie des entreprises dont le héros pourra se flatter lors de son retour à Athènes[977], alors que dans la tragédie on assiste à une véritable substitution du triomphe galant au triomphe guerrier. Il est intéressant d'observer que non seulement dans la tragédie mais aussi dans la traduction de l'*Héroïde* les occurrences des lexèmes *triomphe*/*triompher* reflètent ce glissement sémantique. Dans l'*Epistre d'Ariane à Thesée*, Thomas Corneille se sert deux fois du mot *triomphe* pour désigner l'occision du Minotaure (v. 208 et 246)[978] ; dans un troisième lieu (v. 257), il met en rapport le verbe *triompher* avec la séduction et l'enlèvement de l'héroïne[979]. Dans l'*Ariane*, les occurrences sont plus nombreuses, et le changement de connotation suit une progression plus articulée. D'abord, au vers 123, Pirithoüs parle de *triomphe* à propos de la victoire de Thésée sur le monstre qui hante le Labyrinthe[980] ; au vers 335, Thésée demande à Phèdre (qui s'oppose à l'idée de trahir sa sœur) comment *triompher* de ses propres sentiments[981] et, dans sa réplique (v. 348), elle reprend le même mot : « Si le triomphe est rude, il est digne de vous ». Avec cette même acception le mot paraît au vers 1205, où Ariane affirme (en renversant les propos que Thésée a tenu à Phèdre) qu'il est possible, quoique extrêmement douloureux, de *triompher* de son amour[982]. Ce n'est que dans le dernier acte, lorsque Ariane découvre la trahison, que les mots « triomphe / triompher » ne qualifient plus qu'un exploit dans le domaine amoureux (couronné, dans le cas de Phèdre, par un mariage qui l'élèvera au trône d'Athènes).

---

[977]« Ibis Cecropios portus patriaque recptus, / Cum steteris turbae celsus in aure tuae / Et bene narraris letum taurique uirique / Sectaque per dubias saxea tecta uias, /Me quoque narrato sola in tellure relictam. / Non ego sum titulis subripienda tuis », v. 125-130.

[978]V. 205-208 : « Je ne m'étonne point, Amant lâche et sans gloire, / Qu'on t'ait veu sur le Monstre emporter la victoire, / Et que le Minotaure à tes pieds abatu / Ait servy de triomphe à ta fausse vertu » ; v. 245-248 : « Il n'en faut point douter, tu reverras Athenes, / Les palmes du triomphe y sont pour toy certaines, / Et mille cris de joye élevez jusqu'aux Cieux / Suivront de toutes parts ce retour glorieux ».

[979]V. 255-257 : « Ariane trahie est aux yeux des ingrats / Un exploit assez beau pour ne le taire pas. / Triomphe impunément de ma flame outragée […] ».

[980]V. 121-124 : « Qui l'eût cru, que du Sort le choix illégitime / L'ayant au Minotaure envoyé pour victime, / Il dût par un triomphe à jamais glorieux / Affranchir son pays d'un tribut odieux ? » ;

[981]V. 332-337 : « […] Apprenez-moi donc à ne vous plus aimer, / À briser ces liens où mon âme asservie / A mis tout ce qui fait le bonheur de ma vie. / Ces feux dont ma raison ne saurait triompher, / Apprenez-moi comment on les peut étouffer, / Comment on peut du cœur bannir la chère image... ».

[982]V. 1203-1206 : « Mais quand à n'aimer plus un grand cœur se résout, / Le vouloir, c'est assez pour en venir à bout. / Quoi qu'un pareil triomphe ait de dur, de funeste, / On s'arrache à soi-même, et le temps fait le reste ».

Ma rivale et mon traître, aidés de mon erreur,
Triomphent par leur fuite et bravent ma fureur[983].

L'ingrate ! On la verrait triompher à mes yeux !
C'est trop de patience en de si rudes peines.
Allons, partons, Nérine, et volons vers Athènes.
Mettons un prompt obstacle à ce qu'on lui promet ;
Elle n'est pas encore où son espoir la met[984].

Leur triomphe me tue, et toute possédée
De cette assassinante et trop funeste idée […][985].

Si vous m'aimez, Seigneur [i.e. : Œnarus], suivons-les dans Athènes ;
Avant que ma rivale y puisse triompher,
Partons ; portons-y plus que la flamme et le fer[986].

Au cours de cet accès de fureur, on voit paraître en filigrane une autre héroïne des *Héroïdes*. Il s'agit de Médée, dont Ariane partage les mêmes réactions lorsqu'elle songe à son aimé dans les bras d'une autre femme : dans l'*Héroïde* XII, Médée adresse des menaces de mort à sa rivale[987] et se montre hantée par l'image de son amoureux se moquant d'elle en compagnie de sa nouvelle maîtresse.

Héroïdes, XII (Medea Iasoni) v. 175-182	*Ariane* v. 1695-1698
Forsitan et, stultae dum te iactare maritae Quaeris et infestis auribus apta loqui, In faciem moresque meos noua crimina fingas. Rideat et uitiis laeta sit illa meis ;	ARIANE Peut-être en ce moment aux pieds de ma rivale Il rit des vains projets où mon cœur se ravale. Tous deux peut-être... Ah Ciel ! Nérine[988], empêche [-moi D'ouïr ce que j'entends, de voir ce que je vois.

[983]V. 1641-1642.
[984]V. 1658-1662.
[985]V. 1699-1700.
[986]V. 1736-1738.
[987]« Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro. / Flebit et ardores uincet adusta meos ! / Dum ferro flammaeque aderunt sucusque veneni, / Hostis Medeae nullus inultus erit » (*Héroïde* XII) ; « L'ingrate ! On la verrait triompher à mes yeux ? / C'est trop de patience en de si rudes peines. / Allons, partons, Nérine, et volons vers Athènes. Mettons un prompt obstecle à ce qu'on lui promet ; / Elle n'est pas encore où son espoir la met. / Sa mort, sa seule mort, mais une mort cruelle... » (*Ariane*, v. 1658-1663).
[988]On remarquera aussi que la suivante d'Ariane, Nérine, porte le même nom que la suivante de Médée dans la tragédie éponyme de Pierre Corneille.

Conformément à la *dispositio* de l'épître d'Ariane, l'affirmation de l'innocence de l'héroïne et l'expression de ses – fragiles – espoirs (v. 1667-1693) suit les reproches formulés dans la première partie du monologue. Punie pour une faute non commise, récompensée cruellement pour ses bienfaits, pendant un instant elle croit pouvoir recouvrer l'amour de Thésée en éveillant sa pitié.

Epistre d'Ariane à Thesée v. 241-244 ; 285-288 ; 294-288	*Ariane* v. 1671-1674; 1679-1681; 1684-1688
Et c'est là le tombeau que pour prix de ma foy Aprés mille bienfaits j'ai merité de toy ? […] Mais soit, je n'en merite aucune recompense, Qu'ay je fait qui me doive attirer ta vangeance ? Je n'ay point, si tu veux, changé ton mauvais sort, Mais t'ay-je donné lieu de me causer la mort ? […] Tu peux de ma fureur sauver ce qui m'en reste. Par ces maux que de toy j'ay si peu meritez, Par ces pleurs que déja ton départ m'a coûtez, Reviens, cher Fugitif, le vent t'est favorable, Viens finir les ennuis dont ta fuite m'accable.	ARIANE Par cette tendre ardeur dont j'ai chéri Thésée, Avais-je mérité de m'en voir méprisée ? De tout ce que j'ai fait considère le fruit. Quand je fuis pour lui seul, c'est moi seule qu'il [fuit [...] Je le comble de biens ; il m'accable de maux, Et par une rigueur jusqu'au bout poursuivie, Quand j'empêche sa mort, il m'arrache la vie […] Mais enfin à mes yeux il faudra qu'il se montre. Nous verrons s'il tiendra contre ce qu'il me doit, Mes larmes parleront ; c'en est fait, s'il les voit. Ne les contraignons plus, et par cette faiblesse De son cœur étonné surprenons la tendresse.

Cependant, si l'*Héroïde* se clôt sur une péroraison fondée sur les ressorts de la *commiseratio* (rappel de la déplorable condition présente et prévision d'une mort imminente), dans la tragédie les considérations sur le pouvoir des larmes[989] (« Mes larmes parleront […] », v. 1686) ne font que l'objet d'une parenthèse. Le souvenir de la trahison enflamme de nouveau la fureur d'Ariane (« Mais à quel lâche espoir mon trouble me réduit ! / Si j'aime encor Thésée, oublié-je qu'il fuit ? », v. 1693-1694) et la mène, après avoir constaté que le roi Œnarus ne secondera pas sa volonté de porter « plus que la flamme et le fer » à Athènes

[989]Pour une synthèse sur les larmes en tant que manifestations et catalyseurs de la souffrance ou signes érotiques, voir le chapitre « Le goût des larmes » dans le volume de Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 167-196.

(v. 1738), à tenter l'acte ultime du suicide en se jetant sur l'épée de Pirithoüs. Il vaut la peine de s'attarder un temps sur cette conclusion. Plusieurs critiques ont relevé que l'épître d'Ariane, en raison de l'ample série de *topoï* réunis dans la représentation de l'héroïne abandonnée (*topoï* dont le personnage même paraît conscient[990]), se configure comme un jeu méta-littéraire dans lequel l'auteur établit un rapport de complicité avec son lecteur, une complicité fondée sur la notoriété des topiques littéraires convoqués et sur la connaissance de l'épilogue heureux du mythe[991]. Cette proposition de lecture est confirmée par la présence de plusieurs allusions à Bacchus et à son mariage avec Ariane : la jeune fille parcourt l'île en s'agitant comme une Bacchante (v. 48); elle craint que l'île soit habitée par des tigres, des fauves effroyables mais aussi associés au culte du dieu (v. 86) ; elle craint également les « simulacra deorum » (v. 95), c'est-à-dire les « images des dieux » et donc les « constellations » – énième clin d'œil adressé au lecteur attentif qui saura saisir la référence à catastérisation d'Ariane (ou de sa couronne). L'efficacité du dernier vers de l'*Héroïde* (« Si prius occidero, tu tamen ossa feres », v. 150) profite pleinement de cette connivence entre auteur et lecteur, car sa tonalité pathétique se double de l'ironie qui se dégage du caractère infondé du désespoir de l'héroïne. Or Thomas Corneille, qui a remarqué la présence de ces signaux et en a disséminé d'analogues dans l'*Epistre*[992], conclut sa tragédie par une action tragique manquée : l'échec du geste suicidaire d'Ariane. L'épilogue de la pièce, par conséquent, reflète celui de l'épître en ce qu'il contient une remise en question d'un des éléments canoniques du genre tragique. Une mise en question qu'on pourrait qualifier, pour reprendre les analyses de Dario Cecchetti déjà évoquées, de « parodique » :

[990]Voir les v. 79-80 : « Nunc ego non tantum quae sum passura recordor, / Sed quaecumque potest ulla relicta pati » : Ariane se perçoit comme le parangon de la femme séduite et abandonnée. On retrouve un écho de ces vers dans la tragédie : « On connaît, on a vu des amantes trahies, / À d'autres quelquefois on a manqué de foi, / Mais, Nérine, jamais il n'en fut comme moi » (v. 1668-1670).

[991]Voir l'introduction de Giampiero Rosati à l'épître d'Ariane dans son édition des *Lettere di eroine*, Milano, BUR, 2011, p. 207 : « Proprio in quanto titolare di un ruolo paradigmatico, quello di "donna sedotta e abbandonata", la figura di Arianna si propone in Ovidio come personaggio-tipo, come luogo di raccolta di una serie di temi e motivi convenzionali (al punto che qualcuno ha voluto vedere, in questa scoperta esibizione di strumenti del repertorio, una precisa intenzione parodica nei confronti di una topica letteraria) ». Voir aussi les remarques de Pierpaolo Fornaro dans son édition des *Heroides*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 218-219 : « L'eroide può anzi leggersi come testo parallelo al carme [i.e. : le *carmen* LXIV de Catulle, hypotexte prééminent de l'*Héroïde*], gara di topismi sul motivo della donna abbandonata dall'eroe ingrato […]. La più convenzionale topica elegiaca deve essere evidente perché il lettore gusti il senso ironico di quel prossimo rovesciamento di situazione che la fanciulla presagisce e teme anziché sperarlo e rallegrarsene ».

[992]Voir, par exemple, le v. 193 de l'*Epistre d'Ariane à Thesée* : « Cette Isle, je le veux, n'est point inhabitée ». Dans la tragédie aussi trouve-t-on au v. 1675 une affirmation qui peut bien se prêter à une lecture ironique : « Pour lui seul [i.e. : Thésée] je dédaigne une couronne offerte », dit Ariane ; mais une couronne, infiniment plus prestigieuse que celle de la Crète, lui est offerte dans la version classique du mythe par Bacchus.

En effet, la conclusion de la pièce semble confirmer ce mouvement vers une forme de « parodie », lorsqu'elle remplace le final tragique canonique du suicide (« Ariane se jette sur l'épée de Pirithoüs ») avec un final propre à la comédie, celui du suicide raté[993].

D'Ovide à Thomas Corneille : pratiques de contamination

Or les thèmes, les situations et les typologies de personnages que nous avons vus à l'œuvre dans l'*Ariane* sont aussi ceux qui assurent une unité au recueil entier des *Pièces choisies d'Ovide*, où l'amour est peint dans toute sa précarité (une précarité due à l'imprévisibilité du sort, ou à l'instabilité des sentiments, ou encore à l'inconstance – pleinement assumée – des amants). Au sein de ce florilège, les plaintes des *Héroïdes* et leurs histoires aux issues le plus souvent tragiques trouvent un malicieux contrepoids dans les élégies des *Amours*, habitées par des amants volages et désillusionnés. Les deux poèmes qui achèvent le volume (un monologue tiré du *Pastor Fido* et l'impitoyable *carmen* IV, 13 d'Horace) récapitulent ces deux grandes filières du discours ovidien sur l'amour : l'expression élégiaque des souffrances du personnage aveuglément adonné à la passion amoureuse, et la raillerie de celui qui s'en est débarrassé ou qui la considère avec cynisme. L'organisation du groupe des traductions des *Amours*, par ailleurs, est remarquable en ce qu'elle présente une cohérence interne quand bien même les pièces sont distribuées selon un ordre qui ne suit pas celui du texte source. Thomas Corneille a forgé une nouvelle histoire des amours d'Ovide et Corinne dans laquelle, entre le point de départ (III, 4 : *Il exhorte un Mary à ne plus donner de gardien à sa Femme*) et le point d'arrivée (II, 19 : *Il prie un Mary de n'estre plus si commode*), s'instaure un rapport dialectique évidemment ironique. La démythification enjouée de l'amour qui est développée dans le dernier poème, dont nous fournissons l'incipit, mérite quelques considérations[994].

Amores, II, 19 v. 1-10	*Il prie un Mary de n'estre plus si commode* v. 1-24
Si tibi non opus est servata stulte puella ; At mihi fac serves : quo magis ipse velim. Quod licet, ingratum est : quod non licet, acrius	Trop commode Mary, qui crois pouvoir sans blâme Fermer toûjours les yeux sur ce que fait ta Femme, Si tu n'es point d'humeur à la garder pour toy Prens du moins quelque soin de la garder pour moy.

[993]Dario CECCHETTI, « *Ariane* et *Médée* de Thomas Corneille : une mise en parodie du langage tragique ? », cit., p. 149.

[994]Le texte ovidien est fourni dans l'édition de Daniel Heinsius, dont Thomas Corneille s'est presque certainement servi comme nous l'avons relevé plus haut.

[urit ;	L'amour que j'ay pour elle en aura plus de force
Ferreus est, siquis, quod sinit alter, amat.	Quand tes jaloux soupçons luy serviront d'amorce,
Speremus pariter, pariter metuamus amantes :	Tel est de nos desirs l'aveugle emportement,
Et faciat voto rara repulsa locum.	Trop de facilité nous rebute en aimant.
Quid mihi fortunam, quae nunquam fallere possit ?	La difficulté seule à nos poursuites jointe
Nil ego, quod nullo tempore laedat, amo.	Assaisonne la joye, y donne de la pointe,
Viderat hoc in me vitium versuta Corinna,	Et l'on voit rarement qu'on se laisse charmer
Quaque capi possem, callida norat opem.	De ce que sans obstacle il est permis d'aimer.
	Pour bien gouster l'amour, pour en cherir l'atteinte,
	Il luy faut de l'espoir, il luy faut de la crainte,
	Et qu'un peu de refus suspendant le plaisir
	Serve pour l'augmenter d'aiguillon au desir.
	Le plus rare bonheur que m'offre la fortune
	Dés qu'il n'est point troublé me lasse et
	[m'importune,
	Et quel que soit l'appas des plus tendres amours,
	Je ne suis point heureux quand je le suis toûjours.
	Si Corinne à son gré de mon cœur fut maistresse,
	C'est qu'ayant sçeu mon foible elle avoit de
	[l'adresse,
	Et qu'à ce cher Objet l'usage avoit appris
	Par quels rusez détours je pouvois estre pris.

Facilité, *difficulté*, *poursuite*, *pointe*, *obstacle*, *fortune*, *crainte*, *espoir*, *adresse*, *rusés détours*, *lasser*, *importuner*, *être pris*, et encore *emportement*, *désir*, *joie*, *plaisir*, *bonheur*... Dans sa traduction, Thomas Corneille glisse le lexique du *iocus* (le jeu *in verbis*) et du *ludus* (le jeu *in factis* – y compris le jeu viril par excellence, la chasse) pour illustrer les règles de l'amour qu'Ovide trace sans pourtant n'avoir ouvertement recours à ces champs sémantiques. Chez Ovide, le « jeu » est avant tout rhétorique et idéologique, l'incipit de l'élégie étant ponctué d'une suite de *sententiae* paradoxales (en particulier aux vers 3-5) ; le traducteur a voulu expliciter la métaphore suggérée par l'auteur : l'amour est un jeu qu'on poursuit tant qu'il apporte du plaisir et qu'on abandonne dès qu'il devient ennuyeux. Par conséquent, toute manœuvre est admise afin de maintenir vif l'engagement des participants. La tricherie, sous forme de mensonges, de feintes et de pièges, n'est pas interdit ; bien au contraire, elle

représente une stratégie légitime, voire encouragée. L'amour se réduit alors à un jeu de séduction réciproque, jeu dont l'intérêt demeure dans la recherche de l'objet aimé plus que dans sa conquête. Le joueur expérimenté, par ailleurs, sait que les « facilités » et les « fades douceurs » peuvent le « dégoûter » et l'« écœurer », et que la souffrance est la véritable source du plaisir.

> Un amour qu'à son choix aux plaisirs on convie
> Donne plus de dégoust qu'il ne cause d'envie,
> En vain de nos desirs il presse la langueur,
> C'est comme un mets trop doux qui soûleve le cœur. […]
> Veut-on sur un Amant garder un long empire ?
> Il faut le voir souffrir, et n'en faire que rire,
> L'ébloüir, le joüer ; mais que dis-je, et pourquoy
> Prétay-je malheureux des armes contre moy ?
> N'importe, qu'à l'envy tout autre s'accommode
> De ces facilitez qui sont tant à la mode,
> Par leur fades douceurs mon amour se détruit,
> Et fuyant qui le cherche il cherche qui le fuit[995].

Dans la première des élégies des *Amours* recueillie par Thomas Corneille (III, 4) on avait déjà appris que « […] l'obstacle est une vive amorce / D'où nos desirs gesnez reçoivent plus de force »[996]. Ce même axiome est développé dans la dernière élégie (II, 19) : le poète fournit à sa maîtresse une liste de conseils pratiques pour attiser sa flamme (le chasser en simulant des migraines, le laisser attendre longtemps sous sa fenêtre, feindre d'avoir d'autres amants, et en général « En pièges amoureux montr[er] un esprit sçavant, / Accord[er] quelquefois, mais refus[er] souvent »[997]), mais il s'adresse également à son mari en le priant d'entraver le commerce secret dont il paraît aveugle, puisque les plaisirs trop aisément accessibles n'ont aucune valeur (« Donne-moy le plaisir de te pouvoir tromper / […] C'est se plaire à voler comme de grands tresors / Le sable que la mer étale sur ses bords »[998]). La

[995] *Pièces choisies d'Ovide*, cit., p. 230-231.

[996] *Ibid*., p. 191.

[997] *Ibid*., p. 229. La leçon du v. 20 de l'élégie ovidienne accueillie par certains éditeurs modernes (y compris Henri Bornecque, éditeur des *Amours* pour les Belles Lettres) est « Saepe time insidias, saepe rogata nega » (« [Toi aussi] crains souvent un piège, repousse souvent mes propositions ») ; Thomas Corneille suit probablement l'édition de Daniel Heinsius, comme il l'avait déjà fait dans le cas des *Héroïdes* : « Saepe face insidia ; saepe rogata, nega ».

[998] *Ibid*., p. 232.

platitude d'une relation clandestine dans laquelle les amants ne sont exposés à aucun danger, ajoute-t-il, affaiblit la passion et mine la solidité du rapport, et l'indulgence excessive d'un mari qui ne se porte pas en rival pernicieux poussera le poète « jusqu'à l'indifference »[999]. Si, dans la *Carte du Pays de Tendre* qu'on a évoquée plus haut, le *Lac d'Indifference* est le point d'aboutissement d'un parcours qui part de *Nouvelle amitié* et traverse des étapes dénotant un éloignement croissant des potentiels amants (*Negligence*, *Inesgalité*, *Tiedeur*, *Legereté*, *Oubly*), on voit comment chez Ovide, l'indifférence est, tout au contraire, la conséquence d'une proximité excessive engendrant la lassitude et l'ennui. Cette radicale inversion de perspective est due à l'équivalence entre amour et désir établie dans les *Amours*, où le poète latin se fait le porte-parole d'une éthique qui anticipe celle du donjuanisme – bien entendu, dans la seule dimension amoureuse –, une éthique qui trouve dans les élégies III, 4 et II, 19 sa systématisation théorique et son application pratique.

Dans sa structure bipartite opposant sept *Héroïdes* à sept *Amours*, le recueil de *Pièces choisies d'Ovide* composé par Thomas Corneille illustre donc deux formes inconciliables d'amour, qui trouvent leur expression dans la voix des héroïnes élégiaques du premier groupe de poèmes et dans la voix du poète dans le second groupe. On retrouvera ces deux mêmes voix, incarnées par les personnages d'Ariane et de Thésée, dans l'*Ariane* : nourrie de l'expérience de traduction du dramaturge, cette tragédie double le contraste topique entre amour tendre/constant et amour galant/inconstant d'une inspiration ovidienne, comme nous l'avons relevé. Certes, l'assimilation des deux typologies d'élégie ovidienne (déplorative et enjouée) aux catégories de l'amour tendre et de l'amour galant serait, du point de vue d'un lecteur de nos jours, impropre. Toutefois, c'est dans cette perspective que Thomas Corneille, comme nous l'avons vu, appréhende l'élégie ovidienne. On peut reconnaître dès lors dans l'*Ariane* une pièce non seulement héroïdienne, mais ovidienne dans un sens plus large, en ce qu'elle est l'expression d'une tentative – sans doute seulement en partie consciente – de concilier les deux âmes de la poésie érotique d'Ovide avec la vision moderne du phénomène amoureux dans ses différentes déclinaisons.

[999] *Ibid*., p. 233.

Jean Donneau de Vizé, *Le mariage de Bachus, et d'Ariane* (comédie héroïque, 1672)

Dans les semaines précédant la première de la tragédie de Thomas Corneille, la troupe du Théâtre du Marais avait porté sur scène une autre pièce sur Ariane abandonnée. Il s'agissait d'une fastueuse comédie à machines en trois actes avec un prologue, agrémentée de musique et de danses, dans laquelle l'épisode du mariage d'Ariane et Bacchus était développé par la contamination de plusieurs variantes mythiques. La première du *Mariage de Bachus, et d'Ariane* eut lieu le 7 janvier 1672 ; la pièce eut un certain succès et fut imprimée deux mois plus tard[1000]. L'auteur, Jean Donneau de Vizé, allait bientôt lancer sur le marché éditorial une gazette destinée à devenir célèbre, le *Mercure Galant*[1001], et entamer une fructueuse collaboration d'écriture dramatique avec Thomas Corneille qui devint aussi son associé dans la rédaction du *Mercure*. Entre 1674 et 1676, les deux firent représenter la tragédie lyrique *Circé*[1002], la comédie *L'Inconnu*[1003] et la comédie à machines *Le Triomphe des dames*[1004] ; en 1679 ce fut le tour de la comédie en prose *La Devineresse, ou les faux enchantemens*, et l'année suivante de la comédie à machines *La pierre philosophale*. Leurs dernières pièces, *L'Usurier*, *Le baron des Fondrières* et *Les Dames vengées* (trois comédies en prose), furent créées respectivement en 1685, 1686 et 1695.

La pièce de Donneau de Vizé propose de libres variations sur le matériau mythique hérité de l'Antiquité classique. Si le mariage d'Ariane et de Bacchus est l'épilogue généralement accueilli par les mythographes, les raisons de l'abandon de la part de Thésée varient selon les auteurs. La tradition la plus répandue, suivie par Hardy et par Thomas Corneille, voit dans l'inconstance de Thésée le mobile de sa fuite ; une variante moins connue, attestée chez Diodore de Sicile et Apollodore, justifie le départ du héros en l'attribuant à l'injonction de Bacchus, tombé amoureux de la Crétoise. L'auteur du *Mariage de Bachus* a fusionné habilement les deux variantes : le volage Thésée abandonne Ariane sur

[1000]À Paris, chez P. Le Monnier. Le privilège date du 15 février, l'achevé imprimer du 8 mars 1672. La pièce fut encore reprise en 1685.

[1001]Le privilège date du 15 février 1672. Sur la carrière de Donneau de Vizé, voir le travail récent de Christian SCHUWEY, *J. Donneau de Visé, « fripier du Parnasse ». Pratiques et stratégies d'un entrepreneur des lettres au XVIIe siècle*, thèse sous la direction de Claude Bourqui et Georges Forestier (Université de Friburg et de Paris IV-Sorbonne), 2016.

[1002]*Circé, tragédie ornée de machines, de changemens de théâtre et de musique*, à Paris, chez P. Bessin, 1675.

[1003]*L'Inconnu, comédie meslée d'ornemens et de musique*, à Paris, chez J. Ribou, 1675.

[1004]*Le Triomphe des dames, comédie meslée d'ornemens*, à Paris, chez J. Ribou, 1676.

l'île de Naxe pour rejoindre son aimée Églé[1005] mais, rejeté dans le port de Naxe par une tempête, découvre qu'Ariane est convoitée par Bacchus. La seule jalousie anime alors ses tentatives de soustraire à son rival une femme qu'il n'aime plus, mais ses efforts seront vains. Crime et châtiment pour Thésée donc – et châtiment double, car Églé ne lui pardonnera pas sa passion passagère pour Ariane : le donjuanisme de l'Athénien sera puni par un double cocuage.

Le mariage de Bachus, et d'Ariane n'est pas une tragédie, ni une pièce relevant d'un sous-genre de la tragédie. Bien qu'elle ait été classée par son auteur comme une comédie héroïque, on ne pourra pas non plus l'apparenter, d'un point de vue générique, aux comédies héroïques cornéliennes telles que *Tite et Bérénice* et *Pulchérie*, créées en 1670 et en 1672. Il s'agit, en effet, d'une pièce qui demeure dans l'ensemble fidèle au canons du genre comique ; seul le haut rang social des personnages principaux (Ariane, Thésée et Bacchus) justifie l'attribut d'« héroïque », alors que leurs suivants (Corcine, Pirithous et Comus) sont des personnages évidemment issus de la sphère de la comédie. Toutefois, dans la continuité des considérations sur la contamination de genres affrontées plus haut, il sera intéressant de consacrer quelques pages à l'étude de cette pièce, puisqu'elle s'approprie du matériel textuel de la dixième *Héroïde* dans la traduction de Thomas Corneille, tout en présentant des affinités de situations, de thèmes et de personnages avec le *Tite et Bérénice* de Pierre Corneille.

Synopsis de la pièce

> Ariane, abandonnée sur l'île de Naxe avec sa suivante Corcine, croit voir revenir le navire de Thésée (parti dans la nuit pour rejoindre son aimée Églé à Athènes), mais le navire qui aborde l'île est celui de Bacchus. Le dieu s'est éperdument épris d'une fille vue en rêve : il s'agit, bien sûr, d'Ariane, à laquelle il déclare son amour ; elle, toutefois, ne songe qu'à son ancien amant (acte I). Une tempête rejette Thésée sur l'île de Naxe ; il craint de rencontrer Ariane mais, lorsque Pirithoüs lui révèle que Bacchus est amoureux d'elle, la jalousie s'empare de lui. Thésée et Ariane finalement se retrouvent : il feint de l'aimer encore, elle feint de lui être irrémédiablement hostile ; il comprend qu'elle simule sa froideur, elle ne comprend pas qu'il ment. À la fin de l'acte II, Mercure et Amour tentent, en vain, de convaincre Ariane de céder à Bacchus. Dans l'acte III, Ariane propose à Thésée de l'épouser sur-le-champ, mais devant son hésitation elle comprend qu'il lui a

[1005]Il s'agit de l'Αἴγλη mentionnée par Plutarque dans la *Vie de Thésée* (v. l'introduction du présent chapitre).

menti et se retourne vers Bacchus. Déjà au comble du désespoir, Thésée apprend qu'Églé, ayant su qu'il s'était épris d'une autre, a épousé un autre homme. Dans le final, le cortège nuptial d'Ariane et Bacchus entre en scène.

Tite et Bérénice : un modèle pour Donneau de Vizé ?

La tragédie de Thomas Corneille, nous l'avons vu plus haut, entretient d'indéniables liens avec la *Bérénice* de Racine. La comédie héroïque de Donneau de Vizé, curieusement, se situe dans une position comparable vis-à-vis du *Tite et Bérénice* de Corneille, auteur dont notre dramaturge était un partisan[1006]. Dans les deux pièces, on assiste au retour d'un ancien amant (Bérénice chez Corneille, Thésée chez Donneau de Vizé) qui essaie d'entraver les plans matrimoniaux d'un héros encore amoureux (Tite ou Ariane). Un ancien amant pour lequel l'amour propre l'emporte sur l'amour de l'autre : « Votre cœur est à moi, j'y règne, c'est assez »[1007], dit Bérénice à Tite chez Corneille ; « Ne crois pas pourtant que je l'aime ; / Mais j'aurois un plaisir extréme, / De voir de ces Amans les plaisirs traversez »[1008], confie Thésée à son confident Pirithoüs chez Donneau (et Pirithoüs de répondre : « Vostre gloire soufre beaucoup, / Par cet hymen vous la croyez blessée […] / Vous voulez bien quitter, mais sans qu'on vous quitte »[1009]). Il est vrai que la petitesse de Thésée[1010] se situe aux antipodes de la fierté de Bérénice, mais les deux poursuivent avec détermination la satisfaction de leur amour propre. Thésée « n'est qu'un envieux, et qu'un jaloux d'honneur »[1011] et Bérénice, au

[1006]Donneau de Vizé a été notamment l'auteur de trois *défenses* de pièces cornéliennes (*Œdipe*, *Sertorius* et *Sophonisbe*), récemment publiées dans *Jean Donneau de Visé et la querelle de* Sophonisbe. *Écrits contre l'abbé d'Aubignac*, édition critique par Bernard J. Bourque, Tübingen, Narr, 2014.

[1007]Pierre CORNEILLE, *Tite et Bérénice*, v. 1714, dans ID., Œuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), t. III, 1987, p. 989-1053

[1008]Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Le Mariage de Bachus, et d'Ariane*, cit., p. 39.

[1009]*Ibid*. Le dernier des vers cités est un probable souvenir de *Tite et Bérénice*, v. 1236 : « Je veux bien le quitter, mais non pas qu'il me quitte ». Dans la même page, Pirithoüs continue ainsi : « […] Ah je commence à vous connoistre, / Sans amour vous estes jalous ; / Mais dès qu'Ariane pour vous / Aura repris sa premiere tendresse / On verra toute vostre ardeur / Encor un coup se changer en froideur ».

[1010]PIRITHOÜS : « Pourquoy de tous costez jetter ainsi les yeux ? / Quel sujet avez-vous de montrer tant de crainte ? » THÉSÉE : « J'ay peur de rencontrer Ariane en ces lieux, / Et je veux éviter sa plainte ; / Je crains de son courroux l'impétueux éclat, / Et de me voir traitté d'Inconstant et d'Ingrat. / Il est vray que sans luy rien dire, / J'ai cette nuit quitté ce lieu ; / Mais je brûlois d'un autre feu, / Avant que de ses yeux j'eusse connu l'empire ; / J'aimois la jeune Eglé, j'adorois sa beauté ; / Et quand le vent icy m'a rejetté, / Je retournois dans Athenes / Revoir ce cher objet, et reprendre mes chaines » (*ibid*., p. 36-37).

[1011]*Ibid*., p. 53. Ce sont des mots de Corcine, très méfiante à l'égard de Thésée : « Vous ne devez le retour de Thesée / Qu'aux amoureux transports que sent pour vous Bachus […] / Dés que Bachus n'aura plus d'espérance, / Vous verrez ce perfide Amant / Que vous aimez si tendrement, / Retomber aussitost dans son indiférence » (*ibidem*).

moment du triomphe, rend « Grâces au juste Ciel » puisque « [sa] gloire en sûreté / N'a plus à redouter aucune indignité »[1012].

À la fin de la pièce de Corneille, les positions de Tite et de Bérénice s'inversent : après de longues hésitations, l'empereur peut enfin espérer épouser la reine de Judée, mais son désir est frustré par le refus qu'elle lui oppose. Il en va de même dans les dernières scènes du *Mariage de Bachus* avec l'inversion des rôles d'Ariane et de Thésée : devant la proposition de mariage d'Ariane, Thésée se montre réticent en révélant sa feintise. Les justifications qu'il avance pour reporter les noces, par ailleurs, semblent contrefaire les raisons de l'hésitation initiale de Tite. Ce dernier se lamentait sur les limites de sa toute-puissance, bornée par les dispositions du feu père, par le vouloir du Sénat et par l'hostilité du peuple, en relevant que « Cette toute-puissance est bien imaginaire »[1013] ; similairement, Thésée prétend devoir obtenir l'accord de son père pour pouvoir convoler. Toutefois, il s'agit d'un mensonge, et d'un mensonge évoquant de surcroît une typique situation de comédie (l'opposition parentale à l'amour du jeune héros) dépourvue de toute référence à la réflexion politique sur l'absolutisme :

> Je vous aime toûjours, et ne suis point un traistre !
> Mais vous ne songez pas peut-estre
> Que tous ceux de mon rang ne dépendent pas d'eux :
> Attendez que je fasse agréer à mon Pere
> Et mon amour, et vos feux[1014].

Ayant découvert la fausseté de son prétendant, Ariane peut finalement triompher de lui (« Je veux faire sçavoir que c'est moy qui te quitte […] / N'ayant jamais encor pû reconnoitre en toy / Que l'éclat d'un faux mérite »[1015]) d'une manière analogue à celle de Bérénice (« Ne me renvoyez pas, mais laissez-moi partir, / Ma gloire ne peut croître, et peut se démentir. / Elle passe aujourd'hui celle du plus grand homme »[1016]).

Dans un travail qui ne se propose pas de mener une enquête exhaustive sur la pièce de Donneau de Vizé, nous ne mènerons pas plus loin ces observations embryonnaires. Elles auront au moins permis de relever l'un des modèles contemporains de Donneau de Vizé,

---

[1012]Pierre CORNEILLE, *Tite et Bérénice*, cit., v. 1677-1678.
[1013]*Ibid.*, v. 1455.
[1014]*Le mariage de Bachus, et d'Ariane*, p. 69.
[1015]*Ibid.*, p. 72.
[1016]Pierre CORNEILLE, *Tite et Bérénice*, cit., v. 1717-1719.

modèle jusqu'ici ignoré et qui semble inspirer l'ensemble de la pièce. Dans les pages qui suivent nous nous pencherons en revanche sur un modèle ancien clairement perceptible dans une seule scène de la pièce, la dixième *Héroïde*, mais dont l'influence se répercute sur l'entière caractérisation du personnage principal.

Une *lettre* de noblesse : la première scène de l'acte I

Dans la première scène de la pièce, le spectateur est renseigné sur la situation présente par Ariane elle-même. Cette scène se détache du restant de la pièce pour des raisons d'ordre stylistique, dramaturgique et de contenu. De fait, elle constitue un bloc autonome de 63 vers, le seul monologue à tonalité élégiaque de la pièce et le seul moment d'une certaine longueur dans lequel un personnage demeure seul sur la scène[1017]. L'auteur a évidemment voulu traduire en forme dramatique un *topos* iconographique et littéraire, celui de la *relicta* assaillie par le chagrin. Pour ce faire, l'auteur n'a pas hésité à reprendre mot pour mot de nombreux vers de la traduction de Thomas Corneille de la dixième *Héroïde*, mais son travail de copie a été doublé d'un important travail de coupure. Dans les 63 vers du monologue initial, on assiste à une simplification – presque une épuration – du contenu de l'épître. Les manifestations extérieures du désordre de l'Ariane ovidienne disparaissent, ainsi que les mentions du lit, témoin de ses amours : les gestes et les déplacements de l'héroïne ovidienne, qui sont reproduits avec précision dans l'action scénique chez Hardy et Corneille, sont à peine esquissés dans les tout premiers vers du *Mariage de Bachus* (« C'est en vain que je cours le long de ce rivage, / De tous côtez j'adresse en vain mes pas »[1018]). Les références à la désolation de l'île et aux dangers mortels que ce lieu recèle sont, elles aussi, rejetées, tout comme le sentiment accablant de la proximité de la mort et le constat de la distance – voire de l'hostilité – des hommes, des éléments de la nature et des dieux. Que reste-t-il alors de l'Ariane des *Héroïdes* ? Il ne reste que ce que le dramaturge considère nécessaire à l'économie de sa pièce et à la caractérisation de son personnage : le regard d'Ariane « *seule* » sur le « *rivage de la Mer* » (comme les didascalies l'indiquent), consciente de l'abandon (v. 1-15) ; son imploration à Thésée pour qu'il revienne (v. 16-21) ; le souvenir de la trahison

[1017]L'autre moment est la deuxième scène de l'acte III, dans laquelle Corcine se plaint de l'indifférence de Comus qui la laisse seule « avec tout [son] dépit ». « Dépit », non pas « désespoir », « douleur » ou « fureur » comme chez Ariane (p. 13). Corcine est une formidable relativiste, à laquelle l'auteur réserve les derniers mots de la pièce : « Mes yeux ont seulement pris part à cette Feste [i.e. : le mariage de Bacchus et d'Ariane], / Et n'ont pú faire une conqueste [elle fait allusion à Comus, qui n'a pas répondu à ses avances] ; / Ils n'ont pas eu d'attraits assez puissans, / La plus grande Beauté n'est pas toújours aimée ; / Mais qui ne perd que de l'encens, / Ne perd rien qu'un peu de fumée » (Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Le mariage de Bachus, et d'Ariane*, cit., p. 85).

[1018]*Ibid*., p. 11.

de son père Minos, de l'aide offert au vainqueur du Minotaure et des vains serments de ce dernier (v. 39-51), et sa prière pour qu'il considère son état déplorable (v. 52-63). Un essai de cette réécriture montrera la manière dans laquelle Donneau de Vizé a allégé même les passages qu'il a gardés dans ce monologue. La nostalgie pour la patrie, par exemple, est évacuée des vers ici cités, la seule nostalgie éprouvée par Ariane étant pour Thésée.

Epistre d'Ariane à Thesée v. 123-146	*Le mariage de Bachus, et d'Ariane* v. 39-51
Quel asyle chercher ? quel Prince ? quels Estats ? Mon Pere dans les siens ne me recevra pas. De l'amour à ses loix j'ay preféré l'empire, Ainsi quand j'aurois tout, et Pilote, et Navire, Que la mer seroit calme et les vents sans fureur, L'exil seroit toûjours le prix de mon erreur. Je ne vous verray plus, ô Campagnes fertiles, O Crete qu'à l'envy font renommer cent Villes, Et qui voyez encor tout l'Vnivers jaloux De ce que Jupiter daigna naistre chez vous. Ces lieux où de Minos la puissance adorée Fait de son regne à tous souhaiter la durée, En faveur de ma flame indignement trahis Aprés ce que j'ay fait ne sont plus mon Païs. Tu t'en souviens, ingrat, que tremblante de ta [perte, A la pitié pour toy j'eus d'abord l'ame ouverte, **Et te mis dans les mains vn fil dont le secours** **Te fit du labyrinthe éviter les détours.** Alors tu me disois ; *ouy, Divine Ariane,* *Par ces mesmes perils où le sort me condamne,* ***Si j'en puis échaper, je te jure ma foy*** ***Que tant que nous vivrons je vivray tout à toy.*** **Nous vivons cependant, par tout j'aime à te [suivre,** **Et ce n'est plus pour moy que tu te plais à [vivre.**	ARIANE A quoy me résoudray-je ? où sera mon refuge ? Mon Pere est contre moy justement irrité ; Et quand il doit estre mon Juge, Je dois tout redouter de sa severité. Je l'ay trahi pour toy, je t'ai sauvé la vie, Qui par le Minautaure [sic] alloit t'estre ravie ; **Et te donnay, Perfide, un fil dont le secours** **Te fit du Labyrinthe éviter les détours.** Tu me disois alors d'un ton tout plein de flame, **Si j'en puis échapper, je te donne ma foy,** **Que tant que nous vivrons, je seray tout à toy,** Et que tu regneras toute seule en mon âme. **Nous vivons, et pourtant tu ne vis plus pour [moy.**

Le désespoir « composite » de l'Ariane ovidienne (rejetée par son séducteur, consciente d'avoir trahi sa patrie et sa famille, craignant une mort affreuse et condamnée à une solitude absolue) se réduit, chez Donneau de Vizé, à la seule souffrance amoureuse. Il en résulte un personnage plus plat que chez Ovide, mais qui présente les avantages d'être plus séant pour une comédie et de demeurer fidèle, dans ses traits essentiels, à la tradition littéraire et iconographique qui a figé l'image d'Ariane solitaire, donnant libre cours aux larmes dans le décor des côtes désertes de Naxe[1019]. Il faut relever que l'auteur accorde une importance majeure à l'insertion de son Ariane dans le sillage de cette tradition, puisque le choix d'afficher ce rapport de continuité va au détriment de la cohérence de l'action de la pièce. En effet, dans la première scène du *Mariage de Bachus*, tout comme dans l'*Héroïde*, Ariane se montre pleinement consciente de la fuite de Thésée, et les derniers vers du monologue ne laissent aucun doute à cet égard : tout comme les cris et les écrits de l'héroïne ovidienne ne seront pas entendus ni lus par Thésée – sa voix n'atteindra pas le navire du fugitif et son épître ne sera jamais reçue par le destinataire –, ainsi la péroraison de l'héroïne de Donneau de Vizé ne touchera pas son amoureux. Pourtant, lorsque Corcine fait son entrée dans la scène suivante, on apprend d'emblée qu'Ariane n'était pas seule sur l'île et qu'elle avait envoyé sa suivante chercher Thésée, dont la fuite était seulement supposée.

La conscience de l'abandon	
Epistre d'Ariane à Thesée v. 9-12 ; 24 ; 69-72	*Le mariage de Bachus, et d'Ariane* v. 6-9 ; 16-19
O nuict, funeste nuict dont le profond silence Avec ta lâcheté se fit d'intelligence ! Son ombre et mon sommeil dont tu choisis le [temps Rendirent tout facile à tes feux inconstants. […] **Plus pour moy de Thesée**, il s'estoit échapé. […] ***Reviens, ingrat, reviens****, où fuis-tu,* m'écriay-je ? *L'amour pour te toucher est-il sans privilege ?* ***Détournant ton Vaisseau daigne écouter ma [voix,***	ARIANE **Il n'est plus pour moy de Thesée,** Et ce Perfide qui me fuit, Et dont je suis méprisée, Dans les ombres de la nuit A trouvé sa fuite aisée. […] **Reviens, reviens, Ingrat**, montre plus de [constance, **Arreste ton Vaisseau, daigne écouter ma voix ;** **Puisqu'Ariane y manque, il n'a pas tout son**

[1019]Un exemple des représentations iconographiques datant des mêmes années que la pièce de Donneau de Vizé est fourni par la gravure illustrant le rondeau de Benserade consacré à l'abandon d'Ariane (*Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, à Paris, de l'Imprimerie Royale, 1676, p. 268).

Puis qu'Ariane y manque il n'a pas tout son	**[poids.**
[*poids.*	L'Amour pour l'arrester, seroit-il sans puissance ?
La péroraison d'Ariane	
Epistre d'Ariane à Thesée v. 265-272 ; 277-278	*Le mariage de Bachus, et d'Ariane* v. 52-63
Mais si ce n'est des yeux, du moins voy de	ARIANE
[pensée	**Si je suis loin de toy, voy du moins de pensée**
Dans quel goufre de maux ta fuite m'a laissée.	Ton Ariane au bord des flots
Voy moy sur vn Rocher sous qui grondent les	Au desespoir, et sans repos,
[flots	Par de vives douleurs pressée,
Gémir sans esperance, et languir sans repos.	**Et tristement plongée en un goufre de maux**
Regarde mes cheveux épars sur mon visage	**Où ta fuite l'a laissée.**
De mon amour trahy te reprocher l'outrage,	**Voy mes pleurs, entens mes soûpirs,**
Négligez, abatus, tandis que mes habits	Et par la fureur extréme
Des pleurs que je répans restent appesantis.	Que me causent me déplaisirs,
[…] Tu verras de ce trouble vne preuve certaine	Connois, Ingrat, combien je t'aime :
Dans les traits mal formez dont cette lettre est	Mais las ! si mon amour n'a rien pû sur ton cœur,
[pleine.	Que pourra faire ma douleur !
L'entrée de Corcine (*Le mariage de Bachus, et d'Ariane*, v. 64-67)	
ARIANE Hé bien, l'as-tu trouvé cet infidelle Amant ? CORCINE J'ay pris une peine inutile, Madame, et j'ay cherché presque dans toute l'Isle. ARIANE Il est party, le lâche, assurément[1020].	

Ainsi la plainte initiale d'Ariane s'avère-t-elle déplacée, puisqu'elle n'aurait raison d'intervenir qu'après le constat de Corcine. Néanmoins, c'est par le biais de cette tirade que le dramaturge peut restituer le portrait d'un personnage parfaitement reconnaissable, conforme à l'image que la littérature et les représentations figuratives avaient contribué à diffuser. La première scène constitue donc un épisode superflu du point de vue de l'action

[1020] *Ibid*., p. 13.

mais indispensable pour la caractérisation de la figure d'Ariane selon ses traits conventionnels de l'héroïne éplorée. Le traitement du motif des larmes témoigne de l'encadrement de l'héroïne dans la seule dimension amoureuse et du refoulement de la portée tragique de sa situation : chez Donneau de Vizé, les larmes et les soupirs ne sont pas les prodromes du dérèglement et de la fureur du personnage, mais des attributs ayant le pouvoir d'apitoyer et de séduire. Dans l'incipit de la pièce, les épanchements d'Ariane sont adressés, plus qu'à l'insensible Thésée, au public auquel les impératifs invitant à considérer ses larmes et ses soupirs (v. 52, 58, 61) sont indirectement destinés ; dans les scènes suivantes ce sera Bacchus qui en expérimentera la force : « Ah ce sont vos soûpirs, vos larmes, vos douleurs, / Qui font naistre dans mon âme / Une pitié pleine de flame », et encore « Vostre douleur me touche et me desarme ; / Et quand vous regrettez l'autheur de vostre ennuy, / J'aime en vous jusqu'aux pleurs que vous versez pour luy »[1021]. Par ailleurs, la souffrance amoureuse devient elle-même anticipation ou source de plaisir[1022].

ARIANE

Corcine, ah qu'il est doux d'aimer !
Et qu'un cœur que l'Amour fait soufrir dans ses chaînes,
Gouste souvent après quelques soûpirs,
Et quelques legeres peines,
De doux et de charmants plaisirs ![1023]

BACHUS

Tu ne sçais pas que cette crainte
Qui cause un aimable tourment,
Est le premier plaisir dont joüit un Amant
Lorsqu'il a l'ame bien atteite[1024].

C'est en somme par ses plaintes et par ses larmes que le personnage d'Ariane définit sa propre identité. Héroïne élégiaque par excellence, elle paie son tribut à l'image dans laquelle la tradition l'a figée en se montrant dans la première scène telle qu'elle est censée être, non pas telle qu'elle sera dans les scène suivantes. Néanmoins, les soupirs continueront

[1021] *Le mariage de Bachus, et d'Ariane*, cit., p. 26.

[1022] Certes, il s'agit d'un thème topique ; il faut néanmoins signaler qu'il est développé dans les *Amours* traduites pas Thomas Corneille dans les *Pièces choisies d'Ovide*, le recueil qui a fourni à Donneau de Vizé la traduction de l'épître d'Ariane.

[1023] *Ibid*., p. 15.

[1024] *Ibid*., p. 21.

à être poussés et les larmes à couler jusqu'à une phase avancée de la pièce, non plus pour apitoyer mais pour séduire. Marques de la tristesse et, dans un second temps, signaux érotiques, les larmes de l'Ariane de Donneau de Vizé réunissent les deux fonctions qu'elles peuvent recouvrir dans la poésie et la tragédie galantes, ce qui rejoint nos remarques préliminaires sur l'inspiration « mixte » de cette comédie héroïque.

Un épigone de Thomas Corneille et de Donneau de Vizé : Saint-Jean, *Ariane et Bachus* (tragédie mise en musique, 1696)

Dans la tragédie *Ariane et Bachus* de Saint-Jean[1025], mise en musique par Marin Marais et représentée en 1696[1026], Ovide n'est plus qu'un lointain souvenir. Dans les dernières décennies du XVIIe siècle, l'histoire d'Ariane avait connu deux importantes élaborations dramaturgiques, celles de Thomas Corneille et de Donneau de Vizé, qui constituèrent pour le librettiste d'*Ariane et Bachus* les indéniables sources de référence. Les rapports entre le livret de Saint-Jean et les deux pièces mentionnées sont flagrants : de la tragédie de Thomas Corneille, Saint-Jean a emprunté le thème de la rivalité entre Ariane et Phèdre, l'épisode de l'accès de fureur de l'héroïne qui s'achève par sa tentative de se poignarder et la figure du roi de Naxe[1027] ; de la comédie de Donneau de Vizé, il a repris la tirade initiale de l'héroïne[1028], le dialogue entre elle et sa confidente Corcine (contaminé avec la scène cornélienne de la découverte de la trahison de Phèdre) et le personnage de Bacchus se confrontant avec un rival pour l'amour d'une réticente Ariane. En revanche, la dixième *Héroïde* ne paraît plus que comme une source indirecte.

La première scène d'*Ariane et Bachus* est calquée sur les deux premières scènes du *Mariage de Bachus, et d'Ariane* qui, nous l'avons vu, reprennent le matériel textuel de la traduction cornélienne de l'épître d'Ariane. Toutefois, après être passé sous trois plumes (d'Ovide à la traduction de Thomas Corneille, au remaniement de Donneau de Vizé, à la réécriture de Saint-Jean), l'intertexte ovidien devient méconnaissable car le travail de simplification entrepris par Donneau de Vizé a été poursuivi par Saint-Jean : les plaintes de son Ariane ne se composent plus que d'une série de lieux communs, et toute référence

[1025]Cet écrivain n'a pas été identifié.

[1026]Texte et musique ont été imprimés à Paris, chez Christophe Ballard, en 1696.

[1027]Ænarus dans la pièce de Saint-Jean. Il n'est pas un prétendant d'Ariane mais uniquement le maître des lieux où la pièce se déroule.

[1028]Les premières scènes des pièces de Donneau de Vizé et de Saint-Jean ont lieu, respectivement, sur « *le rivage de la mer* » et dans « *une Grotte, terminée par une Mer à perte de veüe* ».

ponctuelle à l'*Héroïde* a disparu. Dans le texte de Saint-Jean on peut à peine isoler quelques fragments des vers qui, dans le *Mariage de Bachus*, introduisaient les principales articulations du monologue.

Le mariage de Bachus, et d'Ariane v. 1-2 ; 16 ; 45-46	*Ariane et Bachus* v. 1-2 ; 9 ; 30-32
C'est en vain que je cours le long de ce rivage, De tous côtez j'adresse en vain mes pas. Reviens, reviens, ingrat, montre plus de constance Et te donnay, Perfide, un fil dont le secours Te fit du labyrinthe éviter les détours.	C'est en vain que de toutes parts Je porte incessamment mes languissants regards Reviens, trop volage Thésée C'est moy qui du perfide ay conservé les jours, Du vaste labirinthe ignorant les détours Il y perdoit la vie.

Il serait certainement impropre de prétendre situer les pièces que nous avons considérées dans un parcours linéaire d'évolution du traitement du texte ovidien. On observe tout de même, vers la fin du siècle, une plus grande désinvolture de la part des auteurs de théâtre vis-à-vis du modèle de l'*Héroïde* imputable non seulement à l'évolution du goût mais aussi à la diffusion de nouveaux modèles dramaturgiques et aux exigences des nouveaux genres dramatiques. En particulier, la recherche de simplicité et de brièveté des livrets des pièces en musique peuvent expliquer, du moins en partie, les procédés de réduction qu'on voit à l'œuvre chez Saint-Jean. Les longues tirades n'ont pas droit de cité dans l'opéra de la fin de siècle : privée de la possibilité de faire étalage de son éloquence en *disant* sa détresse, Ariane se borne à la *montrer* par les marques extérieures de ses larmes et ses soupirs. Ariane plaintive devient Ariane larmoyante.

VI, XII : Hypsipyle et Médée à Jason

Plusieurs cycles mythiques convergent dans l'histoire des Argonautes, les cinquante héros grecs partis à la quête de la Toison d'or sous le commandement de Jason. Les nombreux poètes et mythographes de l'Antiquité qui ont traité de cette grande épopée en ont fourni autant de versions différentes dans lesquelles les personnages engagés dans l'entreprise ainsi que leurs aventures varient parfois considérablement. La plus ancienne exposition complète de l'expédition des Argonautes qui soit parvenue à la modernité est l'épopée d'Apollonios de Rhodes (les *Argonautiques*), référence fondamentale pour les auteurs qui l'ont suivi tels Ovide ou Valérius Flaccus, l'auteur des *Argonautiques* latines. Mais des épisodes particuliers de ce mythe, ou étroitement liés à ce mythe, constituent les sujets d'œuvres littéraires écrites bien des siècles avant ou après Apollonios, depuis Hésiode jusqu'à l'Antiquité tardive : c'est le cas, notamment, des histoires concernant Hypsipyle et Médée, les deux femmes que Jason séduit au cours du voyage en Colchide[1029].

Hypsipyle, généralement exaltée comme un parangon de piété filiale, est la seule des habitantes de Lemnos ayant épargné la vie d'un homme (son père Thoas) lors du massacre de tous les Lemniens perpétré par leurs épouses, leurs mères et leurs filles. Devenue reine d'un peuple entièrement composé de femmes, Hypsipyle offre son hospitalité aux héros grecs partis en quête de la Toison d'or et les invite à s'unir avec ses sujettes afin qu'une descendance leur soit assurée ; elle-même partage ses nuits avec le chef de l'expédition qui, après avoir quitté Lemnos et atteint les terres du roi Aeétès, se liera à la fille de ce dernier, Médée, et ne reverra plus jamais la Lemnienne. Sorcière, barbare, transfuge, assassine tachée

[1029]La bibliographie sur le mythe des Argonautes, et en particulier sur Jason, Hypsipyle et Médée, est immense. Pour une synthèse sur la genèse du mythe, ses variantes et ses interprètes, on pourra se rapporter aux ouvrages d'Alain MOREAU, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 et de Duarte MIMOSO RUIZ, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1980. Pour une bibliographie plus récente et une étude sur la diffusion du mythe à l'époque qui nous intéresse, voir la thèse de Zoé SCHWEITZER, *Une « héroïne exécrable aux yeux des spectateurs » : poétique de la violence. Médée de la Renaissance aux Lumières (Angleterre, France, Italie)*, sous la direction de François Lecercle, thèse soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2006.

de fratricide et d'infanticide, Médée est une héroïne antinomique à Hypsipyle. Selon la version la plus connue du mythe, fixée vers la fin du Ve siècle av. J.-C., elle aide Jason à s'emparer de la Toison d'or en ayant recours à ses arts magiques, puis quitte la Colchide avec les Argonautes et, pendant la fuite, tue son frère Absyrte dont elle disperse les membres pour ralentir la poursuite de son père Aeétès. Arrivée en Grèce, elle rajeunit Aeson (le père de Jason) et venge les avanies subies par Jason de la part de son oncle Pélias, qu'elle fait massacrer par ses filles. Lorsque Jason la répudie pour épouser la fille du roi de Corinthe, elle tue le roi et sa fille, puis ses propres enfants, et s'enfuit sur un char volant à Athènes où, hôte du roi Égée (qui, selon certaines versions du mythe, l'épouse), tente d'empoisonner Thésée. La dernière fuite de Médée la ramènera en Colchide où elle rendra à son père Aeétès le trône qui avait été usurpé par Persès.

Si les mythographes et les poètes tragiques, comiques, épiques et lyriques de l'Antiquité ayant traité de l'histoire d'Hypsipyle sont nombreux[1030], ceux qui ont consacré une partie de leurs œuvres à Médée sont légion[1031]. Ovide figure parmi ces auteurs :

[1030]Pour les mythographes, voir notamment APOLLODRO, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori, 2004, I, 9, 17 et III, 6, 4 , et HYGIN, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, fables XV, LIV et CCLIV. Toutes les pièces de théâtre portant sur le mythe d'Hypsipyle sont aujourd'hui perdues : c'est le cas des tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide (*Hypsipyle*, *Les Lemniennes* et *Hypsipyle*) et des comédies d'Alexis, d'Antiphanès, d'Aristophane, de Diphile et de Nicocharès (*Les Lemniennes*). Les textes ayant contribué dans la mesure la plus ample à la diffusion de l'histoire d'Hypsipyle dans la modernité sont les épopées d'époque alexandrine et impériale écrites par Apollonios de Rhodes, par Valerius Flaccus et par Stace, qui présentent des variantes qu'il est utile de relever. Chez APOLLONIOS (*Argonautiques*, texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1976, I, v. 609-913), le séjour des Argonautes à Lemnos ne dure que quelques jours, l'union de Jason et de la reine de l'île n'est pas formalisée, et l'héroïne se montre pleinement consciente que le départ de Jason ne sera jamais suivi d'un retour. Chez VALERIUS FLACCUS (*Argonautiques*, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1997, t.1, l. II, v. 242-427), le séjour à Lemnos est plus long (un mois moins un jour selon l'éditeur moderne, p. LI-LII) et au moment du départ des Grecs Hypsipyle prie Jason de revenir, en lui remettant de riches cadeaux. Dans le cinquième livre de la *Thébaïde* de STACE on peut lire un récit détaillé des infortunes d'Hypsipyle ; dans le passage concernant la rencontre avec les Argonautes (*Thébaïde*, texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1991, t. 2, l. V, v. 403-485), redevable pour plusieurs aspects à Ovide, on apprend que les Grecs ont séjourné pendant une longue période auprès des Lemniennes (pour un bilan des études sur le modèle ovidien de l'épisode d'Hypsipyle et Jason chez Stace, voir Maria Jennifer FALCONE, « *Nostrae fatum excusabile culpae*. Dal modello elegiaco ovidiano all'*Ipsipile* di Stazio », *Athenaeum*, XCIX, 2 (2011), p. 491-498).

[1031]Il serait inutile, dans le cadre du présent travail, de fournir une liste exhaustive de toutes les réécritures du mythe de Médée dans l'Antiquité. Nous nous bornerons à citer celles qui jouirent d'une plus large diffusion dans la modernité, en précisant laquelle des trois phases du mythe y est prise en compte : colchidéenne (amour pour Jason et fuite en Grèce), corinthienne (assassinat de Créon, de Créuse et des enfants) ou athénienne (tentative d'empoisonner Thésée et retour en Colchide). Des dizaines de pièces théâtrales grecques et latines écrites sur Médée (tragédies et comédies), seules les tragédies d'EURIPIDE (*Médée*, dans Id., *Tome I. Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 103-176) et de SÉNÈQUE (*Médée*, dans Id., *Tragédies. Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes,*

Hypsipyle est l'expéditrice fictionnelle de l'*Héroïde* VI, qu'elle envoie à Jason lorsqu'il l'a déjà délaissée au profit de la princesse de Colchide ; elle est évoquée aussi dans l'*Héroïde* XVII, où son destin est comparé à celui de son ancêtre Ariane (v. 195) et, d'une façon ponctuelle, dans plusieurs autres livres d'Ovide : dans les *Amours* (II, 18), dans le *Contre Ibis* (v. 395 et 483), dans les *Métamorphoses* (XIII, v. 399). Quant à Médée, il s'agit du personnage du mythe auquel Ovide a accordé la première place dans l'ensemble de son œuvre. Médée est la protagoniste de sa seule tragédie, perdue, qui mettait en scène l'épisode corinthien et qui eut un succès retentissant à son époque. Elle est aussi l'expéditrice de la douzième *Héroïde*, qui est censée avoir été écrite après l'annonce du mariage de Jason et Créuse mais avant la planification de la vengeance. Elle est la figure dominante de la première moitié du livre VII des *Métamorphoses* (v. 1-424), où Ovide détaille son *innamoramento* et les événements de la phase colchidéenne du mythe (v. 1-393 ; les phases corinthienne et athénienne du mythe, en revanche, sont relatées en l'espace d'à peine trente vers, v. 394-424). En outre, plusieurs passages sont consacrés à Médée dans la plupart de ses œuvres mythologiques, érotiques et de l'exil[1032].

Médée, Phèdre, Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 149-196) traitant de la phase corinthienne du mythe nous sont parvenues. Chez les poètes épiques, Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus ont fait de Médée un personnage central de leurs *Argonautiques* grecques et latines (livres III-IV chez Apollonios, livres V-VIII chez Valerius Flaccus) dans lesquelles ils développent la première phase du mythe. Signalons que la princesse de Colchide est déjà mentionnée par HÉSIODE, *Théogonie*, v. 956 et suiv. (dans Id., *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, texte établie et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 1-68), et qu'elle paraît aussi dans la petite épopée argonautique de la *Pythique* IV de PINDARE (dans *Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 61-85). Parmi les mythographes ayant relaté l'histoire de Médée il faut citer PLUTARQUE, qui a relaté les événements de la phase athénienne (*Vie de Thésée*, § 12, dans *Vies. Tome I. Thésée-Romulus – Lycurgue-Numa*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 3-46), outre Apollodore et Hygin, qui ont parcouru toute l'histoire de l'héroïne depuis la rencontre avec Jason jusqu'au retour en Colchide et à la restauration de la royauté d'Aeétès (APOLLODORO, *I miti greci*, cit., I, 9, 16 et 23-28 ; HYGIN, *Fables*, cit., fables XXI-XXVII et CCXXXIX) ; Pausanias a fourni des renseignements concernant les cultes liés à Médée pratiqués à Corinthe (PAUSANIA, *Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, a cura di Domenico Musti e Mario Torelli, Milano, Mondadori, 2000, II, 3, 6-11). Les textes ovidiens seront abordés dans les pages suivantes.

[1032]On a mentionné la première partie du livre VII des *Métamorphoses* et l'*Héroïde* XII (dans le recueil épistolaire, Médée paraît également dans l'épître d'Hélène, la dix-septième, v. 231-236). Médée est évoquée aussi dans l'*Art d'aimer* (OVIDE, *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1983, III, v. 31-34), dans les *Amours* (OVIDE, *Les amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989, II, 14, v. 23-40, II, 18, 23), dans les *Remèdes à l'amour* (OVIDE, *Les remèdes à l'amour*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961, v. 261-262), dans les *Tristes* (OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1987, II, v. 553 sqq. – où le poète parle de sa propre tragédie sur Médée – et III, 8, v. 3-4) et dans les *Pontiques* (OVIDE, *Pontiques*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1977, I, 4, v. 23-46).

Ovide a donné à ses héroïnes une physionomie particulière les différenciant de leurs antécédents littéraires. L'Hypsipyle ovidienne se distingue de celle dépeinte dans les *Argonautiques* par plusieurs aspects concernant sa rencontre avec Jason et leur séparation. Une grande partie des changements apportés par le poète à la *fabula* apollonienne a pour fonction de créer un système d'analogies avec l'*Héroïde* XII, celle de Médée[1033]. Les épîtres des deux amantes de Jason sont liées par un dense réseau de références thématiques et de langage contribuant à établir un rapport spéculaire entre les deux femmes, à la fois d'opposition (Hypsipyle grecque et pieuse, Médée étrangère et criminelle) et d'assimilation : figures apparemment inconciliables, Hypsipyle et Médée partagent la condition de femmes séduites et abandonnées, dans des circonstances similaires, par le même amant volage et anti-héroïque. Afin de renforcer les parallélismes entre ces deux personnages, le poète est intervenu sur la *fabula* transmise par la plupart de sources (surtout dans le cas d'Hypsipyle, où il s'est sensiblement éloigné de la version d'Apollodore) : ses héroïnes sont liées à Jason par le mariage ou par un serment cautionné par l'autorité divine ; Jason séjourne plusieurs années auprès d'Hypsipyle, tout comme il vit plusieurs années aux côtés de Médée ; toutes deux enfantent deux garçons (la Lemnienne accouche de deux jumeaux). Les deux épîtres convergent aussi dans la définition du destinataire comme d'un infidèle invétéré, d'un mensonger opportuniste, et finalement d'un héros privé de sa *uirtus* et de sa *uirilitas*[1034], car le succès de ses entreprises héroïques s'avère être attribuable uniquement aux interventions de Médée.

Si l'Hypsipyle ovidienne est calquée sur le personnage de Médée, la Médée des *Héroïdes* se situe entre les héroïnes d'Euripide et d'Apollonios. « L'esperimento ovidiano, comme l'observe Federica Bessone, quasi un'operazione di storia e di critica della letteratura, è anche quello di far rileggere la Medea apolloniana da una Medea quasi-euripidea, nell'imminenza della vendetta »[1035] : l'héroïne d'Ovide suit le modèle élégiaque apollonien

[1033]Pour une vue d'ensemble des rapports entre les *Héroïdes* VI et XII, et plus en général entre l'épître de Médée et les autres épîtres du recueil, voir l'introduction et le commentaire de l'édition de PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, a cura di Federica Bessone, Firenze, Le Monnier, 1997, *passim*.

[1034]Voir en particulier les v. 100-104 de l'*Héroïde* VI (« […] titulo coniugis uxor obest. / Atque aliquis Peliae de partibus acta uenenis / Imputat et populum, qui sibi credat, habet : / « Non haec Aesonides, sed [filia] Phasias Aeetine / Aurea Phrixeae terga reuellit ouis ») et les v. 199-206 de l'*Héroïde* XII (« Dos ubi sit, quaeris ? Campo numerauimus illo / Qui tibi laturo uellus arandus erat ; / Arduus ille aries uillo spectabilis auro / Dos mea, quam, dicam si tibi « redde », neges. / Dos mes tu sospes, dos est mea Graia iuuentus. / I nunc, Sisyphias, improbe, confer opes. / Quod uiuis, quod habes nuptam socerumque potentis, / Hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est ») : c'est Médée qui s'est illustrée dans les entreprises guerrières que Jason aurait dû accomplir.

[1035]« Introduzione » à PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, cit., p. 20.

dans la reconstitution des vicissitudes qui l'ont menée de Colchos à Corinthe, mais jette sur son passé un regard désillusionné et cynique l'approchant du personnage tragique euripidéen. Cependant, le présage de l'imminence d'un terrible malheur n'évoque pas l'horreur du projet sanglant détaillé par Euripide, et dans le souvenir de son *innamoramento* l'héroïne s'éloigne du personnage tragique en ouvrant dans son discours une perspective érotique et élégiaque inédite. Le personnage se situe alors à mi-chemin entre le *furor* tragique et le *furor* amoureux, dans une situation de seuil que le dernier vers de l'épître résume efficacement (« Nescio quid certe mens mea maius agit », v. 212). La possibilité d'ouvrir une parenthèse élégiaque dans la phase de l'histoire de Médée qui précède immédiatement l'épisode de l'infanticide est la grande intuition d'Ovide qui, dans l'*Héroide* XII, profite amplement du conflit qui s'établit « tra la 'natura' irriducibile del personaggio e le convenzioni del genere poetico che lo ospita »[1036]. L'aspect « apollonien » de Médée sera exploré ultérieurement par le poète dans la première partie du livre VII des *Métamorphoses*, un texte fortement orienté vers l'élégie dans lequel la menace du développement tragique sera néanmoins constamment évoquée.

Dans l'histoire de la littérature française, le mythe des Argonautes, et surtout le personnage de Médée, ont joui d'une diffusion extraordinaire depuis les premières œuvres en langue vulgaire jusqu'à l'époque contemporaine[1037]. Au Moyen Âge, à la Renaissance et à l'âge classique, les traductions, les adaptations et les réécritures des œuvres de l'Antiquité portant sur ce cycle mythique n'ont certainement pas fait défaut[1038]. Les mythographes du

[1036] *Ibid*., p. 12.

[1037] Pour le personnage de Médée, nous renvoyons au volume *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi* (atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Preda, Milano, Cisalpino, 2006) et aux riches notes bibliographiques des vingt-deux contributions. Le mythe des Argonautes mériterait un discours à part. Signalons que, deux ans après la publication de la *Médée* de La Péruse, Jodelle créa une mascarade inspirée de l'entreprise de Colchide pour honorer la présence du roi au banquet offert par l'Hôtel de Ville (voir le chapitre « L'"affare" dell'Hôtel de Ville » dans la monographie d'Enea BALMAS, *Un poeta del Rinascimento francese. Étienne Jodelle. La sua vita – il suo tempo*, con una premessa di Marcel Raymond, Firenze, Olschki, 1962, p. 348-429).

[1038] Alessandro BALLOR a fourni une synthèse dans deux contributions : « Il mito di Giasone e Medea nel Medioevo francese (XII-XIV secolo) », *Studi francesi*, 132 (2000), p. 455-471, et « Il mito di Giasone e Medea nel Quattrocento francese », *Studi francesi*, 139 (2003), p. 3-22. Pour un bilan de la circulation du mythe de Médée à la Renaissance, voir Alessandra PREDA, « La rondine e la statua : Medee cinquecentesche », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, cit., p. 89-105, et Hélène MOREAU, « Médée à la Renaissance », *Textuel*, 33 (1997), *Thèmes et figures mythiques. L'héritage classique*, textes réunis par Maurice Laugaa et Simone Perrier, p. 33-47. Les articles de François LECERCLE (« Médée et la passion mortifère », dans *La poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, textes réunis et édités par François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 239-255) et de Françoise CHARPENTIER (« Médée figure de la passion, d'Euripide à l'âge classique », dans *Prémices et floraison de l'Âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, réunis par Bernard Yon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 387-405), couvrent une période plus ample, allant du XVIe au XVIIIe

Moyen Âge et de la Renaissance n'ont pas manqué d'inclure dans leurs répertoires les vies de ces deux femmes exemplaires. Boccace consacre à Hypsipyle le chapitre XVI[1039] de son volume *De mulieribus claris*, et à Médée le chapitre XVII[1040] : la première est dépeinte comme un parangon de piété filiale, la seconde comme « le plus terrible exemple de l'antique perfidie »[1041]. Christine de Pizan partage le jugement positif sur la reine de Lemnos[1042] mais inverse celui sur la princesse de Colchos[1043], dont elle censure les forfaits sanglants tout en célébrant ses immenses connaissances scientifiques et magiques : « de nulle art qui estre puist sceue, elle n'estoit ignorente »[1044]. Au XVIe siècle, Noël Le Comte relate brièvement l'histoire d'Hypsipyle dans sa *Mythologie*, au sein du chapitre sur les jeux Néméens[1045], tandis qu'il fournit une profusion de détails et de références bibliographiques sur le personnage de Médée dans les longs chapitres consacrés à elle, à Jason et aux Argonautes[1046]. Le personnage de Médée connaît une large faveur tant dans le domaine littéraire que dans celui des arts figuratifs, faveur attestée notamment par les nombreuses éditions des tragédies sénéquienne et euripidéenne dans la langue d'origine ou en traduction, par la création d'une tragédie originale (la *Médée* de La Péruse, sur laquelle nous avons eu l'occasion de nous pencher dans un chapitre précédent), par l'exécution de cycles de fresques et la réalisation d'emblèmes ainsi que par la mention du personnage dans pléthore d'œuvres littéraires[1047].

Un rendez-vous manqué, ou presque : Ovide et les *Médée* du XVIIe siècle

Dans le théâtre XVIIe siècle, la figure d'Hypsipyle ne paraît que dans deux pièces, tandis que celle de Médée connaît un bien plus vaste succès[1048]. Si huit décennies séparent la

siècle.

[1039]BOCCACE, *Les femmes illustres. De mulieribus claris*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 31-32.

[1040]*Ibid*., p. 32-34.

[1041]*Ibid.*, p. 32.

[1042]Christine de PIZAN, *La città delle dame* [*Livre de la Cité des Dames*], a cura di Patrizia Caraffi, edizione di Earl Jeffrey Richards, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998, p. 244 (l. II, 9).

[1043]*Ibid*., p. 162-165 (l. I, 32) et 380-383 (l. II, 56). Christine de Pizan raconte que Jason, après que Médée l'eut aidé à conquérir la Toison d'or, « la laissa pour une autre, dont elle, qui plustost se laissast detraire que lui avoir fait ce tour, fu comme desesperee ne onques puis bien ne joye son cuer n'ot » (*ibid.*, p. 382).

[1044]*Ibid.*, p. 164

[1045]Natalis COMES, *Mythologiae sive Explicationum fabularum [...]*, Venetiis, 1581, l. V, chap. 3 (*De Nemeis*), *p.* 287-288 ; Natale CONTI, *Mythologie, ou Explication des fables. Édition nouvelle [...] par J. Baudoin*, à Paris, chez P. Chevalier et P. Thiboust, 1627, l. V, chap. 4 (*Des ieux Nemeens*), p. 417-419.

[1046]Natalis COMES, *Mythologiae sive Explicationum fabularum*, cit., l. VI, chap. 7 (*De Medea*), p. 380-388 et l. VI, chap. 8 (*De Iasone*), p. 388-394 ; Natale CONTI, *Mythologie, ou Explication des fables*, cit., l. VI, chap. 8 (*De Medee*) p. 566-580 et chap. 9 (*De Iason*), p. 580-596.

[1047]À ce propos, voir les ouvrages cités dans les notes précédentes du présent chapitre.

[1048]Nous renvoyons à l'article de Françoise CHARPENTIER, « Médée figure de la passion, d'Euripide à l'âge classique », cit., ainsi qu'à celui de Christian DELMAS, « Médée, figure de la violence dans le théâtre

Médée de La Péruse de celle de Corneille (1635), à partir des années 1640 les pièces sur Médée se succèdent avec une certaine régularité et, dans les années 1690, le personnage de la sorcière de Colchide fait l'objet d'un véritable engouement auprès des auteurs de tragédies et de livrets d'opéra[1049]. Chaque phase du mythe a été transposée sur la scène :

1er épisode : Colchide – la Toison d'or

- Pierre Corneille, *La Conquête de la Toison d'or* (tragédie à machines), 1661 ;
- Jean-Baptiste Rousseau, *Jason ou La Toison d'or* (tragédie lyrique), 1696.

2e épisode : Corinthe – la trahison de Jason et l'infanticide

- Pierre Corneille, *Médée* (tragédie), 1635 ;
- Thomas Corneille, *Médée* (tragédie lyrique), 1693[1050] ;
- Hilaire-Bernard de Longepierre, *Médée* (tragédie), 1694 ;

3e épisode : Athènes – la tentative d'empoisonner Thésée[1051]

- Jean Puget de La Serre, *Thesée, ou le Prince reconnu* (tragi-comédie en prose), 1644 ;
- Philippe Quinault, *Thésée* (tragédie lyrique), 1675 ;
- Antoine de La Fosse, *Thésée* (tragédie), 1700.

L'on remarquera que les pièces traitant du premier et du troisième épisode sont séparées par un laps de temps d'environ une génération, tandis que presque soixante ans s'écoulent entre les deux premières pièces mettant en scène la phase corinthienne du mythe. Cette absence s'explique lorsqu'on considère que les épisodes du régicide et du double infanticide soulevaient des questions sur lesquelles plusieurs autorités anciennes et modernes s'étaient penchées en condamnant leur représentation : Horace déjà, en portant l'exemple des forfaits de Médée, recommandait de cacher à la vue des spectateurs les actions qui n'étaient qu'une source d'incrédulité et de révolte à cause de l'horreur qu'elles suscitaient[1052] ; du

français du XVIIe siècle », *Pallas*, 45 (1996), *Médée et la violence*, actes du colloque de Toulouse (28-30 mars 1996), p. 219-228. Pour une étude d'ensemble sur les adaptations théâtrales du mythe de *Médée* entre le XVIe et le XVIIIe siècle en Europe, voir la thèse de Zoé SCHWEITZER, *Une « héroïne exécrable aux yeux des spectateurs » : poétique de la violence*, cit.

[1049]Sur Médée dans l'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles, voir Corinna HERR, *Medeas Zorn : Eine « starke Frau » in den Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim, Centaurus Verlag, 2000.

[1050]Vingt ans plus tard, Simon-Joseph PELLEGRIN écrira le livret d'une autre tragédie lyrique, *Médée et Jason* (musique de François-Joseph Salomon), qui sera reprise plusieurs fois (1727, 1736, 1749) et mise en parodie au Théâtre italien en 1727 et en 1736.

[1051]Signalons aussi la tragédie lyrique *Medus, Roy des Medes* (livret de François-Joseph de LA GRANGE-CHANCEL, musique de François Bouvard), consacrée à une phase ultérieure du mythe, représentée et imprimée en 1702 (à Paris chez Christophe Ballard).

[1052]HORACE, *Art poétique*, v. 179-188, dans Id., *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 179-226 : « Aut agitur res in scaenis aut acta refertur. / Segnius inritant

même avis étaient Giraldi Cinthio, Minturno et Heinsius, ralliés dans les années 1640-1650 par La Mesnardière et D'Aubignac[1053]. Et si les actes sanglants pouvaient être accomplis loin du regard du public et racontés par un messager, le sujet même de l'infanticide et l'immoralité de l'épilogue traditionnel (Médée s'enfuyant, impunie, sur son char volant) heurtaient la sensibilité des spectateurs et surtout des théoriciens. La tragédie de Pierre Corneille, qui pourtant avait paru au lendemain d'une année faste pour les réécritures sénéquiennes (la saison 1633/1634[1054]), avait alimenté des critiques auxquelles le dramaturge avait sèchement répondu dans son adresse au dédicataire :

> Je vous donne Médée toute méchante qu'elle est, et ne vous dirai rien pour sa justification. […] Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe, et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes, mais la peinture et la poésie ont cela de commun entre beaucoup d'autres choses, que l'une fait souvent de beaux portraits d'une femme laide, et l'autre de belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter. […] Il n'est pas besoin d'avertir ici le public que celles de cette tragédie ne sont pas à imiter, elles paraissent assez à découvert pour n'en faire envie à personne[1055].

Pour rendre recevable la représentation de la vengeance de Médée, Corneille avait dû recourir à une stratégie d'ellipse (dissimulation de l'infanticide) et de métonymie[1056]

---

animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator ; non tamen intus / digna geri promes in scaenam multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens. / Ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi ».

[1053]Sur le problème de la représentabilité de l'infanticide de Médée au XVIIe siècle, voir Emmanuelle HÉNIN, « Médée aux limites de la représentation : le traitement scénique de l'infanticide », dans *Montrer/Cacher. La Représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, actes du colloque de Chambéry (10-11 mai 2006), sous la direction de Lucie Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Université de Savoie, p. 15-35. La Mesnardière, dans sa *Poétique*, vise indirectement la pièce de Corneille et la déclaration de poétique de ce dernier contenue dans sa dédicace : « […] le poète doit penser à la morale, donner beaucoup à l'exemple et ne pas commettre les fautes que nous voyons en plusieurs poèmes, ainsi que dans la *Médée* où le héros est perfide et l'héroïne meurtrière, non seulement du sang royal, mais de ses propres enfants, sans que l'une soit punie d'une cruauté si horrible ni que l'autre soit châtié, pour le moins en sa personne, d'être ingrat et infidèle » (Hippolyte Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, édition critique par Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015, p. 174).

[1054]Guérin de LA PINELIÈRE, *Hippolyte*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1635 ; Jean de ROTROU, *Hercule mourant*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636 ; Nicolas L'HÉRITIER DE NOUVELON, *Hercule furieux*, à Paris, chez T. Quinet, 1639.

[1055]Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes. I*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1980, p. 535-536.

[1056]Nous reprenons les observations d'Emmanuelle HÉNIN, « Médée aux limites de la représentation : le traitement scénique de l'infanticide », dans *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, sous la direction de Lucia Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Université de

(exhibition du poignard), la même qui sera adoptée quelques années plus tard par Benserade dans son *Méléagre*. Toutefois, cette stratégie ne s'avéra pas suffisante pour compenser l'excès d'horreur dont ces deux mythes sont porteurs, ou du moins elle ne parut pas telle à la génération suivante puisqu'il fallut attendre les années 1690 pour pouvoir ramener les deux héroïnes infanticides (Médée et Althée) sur les scènes tragiques françaises : « preuve, s'il en était besoin, que Médée est un sujet profondément anti-classique »[1057]. Par ailleurs, le retour de Médée sur les scènes théâtrales dans les années 1690 sera dû à une tragédie lyrique, c'est-à-dire d'une pièce relevant d'un genre qui autorise, voire prône, la représentation de l'horrible et du macabre[1058].

Dans ses œuvres (exception faite, bien évidemment, de sa tragédie perdue), Ovide s'est arrêté uniquement sur la première phase du mythe et sur la première partie de la deuxième[1059], qui ont été également traitées par plusieurs poètes majeurs de l'Antiquité ayant une large diffusion au XVIIe siècle : nous retiendrons Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus pour l'épisode colchidéen, Euripide et Sénèque pour l'épisode corinthien. Ces poètes ont constitué les sources principales des auteurs français de tragédies et de tragédies lyriques qui ont porté sur la scène les épisodes en question, alors qu'Ovide paraît toujours une source secondaire. La tâche de repérer les éléments certainement attribuables à Ovide dans ces pièces est particulièrement ardue, car Ovide a puisé sa matière surtout chez Apollonios et chez Euripide, et a été à son tour l'une des sources de Sénèque et de Valerius Flaccus. Une grande partie de la matière est donc partagée par ces cinq auteurs, mais des variantes notables existent dans leur traitement du sujet. L'existence de ces variantes constituerait une condition simplifiant la tâche du repérage des sources, mais les auteurs dramatiques du XVIIe siècle interviennent très librement sur leurs modèles en émoussant et brouillant les contours des versions anciennes : l'écheveau qui en résulte est parfois impossible à démêler. Ce qui est certain, c'est qu'Ovide n'émerge jamais comme modèle, alors que les modèles épiques et tragiques sont manifestement compulsés et imités, ainsi que les tragédies et les tragédies lyriques modernes. Malgré la coprésence d'éléments élégiaques et tragiques qui caractérise le personnage de la magicienne et son histoire dans les *Métamorphoses* et dans les *Héroïdes* (coprésence qui ferait de ces textes des sources idéales pour les auteurs du XVIIe siècle, et en

Savoie, 2008, p. 15-35

[1057]*Ibid*., p. 31.

[1058]Voir Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 232-243 ;

[1059]La troisième phase est seulement esquissée dans les *Métamorphoses* (l. VII, v. 404-424).

particulier pour ceux qui opèrent à la fin du siècle), Ovide fait figure de grand absent dans le panorama des *Médée* modernes. Au fil des pages suivantes, on portera tout de même notre regard sur les pièces en question pour relever un fait qui nous paraît éloquent, concernant la considération accordée à Ovide dans une situation de rivalité avec des modèles tragiques ou épiques parmi les plus prestigieux. On s'apercevra que, parfois, l'absence d'Ovide ou sa très mince présence est le résultat d'un choix délibéré, car certains auteurs (comme Corneille), tout en montrant leur connaissance des textes ovidiens sur Médée, retiennent tout au plus quelques éléments épars – sur lesquels, faut-il préciser, demeure souvent l'ombre de l'incertitude en ce qui concerne l'attribution – : un vers, une pointe d'esprit, une tournure, la nuance d'un sentiment.

Donjuanisme et leurres sanglants : souvenirs ovidiens dans la *Médée* cornélienne (1634/1635)

La première tragédie de Pierre Corneille est une *Médée* mise en scène durant la saison 1634/1635 et imprimée pour la première fois en 1639[1060]. Les dettes de cette pièce envers la tragédie homonyme de Sénèque, on le sait, sont considérables, et le dramaturge lui-même tient à revendiquer la prépondérance de la source latine dans sa pièce. Dans l'*Examen* de 1660, notamment, il affiche le lien de filiation qui unit sa pièce à celle d'Euripide et surtout à celle de Sénèque, dont il affirme avoir traduit plusieurs passages.

> Cette Tragédie a été traitée en Grec par Euripide, et en Latin par Sénèque, et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une Place publique […]. Quant au style, il est fort inégal en ce Poème, et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au Lecteur ce qui est de lui ou de moi[1061].

Dix ans auparavant, dans une lettre datant du 6 mars 1649 adressée à Constantin Huyghens, Corneille avait reconnu d'une manière encore plus nette sa dépendance au poète

[1060]Pierre CORNEILLE, *Médée*, à Paris, chez F. Targa, 1639. Au cours de sa carrière, le dramaturge interviendra souvent sur le texte en ajoutant, supprimant ou modifiant des vers. Dans les pages suivantes, les citations de la pièce seront tirées de l'édition des *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), t. I, 1980, où le texte de la pièce figure aux pages 533-594. Il serait fastidieux et peu utile aux fins du présent travail de rappeler les dizaines d'études qui ont été consacrées à la *Médée* cornélienne : sans compter les quelques références ponctuelles dans les appareils de notes des éditions de la pièce (références le plus imprécises et/ou incomplètes), aucune étude consacrée à l'intertexte ovidien de la *Médée* n'a été menée jusqu'à présent.

[1061]Pierre CORNEILLE, « Examen [de *Médée*] », p. 536-540, dans ID., *Œuvres complètes. I*, cit.

latin, tout en affirmant l'étendue de ses ajouts et de ses remaniements[1062]. La liberté de l'auteur se manifeste aussi dans le tissage d'une trame intertextuelle qui enrichit, nuance, questionne la matière de la source principale. Plusieurs épisodes et variantes du mythe proposés dans la *Médée* cornélienne sont absents de la pièce de Sénèque, ou ne sont évoqués que d'une façon très sommaire. Certains de ces épisodes ont été inventés de toute pièce par Corneille (on songe, par exemple, à la présence de Pollux dans cette phase du mythe ou à l'emprisonnement d'Égée) ; d'autres proviennent certainement de la tragédie d'Euripide (c'est le cas de l'alliance entre Médée et Égée) ; d'autres encore ont pu être inspirés par des répertoires mythographiques ou par d'autres textes littéraires de l'Antiquité. Ovide figure parmi ces sources secondaires : la matière des *Métamorphoses* et des *Héroïdes* est employée essentiellement dans la toute première scène de la pièce, dans un moment voué à l'exposition du sujet et des personnages de Jason et de Médée.

Échos de Lemnos

La tragédie s'ouvre sur un dialogue entre Jason et Pollux, deux anciens compagnons d'armes. Le premier annonce gaiement l'imminence de son mariage avec Créuse et l'abandon de Médée (« […] un objet nouveau la chasse de mon lit », v. 8) et, devant les inquiétudes de Pollux pour les possibles réactions de la sorcière, en 1639 (l'année de la première édition de la pièce) Jason répondait nonchalamment :

Et que fit Hypsipyle
Que former dans son cœur un regret inutile,

[1062]« Addidit sua multa, sed recoctis / Nunquam non male comparanda furtis » (« De Corneille à Monsieur de Zuylichem », p. 451, dans *Œuvres de P. Corneille*, par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette, t. X, 1862, p. 448-452). La lettre en question accompagnait une copie des deux volumes des *Œuvres de Corneille* parues en 1648, offertes au destinataire. Le dramaturge définit les pièces contenues dans le premier volume de ses *Œuvres* de 1648 comme « les péchés de [sa] jeunesse et les coups d'essai d'une muse de province qui se laissoit conduire aux lumières purement naturelles, et n'avoit pas encore fait réflexion qu'il y avoit un art de la tragédie, et qu'Aristote en avoit laissé des préceptes ». Dans le cadre de cette production juvénile, la tragédie *Médée* serait la seule pièce « supportable » : « [elle] a pris quelque chose d'assez bon à celle de Sénèque, et ne l'a pas tellement défigurée qu'il ne lui reste une partie de ses grâces ». Dans le poème latin qui suit, Corneille nie toute dépendance d'Euripide au profit du seul modèle sénéquien, qui lui aurait fourni la matière et le style opportun pour sa tragédie. Il faudra néanmoins recevoir prudemment ces propos, adressés à un latiniste comme Huyghens : en effet, la Médée de Corneille participe aussi du caractère de femme *tremens* que l'auteur attribue au personnage euripidéen dans le poème latin en question, caractère qui par moments prend le dessus sur celui de la *tremenda* héroïne sénéquienne (voir à ce propos Massimo FUSILLO, « Medea sulla scena barocca », dans *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 125-148). Sur le travail d'invention mené par Corneille dans sa *Médée*, voir Florence de CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 461-578.

Jeter des cris en l'air, me nommer inconstant ?
Si bon semble à Médée, elle en peut faire autant
Je la quitte à regret […][1063].

Le passage fut amplifié dès l'édition des *Œuvres de Corneille* en 1644, et en 1660 il se stabilisa dans la forme suivante, qui demeurera inchangée dans les éditions ultérieures.

Et que fit Hypsipyle
Que pousser les éclat d'un regret inutile ?
Elle jeta des cris, elle versa des pleurs,
Elle me souhaita mille et mille malheurs,
Dit que j'étais sans foi, sans cœur, sans conscience,
Et lasse de le dire elle prit patience,
Médée en son malheur en pourra faire autant :
Qu'elle soupire, pleure, et me nomme inconstant,
Je la quitte à regret […][1064]

Malgré la brièveté de ce passage, il vaut la peine de s'attarder un moment sur cette mention d'Hypsipyle, personnage qui sera évoqué aussi dans les vers suivants (v. 21, 29-30), toujours en parallèle avec Médée. La reine de Lemnos, comme nous l'avons anticipé, paraît aussi comme personnage dans les œuvres d'Apollonios, de Valerius Flaccus et de Stace ; cependant, les Hypsipyle dépeintes par ces auteurs ne s'adonnent pas aux violentes manifestations de douleur (cris, pleurs, malédictions) dont il est question chez Corneille. La réaction à l'abandon du personnage cornélien semble correspondre, en revanche, à celle de l'expéditrice fictive de la sixième *Héroïde* : l'Hypsipyle ovidienne, loin de partager la résignation des héroïnes des *Argonautiques* et de la *Thébaïde*, est la seule à donner libre cours à sa douleur et à adresser d'âpres reproches à Jason. Les ajouts apportés par Corneille au passage en question dans les éditions de 1644 et de 1660, et notamment le vers concernant le souhait de « mille et mille malheurs » (rappelant l'épilogue de l'*Héroïde* VI, où Hypsipyle maudit le couple formé par son ancien amant et Médée), semblent faire écho à l'épître de la reine de Lemnos. Un inventaire quelque peu stéréotypé des réactions d'une amante délaissée n'a certainement pas une valeur probante pour affirmer le recours au matériel ovidien ; cependant, quelques autres éléments suggèrent de prendre en considération cette hypothèse.

[1063]Pierre CORNEILLE, *Médée*, cit., v. 9-13.
[1064]Texte fourni dans la note *a* de la page 542 de l'édition citée.

Dans la première scène de la tragédie, le destin de l'inoffensive Hypsipyle est toujours associé par Jason et Pollux à celui de Médée, dont il est perçu comme une nécessaire anticipation. La Lemnienne ne serait que le premier maillon d'une chaîne de conquêtes galantes (le deuxième maillon étant Médée, le troisième Créuse) effectuées au nom d'un pragmatisme cynique : « J'accommode ma flamme au bien de mes affaires, / Et sous quelque climat que le sort me jetât / Je serais amoureux par maxime d'État »[1065] (v. 26-28). Chez le Jason cornélien, la séduction dépasse en efficacité la bravoure guerrière et l'habilité diplomatique :

> Nous voulant à Lemnos rafraîchir dans la ville,
> Qu'eussions-nous fait, Pollux, sans l'amour d'Hypsipyle ?
> Et depuis à Colchos que fit votre Jason
> Que cajoler Médée et gagner la Toison ?
> Alors sans mon amour qu'était votre vaillance ?
> Eût-elle du Dragon trompé la vigilance ?
> Ce peuple que la terre enfantait tout armé,
> Qui de nous l'eût défait, si Jason n'eût aimé ?
> Maintenant qu'un exil m'interdit ma patrie
> Créuse est le sujet de mon idolâtrie,
> Et que pouvais-je mieux que lui faire la Cour,
> Et relever mon sort sur les ailes de l'Amour ?[1066]

La séduction s'avérant pour Jason plus avantageuse que l'héroïsme, Pollux étale d'un air admiratif et complice le catalogue des exploits de ce donjuanesque héros qui, comme Christian Delmas l'a remarqué, tient plus du personnage (tragi)-comique que tragique[1067] : « Hypsipyle à Lemnos, sur le Phase Médée, / Et Créuse à Corinthe […] » (v. 21-22). Or, le

[1065]Voir aussi l'éloquente remarque de Pollux (dans laquelle, à partir de l'édition de 1644, on observe une amplification du recours au lexique de la guerre et du pouvoir) : « Jason ne fit jamais de communes maîtresses, / Il est né seulement pour charmer les princesses, / Et je crois qu'il tiendrait pour un indigne emploi / De blesser d'autres cœurs que de filles de Roi [1644 : Et haïrait l'Amour, s'il avait sous sa loi / Rangé de moindre cœurs que des filles de Roi] ; / Hypsipyle à Lemnos, sur le Phase Médée, / Et Créuse à Corinthe autant vaut possédée / Font bien voir qu'en tous lieux sans lancer d'autres dards [1644 : sans le secours de Mars] / Les sceptres sont acquis à ses moindres regards » (v. 17-24).

[1066]Pierre CORNEILLE, *Médée*, cit., v. 30-40.

[1067]Christian DELMAS parle du « cynisme d'aventurier aimablement léger » de Jason, dont la trahison relève « des jeux désinvoltes et néanmoins intéressés de l'inconstance amoureuse déjà mis en œuvre dans les comédies antérieures de Corneille » (« Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVIIe siècle », p. 109, dans *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, édité par F. Népote-Desmarres avec la collaboration de J.-Ph. Grosperrin, numéro hors-série de la revue *Littératures classiques*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2002, p. 103-112).

reniement de la dimension héroïque de ce Jason dépeint comme un coureur de dot, uni à l'établissement d'une homologie – destinée à s'avérer imparfaite – des histoires d'Hypsipyle et de Médée, correspond à la lecture du mythe fournie par Ovide dans les *Héroïdes* et les *Métamorphoses*. Les liens entre la *Médée* et l'*Héroïde* VI, cependant, demeurent minces : dans cette scène, l'épître d'Hypsipyle ne fait l'objet tout au plus que d'une allusion. Il est vrai, tout de même, que seulement en saisissant cette allusion à l'Hypsipyle d'Ovide (et, en portant le regard un peu plus loin, à sa Médée) on peut apprécier l'ironie tragique contenue dans la mention des « mille et mille malheurs » que la reine de Lemnos souhaite à Jason, et dans l'erreur que ce dernier commet en croyant que Médée se contentera, comme sa précédente conquête, de « soupire[r], pleure[r], et [le] nomme[r] inconstant ». Le fourvoiement de Jason, flagrant dès les tout premiers vers de la scène lorsqu'on considère l'hypotexte évoqué, dément la jactance du personnage et projette une ombre sinistre sur le dialogue apparemment badin de l'exorde.

Médée, « barbara uenefica »[1068]

Dans la suite du dialogue, cette ombre sinistre se prolonge sur le récit de la mort de Pélie, l'oncle de Jason, permettant de renseigner le public sur les pouvoirs et l'esprit rusé de Médée. Le passage est tiré du livre VII des *Métamorphoses*, dont les vers 1-424 rapportent l'histoire de la sorcière de Colchide depuis sa rencontre avec Jason jusqu'à sa fuite d'Athènes après l'échouement de sa tentative de tuer Thésée. Les vers 159-296 et 297-393, en particulier, concernent les épisodes du rajeunissement d'Aeson et de l'assassinat de Pélie. Pour Ovide ces longs passages sont l'occasion de s'attarder, avec une généreuse exhibition de savoir géographique et mythologique, sur le déroulement des rituels magiques célébrés par Médée. Corneille retranche tous les éléments exotiques qui, chez Ovide, contribuent à créer le décor dans lequel la sorcière s'adonne à ses arts sulfureux, pour ne garder que ce qu'il considère comme authentiquement barbare : le plan criminel par le moyen duquel Médée parvient à éliminer Pélie, c'est-à-dire une « action » qui arrive à produire l'« horreur » par sa propre « laideur »[1069].

[1068] *Héroïde* VI, v. 19. La reprise du mot « barbare », chez Corneille, profite des deux nuances du mot : « étrangère » et « inhumaine » (voir Emmanuel MINEL, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque en France aux XVIe et XVIIe siècles », dans *Sénèque.* Médée, Paris, Ellipses, 1997, p. 104-110).

[1069] Les mots entre guillemets sont utilisés par Corneille lui-même dans l'épître dédicatoire « À Monsieur P. T. N. G. », p. 535-536 du t. I de l'édition citée de ses *Œuvres complètes*.

L'interminable procédé de rajeunissement, qui prévoit plusieurs sacrifices et le remplacement du vieux sang d'Aeson par une décoction de substances minérales, végétales et animales provenant des quatre coins du monde, est résumé dans la tragédie en à peine quelques mots (« […] son art forçant les destinées / Lui rendit la vigueur de ses jeunes années », v. 49-50), et le récit de la mort de Pélie est simplifié et débarrassé des références mythologiques. L'horreur se concentre ainsi sur la ruse et la cruauté du personnage lui-même : d'abord, Médée gagne la confiance des filles de Pélie en feignant son amitié et en faisant étalage de ses savoirs thaumaturgiques (*Mét*., VII, v. 297-308 ; *Méd*., v. 58-64) ; ensuite, pour donner une preuve de ses pouvoirs, elle rajeunit un bélier devant les yeux émerveillés des filles qui lui demandent de répéter l'expérience avec leur père (*Mét*., VII, v. 309-323 ; *Méd*., v. 65-71) ; Médée prépare alors une fausse potion, renforce le sommeil du roi et de ses gardes (*Mét*., VII, v. 324-330 ; *Méd*., v. 72-75) et, après un instant de suspens de la narration (réticence des filles chez Ovide, de Jason chez Corneille), on assiste au sacrifice de Pélie par la main de ses propres filles. Les vers qui décrivent le parricide (*Mét*., VII, v. 331-349 ; *Méd*., v. 76-88) reproposent les mêmes images que celles du récit ovidien (le vieux sang de Pélias qui coule sous les coups de couteau donnés à l'aveugle, les filles n'ayant pas le courage de regarder leur père mourant) ; surtout, Corneille s'approprie d'un thème cardinal dans la représentation ovidienne de cet épisode, celui de la *pietas* des filles de Pélie, qui connote le passage des *Métamorphoses* et la mention de ce forfait qui est faite dans l'*Héroïde* XII[1070].

À force de pitié ces filles inhumaines
De leur père endormi vont épuiser les veines,
Et leur amour crédule à grand coups de couteau
Prodigue ce vieux sang qui fait place au nouveau.
Le coup le plus mortel s'impute à grand service,
On nomme pitié ce cruel sacrifice,
Et l'amour paternel qui fait agir leur bras
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.
Médée est éloquente à leur donner courage,
Chacune toutefois tourne ailleurs son visage.

[1070]*Métamorphoses*, v. 336-340 : « "Si pietas ulla est nec spes agitatis inanis, / Officium praestate patri telisque senectam / Exigite et saniem coniecto emittite ferro." / His, ut quaeque pia est, hortatibus impia prima est / Et, ne sit scelerata, facit scelus […] » ; *Héroïdes* XII, v. 129-130 : « Quid referam Peliae natas pietate nocentes / Caesaque uirginea membra paterna manu ? ».

Et refusant ses yeux à conduire sa main
N'ose voir les effets de son pieux dessein[1071].

Après avoir supprimé les références savantes au mythe, les traits d'exotisme renvoyant au monde barbare de la sorcière et les détails de ses arcanes, le dramaturge efface aussi l'image de Médée donnant le coup de grâce à Pélie et jetant le cadavre dans le chaudron (*Mét*., VII, v. 348-349). L'héroïne cornélienne, qui n'aura recours à la magie sur scène que plus tard, pour empoisonner la robe destinée à Créuse (IV, 1) et pour libérer Égée emprisonné (IV, 5) et qui se tachera d'un double infanticide, au début de la pièce est présentée comme un *monstrum* dont les armes sont seulement sa ruse et son éloquence, c'est-à-dire des éléments qui n'échappent ni à la sphère de l'humain (comme la magie) ni à celle du féminin (comme la lame employée contre Pélie et destinée à frapper aussi ses deux enfants). En première instance, Médée est un monstre à cause de son impiété, et cette impiété saillit à travers la comparaison avec la « piissima » Hypsipyle[1072] et les filles de Pélie, « pietate nocentes »[1073].

Si l'horrifique Médée de Corneille n'est pas comparable à la « Medea supplex » de la douzième *Héroïde*, le texte de sa tragédie se montre redevable à Ovide de la réécriture du passage des *Métamorphoses* sur la mort de Pélie ainsi que du jeu d'assimilation entre les destins d'Hypsipyle et de Médée dérivant de l'hypotexte héroïdien. Ces apports sont certainement mineurs dans l'économie de la *Médée*, mais s'avèrent être une source d'ironie tragique qui, dès l'incipit de la pièce, contribue à dresser un portrait des protagonistes qui ne sera pas démenti par la suite.

Hypsipyle vs. Médée : *La Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille (tragédie à machines, 1661)

« Si […] tu étais entré dans mon port, toi et ta compagne, et si j'étais allée à ta rencontre […], n'aurais-tu pas dû supplier la terre de s'entrouvrir ? De quel regard aurais-tu contemplé tes enfants, criminel, et moi-même ? »[1074] Les questions oratoires qu'Hypsipyle pose à Jason dans l'*Héroïde* VI trouvent une réponse dans la deuxième pièce de Pierre Corneille consacrée aux personnages de Médée et de Jason : une tragédie à machines

[1071]Pierre CORNEILLE, *Médée*, cit., v. 77-88.

[1072]Hypsipyle est ainsi définie dans la « fable » CCLIV d'Hygin, qui réunit le catalogue des héros et des héroïnes « Quae piissimae fuerunt vel piissimi ».

[1073]*Héroïdes*, XII, v. 129.

[1074]« Dic age, si uentis, ut oportuit, actus iniquis / Intrasses portus tuque comesque meos / Obuiaque exissem fetu comitante gemello / Hiscere nonne tibi terra roganda fuit ? / Quo uultu natos, quo me, scelerate, uideres ? / Perfidiae pretio qua nece dignus eras ? » (*Héroïdes*, VI, v. 141-146).

célébrant le mariage de Louis XIV et la fin de la guerre avec l'Espagne portant le titre *La Conquête de la Toison d'or*[1075]. Écrite vingt-cinq ans après sa première tragédie[1076] et dix ans après sa première tragédie à machines[1077], la *Toison d'or* est consacrée à la phase initiale du mythe de Médée et met en scène les événements concernant l'arrivée des Argonautes et leur fuite après la capture de la précieuse peau du mouton volant. Représentée d'abord d'une manière parcellaire au château de Neufbourg à l'occasion des grandes fêtes organisées par le marquis de Sourdéac qui en avait financé la création (1660), la *Toison d'or* fut reprise par la troupe du Marais pendant plusieurs années de suite à partir de 1661, en remportant un succès éclatant.

Le *change* est le motif dominant dans cette pièce où les mêmes mots change/changement/échange/changer émaillent le texte avec une fréquence inusuelle chez Corneille[1078]. On assiste à des changements de lieux et de décors (on passe d'un jardin à la rivière du Phase, au palais d'Aæte, à un désert ensoleillé, à une forêt ; le palais doré d'Aæte « se change en un Palais d'horreur » ; le ciel s'ouvre une première fois en montrant le palais de Vénus, puis une deuxième fois en révélant les palais du Soleil et de Jupiter), à des changements d'identité des personnages (déguisements ou mutations des sentiments : Junon prend les apparences de Chalciope ; Absyrte, en revanche, est le seul personnage fidèle à ses transports depuis le début jusqu'à la fin de la pièce), à des coups de théâtre changeant le cours de l'action (l'arrivée inopinée d'Hypsipyle ; l'intervention d'Amour arrêtant les monstres engendrés par les enchantements de Médée ; la trahison de cette dernière) et à une série de dissimulations et de mensonges qui feront prononcer au roi Aæte, exaspéré, un discours dénonçant l'inconstance de toute chose.

> Je sçay ce qu'il faut craindre, & non ce qu'il faut croire.
> Dans cette obscurité tout me devient suspect,

[1075]La première édition fut imprimée à Rouen mais distribuée aussi dans la capitale : Pierre CORNEILLE, *La Toison d'or*, imprimée à Rouen, et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luynes, 1661. L'édition de Georges Couton, parue dans le troisième volume des *Œuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » de l'éditeur Gallimard (1987, p. 191-289), a été suivie par une édition séparée : Pierre CORNEILLE, *La Conquête de la Toison d'or*, édition critique par Marie-France Wagner, Paris, Champion, 1998. Les citations insérées dans le présent chapitre seront tirées de cette dernière édition.

[1076]Sur les rapports entre la *Médée* de 1634/1635 et la *Toison d'or*, voir l'article de Liliane PICCIOLA, « De la tragédie sénéquienne à la tragédie de machines, permanence de Médée », *XVIIe siècle*, 190, 1 (1996), p. 44-52. La chercheuse observe que, malgré les différences profondes qui séparent ces deux pièces, on peut relever la permanence de thèmes, de structures dramaturgiques et de traits caractérisant les personnages.

[1077]*Andromède*, dans Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes*, cit., t. II, p. 441-545.

[1078]On compte 23 occurrences, c'est-à-dire plus du double des occurrences de ces mots dans les autres pièces cornéliennes.

L'amour aux droits du sang garde peu de respect,
Ce mesme amour d'ailleurs peut forcer cette Reine
A répondre à nos soins par des effets de haine,
Et Jason peut avoir luy-mesme en ce grand Art
Des secrets dont le Ciel ne nous fit point de part.
Ainsi dans les rigueurs de mon sort déplorable,
Tout peut estre innocent, tout peut estre coupable,
Je ne cherche qu'en vain à qui les imputer,
Et ne discernant rien j'ay tout à redouter[1079].

Parmi les changements surprenants auxquels on assiste, on peut aussi ranger ceux que l'auteur a apporté à la *fabula* ancienne. Dans l'« Argument » de la pièce[1080], Corneille fait étalage d'une minutieuse connaissance des variantes du mythe des Argonautes rapportées par les sources gréco-latines afin de légitimer son recours à des versions moins connues. Il ne se soucie pas, pourtant, de justifier l'intervention la plus invasive qu'il a effectuée relativement à la *fabula* classique, c'est-à-dire la présence simultanée en Colchide d'Hypsipyle et Médée, dont il fait deux rivales *in praesentia*. Parmi les sources de sa pièce, Corneille cite Apollonios de Rhodes, le mythographe Noël Le Comte et surtout Valerius Flaccus ; il mentionne aussi Ovide mais uniquement pour relever que, différemment du poète latin, il a fait du personnage d'Absyrte un adulte. Les *Héroïdes* et les *Métamorphoses*, néanmoins, apportent quelques éléments à la *Toison d'or* : on peut repérer dans la pièce des reprises des textes ovidiens, et le thème même de la rivalité entre Hypsipyle et Médée pourrait provenir d'Ovide, le seul auteur de l'Antiquité qui l'a développé[1081].

[1079]*La Conquête de la Toison d'or*, cit., v. 1975-1985.

[1080]*La Conquête de la Toison d'or*, cit., p. 108-113.

[1081]Dans l'*Héroïde* VI, Hypsipyle est consciente d'avoir été trompée par son aimé, dont la trahison apparaît d'autant plus grave que sa nouvelle amante est une ennemie inattendue (*Hér.*, VI, v. 82), une barbare que Jason n'a pas même régulièrement épousée (« Turpiter illa uirum cognouit adultera uirgo », *Hér.*, VI, v. 133). Les autres Hypsipyles anciennes expriment leur malheur au moment du départ de Jason, mais toutes disparaissent de l'horizon du héros une fois qu'il a quitté l'île de Lemnos. Il faut relever que dans l'opéra italien le plus représenté du XVIIe siècle, *Il Giasone* de Cicognini-Cavalli (1649 ; le livret a été imprimé maintes fois au cours du siècle), les deux héroïnes apparaissent déjà comme deux rivales ; la conduite des deux pièces, toutefois, est complètement différente : Isifile part à la recherche de Giasone et le rejoint pendant qu'il fait voile vers en Grèce après avoir conquis la Toison d'or. Medea, piquée de jalousie, lui ordonne de tuer sa rivale, mais à cause d'un quiproquo c'est Medea qui est mise à mort par les hommes de Giasone. Cependant, Egeo (l'ancien amant de Medea) sauve la vie de la Colchidéenne, qui se découvre nouvellement amoureuse de lui et convainc Giasone à épouser Isifile.

« Cor dolet, atque ira mixtum abundat amor »[1082]

Dans les *Héroïdes*, comme nous l'avons vu, Ovide a modifié les données mythiques héritées d'Euripide et d'Apollonios : il a instauré des correspondances précises entre l'épître de la Lemnienne et celle de la Colchidéenne en faisant de ses héroïnes deux véritables rivales, tout en accentuant la connotation anti-héroïque de Jason et en aggravant les responsabilités de ce dernier vis-à-vis d'Hypsipyle. Corneille dans la *Toison d'or* procède d'une façon analogue. En suivant la démarche déjà parcourue par Ovide dans l'*Héroïde* VI, le dramaturge prolonge la durée de la permanence des Argonautes à Lemnos en la portant à deux ans[1083] et, chose plus significative encore, il unit Jason et Hypsipyle par une promesse de mariage qui alourdit les responsabilités du héros[1084]. Le motif de la crainte d'Hypsipyle pour les éventuelles rivales grecques et de sa déception à la découverte de la trahison subie à cause d'une barbare est un autre trait ovidien qu'on retrouve dans la pièce cornélienne[1085], tout comme l'incrédulité de l'héroïne pour la transformation subie par Jason entre les séjours à Lemnos et en Colchide (exprimée par un distique dense en parallélismes et chiasmes chez Ovide, par un échange serré chez Corneille).

Héroïde VI v. 81-82 ; 111-112	*La Conquête de la Toison d'or* v. 1188-1191 ; 940-943
Argolidas timui ; nocuit mihi barbara paelex. Non expectata uulnus ab hoste tuli. […]	HYPSIPYLE Helas ! je ne craignois que tes beautez de Grece, Et je voy qu'une Scythe a rompu ta promesse, Et qu'un climat barbare a des traits assez doux, Pour m'avoir de mes bras enlevé mon époux. […]

[1082] *Héroïde* VI, v. 76 : « Mon cœur souffre et l'amour en déborde en même temps que la colère ».

[1083] *Héroïde* VI, v. 56 et *Toison d'or*, v. 582. Dans la *Toison*, Pélée reproche à Jason sa paresse et son indulgence aux plaisirs de l'amour : « L'amour vous est bien doux, & vostre espoir tranquille / Qui vous fit consumer deux ans chez Hypsipyle, / En consumeroit quatre avec plus de raison / A cajoler Medée, & gagner la Toison » (v. 581-584).

[1084] *Héroïde* VI, v. 41-46 et *passim* ; *Toison d'or*, v. 1174-1183 : « Je le puis dire, ingrat, sans blesser mon devoir, / C'est mon époux en toy que le Ciel me fait voir, / Du moins si la parole & receuë & donnée / A des nœuds assez forts pour fair un Hymenée. / Ressouvien-t-'en, volage, & des chastes douceurs / Qu'un mutuel amour répandit dans nos cœurs. / Je te laissay partir afin que ta conqueste / Remist sous mon empire une plus digne teste, / Et qu'une Reine eust droit d'honorer de ses choix / Un Heros que son bras eust fait égal aux Roys ».

[1085] *Héroïde* VI, v. 81-82 : « Argolidas timui ; nocuit mihi barbara paelex. / Non expectata uulnus ab hoste tuli » ; *Toison d'or*, v. 1188-1191 : « Helas ! je ne craignois que tes beautez de Grece, / Et je voy qu'une Scythe a rompu ta promesse, / Et qu'un climat barbare a des traits assez doux, / Pour m'avoir de mes bras enlevé mon époux ».

Vir meus hinc ieras, uir non meus inde redisti ; Sim reducis coniunx, sicut euntis eram !	JASON Je sçay bien qu'à Lemnos vous estiez Hypsipyle, Mais icy... HYPSIPYLE Qui vous rend de la sorte immobile ? Ne suis-je plus la mesme arrivant à Colchos ? JASON Ouy, mais je n'y suis pas le mesme qu'à Lemnos.

Les dettes de Corneille envers Ovide ne concernent pas uniquement le personnage d'Hypsipyle. Le Jason de la *Toison d'or*, par exemple, correspond au portait qu'en dresse Ovide : lâche et volage, il vérifie l'intuition de Médée héroïdienne qui l'accusait d'avoir profité de son amour uniquement pour s'emparer de la toison (ce qui est révélé dès la scène 3 du premier acte : au roi lui offrant tout ce qu'il souhaite, il demande la peau du mouton volant de Phryxus – et cela sous les yeux mêmes de Médée). Sa dimension héroïque est remise en question surtout au moment de la capture de la toison, car ce sont ses compagnons Zéthès et Calaïs qui affrontent le dragon et c'est Médée qui lui apporte la précieuse dépouille (V, 5). Dans ses discours également Jason se montre peu vaillant et il s'approprie des procédés rhétoriques bien exploités par les héroïnes des *Héroïdes* : pour regagner la confiance de Médée après avoir manifesté ses intérêts réels (II, 2), il tente de l'apitoyer en préfigurant le moment de sa propre mort, le nom de Médée à la bouche.

> Vous m'en verrez, madame, accepter la rigueur,
> Vostre nom en la bouche, & vostre image au cœur,
> Et mon dernier soûpir par un pur sacrifice,
> Sauver toute ma gloire, & vous rendre justice.
> Quel heur de pouvoir dire en terminant mon sort,
> *Un respect amoureux a seul causé ma mort !*
> Quel heur de voir ma mort charger la Renommée
> De tout ce digne excés dont vous estes aimée[1086].

Si Jason assume une posture typique des héroïnes élégiaques d'Ovide (trois desquelles, par ailleurs, annoncent dans la conclusion de leurs épîtres leur propre épitaphe

[1086]Pierre CORNEILLE, *La conquête de la Toison d'or*, cit., v. 834-841.

– comme Jason le fait au vers 839[1087]), Médée se trouve plus proche du modèle métamorphique. La magicienne, partagée entre l'amour et la volonté de ne pas aimer, est contrainte de reconnaître qu'elle ne peut que succomber à ses transports[1088]. Le thème, certes banal, est pourtant développé d'une façon qui semble calquée sur le premier monologue que Médée prononce dans des *Métamorphoses* : après une suite de questions illustrant l'égarement du personnage, on arrive au constat du désordre intérieur et à l'aveu d'impuissance contre la force d'amour[1089].

Métamorphoses, l. VII v. 14-21	*La Conquête de la Toison d'or* v. 758-765
Nam cur iussa patris nimium mihi dura uidentur ? Sunt quoque dura nimis ! cur, quem modo [denique vidi, ne pereat, timeo ? quae tanti causa timoris ? Excute uirgineo conceptas pectore flammas, si potes, infelix ! si possem, sanior essem. Sed trahit inuitam noua uis, aliudque cupido, mens aliud suadet : uideo meliora proboque, deteriora sequor.	D'où vient que mon cœur mesme à demy revolté Semble vouloir s'entendre avec ta lâcheté, Et de tes actions favorable interprete Ne te peint à mes yeux que tel qu'il te souhaite ? Par quelle illusion luy fais-tu cette loy ? Serois-tu dans mon Art plus grand maistre que [moy ? Tu mets dans tous mes sens le trouble, & le [divorce, Je veux ne t'aimer plus, & n'en ay pas la force.

On perçoit encore l'écho de ce longue monologue des *Métamorphoses* dans la tirade que Médée prononce dans la deuxième scène de l'acte IV (v. 1480-1519), seule sur la scène représentant l'espace qui lui appartient le plus intimement (« le Desert, où Mèdée a de coustume de se retirer, pour faire ses enchantemens »[1090]). Dans ce cadre éminemment élégiaque, la Médée de Corneille aborde le thème de l'infidélité de Jason (évoqué dans les *Métamorphoses*, v. 42-50), tout en insistant sur la peinture des sentiments contradictoires qui l'accablent[1091]. En cela, le discours de la Médée de Corneille se montre beaucoup plus proche

[1087]C'est le cas de Phyllis (v. 147-148), Didon (v. 195-196) et Hypermnestre (v. 129-130).

[1088]Pierre CORNEILLE, *La conquête de la Toison d'or*, cit., v. 764.

[1089]Cette proximité avait déjà été suggérée par John C. LAPP, « Magic and Metamorphosis in *La Conquête de la Toison d'or* », *Kentucky Romance Quarterly*, XVIII, 2 (1971), p. 177-194, ici p. 183.

[1090]Pierre CORNEILLE, *La conquête de la Toison d'or*, cit., p. 164 (indications pour la décoration de l'acte IV).

[1091]Voir en particulier les vers suivants : « J'en viens soûpirer seule au pied de vos Rochers, / Et j'y porte avec moy dans mes vœux les plus chers / Mes ennemis les plus à craindre : / Plus je croy les dompter, plus je leur obéïs, / Ma flamme s'en redouble, & plus je veux l'esteindre, / Plus moy-mesme je m'y trahis » (*ibid*., v. 1484-1489).

de celui qu'on trouve dans les *Métamorphoses* que de ceux qui sont élaborés par Apollonios et Valerius Flaccus dans leurs *Argonautiques* grecques et latines[1092]. Une différence majeure entre Corneille et Ovide réside pourtant dans la place accordée à la jalousie : rapidement évoquée chez Ovide (v. 38-43), elle est le véritable motif de l'épanchement de la Médée cornélienne :

> L'amour tremble à regret dans mon esprit flotant ;
> Et timide à l'aimer je meurs d'en estre aimée.
> Ainsi j'adore, & crains son manquement de foy,
> Je m'offre & me refuse à ce que je prévoy,
> Son change me plaist, & m'étonne[1093].

L'intertexte ovidien dans la *Conquête de la Toison d'Or*, d'après nos recherches, se limite à ces éléments. On peut convenir que le modèle héroïdien et métamorphique apparaît plus opératif dans cette pièce que dans la *Médée*, mais une partie des points auxquels nous avons porté attention ne sont pas incontestablement attribuables à Ovide, ni à Apollonios, ni à Valerius Flaccus. Bien au contraire, la présence du poète latin reste souvent insaisissable et on est forcé d'admettre que, derrière l'air de famille que dégagent certains passages, on n'est pas toujours en mesure de pouvoir en reconnaître avec certitude la source ancienne – ni s'il en est une.

Retour sur les scènes lyriques : *Médée* de Thomas Corneille (1693) et *Jason ou La Toison d'or* de Jean-Baptiste Rousseau (1696)

Après les fastes de la *Toison d'or*, le personnage de Médée fait une première réapparition dans les théâtres parisiens en 1675, dans la tragédie lyrique de Quinault-Lully *Thésée* (qui porte sur la scène la phase athénienne du mythe de Médée, dont nous ne nous occuperons pas dans ces pages[1094]). Environ vingt ans plus tard, deux nouvelles tragédies lyriques sur Médée voient le jour, séparées de trois ans à peine. La première, consacrée à la phase corinthienne du mythe, est la *Médée* de Thomas Corneille, mise en musique par Marc-

[1092]APOLLONIOS, *Argonautiques*, cit., t. II (chant III), v. 771-801 ; VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, cit., t. II, chant VII, v. 9-20; 128-140; 338-349.

[1093]Pierre CORNEILLE, *La conquête de la Toison d'or*, cit, v. 1492-1495.

[1094]L'édition la plus récente du livret est disponible dans le volume Philippe QUINAULT, *Livrets d'opéra*, présentés et annotés par Buford Norman, Paris-Toulouse, Hermann-SLC, 2016, p. 181-263 ; en 2010, une édition du livret et de la partition musicale a vu le jour : Jean-Baptiste LULLY, Philippe QUINAULT, *Thésée, tragédie en musique*, édition de Pascal Denécheau, édition du livret de Sylvain Cornic, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms, 2010.

Antoine Charpentier[1095] ; la seconde, qui développe la phase colchidéenne, est le *Jason* de Jean-Baptiste Rousseau, avec des musiques de Pascal Collasse[1096]. Ces deux tragédies lyriques sont profondément redevables de leur matière aux pièces de Pierre Corneille dont on vient de parler, bien que la transposition de genre à laquelle on assiste entraîne des modifications majeures dans le traitement du sujet. La *Médée* de Thomas Corneille a été dûment étudiée de ce point de vue. François-Xavier Cuche a relevé les rapports étroits qui la relient au modèle cornélien, tout en ouvrant une réflexion sur les infléchissements induits par le passage de la tragédie dans l'univers lyrique, aussi du point de vue du langage : « L'entrée des personnages dans le monde héroïco-galant de la tragédie lyrique explique cette métamorphose générale. […] Le vocabulaire change, et, quand les mots demeurent les mêmes, leur valeur diffère complètement »[1097]. Ses recherches ont trouvé une confirmation dans celles de Dario Cecchetti qui, au-delà de relever plusieurs exemples d'emprunts textuels précis de la *Médée* de 1635, a mené plus loin la réflexion sur les dynamiques d'adaptation de l'archétype cornélien au nouveau contexte générique : Cecchetti souligne, notamment, les conséquences du déplacement de la *fabula* tragique dans un cadre où les codes de la galanterie et de la bienséance (et la pratique de la dissimulation qui en découle) régissent tous les échanges entre personnages, où le recours obligé à des effets spectaculaires et à l'usage d'une machinerie imposante oriente la conduite du sujet vers de nouveaux développements, et où la pratique du chant plie la construction du texte à ses nécessités[1098]. Par ailleurs, ce travail d'adaptation de la matière tragique à la *Weltanschauung* lyrique est, dans ses grands axes, le même qu'on peut relever dans la pièce de Rousseau (à laquelle la critique a accordé beaucoup moins d'attention).

L'étude de ces deux pièces ne nous a pas permis de relever des emprunts textuels précis des textes d'Ovide, et les quelques éléments ovidiens présents correspondent à ceux qu'on a déjà pu observer dans les pièces cornéliennes (qui constituent les modèles privilégiés de Thomas Corneille et de Jean-Baptiste Rousseau). Ces deux tragédies lyriques annoncent

[1095]La première édition date de 1693 : Thomas CORNEILLE, *Médée*, à Paris, chez C. Ballard, 1693. Aussi à cause de l'influence du parti lulliste (hostile à l'italianisant Charpentier qui en composa la musique), la *Médée* fut très froidement reçue et ne fut pas reprise après sa dixième représentation. Une édition moderne de la pièce et de la partition musicale a été publiée : Marc-Antoine CHARPENTIER, Thomas CORNEILLE, *Médée, tragédie en musique*, édition par Edmond Lemaître, Paris, CNRS, 1987.

[1096]Jean-Baptiste ROUSSEAU, *Jason ou la Toison d'or*, à Paris, chez C. Ballard, 1696.

[1097]François-Xavier CUCHE, « Les deux *Médée* des deux Corneille », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. XXVIII, 55 (2001), p. 433-447, ici p. 440.

[1098]Dario CECCHETTI, « Variazioni su tema : la *Médée* di Thomas Corneille », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, cit., p. 133-161.

pourtant le début d'une nouvelle saison dans laquelle le personnage de Médée connaîtra plusieurs incarnations sur les scènes des théâtres et de l'opéra, aussi en forme de parodies[1099]. La première de ces nouvelles pièces est une tragédie de Longepierre qui, comme nous le verrons, est la plus ovidienne des *Médée* du XVIIe siècle.

Hilaire-Bernard de Roqueleyne, baron de Longepierre, *Médée* (tragédie, 1694)

Longepierre a toujours été considéré comme un dramaturge mineur, tant par ses contemporains que par la postérité. Auteur d'un petit nombre de pièces publiées seulement en partie à son époque[1100], il ne connut jamais de véritable succès de son vivant. Sa *Médée*[1101], qui eut un nombre modeste de représentations lors de sa création le 13 février 1694, rentra dans le répertoire théâtral parisien seulement après la mort de l'auteur. Après une première reprise en 1728, la *Médée* de Longepierre fut représentée régulièrement et devint la *Médée* la plus jouée du XVIIIe siècle. Néanmoins, cette tragédie ne sut jamais convaincre les critiques : en 1729, au lendemain de son retour dans le théâtre, la pièce fit l'objet d'une critique acérée de la part de l'abbé Pellegrin dans une *Dissertation* visant à souligner la supériorité de la tragédie de Pierre Corneille[1102] ; en 1763, Antoine de Léris portait un jugement sévère sur le dramaturge dans son *Dictionnaire* (« Il les imita [*scil.* : les tragiques grecs] dans leur prolixité des lieux communs, & dans le vuide d'action & d'intrigue, & ne les égala point dans la beauté de l'élocution »[1103]) ; en 1784, l'éditeur d'un recueil de pièces théâtrales qui réimprima

[1099] Sur la postérité de la *Médée* lyrique, voir Emmanuel MINEL, « La tragédie *déroutée* ? Médée sur la scène française (1694-1779). Tragédie, opéra, parodie », *Littératures classiques*, 52 (2004), p. 387-400 ; sur les réécritures parodiques, voir *Médée : un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749. Avec le livret de l'opéra* Médée et Jason de Pellegrin, sous la direction d'Isabelle Degauque, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2008.

[1100] *Médée* est la seule de ses pièces publiée de son vivant (à Paris, chez P. Aubouyn et Ch. Clouzier, 1694). La tragédie *Sésostris* (1695) ne fut jamais publiée, tandis que la tragédie *Électre*, créée le 22 février 1719 dut attendre plus de dix ans pour passer sous presse (à Paris, chez la Vve Pissot, 1730). Nicolas Moreau a publié en 1812 une tragédie lyrique de Longepierre, *Jérusalem délivrée*, qui fut exécutée à Fontainebleau le 17 octobre 1712.

[1101] Deux éditions ont vu le jour dans les cinquante dernières années : LONGEPIERRE, *Médée. Tragédie (1694)*, texte établi et présenté par Tomoo Tobari, Paris, Nizet, 1967, et ID., *Médée. Tragédie. Suivie du* Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine *(1686) et de la* Dissertation sur la tragédie de Médée par l'abbé Pellegrin *(1729)*, publiés avec une introduction et des notes par Emmanuel Minel, Paris, Champion, 2000. Les citations insérées dans le présent chapitre seront tirées de cette dernière édition.

[1102] La *Dissertation* a été publiée aux p. 185-198 de l'édition de Minel citée dans la note précédente. Pellegrin, par ailleurs, avait publié en 1713 une tragédie-opéra sur le thème de *Médée et Jason* mise en musique par Joseph-François Salomon (Simon-Joseph PELLEGRIN, *Médée et Jason*, à Paris, chez Ch. Ballard, 1713).

[1103] Antoine de LÉRIS, *Dictionnaire portatif des théâtres*, 2ème édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, C. A. Jombert, 1763, p. 627.

la *Médée* pétralongienne se sentit en devoir d'expliquer ce choix éditoriale, voire de s'excuser, dans les termes suivants :

> Le seul succès constant qu'ait obtenu Longepierre, c'est celui de sa Tragédie de Médée, qui, malgré le ridicule et l'absurdité du merveilleux sur lequel l'action roule, et les vices nombreux du style, s'est conservée, jusqu'à présent, à notre Théâtre. De tous les Auteurs qui ont traité ce sujet, avant et depuis lui, aucun ne l'a encore dépossédé. C'est, sans doute, la faute du sujet ; mais, enfin, puisque l'on supporte quelquefois la représentation de sa Piece, Longepierre a droit à un rang quelconque, parmi nos Auteurs Dramatiques[1104].

Selon ce biographe demeuré anonyme, la véritable raison du succès de cette pièce résidait dans le sujet en soi. Un sujet à la fois fascinant et repoussant, banni des scènes parisiennes depuis les années 1640 et qu'avant Longepierre seuls les frères Corneille avaient porté au théâtre au XVIIe siècle. La tragédie de Longepierre, créée deux mois après l'opéra de Thomas Corneille, se situait dans une position de rivalité avec ces deux prédécesseurs. Longepierre, auteur d'un *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* dans lequel il prenait le parti de Racine, proposait une *Médée* qui se voulait « à-peu-près dans le goût des Anciens ; c'est-à-dire, une pièce dans laquelle une action grande, tragique et merveilleuse ; mais en même temps très-simple, fût soutenue seulement par la noblesse des pensées, par la vivacité des mouvements, et par la dignité de l'expression »[1105]. Si, dans la liste de ses précurseurs, qu'il dresse au début de sa « Préface », Longepierre réunit aux côtés des auteurs de l'Antiquité (Euripide, Ennius, Pacuvius, Accius, Ovide et Sénèque) un moderne (Corneille), c'est pour mieux se démarquer de ce dernier : Longepierre repousse les accusations « d'avoir pris plusieurs pensées de Monsieur Corneille »[1106] en affirmant avoir puisé à une source commune (Sénèque) ; en outre, en alléguant la supériorité des tragiques grecs il prend implicitement les distances du « romain » Corneille, et par le biais d'une série d'allusions flagrantes à la préface de *Bérénice* il se range sous l'égide du « grec » Racine, maître incontesté de l'action « très-simple ». L'éloignement de la tragédie cornélienne, en réalité, est moins radical que ce que Longepierre voudrait faire croire[1107] ; néanmoins, la

[1104]« Vie de Longepierre », p. 6, dans *Petite Bibliothèque des Théatres*, Paris, Au bureau de la Petite Bibliothèque des théâtres, 1784, p. 1-7. Le passage est cité aussi par Emmanuel Minel dans l'introduction de son édition de la pièce.

[1105]LONGEPIERRE, « Préface », p. 91, dans ID., *Médée*, éd. Minel, cit., p. 91-94.

[1106]*Ibid.*, p. 93.

[1107]À ce propos, voir les notes de Tomoo Tobari et d'Emmanuel Minel à leurs éditions citées de la pièce et l'article de Nerina CLERICI BALMAS, « Un'eroina raciniana. La *Médée* di Longepierre », dans *Magia, Gelosia,*

simplicité revendiquée par le dramaturge est réellement l'un des traits saillants de sa *Médée*, une pièce qui exclut les épisodes secondaires (Égée/Oronte) en insistant davantage sur les ressorts de l'expression pathétique et sur la complexité de la psychologie du personnage que sur la complexité de l'action. Le caractère de l'héroïne pétralongienne est sensiblement adouci en comparaison avec les personnages sénéquien et cornélien : femme infortunée, hésitante, qui mûrit lentement la décision de commettre le double infanticide, elle se situe dans le sillage de la tradition euripidéenne et ovidienne bien plus que sénéquienne et cornélienne. Néanmoins, plusieurs passages paraissent directement inspirés des tragédies de Sénèque et de Corneille : à ce propos, Nicholas Dion a parlé justement d'un « travail de mosaïque », tant pour la préface que pour la pièce[1108]. Le chercheur signale que « plusieurs vers sont empruntés à l'héroïde que Médée adresse à Jason »[1109], mais dans son analyse de la pièce il n'accorde presque aucune place à la mise en exergue de l'intertexte ovidien[1110] et se concentre sur des questions portant surtout sur la présence d'éléments élégiaques ou terrifiants. Il vaut la peine, par conséquent, de se pencher un temps sur cette pièce : on pourra constater qu'au sein du considérable travail de contamination des sources opéré par Longepierre, l'*Héroïde* XII, celle de Médée, trouve une place bien moins négligeable que dans les pièces des frères Corneille.

Le foyer et la cité

Comme on a eu l'occasion de le souligner plus haut, l'*Héroïde* a été l'une des sources de la *Médée* de Sénèque. Or, cette tragédie est le principal modèle de la *Médée* de Corneille, et la *Médée* de Corneille n'a point été ignorée par Longepierre au cours de son travail d'écriture, quoique dans ses protestations d'indépendance vis-à-vis de l'antécédent cornélien il affirme le contraire. Un certain nombre d'éléments caractérisant l'épître ovidienne peut donc être parvenu à Longepierre d'une façon indirecte ; pourtant, la présence d'élément proprement héroïdiens nous assure que le dramaturge a nourri son inspiration des œuvres d'Ovide.

Vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi, cit., p. 175-185.

[1108]Nicholas Dion, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 377.

[1109]*Ibidem*.

[1110]Dion reconnaît dans le v. 309 de la tragédie (« Que n'enfantera point cette fureur barbare ? ») la reprise d'un vers des *Héroïdes* (XII, v. 208 : « […] Ingentis parturit ira minas »), peut-être contaminé par un vers de la *Médée* de Sénèque (v. 50 : « maiora iam me scelera post partus decent »).

La première scène de la pièce, dans laquelle Jason avoue à son confident Iphite vouloir épouser Créuse, rappelle la troisième scène de l'*Ariane* de Thomas Corneille, dans laquelle Thésée faisait un aveu analogue à Pirithoüs. Le thème ovidien de l'ingratitude, qu'on a abordé dans notre étude de l'*Ariane*, fait ici aussi son entrée dans le texte. Les deux scènes sont développées d'une façon similaire : le héros reconnaît sa faute et il en rougit[1111], mais défend longuement sa position devant un confident qui tente de le dissuader de ses projets de *change* amoureux. Le thème de la reconnaissance sera évoqué aussi dans un passage plus en avant dans la pièce, où Médée rappelle à Créon les dettes que les Grecs ont envers elle (v. 413-454). La question du crédit de Médée est une constante dans les réécritures du mythe : elle se trouve dans l'*Héroïde* XII (v. 199-206), mais aussi chez Sénèque (v. 225-279) et chez Corneille (v. 401-446), qui suit de près le tragique latin et qui, à son tour, est imité par Longepierre[1112]. Un autre élément commun à plusieurs sources est la mention des chants qui retentissent dans la ville de Corinthe pour célébrer le mariage de Jason et Créuse : Ovide les évoque aux vers 137-158, et c'est en les entendant que Médée découvre la trahison de son aimé ; Sénèque fait chanter l'*Hyménée* dans le premier chœur de sa tragédie (v. 56-115), entre deux tirades de Médée ; Longepierre fait annoncer à Créon les chants à la fin du premier acte, et montre la réaction de Médée au début du deuxième (v. 259-279). La réaction de l'héroïne pétralongienne s'avère être celle de l'héroïne ovidienne[1113] : errante, rendue furieuse par la découverte inattendue, Médée évoque l'image d'une ville en fête où elle se distingue étant la seule malheureuse. À cet extrait de l'*Héroïde*, efficacement mis à profit pour relier les actes I-II et pour expliquer la fureur soudaine de Médée sans faire intervenir directement d'autres personnages, Longepierre fait suivre sa réécriture de l'incipit de la tragédie sénéquienne :

[1111]Thomas CORNEILLE, *Ariane*, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, t. II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986, p. 912-916 (voir en particulier les v. 195-200 : « Touché de son amour, confus de son éclat, / Je me suis mille fois reproché d'être ingrat. / Mille fois j'ai rougi de ce que j'ose faire, / Mais mon ingratitude est un mal nécessaire, / Et l'on s'efforce en vain par d'assidus combats / À disposer d'un cœur qui ne se donne pas », à confronter avec LONGEPIERRE, *Médée*, cit., p. 97-102, en particulier les v. 80-88 : « Qu'un tel secours est faible, et défend mal mon cœur, / Iphite. Ah ! quand l'amour règne avec violence, / Que peut la faible voix de la reconnaissance ? / Il est vrai que Médée a tout osé pour moi. / Je m'en accuse et rougis de ce que je lui doi. / Mais, transporté d'amour en voyant ce que j'aime, / J'oublie et mon devoir, et Médée, et moi-même. / Je m'énivre à longs traits d'un aimable poison : / L'amour devient alors ma suprême raison »). Chez Corneille, Jason feint son indifférence devant son confident, et s'adonne à un court monologue exprimant son tourment aux v. 157-172.

[1112]Par exemple, Sénèque écrivait au v. 235 : « uobis reuexi ceteros, unum mihi » ; Corneille traduit ce vers aux v. 439-440 (« Je vous les ai sauvez, je vous les cède tous, / Je n'en veux qu'un pour moi, n'en soyez point jaloux »), qui chez Longepierre deviennent les v. 443-444 : « Pour les avoir sauvez, je ne demande rien. / Je vous les laisse tous ; mais laissez-moi mon bien ».

[1113]La Médée de Sénèque, en revanche, attaque immédiatement une tirade contre Jason.

l'invocation de divinités protectrices du mariage et des puissances infernales constitue une sorte de contre-chant sinistre aux chants et aux cris de joie qui résonnent dans la ville.

La matière de l'épître de Médée est encore exploitée par le dramaturge dans les scènes suivantes. Longepierre récupère le motif de l'incrédulité de l'héroïne qui, malgré l'immense puissance de ses arts magiques, est incapable de contrôler ses sentiments[1114], qu'il double – tout comme chez Ovide – du motif de la moquerie : chez le poète latin, Médée imagine être raillée par sa rivale ; chez Longepierre, c'est Amour lui-même qui se rit d'elle : « L'amour brave ma force et méprise mes charmes ; / Il rit de ma fureur, et m'arrache des larmes »[1115]. Les deux Médée réagissent à ce fantasme de la même manière : en annonçant que « Hostis Medeae nullus inultus erit »[1116], autrement dit qu'« On n'offensa jamais Médée impunément »[1117].

Mais la dette la plus considérable de Longepierre envers l'*Héroïde* XII apparaît au moment de la première entrevue de Jason et Médée (II, 5). La première tirade de cette scène est modelée sur la première réplique que Médée adresse à Jason chez Sénèque[1118]. Après un échange fondé encore sur le matériel sénéquien, Longepierre récupère la Médée héroïdienne dans son trait le plus caractérisant, qui la distingue des personnages des tragédies antiques : Médée s'humilie devant Jason tout comme elle le faisait dans la dernière section de l'épître, en le suppliant de les accueillir à nouveau, elle et leurs enfants, dans sa maison. Le personnage pétralongien recouvre ainsi la dimension élégiaque dans laquelle Ovide avait inséré sa Médée héroïdienne la situant au seuil du tragique. Longepierre est le premier dramaturge français à explorer cette facette du caractère de la magicienne de Colchos : pour la première fois, Médée apparaît dans le rôle de *supplex*, qui semble pouvoir exempter le personnage de son destin tragique, ne fût-ce que pour un temps.

La scène, comme nous l'avons anticipé, débute sur une reprise sénéquienne. Médée songe à l'exil qui l'attend, au monde qu'elle a abandonné pour suivre Jason, et finit par reprocher à ce dernier d'avoir oublié tous les bienfaits qu'il a reçus d'elle. C'est à ce moment que Longepierre insère la tirade ovidienne, dans laquelle Médée tente d'apitoyer Jason en

[1114]OVIDE, *Medea Iasoni*, cit., v. 163-174 ; LONGEPIERRE, *Médée*, cit., v. 336-358.
[1115]LONGEPIERRE, *Médée*, cit., v. 341-342.
[1116]OVIDE, *Medea Iasoni*, cit., v. 182.
[1117]LONGEPIERRE, *Médée*, cit., v. 351.
[1118]SÉNÈQUE, *Medea*, cit., v. 447-489 ; LONGEPIERRE, *Médée*, cit., v. 493-516.

appelant son attention sur le sort destiné à leurs enfants[1119], soulignant leur ressemblance avec Jason (« portraits vivants » / « nimium similes tibi »). Le dramaturge intervient avec quelques changements visant à adapter le texte ovidien au goût de l'époque et aux bienséances : il efface la mention du lit conjugal[1120] mais double la référence à l'amour paternel de celle de l'amour conjugal[1121] (un amour légitime, scellé par les « sacrés nœuds » du mariage et dont les deux enfants sont les « tendres fruits »). Les ressorts de l'*enargeia* que Médée exploitait dans l'*Héroïde* sont actualisés : l'image de l'héroïne s'effondrant en larmes aux pieds de Jason est reproduite sur la scène même.

Heroides XII v. 183-198	*Médée* v. 561-579
Quod si forte preces praecordia ferrea tangunt, nunc animis audi uerba minora meis. Tam tibi sum supplex, quam tu mihi saepe fuisti, nec moror ante tuos procubuisse pedes. si tibi sum uilis, communis respice natos : saeuiet in partus dira nouerca meos. Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor et quotiens uideo, lumina nostra madent. Per superos oro, per auitae lumina flammae, per meritum et natos, pignora nostra, duos, redde torum, pro quo tot res insana reliqui ! adde fidem dictis auxiliumque refer ! non ego te imploro contra taurosque uirosque, utque tua serpens uicta quiescat ope ; te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti, cum quo sum pariter facta parente parens.	Je ne te parle plus du prix que tu me coûtes, Pour attendrir ton cœur n'est-il point d'autres [routes ? Oublie, oublie, ingrat ! Mes bienfaits en ce jour ; Mais souviens-toi, du moins, de mon fidèle amour. Vois Médée à tes pieds gémir, verser des larmes. Au nom de notre amour, jadis si plein de charmes, Au nom de notre hymen et de ses sacrés nœuds, Au nom des tendres fruits d'un hymen [malheureux ; Si tes fils te sont chers, ne trahis point leur mère. Dans ces portraits vivants on reconnaît leur père. Prends pitié, non de moi, mais de ces innocents, Et te laisse toucher à des traits si puissants. Hélas ! Dans les malheurs dont le sort les menace, Plus que jamais sensible à leur âge, à leur grâce, Croyant te voir, de pleurs je sens baigner mes [yeux, Et ton amour encor m'en est plus précieux. Sauve-moi, sauve-les, et plains leur destinée.

[1119]Dans la *Médée* d'Euripide on trouve une progression analogue (v. 465-519), mais ici Longepierre suit évidemment Sénèque et Ovide.

[1120]OVIDE, *Medea Iasoni*, cit., v. 193.

[1121]Concernant l'évocation de la méchanceté des marâtres (v. 188), la remarque n'est pas effacée mais seulement déplacée dans la première réplique de Médée après la tirade : « Veux-tu les immoler, cruel ! à leur marâtre ? » (LONGEPIERRE, *Médée*, cit., v. 590).

	Suivant dans leur exil leur mère infortunée, Quels maux...

Si, dans la tragédie lyrique de Thomas Corneille, le personnage de Médée avait pu paraître sur la scène dans une forme adoucie (quoiqu'il s'agissait, dans ce cas, d'une stratégie de dissimulation de sa rage dans la perspective de la réalisation d'un projet de vengeance[1122]), l'héroïne de Longepierre abandonne réellement, pendant un moment, le caractère irrémédiablement farouche qu'Horace déjà préconisait dans son *Art poétique* (« Sit Medea ferox inuictaque […] »[1123]). La sincérité de sa démarche est assurée par les derniers mots qu'elle prononce avant son entretien avec Jason : là où la Médée de Thomas Corneille exaltait le pouvoir de la dissimulation, celle de Longepierre s'en remet au pouvoir de l'amour en reconnaissant, comme le faisait aussi la Médée des *Métamorphoses*, l'impuissance de ses arts magiques sur les lois du cœur.

> O toi ! qui vois mon trouble et causes ma douleur,
> Amour ! daigne amollir l'ingrat en ma faveur ;
> Remets-le dans mes fers : efface son injure ;
> Rends-moi, Dieu tout-puissant ! le cœur de ce parjure :
> Tout mon art n'y peut rien : seul tu peux le fléchir.
> Prête un charme à mes pleurs, qui puisse l'attendrir[1124].

Il aura fallu attendre presque un siècle et demi après la parution de la première *Médée* tragique moderne, celle de La Péruse, pour que les dramaturges français intègrent l'intuition ovidienne de la possibilité d'une véritable mise en suspens de la férocité de l'héroïne et de l'insertion d'une digression élégiaque. Après la création de la pièce de Longepierre, froidement accueillie en 1694, il faudra encore attendre trois décennies pour que cette nouvelle Médée s'impose sur les scènes françaises. D'après les frères Parfaict, témoins de ce « succès prodigieux »[1125] posthume, la fortune dont cette pièce jouissait à l'époque même où

[1122]Dans la première scène, Médée et sa confidente Nérine annoncent leur programme : « Forçons nos - Forcez vos ennuis au silence, / Un couroux violent ne doit jamais parler. / On perd la plus seure vangeance / Si l'on ne sçait dissimuler » (Thomas CORNEILLE, *Médée*, cit., p. 14).

[1123]HORACE, *Art poétique*, v. 123, dans ID. *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 181-226.

[1124]LONGEPIERRE, *Médée*, cit., v. 487-492.

[1125]François et Claude PARFAICT, *Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P. G. Le Mercier et Saillant, 1748, t. XIII, p. 335.

ils en écrivaient leur critique était imputable à l'apitoiement que cette héroïne savait produire chez les spectateurs.

> Il faut avouer aussi, qu'en réunissant l'action, et l'intérêt sur celui de Médée, à la vérité, aux dépens de tous les autres ; l'Auteur a trouvé le secret de nous forcer à plaindre une personne dont toute l'Antiquité nous a laissé la mémoire la plus odieuse. Ce n'est pas assez, ses crimes, quelques énormes qu'ils soient, redoublent encore notre compassion pour elle : il semble qu'elle y est contrainte par la violence de ses injustes persécuteurs, et que la cruelle vengeance qu'elle fait tomber sur eux n'est qu'une action de justice qu'elle se rend[1126].

Le « secret » de Longepierre relevé par les frères Parfaict, appris chez Ovide, est d'avoir montré que l'« odieuse » Médée peut être digne de « compassion ».

[1126] *Ibid.*, p. 343.

XIV : Hypermnestre à Lyncée

Le mythe des Danaïdes, les cinquante filles de Danaos contraintes par leur père de tuer leurs époux (les cinquante fils d'Égyptos, frère de Danaos) durant la nuit de noces et punies après leur mort par un supplice devenu proverbial – celui de remplir d'eau un tonneau percé –, a joui d'une vaste diffusion dans l'Antiquité. Eschyle en a fait le sujet d'une trilogie dont la seule tragédie qui ait survécu jusqu'à nos jours, les *Suppliantes*[1127], développe une phase du mythe antérieure à celle du meurtre des fils d'Égyptos ; Apollodore relate diffusément l'histoire de la guerre entre Danaos et Égyptos, fils de Bélos, dans une longue section de sa *Bibliothèque*[1128] (II, 1-24) où il reconstitue, avant d'en venir à l'épisode sanglant de la mort des Égyptiades, la généalogie des deux frères ennemis et fournit la liste des noms de leurs filles et fils ; Hygin, dans les *fabulae* CLXVIII (*Danaus*) et CLXX (*Filiae Danai quae quos occiderunt*)[1129], rapporte les moments principaux du mythe et rédige une liste des noms des Danaïdes et des Égyptiades. Parmi les mythographes du Moyen Âge et de l'âge moderne qui ont eu une diffusion considérable entre les XVIe et XVIIe siècles, Boccace consacre un chapitre de son livre *De mulieribus claris* à Hypermnestre, qu'il peint comme pieuse et amoureuse[1130], et Natale Conti narre l'histoire des descendants de Bélos dans ses

[1127]ESCHYLE, *Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 3-52.

[1128]APOLLODORO, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla), 2004, p. 84-97. La traduction en langue française de par Jean Passerat circulait depuis le début du XVIIe siècle (*Les trois livres de la bibliothèque d'Apollodore, ou L'origine des dieus [...]*, à Paris, chez J. Gesselin, 1605).

[1129]HYGIN, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 120-123.

[1130]Giovanni BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, p. 72-77, dans Id., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, t. X, 1967. Ce recueil de vies de femmes illustres connut une vaste circulation en France. Une traduction française du livre de Boccace vit le jour dès 1401, et le *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan (1405) en est influencé ; d'autres traductions et réécritures parurent au tournant du XVIe siècle : citons *Le Livre de Jehan Bocasse de la louenge et vertu des nobles et cleres dames, translaté et imprimé novellement à Paris*, chez A. Vérard, 1493 ; *Les vies des femmes célèbres* d'Antoine DUFOUR, daté de 1503 (une édition moderne a paru à Genève-Paris chez l'éditeur Droz en 1970) ; *Des Dames de renom*, paru à Lyon chez G. Rouillé en 1551.

Mythologiae en mentionnant l'épisode de l'oracle qui annonce à Danaos sa mort par la main d'un neveu[1131].

Tous les auteurs qui, au XVIIe siècle, ont proposé une réécriture sous forme dramatique de ce mythe se sont focalisés sur le couple formé par Hypermnestre, la seule des Danaïdes qui n'obtempéra pas aux ordres de son père, et son époux Lyncée. Aux deux personnages, évoqués d'une façon sommaire par Apollodore et Hygin, Ovide a consacré l'*Heroïde* XIV que le poète situe après la découverte de la trahison d'Hypermnestre et pendant l'emprisonnement de cette dernière. *Pietas* et *timor* sont les traits distinctifs de l'héroïne ovidienne qui ne fait jamais mention dans sa lettre de son amour pour le destinataire : pour elle, Lyncée n'est ni amant, ni époux mais *frater*, et son acte de désobéissance à l'autorité paternelle n'est pas imputable à ses sentiments pour Lyncée mais uniquement à sa piété. Son épître, l'une des plus brèves du recueil, s'articule en quatre temps : profession d'innocence, remémoration de la funeste nuit de noces, évocation de l'histoire d'Io[1132] (cause de la jalousie non encore éteinte de Junon), péroraison et demande d'aide à Lyncée. Le mot « amor » n'y paraît pas une seule fois, tandis que les mots « pietas/pius/impius » comptent huit occurrences dont une dans l'éloquent épitaphe final : « Exul Hypermestra, pretium pietatis iniquum, / Quam mortem fratri depulit, ipsa tulit » (v. 129-130), ce qui connote fortement le système de valeurs attribué par Ovide à son héroïne. Or, toutes les tragédies d'Hypermnestre mises en scène au XVIIe siècle et au tournant du XVIIIe présentent une différence majeure avec le texte ovidien : non seulement elles introduisent la thématique amoureuse dans le traitement de l'histoire, mais font de l'amour le trait fondant le rapport entre Hypermnestre et Lyncée, ce qui mène à une profonde remise en question de l'axiologie de l'héroïne ovidienne. Un seul des trois dramaturges dont nous nous occuperons, Jean de Gombauld (les autres étant l'abbé Gaspard Abeille et Théodore de Riupeirous), a accordé une large place à la *pietas* d'Hypermnestre qu'il ramène, toutefois, à la

[1131]Voir Natalis COMES, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venetiis, 1581, p. 664-665 ; dans l'édition française augmentée de 1627 (à Paris, chez P. Chevalier), la section consacrée aux Danaïdes se trouve aux p. 1027-1030.

[1132]Thomas Corneille avoue être gêné par cette insertion mythique. Selon le traducteur et imitateur d'Ovide, il est invraisemblable qu'Hypermnestre prisonnière s'adonne à telle digression érudite au cœur de son épître : « Je ne puis concevoir comment Ovide, de qui nous avons des choses si achevées, a esté capable de faire une digression aussi éloignée de son sujet que celle de la fable d'Io, car Hypermnestre qui attendoit à tous moments l'arrest de sa mort, n'estoir guere en estat de songer à des malheurs où elle n'avoit aucune part. J'ai changé autant que je l'ai pû le stile de narration dont mon Autheur s'est servy en cet endroit, mais quelque peine que j'y aye prise pour l'adoucir, il aura toûjours quelque chose de rude pour ceux qui cherchent par tout le vray-semblable » (Thomas CORNEILLE, *Pièces choisies d'Ovide*, cit., p. 184).

forme de la piété filiale. Dès lors, l'*Héroïde* XIV pourra essentiellement fournir aux dramaturges des idées pour « habiller » une *fabula* relue à travers le prisme de l'amour. Le décor, les épisodes secondaires, certains aspects de l'*ethos* des personnages, tous ces éléments se glisseront dans les trois tragédies d'Hypermnestre à différents degrés d'adhérence au texte ovidien qui souvent ne sera perceptible qu'en filigrane.

Jean de Gombauld, *Les Danaïdes* (tragédie, 1658 [1644])

Représentée probablement dans les derniers mois de 1644 mais imprimée seulement quatorze ans plus tard[1133], la tragédie des *Danaïdes* met en scène les événements ayant eu lieu pendant la nuit de noces des filles de Danaüs et des fils d'Égyptus. Gombauld, membre fondateur de l'Académie Française et fervent partisan des règles, écrivit la pièce durant au moins quatre ans[1134], mais ce long travail n'obtint pas la faveur du public. S'il faut en croire D'Aubignac, les *Danaïdes* furent reçues froidement principalement à cause de « longs discours » étouffant l'action : au théoricien de commenter qu'« il faut souvent omettre de belles paroles et de riches pensées, pour ne point engager dans des Récits ennuyeux et des superfluités incommodes, quoique brillantes »[1135]. Après sa parution en 1658, la tragédie ne connut pas de rééditions avant le XVIIIe siècle, lorsqu'elle fut imprimée deux fois dans des recueils collectifs[1136]. Les longueurs qui auraient déterminé le maigre succès des *Danaïdes* lors de la création apparaissent moins fastidieuses à la lecture : la noirceur du décor et des situations, en particulier, fait le charme de cette pièce dont l'action se déroule dans l'espace d'une nuit[1137] – une nuit mouvementée au cours de laquelle on assiste à l'élaboration du plan sanguinaire de Danaüs, à l'apparition de spectres, à des présages de mauvais augure, à l'extinction d'une famille entière, à une révolte armée, et en dernier lieu à la dissolution du couple de jeunes amants qui, contrairement à ce qui se passait dans une pièce abordant des

[1133]Jean de GOMBAULD, *Les Danaïdes*, à Paris, chez A. Courbé, 1658. L'édition moderne de référence paraît dans le volume *Noces sanglantes. Hypermnestre du Baroque aux Lumières. Quatre tragédies de Gombauld (1644), Abeille (1678), Riupeirous (1704) et Le Mierre (1758)*, présentées par Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999, p. 43-107.

[1134]En 1640, Chapelain affirmait savoir que Gombauld travaillait à une pièce sur les Danaïdes (cf. Henry C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimora, The John Hopkins Press, 1932, p. II, vol. II, p. 616).

[1135]Abbé d'Aubignac, *La pratique du Théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris, Champion, 2011, p. 419.

[1136]Dans le *Théâtre françois, ou Recueil des meilleures pièces de théâtre des anciens auteurs*, à Paris, chez P. Ribou, t. III, 1705, et dans le *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre*, à Paris, chez P. Gandouin, Nyon père, Valleyre, Huart, Nyon fils, Clousier, t. VI, 1737.

[1137]Dans son épître dédicatoire à Fouquet, l'auteur suggère lui-même l'assimilation du décor à la noirceur de l'action (Jean de GOMBAULD, *Les Danaïdes*, éd. 1658, cit., n.p.).

thématiques similaires comme le *Cid* de Corneille, ne pourra pas se recomposer après l'occision du père de l'héroïne.

Synopsis de la pièce

> Danaüs, qui s'est emparé du trône d'Argos en éliminant l'ancien roi (son hôte Sténélée), est contraint de donner en mariage ses filles aux fils d'Égyptus. Un oracle a prédit qu'un de ses gendres le tuera et les devins de cour confirment cette prédiction (acte I). Danaüs convoque ses filles et donne à chacune le poignard dont elles devront se servir pendant la nuit de noces pour tuer leurs époux. Hypermnestre est, parmi les Danaïdes, la seule à hésiter : Lyncée est un « parfait époux » qu'elle refuse de tuer ; refusant de désobéir à son père, elle envisage le suicide comme la seule échappatoire possible (acte II). Les mariages ont lieu mais Danaüs manifeste, pendant le festin, une profonde inquiétude. Le fantôme de Sténélée lui apparaît, prédisant sa mort et la punition des épouses meurtrières ; égaré, Danaüs se résout à vérifier la loyauté de ses filles (acte III). Hypermnestre révèle le plan du roi à Lyncée ; ce dernier promet de venger la mort de ses frères et se sauve un instant avant que le roi ne fasse irruption dans la chambre d'Hypermnestre et n'ordonne l'emprisonnement de sa fille désobéissante (acte IV). À la tête d'un petit groupe de rebelles, Lyncée élimine le roi et ses fidèles mais il commet par ce geste un crime impardonnable aux yeux d'Hypermnestre : en proie au désespoir, elle invoque la mort et médite sur le suicide (acte V).

« Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien »[1138]

On le sait, le « rien » dont il est question dans cette célèbre affirmation de Racine renvoie à la simplicité de l'action d'une tragédie, non pas au laconisme des sources. Cette dernière lecture – certainement impropre dans le discours racinien – pourra en revanche être utilisée pour se référer à la composition des *Danaïdes*. En effet, les textes dans lesquels Gombauld a pu puiser la matière pour sa tragédie ne fournissent qu'un aperçu très succinct de l'histoire d'Hypermnestre et de Lyncée. Les récits d'Apollodore et d'Hygin sont avares de détails et Natale Conti, dans ses *Mythologiae*, apporte seulement quelques informations supplémentaires (comme la prédiction de la mort de Danaüs de la main d'un Égyptiade[1139])

[1138]Jean RACINE, « Préface » de *Bérénice*, p. 451, dans Id., *Œuvres complètes* (*I. Théâtre – poésie)*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), p. 450-453.

[1139]Natalis COMES, *Mythologiae*, cit., p. 1015 ; Noël CONTI, *Mythologie*, cit., p. 1027-1028. Gombauld se serait-il servi des *Mythologiae* ? Le constat de la reprise du motif de l'oracle n'est certainement pas suffisant, à lui seul, pour l'affirmer (d'autant que l'épisode d'un oracle prévoyant un meurtre perpétré par un gendre ou par un fils de la victime n'est certainement pas un hapax dans le mythe : pensons à Œnomaos, à Laïos ou encore

mais sans narrer de façon détaillée les événements. En ce qui concerne l'*Héroïde* XIV, le récit de la nuit sanglante, des sacrifices nuptiaux à la fuite de Lyncée, s'étale sur les seuls vers 21-84 (un quart de cette section est occupé par un monologue de l'héroïne, v. 51-66) et cette soixantaine de vers correspond à la matière des quatre premiers actes de la tragédie. Malgré la brièveté du texte ovidien, on peut repérer des points de rencontre importants entre l'épître et la tragédie : le décor fortement connoté par ses teintes sombres, une série d'images poignantes et de situations d'une extrême tension dramatique, les portraits d'une Hypermnestre pieuse et d'un Danaüs sanguinaire.

Le lieu et le temps de l'action de la tragédie, tout d'abord, correspondent au lieu et au temps de l'action du récit d'Hypermnestre dans l'*Héroïde*. « Voici la nuit fatale, et les noirs hyménées », annonce le roi Danaüs dans le tout premier vers de la pièce, et « [...] Modo facta crepuscula terris, / Vltima pars lucis primaque noctis erat » (v. 21-22) sont les mots par lesquelles commence la narration des événements fatals dans l'épître : toute l'action se déroule entre le coucher et le lever du soleil dans le palais royal d'Argos. Le premier acte de la pièce est entièrement consacré à Danaüs et aux circonstances qui feront bientôt de lui un *monstrum* tragique. Menacé par ses cinquante neveux, coupable de la mort de son hôte Sténélée, destiné selon un oracle à périr sous la main d'un gendre, il demande, dans l'espoir d'entendre des nouvelles rassurantes, au devin Démodore et à l'aruspice Bacis un rapport sur les derniers sacrifices mais tous les rituels lui annoncent un avenir funeste. Les mauvais présages annoncés par les observations du ciel et des eaux de Démodore et par les sacrifices accomplis par Bacis sont un *topos* classique (on songe surtout aux prédictions des devins Arruns et Figulus dans la dernière partie du livre I de la *Guerre civile* de Lucain[1140]) mais trouvent des correspondances précises dans l'*Héroïde* XIV. Dans l'incipit de l'épître, il est question des torches et des feux sacrés allumés pour célébrer les sacrifices nuptiaux (v. 9-10) ; puis, dans la section consacrée à la scène des mariages, Hypermnestre mentionne le rejet manifesté par le feu des autels des offrandes sacrificielles (v. 26) et affirme que les dieux Hymen et Junon se seraient enfuis de la cérémonie (v. 27-28). Or le discours de Bacis, qui s'ouvre sur « Les dieux épouvantés [qui] abandonnent leurs temples, / Et semblent redouter des monstres sans exemple » (v. 245-246), se clôt sur la description de la flamme sacrificielle qui « [...] au lieu de tendre au suprême séjour, / Au lieu de s'élever, rampe tout à l'entour »

à Chronos).

[1140]LUCAIN, *La guerre civile (La Pharsale)*, texte établi et traduit par A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, t. I, 1976, p. 27-31.

(v. 255-256), et des torches qui « [...] ne font éclater qu'une ombre de lumière » (v. 262). Ces éléments pourraient apparaître comme de simples détails contribuant à la mise en place du décor ténébreux de la pièce ; en réalité, les quelques vers ovidiens concernant les rituels matrimoniaux et leur déroulement fâcheux fournissent au dramaturge l'inspiration pour bâtir un épisode important de sa tragédie. Non seulement les remarques de Bacis (v. 243-272) mais également toute la deuxième scène de l'acte I (v. 161-296) sont consacrés aux signes de la réprobation divine et, dans l'économie de la pièce, cette amplification de l'idée d'Ovide a une fonction précise : elle permet de mesurer la gravité du défi de Danaüs vis à vis des messages divins, en situant le personnage dans un rapport antinomique à celui de la pieuse Hypermnestre.

Dans l'acte II, Gombauld précise les portraits des personnages du roi et de sa fille rebelle. La première scène est consacrée à Danaüs qui, en tyran de tragédie classique aveuglé par son ὕβρις, s'oppose au destin que l'oracle lui a annoncé par un acte d'héroïsme impie : « Qu'une extrême vertu vainque des maux extrêmes ; / Faisons notre destin, soyons dieux à nous-mêmes ; / Ne craignons point les cieux, méprisons les Enfers » (v. 313-315). Il s'agit d'un choix dicté par la peur et en accord avec les instances d'une vision politique extrêmement cynique :

> Si nous sommes cruels, c'est par nécessité ;
> Et la prudence en nous arme la cruauté.
> De peur d'être d'un gendre une lâche victime,
> Recommandons nos jours par un illustre crime
> Que ceux qui régneront soient contraint d'approuver. [...]
> Quiconque doit combattre un perfide ennemi,
> Est pire que méchant, s'il ne l'est qu'à demi. (v. 319-323, 327-328.)

L'impiété dont il fait preuve dans la première scène (confirmée par la prière sournoise qu'il adresse à ses filles dans la scène suivante) ne fait que rehausser, par contraste, la morale d'Hypermnestre. Partagée entre les devoirs imposés par la piété filiale et ceux qu'exige la piété uxorale, elle avoue à sa sœur Théane son amour pour Lyncée et son refus d'obéir à Danaüs : au cours d'une joute verbale entre les deux sœurs (Théane est déterminée à satisfaire la requête de Danaüs), l'héroïne s'approprie des arguments que le personnage ovidien avançait contre l'homicide : Hypermnestre est une femme et doit respecter, en tant que telle, le rôle que la nature lui a assigné en laissant les armes aux hommes.

Héroïde XIV (*Hypermestra Lynceo*) v. 55-56	*Les Danaïdes* v. 472, 476, 478
Femina sum et virgo, natura mitis et annis : Non faciunt molles ad fera tela manus.	Mes mains n'ont point appris les offices de Mars […] Manquons de tout plutôt que de manquer de foi [...] Et ne violons point la loi ni la nature.

Hypermnestre laisse entendre à plusieurs reprises que le suicide (ou la condamnation à mort pour sa désobéissance) serait la seule issue possible à l'impasse éthique dans laquelle elle se voit piégée.

Héroïde XIV (*Hypermestra Lynceo*) v. 59-60, 119, 122-125	*Les Danaïdes* v. 474, 537-539, 569-572, 596
Si manus haec aliquam posset committere caedem, Morte foret dominae sanguinolenta suae […] En, ego, quod uiuis, poenae crucianda reseruor […] Infelix uno fratre manente cadam. At tu, siqua piae, Lynceu, tibi cura sororis, Quaeque tibi tribui munera, dignus habes, Vel fer opem, uel dede neci [...]	Je n'attends que celui [i.e. : le remède au mal] d'être réduite en cendre […] Je tiendrai sa rigueur pour un bonheur extrême, S'il m'était ordonné de m'immoler moi-même : J'aurais en un moment terminé mon ennui […] Je vous [i.e. : les Danaïdes] veux surpasser en cet illustre crime : Je consacre à mon père une double victime [i.e. : Lyncée et elle-même]. Hymen, change d'office, et fais que ton flambeau Qui nous conduit au lit, nous conduise au tombeau[1141]. […] Et si nous y manquons [i.e. : si je n'arrive pas à tuer Lyncée], cachons-le [i.e. : le poignard] dans nos cœurs.

Les raisons de l'héroïne des *Danaïdes* ne sont pas uniquement d'ordre moral, car l'Hypermnestre tragique est amoureuse de Lyncée qui l'aime en retour. Ce lien d'affection, qui constitue une différence majeure entre le personnage ovidien et celui de Gombauld, alimente les échanges de l'acte IV dans lequel on assiste à la séparation des amants et à

[1141]L'assimilation du lit et du tombeau est un *topos* qu'on trouve déjà dans la tragédie grecque (en particulier dans l'*Antigone* de Sophocle). Il est toutefois probable que l'inspiration pour ces vers provienne de l'*Héroïde* XIV, v. 31 : « In thalamos laeti – thalamos, sua busta ! – feruntur ».

l'emprisonnement d'Hypermnestre. Dans l'*Héroïde,* la séparation a lieu aux vers 71-78, la découverte de la désobéissance de l'héroïne aux vers 79-82 et l'emprisonnement aux vers 83-84, dans un passage caractérisé par une *breuitas* traduisant l'urgence et la brutalité des événements. Gombauld s'approprie ce récit qu'il dilate et ajuste afin de focaliser l'attention, dans un premier moment (scènes 1 et 2), sur le personnage de Lyncée : il crée un *crescendo* de douleur et d'horreur dans lequel le héros apprend d'abord qu'il doit quitter son aimée, puis qu'il est considéré comme un danger par le roi, ensuite que les Danaïdes vont tuer les Égyptiades, enfin que ces derniers sont tous morts et que l'instigateur du délit est le roi lui-même. Dans un deuxième temps (scène 3), l'attention se concentre sur les personnages d'Hypermnestre et de Danaüs s'affrontant au cours d'un dialogue auquel le roi met fin en donnant l'ordre d'enfermer sa fille à l'intérieur d'une tour. La dilatation de l'épisode traité dans les scènes 1 et 2 est amenée par un procédé de réitération de certains modules narratifs qui, chez Ovide, n'interviennent qu'une seule fois. Dans l'*Héroïde* XIV, Lyncée est réveillé par un premier avertissement d'Hypermnestre qui le met en garde ; en voyant le glaive dans la main de la jeune femme, il demande des explications mais n'en obtient aucune, Hypermnestre se bornant à solliciter sa fuite. Dans la tragédie, en revanche, les invitations à s'enfuir se multiplient et s'alternent avec des éclaircissements partiels des dangers qui menacent le couple. La découverte du héros, par conséquent, procède par étapes.

Héroïde XIV (*Hypermestra Lynceo*) v. 73-78	*Les Danaïdes* v. 897-898, 917-918, 990-991, 1044, 1143-1144
« Surge age, Belide, de tot modo fratribus unus. Not tibi, ni properas, ista perennis erit. » Territus exsurgis ; fugit omnis inertia somni ; Adspicis in timida fortia tela manu. Quaerenti causam « dum nox sinit, effuge, » [dixi ; Dum nox atra sinit, tu fugis, ipsa moror.	HYPERMNESTRE Allez, mon cher Lyncée, allez à l'aventure, Chercher votre franchise, ou votre sépulture. […] Allez malgré moi-même, interrompez ma plainte, Sauvez-vous du péril, sauvez-moi de la crainte, [...] Sauvez, sans différer, un seul de tant de frères, Choisissez promptement ou la fuite, ou la mort. [...] ALPHITE Fuyez ! qu'attendez-vous ? votre mort ? vos liens ?[...] HYPERMNESTRE Retirez-vous, Lyncée, ôtez-moi de souci, J'obligerai le roi de s'arrêter ici.

La première scène de l'acte IV commence par un bref monologue d'Hypermnestre exprimant le déchirement provoqué par la séparation, qu'elle annonce être nécessaire sans toutefois fournir aucune explication. Ses propos initiaux, empreints d'une galanterie et d'une préciosité conventionnelles[1142], cèdent le pas à d'autres, plus explicites et plus circonstanciés, au fur et à mesure qu'elle se voit sommée de révéler les raisons qui la mènent à chasser son époux. Certains vers de l'*Héroïde* émaillent les répliques d'Hypermnestre, dans lesquelles le discours amoureux remplace ou se fond avec le discours moral dominant dans le texte ovidien :

Héroïde XIV (*Hypermestra Lynceo*) v. 3-4, 73-74	*Les Danaïdes* v. 945-958
	Vos charmes sont pour moi plus forts que les [oracles : Ils m'ont fait surmonter toutes sortes d'obstacles ; J'abandonne pour vous et mon père et mes sœurs, Et pour vous dans la mort je trouve des douceurs.
Clausa domo teneor grauibusque coercita [uinclis ; Est mihi supplicii causa fuisse piam.	Toutefois si le ciel ordonne que je vive, Souvenez-vous de moi comme d'une captive, Qui souffre indignement les chaînes et les fers, Et qui vous a tiré du chemin des Enfers.
Surge age, Belide, de tot modo fratribus unus. Nox tibi, ni properas, ista perennis erit[1143].	Ayez incessamment présente à la pensée La voix qui vous a dit : Réveillez-vous, Lyncée, Levez-vous, et fuyez le malheur qui vous suit, Ou vous allez dormir dans l'éternelle nuit. Ma foi me tiendra lieu de crime irrémissible, Et mon père abusé sera le seul sensible.

[1142]HYPERMNESTRE : « Je vous chasse, et mes yeux ne vous peuvent quitter. / Hélas ! quelle infortune est pareille à la mienne ! / Que je vous laisse aller, ou que je vous retienne, / C'est pour moi même chose, et vous perdant toujours, / De mon seul désespoir j'espère mon secours. / Allez malgré moi-même, interrompez ma plainte, / Sauvez-vous du péril, sauvez-moi de la crainte, / Adieu, Lyncée, adieu. » LYNCÉE : « D'où vient ce changement ? / Les célestes douceurs n'ont-elles qu'un moment ? » HYPERMNESTRE : « Un moment nous unit, un moment nous sépare. / Le ciel m'est libéral, et le ciel m'est avare. / Le plus fidèle hymen, et le plus inconstant / Me donne un cher époux et me l'ôte à l'instant. / Je vous ai possédé, mais comme l'on possède / Un objet tout divin, un bien que tout excède » (v. 912-926).

[1143]Un écho de ce distique apparaît aussi aux vers 990-991 : « Sauvez, sans différer, un seul de tant de frères, / Choisissez promptement ou la fuite, ou la mort ».

L'élan héroïque de Lyncée (« Je veux les secourir, ou mourir avec eux », v. 1027), qui découvre progressivement les risques auxquels il est exposé et le destin qui attend ses frères, est atténué dans la deuxième scène par l'arrivée d'Alphite, un domestique d'Hypermnestre portant la nouvelle de la mort, dont il a été le témoin auriculaire, de tous les Égyptiades. Son récit, une *rhesis* d'inspiration classique, reprend les vers de l'*Héroïde* décrivant la jeune fille qui, allongée à côté de son époux endormi, entend les gémissements des moribonds et demeure glacée et tremblante dans le lit ; la réponse de Lyncée calque une pointe d'esprit ovidienne.

Héroïdes XIV (*Hypermestra Lynceo*) v. 33-38, 117	*Les Danaïdes* v. 1065-1078
	ALPHITE
	Par votre ordre, ô Princesse ! une soigneuse veille
Iamque cibo uinoque graues somnoque iacebant	M'a rendu le témoin d'une horrible merveille.
Securumque quies alta per Argos erat ;	Après avoir longtemps erré de tous côtés,
Circum me gemitus morientum audire uidebar	Les bruits avant-coureurs de tant de cruautés
Et tamen audieram, quodque uerebar erat.	Ont frappé sourdement mon oreille attentive,
Sanguis abit, mentemque calor corpusque [relinquit,	Qui prenait chaque voix pour une voix plaintive.
Inque nouo iacui frigida facta toro.	J'ai commencé d'ouïr les mouvements soudains Qu'après un coup mortel font les pieds et les [mains,
	Les cris interrompus, et les tristes murmures, Tels que dans les Enfers, au milieu des tortures, S'entendent les sanglots et les gémissements Dont les plus criminels expriment leurs tourments, Si quelque plainte encore, où règne le silence, D'une sensible mort fait voir la violence.
	LYNCÉE
Nam mihi quot fratres, totidem periere sorores.	Quoi ! parmi tant de sœurs que leur crime dément, N'aurez-vous point, Madame, une sœur seulement ?

Gombauld ne se borne pas à ajouter des détails macabres mais, dans les vers qui suivent le passage cité, complète le témoignage auditif du massacre par la description visuelle

du spectacle sanglant : à grand renfort d'images affreuses, Alphite raconte qu'au fur et à mesure que les Danaïdes éliminent leurs époux, elle courent, souillées de sang, aider leurs sœurs les plus craintives à finir les Égyptiades blessés. La dernière partie du récit d'Alphite reprend une autre image ovidienne que le dramaturge amplifie et charge d'éléments sinistres : celle de Danaüs dénombrant les cadavres de ses gendres. À ce passage, Ovide consacre seulement quatre vers plutôt sobres et dénués de détails :

> Mane erat et Danaus generos ex caede iacentis
> Dinumerat ; summae criminis unus abes ;
> Fert male cognatae iacturam mortis in uno
> Et queritur facti sanguinis esse parum.

L'auteur de la tragédie, en revanche, se complaît d'abord à dépeindre Danaüs caressant et chérissant ses filles, assimilées à des Furies ou des Parques ; ensuite, à décrire la salle sombre et froide où les cadavres des Égyptiades ont été transportés (la même salle qui accueillit autrefois le corps de Sténélée) et où Danaüs découvre que le corps de Lyncée manque à l'appel.

L'exposition d'Alphite s'arrête brusquement lorsqu'il annonce l'arrivée imminente du roi et qu'Hypermnestre, une dernière fois, prie Lyncée de se sauver. Ainsi, la deuxième scène se termine là où la première avait commencé, sur une exhortation à la fuite, et l'action se remet en mouvement après un temps d'immobilité. Les deux premières scènes de l'acte IV (v. 897-1148) constituent donc une parenthèse au sein de l'action permettant de faire évoluer le personnage de Lyncée ; d'amant naïf et galant, il se change en justicier en traversant toute une gamme d'émotions et s'appropriant une série de modèles langagiers différents : de la larmoyante élégie amoureuse à la macabre *rhesis* de matrice sénéquienne, en passant par le thrène tragique. Par le biais de cette parenthèse, le dramaturge peut aussi poser les prémisses de l'action de la dernière partie de l'acte IV et de tout l'acte V, qui ne trouve pas de correspondance dans l'*Héroïde* XIV. L'action de l'épître, en effet, se termine avec l'emprisonnement de l'héroïne ; dans la tragédie, nous assistons à la vengeance de Lyncée et à l'effondrement d'Hypermnestre lorsqu'elle découvre qu'elle est coresponsable de la mort de son père. Quand bien même la matrice ovidienne ne serait pas ouvertement affichée dans cette section, elle est reconnaissable dans le traitement du personnage de l'héroïne qui, après s'être illustrée en amante dévouée, révèle un aspect de son *ethos,* prépondérant chez Ovide mais que Gombauld avait jusque-là sacrifié à l'amour : la *pietas*.

Nous avons laissé Hypermnestre à la fin de la scène IV, 2, quand elle ordonne à Lyncée de la quitter en ajoutant : « J'obligerai le roi de s'arrêter ici »[1144] (v. 1144). Le roi ne se fait pas attendre : il arrive immédiatement en accusant sa fille de trahison. Hypermnestre répond aux reproches du père sans jamais évoquer, à titre de justification, son amour pour Lyncée ; tout au contraire, elle revendique la supériorité de ses principes éthiques sur les sentiments et ses répliques assument souvent un ton sentencieux marquant une nette opposition avec la rancune enfiévrée du tyran. La dichotomie traditionnelle entre victime raisonnable et bourreau furieux et se met en place.

Je ne veux offenser mon mari ni mon père :
J'en appelle à témoins les hommes et les dieux.
La foi m'est agréable, et le meurtre odieux. (v. 1186-1188)
Les oracles sont faux, ou s'ils sont véritables,
On ne les peut changer, ils sont inévitables.
Quand le malheur nous suit, rien ne peut l'empêcher,
Et pensant à le fuir, nous allons le chercher,
Nous courons au devant, tout chemin nous y mène,
Pour nous en garantir notre prudence est vaine,
Et l'homme est bien aveuglé, et bien mal inspiré,
Qui cherche par un crime un remède assuré. (v. 1193-1200)
Une aveugle fureur ne reçoit point d'excuses ;
La crainte et le respect m'empêchent de parler. (v. 1214-1215)
J'ai si fort redouté cette horrible aventure,
Que souvent mon silence en a parlé pour moi,
De peur que mes discours, bien que dignes de foi,
Ne fussent imputés à quelque amour nouvelle,
Qui me fît relâcher de l'amour paternelle. (v. 1218-1222)
Je vous laisse à penser que nous aurons de gloire.
Nos crimes à jamais nous seront reprochés,
Et comme si nos fronts en étaient entachés,
Nous n'oserons paraître [...] (v. 1226-1229)
Allons, mes chers amis, obéissons au roi.
Votre pitié m'offense, et quand c'est pour lui plaire,
Quelque mal que je souffre, il devient volontaire.

[1144]« [...] ipsa moror » est la leçon du texte latin (v. 78) : le verbe *morari* (*demeurer*, mais aussi *retarder*, *arrêter*) a-t-il pu suggérer l'idée d'Hypermnestre retardant la poursuite de Danaüs ?

Mais il me ferait grâce, il m'obligerait fort,
S'il voulait se résoudre à me donner la mort. (v. 1248-1252)

Ces propos, qui font écho à ceux d'Hypermnestre dans son épître à Lyncée[1145], illustrent un changement comparable à celui qui s'est produit chez Lyncée au cours des deux scènes précédentes : tout comme ce dernier est devenu, de « parfait époux » (v. 544), « le plus fort des humains » (v. 1167), après avoir chanté son « amour sans pareille » (v. 941) elle fait preuve d'une fermeté d'âme et d'une rigueur morale dignes d'un héros stoïque. La *pietas*, motif fondamental dans l'*Héroïde* XIV[1146] et seul mobile des actions de l'« expéditrice », prend le dessus désormais sur l'amour et s'impose comme le trait caractérisant l'héroïne de la tragédie. Mais l'Hypermnestre tragique est tellement rigoureuse que, pour ne pas contrevenir aux ordres de son père, elle se fait geôlière d'elle-même (alors que chez Ovide elle est retenue par de lourdes chaînes) : « Un seul ne la contraint [à demeurer dans la prison] : qu'elle entre ou qu'elle sorte, / Tout dépend de son ordre et de sa volonté, / Si bien que sa prison est en sa liberté » (v. 1382-1384).

Or, si dans l'acte IV la *pietas* d'Hypermnestre a sauvé la vie à Lyncée, on apprend dans l'acte V qu'elle a coûté la vie à Danaüs. Après avoir vengé ses frères, Lyncée paraît sur la scène en serrant l'épée – encore ensanglantée – avec laquelle il a tué le roi et demande une entrevue avec son aimée. La situation présente des similarités manifestes avec l'entrevue de Rodrigue et Chimène qui suit la mort du Comte dans le *Cid* cornélien[1147] (III, 4) : les analogies, lexicales aussi, sont évidentes.

Le Cid v. 866-868	*Les Danaïdes* v. 1417-1418
DON RODRIGUE Quatre mots seulement,	LYNCÉE Essuyez cette épée,

[1145]Les reprises textuelles précises sont peu nombreuses (voir, par exemple, le vers 1215 de la tragédie et le vers 49 de l'épître : « La crainte et le respect m'empêchent de parler » fait écho à « Et timor et pietas crudelibus obstitit ausis ») ; les correspondances concernent plutôt les propos contenus dans l'épître : refus d'enfreindre la loi divine, opposition au meurtre, supériorité morale vis-à-vis du roi et des autres Danaïdes, nature irrémissible du crime de ces derniers, attente de subir la peine capitale.

[1146]Il faut signaler que la traduction de Marcel Prévost, datant de 1928 et encore publiée dans les éditions des *Héroïdes* par Les Belles Lettres, masque complètement la prégnance et la présence imposante de ce motif dans l'*Héroïde* XIV : *pietas* est traduit par « vertu » et « tendresse », *pius* par « vertueux » et « pitoyable », *impius* par « impie ».

[1147]Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, dans ID., *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. I, 1980.

Après ne me réponds qu'avec cette épée. CHIMÈNE Quoi ? du sang de mon père encor toute [trempée !	Que dans son propre sang [i.e. : de Danaüs] [malgré moi j'ai trempée.

Cependant, les similarités entre les deux rencontres ne concernent que la situation initiale. Si Chimène n'est ni responsable ni complice de la mort de son père, Hypermnestre, au contraire, est indirectement parricide et la découverte de sa complicité involontaire avec Lyncée la précipite dans une irrémédiable fureur. Toute possibilité de réconciliation avec son époux et avec elle-même étant exclue, elle invoque dans sa dernière tirade les puissances chthoniennes pour qu'elles lui apportent la mort et avant de reconnaître finalement que sa vie et sa mort ne dépendent plus que d'elle-même. La punition fatale, qui dans l'*Héroïde* est attendue de la main d'un père enfiellé, dans les *Danaïdes* sera infligée par « Le cruel repentir, les tragiques desseins, / Les regrets, le remords » qui « seront [s]es assassins » (v. 1547-1548). Une note funéraire caractérise l'épilogue des deux textes : l'épître se termine sur l'épitaphe de l'héroïne (« Exul Hypermestra, praetium pietatis iniquum, / Quam mortem fratri depulit, ipsa tulit », v. 129-130), la tragédie par une réflexion sur l'ubiquité de la mort dans laquelle on entrevoit un projet de suicide.

> Mon destin, mon remède est dans mes propres mains.
> Mes vœux sont exaucés, ma plainte est superflue.
> La mort dans l'univers est la plus absolue.
> La terre ni les cieux ne lui refusent rien.
> Qui ne la peut trouver ne la cherche pas bien. (v. 1568-1572)

Gombauld, en somme, se sert de l'épître ovidienne comme d'un canevas : il emprunte la *fabula*, le décor, des situations et des images qu'il développe amplement sans jamais perdre de vue son modèle. Il est vrai que l'insertion de l'épisode amoureux constitue une innovation de taille ; dans le dernier acte de la pièce, le dramaturge retrouve cependant une pleine continuité avec l'*Héroïde* en attribuant à son héroïne l'*ethos* du personnage d'Ovide, qu'il pousse à ses conséquences extrêmes : la *pietas* qui a engendré le drame familial devient la cause de l'impossibilité de la réunion des amants, la pièce se terminant sur l'annonce d'une mort imminente qui scelle la fracture irrémédiable du couple.

Réécritures d'une réécriture : les tragédies d'Abeille et de Riupeirous

Si la dette envers l'*Héroïde* XIV est considérable dans le cas de la tragédie de Gombauld, elle l'est certainement moins dans les deux autres tragédies sur Hypermnestre parues au XVIIe siècle et au tournant du XVIIIe : le *Lyncée* de l'abbé Gaspard Abeille[1148] (1678) et l'*Hypermnestre* de Théodore de Riupeirous[1149] (1704). Nicholas Dion, qui a consacré à ces deux pièces une partie du chapitre sur « L'héritage ambigu des *Héroïdes* » dans son livre sur la tragédie française de 1677 à 1726[1150], affirme que « la tonalité élégiaque de certaines tirades n'a [...] rien d'étonnant dans les deux tragédies en question », qui alternent « chacune à leur manière motifs élégiaques, empruntés à l'héroïde d'Ovide et son *lamento*, et motifs sanglants, voire effroyables, tablant quant à eux sur la violence du mythe et sa conclusion infernale »[1151]. Dans ses analyses, Dion souligne la coprésence de motifs élégiaques et sanglants dans les deux pièces ; toutefois, ses observations portant sur le prétendu intertexte ovidien, bien que tempérées par le constat que les deux dramaturges « n'intègrent pas les plaintes d'Hypermnestre en parfaits émules d'Ovide »[1152], nous paraissent parfois forcées et cela pour deux raisons. La première est que la source principale de la pièce d'Abeille est, ainsi que Henry C. Lancaster l'avait déjà relevé, la tragédie des *Danaïdes* de Gombauld[1153], et que Riupeirous s'est inspiré à son tour du *Lyncée* et/ou des *Danaïdes* : l'influence ovidienne, s'il en est, a donc pu s'exercer par la médiation de la tragédie de Gombauld. La seconde raison est qu'en 1678 et en 1704 la scène française n'est assurément pas dépourvue d'héroïnes élégiaques, ainsi que Nicholas Dion lui-même le relève dans son ouvrage[1154]. Lorsqu'on prend en compte ces circonstances, il paraît imprudent

[1148]Gaspard ABEILLE, *Lyncée*, à La Haye, chez A. Moetjens, en 1681, soit trois ans après sa création (25 février 1678). La qualité de l'impression est très mauvaise, et on a formulé l'hypothèse qu'il s'agisse d'une édition non autorisée. Moetjens publia la pièce nouvellement en 1709. Dans le *Mercure Galant* du 28 février 1678 on lit que « *Lyncée* de Mr Abeille y [à l'Hôtel de Bourgogne] parut il y a trois jours. Il fut extraordinairement applaudy. Les Vers en sont beaux, les Pensées brillantes, et dignes de l'Autheur du *Coriolan* » (*Mercure Galant*, février 1678, p. 315). La pièce a été rééditée par les soins de Jean-Noël Pascal dans *Noces sanglantes. Hypermnestre du Baroque aux Lumières*, cit., p. 109-168.

[1149]Théodore de RIUPEIROUS, *Hypermnestre*, à Paris, chez J. Ribou, 1704. La publication eut lieu deux semaines après la création de la pièce (13 février 1704) qui connut un bon succès. Une édition moderne a été procurée par Jean-Noël Pascal dans *Noces sanglantes. Hypermnestre du Baroque aux Lumières*, cit., p. 169-223.

[1150]Nicholas DION, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 387-396.

[1151]*Ibid.*, p. 388.

[1152]*Ibidem*.

[1153]Henry C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, cit., p. 177-178.

[1154]Voir aussi Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon*, cit., p. 152-196.

d'affirmer que la « tonalité élégiaque » d'une pièce traitant d'un mythe ovidien trouve nécessairement sa source chez Ovide. D'un côté, Ovide n'est pas le seul auteur ancien ou moderne à avoir traité l'histoire d'Hypermnestre et de Lyncée ; de l'autre, les plaintes d'héroïnes amoureuses abondent dans la production dramatique et poétique contemporaine. En ce qui concerne la *lamento* amoureux des héroïnes d'Abeille et de Riupeirous, par ailleurs, il faut rappeler que l'*Héroïde* XIV est la seule du recueil qui exclut de son horizon toute dimension amoureuse : par conséquent, le recours à un langage élégiaque-amoureux n'a pas pu trouver son origine dans l'épître d'Hypermnestre. Certes, l'ensemble des *Héroïdes* a pu nourrir la poétique des deux dramaturges – et cela est sans doute vrai, du moins indirectement, car la tragédie de Gombauld, élaborée à partir d'Ovide, nourrit le *Lyncée* et l'*Hypermnestre* – mais les prétendus rapports entre les deux pièces et leur modèle supposé demeurent douteux.

Considérons, par exemple, le moment de la séparation des amants dans le *Lyncée* de Gaspard Abeille. Dion observe justement que « le renoncement d'Hypermnestre culmine par une pointe sublime et tragique qui contraste fort avec le caractère de son amant » et cite à titre d'exemple les vers 905-906 (« Jamais mon père enfin n'éteindra son courroux, / Et jamais… et jamais je n'aimerai que vous »). Cependant, la suite de son discours contient une part de gratuité : « Le trait est tiré d'Ovide, chez qui Hypermnestre est détenue prisonnière au moment où elle entame sa plainte ; le dernier vers de l'abbé en conserve de surcroît la tonalité élégiaque ». L'emprisonnement, mentionné dans la plupart des sources, serait-il une condition suffisante pour que les propos d'Hypermnestre soient attribués à l'invention d'Ovide ? Et comment l'abbé Abeille aurait-il pu conserver la tonalité élégiaque-amoureuse d'un texte où il n'est jamais question d'amour ni de fidélité ?

En revanche, plus intéressantes et plus pertinentes nous semblent les remarques de Dion sur le glaive de Lyncée « consacré » (v. 362) par les larmes d'Hypermnestre au temps des premières amours des deux personnages.

> Les larmes qui tombaient sur un Lyncée assoupi dans l'œuvre latine se portent désormais garantes de son errance [i.e. : de Lyncée] à la fois galante et élégiaque dans la pièce d'Abeille. Pour Hypermnestre, elles demeurent la marque douloureuse de la séparation [...]. Du mythème qui symbolise la cruauté du roi

dans l'héroïde, l'épée devient littéralement l'arme qui, à la suite du sacre opéré par la douleur élégiaque d'Hypermnestre, perd Danaüs[1155].

Ces observations de Dion ont le mérite de mettre en évidence le procédé d'adéquation des données mythiques à la sensibilité du public des années 1670, mais n'apportent pas d'éléments décisifs en faveur de l'éventuel « ovidianisme » du *Lyncée*. En effet, dans la tragédie d'Abeille la présence de l'intertexte ovidien est tellement exiguë qu'il est impossible d'établir si l'auteur s'est servi de l'*Héroïde* ou bien s'il a puisé la matière de sa pièce dans les *Danaïdes* de Gombauld, voire dans d'autres sources. Quant à la tragédie de Riupeirous, bien qu'elle apparaisse plus proche de l'épître ovidienne, la distance entre les deux textes est telle qu'il est impossible, dans ce cas encore, d'affirmer avec certitude que le dramaturge a réécrit l'*Héroïde* XIV ou bien qu'il a réécrit une de ses réécritures dramatiques. Pour montrer l'existence d'un lien de filiation entre les œuvres d'Ovide et de Riupeirous, Nicholas Dion insiste sur le ton élégiaque des tirades de l'acte I, sur la présence du poignard donné à Hypermnestre par son père et sur la (relative) similarité du début de l'acte IV et du récit de la nuit de noces fait par Hypermnestre dans l'épître. Mais ces arguments, encore une fois, s'avèrent quelque peu fragiles : le chercheur lui-même avoue qu'« à l'exception [de la première et de la dernière tirade de l'acte I, et] de quelques autres brèves tirades, le ton élégiaque de l'épître latine est plutôt absent »[1156] (et nous précisons que la tirade d'Hypermnestre dans l'acte I est bâtie autour du thème de l'amour, inconnu chez l'héroïne ovidienne). Le poignard, en outre, est un élément présent non seulement chez Ovide mais dans la plupart des sources (Apollodore, Boccace, Conti). Quant à l'acte IV, il est surtout similaire à l'acte IV de la tragédie de Gombauld qui, comme nous l'avons vu, est calqué sur le récit de l'*Héroïde*[1157]. Le seul passage cité par Dion qui semble effectivement constituer

[1155]Nicholas DION, *Entre les larmes et l'effroi*, cit. p. 390-391.

[1156]*Ibid.*, p. 391. Notons, par ailleurs, que Dion ne parle que du « ton élégiaque », sans relever des correspondances textuelles précises.

[1157]La scansion de l'acte IV des *Danaïdes* de Gombauld est la suivante. Scène 1 : Hypermnestre tente de convaincre Lyncée à s'enfuir (les plans de Danaüs sont révélés d'une manière fragmentaire). Scène 2 : Alphite annonce que les sœurs d'Hypermnestre ont tué tous leurs époux et que Danaüs va arriver ; Lyncée finalement s'enfuit. Scène 3 : Danaüs fait irruption avec ses gardes dans la chambre d'Hypermnestre, découvre la trahison et fait emprisonner sa fille. L'acte IV de l'*Hypermnestre* de Riupeirous présente de brèves scènes absentes chez Gombauld, mais le cœur de l'action coïncide avec celui de l'acte IV des *Danaïdes*. Scène 1 : la confidente d'Hypermnestre félicite sa maîtresse pour la célébration du mariage mais, en proie au trouble, Hypermnestre la congédie. Scène 2 : Hypermnestre, seule sur scène, exprime ses tourments et envisage le suicide. Scène 3 : Lyncée entre en scène ; l'héroïne lui expose le plan de Danaüs et l'enjoint de s'enfuir. Scène 4 : Hypermnestre, nouvellement seule, est saisie par l'horreur à cause de la vision des fantômes des Égyptiades. Scène 5 : Danaüs arrive avec ses gardes et fait emprisonner sa fille. Scène 6 : Danaüs, dialoguant avec son ministre Iphis, se montre inflexible dans ses décisions.

une imitation d'un vers de l'épître d'Hypermnestre se trouve dans l'avant-dernière scène de la pièce, où l'on apprend que Lyncée, condamné au supplice, a été sauvé *in extremis* par les citoyens d'Argos. « D'horreur et de pitié saisis et pénétrés, / Pour Lyncée à l'instant tous [i.e. : la foule qui assistait à l'exécution] se sont déclarés », écrit Riupeirous aux vers v. 1339-1340 : la ressemblance avec les vers 49-50 de l'épître[1158], dans lesquels l'héroïne elle-même s'oppose à la mort de Lyncée en vertu de sa *crainte* et de sa *pitié*, est indéniable. En se servant de deux mots-clés de la réflexion aristotélicienne sur la poétique de la tragédie, Riupeirous a probablement voulu faire en sorte que dans ce passage « la *catharsis* tragique se trouve mise en abyme », comme Nicholas Dion l'a relevé[1159]. Un dilemme, par conséquent, se pose : s'agit-il d'imitation ovidienne ou bien de citation aristotélicienne ? La présence, peu de vers après, du couple *crainte*/*respect*, qu'on trouvait déjà dans les *Danaïdes*[1160], ne permet pas d'établir s'il s'agit d'une reprise du vers d'Ovide ou bien d'une variation aristotélisante du vers de Gombauld.

Au demeurant, les tragédies d'Hypermnestre confirment ce qu'on a pu observer dans le cas de plusieurs autres tragédies traitant de mythes ovidiens : le poète latin n'est pas la seule source de ces pièces ni toujours la principale, loin s'en faut. Les traces d'une présence d'Ovide sont souvent imputables à une réception indirecte qui passe par la médiation de modèles tragiques modernes inspirés, eux, des œuvres d'Ovide. Dans le cas des adaptations théâtrales du mythe d'Hypermnestre, en outre, l'aspect élégiaque-amoureux dans lequel on a pu prétendre reconnaître les apports du poète est en réalité étranger à l'*Héroïde* de référence : le seul dramaturge du XVIIe siècle qui a su intégrer dans sa pièce l'*ethos* de l'héroïne ovidienne est Gombauld, qui a attribué à la *pietas* d'Hypermnestre la cause même du tragique aussi bien que la cause de l'inassouvissement de l'amour.

[1158]« Et timor et pietas crudelibus obstitit ausis, / Castaque mandatum dextra refugit opus ».

[1159]*Ibid.*, p. 394.

[1160]*Hypermnestre*, v. 1346 : « Ni crainte, ni respect, ne retient plus leur bras » ; *Les Danaïdes*, v. 1215 : « La crainte et le respect m'empêchent de parler ».

XVIII-XIX : Léandre à Héro, Héro à Léandre

Les personnages d'Héro et de Léandre ne sont connus que pour l'histoire malheureuse de leurs amours. Héro, prêtresse d'Aphrodite, vivait dans une tour surplombant la mer dans la ville de Sestos, sur la côte européenne de l'Hellespont ; Léandre, son amant, vivait dans la ville d'Abydos, située de l'autre côté du détroit. Les deux ne pouvaient se rencontrer que clandestinement, la nuit durant : du haut de sa tour, Héro allumait une torche servant de phare pour Léandre qui traversait à la nage le bras de mer pour rejoindre son aimée ; puis, à l'aurore, il traversait dans le sens inverse l'Hellespont pour retourner à Abydos. Une nuit de tempête, la torche d'Héro s'éteignit et Léandre, privé de son seul point de repère et épuisé par la lutte contre les vagues, mourut ; son corps fut transporté par les flots au pied de l'habitation de son aimée qui, le voyant, se jeta du sommet de la tour pour mourir à ses côtés.

Le mythe de Léandre et Héro, auquel plusieurs auteurs de l'Antiquité ont consacré des mentions ponctuelles[1161], a été immortalisé par les œuvres d'un poète d'expression latine, Ovide, et d'un poète d'expression grecque, Musée. Ovide a imaginé que, dans les jours précédant la mort de Léandre, les deux amoureux entretinrent un échange épistolaire pour suppléer à l'impossibilité de se voir : une tempête agitant la mer toutes les nuits, explique-t-il, empêchait Léandre d'affronter la mer à la nage. Les *Héroïdes* XVIII et XIX correspondent, respectivement, à la lettre que Léandre écrivit à Héro et à la réponse de cette dernière[1162]. Plusieurs traductions françaises des deux épîtres parurent entre les XVIe et XVIIe[1163] siècles, favorisant la circulation de ces textes. Cependant, le principal inspirateur des réécritures de ce

[1161]L'imprudente entreprise de Léandre affrontant la mer en tempête sous l'impulsion du « durus amor » est rappelée, notamment, par VIRGILE dans le troisième livre des *Géorgiques* (v. 258-263), par un épigramme du livre des *Spectacles* de MARTIAL (25b), par un passage de la *Thébaïde* de STACE (VI, v. 542-547).

[1162]OVIDE mentionne Léandre et son aimée aussi dans *L'art d'aimer* (II, 247-250).

[1163]Voir les pages du présent travail consacrées à la réception d'Ovide en France aux XVIe et XVIIe siècles. Dans les années qui précèdent immédiatement la publication de la pièce de La Selve étudiée dans ce chapitre, en particulier, Jean-Baptiste de CROISILLES publie sa réécriture de la lettre de Léandre à Héro (parue dans *Les Epistres de l'Aurore à Cephale, de Léandre à Héron, Helene à Menelas*, cit., publiées plusieurs fois entre 1619 et 1632). Dès la fin du XIVe siècle, par ailleurs, un poème anonyme en *terza rima* consacré à Héro et Léandre, la *Léandride*, circulait en Italie.

mythe est Musée, dont le poème en 343 hexamètres *Héro et Léandre* jouit d'une vaste diffusion entre les XVIe et XVIIe siècles. Publié à Florence et à Venise dès la fin du XVe siècle en grec et en latin[1164], librement traduit en italien par Bernardo Tasso en 1537[1165], en français par Clément Marot en 1541[1166] et en espagnol par Juan Boscán Almogáver en 1543[1167], l'épyllion de Musée fit aussi l'objet de réécritures par Marlowe et Chapman (*Hero and Leander*[1168]), de Góngora (*Aunque entiendo poco griego*[1169]) et de Giovan Battista Marino (*Leandro*[1170]). Le poème de Musée inspira aussi des adaptations en forme dramatique : en Espagne, plusieurs auteurs s'adonnèrent à la tâche (y compris Lope de Vega, qui s'inspira de l'adaptation d'Almogáver) mais seule la *comedia* de Mira de Amescua *Hero y Leandro* nous est parvenue[1171] ; en Italie, Bracciolini publia en 1630 une « *favola marittima* » en quatre actes (*Hero, Leandro*[1172]). En France, le succès fut moins éclatant : la seule pièce théâtrale consacrée aux amants de l'Hellespont fut la tragi-comédie qui sera étudiée dans les pages suivantes.

La Selve, *Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron* (tragi-comédie, 1633)

Dédiée au gouverneur du Languedoc Charles de Schomberg, duc d'Halluin et probablement représentée en 1633 à l'occasion de l'entrée du dédicataire dans la ville de Montpellier, la tragi-comédie des *Amours infortunées, de Leandre, et d'Heron* a été écrite par

[1164]*Gnomae monostichae, sive sententiae ex diversis poetis, secundum ordinum alphabetis. Accedit Musaei poematum de Herone et Leandro. Cura Joannis Lascaris*, Firenze, L. d'Alopa, circa 1494-1496 ; *Musaei Opusculum de Herone et Leandro*, Venezia, A. Manuzio, 1494, avec une traduction latine. Une autre traduction latine fut produite par Giovanni Battista da Monte environ vingt ans plus tard.

[1165]Bernardo TASSO, *Favola di Leandro et d'Hero*, dans ID., *Libro terzo de gli amori di Bernardo Tasso*, in Vinegia, per B. Stagnino, 1537.

[1166]*L'Histoire de Leander et de Hero, premierement faict en grec par Musaeus poëte tres ancien et depuis mis de latin en francois par Clement Marot*, Lugduni, apud S. Gryphium, 1541.

[1167]L'*Historia de Leandro y Hero*, inspirée par la réécriture de Bernardo Tasso, paraît dans Garcilaso DE VEGA, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, en Barcelona, en la officina de Garles [sic] Amoros, 1543.

[1168]Christopher MARLOWE et George CHAPMAN, *Hero and Leander, begun by Christopher Marloe* [sic]*; and finished by George Chapman*, London, p. Linley, 1598.

[1169]Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Aunque entiendo poco* griego, dans ID., *Obras completas*, edición de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.

[1170]Neuvième chanson de la deuxième partie de la *Lira* (Giambattista MARINO, *La lira*, in Venetia, appresso G. B. Ciotti, 1614, p. 73-76). Selon le témoignage d'un contemporain, le poème de Marino fut mis en musique par Monteverdi, mais la partition ne fut jamais publiée (cf. Paolo FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 192-193).

[1171]Francisca MOYA DEL BAÑO, *El tema de Hero y Leandro en la Literatura Española*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966, p. 131-132, recense quatre *comédias* (dont trois perdues) sur Héro et Léandre.

[1172]Poggio BRACCIOLINI, *Hero, Leandro*, in Roma, appresso G. Facciotti, 1630.

un auteur méconnu que l'éditeur moderne, Jean-Claude Brunon[1173], a identifié avec un membre d'une famille de la bourgeoisie de robe de Montpellier. Il s'agirait de l'un des frères Portal (Jean et David), qui serait aussi l'auteur des trois poèmes signés « Sieur de La Selve » recueillis dans le *Second livre des Délices de la Poésie Françoise*[1174] paru en 1620. La pièce de La Selve est une tragi-comédie atypique, s'achevant par la mort des deux amants[1175] : il s'agit d'un épilogue propre à la tradition tragique illustrée par les nombreuses pièces sur les *Amours* tragiques, funestes ou déplorables d'amants malheureux qui ont vu le jour au début du XVIIe siècle[1176]. Le problème de l'ambiguïté générique de la pièce est aussi posé dans l'avis aux lecteurs, dans lequel La Selve se défend des critiques qui pourraient le toucher à la fois pour l'incompatibilité de son métier d'avocat avec l'activité théâtrale et pour la médiocre qualité de ses vers. Afin de justifier, en particulier, la faiblesse de son écriture, il rappelle tout d'abord qu'il vient d'une province « où la politesse de ses bon esprits de la Cour ne nous à point esté encore communiquée, surtout en ce genre descrire, qui est sans doute vn des plus difficiles »[1177] ; il formule ensuite des considérations concernant le genre dramatique dans lequel il s'est expérimenté, des considérations semblables à celles qu'on trouve souvent dans les textes liminaires des tragédies publiées à une époque plus ancienne, celle des guerres civiles : sa région serait le théâtre où l'on assiste à la tragédie du temps présent[1178].

> Il est vray que [ce]ste Province à esté despuis quelque temps le Theatre de la Tragedie, mais il ne sensuit pas de l[à], que les esprits y soient capables de la bien représenter, puis qu'il arrive bien souvent que ceux qui ressantent, et plus de passion, et plus de douleur, sont ceux l[à] mesmes qui la racontent, et l'expriment le plus mal[1179].

[1173]La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, introduction et notes par Jean-Claude Brunon, Montpellier, L'Entente bibliophile, 1986.

[1174]À Paris, chez T. Du Bray, 1620.

[1175]Les tragi-comédies ayant un final funeste sont très peu nombreuses : outre la pièce de La Selve, nous avons l'*Orizelle* de Chabrol (1632) et le *Cinnatus et Camma* de la duchesse De Croy (1637).

[1176]Fabien Cavaillé, « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) », cit.

[1177]« Au Lecteur », p. 45-46, dans La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit., p. 45-46.

[1178]Voir, à titre d'exemple, les paratextes des tragédies *Aman* de Pierre Matthieu, *Alexandre* de Jacques de La Taille, *Daire* et *Saül le furieux* de Jean de La Taille, édités et annotés dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre* (dir. Marc Vuillermoz) et publiés sur le site internet http://www.idt.paris-sorbonne.fr/ (le texte préfaciel du *Saül* a été édité par Jean-Claude Ternaux ; ceux des autres tragédies ici mentionnées ont été édités par nos soins).

[1179]« Au Lecteur », p. 46, dans La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit.

Il est vrai que *Les amours infortunées* paraissent au lendemain d'une série d'événements funestes qui ont troublé la région de Montpellier : la tentative de sécession du Languedoc menée par le gouverneur Henri II de Montmorency, la condamnation à mort de ce dernier en 1632 et le décès du nouveau gouverneur Henri de Schomberg (le père du dédicataire Charles de Schomberg), chef de l'armée royale envoyée pour réprimer l'insurrection. Jean-Claude Brunon a voulu reconnaître en filigrane, dans le personnage de Léandre, puni par le dieu Neptune pour « lèse majesté » et pour son infidélité, la figure de Montmorency « conduit en aveugle par la passion de la gloire à une mort qui tient du suicide »[1180]. La proposition de lecture de Brunon est fascinante mais pose des problèmes : pourquoi La Selve aurait-il dédié au nouveau gouverneur du Languedoc, fils du chef de l'armée royale qui vainquit le rebelle Montmorency, une pièce célébrant la figure du rebelle lui-même et s'achevant sur des mots de pitié pour les « insurgés » Léandre et Héron ? Et lorsqu'on considère qu'il n'y a pas de preuves qu'elle fut jouée, peut-on affirmer qu'elle ait été « [pour] les notables du Languedoc réunis pour les États de novembre 1633, au nom de leur nouveau Gouverneur, à la fois un divertissement et un avertissement »[1181] ? La légitimité d'une interprétation allégorique des aspects tragiques de la pièce reste au demeurant à confirmer, tout comme l'intention de l'auteur qui serait – c'est encore l'avis de Brunon – « d'exprimer le tragique sous le masque du tragi-comique »[1182]. Il est indubitable que la pièce est le résultat d'un travail de contamination générique (dans les personnages, dans les situations et dans l'élocution, on reconnaît des éléments proprement tragiques, mais aussi tragi-comiques et même comiques), mais le « tragique » est tout autre que « masqué » : sans compter le traitement conventionnel des thèmes de la vengeance divine (incarnée par Neptune), de la jalousie (Acanthe) et de la fureur (Doris), il suffira de remarquer que la mort des personnages principaux a lieu sur la scène même. Il n'est pas aisé de comprendre si le procédé d'hybridation générique qui caractérise la pièce a été mené dans le cadre d'une opération consciente de renouveau des genres dramatiques antiques et modernes (ce qui paraît peu probable), ou bien s'il n'est que le signe de la méconnaissance de l'auteur des enjeux des débats théoriques en cours à l'époque. Par ailleurs, la classification de la pièce comme tragi-comédie pourrait dépendre aussi d'une volonté d'adéquation à la vogue des

[1180] LA SELVE, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit., p. 30.
[1181] *Ibid*., p. 32.
[1182] *Ibid*., p. 29.

années 1620, durant lesquelles la tragédie a été peu pratiquée en France au profit de la tragi-comédie[1183].

Synopsis de la pièce

> Léandre et Acanthe découvrent qu'ils aiment la même femme, Doris, qui apparaît sur scène et avoue son penchant pour Léandre. Acanthe, humilié, espère trouver un remède à sa déception en quittant la ville dans laquelle ils vivent tous trois (Abydos, Abide dans la pièce) et se dirige vers Seste (Sestos) ; entre-temps les familles de Léandre et Doris concluent des accords pour leur mariage et tout le monde se rend dans la ville de Seste pour célébrer une grande fête de Vénus (acte I). Après la cérémonie, Léandre fait dire à Doris et à son père qu'il ne pourra pas rentrer à Abide avec eux à cause d'un différend entre amis mais c'est un mensonge : il est tombé amoureux de la prêtresse Héron qui l'aime en retour. Les deux planifient leurs rencontres clandestines (acte II). Acanthe révèle à Doris la trahison de Léandre ; elle rencontre ce dernier et lui manifeste sa fureur jalouse (acte III), mais il ne s'en soucie guère : la nuit tombée, il rejoint à la nage son aimée et, à l'aurore, retourne à Abide. La traversée dérange Neptune qui promet vengeance (acte IV) : lorsque Doris le prie de punir le volage, il offre son aide et fait périr Léandre pendant le retour à Seste. Le corps du jeune est transporté par les flots au pied de la tour où habite Héron, qui se suicide en se jetant dans la mer. Doris et Acanthe, vengés, décident de se marier, tandis que Lisène, la nourrice d'Héron, annonce vouloir enterrer ensemble les deux infortunés amants (acte V).

Une mosaïque ovidienne

La source classique principale de la *fabula* des *Amours infortunées* est sans aucun doute l'épyllion de Musée, auquel La Selve emprunte nombre d'éléments ignorés par Ovide. Les *Héroïdes* XVIII et XIX interviennent toutefois d'une manière sensible dans la composition de la tragi-comédie : une large partie des deux épîtres conflue dans les actes IV et V par le moyen d'un travail de sélection, traduction et ré-assemblage de l'hypotexte ovidien.

Étant supposées avoir été écrites dans un moment d'interruption des congrès nocturnes des deux amants, les *Héroïdes* de Léandre et d'Héro sont entièrement projetées dans les dimensions du passé et de l'avenir, du souvenir et de l'attente. Comme La Selve

[1183] Aucune tragédie n'est représentée à Paris, mais il en va autrement dans les villes de province. Voir Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *L'« enfance de la tragédie »*, cit., *passim*.

condense la *fabula* dans un laps de temps réduit (l'*innamoramento* est rapidement suivi par la réunion des amants et Léandre se noie lors de sa deuxième traversée), les épisodes qui, chez Ovide, étaient relégués dans le souvenir sont transposés dans l'action présente et la longue attente se transforme en impatience pour la rencontre imminente. Le matériau textuel des deux épîtres est recomposé au fil des scènes et fournit la matière pour plusieurs monologues prononcés à des moments différents de l'histoire : en particulier, dans l'acte IV (attente, retrouvailles et séparation), on retrouve la première moitié de chacune des deux *Héroïdes* (développant les thèmes de la nostalgie, du désir et du souvenir de la première rencontre), alors que dans l'acte V (mort de Léandre et d'Héron), c'est la seconde moitié des *Héroïdes* (développant les thèmes de la crainte des amants et des présages de mort) qui est ré-élaborée.

La scène qui ouvre l'acte IV montre Héron seule, attendant que son amant la rejoigne pour la première fois. Le monologue de l'héroïne, dans lequel elle exprime son impatience, son inquiétude et l'intensité de son amour, n'est que la traduction d'une partie de l'*Héroïde* XIX de laquelle le dramaturge a exclu les sections concernant les éléments qui apparaîtraient incongrus dans l'économie de sa réécriture : les souvenirs du passé et les références aux mauvaises conditions de la mer qui empêcheraient la traversée de l'Hellespont à la nage sont ainsi biffées du discours d'Héron.

Héroïde XIX, *Hero Leandro*	*Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron*	
v. 1-4	v. 841-845	Impatience d'Héro
v. 5-8		Faiblesse des femmes
	[v. 846-851]	[La torche-phare ; mérites de Léandre]
v. 9-18	v. 852-864	Les hommes amoureux peuvent se distraire, tandis qu'Héro [ou que toute femme] n'a d'autre occupation que d'aimer
v. 19-54		Description des nuits passées en attendant l'arrivée de Léandre, dans la compagnie de la vieille nourrice
v. 55-70		Rêves d'Héro habités par Léandre
v. 71-94		Mauvaises conditions climatiques : invitation à oser la traversée et rétractation
v. 95-100		Crainte d'être considérée comme une amante de peu de valeur
	[v. 865-868]	[Intensité de l'amour d'Héro]
v. 101-118	v. 869-890	Jalousie d'Héro

v. 119	v. 891-892	Confiance en Léandre

Après cette première section, à partir des vers 120 de l'*Héroïde* et 893 des *Amours infortunées,* les deux textes divergent. Chez Ovide, l'héroïne se plaint du mauvais temps et évoque le destin malheureux d'Helle, morte dans le bras de mer que Léandre doit traverser ; chez La Selve, elle se réjouit de la situation météorologique favorable, monte au sommet de la tour pour guetter l'arrivée de son amant et se préparer à l'accueillir. Le monologue d'Héron propose ainsi une variation à issue heureuse de l'*Héroïde* XIX : l'impatience du personnage et ses rêveries ne seront pas frustrées par les événements. À la fin de sa tirade, Héron croit voir un Léandre « flamboyant » qui triomphe de l'élément liquide (une pointe de goût mariniste réactivant le *topos* hydropyrique cher à la poésie pétrarquiste et déjà présent chez Ovide, *Héroïde* XVIII, v. 85-89).

> Ie le vois ce me semble, il se jette dans [l']onde
> Et son corps vigoureux qui sa flame seconde,
> Combat cet Element, & s'y fait glorieux
> Vn chemin tout de feu des rayons de ses yeux[1184].

Les deux scènes suivantes adaptent librement le passage de l'*Héroïde* XVIII dans lequel Léandre se remémore la première nuit passée avec Héron (v. 55-110). Dans la scène 2, Léandre adresse une prière à la Nuit pour qu'elle l'assiste dans sa traversée et, après s'être jeté à la mer, prie Neptune qu'il « […] ne soi[t] pas fasché / Si [le nageur] trouble ainsi [s]on Empire » (v. 937-938). Dans la scène 3 nous assistons finalement à la rencontre des amants qui se retirent dans la tour pour passer la nuit ensemble.

Héroïde XVIII (*Leander Heroni*)	*Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron*	
v. 55-86	v. 911-936	Prière à Diane ; évocation du flambeau d'Héro
	[v. 937-946]	[Prière à Neptune]
	[v. 947-952]	[Héron et Lisène voient Léandre s'approcher]
v. 61-66	v. 953-962	Amours de Diane et Endymion ; beauté divine d'Héron
v. 91-96	v. 963-967	Le regard [ou la voix] d'Héron incite Léandre, désormais proche du rivage

[1184]La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit., v. 903-906.

v. 87-90	v. 968-972	L'amour réchauffe Léandre, glacé par l'eau
v. 97- 110	v. 973-994	Retrouvailles des amants : Héron essuie Léandre ; les deux se retirent dans la tour pour « emploier mieux la nuict »[1185].

La partie conclusive de l'acte IV ne présente pas de correspondances textuelles précises avec les *Héroïdes*. Héron et Léandre se retirent dans la tour et la vieille nourrice Lisène, restée seule sur la scène, songe à l'homme qu'elle aima dans sa jeunesse et qui mourut en même temps que leur enfant. Elle souhaite aux deux amants un avenir plus heureux que le sien et, lorsqu'elle s'aperçoit que l'aurore approche, court leur annoncer qu'il doivent se séparer. Les deux réapparaissent et se lamentent sur leur sort malheureux dans un dialogue au ton élégiaque composé de stances (dizains d'octosyllabes). La dernière scène de l'acte IV est entièrement occupée par un monologue de Neptune : le dieu est dépité d'avoir été dérangé deux fois par les traversées de Léandre pendant qu'il était dans les bras d'Amphitrite[1186]. Pour punir de manière exemplaire l'« insolent » qui est venu « alterer [s]on repos » (v. 1117-1118), et pour montrer qu'il n'est pas moins redoutable que ses frères Jupiter et Pluton, il demande à Éole de l'aider à déchaîner une terrible tempête qui le débarrassera de l'importun nageur si ce dernier ose encore troubler son sommeil : « Que de l'infame corps il me dresse vn trophée, / L'exposant sur le bord spectacle aux yeux de tous, / Et funeste victime à mon iuste courroux » (v. 1188-1190).

Tout comme l'acte IV, l'acte V est abondamment nourri de matière ovidienne. Ce n'est pas le cas pour les quatre premières scènes, réservées aux personnages introduits dans la *fabula* par La Selve[1187] (Doris, Neptune et Acanthe). En revanche, les scènes de 5 à 7 constituent une sorte de centon de vers, d'images et de motifs tirés des parties conclusives des *Héroïdes* XVIII et surtout XIX, où le poète suggère l'épilogue funeste qui, dans la pièce, a lieu devant les yeux des spectateurs. Les éléments empruntés à Ovide font l'objet

[1185] *Ibid*., v. 988.

[1186] Possible souvenir du *Leandro* de MARINO : « Hebbe lo Dio possente / C'hà sovra l'acque impero, / Del temerario ardir dispetto, e sdegno ; / Onde col gran tridente / A meraviglia fiero / Tutto commosse il tempestoso regno » (Giambattista MARINO, *Leandro*, cit.).

[1187] À une exception près : le thème du donjuanisme de Neptune, développé assez longuement par Ovide dans l'épître d'Héro (v. 129-138), apparaît au début de l'acte V dans la prière que Doris adresse au dieu pour lui demander de punir l'infidélité de Léandre (elle rappelle au dieu que sa sœur Junon est la déesse des liens conjugaux et que lui-même, dans le passé, a connu l'amour, v. 1207-1212). Chez Ovide, en revanche, Héro invite Neptune à songer à ses nombreuses amantes et à la puissance de l'amour et le supplie de calmer les flots pour qu'elle et Léandre puissent s'aimer librement.

d'amplifications considérables mais demeurent parfaitement reconnaissables. La scène 5, dominée par le monologue d'Héron angoissée à cause de la tempête qui agite la mer, est fondée sur une brève section de la lettre d'Héro à Léandre dont le dramaturge a repris et développé les articulations principales : prière à Neptune pour qu'il apaise la tourmente (v. 141-142) ; considérations sur la petitesse de l'acharnement d'un dieu contre un jeune innocent (v. 143-146) ; noblesse de Léandre et sa non-appartenance au lignage d'Ulysse (v. 147-148) ; unité des destins des deux amants (v. 149-150) ; familiarité de Neptune avec l'amour (v. 139-140).

Héroïde XIX (*Hero Leandro*) v. 141-150 ; 139-140	*Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron* v. 1275-1310
Parce, ferox, latoque mari tua proelia misce.	NEPTVNE Roy des flots segond maistre du monde, D'ou procede l'horreur qui paroist sur cette onde.
Seducit terras haec breuis unda duas.	Vn goulphe si petit a peine separant, Deux chetiues Citez qui te vont adorant.
	Est-ce bien vn espace où contre ta coustume, Tu doiues esleuer tant de bruit & d'escume. Où ton morne Trident doiue confusement, Pesle mesler le Ciel auec ton element. Ne viens pas en ces lieux (o redoutable Pere,) Faire voir aux mortels ce que peut ta cholere.
Te decet aut magnas magnum iactare carinas	Tourne ailleurs ta fureur braue ces matelots, Qui semblent triompher au milieu des flots.
Aut etiam totis classibus esse trucem ;	Qui tous boufis d'orgueil nouueaux fils de la terre, Dans ton humide Estat te vont faisant la guerre.
Turpe deo pelagi iuuenem terrere natantem,	Monstre à ces arroguans que ton bras est puissant, Attaque ces mutins nonpas vn innocent.
Gloriaque est stagno quolibet ista minor.	Vn Leandre amoureux hoste de ce riuage, Qui passe quelque fois ce destroit à la nage.
Nobilis ille quidem est et clarus origine, sed non	Las bien qu'il soit venu de superbes Ayeux, Qu'il ayt pour ses parens de Heros ou de Dieux.
A tibi suspecto ducit Ulyxe genus.	Il n'est pas toutesfois de la race d'Vlisse, Il ne t'est pas suspect sois luy doncques propice.
Da ueniam seruaque duos ; natat ille, sed isdem	De te vens descainez appaise les abbois, Sauue par ce moyen deux ames a la fois.

Corpus Leandri, spes mea pendet aquis.	Car s'il estoit vaincu par l'effort de l'orage, Ma vie periroit dans le mesme naufrage. Destourne ce malheur espargne ce beau corps, D'vn acte si cruel ne soüille pas tes bords.
[…] Cur igitur, totiens uires expertus amoris,	S'il est vray quautrefois vne pareille flame, Malgré ta froide humeur a consommé ton âme. S'il te souuient encor que dans ton moite sein, Tu conçeus quelque fois vn amoureux dessain.
Adsuetum nobis turbine claudis iter ?	Puissant Dieu de la Mer appreuue ce voiage, Laisse venir Leandre en cet aymériuage. Exauce ma priere & facille à mes vœux, Ouure vn libre passage a ce pauure amoureux.

À la fin de cette section, ainsi que la didascalie l'indique, « *La tourmente se redouble* », et Héron s'aperçoit de l'inanité de sa prière. Devant la mer bouleversée, l'héroïne est partagée entre le désir de voir Léandre (conforté par l'espoir que Vénus – déesse marine – le protégera pendant la périlleuse traversée) et la peur qu'il perde la vie en affrontant les vagues : le trouble qui accable Héron est illustré dans les vers 1311-1343 qui font écho à plusieurs passages de l'*Héroïde* XIX (v. 67-94, 155-170, 181-192).

La scène 6, inspirée de l'*Héroïde* XVIII, est construite de façon symétrique à la scène 5 : d'abord, Léandre prie le vent Borée de lui accorder une trêve au nom de l'amour qu'il a éprouvé lui aussi[1188], mais la violence du vent « […] redouble & sa force […] / Au lieu de s'amortir s'augmente de beaucoup »[1189] ; ensuite, il est saisi par la crainte et par l'incertitude. La première partie du monologue, avec la prière à Borée (v. 1351-1378), est calquée sur les vers 37-48 de l'épître[1190] ; la partie conclusive (v. 1379-1392) réalise la promesse que Léandre formulait aux vers 189-196 de l'épître – une promesse fondée sur un tragique pari (« Aut mihi contiget felix audacia saluo, / Aut mors solliciti finis amoris erit »[1191] ; « Arriue qui

[1188]Borée aima la nymphe Orithie. Le nom de cette dernière (v. 1360) ne figure pas dans les *Héroïdes* mais est mentionné dans les *Métamorphoses* (l. VI, v. 683).

[1189]La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit., v. 1377-1378.

[1190]Les v. 1370-1372 (« Ah s'il me faut mourir attends à mon retour. / Permets qu'auparauant ie fasse mon voyage, / Acheue apres cela ton insolente rage ») semblent imiter l'épigramme 25b des *Spectacles* de Martial : « Cum peteret ducles audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instanter adfatus dicitur undas : / "Parcite dum propero, mergite cum redeo." » (Martial, [*Spectacles*], p. 10, dans Id., *Épigrammes*, texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969, t. I, p. 2-13).

[1191]Ovide, *Héroïde* XVIII (*Leander Heroni*), cit., v. 195-196.

pourra, pour reuoir ma cher ame / Autant vaut il perir, dans [l']eau, que dans la flame »[1192]) : le jeune homme se jette dans la mer, où il trouve la mort à cause de la tempête déchaînée par Neptune. Ses derniers mot reprennent le souhait des vers 197-200 de son *Héroïde*.

Héroïde XVIII (*Leander Heroni*) v. 197-200	*Les amours infortunées, de Leandre, et d'Heron* v. 1399-1404
Optabo tamen ut partis expellar in istas Et teneant portus naufraga membra tuos. Flebis enim tactuque meum dignabere corpus Et « mortis, dices, huic ego causa fui ».	Mais grand Dieu s'il faut que tu souilles Ces belles ondes de ma mort, Au moins souffre que mes despouilles, Aillent surgir à l'autre bord, Et apres mon trepas contente mon enuie, De me rendre en ce port, oû gist ma seule vie.

Au début de la scène suivante, Héron est au sommet de sa tour et guette la mer en espérant apercevoir son aimé. La vision d'un objet blanchissant jeté sur la côte par les flots éveille son inquiétude car elle a rêvé peu auparavant d'un dauphin que l'Aquilon « […] a ietté dans le port tout froid & tout sanglant » (v. 1422). Ce « sinistre presage »[1193] reprend une invention ovidienne : dans l'*Héroïde* XIX, le récit du rêve d'Héro précède la péroraison finale en anticipant l'épilogue funeste[1194]. Héro souligne que le rêve a lieu à l'aurore, l'heure à laquelle les rêves sont chargés d'une valeur prémonitoire[1195] ; cependant, elle dit ignorer le sens de tel présage – un énième exemple d'ironie ovidienne portant sur le destin de ses héroïnes. Le personnage de La Selve, en revanche, met immédiatement en relation le contenu du rêve et le pâle objet qu'elle a entrevu sur le rivage : « Leandre serois tu l'infortuné Dauphin »[1196], s'écrie-t-elle en descendant au pied de la tour. À partir de ce moment, La Selve élabore un final conjuguant l'épilogue traditionnel (le suicide de l'héroïne) et les variations qu'il avait introduit dans la *fabula* au début de la pièce. Après la macabre découverte du cadavre de Léandre, Héron fait preuve d'éloquence dans une longue lamentation assimilant la

[1192]La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit., v. 1391-1392.

[1193]*Ibid*., v. 1416

[1194]Ovide, *Héroïde* XIX (*Leander Heroni*), cit., v. 199-203. Par ailleurs, selon l'onirocritique d'Artémidore de Daldis, rêver d'un dauphin hors de la mer signifie qu'on verra mourir l'un de ses proches (voir la note de Giampiero Rosati dans son édition d'Ovidio, *Lettere di eroine*, a cura di Giampiero Rosati, cit., p. 383).

[1195]Ovide, *Héroïde* XIX (*Leander Heroni*), cit., v. 193-198.

[1196]La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, cit., v. 1425.

mort de son aimé à la fin du monde et son propre trouble au chaos des éléments[1197], puis elle se jette du haut de la tour dans une dernière preuve de fidélité envers son amant, sous le regard effaré de sa nourrice Lisène. C'est alors qu'apparaissent Acanthe et Doris : en voyant le corps inanimé du jeune homme, les deux se réjouissent de sa mort (« un miracle », d'après Doris) et, vengés des affronts subis auparavant, quittent la scène en lâchant distraitement quelques mots à Lisène, pour aller célébrer leur mariage.

ACANTHE

Toy le Ciel te console,

LISENE

He sa bonté le fasse.

DORIS

Mais nous pour n'estre ingrats d'vne si chere grace,
Allons Acanthe allons remercier les Dieux,

ACANTHE

Ie le veux guide moy lumiere de mes yeux[1198].

Ainsi, l'acte final des *Amours infortunées* propose d'abord la conclusion de l'action principale, issue de la tradition classique (l'amour de Léandre et d'Héron), et ensuite la conclusion de l'action secondaire, introduite par le dramaturge (l'amour d'Achante pour Doris et le désir de vengeance de celle-ci). Il est donc évident que les toutes dernières scènes s'écartent de la vulgate ovidienne ; néanmoins, les *Héroïdes* XVIII et XIX ont nourri d'une façon décisive la plus grande partie des actes IV et V, composés essentiellement via un jeu de ré-assemblage des deux épîtres et de transposition au temps présent des épisodes qui, chez Ovide, appartiennent à un passé proche ou à un avenir imminent. Les *Héroïdes* de Léandre et d'Héro ont été segmentées en une série de tesselles que La Selve a disposées selon un schème inédit, dans lequel les voix des deux amants mythiques s'alternent dynamiquement et s'entrelacent avec celles des personnages forgés par le dramaturge, donnant vie à une pièce

[1197]« […] je croy desia cette ronde machine, / Reçoit en ton malheur sa derniere ruine, / La terre se destache à tous ses fondemens, / Iupiter derechef brouille les elemens, / Et l'Amour dans l'horreur d'vne telle aduanture, / Monstre icy du Cahos ve triste figure. / Mon cœur & mes souspirs meslent la Terre & l'Air, / Ce flambeau que ie tien indigne de brusler, / S'esteignant dans les flots confond la flame & l'onde. / Bref la mort de Leandre est le trespas du monde » (*ibid*., v. 1483-1492).

[1198]*Ibid*., v. 1563-1566.

dont le trait caractérisant est la contamination : une contamination de genres, de langages et de sources.

Conclusion

L'étude des réécritures théâtrales des *fabulae* héroïdiennes et métamorphiques aux XVIe et XVIIe siècles nous a permis d'observer que les rapports entretenus par les dramaturges de l'époque avec le modèle ovidien sont beaucoup plus complexes que ce que les études menées jusqu'à présent suggéraient. L'approche des œuvres d'Ovide par les auteurs abordés au fil de notre travail (nous songeons en particulier à Alexandre Hardy, aux frères Corneille, à Donneau de Vizé ou à Charles-Claude Genest) est souvent problématique, parfois même conflictuelle, et on ne saurait la définir d'une façon univoque. Il est néanmoins possible de reconnaître, sinon des constantes, au moins des tendances générales dans la manière d'appréhender ce modèle. Retraçons brièvement les points fermes que nous avons relevés, sur lesquels nous pourrons poser des bases pour un développement ultérieur de la présente recherche.

Nous avons observé tout d'abord que les auteurs de tragédie évitent généralement d'énoncer leur reconnaissance envers Ovide dans les textes liminaires de leurs pièces. Lorsque plusieurs sources peuvent être évoquées (par exemple, dans le cas des *Médée*[1199]), ils préfèrent afficher les noms d'auteurs anciens jugés plus prestigieux ; parfois, ils passent sous silence le nom d'Ovide même lorsqu'il est la source principale de leurs œuvres (dans le cas des *Ariane*). Célébré à l'envi dans les domaines des genres lyriques et épistolaires, estimé pour son érudition et pour son agrément dans les éditions savantes et dans les recueils de traductions et d'imitations, approuvé par un théoricien comme La Mesnardière qui admire son traitement du mythe de Méléagre, Ovide fait généralement l'objet d'une omission qu'on n'hésite pas à reconnaître comme volontaire lorsqu'il s'agit de présenter et de défendre une

[1199]Longepierre, nous le rappelons, mentionne Ovide en tant qu'auteur d'une *Médée* tragique mais il tient à insérer sa pièce dans le sillage des *Médée* sénéquiennes sans signaler ses emprunts à l'*Héroïde* XII.

tragédie. Nous avons certainement affaire à un choix idéologique : dans les paratextes des tragédies, la prééminence est accordée à des poètes qui se sont illustrés dans des genres plus prestigieux que ceux auxquels s'est adonné le poète de Sulmone. Ainsi, un auteur comme Thomas Corneille, qui exalte les mérites d'Ovide dans son recueil de *Pièces choisies*, s'abstient de le mentionner dans la tragédie *Ariane* ; en revanche, il sait le reconnaître comme source dans une pièce relevant d'un genre nouveau et moins « grave » : la tragédie lyrique *Circé*. L'abbé Genest, pour sa part, le mentionne dans la préface de la *Pénélope* tout en soulignant que ses apports sont négligeables, et fournit même des informations fourvoyantes sur le contenu de sa pièce pour dissimuler ses emprunts[1200]. Ce refoulement fréquent du nom d'Ovide ne rend certes pas justice aux réelles contributions de ce poète au théâtre français mais témoigne de la considération que portent les auteurs de tragédie à ses œuvres : le champion du *genus medium* n'est pas une référence digne d'être arborée quand on entre dans le domaine du *genus graue*.

En portant un regard d'ensemble sur la production de pièces d'argument ovidien des XVIe et XVIIe siècles, nous avons pu constater l'existence de variations majeures dans la distribution chronologique et dans l'encadrement générique de ces œuvres théâtrales. À la Renaissance, Ovide ne fait office que de source secondaire, la plupart des tragédies mythologiques étant inspirées du répertoire tragique greco-latin. Les seules pièces de sujet ovidien dans lesquelles on peut repérer des phénomènes d'intertextualité significatifs s'inspirent d'œuvres tragiques (*Médée*, *Hippolyte*) ou épiques (*Didon*), à une exception près : le *Méléagre* de Pierre de Bousy qui inaugure la série des réécritures en forme dramatique du mythe du chasseur de Calydon. Ce n'est qu'à partir des années 1610, avec Hardy et Boissin de Gallardon, qu'on assiste à l'apparition de quelques pièces mythologiques puisant leur sujet dans les *Métamorphoses* et dans les *Héroïdes*. La production ovidienne augmente au cours des années 1620 et s'accroît davantage dans les années 1630. Certains mythes commencent à s'imposer dans le répertoire : les histoires de Méléagre, de Pyrame et Thisbé, de Phaéton et d'Achille connaissent chacune deux incarnations théâtrales. On signale encore que les trois couples d'*Héroïdes* doubles[1201] sont tous trois portés à la scène, et qu'on voit paraître les premières tragi-comédies héroïdiennes et la première comédie métamorphique, l'*Iphis et*

[1200]Il lui arrive même d'être évoqué comme source peu fiable par l'auteur d'une pièce qui, pourtant, lui est redevable des vers d'une scène entière (Jean DONNEAU DE VISÉ, *Sujet des amours de Bachus et d'Ariane*, à Paris, chez P. Promé, 1672, p. 2).

[1201]Léandre et Héro, Aconce et Cydippe, Pâris et Hélène.

Iante de Benserade (un auteur qui trouvera aussi chez Ovide la matière de deux tragédies). Dans les années 1640 et 1650, à l'heure des tragédies héroïques de Pierre Corneille et des tragédies romanesques de son frère Thomas, le nombre de pièces de sujet ovidien diminue sensiblement. À cette époque la tragédie commence à connaître cet infléchissement galant qui trouvera son plein essor dans les décennies suivantes, infléchissement qu'on observe aussi dans deux tragédies destinées à inspirer plusieurs réécritures ultérieures : le *Méléagre* de Benserade et les *Danaïdes* de Gombauld. C'est à cette époque aussi que Pierre Corneille fait représenter la première tragédie à machines ovidienne (*Andromède*) et que Gabriel Gilbert compose le premier *Hippolyte* galant, dans lequel le héros n'est point insensible aux charmes des femmes et l'épisode amoureux occupe une large place. Redevable pour plusieurs aspects envers Ovide (avec lequel il instaure ouvertement un rapport de concurrence[1202]), Gilbert écrit également en 1657 une tragédie à machines sur *Les Amours de Diane et Endimion* qui trouvera des émules au cours de la décennie suivante : les pièces consacrées aux *Amours de...* constituent la moitié de la production ovidienne des années 1660, au cours desquelles *Jupiter et Sémélé*, *Vénus et Adonis*, et *Ovide* en personne seront portés sur les scènes avec succès par Claude Boyer, Donneau de et Gilbert[1203]. On a perdu de ce dernier, malheureusement, la tragédie sur *Léandre et Héro* qu'il fit représenter en 1667 (l'année même de la création de l'*Andromaque* de Jean Racine, sur laquelle nous reviendrons *infra*), énième témoignage de son rapport privilégié avec le poète latin.

À partir des années 1670, grâce aussi à l'émergence de la tragédie lyrique, le nombre de pièces d'argument ovidien se multiplie. Le théâtre en musique, friand d'histoires amoureuses se prêtant à des mises en scène spectaculaires, trouve dans les *Métamorphoses* et dans les *Héroïdes* une grande partie de ses sujets ; ces mêmes sujets que la tragédie commence à s'approprier en instaurant ainsi une dynamique de rivalité avec le nouveau genre. On voit paraître des tragédies lyriques consacrées à Thésée, à Polyxène et Achille, à

[1202]Nous rappelons qu'il est l'auteur d'un *Art de plaire* qui, d'après Gilbert lui-même, dépasserait son modèle latin.

[1203]*Les Amours du Soleil* de Donneau de Vizé, imprimées en 1671, participent encore de cette vogue. Non seulement le sujet de cette pièce est reconnu comme ovidien par l'auteur (qui, toutefois, en 1672 ne dira rien à propos du sujet de son *Mariage de Bachus*), mais il est exalté en ce qu'il contient tous les éléments nécessaires pour une pièce efficace : « Le sujet de cette Piece est tiré du quatriéme Livre des Metamorphoses d'Ovide […]. Cette Fable fournit tous les caracteres ; on y voit un Pere cruel, une Princesse tendre, une Amante abandonnée, et qui conserve neantmoins son amour ; un Dieu embarassé, et une Déesse qui veut se vanger, et qui apres avoir fait prendre de l'amour à Apollon, veut qu'il perde ce qu'il aime sans cesser de l'aimer. Tout cela sans rien adjouster ny diminuer, fournit la matiere. » (Jean Donneau de Vizé, *Les Amours du Soleil*, à Paris, chez C. Barbin, 1671, n.p.).

Médée et à Méléagre, suivies quelques années plus tard par des tragédies portant sur les mêmes sujets. Parfois, comme dans les *Méléagre* de Boursault (1694) et de La Grange-Chancel (1699), la tragédie tire sa matière de la pièce en musique, dont elle accueille aussi les transformations auxquelles la conduite de la *fabula* a dû être pliée pour obéir aux attentes du genre lyrique. La distance qui s'établit dans ces cas-là avec le modèle ovidien est telle qu'on peut parler d'une véritable rupture. Parfois, tout au contraire, l'auteur de la tragédie vise à resserrer les liens avec les sources classiques : c'est le cas de Longepierre qui, dans sa *Médée*, pour la première fois dans l'histoire du théâtre français, intègre la leçon de l'*Héroïde* XII d'Ovide (un choix qui contribuera au succès de la pièce auprès du public du XVIIIe siècle).

Dans le contexte mouvant que nous venons de retracer s'insèrent les adaptations des *Héroïdes* étudiées dans la troisième partie de notre travail. La constitution d'un répertoire de pièces d'argument ovidien nous a permis d'observer la mise en œuvre de certaines pratiques d'adaptation qui rejoignent les considérations sur le théâtre d'argument ovidien exposées ci-dessus ainsi que d'autres qui concernent plus particulièrement les pièces tirées du recueil d'épîtres élégiaques.

L'adaptation de ces textes poétiques d'une longueur modeste, comme nous l'avons vu, implique un vaste travail d'*amplificatio* qui peut avoir lieu essentiellement de trois manières différentes. La première consiste à dilater le contenu de l'épître pour couvrir l'espace de plusieurs actes, voire de la pièce entière. Dans ces cas, le dramaturge peut assimiler la succession des épisodes évoqués dans l'épître, ainsi que les personnages, les éléments du décor, les objets, en recréant l'atmosphère de l'*Héroïde* qu'il tâche de porter sur la scène. C'est ainsi qu'opère, par exemple, Gombauld : il utilise l'épître XIV comme un canevas qu'il développe dans ses *Danaïdes* à travers un travail de contamination des sources qui ne cache néanmoins jamais son inspiration originelle. Si les quelques dizaines de vers ovidiens demeurent clairement reconnaissables en filigrane derrière le millier de vers sur lequel les quatre premiers actes de la tragédie s'étalent, c'est parce que le dramaturge a su créer des personnages qui, malgré l'ajout de l'épisode amoureux, ne trahissent pas leurs portraits brossés par Ovide. Cette proximité dépend aussi des citations de plusieurs *sententiae* et pointes d'esprit particulièrement efficaces, et surtout de la transposition des valeurs qu'Ovide a mis en exergue et des tableaux qu'il a esquissés avec autant d'efficacité que d'économie. Une opération analogue à celle de Gombauld a été menée par La Selve, chez qui les épîtres d'Héro et de Léandre sont mises à profit surtout dans les deux derniers actes d'une tragi-

comédie atypique auxquels ils apportent des motifs élégiaques absents des trois premiers actes, plus romanesques.

La deuxième manière d'adapter le texte poétique consiste à le transposer dans un monologue ou dans une suite de tirades. Le plus remarquable des exercices d'adaptation de cette sorte est celui qu'Alexandre Hardy a accompli dans l'acte IV de son *Ariane ravie*. L'acte entier est occupé par le seul personnage d'Ariane qui, de fait, interprète sur la scène l'*Héroïde* X dans son intégralité. Dans la réécriture de Hardy, le texte ovidien a été soumis cependant à un infléchissement de genre, d'abord discret (Hardy laisse entrevoir la fureur qui se prépare à l'horizon en greffant des signaux tragiques sur la matière élégiaque) puis de plus en plus affiché, jusqu'au chavirement complet : l'Ariane tragique continue de suivre le patron ovidien, mais réinterprète en *furens* les actions de l'héroïne épistolaire *flebilis*. Une autre Ariane, celle de Donneau de , se montre redevable à Ovide d'une façon à la fois conforme à celle de Hardy (en ce que l'adaptation de l'*Héroïde* s'inscrit dans une sorte de parenthèse au sein de la pièce) et opposée (en ce que le caractère élégiaque du texte ovidien est fidèlement transféré dans le texte dramatique). L'Ariane du *Mariage de Bachus* joue le rôle de la *relicta* pour le temps d'une seule scène, au tout début de la pièce : le dramaturge emprunte une large partie de la traduction de l'*Héroïde* X faite par Thomas Corneille pour composer un *lamento* détaché de l'action, visant uniquement à tracer le portrait topique de l'héroïne esseulée.

Le travail mené par Thomas Corneille dans son *Ariane* se situe entre l'approche que nous venons de rappeler et la troisième, qui consiste à sélectionner des éléments précis de l'épître et à les introduire dans la pièce théâtrale afin de jeter un jour particulier sur les personnages, d'orienter le déroulement d'une scène ou de nourrir la composition d'un discours. La scène de l'*Ariane* où la protagoniste découvre la trahison subie relève encore du deuxième type d'adaptation : Thomas Corneille s'inspire de l'ensemble du récit ovidien de l'égarement de la Crétoise, qu'il transpose des rivages déserts de l'île de Naxe à la cour du roi Œnarus. Pour ce qui est du troisième type, il exemplifie dans les personnages d'Ariane et de Thésée les deux catégories d'amoureux qui, de son point de vue, correspondent aux deux catégories qu'Ovide aurait illustrées dans ses œuvres. Dès lors, on peut s'étonner du silence de l'auteur vis à vis des sources de sa tragédie, d'autant plus qu'à l'époque où il fait représenter l'*Ariane,* il vient de publier une traduction partielle des *Héroïdes*, des *Amours* et des *Métamorphoses*. C'est un silence qu'on pourra probablement attribuer, encore une fois, à

la considération portée au XVIIe siècle à un poète que l'on estime plein d'agréments mais sans gravité.

Nous abordons enfin la troisième approche, la plus représentée au sein du corpus des tragédies d'argument héroïdien. Les pièces qui se bornent à accueillir des emprunts ponctuels intègrent cette matière dans une pluralité de formes. Dans l'*Hypolite*, par exemple, Gabriel Gilbert s'approprie les arguments par lesquels la Phèdre ovidienne tentait de convaincre son beau-fils à accepter ses avances. Si l'art de la persuasion de la Phèdre de Gilbert joue sur les ressorts de la raison et de l'émotion, celui de la Médée de Longepierre est entièrement fondé sur le pouvoir d'exciter la « compassion » : le moment où Médée s'humilie aux pieds de Jason marque une rupture nette avec les autres *Médée* des XVIe et XVIIe siècles, la même rupture qu'Ovide avait établi avec la tradition tragique en montrant une Médée momentanément fragile, une femme encore *flebilis* au seuil du *furor*. Il est aussi des pièces où l'on serait tenté de reconnaître une influence ovidienne quoique les éléments qui confirmeraient l'hypothèse d'une filiation héroïdienne de tel ou tel passage ne soient pas assez solides pour arriver à des conclusions positives. Dans la plupart de ces cas, par ailleurs, l'apport ovidien serait tout à fait secondaire dans l'économie de la pièce quand bien même serait-il vérifié. La scène initiale de la *Médée* de Corneille, dans laquelle les personnages d'Hypsipyle et de Médée sont momentanément assimilés, établit une comparaison analogue à celle qu'Ovide formule dans les *Héroïdes* VI et XII, mais les éventuels rapports entre la tragédie et les deux épîtres sont trop flous pour être reconnus. Plus flagrante et plus articulée est en revanche la reprise du récit métamorphique de la mort de Pélias, que Corneille retrace en évacuant les détails les plus hauts en couleur pour mettre en exergue l'aspect véritablement monstrueux de son héroïne, à savoir son impiété. L'apport d'Ovide est également douteux dans la *Phèdre et Hippolyte* de Pradon, où le seul passage qui pourrait dépendre d'un emprunt ovidien est celui qui raconte l'*innamoramento* de Phèdre.

Pour résumer, les auteurs des XVIe et XVIIe siècles qui se penchent sur les œuvres d'Ovide (en particulier sur les *Héroïdes*) pour en donner une adaptation tragique, se montrent plutôt méfiants vis-à-vis de cette source. Certes, Ovide est l'un des auteurs anciens les plus connus et aimés de l'époque, mais c'est à contre-cœur que les dramaturges lui accordent droit de cité dans leurs tragédies, en ne l'accueillant volontiers qu'au sein de pièces qui se positionnent en marge du genre tragique, comme la tragédie à machines ou la tragédie lyrique. Dès lors, on est forcé de s'interroger sur un point de taxonomie concernant une

catégorie critique assez répandue, celle de l'« héroïde » tragique, qu'on applique souvent aux héroïnes élégiaques de tragédie portées à l'honneur par l'*Andromaque* de Racine et pullulant dans les années suivantes. Si l'on a reconnu dans l'*Andromaque* l'acte de naissance de la tragédie élégiaque d'inspiration héroïdienne, nous croyons qu'il est nécessaire de donner quelques précisions sur sa descendance. Parler de tragédie d'inspiration ovidienne, dans le cas de Racine, n'est certainement pas impropre, car l'*Andromaque* (ainsi qu'une large partie du restant de sa production) entretient des rapports d'intertextualité considérables avec l'œuvre du poète et intègre effectivement des éléments de sa poétique. En revanche, l'appellation généralisée d'« héroïdes » pour les héroïnes élégiaques qui parsèment le panorama de la tragédie française de la fin du XVIIe siècle risque d'être fourvoyant. Ovide n'est pas le seul auteur élégiaque de l'Antiquité, ni de l'époque moderne : dans la première partie de ce travail, nous avons pu évoquer de nombreuses imitations de ses œuvres (surtout des *Héroïdes* et des *amatoria*) ainsi que d'une foule d'autres ouvrages qui, tout en naissant d'une pratique d'émulation, sont pourtant irréductibles au simple statut d'imitations. Ces textes ont pu nourrir la production théâtrale du XVIIe siècle : le *Tite* de Jean Magnon[1204] (1660) en est un exemple ; il puise son sujet dans le recueil des *Harangues héroïques* de Madeleine de Scudéry[1205] et ne pourrait pourtant pas être considéré comme une pièce ovidienne. Concernant un exemple d'ordre différent, le personnage de Médée chez Longepierre s'avère effectivement être une *Héroïde*, mais pour la durée d'une scène : dès lors, peut-on attribuer à ce personnage une identité qu'il ne recouvre que pendant un moment ?

Ce qui est en cause, ici, n'est pas la chose (la catégorie des héroïnes élégiaques dans les tragédies du dernier tiers du XVIIe siècle) mais le mot par lequel on la désigne (« héroïde »). Un mot qui est porteur d'une information douteuse car il suggère qu'Ovide aurait exercé sur le théâtre français une influence directe bien plus profonde que celle qu'il semble, d'après nos premières recherches, avoir effectivement eu. Les auteurs de tragédies puisent avec une relative parcimonie dans l'immense corpus ovidien, et lorsqu'il s'agit de traiter d'un mythe ayant connu une incarnation tragique ou épique dans l'Antiquité, le modèle

[1204]L'édition originale a paru à Paris, s.n. ; une édition moderne a été publiée : Jean MAGNON, *Tite, tragi-comédie de Jean Magnon (1660)*, critical edition by Herman Bell, Paris-Baltimore-London-Oxford, Les Belles Lettres-The Johns Hopkins Press-H. Milford-Oxford University Press, 1936.

[1205]Madeleine de SCUDÉRY, *Les femmes illustres, ou Les harangues héroïques*, à Paris, chez A. de Sommaville et A. Courbé, 1642-1644. Les rapports entre le *Tite* et les *Harangues héroïques* ont été relevés par H. Bell dans son édition critique, citée dans la note précédente.

élégiaque est souvent négligé, comme le montrent les nombreuses réécritures des mythes de Phèdre, de Didon et de Médée dans lesquelles Ovide est généralement un grand absent. La question de la responsabilité d'Ovide envers ces « héroïdes » de la fin du XVIIe siècle, en somme, mérite d'être creusée davantage, ce que nous nous proposons de faire dans la prolongation de ces recherches. Dans l'accomplissement de cette tâche, nous pourrons nous appuyer sur le répertoire de pièces héroïdiennes que nous avons constitué, au sein duquel on trouve déjà un certain nombre de tragédies qui ont pu être définies comme des « héroïdes » (l'*Ariane* de Thomas Corneille, la *Pénélope* de Genest, l'*Hypermnestre* d'Abeille, le *Lyncée* de Riupeirous et la *Médée* de Longepierre) quoique seules trois parmi elles soient le résultat d'une réécriture.

*

* * *

La présente étude a trouvé son point de départ dans une série de questions, et c'est sur une série de questions qu'elle s'achève. Nous venons de rappeler la nécessité de vérifier la pertinence de la catégorie « héroïde » en explorant un corpus de pièces aux sujets autres qu'ovidiens, mais d'autres pistes de recherche peuvent être envisagées à partir des enquêtes préliminaires que nous avons menées dans le cadre de ce travail de thèse.

Dans la continuité de nos questionnement sur le rôle qu'Ovide aurait joué dans la diffusion de la vogue des « héroïdes », une réflexion concernant les conditions de création des pièces dans les théâtres parisiens s'impose. À propos de la *Médée* de Longepierre, comme nous l'avons vu, les critiques du XVIIIe siècle avaient souligné que la fortune posthume de cette pièce aurait été imputable aux interprétations de vedettes jeunes et talentueuses. Dès lors, nous sommes persuadé qu'il faudrait vérifier, à travers des recherches sur la distribution lors de la création des « héroïdes » du XVIIe siècle, si la construction d'héroïnes tragiques éplorées ne devrait pas être mise en relation avec l'assignation de ces rôles à des actrices qui, auparavant, s'étaient déjà particulièrement illustrées dans l'interprétation de ce type de personnages[1206]. La Champmeslé, qui avait contribué au triomphe de la *Bérénice*, n'a-t-elle

[1206]Je tiens à remercier Vincenzo De Santis pour ses précieuses suggestions concernant ce sujet.

pas assuré deux ans plus tard celui de l'*Ariane*[1207] ? Et La Grange-Chancel ne rappelle-t-il pas que la mort de la Champmeslé avait fait choir son projet de publication d'*Oreste et Pylade*, et que seul l'avènement d'une nouvelle actrice capable d'incarner convenablement le personnage d'Iphigénie avait rendu à la pièce les honneurs qu'elle connut lors de sa création ?

À côté de ces questions, auxquelles nous essaierons de répondre dans la suite de nos recherches, nous en avons retenues d'autres, plus vastes, visant à compléter le tableau du rayonnement d'Ovide dans le théâtre français que nous avons ébauché dans ce travail de thèse. Plusieurs auteurs de théâtre du XVIIe siècle ont manifesté un penchant particulier, avoué ou non, pour Ovide. La production de ces auteurs mérite alors d'être étudiée en se demandant si la pratique d'imitation du poète latin demeure isolée dans les cas d'adaptation de sujets anciens précis ou bien si elle nourrit dans une mesure plus large leur écriture dramatique. Les auteurs sur lesquels nous estimons qu'il serait profitable de s'interroger sont Isaac de Benserade, Gabriel Gilbert, Thomas Corneille, Philippe Quinault et Claude Boyer, qui se sont tous penchés à plusieurs reprises sur le corpus ovidien pour en tirer les arguments de leurs œuvres (les traductions ou imitations d'Ovide faites par Benserade, Gilbert et Corneille, par ailleurs, nous assurent de leur réelle fréquentation des écrits du poète). Aussi ces dramaturges se sont-ils tous adonnés à la composition de tragédies ainsi que de ballets, de tragédies à machines ou de tragédies lyriques de sujet ovidien. L'étude de ces pièces fournira aussi l'occasion de s'interroger sur leur approche de ces différents genres au sein de leurs productions dramatiques respectives[1208]. Ces recherches, enfin, pourront ouvrir la voie à d'autres, plus étendues, concernant les rapports entre Ovide et le théâtre en musique à la fin du XVIIe siècle.

Sans avoir aucunement la prétention de fournir des réponses exhaustives sur la question du rayonnement d'Ovide dans le théâtre tragique français des XVIe et XVIIe siècles, cette thèse constitue la première étape d'une recherche qu'il eût été impossible, du fait de son ampleur, d'affronter d'une façon satisfaisante dans la durée limitée d'un doctorat. Ce plus

[1207]Nous rappelons le jugement de Mme de Sévigné sur la pièce de Thomas Corneille, que nous avons cité dans la section du présent travail consacrée à l'*Ariane* : « Cette comédie est fade ; les comédiens sont maudits ; mais quand la Champmeslé arrive on entend un murmure ; tout le monde est ravi ; et l'on pleure de son désespoir ».

[1208]Des études ont déjà été menées dans ce sens. Nous rappelons notamment le travail de Sylvain CORNIC, *L'enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, préface de Jérôme De La Gorce, Paris, P.U.P.S., 2011.

vaste travail est actuellement en chantier, et nous espérons pouvoir lui donner une suite dans l'avenir. Ces pages, qui fournissent, de fait, un répertoire raisonné des réécritures théâtrales des œuvres ovidiennes, n'apportent donc qu'une bien modeste contribution à l'étude de l'histoire du théâtre français. Néanmoins, nous espérons que ce répertoire pourra au moins encourager les chercheurs à éviter d'entériner certaines équivoques critiques, car la question de l'influence d'Ovide dans le théâtre nécessite d'être encore éclaircie et mérite d'être abordée toujours avec la plus grande prudence.

Bibliographie

Dictionnaires, usuels et répertoires

Analyse et traitement informatique de la langue française : http://www.atilf.fr/

BRUNET, Charles, *Tables des pièces de théâtre décrites dans le catalogue de la bibliothèque de M. de Soleinne*, édité par H. Rothschild, Paris, Damascène Morgand, 1914.

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Édition du CNRS, 3 vol.,1776.

DESGRAVES, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601-1700)*, Genève, Droz, 1986.

Dictionnaire de l'Académie française, à Paris, chez Coignard, 1694.

Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle, sous la direction de Marc Vuillermoz, Paris, Champion, 1998.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnout-Reinier Leers, 3 vol., 1690.

GOUJET, Claude-Pierre *Bibliothèque françoise ou Histoire de la littérature françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1966.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

JOANNIDÈS, Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1901.

LANCASTER, Henry Carrington, *The Comédie-Française, 1680-1701. Plays, Actors, Spectacles, Finances*, Baltimore - Londres, John Hopkins Press - Oxford Unviversity Press, 1953.

LARDON, Sabine et THOMINE-BICHARD, Marie-Claire, *Grammaire d u français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif des théâtres*, 2ème édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, C. A. Jombert, 1763.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, L.-F. Prault, 1733.

MÉLÈSE, Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934.

PARFAICT, François et Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.

PARFAICT, François et Claude, *Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P. G. Le Mercier et Saillant, 1748.

RIFFAUD, Alain, *Répertoire du théâtre français imprimé au XVIIe siècle*, URL : http://www.unifr.ch/repertoiretheatre17/

RIFFAUD, Alain, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève, Droz, 2009.

Sources antiques

APOLLODORO, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla), 2004.

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

CLAUDIEN, *Œuvres. Tome I. Le rapt de Proserpine*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, texte établi, traduit et commenté par Paul Goukowsky, Paris, Les Belles Lettres, 2006-2016.

ESCHYLE, *Théâtre complet*, texte traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 1920-1925.

ESCHYLE, *Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

ESCHYLE, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

EURIPIDE, *Théâtre complet*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 8 vol., 1923-1927.

EURIPIDE, *Tragédies. Fragments. De Béllérophon à Protésilas*, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

HÉSIODE, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

HOMÈRE, *L'Odyssée. « Poésie Homérique »*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1992.

HOMÈRE, *Iliade. Tome II. Chants VII-XII*, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la contribution de Pierre Chantraine, Paul Collart, René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

HYGIN, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

LONGIN, *Traité du sublime*, traduction de Nicolas Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1995.

[LONGIN], *Du Sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

LUCAIN, *La guerre civile*, texte établi et traduit par A. Bourgery , Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 1962.

MARTIAL, *Épigrammes*, texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

MUSAEI *Opusculum de Herone et Leandro*, Venezia, A. Manuzio, 1494.

[MUSÉE], *Gnomae monostichae, sive sententiae ex diversis poetis, secundum ordinum alphabetis. Accedit Musaei poematum de Herone et Leandro. Cura Joannis Lascaris*, Firenze, L. d'Alopa, circa 1494-1496.

PUBLII OVIDII NASONIS *Opera*, Daniel Heinsius textum recensuit, Lugduni Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1629.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Operum editio nova*, accurante Nicolao Heinsio, Amstelodami, typis L. Elzevirii, 1652.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Operum editio nova*, N. Heinsius recensuit ac notas addidit, Amstelodami, ex officina Elzeviriana, 1661.

PUBLII OVIDII NASONIS] *Opera in tres tomos divisa, interpretatione et notis illustravit Daniel Crispinus ad usum Delphini*, Lugduni, apud Anissonios, J. Posuel et C. Rigaud, 1686.

OVID, *Heroides. Selected Epistles*, edited by Peter E. Knox, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté par Danielle Porte, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

OVIDIO, *Heroides*, edizione critica con testo latino a fronte, a cura di Pierpaolo Fornaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Epistulae heroidum 1-3*, a cura di Alessandro Barchiesi, Firenze, Felice Le Monnier, 1992.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula VII. Dido Aeneae*, a cura di Lisa Piazzi, Firenze, Felice Le Monnier, 2007.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula 10. Ariadne Theseo*, introduzione, testo e commento di Chiara Battistella, Berlin, De Gruyter, 2010.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, a cura di Federica Bessone, Firenze, Le Monnier, 1997.

OVIDIO, *Lettere di eroine*, a cura di Giampiero Rosati, Milano, BUR, 2011.

PUBLII OVIDII NASONIS, *Amores*, testo, introduzione, traduzione e note a cura di Franco Munari, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

OVIDE, *Les amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

OVIDE, *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

OVIDE, *Les remèdes à l'amour*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

OVIDE, *Les Métamorphoses illustrées par la peinture baroque*, traduction du latin de Georges Lafaye, préfaces de Roberto Mussapi, Pierre Rosenberg et Carlo Falciani, Paris, Diane de Selliers, 2003.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, sixième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

OVIDE, *Pontiques*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, texte établi par Michel Casevitz, Paris, Les Belles Lettres, 8 vol., 1992.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, Milano, Mondadori (« Fondazione Valla »), 9 vol., 1994-2013.

PINDARE, *Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

PLUTARQUE, *Vies. Tome I. Thésée-Romulus – Lycurgue-Numa*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

PLUTARQUE, *Vies. Tome I (Thésée-Romulus – Lycurgue-Numa)*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, troisième tirage revu et corrigé par Jean Trigoin, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, texte établi et traduit par Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 1925-1927.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1999-2002.

SOPHOCLE, *Théâtre complet*, texte établi par Alphonse Dain, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1955-1960.

STACE, *Thébaïde*, texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

TIMÉE DE TAUROMÉNION, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden, Brill, 1926-1958, 566 F 82 Jacoby.

VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

VIRGILE, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Sources médiévales

Accessus ad auctores, édition critique entièrement revue et augmentée par R. B. C. Huygens, Leiden, Brill, 1970.

ANONYME, *Piramus et Tysbé,* dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*, présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000.

[BOCCACE], *Le Livre de Jehan Bocasse de la louenge et vertu des nobles et cleres dames, translaté et imprimé novellement à Paris*, chez A. Vérard, 1493.

BOCCACE, *Des Dames de renom*, paru à Lyon chez G. Rouillé en 1551.

DUFOUR, Antoine, *Les vies des femmes célèbres*, texte établi, annoté et commenté par G. Jeanneau, Genève-Paris, Droz, 1970.

GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Deux traités de l'amour de Dieu*, textes, notes critiques, traduction par M.-M. Davy, Paris, Vrin, 1953.

Le Roman de la Poire par Tibaut, publié par Christiane Marchello-Nizia, Paris, Société des textes anciens, 1984.

LONGEON, Claude, *La farce des théologastres*, texte établi, introduit et commenté par Claude Longeon, Genève, Droz, 1989.

MARIE DE FRANCE, *Les Lais de Marie de France,* publiés par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.

Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbée, publiée d'après un exemplaire de la Bibliothèque Royale de Dresde par Emile Picot, Paris, Leclerc, 1901.

[OVIDE]*, Ovidius Metamorphoseos, cum commento familiari*, Parisii, per magistrum Andream Bocard, sumptibus vero Petri Reginaldi, 1496.

[OVIDE], *L'Art d'amours. Traduction et commentaire de l'« Ars amatoria » d'Ovide*, édition critique par Bruno Roy, Leiden, Brill, 1974.

[OVIDE], *Les epistres des dames de Grece. Une versione médiévale en prose française des* Héroïdes *d'Ovide*, éditée par Luca Barbieri, Paris, Champion, 2007.

"*Ovide moralisé", poème du commencement du quatorzième siècle*, édition critique avec introduction par Cornelis de Boer, Amsterdam, Johannes Müller, 5 vol., 1915-1938.

Ovide Moralisé, trad. d'Emmanuèle Baumgartner, dans *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*, édition bilingue d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000.

PETRARCA, Francesco, *Le familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, collaborazione di Felicita Audisio, Torino, N. Aragno, 2004-2008.

PETRARCA, Francesco, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

PIZAN, Christine de, *Livre de la mutacion de Fortune* (publié d'après les manuscrits par Suzanne Solente, Paris, Picard, 1959-1966).

PIZAN, Christine de, *La città delle dame* [*Livre de la Cité des Dames*], a cura di Patrizia Caraffi, edizione di Earl Jeffrey Richards, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998.

PIZAN, Christine de, *Epistre Othea,* édition critique par Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999.

PIZAN, Christine de, *Le livre des espistres du debat sus le* Rommant de la Rose*,* édition d'Andrea Valentini, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Poems of Cupid, God of Love. Christine de Pizan's Epistre au dieu d'Amours *and* Dit de la Rose*, Thomas Hoccleve's* The letter of Cupid, édition de Thelma S. Fenster et Mary Carpenter Erler,Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1990.

TROYES, Chrétien de, *Cligès*, publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion, 2006.

Sources des XVIe et XVIIe siècles

ABEILLE, Gaspard, *Lyncée*, à La Haye, chez A. Moetjens, en 1681.

[ANACRÉON, SAPPHO] *Les Poésies d'Anacréon et de Sapho, traduites de grec en vers françois, avec des remarques*, à Paris, chez P. Émery, 1684.

ANONYME, *Alphée et Aréthuse*, à Paris, chez C. Ballard, 1686.

ANONYME, *La Victoire du Phébus François contre le Python de ce temps. Tragédie. Où l'on voit les desseings, pratiques, Tyrannies, Meurtres, Larcins, mort et Ignominie dudit Python*, à Rouen, chez Th. Mallart, 1617.

ANONYME*, Le Trébuchement de Phaeton*, à Saint Germain en Laye, chez P. Mansan, 1622.

[APOLLODORE], *Les trois livres de la bibliothèque d'Apollodore, ou L'origine des dieus [...]*, à Paris, chez J. Gesselin, 1605.

Apollon législateur, ou le Parnasse réformé, Ballet, meslé de chant et de déclamation, à Paris, chez L. Sevestre, 1711.

AUBIGNAC, François-Hédelin, Abbé d', *La pratique du Théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris, Champion, 2011.

BAÏF, Jean Antoine de, *Le Meurier, ou la Fable de Pyrame et Thisbe*, dans ID., *Œuvres complètes. I. Euvres en rime*, édition critique avec introduction, variantes et notes sous la direction de Jean Vignes, Paris, Champion, 2002.

Ballet d'Andromede exposée au monstre marin, BnF MS fr. 24352, f. 308.

BELLIARD, Guillaume, *Les deplorables amours de Pirame et Tysbé, prise[s] d'Ovide* (mais dans l'en-tête de la traduction le titre devient *Les tragiques amours de Pirame et Tysbé*), dans ID., *Le premier livre des poèmes de Guillaume Belliard*, à Paris, chez Claude Gauthier, 1578.

BENSERADE, Isaac de, *La Cléopâtre*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636.

BENSERADE, Isaac de, *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636.

BENSERADE, Isaac de, *Gustaphe, ou l'Heureuse ambition*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1637.

BENSERADE, Isaac de, *Iphis et Iante*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1637.

BENSERADE, Isaac de, *Méléagre*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641.

BENSERADE, Isaac de, *Ballets pour Louis XIV*, présentés et annotés par Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de littératures classiques, 1997, 2 vol.

BENSERADE, Isaac de, *Iphis et Iante*, édition établie et présentée par Anne Verdier, avec la collaboration de Christian Biet et Lise Leibacher-Ouvrard, Vijon, Lampsaque, 2000.

BEZ, Ferrand de, *Les epistres heroïques amoureuses aux muses*, à Paris, chez C. Micard, 1579.

BIDAR, Mathieu, *Hippolyte*, à Lille, chez Balthasar Le Francq, 1675.

BOAISTUAU, Pierre, *Histoires tragiques*, édition critique publiée par Richard A. Carr, Paris, Champion, 1977.

BOCCACE, *Des dames de renom, nouuellement traduict d'Italien en langage Françoys*, à Lyon, chez G. Rouille, 1551.

BOCCACCIO, Giovanni, *De mulieribus claris*, dans ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, t. X, 1967.

BOCCACE, *Les femmes illustres. De mulieribus claris*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique. Épîtres, odes, poésies diverses et épigrammes*, présenté par Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *La Fatalle, ou la conqueste du sanglier de Calidon*, dans ID., *Les tragédies et histoires sainctes*, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618.

BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Les tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, chez S. Rigaud, à Lyon, 1618.

BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Perséenne, ou la Délivrance d'Andromède*, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618.

BOITET DE FRAUVILLE, Claude, *Les Dionysiaques ou les Voyages, les amours et les conquêtes de Bacchus aux Indes* […], à Paris, chez R. Fouët, 1625.

BORÉE, Vincent, *Achille Prince grec*, à Lyon, chez V. de Coeursilly, 1627.

BOUHOURS, Dominique, *Pensées ingénieuses des anciens et des modernes*, à Paris, chez Vve de S. Mabre-Cramoisy, 1689.

BOURSAULT, Edme, *Le portrait du peintre, ou la Contre-critique de l'Escole des femmes*, à Paris, chez E. Loyson, 1663.

BOURSAULT, Edme, *Méléagre*, à Paris, chez J. Guignard, 1694.

BOURSAULT, Edme, *Pièces de théatre de Mr Boursault, […] Avec une Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut estre permise ou doit estre absolument défendue*, à Paris, chez J. Guignard, 1694.

BOUSY, Pierre de, *Méléagre*, à Caen, chez P. Le Chandelier, 1582.

BOUSY, Pierre de, *Méléagre*, texte édité et présenté par Luigia Zilli, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 3, Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 2002.

BOYER, Claude, *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé*, à Paris, chez T. Quinet, 1649, [1648].

BOYER, Claude, *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, à Paris, chez G. de Luyne, Th. Jolly, E. Loyson et G. Quinet, 1666.

BOYER, Claude, *Méduse*, à Paris, chez C. Ballard, 1697.

BRACCIOLINI, Poggio, *Hero, Leandro*, in Roma, appresso G. Facciotti, 1630.

BUCHANAN, Georges, *George Buchanan Tragedies*, edited by P. Sharratt et P. G. Walsh, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983.

CAHAGNESII, Jacobi, *Elogiorum civium Cadomensium centuria prima*, Cadomi, typis J. Basi, 1609.

CAMPISTRON, Jean Galbert de, *Achille et Polyxène*, à Paris, chez C. Ballard, 1687.

CAMPISTRON, Jean Galbert de, *Alcide ou le Triomphe d'Hercule*, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

CARBONE, Nicolò, *Altea, tragedia*, in Napoli, Appresso Mattio Cancer, 1559.

CASTRO, Guillen de, *Segunda parte de las Comedias de Don Guillem de Castro*, Valencia, por M. Sorolla, 1625.

CHAPOTON, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, à Lyon, chez G. Chaunod, 1640.

CHRÉTIEN, Nicolas, *Le ravissement de Céfale*, dans ID., *Les tragédies de N. Chrétien, Sieur des Croix Argentenois*, à Rouen, chez Th. Reinsart, 1608.

COMES, Natalis, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venetiis, 1581.

CONTI, Natale, *Mythologie, ou Explication des fables. Édition nouvelle […] par J. Baudoin*, à Paris, chez P. Chevalier et P. Thiboust, 1627.

CORNEILLE, Pierre, *Médée*, à Paris, chez F. Targa, 1639.

CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, à Rouen, chez L. Maurry et à Paris, chez C. de Sercy, 1651.

CORNEILLE, Pierre, *La Toison d'or*, imprimée à Rouen, et se vend à Paris, chez A. Courbé et G. de Luynes, 1661.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres de P. Corneille*, par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette, 1862.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1980-1987.

CORNEILLE, Pierre, *La Conquête de la Toison d'or*, édition critique par Marie-France Wagner, Paris, Champion, 1998.

CORNEILLE, Thomas, *Ariane*, à Paris, chez G. de Luyne, 1672.

CORNEILLE, Thomas, *La Mort d'Achille*, à Rouen, chez G. de Luyne, [1673], 1674.

CORNEILLE, Thomas, *Circé, tragédie ornée de machines, de changemens de théâtre et de musique*, à Paris, chez P. Bessin, 1675.

CORNEILLE, Thomas, *L'Inconnu, comédie meslée d'ornemens et de musique*, à Paris, chez J. Ribou, 1675.

CORNEILLE, Thomas, *Le Triomphe des dames, comédie meslée d'ornemens*, à Paris, chez J. Ribou, 1676.

CORNEILLE, Thomas, *Médée*, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

CORNEILLE, Thomas, *Ariane*, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, t. II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1986.

CORNEILLE, Thomas et DONNEAU DE VIZÉ, Jean, *La devineresse, ou Les faux enchantemens*, édition présentée, établie, et annotée par Julia Prest, London, Modern humanities research association, 2007.

COYPEAU D'ASSOUCY, Charles, *L'Ovide en belle humeur*, à Paris, chez C. de Sercy, 1650.

D'AMBOISE, Michel, *Les Cent Epigrammes*, à Paris, chez A. Lotrian et D. Janot, 1532.

D'URFÉ, Honoré, *L'Astrée*, nouvelle édition par Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1912-1932].

DANCOURT, *La Mort d'Hercule*, à Arras, chez Lohen, 1683.

DEIMIER, Pierre de, *Lettres amoureuses, non moins pleines de belles conceptions que de beaux désirs. Ensemble la traduction de toutes les epistres d'Ovide*, à Paris, chez G. Sevestre, 1612.

DESJARDINS, Marie-Catherine-Hortense, *Les Exilés de la Cour d'Auguste*, à Paris, chez C. Barbin, 1672-1673.

DESMAREST, Henry, *Didon*, édition de Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron, avec une collaboration de Michel Antoine, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2003.

DESMARETS DE SAINT SORLIN, Jean, *Les Visionnaires*, à Paris, chez J. Camusat, 1637.

[Diodore de Sicile], *L'Histoire des successeurs de Alexandre le Grand [Texte imprimé] / extraicte de Diodore Sicilien et quelque peu des vies escriptes par Plutharque ; translatée par messire Claude de Seyssel*, à Paris, chez J. Bade, 1530.

[Diodore de Sicile], *Les Troys premiers livres de l'histoire de Diodore Sicilien, historiographe grec, Translatez de latin en françoys par maistre Anthoine Macault*, à Paris, chez O. Mallard, 1535.

[Diodore de Sicile], Sept livres des histoires de Diodore Sicilien, nouvellement traduyts de grec en françoys, à Paris, chez M. de Vascosan, 1554.

Dolce, Lodovico, *Didone*, Venezia, Figliuoli di Aldo, 1547.

Donneau de Vizé, Jean, *Les Amours de Vénus et d'Adonis*, à Paris, chez T. Jolly, 1670.

Donneau de Vizé, Jean, *Les Amours du Soleil*, à Paris, chez C. Barbin, 1671.

Donneau de Vizé, Jean, *Le Mariage de Bachus et d'Ariane*, à Paris, chez P. Le Monnier, 1672.

Du Bellay, Joachim, *Le quatriesme livre de l'Énéide traduict en vers françoys. La complaincte de Didon à Énée, prinse d'Ovide. Autres oeuvres de l'invention du traducteur*, à Paris, s.n., 1552

Du Bellay, Joachim, *Deffence, et illustration de la langue françoyse* par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

Du Boullay, Michel, *Orphée*, à Paris, chez C. Ballard, 1690.

Duché de Vancy, Joseph-François, *Céphale et Procris*, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

Desiderii Erasmi Roterodami, *Opus de conscribendis epistolis*, Basileae apud Io.Frobenium, 1522.

Desiderii Erasmi Roterodami, *Opus epistolarum*, edited by P. S. Allen, H. M. Allen et H. W. Garrod, Oxford, Clarendon Press, 1913.

[Ésope], *Fables d'Ésope en quatrains, dont il y a une partie au Labyrinte de Versailles* [par Isaac de Benserade], à Paris, chez S. Mabre-Cramoisy, 1678.

Ferrier de la Martinière, Louis, *Les moyens de se guérir de l'amour, conversations galantes*, à paris, chez Claude Barbin, 1678.

[Euripide], *Hecuba et Iphigenia in Aulide, Euripidis tragoediae, in latinum tralatae Erasmo Roterodamo interprete. Medea ejusdem, Georgio Buchanano Scoto interprete*, Parisiis, ex officina M. Vascosani, 1544.

Ferrier de La Martinière, Louis, *Preceptes galants*, à Paris, chez C. Barbin, 1678.

Fontaine, Charles, *Ruisseaux de Fontaine. Œuvre contenant Epitres, Elegies, Chants divers, Epigrammes, Odes, et Estrenes pour cette presente annee 1555*, à Lyon, chez Th. Payan, 1555.

Fontenelle, Bernard de, *Énée et Lavinie*, musique de Pascal Colasse, à Paris, chez C. Ballard, 1690.

Frénicle, Nicolas, *Niobé*, à Paris, chez J. Dugast, 1632.

Garnier, Robert, *Hippolyte,* à Paris, chez R. Estienne, 1573.

GARNIER, Claude, *L'Ariadne de Nonnus panopolitain poete grec* […], s.l., s.d. [1605].

GARNIER, Robert, *Hippolyte*, édité par Silvio Ferrari, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 5, Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 1993.

GARNIER, Robert, *Les Juifves. Hippolyte*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

GARNIER, Robert, *Théâtre complet. Tome II. Hippolyte*, édition critique établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2009.

GENEST, Charles-Claude, *Pénélope*, à Paris, chez J. Boudot, 1703.

GILBERT, Gabriel, *Marguerite de France*, à Paris, chez A. Courbé, 1641.

GILBERT, Gabriel, *Téléphonte*, à Paris, chez T. Quinet, 1642.

GILBERT, Gabriel, *Rodogune*, à Paris, chez A. Courbé, 1646.

GILBERT, Gabriel, *Sémiramis*, à Paris, chez A. Courbé, 1647.

GILBERT, Gabriel, *Hypolite, ou le garçon insensible*, à Paris, chez A. Courbé, en 1647.

GILBERT, Gabriel, *L'art de plaire*, à Paris, chez Guillaume de Luynes, 1655.

GILBERT, Gabriel, *Les Amours de Diane et d'Endimion*, à Paris, chez G. de Luynes, 1657.

GILBERT, Gabriel, *Chresphonte, ou le retour des Héraclides dans le Péloponnèse*, à Paris, chez G. de Luynes, 1659.

GILBERT, Gabriel, *Arie et Pétus*, *ou les Amours de Néron*, à Paris, chez G. de Luynes, 1660.

GILBERT, Gabriel, *Les Amours d'Ovide*, à Paris, chez Cl. Barbin et E. Loyson, 1663.

GILBERT, Gabriel, *Les Amours d'Angélique et de Médor*, à Paris, chez G. Quinet, F. Mauger et G. de Luynes, 1664.

GILBERT, Gabriel, *Les intrigues amoureuses*, à Paris, chez G. de Luynes, 1667.

GILBERT, Gabriel, *Léandre et Héro*, non publiée, 1667.

[GILBERT, Gabriel ?], *Le courtisan parfait*, à Grenoble, chez J. Nicolas, 1668.

GILBERT, Gabriel, *Les peines et les plaisirs de l'amour en vers lyriques*, à Paris, chez O. de Varennes, 1672.

GILLOT DE SAINTONGE, Louise-Geneviève, *Circé*, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

GOMBAULD, Jean de, *Aconce et Cydippe*, pièce non publiée, 1625.

GOMBAULD, Jean de, *Les Danaïdes*, à Paris, chez A. Courbé, 1658.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Obras completas*, edición de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.

GRATAROLO DI SALÒ, Bongianni, *Altea, tragedia*, in Venezia, per Francesco Marcolini, 1556.

GRENAILLE, François, *L'innocent malheureux, ou La mort de Crispe*, à Paris, chez J. Paslé, 1639.

GRENAILLE, François, *Nouveau recueil de lettres des dames tant anciennes que modernes*, à Paris, chez T. Quinet, 1642.

GUILLERAGUES, Gabriel Joseph de Lavergne, [ALCOFORADO, Mariana], *Lettres portugaises. Lettres d'une Péruvienne*, textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Flammarion, 1993.

HABERT, François, *La traduction de deux fables d'Ovide en sa Metamorphose : la premiere de Piramus et Thisbe, la seconde, du beau Narcissus*, dans ID., *La jeunesse du Banny de lyesse*, Paris, chez D. Janot, 1541.

HABERT, François, *Le Combat de Cupido et de la mort, nouvellement composé par le Banny de lyesse* […], à Paris, chez A. Lotrian, circa 1542.

HABERT, François, *Les Epistres heroïdes*, à Paris, chez M. Fezendat et R. Granjon, 1550.

HARDY, Alexandre, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huict poèmes dragmatiques ou théâtres consécutifs*, à Paris, chez J. Quesnel, 1623.

HARDY, Alexandre, *Ariane ravie*, à Paris, chez Jacques Quesnel, 1624.

HARDY, Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, à Paris, chez J. Quesnel, 1624.

HARDY, Alexandre, *Le Ravissement de Proserpine par Pluton*, à Paris, J. Quesnel, 1624-1628 [1611].

HARDY, Alexandre., *Théâtre complet*, édition de Sandrine Berrégard, Fabien Cavaillé, Ludwig Hochgeschwender, Christine Noille-Clauzade et Johana Porcu-Adams, sous la direction de Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 3 vol., 2012-2015.

HARDY, Alexandre, *Méléagre*, édité par Ludwig Hochgeschwender, dans ID., *Théâtre complet. Tome I*, édition de Sandrine Berrégard, Fabien Cavaillé, Ludwig Hochgeschwender, Christine Noille-Clauzade et Johana Porcu-Adams, sous la direction de Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2012.

HARDY, Alexandre, *Ariane ravie*, ID., *Théâtre complet*, sous la direction de Charles Mazouer, édité par Christine Noille-Clauzade, introduit et annoté par Fabien Cavaillé et revu par Ludwig Hochgeschwender, Paris, Classiques Garnier, 2012.

HARDY, Alexandre, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée*, édition critique par Antonella Amatuzzi, Paola Cifarelli, Daniella Dalla Valle, Michela Mastroianni, Monica Pavesio et Laura Rescia, sous la direction de Daniela Dalla Valle, Paris, Classiques Garnier, 2014.

HEYWOOD, Thomas, *The Brazen Age, the first act containing, The Death of the Centaure Nessus, the second, the Tragedy of Meleager, the third, the Tragedy of Iason and Medea, the fourth, Vulcans Net, the fifth, the Labours and Death of Hercules*, London, Samuel Rand, 1613.

Index librorum prohibitorum a Sixto V, papa, confectus et publicatus : at vero a successoribus ejus in sede Romana suppressus, edente Josepho Mendham, A.M., Londini, apud Jacobum Duncan, 1835.

Jean Donneau de Vizé et la querelle de Sophonisbe. *Écrits contre l'abbé d'Aubignac*, édition critique par Bernard J. Bourque, Tübingen, Narr, 2014.

JODELLE, Étienne, *Les œuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle*, à Paris, chez N. Chesneau et M. Patisson, 1574.

JODELLE, Étienne, *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et présentée par Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1968.

JODELLE, Étienne, *Didon se sacrifiant*, texte édité et présenté par Mariangela Miotti, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX (1573-1575)*, 1ère série, vol. 5, Florence-Paris, Olschki-P.U.F., 1993.

JODELLE, Étienne, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, édition critique par Alan Howe, Genève, Droz, 1994.

JODELLE, Étienne, *Théâtre complet. III. Didon se sacrifiant*, publié sous la direction de Christine de Buzon et Jean-Claude Ternaux. Édition critique établie, présentée et annotée par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002.

JODELLE, Étienne, *« Didon se sacrifiant » d'Étienne Jodelle*, textes recueillis par Bruno Conconi, Bologna, I libri di Emil, 2014.

JODELLE, Étienne, *« Didon se sacrifiant » d'Étienne Jodelle*, textes réunis par Charlotte Bonnet, Anne Boutet, Christine de Buzon, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2015.

JOLLY, François-Antoine, *Méléagre*, à Paris, chez C. Ballard, 1709.

L'ESPINE, Charles de, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, Lovanii, Typis Ph. Dormalii, 1614.

L'HERMITE, Tristan, *Lettres meslées du sieur Tristan*, à Paris, chez A. Courbé, 1642.

L'HERMITE, Tristan, *La mort de Sénèque*, à Paris, chez T. Quinet, 1645.

L'HERMITE, Tristan, *La mort de Chrispe, ou Les malheurs domestiques du grand Constantin*, à Paris, chez C. Besongne, 1645.

L'HÉRITIER DE NOUVELON, Nicolas, *Hercule furieux*, à Paris, chez T. Quinet, 1639.

L'HERMITE DE VOZELLE, *La Cheute de Phaeton*, à Paris, C. Besongne, 1639.

LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, *La Bradamante*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1637.

La doctrine des Amans, ou le Catechisme d'Amour, où sont enseignés, les principaux Mysteres de l'Amour et le Devoir d'un veritable Amant, s.l.n.d.

LA FONTAINE, Jean de, *Contes et nouvelles en vers*, édition présentée, établie et annotée par Alain-Marie Bassy, Paris, Gallimard, 1982.

LA FOSSE, Antoine de, *Polyxène*, à Paris, chez T. Guillain, 1696.

LA FOSSE, Antoine de, *Thésée*, à Paris, chez P. Ribou, 1700.

LA GRANGE, Guillaume de, *Didon,* perdue, 1582 ?

LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Adherbal roy de Numidie*, à Paris, chez la Vve P. Boüillerot, 1694.

LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Alceste*, à Paris, chez P. Ribou, 1694.

LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Méléagre*, à Paris, chez P. Ribou, 1699.

LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Oreste et Pylade*, à Paris, chez P. Ribou, 1699.

LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Athenaïs*, à Paris, chez P. Ribou, 1700.

LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Medus, Roy des Medes,* musique de François Bouvard, à Paris, chez Christophe Ballard,1702.

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *Le charactère élégiaque*, à Paris, chez la Veuve Jean Camusat, 1640.

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *Le Charactere elegiaque*, à Paris, chez Vve Camusat, 1640.

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *La poétique*, édition critique par Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015.

LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Alcione*, à Paris, 1706.

LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Sémélé*, à Paris, chez C. Ballard, 1709.

LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *Médée*, à Poitiers, chez Marnefz et Bouchetz Frères, 1555.

LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *La Médée*, édition critique par James A. Coleman, University of Exeter, 1985.

LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *Médée*, édition, introduction et notes de Marie-Madeleine Fragonard, Mugron, Éditions José Feijóo, 1990.

LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *Poésies complètes*, édition critique par James A. Coleman, University of Exeter Press, 1992.

LA PINELIÈRE, Guérin de, *Hippolyte,* à Paris, chez A. de Sommaville, 1635.

LA PINELIÈRE, Guérin de, *Suitte des visions de Quevedo*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [à Paris, chez T. Quinet, 1636].

LA PINELIÈRE, Guérin de, *Hippolyte,* dans *Le mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle. Textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar*, éditions critiques avec introduction et notes par Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996.

LA ROQUE, Siméon Guillaume de, *Les Amours de Pirame et Thisée*, dans ID., *Les œuvres*, à Paris, chez la Vve Monstr'œil, 1609.

LA SELVE, *Second livre des Délices de la Poésie Françoise*, à Paris, chez T. Du Bray, 1620.

LA SELVE, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, à Montpellier, chez J. Puech, 1633.

LA SELVE, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, introduction et notes par Jean-Claude Brunon, Montpellier, L'Entente bibliophile, 1986.

LA SERRE, Jean Puget de, *Pyrame*, à Paris, s.n., 1629.

LA TAILLE, Jacques de, *Didon,* perdue, 1562 ?

LA TUILLERIE, *Hercule*, à La Haye, chez A. Moetjens, 1682, [1681].

LAURENS, André Du, *Discours des maladies mélancoliques (1594)*, édition préparée, présentée et annotée par Radu Suciu, Paris, Klincksieck, 2012.

LE BOULENGER, Louis, *Morale galante, ou l'art de bien aimer*, à Paris, chez C. Barbin, 1666.

LE BRETON, Guillaume, *Didon,* perdue, 1570 ?

LE JEUNE, Tallemant, *Les aventures d'Andromède*, non publié, 1677.

LE LOYER, Pierre, *Érotopegnie, ou Passe-temps d'amour. Ensemble une Comédie du muet insensé*, à Paris, chez A. L'Angelier, 1576.

Le Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi, édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.

LE MOYNE, Pierre, *Entretiens et lettres poétiques*, à Paris, chez É. Loyson, 1665.

Le Théâtre François. Contenant. Le Trébuchement de Phaëton. La Mort de Roger. La Mort de Bradamante. Andromède délivrée. Le Foudroyement d'Athamas. Et la Folie de Silène, à Paris, chez P. Manzan et Cl. Colet, 1625.

LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Médée,* à Paris, chez P. Aubouyn et Ch. Clouzier, 1694.

LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Électre*, à Paris, chez la Vve Pissot, 1730.

LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Jérusalem délivrée* […] *exécutée à Fontainebleau le 17 octobre 1712*, pièce inédite publiée par Nicolas Moreau, Paris, 1812.

LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Médée. Tragédie (1694)*, texte établi et présenté par Tomoo Tobari, Paris, Nizet, 1967.

LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Médée. Tragédie. Suivie du* Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine *(1686) et de la* Dissertation sur la tragédie de Médée par l'abbé Pellegrin *(1729)*, publiés avec une introduction et des notes par Emmanuel Minel, Paris, Champion, 2000.

LOUTAUD, Chevalier de, *Playdoyez d'Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille, avec le changement du sang d'Ajax en hyacinthe*, à Paris, chez P. Variquet, 1665.

LOUVENCOURT, François de, *Les Amours et premieres œuvres poëtiques*, à Paris, chez G. Drobet, 1595.

LULLY, Jean-Baptiste, Philippe QUINAULT, *Thésée, tragédie en musique*, édition de Pascal Denécheau, édition du livret de Sylvain Cornic, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms, 2010.

MAGNON, Jean, *Tite, tragi-comédie de Jean Magnon (1660)*, critical edition by Herman Bell, Paris-Baltimore-London-Oxford, Les Belles Lettres-The Johns Hopkins Press-H. Milford-Oxford University Press, 1936.

MALLEVILLE, Claude, *Lettres amoureuses,* à Paris, chez T. du Bray, 1624.

MARCASSUS, Pierre de, *Les Dionysiaques ou le Parfait Héros* […], à Paris, chez T. du Bray, 1631.

MARESCHAL, André, *L'Inconstance d'Hylas*, à Paris, chez F. Targa, 1635.

MARINO, Giambattista, *La lira*, in Venetia, appresso G. B. Ciotti, 1614.

MARLOWE, Christopher, CHAPMAN, George, *Hero and Leander, begun by Christopher Marloe* [sic]*; and finished by George Chapman*, London, P. Linley, 1598.

MAROLLES, Michel de, *Tableaux du Temple des Muses*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1655.

MAROT, Clément et ANEAU, Barthélémy, *Les trois premiers livres de la* Métamorphose *d'Ovide*, édition critique publiée par Jean-Claude Moisan avec la collaboration de Marie-Claude Malenfant, Paris, Champion, 1997.

Médée : un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749. Avec le livret de l'opéra Médée et Jason de Pellegrin, sous la direction d'Isabelle Degauque, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2008.

MICHIEL, Pietro, *Epistole amorose*, Venezia, Giacomo Scaglia, 1632.

MICHIEL, Pietro, *Il dispaccio di Venere. Epistole heroiche & amorose*, Venezia, Guerigli, 1640.

MICHIEL, Pietro, *L'arte degli amanti*, Venezia, Giacomo Scaglia, 1632.

MOLIÈRE, CHARPENTIER, Marc Antoine, *Actéon*, 1672, opéra de chasse, Ms. autogr. dans *Mélanges autographes*, Vol. 21, H. 480 [1683 ?], remanié dans *Actéon changé en biche* (H. 481a).

MOLIÈRE, *L'impromptu de Versailles*, dans ID., *Œuvres complètes. II*, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

MONTEMAYOR, Jorge de, *Historia de los muy constantes y infelices amores de Piramo y Tisbe*, à Anvers, J. Stelsio, 1561.

MONTFLEURY, *L'ambigu comique, ou Les amours de Didon et d'Ænée. Tragedie en trois actes, Meslée de trois Intermedes Comiques*, à Paris, chez P. Promé, 1673.

MONTFORT, Sieur de, *La Politique des Amans, ou la Connoissance du Cœur*, à Paris, chez Th. Guillain, 1683.

[MUSÉE], *L'Histoire de Leander et de Hero, premierement faict en grec par Musaeus poëte tres ancien et depuis mis de latin en francois par Clement Marot*, Lugduni, apud S. Gryphium, 1541.

[MUSÉE], *Museus ancien poète grec, des Amours de Leander et Hero, traduict en rithme francoise, par Clément Marot*, à Paris, chez Ch. L'Angelier, 1541.

Noces sanglantes. Hypermnestre du Baroque aux Lumières. Quatre tragédies de Gombauld (1644), Abeille (1678), Riupeirous (1704) et Le Mierre (1758), présentées par Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999.

Ovidius exulans dabitur in aula regiae Navarrae die Veneris Calend. Mart. hora post meridiem 4, s.l.n.d.

[OVIDE], *Les œuvres de Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy. Augmentées d'ung grand nombre de ses compositions nouuelles, par cy deuuant non imprimées*, à Lyon, chez É. Dolet, 1543.

[OVIDE], *Le Metamorfosi d'Ovidio. Al christianissimo re di Francia Henrico secondo*, in Vinegia, per Gio. Griffio, 1561.

[OVIDE], *Pièces choisies d'Ovide*, à Paris, chez C. Barbin, 1670.

[OVIDE] *Ovide. Toutes les pieces qui nous restent de ce poëte, lesquelles il composa pendant son exil* […], à Paris, chez J. Langlois, 1678.

[OVIDE], *Les Œuvres d'Ovide, traduction nouvelle par M. de Martignac*, à Lyon, chez H. Molin, 1697.

[OVIDE], *Les Amours d'Ovide, avec les receptes aux dames pour l'embellissement de leur visage* […] *par L.-J. Belle-Fleur*, à Paris, chez J. Petit-Bas, 1621.

[OVIDE], *Les élégies choisies des Amours d'Ovide*, à Paris, chez C. Barbin, 1668.

[OVIDE], *De arte Amandi. Translaté de Latin en Francoys Imprimé Nouvellement*, à Genefve [mais à Paris, chez A. Lotrian, circa 1527.]

[OVIDE], *De l'art d'aymer, translaté de latin en françoys, avec plusieurs autres petitz œuvres*, à Paris, chez E. Groulleau, 1556.

[OVIDE], *L'art d'aimer d'Ovide*, à Lyon, chez J. Lautret, 1622.

[OVIDE], *L'Hératotechnie, ou l'Art d'aimer d'Ovide, en vers burlesques*, à Paris, chez D. Pelé, 1650.

[OVIDE], *L'Art d'aimer d'Ovide, avec les Remèdes d'amour*, à Paris, chez É. Loyson, 1662.

[OVIDE], *L'art d'aimer d'Ovide, traduit en vers françois*, à Paris, chez C. de Sercy, 1668.

[OVIDE], *L'Art d'aimer d'Ovide, ou la meilleure maniere d'aimer*, à Cologne, chez B. d'Egmond, 1696.

[OVIDE], *Les epistres d'Ovide nouvellement mises en vers François par M. Charles Fontaine*, à Lyon, par J. Temporal, 1552.

[OVIDE], *Les epistres d'Ovide nouvellement mises en vers françois par M. Charles Fontaine, avec les préfaces et annotations. Response à icelles epistres par Michel d'Amboise*, à Lyon, chez J. Temporal et Ph. Rollet, 1552.

[OVIDE], *Les XXI épitres d'Ovide. Les dix premières sont traduites par Charles Fontaine [...] le reste est par lui revu et augmenté de préfaces*, à Lyon, chez J. de Tournes et G. Gazeau, 1556.

[OVIDE], *Les épistres et toutes les élégies amoureuses d'Ovide*, à Paris, chez C. Barbin, 1676.

[OVIDIO], *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar* [da Niccolò Degli Agostini], Venezia, Da Lecco, 1522.

[OVIDE], *Le Grand Olympe des Hystoires poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa Metamorphose*, à Lyon, chez Denys de Harsy, 1532.

[OVIDE], *Les 15 livres de la métamorphose d'Ovide , interprétés en rimes françoises, par François Habert,* à Rouen, chez G. L'Oyselet, s.d. mais après 1549.

[OVIDE], *Six livres de la Métamorphose d'Ovide, traduictz selon la phrase latine en rime françoise, sçavoir le III, III, V, VI, XIII et XIIII, le tout par Françoys Habert*, à Paris, chez M. Fezandat, 1549.

[OVIDE], *Les 15 livres de la métamorphose d'Ovide, interprétés en rimes françoises*, par François Habert, à Rouen, chez G. L'Oyselet, s.d., [1557].

La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Simeoni, a Lione, per Giovanni di Tornes, 1559.

[OVIDE], *La métamorphose d'Ovide figurée*, à Lyon, chez J. de Tournes, 1557.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise [...] avec XV discours contenans l'explication morale des fables*, à Paris, chez Mathieu Guillemot, s.d. [1606].

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose française par N. Renouard, suivies du Jugement de Pâris et de XV discours*, à Paris, chez la Vve Guillemot, 1614.

[OVIDE], *Les métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois, par Raimond et Charles de Massac, père et fils. Avec XV sommaires*, à Paris, chez F. Pomeray et P. Rocolet, 1617.

[OVIDE], *Les métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois par Raimond et Charles de Massac, père et fils*, à Paris, chez F. Pomeray et P. Rocolet, 1617.

[OVIDE], *Les Metamorphoses françoises recueillies par M. Regnault*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en françois par Pierre Du Ryer*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1655.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en vers françois par Thomas Corneille*, livres I-2, à Paris, chez C. Barbin, 1669.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en vers françois par T. Corneille*, à Paris, chez C. Barbin 1669-70.

[OVIDE], V-VI : *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en vers françois [...] par T. Corneille*, à Paris, chez G. de Luynes, 1672.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, comprises en quatre vers pour chaque fable [...]*, à Paris, chez J. Langlois, 1677.

[OVIDE], *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, à Paris, de l'Imprimerie Royale, 1676.

[OVIDE], *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois, par T. Corneille de l'Académie Françoise*, à Paris, chez B. Girin, 1697.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers françois par Thomas Corneille*, à Paris, chez J.-B. Coignard, 1697.

[OVIDE], *Les Métamorphoses d'Ovide, avec des explications à la fin de chaque fable*, à Paris, chez P. Émery, 1701.

[OVIDE], *Du remède d'amours, translaté nouvellement de latin en françoys*, à Paris, chez A. Vérard, 1509.

[OVIDE], *Livre premier des Remèdes contre l'Amour, traduit des vers latins d'Ovide*, à Paris, chez Vve M. Guillemot et S. Thiboust, 1612.

[OVIDE], *Les Remèdes contre l'amour. Travestis des vers latins d'Ovide, en vers burlesques*, à Paris, chez O. de Varennes, 1666.

[OVIDE], *Les regrets d'Ovide, traduicts en prose françoise par I. Binard*, à Paris, chez H. Sara, 1625.

PELETIER DU MANS, Jacques, *Œuvres complètes. Tome I. L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François. L'Art poëtique departi an deus Livres*, sous la direction d'Isabelle Pantin, édités par Michel Jourde, Jean-Charles Monferran et Jean Vignes, Paris, Champion, 2011.

PELLEGRIN, Simon-Joseph, *Médée et Jason*, à Paris, chez Ch. Ballard, 1713.

PELLETIER, Pierre de, *Lettres meslées du sieur du Pelletier*, à Paris, chez N. et J. de La Coste, 1642.

PERRIN, Pierre, *Ariane, ou le Mariage de Bacchus. Opera composé par le Sieur P. P. et Mis en Musique par le Sieur Grabut* [sic], *Maitre de la Musique du Roi*, Londres, Th. Nieucombe, 1673/1674.

PERRIN, Pierre, *Pomone,* à Paris, chez R. Ballard, 1671.

Petite Bibliothèque des Théatres, Paris, Au bureau de la Petite Bibliothèque des théâtres, 1784.

[PHILOSTRATE DE LEMNOS], *Les Images ou Tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec, mis en françois par Blaise de Vigenere […]*, à Paris, chez N. Chesneau, 1578.

[PHILOSTRATE DE LEMNOS], *Les images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Champion, 1995.

PRADON, Nicolas, *Pirame et Thisbé*, à Paris, chez H. Loyson, 1674.

PRADON, Nicolas, *Phèdre et Hippolyte*, à Paris, chez J. Ribou, 1677.

PRADON, Nicolas, *Phèdre et Hippolyte*, édition critique d'Olive Classe, Exeter, University of Exeter, 1987.

PRADON, Nicolas, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Théâtre du XVIIe siècle. III*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de La Pléiade »), 1992.

PUGET DE LA SERRE, Jean, *Thesée, ou Le prince reconnu*, à Paris, chez A. de Sommaville, A. Courbé, T. Quinet et N. de Sercy, 1644.

QUINAULT, Philippe, *Cadmus et Hermione*, à Paris, chez C. Ballard, 1673.

QUINAULT, Philippe, *Thésée*, à Paris, chez C. Ballard, 1675.

QUINAULT, Philippe, *Atys*, à Paris, impr. de C. Ballard, 1676.

QUINAULT, Philippe, *Proserpine*, à Paris, chez C. Ballard, 1680.

QUINAULT, Philippe, *Persée*, à Paris, chez C. Ballard, 1682.

QUINAULT, Philippe, *Phaéton*, à Paris, chez C. Ballard, 1683.

QUINAULT, Philippe, *Livrets d'opéra*, présentés et annotés par Buford Norman, Paris-Toulouse, Hermann-SLC, 2016.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1994.

RACINE, Jean, *Phèdre et Hippolyte*, à Paris, chez Cl. Barbin, 1677.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes I. Théâtre – poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1999.

RACINE, Jean, *Théâtre complet*, édition critique par Alain Viala et Sylvaine Guyot, préface de Jacques Morel, Paris, Classiques Garnier, 2013.

RAPIN, René, *Hortorum libri IV*, à Paris, Imprimerie Royale, 1665.

RAPIN, René, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, édition critique de E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970.

Ratio studiorum. Plan raisonné et institutions des études dans la Compagnie de Jésus, présentée par Adrien Demoustier et Dominique Julia, traduit par Léone Albrieux et Dolorès Pralon-Julia, annoté par Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997.

RAYSSIGUIER, *Tragicomedie pastorale où les Amours d'Astrée et de Celadon sont meslées à celles de Diane, de Silvandre et de Paris avec les inconstances d'Hilas*, à Paris, chez P. David, 1632.

Recueil de diverses pièces choisies traduites en vers français, à Paris, chez C. de Sercy, 1656.

Recueil de pieces en prose, les plus agreables de ce temps. Composées par divers autheurs, à Paris, chez Ch. De Sercy, 1662.

Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672), présenté par Christian Delmas, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1985.

RICHER, Louis, *L'Ovide bouffon, ou les Métamorphoses travesties en vers burlesques*, à Paris, chez T. Quinet, 1649.

RIUPEIROUS, Théodore de, *Hypermnestre*, à Paris, chez J. Ribou, 1704.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition critique avec introduction et commentaire par Pierre Laumonier, Paris, Marcel Didier, 1973.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes. II*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1994.

ROTROU, Jean de, *Hercule mourant*, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636.

ROUSSEAU, Jean-Baptiste, *Jason ou la Toison d'or*, à Paris, chez C. Ballard, 1696.

ROUSSEAU, Jean-Baptiste, *Vénus et Adonis*, à Paris, chez C. Ballard, 1697.

SAINT-JEAN, *Ariane et Bachus,* à Paris, chez Christophe Ballard, en 1696.

SAINTE-MARTHE, Scévole de, *Gallorum doctrina illustrium, qui nostra patrumque memoria floruerunt, elogia [...]*, Lutetiae Parisiorum, apud J. Villery, 1630.

SAINTONGE, Louise-Geneviève de, *Didon*, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

SALLEBRAY, *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, à Paris, chez T. Quinet, 1639.

SCUDÉRY, Georges de, *Didon*, à Paris, chez A. Courbé, 1637.

SCUDÉRY, Georges de, *La mort de César*, à Paris, chez A. Courbé, 1637.

SCUDÉRY, Georges de, *Les Femmes illustres, ou les Harangues héroïques*, à Paris, chez A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

SCUDÉRY, Madeleine de, *Femmes illustres, ou les Harangues héroïques,* à Paris, chez A. de Sommaville et A. Courbet, 1642-1644.

SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie, histoire romaine*, à Paris, chez A. Courbé, 10 vol, 1654-1661.

SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, édition critique avec une introduction et des notes publiée par Félix Gaiffe, nouvelle édition mise à jour par Francis Goyet, Paris, Nizet, 1988.

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de, *Correspondance*, édition de Roger Duchêne, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1972.

TABOURET Jacques, *Dido, sive Amor insanus, tragoedia, auctore Jacobo Taboureto [...]*, Lutetiae, apud F. Blanvillaeum, 1609.

TASSO, Bernardo, *Favola di Leandro et d'Hero*, dans ID., *Libro terzo de gli amori di Bernardo Tasso*, in Vinegia, per B. Stagnino, 1537.

Théâtre du XVIIe siècle, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1975.

Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre, à Paris, chez P. Gandouin, Nyon père, Valleyre, Huart, Nyon fils, Clousier, 1737.

Théâtre françois, ou Recueil des meilleures pièces de théâtre des anciens auteurs, à Paris, chez P. Ribou, t. III, 1705.

Traités de poétique et de réthorique de la Renaissance, sous la direction de Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1990.

VEGA, Garcilaso de la, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, en Barcelona, en la officina de Garles [sic] Amoros, 1543.

VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, dans ID., *Œuvres du sieur Théophile. Seconde partie*, à Paris, chez P. Billaine et J. Quesnel, 1623.

VIAU, Théophile de [?], *Pasiphaé*, à Rouen, chez J.-B. Behourt, 1627.

VIAU, Théophile de, *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie*, préface de Georges Forestier, Paris, Cicero, 1992.

VIAU, Théophile de, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Guido Saba, Paris, Champion, 1999.

VIAU, Théophile de, *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008.

VIAU, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie, glossaire par Bénédicte Louvat-Molozay et Guillaume Peureux, Paris, Flammarion, 2015.

VIRGILE, *Le quatriesme livre de l'Énéide traduict en vers françoys. La complaincte de Didon à Énée, prinse d'Ovide. Autres oeuvres de l'invention du traducteur*, à Paris, s.n., 1552.

YEUWAIN, Jean, *Hippolyte, tragédie tournée de Sénèque (1591)*, édition critique, précédée d'une introduction et accompagnée d'une étude littéraire par Gontran Van Severen, Mons, L. Dequesne, 1933.

Études sur Ovide et sur la réception de ses œuvres

ALLEN, Peter L., *The Art of Love. Amatory Fiction from Ovid to the* Romance of the Rose, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1992.

ALLEN, Christopher, « Ovid and art », dans *The Cambridge Companion to Ovid*, , edited by Philip Hardie, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 336-367.

AMIELLE, Ghislaine, *Les traductions françaises des* Métamorphoses *d'Ovide*, Paris, Jean Touzot, 1989.

AMIELLE, Ghislaine, « Les *Métamorphoses* d'Ovide abrégées à l'usage des amateurs d'art », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 397-404.

BAÏCHE, André, « Ovide chez d'Aubigné », dans *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, p. 79-121.

BARBIERI, Luca, « Les *Héroïdes* dans l'*Ovide moralisé* : Léandre-Héro, Pâris-Hélène, Jason-Médée », dans *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, actes de la journée d'études (Bruxelles, 4 décembre 2008) édités par An Faems, Virginie Minet-Mahy et Colette Van Coolput-Storms, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'Études Médiévales, 2011, p. 235-268.

BARCHIESI, Alessandro, « Narratività e convenzione », dans Publii Ovidii Nasonis, *Epistulae heroidum 1-3*, a cura di Alessandro Barchiesi, Firenze, Felice Le Monnier, 1992, p. 51-52.

BARDON, Henri, « Ovide et le Grand Roi », *Les études classiques*, 25 (1957), p. 401-416.

BARDON, Henri, « Ovide et le baroque », dans *Ovidiana. Recherches sur Ovide, publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète* par Nicolas-Ian Herescu, 1958, p. 75-100.

BARDON, Henri, « Sur l'influence d'Ovide en France au 17ème siècle », dans *Atti del convegno internazionale ovidiano* de Sulmona (maggio 1958), Roma, Istituto di Studi Romani Editore, 1959, t. II, p. 69-83.

BARDON, Françoise, « Les *Métamorphoses* d'Ovide et l'expression emblématique », *Latomus*, 35, 1 (1976), p. 71-90.

BARDON, Henri, « Sur les *Images ou tableaux de platte peinture* de Blaise de Vigenère », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 55 (1977), p. 106-121.

BATTAGLIA, Salvatore, « La tradizione di Ovidio nel Medioevo », (*Filologia romanza*, VI (1959), p. 185-224.

BOUCHÉ, Thérèse, « Ovide et Jean de Meun », *Le Moyen Âge*, 83 (1977), p. 71-87.

BROWN, Cynthia J., « Du manuscrit à l'imprimé : *Les XXI Epistres d'Ovide* d'Octovien de Saint-Gelais », dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 69-82.

BUCCHI, Gabriele, *« Meraviglioso diletto ». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

BUSCA, Maurizio, « Autour de deux sources de la *Médée* de La Péruse : Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide », dans *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, actes de la journée d'études de Vercelli (6 juin 2014), études réunies et présentées par Michele Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 47-67.

Cahiers de Recherches Médiévales (XIIIe-XVe siècles), 9 (2002, « Lectures et usages d'Ovide (XIIIe-XVe siècles) »)

CAROCCI, Renata, *Les* Héroïdes *dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1758-1788)*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1988.

CAZÈS, Hélène, « Les bonnes fortunes d'Ovide au XVIe siècle », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 239-264.

CHATELAIN, Marie-Claire, « L'héroïde chez Mademoiselle de Scudéry », dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVIIe siècle*, études réunies par Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 41-57.

CHATELAIN, Marie-Claire, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2008.

CHATELAIN, Marie-Claire, « L'héroïde comme modèle épistolaire : l'exemple des *Lettres amoureuses* de Malleville », *Littératures classiques*, 71 (2010), p. 129-151.

CHATELAIN, Marie-Claire, « Bussy-Rabutin et la figure galante d'Ovide : modèle, parallèle, identification personnelle », *Littératures classiques*, 77 (2012), p. 17-33.

CHATELAIN, Marie-Claire, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVIIe siècle », *Tangence*, 109 (2015), p. 17-39.

CHEVALLIER MICKI, Sybile, *Tragédies et théâtre rouennais (1566-1640). Scénographies de la cruauté*, thèse sous la direction de Christian Biet soutenue à l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013.

CHIRON, Pascale, « Traduction et "conversion" des épîtres héroïdes d'Ovide à la Renaissance », *Anabases*, 17 (« Traditions et réceptions de l'Antiquité »), 2013, p. 119-133.

CLAIVAZ, David, *Ovide veut parler. Les négociations de Clément Marot traducteur*, Genève, Droz, 2016.

CORMIER, Raymond, « Cinq motifs ovidiens retrouvés chez Chrétien de Troyes », *Medioevo romanzo*, XXVIII (2004), p. 189-207.

COULSON, Frank T., « Ovid's *Metamorphoses* in the school tradition of France, 1180-1400. Texts, manuscript tradition, manuscript settings », dans *Ovid in the Middle Ages*, edited by James G. Clark, Frank T. Coulson and Kathryn L. McKinley, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town-Singapore-São Paulo-Delhi-Tokyo-Mexico City, Cambridge University Press, 2011, p. 48-82.

DALLA VALLE, Daniela, « Dalle "Heroides" di Ovidio alle lettere eroiche in Francia nel XVI e XVII secolo », *Studi Francesi*, 119 (1996), p. 307-316.

DALLA VALLE, Daniela, « Les *Héroïdes* en France et les *Lettres héroïques* au XVIe et au XVIIe siècle (jusqu'aux *Lettres héroïques* de Tristan l'Hermite) », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 371-383.

DESMOND, Marylinn, « Venus's Clerk. Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 161-173.

DIMMICK, Jeremy, « Ovid in the Middle Ages : authority and Poetry », dans *The Cambridge Companion to Ovid*, , edited by Philip Hardie, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 264-287.

DORANGEON, Simone, « Réception d'Ovide dans la Renaissance anglaise », dans *Un classicisme ou des classicismes ?*, actes du colloque de Reims 5, 6 et 7 juin 1991, sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau, Pau, PUP, 1995, pp. 191-197.

DÖRRIE, Heinrich, « L'épître héroïque dans les littératures modernes. Recherches sur la postérité des *Epistulae heroidum* d'Ovide », *Revue de littérature comparée*, 40, 1 (1966), p. 48-64.

DU CREST, Sabine, « La galerie Mazarine de G. F. Romanelli : une galerie ovidienne ? », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 433-443.

Élégie et épopée dans la poésie ovidienne, ViIlleneuve d'Ascq, Éditions de l'Université de Lille 3, 1999.

ENGELS, Joseph, *Études sur l'*Ovide moralisé, Groningen, J. B. Wolters, 1943.

ENGELS, Joseph, « Les commentaires d'Ovide au XVIe siècle », *Vivarium*, 12 (1974), p. 3-13.

FALCONE, Maria Jennifer, « *Nostrae fatum excusabile culpae*. Dal modello elegiaco ovidiano all'*Ipsipile* di Stazio », *Athenaeum*, XCIX, 2 (2011), p. 491-498.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « Piramus et Tisbé au Moyen-Âge : le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 115-147.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Un manteau sur la chemise. Blanchefleur et ses soeurs, d'Ovide au *Conte du Graal* », *Revue des langues romanes*, CXVII (2014), p. 353-380.

FRANCIS, Claude, *Les métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, Québec, Éditions du Pélican, 1967.

FRIEDMAN, Michelle A. « Problems in Romance Composition : Ovid, Chrétien de Troyes, and the *Romance of the Rose* », *Romance Philology*, 30 (1976), p. 158-168.

FUMO, Jamie C., « Commentary and Collaboration in the Medieval Allegorical Tradition », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 114-128.

GERRITSEN, Willem P., « Le *præceptor amoris* et ses disciples médiévaux. La réception de l'*Ars amatoria* de Foulques d'Orléans à Dirc Potter », dans *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, actes de la journée d'études (Bruxelles, 4 décembre 2008) édités par An Faems, Virginie Minet-Mahy et Colette Van Coolput-Storms, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'Études Médiévales, 2011, p. 105-118.

GUTHMÜLLER, Bodo, *Ovidio metamorphoseos vulgare : Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981.

GUTHMÜLLER, Bodo, *Mito, poesia, arte : saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

GUYER, Foster E., « The influence of Ovid on Chrétien de Troyes », *Romanic Review* 12 (1921), p. 97-134 et 216-247.

Hélène HIMELFARB, « Ovide à Versailles, mise au point : fable et opéra dans les peintures de Jean Cotelle pour la galerie de Trianon (1688-1691) », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 445-458.

Henri LAMARQUE, « L'édition des œuvres d'Ovide dans la Renaissance française », dans *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, p. 13-40.

HERR, Corinna, *Medeas Zorn : Eine « starke Frau » in den Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim, Centaurus Verlag, 2000.

HEXTER, Ralph, « Ovid in the Middle Ages : Exile, Mythographer, and Lover », dans *Brill's Companion to Ovid*, edited by Barbara Weiden Boyd, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 413-442.

HOLLARD, Thoron, *The Figure of Dido in French Drama and French Music. Interpretations of the Tragic Love Story of a Legendary Heroine*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2011.

JEANNERET, Michel, « Préfaces, commentaires et programmation de la lecture. L'exemple des *Métamorphoses* », dans *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloque de Paris (mai 1988) réunis et présentés par Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Paris, Aux amateurs des livres, 1990, p. 31-39.

JUNG, Marc-René, « L'*Ovide moralisé* : de l'expérience de mes lectures à quelques propositions actuelles », dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 107-122.

LANCASTER, Henry Carrington, « Jodelle and Ovid », *Romanic Review*, vol. VI, 3 (1915), p. 341-343.

LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane, « D'Ovide à Théophile de Viau ou "l'ancienne histoire" de Pyrame et Thisbé », dans *Colloque Présence d'Ovide*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, 26-28 septembre 1980, édités par Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 295-305.

LAVOCAT, Françoise, « Un crime de vent ? L'inceste fraternel au théâtre : réécritures d'Ovide », *Littératures classiques*, 67 (2009), p. 45-57.

Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de J.-P. Néraudau, études réunies par E. Bury avec la collaboration de M. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

MANCINI, Mario, « Ovidio cortese », dans *Le "Metamorfosi" di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006, p. 1-15.

MARÉCHAUX, Pierre, « D'un sens à l'autre : continuité et rupture à travers les commentaires des *Métamorphoses* d'Ovide du XIVe au XVIe siècle », *Textuel*, 33 (« Thèmes et figures mythiques. L'héritage classique », 1997), p. 19-33.

MAY, Georges, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, Presses universitaires de France-Yale University Press, 1949.

MILLET-GÉRARD, Dominique, *Le cœur et le cri. Variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Champion, 2004.

MORELLI, Alfredo Mario, *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, dans « Percorsi della memoria », II, a cura di M. P. Pieri, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, p. 37-81.

MOSS, Ann, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, London, The Warburg Institute, 1982.

MOUSSY, Maud, « La moralisation du mythe : Pyrame et Thisbé dans la *Bible* de Jean Malkaraume », dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 83-103.

MUNARI, Franco, *Ovid im Mittelalter*, Zürich, Artemis, 1960.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », dans *Présence d'Ovide*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, 26-28 septembre 1980, édités par Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 323-344.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre, « La présence d'Ovide aux XVIe et XVIIe siècles ou la survie du prince de poésie », dans *La littérature et ses avatars. Discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature*, actes des cinquièmes journées rémoises (23-27 novembre 1989), sous la direction d'Y. Bellenger, Paris, Klincksieck, 1991, p. 13-29.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre, « Traduction et création chez Du Bellay, l'exemple de la 'Complainte de Didon à Énée prinse d'Ovide' (*Héroïdes*, VII) », dans *La Naissance du monde et l'invention du poème, mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Yvonne Bellenger*, textes réunis et édités par Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 1998, p. 368-386.

NIGHTINGALE, Jeanne A., « From Mirror to Metamorphosis. Echoes of Ovid's *Narcissus* in Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* », dans *The Mythographic Art. Classical Fable and the Rise of the Vernacular in Early France and England*, edited by Jane Chance, Gainesville, University of Florida Press, 1990, p. 47-82.

*Nouvelles études sur l'*Ovide moralisé, réunies et présentées par Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Champion, 2009.

OROFINO, Giulia, « Ovidio nel Medioevo : l'iconografia delle *Métamorfosi* », dans *Aetates ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Italo Gallo e Luciano Nicastri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 189-208.

Ovide en France dans la Renaissance, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse – Le Mirail (« Cahiers de l'Europe Classique et Néo-Latine » 1), 1981.

Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges, études réunies par H. Casanova-Robin, Paris, Champion, 2007.

Ovidiana. Recherches sur Ovide, publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète par Nicolas-Ian Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Paul BAROLSKY, « Ovid's *Métamorphoses* and the History of Baroque Art », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 202-216.

PAUPERT, Anne, « "Pouëte si soubtil" ou "grand deceveur" : Christine de Pizan lectrice d'Ovide », dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 45-67.

PELLEGRIN, Élisabeth, « Les "Remedia amoris" d'Ovide, texte scolaire médiéval », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 115 (1957), p. 172-179.

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion, 2006.

Présence d'Ovide, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, 26-28 septembre 1980, édités par Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

PROVINI, Sandra, « L'intertexte des *Héroïdes* dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », *Le Verger*, Bouquet 5, (« Étienne Jodelle : *Didon se sacrifiant* », numéro dirigé par Adeline Lionetto-Hesters et Marie Saint-Martin), janvier 2014, URL : http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/09/Verger5-Provini.pdf

RESSÉGUIER, Bernadette de, *Ovide en Provence. Décors mythologiques sur la faïence provençale aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Aix-en-Provence, DSF, 2015.

RICHMOND, John, « Manuscript Tradition and the Transmission of Ovid's Works », dans *Brill's Companion to Ovid*, edited by Barbara Weiden Boyd, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 443-483.

ROSSI, Luciano, *Ovidio*, dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 : Il Medioevo volgare*, vol. III (*La ricezione del testo*), Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 259-301.

ROUSSEL, Deborah, *Ovide épistolier*, Bruxelles, Latomus, 2008.

SABOT, Augustin, *Ovide poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse :* Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae, Gap, Ophrys, 1976.

SABOT, Augustin, « Les Héroides d'Ovide: préciosité, rhétorique et poésie », dans *Aufstieg und niedergang der Römischen Welt*, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, pp. 2552-2636.

SCHELUDKO, Dimitri, « Ovid und die Trobadors », *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV (1943), p. 129-174.

SOLOMON, Jon, « The Influence of Ovid in Opera », dans *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, Malden, Wiley-Blackwell, 2014, p. 371-385.

STERNFELD, FREDERICK W., « The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the *lieto fine* », *Analecta musicologica*, 19 (1979), p. 30-51.

STERNFELD, Frederick W., « Orpheus, Ovid and Opera », *Journal of the Royal Musical Association*, 113 (1988), p. 172-202.

STRUBEL, Armand, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », p. 148, dans *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner,

Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 139-161.

TARRANT, Richard, « Ovid » et « Pseudo-Ovid » dans *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, edited by Leighton Durham Reynolds, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 257-286.

THOM, Michel, « Ovidismes inédits dans la *Bible* de Malkaraume », *Romania*, 105 (1984), p. 564-572.

VIARRE, Simone, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIe et XIIIe siècles,* Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1966.

VIARRE, Simone, « Exil ovidien, exil médiéval », dans *Présence d'Ovide*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, 26-28 septembre 1980, édités par Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 261-271.

VIDEAU-DELIBES, Anne, « Ovide antique: quel classique ? », *Littératures classiques*, 19 (1993), p. 35-59.

WHEELER, Stephen M., *A discourse of wonder. Audience and Performance in Ovid's* Metamorphoses, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

WHEELER, Stephen « Before the "ætas Ovidiana": mapping the early reception of Ovidian elegy », *Hermathena*, 177/178 (Winter 2004 - Summer 2005, « *Aetas Ovidiana* ? »), p. 9-26.

WHITE, Paul, *Renaissance Postscripts. Responding to Ovid's* Heroides *in Sixteenth-Century France*, Columbus, The Ohio State University, 2009.

Autres sources et études

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, P.U.F., 2003.

D'AILLY, Pierre, *Le jardin amoureux*, dans *Debating the* Roman la rose. *A Critical Anthology*, edited by Christine McWebb, New York-Abingdon, Routledge, 2006, p. 245-271.

AKIYAMA, Nobuko, « Corneille et ses pièces à machines », *XVIIe siècle*, 248 (2010), p. 403-417.

Arrêt sur scène / Scène Focus, 1 (2012 : « Pyrame & Thisbé : la mort des amants »), dirigé par Bénédicte Louvat-Molozay et Janice Valls-Russell.

BABY, Hélène, *La tragi-comédie en France de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.

BALLOR, Alessandro, « Il mito di Giasone e Medea nel Medioevo francese (XII-XIV secolo) », *Studi francesi*, 132 (2000), p. 455-471.

BALLOR, Alessandro, « Il mito di Giasone e Medea nel Quattrocento francese », *Studi francesi*, 139 (2003), p. 3-22.

BALMAS, Enea, *Un poeta del Rinascimento francese. Étienne Jodelle. La sua vita – il suo tempo*, con una premessa di Marcel Raymond, Firenze, Olschki, 1962.

BANACHÉVITCH, Nicolas, *Jean Bastier de La Péruse (1529-1554). Étude biographique et littéraire*, Paris, P.U.F., 1923.

BARBAFIERI, Carine, « Du bon usage de la douceur dans la peinture du héros tragique », dans *Le doux aux XVIe et XVIIe siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, actes du colloque du 28-29 mars 2003 réunis par Marie-Hélène Prat et Pierre Servet, *Cahiers du Gadges*, 1 (2003), p. 161-176.

BARBAFIERI, Carine, « La Mésnardière et la tragédie élégiaque : du mineur au majeur », Littératures classiques, 51 (2004), p. 269-283

BARBAFIERI, Carine, « *Pénélope* (Genest, Charles-Claude) : Préface », URL : http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Genest-Penelope-Preface-.html#fn1

BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BARBAFIERI, Carine, « Hercule et Achille, héros français au XVIIe siècle : De la vraisemblance à l'âge classique », *L'information littéraire*, 60 (2008), p. 43-54.

BARBIERI, Luca, *Le « epistole delle dame di Grecia » nel* Roman de Troie *in prosa. La prima traduzione francese delle* Eroidi *di Ovidio*, Tübingen-Basel, Francke (« Romanica Helvetica », 123), 2005.

BASHFORD, Christina, « Perrin and Cambert's 'Ariane, ou Le Mariage de Bacchus' Re-Examined », *Music & Letters*, 72, 1 (fév. 1991), p. 1-26.

BECK-CHAUVARD, Laurence, *La déréliction. L'esthétique de la lamentation amoureuse de la latinité profane à la modernité chrétienne*, Nancy, ADRA, 2009.

BEECHER, Donald, « L'amour et le corps : les maladies érotiques et la pathologie à la Renaissance », dans *Le corps à la Renaissance*, actes du colloque de Tours (2-11 juillet 1987), sous la direction de J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-Cl. Margolin, Paris, Aux amateurs des livres, 1990, p. 423-434.

BÉNICHOU, Paul, *L'écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967.

BERTAUD, Madeleine, « Deux *Ariane* au XVIIe siècle : Alexandre Hardy et Thomas Corneille », *Seventeenth-Century French Studies*, 19 (1997), p. 135-148.

BEUGNOT, Bernard, *La précellence du style moyen (1625-1650)*, dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, publié sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 539-599.

BIET, Christian, « La passion des larmes », *Littératures classiques*, 26 (1996), p. 167-183.

BIET, Christian, *Racine*, Paris, Hachette, 1996.

BIET, Christian, « À quoi rêvent les jeunes filles ? Homosexualité féminine, travestissement et comédie. Le cas d'*Iphis et Iante* de Benserade (1634) », dans *La Femme au XVIIe siècle*, actes du colloque de Vancouver (5-7 octobre 2000), édités par Richard G. Hodgson, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 53-81.

BÖHM, Karl, *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien*, Erlangen und Leipzig, A. Deichert, 1902.

BOUCHER, Jean-Pierre, « Le style élégiaque », *L'élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion*, actes du colloque de Mulhouse (16-18 mars 1979), sous la direction d'Andrée Thill, Paris, Ophrys, 1980, p. 203-210.

BROOKS, William, *Philippe Quinault, Dramatist*, Oxford, Peter Lang, 2009.

BRÜCKNER, Thomas, *Die erste französische Aeneis, Untersuchungen zu Octovien de Saint-Gelais' Übersetzung, mit einer kritischer Edition des VI. Buches*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1987.

CAIGNY, Florence de, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

CARDINALI, Giacomo, « La rinascita della tragedia in Francia », dans *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di Giovanni Guastella, Roma, Carocci, 2006, p. 243-282.

CARDINALI, Giacomo, « George Buchanan, "parrain" de la tragédie française ? La fortune de la production tragique de George Buchanan auprès des dramaturges de langue française (1553-1573) », dans *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions*, edited by Jan Bloemendal and Philip Ford, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2008. (« Noctes Neo Latinae. Neo-Latin Texts and Studies », 9), p. 35-53.

CARON, Philippe, ROSELLINI, Michèle, *Théophile de Viau. Œuvres poétiques*, Neuilly, Atlande, 2009.

CARRELL, Susan Lee, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place, 1982.

CASANOVA-ROBIN, Hélène, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003.

CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978.

CAVAILLÉ, Fabien, « Le malin plaisir : les perversions de la vengeance dans la tragédie baroque française », *Revue d'études théâtrales*, 9-10 (2004-2005), p.89-99.

CAVAILLÉ, Fabien, *Alexandre Hardy et le rêve perdu de la Renaissance. Spectacles violents, émotions et concorde civile au début du XVIIème siècle*, thèse sous la direction de Gilles Declercq soutenue à l'Université Paris III le 5 octobre 2009.

CAVAILLÉ, Fabien, « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) », *Arrêt sur scène / Scène Focus*, 1, 2012.

CAVAILLÉ, Fabien, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

CECCHETTI, Dario, « Variazioni su tema : la *Médée* di Thomas Corneille », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, (atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Preda, Milano, Cisalpino, 2006, p. 133-161.

CECCHETTI, Dario, « Variazioni su tema : la *Médée* di Thomas Corneille », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Presa, Milano, Cisalpino, 2006, p. 133-161.

CECCHETTI, Dario, « La 'tragédie en musique' come parodia della tragedia classica. Il « Thésée » di Philippe Quinault », dans *Bouquets pour Hélène*, 1 (2007-02-05), URL : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=38

CECCHETTI, Dario, « *Ariane* et *Médée* de Thomas Corneille : une mise en parodie du langage tragique ? », dans *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, sous la direction de pe Dufour-Maître, actes du Colloque de Rouen (7-8 décembre 2009), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 135-154.

CHANTALAT, Claude, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992.

CHAOUCHE, Sabine, *L'art du comédien. Déclamation et jeu de scène en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2000.

CHARRIÉ, Noémie, « *Les Visionnaires* (Desmarets de Saint Sorlin, Jean) : préface », dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre*, URL : http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=175

CHARPENTIER, Marc-Antoine, CORNEILLE, Thomas, *Médée, tragédie en musique*, édition par Edmond Lemaître, Paris, CNRS, 1987.

CHARPENTIER, Françoise, « Médée figure de la passion, d'Euripide à l'âge classique », dans *Prémices et floraison de l'Âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, réunis par Bernard Yon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 387-405.

CHATELAIN, Marie-Claire, « *Bérénice*: élégie ovidienne et tragédie racinienne », dans *Présence de Racine*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 95-107.

CHAUVEAU, Jean-Pierre, « Les avatars de l'élégie au XVIIe siècle », dans *Le langage littéraire au XVIIe siècle. De la rhétorique à la littérature*, édité par Christian Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Gunter Narr, 1991, p. 209-222.

CHAUVEAU, Jean-Pierre, « Avatars de l'épître en vers au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, 18 (1993), p. 17-25.

CHEVALIER, Jean-Frédéric, « George Buchanan and the Poetics of borrowing in the latin translation of Euripides' *Medea* », dans *George Buchanan Poet and Dramatist*, edited by Philip Ford and Roger P. H. Green, Swansea, The Classical Press of Wales, 2009, p. 183-195.

CHEVROLET, Teresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

CIAVOLELLA, Massimo, *La « malattia d'amore » dall'antichità al Medio Evo*, Roma, Bulzoni, 1976.

CLARK, John E., *Élégie. The fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, La Haye-Paris, Mouton, 1975.

CLERICI BALMAS, Nerina, « Un'eroina raciniana. La *Médée* di Longepierre », dans *Magia, Gelosia, Vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, (atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Presa, Milano, Cisalpino, 2006, p. 175-185.

COLLINS, David A., *Thomas Corneille : Protean Dramatist*, Paris, Mouton, 1966.

COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medio Evo*, vol. II, Firenze, Seeber, 1896.

CORNIC, Sylvain, *L'enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, préface de Jérôme de La Gorce, Paris, P.U.P.S., 2011.

COURTÈS, Noémie, *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.

CROFT, Marie-Ange, *Edme Boursault : de la farce à la fable (1661-1701)*, thèse sous la direction de Christian Biet et Roxanne Roy soutenue à l'Université Paris X, 2014.

CUCHE, François-Xavier, « Les deux *Médée* des deux Corneille », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. XXVIII, 55 (2001), p. 433-447.

CUÉNIN, Micheline, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse soutenue à l'Université Paris IV, 1976.

CURNOW, Maureen, *La Cité des dames,* thèse inédite, Vanderbilt University, 1975.

DALLA VALLE, Daniela, *Gli Hippolytes senechiani del Teatro francese (Garnier 1573 - La Pinelière 1635)*, Torino, A. Meynier, 1986.

DALLA VALLE, Daniela, « L'*Hippolyte* di La Pinelière. La desacralizzazione del mito », *Lectures*, 23 (1988), p. 35-49.

DALLA VALLE, Daniela, *Quando Ippolito s'innamora*, Torino, A. Meynier, 1990.

DALLA VALLE, Daniela, « Inceste et mythe dans le théâtre français du XVIIe siècle », Littératures Classiques, 16 (1992), p. 181-197.

DALLA VALLE, Daniela, *Il mito cristianizzato. Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2006.

DALLA VALLE, Daniela, « Le succès du premier opéra en français : la *Première comédie française en musique*. Pastorale de Pierre Perrin et Albert Cambert », dans *L'âge de la représentations : l'art du spectacle au XVIIe siècle*, actes du colloque de Kiel (16-18 mars 2006), édités par Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 157-168.

DALLA VALLE, Daniela, « Una Fedra innocente e preziosa nell'*Hypolite* di Gabriel Gilbert. Tra la conservazione del mito e la novità delle varianti », dans *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 233-244.

DANDREY, Patrick, « "L'amour est un mal ; le guérir est un bien" : La nature du mal d'amour au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, 17 (1992), p. 275-294.

DANDREY, Patrick, *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.

DECLERCQ, Gilles, « Alchimie de la douleur : l'élégiaque dans *Bérénice* ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, 26 (1996), p. 139-165.

DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie Wilma, *Vie d'Alexandre Hardy : poète du roi, 1572-1632*, Paris, Nizet, 1972.

DEJEAN, Joan, *Sapho. Les Fictions du désir. 1546-1937*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

DELMAS, Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.

DELMAS, Christian, « Corneille et la tragédie à machines ou le problème de structure d'un genre », dans *Pierre Corneille*, actes du colloque de Rouen (2-6 octobre 1984), textes édités par Alain Niderst, Paris, P.U.F., 1985, p. 393-405.

DELMAS, Christian, *La tragédie de l'âge Classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994.

DELMAS, Christian, « Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVIIe siècle », *Pallas*, 45 (1996), *Médée et la violence*, actes du colloque de Toulouse (28-30 mars 1996), p. 219-228.

DELMAS, Christian, « Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVIIe siècle », dans *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, édité par F. Népote-Desmarres avec la collaboration de J.-Ph. Grosperrin, numéro hors-série de la revue *Littératures classiques*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2002, p. 103-112.

DEMONT, François, « *L'Ambigu comique ou les Amours de Didon et d'Énée*, (Montfleury, Antoine Jacob) : Préface », URL : http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=322

DENIS, Delphine, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans *Les registres, Enjeux stylistique et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, sous la direction L. Gaudin-Borde et G. Salvan, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academie, 2008, p. 65-78.

DENIS, Delphine, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2001.

DENIS, Delphine, « Préciosité et galanterie : vers une nouvelle cartographie », *Les femmes au Grand Siècle*, actes du colloque de Tempe (mai 2001), *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, suppl., 144, 2 (2002), p. 17-39.

DENIS, Delphine, « La douceur, une catégorie critique au XVIIe siècle », dans *Le doux aux XVIe et XVIIe siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, actes du colloque du 28-29 mars 2003 réunis par Marie-Hélène Prat et Pierre Servet, *Cahiers du Gadges*, 1 (2003), p. 239-260.

Didon à la scène. Scudéry, Didon *(1637) Boisrobert,* La Vraye Didon, ou la Didon chaste *(1643)*, édition préparée sous la direction de Christian Delmas par le groupe de recherche « Idées, thèmes et formes 1580-1660 » de l'Université Toutlouse-Le Mirail, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1992.

DION, Nicholas, « Le tissé dramaturgique des larmes. *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest », *Littératures Classiques*, 62 (2007), p. 159-171.

DION, Nicholas, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

DOTOLI, Giovanni, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1996.

DUMONCEAUX, Pierre, *Langue et sensibilité au XVIIe siècle: l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975.

DUPONT, Florence, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.

DUPONT, Florence, Médée *de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000.

DUPRAT, Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain, 1500-1670*, Paris, Champion, 2009.

Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe, actes du colloque de Paris, 6-9 décembre 1988, édité par René Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1990.

FABBRI, Paolo, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

FABRE, Jacqueline, « Les figures amoureuses dans les tragédies de Didon », *Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, actes du colloque de Paris, 6-9 décembre 1988, édité par René Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 107-116.

FERRADOU, Carine, *Traduction et commentaire de deux tragédies latines de George Buchanan*, Jephte *et* Baptiste, thèse sous la direction d'Henri Lamarque à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, 2001.

FERRADOU, Carine, « George Buchanan, dans les pays réformés : la réception de ses œuvres dramatiques et politiques à la lumière de sa correspondance », dans *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions*, edited by Jan Bloemendal and Philip Ford, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2008. (« Noctes Neo Latinae. Neo-Latin Texts and Studies », 9), p. 55-76.

FERRAND, Jacques, *De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique*, édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010.

FERRAND, Jacques, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou de la Mélancolie érotique (1610)*, édition, notes et traduction des citations grecques et latines par Gérard Jacquin et Éric Foulon, introduction de Gérard Jacquin, postface de Michel Gardaz, Paris, Anthropos, 2001.

FERRAND, Matthieu, « Humanist Neo-Latin Drama in France », dans *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, edited by Jan Bloemendal and Howard B. Norland, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 365-413.

FINCH, Robert, « *Je suis dehors*: Benserade's declaration of independence », *French Studies*, 33, 2 (1979), p. 137-154.

FINOLI, Anna Maria, *Artes amandi. Da Maître Elie a Andrea Cappellano*, introduzione e testi a cura di A. M. Finoli, Milano-Varese, Cisalpino, 1969.

FLAMMARION, Édith, « Didon travestie par Furetière et Scarron », *Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, actes du colloque de Paris, 6-9 décembre 1988, édité par René Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 117-128.

FOLLIARD, Melaine et RONZEAUD Pierre et THOREL, Mathilde, *Théophile de Viau, la voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625*, Paris, P.U.F., 2008.

FORESTIER, Georges, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*,19 (1993), p. 87-128.

FORESTIER, Georges, « Le merveilleux sans merveilleux ou du sublime au théâtre », *XVIIe siècle*, 182 (1994), p. 95-103.

FORESTIER, georges, « Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques », revue d'histoire littéraire de la France, XCVIII, 1 (1998), p. 43-62.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, P.U.F., 2003.

FORESTIER, Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006.

FORSYTH, Elliott Ch., *La tragédie française de Jodelle à Corneille. 1553-1640. Le thème de la vengeance*, édition revue et augmentée, Paris, Champion, 1994.

FOURNIAL, Céline, « *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes* (Benserade, Isaac de) : préface », dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre, URL : http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=47*

FRÉCHET, Catherine, « L'élégie mode d'emploi », *Littératures*, 50, 2004, p. 97-117

French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550-1789, edited by William D. Howarth, Cambridge University Press, 1997.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.

FUSILLO, Massimo, « Medea sulla scena barocca », dans *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 125-148.

GALAND-HALLYN, Perrine, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Geneve, Droz, 1994.

GARNIER, Sylvain, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger*, Bouquet 5 (« Étienne Jodelle : *Didon se sacrifiant* », numéro dirigé par Adeline Lionetto-Hesters et Marie Saint-Martin), janvier 2014, URL : http://www.cornucopia16.com/a-le-verger-revue-en-ligne/le-verger-bouquets/janvier-2014-sylvain-garnier/

GÉNETIOT, Alain, *Les genres lyriques mondains. 1630-1660. Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarrasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.

GÉNETIOT, Alain, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, 19 (1993), p. 215-235.

GÉNETIOT, Alain, « L'épître en vers de Voiture à Mme Deshoulières », *Littératures classiques*, 18 (1993), p. 103-114.

GÉNETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

GÉNETIOT, Alain, « La poésie lyrique au XVIIe siècle », dans *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, textes réunis par Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix, Wavre, Mardaga, 2010, p. 17-36.

GIANOTTI, Gian Franco, « La littérature de Rome et l'histoire de la littérature. Autorités des Anciens et modèles historiographiques », dans *Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, sous la direction de D. Foucault et P. Payen, Grenoble, J. Millon, 2007, p. 337-351.

GIRAUD, Yves, « Le goût classique et la ponte », dans *Le langage littéraire au XVIIe siècele*, édition de CH. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, G. Narr, 1991, p. 95-108.

GOODKIN, Richard E., « Thomas Corneille's *Ariane* and Racine's *Phèdre*: The Older Sister Strikes Back », *L'esprit créateur*, 38, 2 (1998), p. 60-71.

GOULET, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004.

GROS, Étienne, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Champion, 2002.

GUYON-LECOQ, Camille, *La vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique*, Paris, Champion, 2002.

HANISCH, Gertrude S., *Love Elegies of the Renaissance. Marot, Louise Labé and Ronsard*, Saratoga, Anma Libri, 1979.

HARRIS, Joseph, « Disruptive Desires. Lesbian Sexuality in Benserades *Iphis et Iante* (1634) », *Seventeenth-Century French Studies,* 24 (2002), p. 151-163.

HARRISON, Helen L., « A tragedy of gratitude. Thomas Corneille's *Ariane* and the Demolition of the Hero », *Australian journal of French studies*, n. 34 (2), 1997, p. 183-195.

HAUSMANN, Frank-Rutger, « Soupirs, larmes et pâleur. Aspects non-verbaux de la langue de l'amour dans la littérature française des XVIe et XVIIe siècles », *Travaux de littérature III*, 1990, p. 407-416.

HÉNIN, Emmanuelle, « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures classiques*, 62 (2007), p. 223-244.

HÉNIN, Emmanuelle, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 151 (2007), p. 289-309.

HÉNIN, Emmanuelle, « Médée aux limites de la représentation : le traitement scénique de l'infanticide », dans *Montrer/Cacher. La Représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, actes du colloque de Chambéry (10-11 mai 2006), sous la direction de Lucie Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Université de Savoie, 2008, p. 15-35.

ISRAËL, Marcel, « L'élégie en France à l'époque baroque (1600-1660) », *L'élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion*, actes du colloque de Mulhouse (16-18 mars 1979), sous la direction d'Andrée Thill, Paris, Ophrys, 1980, p. 189-202.

JIMÉNEZ, Dolores, « L'amour en question(s) au XVIIe siècle », dans *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, actes du colloque de Valence (4-7 mars 1998), sous la direction de Dolores Jiménez et Jean-Claude Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, p. 151-162.

KAILUWEIT, Thomas, *Dido – Didon – Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Maim, Peter Lang, 2005.

KARSENTI, Tiphaine, *Le mythe de Troie dans le théâtre français, 1562-1715*, Paris, Champion, 2012.

KINTZLER Catherine, *Poétique de l'Opéra Français de Corneille à* Rousseau, Paris, Minerve, 1991.

KULCKE, Otto, *Seneca's Einfluss auf Jean de La Péruse's Médée und Jean de la Taille's Famine ou les Gabéonites*, Grefswald, F.W. Kunike, s.d., 1884.

L'esthétique galante, Paul Pellisson. Discours sur les œuvres de Monsieur Sarrasin, sous la direction d'Alain Viala, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1989.

L'élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion, actes du colloque de Mulhouse (16-18 mars 1979), sous la direction d'Andrée Thill, Paris, Ophrys, 1980.

La vertu de prudence entre Moyen Âge et âge classique, sous la direction d'Évelyne Berriot-Salvadore, Catherine Pascal, François Roudaut et Trung Tran, Paris, Classiques Garnier, 2012.

LANCASTER, Henry Carrington, *Le Memoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française*, Paris, Champion, 1920.

LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimora, The Johns Hopkins Press, 1929-1942.

LANGLOIS, Ernest, *Origines et sources du "Roman de la Rose"*, Genève, Slatkine, 1970 [1890].

LANSON, Gustave, « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XI (1904), p. 541-585.

LAPP, John C., « Magic and Metamorphosis in *La Conquête de la Toison d'or* », *Kentucky Romance Quarterly*, XVIII, 2 (1971), p. 177-194.

LARDON, Sabine, « Les débuts de la tragédie française à l'antique et l'engagement pour l'illustration de la langue française. L'exemple de *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle à la lumière de la *Rhétorique française* d'Antoine Fouquelin », dans *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, actes de la journée d'études de Vercelli (6 juin 2014), études réunies et présentées par Michele Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, p. 15-45.

LARDON, Sabine, TERNAUX, Jean-Claude, *Jodelle, « Didon se sacrifiant »*, Neuilly, Atlande, 2013.

LATTARICO, Jean-François, « Busenello satirico. Nouvelles sources à propos d'*Apollo e Dafne* », dans Gli amori d'Apollo e di Dafne *et la notion de personnage au XVIIe siècle*, extraits des actes du colloque de Copenhague (23-24 février 2014), publié en ligne par le Venetian Centre for Baroque Music, URL : http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Gli_Amori_d_Apollo_e_di_Dafne_-_Estratti_degli_atti_del_convegno_-_2014.pdf

LE CHEVALIER, Gaël, *La Conquête des publics. Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Le loisir lettré à l'âge classique. Essais réunis pas M. Fumarolli, Ph.-J. Salazar et E. Bury, Genève, Droz, 1996.

Le théâtre français du XVIIe siécle, sous la direction de Christian Biet, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.

Le Verger, Bouquet 5 (« Étienne Jodelle : *Didon se sacrifiant* », numéro dirigé par Adeline Lionetto-Hesters et Marie Saint-Martin), janvier 2014, URL : http://cornucopia16.com/blog/2014/09/08/le-verger-bouquet-v-didon-se-sacrifiant-la-peninsule-iberique-et-le-monde/

LEBÈGUE, Raymond, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.

LEBOUCQ, Karine, « L'administration provinciale à l'époque des guerres de religion : Henri III, François d'O et le gouvernement de Basse-Normandie (1579-1588) », *Revue historique*, 606 (1998), p. 345-408.

LECERCLE, François, « Médée et la passion mortifère », dans *La poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, textes réunis et édités par François Lecercle et Simone Perrier, Paris, Champion, 2001, p. 239-255.

LECHAT, Didier, *« Dire par fiction ». Métamorphoses du* je *chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005.

Lectures d'Étienne Jodelle. « Didon se sacrifiant », sous la direction de Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Lectures de Théophile de Viau. Les Poésies, sous la direction de Guillaume Peureux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LEGAULT, Marianne, « *Iphis et Iante*. Traumatisme de l'incomplétude lesbienne au Grand Siècle », *Dalhousie French Studies*, 81 (2007), p. 83-93.

Les trois Scudéry, actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991) recueillis par Alain Niderst, Paris, Klincksieck, 1993.

LETEXIER, Gérard, « *Les Exilés de la cour d'Auguste* : Mme de Villedieu entre tradition et modernité », *Littératures classiques*, 61 (2006), p. 71-87.

LOSKOUTOFF, Yvan, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'É. Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIII, 1, (février 1991), p. 65-80.

LOTE, Georges, *Histoire du vers français. Tome VI*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1991.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, « "Puis-je voir de ton corps le déplorable reste ?" (La Pinelière, *Hippolyte*). La mort des amants et son inscription scénographique dans la tragédie des années 1630 », dans *Montrer/cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles*, sous la direction de Lucie Comparini et Marc Vuillermoz, Chambéry, Université de Savoie, 2008, p. 189-200.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, P.U.P.S., 2014.

LUCCIONI, Carine, *Les Rencontres d'Apollon et Saturne*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

LUCIO ANNEO SENECA, *Medea*, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Németi, con un saggio di Guido Paduano, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi (atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Presa, Milano, Cisalpino, 2006.

MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1999.

MALLINGER, Léon, *Étude de littérature comparée. Médée*, Paris, Fontemoing, 1898.

MARINO, Giambattista, *Idillio VIII. Piramo e Tisbe*, dans *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda, 1993, p. 393-458.

MARTIN, René, « Les bonheurs de Didon, ou la légende repeinte en rose », , *Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, actes du colloque de Paris, 6-9 décembre 1988, édité par René Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 133-146.

MASTROIANNI, Michele, *Le* Antigoni *sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004.

MASTROIANNI, Michele, *Lungo i sentieri del tragico : la rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al barocco*, Vercelli, Mercurio, 2009.

MASTROIANNI, Michele, « Slittamenti semantici nelle traduzioni di tragedie classiche del Cinquecento francese : la cristianizzazione », dans *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di Michele Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 529-545.

MATTHIEU, Pierre, *Alexandre* de Jacques de La Taille, *Daire* et *Saül le furieux* de Jean de La Taille, édités et annotés dans le cadre du projet *Les Idées du Théâtre* (dir. Marc Vuillermoz), URL : http://www.idt.paris-sorbonne.fr/ (le texte préfaciel du *Saül* a été édité par Jean-Claude Ternaux ; ceux des autres tragédies ici mentionnées ont été édités par nos soins).

MAURI, Daniela, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique. I. Le premier XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2006.

MAZOUER, Charles, « Ce que *tragédie* et *tragique* veulent dire dans les écrits théoriques du XVIe siècle », *Revue d'Histoire de la Littérature Française*, CIX (2009, 1), p. 71-84.

MAZOUER Charles, *Le théâtre français de l'âge classique*, t. III (*L'arrière saison*), Paris, Champion, 2014.

MEIER, Konrad, *Über die Didotragödien des Jodelle, Hardy un Scudéry*, Zwickau, Zückler, 1891.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Les larmes au XVIIe siècle : entre *pathos* et *logos*, féminin et masculin, public et privé », *Littératures classiques* consacré au *Langage des larmes aux siècles classiques*, 62 (2007), p. 205-221.

MIMOSO RUIZ, Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

MINEL, Emmanuel, « Les imitations de la *Médée* de Sénèque en France aux XVIe et XVIIe siècles », dans *Sénèque.* Médée, Paris, Ellipses, 1997, p. 104-110.

MINEL, Emmanuel, « La tragédie *déroutée* ? Médée sur la scène française (1694-1779). Tragédie, opéra, parodie », *Littératures classiques*, 52 (2004), p. 387-400.

MOLIN, Jean-Baptiste, MUTEMBE, Protais, *Le rituel du mariage en France du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1974.

MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception*, Paris, P.U.F., 1993.

MOLINS, Marine, *Charles Fontaine traducteur, le poète et ses mécènes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.

MONCOND'HUY, Dominique, « Les représentations picturales du triste sort de Pyrame et Thisbé : attendus et enjeux du sujet », *Arrêt sur scène / Scène Focus*, 1 (2012), p. 81-87.

MORAVCEVICH, June, « Thomas Corneille's *Ariane* and its racinian models », *Romance notes*, 15, 3 (1974), p. 465-476.

MOREAU, Alain, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MOREAU, Hélène, « Médée à la Renaissance », *Textuel*, 33 (1997), *Thèmes et figures mythiques. L'héritage classique*, textes réunis par Maurice Laugaa et Simone Perrier, p. 33-47.

MOREL, Jacques, *Histoire et mythologie dans la tragédie française du XVIIe siècle*, dans ID., *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.

MOUFLARD, Marie-Madeleine, *Robert Garnier (1545-1590). Les sources,* à La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1964.

MOURGUES, Odette de, « L'*Hippolyte* de Garnier et l'*Hippolytus* de Sénèque », dans *The French Renaissance and its Heritage. Essays Presented to Alan M. Boase by Colleagues, Pupils and Friends*, editorial committee Donald R. Haggis, London, Methuen and Co., 1968, p. 191-202.

MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la Literatura Española*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.

NAUDEIX, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004.

NÉDÉLEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre, « Énée et Didon dans l'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles », *Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, actes du colloque de Paris, 6-9 décembre 1988, édité par René Martin, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 299-306.

NEWTON, Winifred, *Le thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, Paris, Droz, 1939.

NIES, Fritz, « L'épître en vers dans son contexte social et générique », *Littératures classiques*, 18 (1993), p. 47-57.

PASCAL, Catherine, *La tradition des Femmes Illustres aux XVIème et XVIIème siècles*, thèse sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard soutenue à l'Université Paul Valéry (Montpellier III), 2001.

PELLET, Eleanor Jane, *Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?)*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1930.

PELLET, Eleanor Jane, *A Forgotten French Dramatist. Gabriel Gilbert (1620 ? - 1680 ?)*, Baltimore-Paris, The Johns Hopkins Press-P.U.F., 1931.

PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

PICARD, Raymond, *La poésie française de 1640 à 1680. Satire, épître, burlesque, poésie galante*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1969.

PICCIOLA, Liliane, « De la tragédie sénéquienne à la tragédie de machines, permanence de Médée », *XVIIe siècle*, 190, 1 (1996).

PINEAU, Joseph, « Un jeune dramaturge qui se dit angevin : Pierre Guérin de La Pinelière », *Revue d'Histoire du Théâtre*,169 (1991), p. 85-94.

POMMIER, Jean, *Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1954.

POSSAMAÏ-PERÉZ, Marylène, « Chrétien de Troyes au début du XIVe siècle : *Philomela* "moralisé" », paru dans *L'œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française, réminiscences, résurgences et réécritures*, textes rassemblés par Claude Lachet, Université Jean Moulin, CEDIC, 1997, p. 169-185.

POWELL, John S., *Music and Theatre in France, 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

PREDA, Alessandra, « La rondine e la statua : Medee cinquecentesche », dans *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, (atti del convegno di Gargnano (8-11 giugno 2005), a cura di Liana Nissim e Alessandra Presa, Milano, Cisalpino, 2006, p. 89-105.

QUAIN, Edwin A., « The Medieval Accessus ad Auctores », *Traditio*, 3 (1945), p. 215-264.

RENUCCI, Paul, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen Âge. IVe-XIVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1953.

REVAZ, Gilles, « Peut-on parler de tragédie galante (1656-1667) ? », *XVIIe siècle*, 216 (2002), p. 469-484.

RIFFAUD, Alain, *Une archéologie du livre français moderne*, avec une préface d'Isabelle Pantin, Genève, Droz, 2011.

ROCHE, Denis, « Le partage des larmes : spectateur et tragédie au XVIIe siècle », dans *Littératures classiques* consacré au *Langage des larmes aux siècles classiques*, 62 (2007), p. 245-257.

ROSELLINI, Michèle, « Le miel et le venin, ou l'utilité de la littérature par la *praelectio* », *Littératures classiques*, 37 (1999), p. 69-95.

ROUBEN, César, « Un jeu de société au Grand Siècle : les *Questions* et les *Maximes d'amour.* Inventaire chronologique », *XVIIe siècle*, 97 (1972), p. 85-104.

ROUBINE, Jean-Jacques, « La stratégie des larmes au XVIIe siècle », *Littérature*, 9 (1973), p. 56-73.

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

S'exprimer autrement : poétique et enjeux de l'allégorie à l'Âge classique, actes du colloque de Toronto (8-10 mai 2014), études présentées et éditées par Marie-Christine Pioffet et Anne-Élisabeth Spica, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2016.

SABA, Guido, *Fortunes et infortunes de Théophile de Viau. Histoire critique suivie d'une bibliographie*, Paris, Klincksieck, 1997.

SABA, Guido, *Théophile de Viau : un poète rebelle*, Paris, P.U.F., 1997.

SABA, Guido, *Bibliographie des écrivains français. Théophile de Viau*, Paris-Roma, Memini, 2007.

SANFORD, Eva Matthews, « The Use of Classical Latin Authors in the Libri Manuales », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, edited by Clarence P. Bill, 55 (1924), p. 190-248.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2014

SCHUWEY, Christian, *J. Donneau de Visé, « fripier du Parnasse ». Pratiques et stratégies d'un entrepreneur des lettres au XVIIe siècle*, thèse sous la direction de Claude Bourqui et Georges Forestier soutenue à l'Université de Friburg et de Paris IV-Sorbonne, 2016.

SCHWEITZER, Zoé, *Une « héroïne exécrable aux yeux des spectateurs » : poétique de la violence. Médée de la Renaissance aux Lumières (Angleterre, France, Italie)*, thèse sous la direction de François Lecercle soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne), 2006.

SCHWEITZER, Zoé, « Buchanan, helléniste et dramaturge, interprète d'Euripide (*Medea* et *Alcestis*) », *Études Épistémè*, 23 (« G. Buchanan : Textes et traductions »), 2013, URL : http://www.etudes-episteme.org/2e/?buchanan-helleniste-et-dramaturge

SCOLLEN, Christine M., *The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967.

SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.

SHARRATT, Peter, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005.

SIMONIN, Michel, *Charles IX*, Paris, Fayard, 1995.

SOARE, Antoine, « La rencontre de Phèdre et d'Hippolyte de Sénèque à Racine », *Études françaises*, 44, 2 (2008), p. 119-135.

SORT-JACOTOT, Aurélia, *La Lyre tragique. Le discours pathétique sur la scène française (1634-1648)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

STAFFIERI, Gloria, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci Editore, 2014.

STEGMANN, André, « Les métamorphoses de Phèdre », dans *Actes du Ier Congrès International Racinien*, Uzès, 1962, p. 43-52.

STERNFELD, Frederick W., *The Birth of Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

STRUBEL, Armand, *« Grant senefiance a » : allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2009.

SUIGNARD-BEER, Cécile, *La rivalité amoureuse entre père et fils sur la scène tragique française du XVIIe siècle : un schème transgénérique (1631-1685)*, thèse sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Van Elslande, Université Paris IV-Sorbonne et Université de Neuchâtel, 2013.

Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècles), sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006.

Théophile de Viau, actes du colloque de Las Vegas (1-3 mars 1990) édités par Marie-France Hilgar, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991.

Théophile de Viau, actes du colloque de Marseille (19-20 octobre 1990) offerts en hommage à Guido Saba, édités par Roger Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991.

THOURET, Clotilde, « La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre », *Littératures classiques*, 67 (2008) , p. 59-70.

Tragédies et récits de martyres en France (fin XVIe-début XVIIe siècle), sous la direction de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2009.

TRAUBE, Ludwig, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, dans *Vorlesungen und Abhandlungen*, vol. II, Munich, 1911, p. 113.

TRUCHET, Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, P.U.F., 1989.

TURNER, Robert, *Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française*, Paris, Fouillot, 1926.

USHER Phillip J., « Prudency and the Inefficacy of Language: Re-politicizing Jean de la Péruse's *Médée* (1553) », *Modern Language Notes*, CXXVIII, 4 (September 2013, French Issue), p. 868-880.

UTILI, Mariella, « La Danae per Alessandro Farnese », dans *La Danae di Tiziano del museo di Capodimonte. Il mito, la storia, il restauro*, a cura di Anna Chiara Alabisio, Napoli, Electa, 2005, p. 9-15.

VAN DER SCHUEREN, Eric, « La tragédie biblique à Sceaux : le *Joseph* de Charles-Claude Genest (1706) », dans *Études sur le XVIIIe siècle*, 31 (2003), *La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des art et des siècles*, volume composé par Catherine Cessac et Manuel Couvreur et édité par Fabrice Preyat, 2005, p. 209-229.

VAN EMDEN, Wolfgang, « La légende de Pyrame et Thisbé : textes français des XVe, XVIe et XVIIe siècles », *Études de langue et de littérature du Moyen-âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 569-583.

VAN EMDEN, Wolfgang, « Sources de l'histoire de "Pyrame et Thisbé" chez Baïf et Théophile de Viau », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 869-879.

VIALA, Alain, « D'une politique des formes : la galanterie », *XVIIe siècle*, n° 182 (1994), *Les voies de la création littéraire au XVIIe siècle*, actes du colloque de Paris, 25-26 mars 1993, p. 143-151.

VIALA, Alain, « Racine galant : l'amour au pied de la lettre », *Les Cahier de la Comédie française*, 17 (1995), p. 39-48.

VIALA, Alain, « Qui t'a fait *minor* ? Galanterie et classicisme », *Littératures classiques*, 31 (1997), p.115-134.

VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII*e *siècle*, Paris, Champion, 2004.

VINAY, Gustavo, « Il "De amore" di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura amorosa e della rinascita del secolo XII », *Studi medievali*, XVII (1951), p. 203-276.

VINCENT, Monique, *Donneau de Visé et le Mercure Galant*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1987.

VINCENT, Monique, *Le* Mercure galant *: présentation de la première revue féminine d'information et* de *culture. 1672-1710*, Paris, Champion, 2005.

VINET, Élie, *« Schola Aquitanica ». Programme d'études du Collège de Guyenne au XVI*e *siècle, publié pour la première fois par Élie Vinet, en 1583*, avec une préface, une traduction française et des notes, par Louis Massebieau, Paris, C. Delagrave, 1886.

WHITE-BOISSIER, Monique « La *Didon se sacrifiant* de Hardy et la *Dido sive amor insanus* de Jacques Tabouret », *XVII*e *siècle*,XXXII (1980), p. 307-312.

WILLS, Jeffrey, *Repetition in latin poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

WILTON-GODBERFFORDE, Emilia, « Concealing and Revealing the Truth. A Study of Lying in *Tartuffe*, *La Célimène* and *Iphis et Iante* », dans *Display and disguise*, Manon Mathias, Maria O'Sullivan and Ruth Vorstman eds., New York, Peter Lang, 2011, p. 13-29.

ZILLI, Luigia, « Le sanglier de Calydon (*Métamorphoses*, VIII). Réécritures théâtrales aux XVIe et XVIIe siècles », *dans Liber amicorum. Mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, textes réunis par Frank Lestringant, Bernard Néraudau, Danielle Porte et Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 199-217.

ZUBER, Roger, « Le théâtre classique et l'honnête homme : histoire ou mythe », dans *Mythe et histoire dans le théâtre classique, Hommage à Christian Delmas*, édité par F. Népote-Desmarres avec la collaboration de J.-Ph. Grosperrin, Toulouse, Société des Littératures Classiques, 2002, p. 181-183.

ZUBER, Roger, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique. Pierrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968.

ANNEXES

Annexe 1.
Liste chronologique des tragédies, tragi-comédies et tragédies lyriques de sujet métamorphique

XVIe siècle

- Jean Bastier de La Péruse, *Médée*, tragédie, à Poitiers, chez Marnefz et Bouchetz Frères, 1555.

- Robert Garnier, *Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez R. Estienne, 1573.

- Pierre de Bousy, *Méléagre*, tragédie, à Caen, chez P. Le Chandelier, 1582.

1601-1610

1611-1620

- Alexandre Hardy, *Le Ravissement de Proserpine par Pluton*, tragédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624-1628 [1611].

- Alexandre Hardy, *Méléagre*, tragédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 [1614-1619 ?].

- Jean Boissin de Gallardon, *Perséenne, ou la Délivrance d'Andromède*, tragédie, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618.

- Jean Boissin de Gallardon, *La Fatalle, ou la conqueste du sanglier de Calidon*, tragédie, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618.

1621 - 1630

- anonyme, Le Trébuchement de Phaeton, tragédie, à Saint Germain en Laye, chez P. Mansan, 1622.

- Théophile de Viau, Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé, tragédie, à Paris, chez P. Billaine, 1623.

- Vincent Borée, Achille Prince grec, tragédie, à Lyon, chez V. de Coeursilly, 1627.

- Théophile de Viau [?], Pasiphaé, tragédie, à Rouen, chez J.-B. Behourt, 1627.

- Jean Puget de La Serre, Pyrame, tragédie, à Paris, s.n., 1629.

1631 - 1640

- Nicolas FRÉNICLE, *Niobé*, tragédie, à Paris, chez J. Dugast, 1632.

- Isaac de BENSERADE, *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, tragédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636.

- [Isaac de BENSERADE, *Iphis et Iante*, comédie, à Paris, chezA. de Sommaville, 1637.]

- L'HERMITE DE VOZELLE, *La Cheute de Phaeton*, tragédie, à Paris, chez C. Besongne, 1639.

- Isaac de BENSERADE, *Méléagre*, tragédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641 [1639/1641].

- CHAPOTON, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, tragédie, à Lyon, chez G. Chaunod, 1640.

1641 - 1650

- Claude BOYER, *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé*, tragi-comédie, à Paris, chez T. Quinet, 1649, [1648].

1651 - 1660

- Pierre CORNEILLE, *Andromède*, tragédie à machine, à Rouen, chez L. Maurry et à Paris, chez C. de Sercy, 1651.

- Gabriel GILBERT, *Les Amours de Diane et d'Endimion*, tragédie à machines, à Paris, chez G. de Luyne, 1657.

1661 - 1670

- Pierre CORNEILLE, *La Conquête de la Toison d'or*, tragédie à machines, à Paris, chez A. Courbé, 1661.

- Claude BOYER, *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, tragédie à machines, à Paris, chez G. de Luyne, Th. Jolly, E. Loyson et G. Quinet, 1666.

- Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Les Amours de Vénus et d'Adonis*, tragédie à machines, à Paris, chez T. Jolly, 1670.

1671 - 1680

- Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Les Amours du Soleil*, tragédie à machines, à Paris, chez C. Barbin, 1671.

- Pierre PERRIN, *Pomone*, pastorale en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1671.

- [Marc-Antoine CHARPENTIER, *Actéon*, 1672, opéra de chasse, Ms. autogr. dans *Mélanges autographes*, Vol-21, H. 480 [1683 ?], remanié dans *Actéon changé en biche* (H. 481a).]

- Philippe QUINAULT, *Cadmus et Hermione*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1673.

- Thomas CORNEILLE, *La Mort d'Achille*, tragédie, à Paris, chez G. de Luyne et C. Barbin, 1674.

- Nicolas PRADON, *Pirame et Thisbé*, tragédie, à Paris, chez H. Loyson, 1674.

- Philippe QUINAULT, *Thésée*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1675.

- Thomas CORNEILLE, *Circé*, tragédie en musique, à Paris, chez P. Bessin, 1675.

- Philippe QUINAULT, *Atys*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1676.

1681 - 1690

- Philippe QUINAULT, *Proserpine*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1680.

- Philippe QUINAULT, *Persée*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1682.

- [Henry DESMAREST, *Endymion*, tragédie lyrique, 1686, perdue.]

- Philippe QUINAULT, *Phaéton*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1683.

- ANONYME, *Alphée et Aréthuse*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1686.

- Jean Galbert de CAMPISTRON, *Achille et Polyxène*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1687.

- Michel DU BOULLAY, *Orphée*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1690.

1691 - 1700

- Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *Céphale et Procris*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

- Louise-Geneviève de SAINTONGE, *Circe*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

- Edme BOURSAULT, *Méléagre*, tragédie lyrique, à Paris, chez J. Guignard, 1694.

- Antoine de LA FOSSE, *Polyxène*, tragédie, à Paris, chez T. Guillain, 1696.

- Jean-Baptiste ROUSSEAU, *Jason, ou La Toison d'or*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1696.

- Claude BOYER, *Méduse*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1697.

- Jean-Baptiste ROUSSEAU, *Vénus et Adonis*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1697.

- Joseph de LA GRANGE-CHANCEL, *Méléagre*, tragédie à Paris, chez P. Ribou, 1699.

- Antoine de LA FOSSE, *Thésée*, tragédie, à Paris, chez P. Ribou, 1700.

1701 - 1710

- Antoine Houdar de La Motte, *Alcione*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1706.
- François-Antoine Jolly, *Méléagre*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1709.
- Antoine Houdar de La Motte, *Sémélé*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1709.

Annexe 2.
Liste chronologique des tragédies, tragi-comédies et tragédies lyriques de sujet héroïdien

XVIe siècle

- [Jacques de La Taille, *Didon,* tragédie, 1562 ?, perdue]
- [Guillaume Le Breton, *Didon,* tragédie, 1570 ?, perdue]
- Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant,* tragédie, à Paris, chez N. Chesneau et M. Patisson, 1574.
- [Guillaume de La Grange, *Didon,* tragédie, 1582 ?, perdue]

1601 - 1610

- Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*, tragédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 [1603-1609 ?].

1611 - 1620

1621 - 1630

- Alexandre Hardy, *Ariadne ravie*, tragi-comédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624.
- [Jean de Gombauld, *Aconce et Cydippe*, tragi-comédie, pièce non publiée, 1625.]

1631 - 1640

- La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, tragi-comédie, à Montpellier, chez J. Puech, 1633.
- Guérin de La Pinelière, *Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1635.
- Pierre Corneille, *Médée*, tragédie, à Paris, chez F. Targa, 1639 [1635].
- Georges de Scudéry, *Didon*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1637.

- SALLEBRAY, *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, tragi-comédie, à Paris, chez T. Quinet, 1639.

1641 - 1650

- Jean de GOMBAULD, Les *Danaïdes*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1658 [1644].
- Gabriel GILBERT, *Hypolite ou le garçon insensible*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1646.

1651 - 1660

1661 - 1670

- [Gabriel GILBERT, *Léandre et Héro*, tragédie non publiée, 1667.]
- Jean RACINE, *Andromaque*, tragédie, à Paris, chez Th. Girard, Th. Jolly et C. Barbin, 1668.

1671 - 1680

- Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Le Mariage de Bachus et d'Ariane*, comédie héroïque à machines, à Paris, chez P. Le Monnier, 1672.
- Thomas CORNEILLE, *Ariane*, tragédie, à Paris, chez G. de Luyne, 1672.
- [MONTFLEURY, *L'Ambigu comique, ou Les amours de Didon et d'Ænée*, tragédie en 3 actes, meslée de trois intermedes comiques, à Paris, chez P. Promé, 1673.]
- Mathieu BIDAR, *Hippolyte*, tragédie, à Lille, chez B. Le Francq, 1675.
- Nicolas PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez J. Ribou, 1677.
- Jean RACINE, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez C. Barbin, 1677.
- Gaspard ABEILLE, *Lyncée*, tragédie, à La Haye, chez A. Moetjens, 1681 [1678].

1681 - 1690

- Charles-Claude GENEST, *Pénélope*, tragédie, à Paris, chez J. Boudot, 1703 [1684].

1691 - 1700

- Louise-Geneviève de SAINTONGE, *Didon*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

- Thomas CORNEILLE, *Médée*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

- Hilaire-Bernard de LONGEPIERRE, *Médée*, tragédie, à Paris, chez P. Aubouyn, 1694.

- SAINT-JEAN, *Ariane et Bacchus*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1696.

1701 - 1710

- Théodore de RIUPEIROUS, *Hypermnestre*, tragédie, à Paris, chez P. Ribou, 1704.

Annexe 3.
Liste chronologique des tragédies, tragi-comédies et tragédies lyriques de sujet ovidien

XVIe siècle

- Jean Bastier de La Péruse, *Médée*, tragédie, à Poitiers, chez Marnefz et Bouchetz Frères, 1555.

- [Jacques de La Taille, *Didon,* tragédie, 1562 ?, perdue]

- [Guillaume Le Breton, *Didon,* tragédie, 1570 ?, perdue]

- Robert Garnier, *Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez R. Estienne, 1573.

- Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant,* tragédie, à Paris, chez N. Chesneau et M. Patisson, 1574.

- [Guillaume de La Grange, *Didon,* tragédie, 1582 ?, perdue]

- Pierre de Bousy, *Méléagre*, tragédie, à Caen, chez P. Le Chandelier, 1582.

1601 - 1610

- Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*, tragédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 [1603-1609 ?].

1611 - 1620

- Alexandre Hardy, *Le Ravissement de Proserpine par Pluton*, tragédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624-1628 [1611].

- Alexandre Hardy, *Méléagre*, tragédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624 [1614-1619 ?].

- Jean Boissin de Gallardon, *Perséenne, ou la Délivrance d'Andromède*, tragédie, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618.

- Jean Boissin de Gallardon, *La Fatalle, ou la conqueste du sanglier de Calidon*, tragédie, à Lyon, chez S. Rigaud, 1618.

1621 - 1630

- ANONYME, *Le Trébuchement de Phaeton*, tragédie, à Saint Germain en Laye, chez P. Mansan, 1622.

- Théophile de VIAU, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, tragédie, à Paris, chez P. Billaine, 1623.

- Alexandre HARDY, *Ariadne ravie*, tragi-comédie, à Paris, chez J. Quesnel, 1624.

- [Jean de GOMBAULD, *Aconce et Cydippe*, tragi-comédie, pièce non publiée, 1625.]

- Vincent BORÉE, *Achille Prince grec*, tragédie, à Lyon, chez V. de Coeursilly, 1627.

- Théophile de VIAU [?], *Pasiphaé*, tragédie, à Rouen, chez J.-B. Behourt, 1627.

- Jean Puget de LA SERRE, *Pyrame*, tragédie, à Paris, s.n., 1629.

1631 - 1640

- Nicolas FRÉNICLE, *Niobé*, tragédie, à Paris, chez J. Dugast, 1632.

- LA SELVE, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, tragi-comédie, à Montpellier, chez J. Puech, 1633.

- Guérin de LA PINELIÈRE, *Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1635.

- Pierre CORNEILLE, *Médée*, tragédie, à Paris, chez F. Targa, 1639 [1635].

- Isaac de BENSERADE, *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, tragédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1636.

- [Isaac de BENSERADE, *Iphis et Iante*, comédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1637.]

- Georges de SCUDÉRY, *Didon*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1637.

- SALLEBRAY, *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, tragi-comédie, à Paris, chez T. Quinet, 1639.

- L'HERMITE DE VOZELLE, *La Cheute de Phaeton*, tragédie, à Paris, chez C. Besongne, 1639.

- Isaac de BENSERADE, *Méléagre*, tragédie, à Paris, chez A. de Sommaville, 1641 [1639/1640].

- CHAPOTON, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, tragédie, à Lyon, chez G. Chaunod, 1640.

1641 - 1650

- Jean de GOMBAULD, Les *Danaïdes*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1658 [1644].

- Gabriel GILBERT, *Hypolite ou le garçon insensible*, tragédie, à Paris, chez A. Courbé, 1646.

- Claude BOYER, *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé*, tragi-comédie, à Paris, chez T. Quinet, 1649, [1648].

1651 - 1660

- Pierre CORNEILLE, *Andromède*, tragédie à machine, à Rouen, chez L. Maurry et à Paris, chez C. de Sercy, 1651.

- Gabriel GILBERT, *Les Amours de Diane et d'Endimion*, tragédie à machines, à Paris, chez G. de Luyne, 1657.

1661 - 1670

- Pierre CORNEILLE, *La Conquête de la Toison d'or*, tragédie à machines, à Paris, chez A. Courbé, 1661.

- Gabriel GILBERT, *Les Amours d'Ovide*, à Paris, chez Cl. Barbin et E. Loyson, 1663

- Claude BOYER, *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, tragédie à machines, à Paris, chez G. de Luyne, Th. Jolly, E. Loyson et G. Quinet, 1666.

- [Gabriel GILBERT, *Léandre et Héro*, tragédie non publiée, 1667.]

- Jean RACINE, *Andromaque*, tragédie, à Paris, chez Th. Girard, Th. Jolly et C. Barbin, 1668.

- Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Les Amours de Vénus et d'Adonis*, tragédie à machines, à Paris, chez T. Jolly, 1670.

1671 - 1680

- Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Les Amours du Soleil*, tragédie à machines, à Paris, chez C. Barbin, 1671.

- Pierre PERRIN, *Pomone*, pastorale en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1671.

- [Marc-Antoine CHARPENTIER, *Actéon*, 1672, opéra de chasse, Ms. autogr. dans *Mélanges autographes*, Vol-21, H. 480 [1683 ?], remanié dans *Actéon changé en biche* (H. 481a).]

- Jean DONNEAU DE VIZÉ, *Le Mariage de Bachus et d'Ariane*, comédie héroïque à machines, à Paris, chez P. Le Monnier, 1672.

- Thomas CORNEILLE, *Ariane*, tragédie, à Paris, chez G. de Luyne, 1672.

- [MONTFLEURY, *L'Ambigu comique, ou Les amours de Didon et d'Ænée*, tragédie en 3 actes, meslée de trois intermedes comiques, à Paris, chez P. Promé, 1673.]

- Philippe QUINAULT, *Cadmus et Hermione*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1673.

- Thomas CORNEILLE, *La Mort d'Achille*, tragédie, à Paris, chez G. de Luyne et C. Barbin, 1674.

- Nicolas PRADON, *Pirame et Thisbé*, tragédie, à Paris, chez H. Loyson, 1674.

- Philippe QUINAULT, *Thésée*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1675.

- Thomas CORNEILLE, *Circé*, tragédie en musique, à Paris, chez P. Bessin, 1675.

- Mathieu BIDAR, *Hippolyte*, tragédie, à Lille, chez B. Le Francq, 1675.

- Philippe QUINAULT, *Atys*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1676.

- Nicolas PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez J. Ribou, 1677.

- Jean RACINE, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, à Paris, chez C. Barbin, 1677.

- Gaspard ABEILLE, *Lyncée*, tragédie, à La Haye, chez A. Moetjens, 1681 [1678].

1681 - 1690

- Philippe QUINAULT, *Proserpine*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1680.

- Philippe QUINAULT, *Persée*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1682.

- Philippe QUINAULT, *Phaéton*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1683.

- Charles-Claude GENEST, *Pénélope*, tragédie, à Paris, chez J. Boudot, 1703 [1684].

- [Henry DESMAREST, *Endymion*, tragédie lyrique, 1686, perdue.]

- ANONYME, *Alphée et Aréthuse*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1686.

- Jean Galbert de CAMPISTRON, *Achille et Polyxène*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1687.

- Michel DU BOULLAY, *Orphée*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1690.

1691 - 1700

- Louise-Geneviève de SAINTONGE, *Didon*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

- Thomas CORNEILLE, *Médée*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1693.

- Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *Céphale et Procris*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

- Louise-Geneviève de SAINTONGE, *Circe*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1694.

- Edme BOURSAULT, *Méléagre*, tragédie lyrique, à Paris, chez J. Guignard, 1694.

- Hilaire-Bernard de LONGEPIERRE, *Médée*, tragédie, à Paris, chez P. Aubouyn, 1694.

- SAINT-JEAN, *Ariane et Bacchus*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1696.

- Antoine de LA FOSSE, *Polyxène*, tragédie, à Paris, chez T. Guillain, 1696.

- Jean-Baptiste ROUSSEAU, *Jason, ou La Toison d'or*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1696.

- Claude BOYER, *Méduse*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1697.

- Jean-Baptiste ROUSSEAU, *Vénus et Adonis*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1697.

- Joseph de La Grange-Chancel, *Méléagre*, tragédie à Paris, chez P. Ribou, 1699.
- Antoine de La Fosse, *Thésée*, tragédie, à Paris, chez P. Ribou, 1700.

1701 - 1710

- Théodore de Riupeirous, *Hypermnestre*, tragédie, à Paris, chez P. Ribou, 1704.
- Antoine Houdar de La Motte, *Alcione*, tragédie lyrique, à Paris, chez C. Ballard, 1706.
- François-Antoine Jolly, *Méléagre*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1709.
- Antoine Houdar de La Motte, *Sémélé*, tragédie en musique, à Paris, chez C. Ballard, 1709.