

Les chimères de l'héroïsme dans les oeuvres théâtrales imitées de l'Enéide (XVIe-XVIIe siècles)

Mireille Habert

► **To cite this version:**

Mireille Habert. Les chimères de l'héroïsme dans les oeuvres théâtrales imitées de l'Enéide (XVIe-XVIIe siècles). Travaux

documents, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2008, Journées de l'Antiquité 2007, pp.125-140. hal-02167667

HAL Id: hal-02167667

<http://hal.univ-reunion.fr/hal-02167667>

Submitted on 28 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les chimères de l'héroïsme dans les œuvres théâtrales imitées de l'*Enéide* (XVI^e-XVII^e siècles)

MIREILLE HABERT
MAÎTRE DE CONFÉRENCES DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
IUFM DE LA RÉUNION

Selon le principe de l'*imitatio*, l'*Enéide* de Virgile réunit en les inversant les deux motifs de la guerre et de l'errance, qui sont au fondement des deux épopées d'Homère, l'*Illiade* et l'*Odyssée*. Destiné à offrir aux Romains du siècle d'Auguste un récit sur leurs origines, le poème de Virgile raconte en douze livres, soit plus de dix mille vers, l'histoire fabuleuse des Troyens en fuite après la chute de Troie, et leur établissement en Italie sous la conduite de leur chef, Enée, fils de Vénus et du Troyen Anchise.

Le récit de l'*Enéide* observe constamment le parallèle avec celui d'Homère. Cependant, malgré sa composition binaire, il obéit également à un autre principe qui est la description, non plus en deux temps mais en trois, d'une initiation religieuse inspirée des cultes anciens. En effet, les livres I à IV décrivent l'abandon du monde du passé par le héros forcé de se détacher de son origine, de sa terre natale, des lieux et des êtres qu'il a chéris. Les livres V à VII (en particulier le livre VI, où figure le récit de la descente aux Enfers) évoquent les révélations qui confirment à Enée son destin glorieux. Quant aux livres VIII à XII, le poète y raconte l'arrivée des Troyens sur le sol italien et l'accomplissement de leurs exploits guerriers dont la conclusion est le mariage d'Enée avec Lavinie, la fille du roi du Latium.

De même qu'Ulysse, retenu d'abord par Circé, puis par la nymphe Calypso, le héros de l'*Enéide* doit subir, parmi ses épreuves, la tentation de l'amour. Telle est bien la fonction, dans la succession des premiers livres, de l'épisode carthaginois que l'on peut lire comme une épreuve surgie pour permettre au héros de vérifier ses valeurs et témoigner de sa foi. Les amours de Didon et Enée ne sont rien d'autre qu'un piège tendu par Junon au fils de Vénus pour tenter d'arrêter définitivement les Troyens sur le sol africain et empêcher ainsi la résurrection de Troie dans Rome. Virgile dans l'*Enéide* accorde à la rivalité implacable de Vénus et Junon, née de l'« éternelle blessure » infligée à Junon par le jugement de Pâris, le même rôle de moteur de l'action que celui qui est le sien dans l'*Odyssée*. Répondant à la ruse par la ruse, Vénus s'emploie à favoriser les amours de son fils

et de Didon, afin de mieux berner Junon et assurer à Enée un séjour sans dommage dans la cité carthaginoise vouée au culte de l'épouse de Jupiter.

Depuis l'Antiquité, les admirateurs de Virgile n'ont cessé de célébrer la grandeur tragique du livre IV consacré aux amours de Didon et Enée, en raison de la dignité des personnages, de la violence des passions, de la majesté des dieux et de la fatalité qui culmine à la fin de l'épisode, avec la mort tragique de Didon. On a aussi souvent fait observer la forme déjà quasi dramatique de l'épisode, dans lequel dialogues et monologues sont fréquemment préférés à la narration.

Aussi, après les nombreuses versions moralisées du Moyen Age comme *Le roman d'Enéas*, on assiste dans toute l'Europe à la Renaissance et au siècle suivant à une floraison de traductions et d'imitations de l'œuvre de Virgile et plus particulièrement du livre IV¹, aussitôt suivies de multiples versions dramatiques ou lyriques², dont nous nous proposons d'étudier trois exemples : les deux *Didon se sacrifiant* d'Etienne Jodelle et Alexandre Hardy et l'opéra d'Henry Purcell *Dido et Aeneas* composé sur le livret de Nahum Tate.

La tragédie d'Etienne Jodelle (1532-1573) *Didon se sacrifiant* (qui fut peut-être représentée à Dole autour de 1560) a été publiée en 1574, avec l'ensemble des œuvres de l'auteur, par son ami Charles de la Mothe peu après la mort du poète. Il s'agit d'une pièce en cinq actes avec chœurs qui poursuit le programme de restitution des œuvres antiques inauguré par le dramaturge en 1553 avec *Cléopâtre captive*.

La *Didon se sacrifiant* d'Alexandre Hardy (1574-1626) a sans doute été jouée vers 1603. Cette pièce figure dans le premier grand recueil des œuvres de l'auteur publié en 1624. Exemplaire de la dramaturgie baroque, elle se complait aux effets de spectaculaire comme l'apparition sur scène des personnages divins.

Quant à Nahum Tate (1659-1695), adaptateur de plusieurs pièces de Shakespeare dont *Le Roi Lear* et *Macbeth*, il introduit en 1690, dans le livret de l'opéra intitulé *Dido et Aeneas*, considéré comme l'œuvre lyrique la plus achevée du compositeur Henry Purcell, une dimension ironique et bouffonne où se remarquent des traits directement hérités du théâtre élisabéthain.

Ces œuvres posent non seulement la question de l'adaptation théâtrale d'un texte poétique par des dramaturges soucieux de conserver à la fable sa dimension de « poème lyrique », mais celle du surgissement, à l'occasion de la réécriture du mythe, de préoccupations nouvelles, à la fois morales, religieuses et politiques. En effet, alors que l'épopée fait l'éloge des valeurs viriles et souligne le

¹ 1541, Octovien de Saint Gelais et Hélicienne de Crenne ; 1547, Louis Desmases, livres I et II puis 1552, livres III et IV ; 1552, J. du Bellay, livres III et IV, avec la *Complainte de Didon à Enée*, imitation de la septième *Héroïde* d'Ovide ; 1576, Théodore de Bèze, 1582, Jacques Peletier du Mans, 1620, Marie de Gournay.

² 1524, Alessandro Pazzi de Medici, *Dido in Cartagine* ; 1547, Ludovico Dolce, *La Didone*.

prestige des races illustres favorisées par les dieux, le changement de contexte historique amène les dramaturges modernes à éclairer d'un jour nouveau la confrontation du *pius Aeneas* et de l'*infelix Dido*. Le personnage d'Enée s'humanise au point que son statut de héros épique se trouve compromis, tandis que se fait jour une interrogation angoissée sur la question de la connaissance du bien et du mal, du rapport aux dieux et du traitement à accorder aux signes du destin.

A partir de l'étude du rôle théâtral confié à Enée nous nous proposons de voir comment émerge dans les oeuvres nouvelles le motif baroque du *theatrum mundi*, dont l'opéra de Purcell constitue l'amplification ironique.

VIRGILE OU L'HÉROÏSME DE L'IMPASSIBILITÉ

Les deux tragédies françaises sont caractérisées par une ouverture *in medias res* qui présente la situation au début de la crise tragique, à peu près à la moitié du récit du livre IV de l'*Enéide*, lorsqu'après l'idylle champêtre et le bref moment de bonheur partagé intervient la première visite du dieu Mercure, brutalement envoyé par Jupiter au chef des Troyens pour rappeler celui-ci à son devoir. Dans l'opéra, où l'ironie tragique se manifeste sans détour à travers le resserrement extrême de la chronologie, l'action a beau commencer au moment où Didon résiste encore aux assauts de l'amour, l'acte II est déjà celui du coup de théâtre et du renversement du bonheur dans le malheur.

Or, dès le premier moment de ce coup de théâtre qui ouvre la crise tragique, l'épopée virgilienne s'applique à souligner l'héroïque soumission aux dieux du chef des Troyens. Certes, la terreur commence par s'emparer d'Enée à la vue de Mercure : saisi de stupeur, agité de mouvements désordonnés, les cheveux dressés sur la tête, aphasique, le héros n'éprouve plus rien sinon le désir de s'enfuir pour échapper au blâme des dieux. Le séjour africain lui apparaît désormais comme un leurre :

Ardet abire fuga dulcesque relinquere terras (*En. IV, v. 280*)³.

Dans un mouvement en parfait accord avec sa réputation de piété, Enée accepte le commandement divin ; malgré sa douleur, ses interrogations portent non sur un éventuel refus d'obtempérer, mais sur la marche à suivre :

Heu quid agat ? quo nunc reginam ambire furentem
Audeat adfatu ? Quae prima exordia sumat ? (*En. IV, v. 283*)⁴.

³ « Il brûle de prendre la fuite et d'abandonner ces douces terres », Virgile, *L'Enéide*, livre IV, Edition Garnier-Flammarion, Paris, 1965, Traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, p. 97.

Par l'attribution à Didon du qualificatif de *furentem*, qui souligne l'état de possession amoureuse de la reine et l'inutilité de tout discours rationnel, le poète justifie le choix de la ruse de la part du héros. Deux vers suffisent à Virgile pour compléter la description de l'embarras du personnage :

Atque animum nunc huc celerem nunc illuc dividit illuc
In partesque rapit varias perque omnia versat (*En.* IV, v. 285-286)⁵.

Nécessité oblige : une fois légitimée l'attitude de dissimulation, ce n'est plus tant l'amour que la nécessité de gagner du temps qui marque le comportement d'Enée et de ses compagnons :

Mnesthea Sergestumque vocat fortemque Serestum,
Classem aptent taciti sociosque ad litora cogant ;
Arma parent, et quae rebus sit causa novandis
Dissimulent ; Sese interea, quando optima Dido
Nesciat et tantos rumpi non speret amores,
Temptaturum aditus et quae mollissima fandi
Tempora quis rebus dexter modus (*En.* IV, v. 288-294)⁶.

Contrairement à leur chef, contraint de cacher ses sentiments, les Troyens manifestent bruyamment leur enthousiasme à l'ordre de départ :

Ocius omnes
Imperio laeti parent ac jussa facessunt (*En.* IV, v. 294-295)⁷.

Il n'est pas question dans l'épopée virgilienne de faire de la douleur d'Enée un obstacle au départ des Troyens. Virgile prend soin de préciser que, face à Didon, « un dieu ferme les calmes oreilles du héros » (*En.*, IV, v. 440). Tout au contraire, Enée est comparé à un chêne robuste « au cœur durci par les ans, dont le front s'élève autant vers les brises de l'éther que ses racines s'enfoncent dans le Tartare » (v. 441-446) ; s'il est « assailli de plaintes incessantes », si « son grand cœur est envahi de douleur », il est dit que « sa volonté demeure inébranlable » et que « ses larmes coulent vainement » (v. 459).

⁴ « Hélas, que faire ? quel langage maintenant tenir à la reine en délire ? Par où commencer l'entretien ? », *ibid.*

⁵ « Et il arrête sa pensée rapide tantôt ici, tantôt là, l'égaré en projets divers, la tourne dans tous les sens. », *ibid.*

⁶ « [Enée] appelle Mnesthée, et Sergeste, et le vaillant Cloanthe : qu'ils appareillent sans mot dire et rassemblent leurs compagnons sur le rivage ; qu'ils préparent leurs agrès et cachent la cause de ces mesures imprévues ; lui, pendant que la généreuse Didon ignore tout et ne s'attend pas à la rupture de si grandes amours, il tentera de l'aborder au moment le plus favorable pour parler et par le moyen le plus adroit pour ses fins », *ibid.*

⁷ « Tous s'empressent d'obéir avec joie à ses ordres et de faire ce qu'il ordonne », *ibid.*

Le texte de *L'Enéide* laisse volontairement à Enée une certaine opacité : la sincérité du sentiment amoureux est simplement suggérée, au bénéfice de l'image de la piété parfaite, qui veut que le personnage soit insensible aux faiblesses des autres hommes. Quoi que ressente Enée, ses sentiments ne doivent pas atteindre sa raison : il doit se taire et obéir. Enée semble n'accepter l'entrevue réclamée par Didon que parce qu'il serait indigne de lui de s'y dérober. L'affrontement ultime se déroule dans la plus parfaite impassibilité, au moins en apparence, d'un héros entièrement lucide quant à la hiérarchie des valeurs, ce que souligne l'inscription insistante dans le texte du qualificatif de *pius* :

At pius Aeneas, quanquam lenire dolentem
Solando cupit et dictis avertere curas,
Multa gemens magnoque animum labefactus amore
Jussa tamen divum exsequitur classemque revisit (*En.* IV, v. 393-396)⁸.

LA TRANSFORMATION DU HÉROS CHEZ LES DRAMATURGES MODERNES

Tout en centrant l'essentiel de leurs oeuvres sur le personnage éponyme de Didon, dont la souffrance d'amante abandonnée nourrit le pathétique des derniers actes des pièces, les auteurs modernes se sont attachés à nouer davantage le conflit tragique en approfondissant le point de vue d'Enée et des Troyens. Dans toutes les oeuvres, le personnage d'Enée se trouve doté d'une importance dramatique considérable. C'est lui en effet qui occupe la scène de façon à peu près continue pendant toute l'exposition, jusqu'à l'affrontement central avec Didon, tandis que son personnage devient particulièrement volubile : alors que le personnage ne dispose que de 32 vers pour répondre à Didon chez Virgile, il en prononce 426 sur les 2346 que compte la pièce chez Jodelle, 358 sur 2026 chez Hardy, 33 sur environ 200 chez Purcell. Ce choix correspond à la volonté des auteurs de faire du dilemme tragique une autre source de pathétique. En effet, Enée dévoile son déchirement intérieur, tandis que plusieurs personnages secondaires, muets dans *L'Enéide*, lui donnent la réplique et lui permettent d'argumenter son action. Il s'agit du « vaillant Achate », confident et compagnon dont le rôle rappelle celui de Patrocle auprès d'Achille dans *Illiade*, du « divin Palinure », pilote du bateau d'Enée, enfin du jeune Ascagne, ou Iule, fils d'Enée, qui n'est pas un enfant ici mais un jeune homme bouillant d'ardeur guerrière. Ainsi, alors qu'aucun débat de conscience n'occupe vraiment le personnage de Virgile, les tragiques modernes portent au premier plan

⁸ « Cependant le pieux Enée, tout désireux qu'il soit de calmer sa douleur en la consolant et de chasser ses tourments par de bonnes paroles, tout en gémissant beaucoup et quoique son grand amour lui ébranle l'âme, obéit néanmoins aux ordres des dieux et va rejoindre sa flotte », *ibid.*, p. 99.

un dilemme qui oppose non seulement le devoir à l'amour, mais de façon plus universelle, le respect des valeurs humaines à la soumission aux ordres divins. Ce dilemme s'exprime tour à tour à travers la forme du monologue, du dialogue, des stichomythies, avant de devenir un chant élégiaque qui retentit dans les strophes lyriques des chœurs, auxquels une place de choix se trouve conférée par les trois auteurs.

Contrairement au héros de l'*Enéide*, sourd aux prières de Didon et de sa sœur Anna, Enée est en effet désormais un personnage habité par le doute et l'inquiétude. Il fait chez Jodelle une entrée remarquable, qui fait ressortir fortement le contraste entre les anciennes prouesses guerrières et le déchirement présent du héros :

Du fer, du sang, du feu, des flots et de l'orage,
Je n'ai point eu d'effroi, et je l'ai d'un visage,
D'un visage de femme (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, I, 2, v. 181-182).

Même s'il revient au chef de résoudre le conflit, la souffrance profonde du personnage se trouve tantôt adoucie, tantôt étayée par la présence des Troyens, pris comme lui entre pitié et piété. En effet, comme leur chef, les Troyens sont tourmentés par la honte de devoir trahir un peuple et une reine dont ils ont reçu l'hospitalité. Par là, le théâtre ajoute au drame individuel de l'amour malheureux un autre drame d'ordre collectif. Les dramaturges français insistent sur la coïncidence de la déloyauté amoureuse et de la déloyauté politique, celle-ci étant présentée comme encore plus paralysante et infâme que l'autre. La dette contractée par le peuple troyen envers la reine de Carthage aggrave l'injustice du sort qu'Enée s'apprête à faire subir à la femme amoureuse. Chez Hardy comme chez Jodelle, la conscience de l'ingratitude livre longuement bataille au désir de quitter Carthage. Ainsi chez Hardy :

La foi plus que l'amour me livre de terreur (*Didon se sacrifiant*, Hardy, II, 2, v. 419).

Chez l'un et l'autre dramaturge revient sans cesse le *topos* de l'obstacle extérieur plus facile à surmonter que la culpabilité :

La gloire au plus haut prix j'ai toujours achetée,
Ennemi du repos, ennemi des délices.
Mais quand nous nous sentons de cruautés complices,
Quand il est question de rompre une amitié
Envers nos bienfaiteurs, plus dignes de pitié,
Ha ! Cieux ! ha ! justes Cieux ! alors, la conscience
Jette un trouble dans l'âme affreux d'impudence.
[...] Achate, aucun de nous ne saurait mieux juger

Que nous mêmes obligés à ce peuple étranger
 De la clarté du jour ; et lui meurtrir sa Reine
 (Car mon départ sans doute au sépulcre la traîne)
 O quel triste loyer ! (*Didon se sacrifiant*, Hardy, I, 1, v. 120-143).

En fait, les œuvres posent la question d'une vérité qui se dérobe au fur et à mesure qu'elle emprunte des apparences diverses, selon qu'on la considère sous l'angle des passions, de la politique ou des dieux.

LE DILEMME AMOUREUX

Le lecteur de Virgile sait, dès la fin du livre I, que l'amour de Didon pour Enée est promis à une fin tragique, dans la mesure où cet amour est la conséquence d'une ruse de Vénus. Il sait que c'est le petit dieu Amour que Didon a tenu et caressé sur ses genoux sous les traits d'Ascagne, que c'est Vénus qui a dirigé, par l'intermédiaire de Cupidon, la naissance de l'amour chez la reine de Carthage. La perfidie de Junon est venue ensuite s'ajouter à celle de Vénus pour favoriser l'union des amants dans la grotte, scellant le destin tragique de Didon :

Ille dies primus leti primusque malorum
 Causa fuit (*En.* IV, v. 169-170)⁹.

Dans les pièces modernes, l'*agôn* central, le face à face pathétique de Didon et Enée, se trouve longuement préparé par les scènes où Enée révèle son déchirement entre une posture amoureuse dont il ne peut assumer les conséquences et l'estime, voire l'attachement sincères qu'il porte à la reine. Face à Didon, sa défense revient sans cesse sur le point du droit antique qui lui permet de plaider non coupable en face de la reine outragée¹⁰. Tant il est vrai que l'union clandestine des amants dans la grotte n'a rien à voir avec un mariage officiel, celui-ci ne pouvant être, selon le droit et les usages des sociétés antiques, que la conclusion d'une alliance publiquement déclarée entre grandes familles. Enée a le sentiment de n'avoir commis aucune faute à l'égard du droit du mariage : même si le spectateur sait à quel point il se sent en porte-à-faux avec sa conscience, devant Didon sa défense consiste à opposer la foi des amants, « dont les dieux ne font que rire »¹¹, aux serments sacrés du mariage, qu'il n'a jamais prononcés. L'erreur de

⁹ « Ce jour fut pour Didon la première cause de sa mort et de ses malheurs », *op. cit.*, p. 94.

¹⁰ Voir l'étude consacrée par Jean-Pierre Vernant au mariage et au statut de la femme dans l'Antiquité dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, François Maspero, 1974, réédition La Découverte, 1988, p. 57 sq., « Le Mariage ».

¹¹ *Didon se sacrifiant*, Etienne Jodelle, II,1, v. 994.

Didon, son unique faute, est d'avoir, par amour, considéré leur union illégitime comme comme un mariage :

Nec conjungis umquam
Praetendi taedas aut haec in foedera veni (*En.* IV, v. 339)¹².

Aussi Enée peut-il protester chez Jodelle :

Je n'ai jamais aussi prétendu dedans moi
Que les torches d'hymen me joignissent à toi.
Si tu nommes l'amour entre nous deux passée
Mariage arrêté, c'est contre ma pensée (*Didon se sacrifiant*, II, 1, v. 709-712).

Il rappelle également à Didon que son vœu le plus cher aurait été, non de se jeter dans une vaine errance pour fonder une improbable cité, mais de relever les ruines de Troie et restaurer les mânes de ses ancêtres. Nulle place pour Carthage dans de tels projets :

Quant à la foi que tant on reproche, jamais
T'ai-je donné la foi que ce lieu désormais
Emmurant ma fortune, ainsi que tu t'emmures,
Finirait des Troyens les longues aventures (*ibid.*, v. 769-772).

Cependant, dans toutes les œuvres imitées de Virgile, ressort avec force le vers célèbre de *L'Énéide* : « Italiam non sponte sequor » (*En.* IV, v. 339)¹³, « Ce n'est pas de mon gré que je suis l'Italie » (*Didon se sacrifiant*, II, 1, v. 847 chez Jodelle). Le héros accepte en effet sa part de responsabilité dans le malheur présent de Didon :

Je ne dis pas qu'en tout incoupable je sois
Un seul défaut me mord, c'est que je ne devois
Arrêtant si longtemps dans cette étrange terre
Te laisser lentement prendre au lacs qui te serre (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, II, 1, v. 815-820).

Enée va jusqu'à avouer qu'il se sent lui même prisonnier de l'amour, et que son malheur est égal à celui de la reine : « Si tel amour tu sens, je le sens tel aussi » (*ibid.*, v. 823).

¹² « Je n'ai [pas] promis d'allumer les torches nuptiales, ni ne suis venu pour conclure cette alliance », *op. cit.*, p. 99.

¹³ « Ce n'est pas de mon propre élan que je poursuis l'Italie... », *ibid.*, p. 98.

Comme chez Virgile, la scène d'affrontement s'achève par l'évanouissement de Didon à bout de forces, occasion ultime pour Enée de manifester sa compassion :

J'en suis encore confus. Une pitié me mord,
Un frisson me saisit (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, II, 1, v. 979-980).
Ha Dieux ! Ha Dieux ! Tais-toi, un remords me commande,
Bien qu'il soit sans effet, de rompre ce propos (*ibid.*, v. 1014-1015).

Tous les personnages présents sur la scène dans les versions modernes s'accordent pour déclarer « injuste » la mort de Didon, « injuste » la fuite des Troyens. Les plaintes de Didon soulignent sa souffrance et son indignation devant l'ingratitude de ses hôtes :

Je l'ai, je l'ai reçu, non en mon amitié
Seulement, mais (hélas ! trop folle) en la moitié
De mon royaume aussi ; j'ai ses compagnons mêmes
Ramenés de la mort. Ha ! une couleur blême
Me prend par tout le corps et presque les fureurs
Me jettent hors de moi, après tant de faveurs (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, II, 1, v. 907-912).

Dès lors se pose la question de la légitimité de l'ordre des dieux. Non contents d'humaniser le personnage d'Enée, les dramaturges posent la question de la légitimité du commandement divin, en des termes qui renvoient aux débats religieux qui agitent l'époque.

LA QUESTION RELIGIEUSE

La difficulté pour l'homme de s'en remettre sans les comprendre aux ordres divins est exposée à l'ouverture de la pièce d'Alexandre Hardy par Enée invoquant Apollon et implorant le dieu de lui venir en aide :

Coule, père, en mon âme, augure dedans moi
De soucis dévoré, ce que faire je dois (*Didon se sacrifiant*, Hardy, I, 1, v. 31).

Car Enée fait ici l'aveu de sa faiblesse :

Ainsi l'infirmité de la nature humaine
Me contraint réclamer votre main souveraine
Défaillant de moi-même (*ibid.*, v. 61).

Chez Jodelle, après bien des réticences, Achate accepte de se ranger aux arguments de Palinure en faveur du départ, au nom de l'impossibilité pour

l'homme de discerner par ses seules forces le bien et le mal. Il est symbolique que ce soit à Palinure, le pilote, qu'il revienne d'expliquer l'attitude du croyant véridique :

PALINURE : Il vaudrait mieux, suivant un message céleste
(Quand même il serait faux), mettre aux dieux ma fiancée,
Que suivre pour guidon ma frêle connaissance ((*Didon se sacrifiant*, Jodelle,
v. 150-152).

Un tel argument est bien de nature à mettre fin à toute discussion : aux yeux de celui qui croit, l'homme est né pour se soumettre aux ordres divins. Peu importe que ces ordres paraissent cruels ou incompréhensibles, la raison humaine est bien trop imbécile, depuis le péché originel, pour accéder à la moindre vérité. On remarque la lucidité ironique avec laquelle une erreur commise au nom de la foi est proclamée par le pilote préférable à tout autre choix fondé sur de simples critères humains : Jodelle souligne là l'attitude exigée du croyant, à savoir le renoncement, sans examen, à toute autre raison que la raison divine, et la reddition totale de la volonté à l'ordre supérieur de la foi.

Dans ces conditions, on comprend l'intérêt que peuvent revêtir signes, augures et présages, dont la mention déjà importante chez Virgile se renforce au théâtre de l'influence de Sénèque sur la dramaturgie de toute la période. Parce qu'elle appartient à un autre ordre, la vérité de Dieu échappe à la raison, mais trouve confirmation ailleurs, dans les témoignages et les miracles.

Ainsi, Ascagne fait-il état d'un miracle survenu le matin même, par lequel, comme à Troie la nuit du désastre, sa chevelure s'est subitement embrasée :

Je jure par l'honneur de cette même tête
Qu'un même embrasement m'a cette matinée
Donné le même signe (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, I, 1, v. 163-165).

L'importance accordée aux signes divins soulève la question de leur interprétation : faut-il s'en prévaloir au mépris des valeurs humaines ? Alors que pour Palinure tout est dit, Achate ose protester encore une fois, en opposant à ces signes mystérieux le fait encore plus réel et avéré que constitue la souffrance de Didon :

Encor que nous suivions ses redoutés oracles,
Ses songes ambigus, ses monstrueux miracles [...]]
Jetez-vous donc point l'œil sur l'amante animée ? (*ibid.*, v. 11-20).

Enée lui-même en vient à douter de la vérité de l'apparition de Mercure, comme le prouve la rime « songe-mensonge » des v. 272-274 de la pièce de Jodelle :

Je pâlis, je me perds, je me trouble et retrouble,
Je crois ce que j'ai vu n'être rien fors qu'un songe
Duquel je veux piper la reine en mon mensonge.

Comment savoir si l'ordre donné par Mercure n'est pas une nouvelle ruse de Junon ?

ACHATE : N'aurait-elle pas bien pourchassé par menée
 Que hors d'ici les dieux exilassent Enée ?
 Elle qui à son vœil Déesse se transforme,
 Aurait-elle point pris de Mercure la forme
 Pour nous ôter (feignant du grand dieu le message)
 Une Troie déjà redressée en Carthage ? (*ibid.*, v. 114-118).

Dans un monde où les hommes sont présentés comme des jouets entre les mains des dieux, les signes divins pourraient bien n'être que des leurre. Dans un monde politique déstabilisé, l'ordre de la foi n'est plus garanti par l'affirmation de l'essence supérieure des dieux. Sous la plume des dramaturges apparaît l'idée que rien ne protège plus l'homme du jeu des apparences.

Cette représentation du destin comme puissance néfaste venant pervertir les actions des hommes en se jouant d'eux de façon absurde et gratuite se trouve portée au premier plan par l'opéra d'Henry Purcell. Dès le début de l'oeuvre, l'écriture s'interpose comme un écran devant le réel, exprimant le conflit pur, le drame pur, dans sa vérité essentielle. Le trait de génie du dramaturge est d'avoir extériorisé le surgissement du destin par les personnages malfaisants des sorcières, qui se promettent dans leurs chants de mettre Carthage à feu et à sang et de conduire Didon à sa perte le soir même. L'ironie tragique apparaît dans le déroulement du plan maléfique exposé par les sorcières, habilement introduites, loin de tout réalisme, pour incarner comme dans *Macbeth* la puissance du mal. En effet, comme dans la pièce de Shakespeare, les sorcières déterminent la vie des hommes. A l'origine semblables aux trois Parques, divinités du destin, elles sont encore les servantes d'Hécate qui est la déesse de la magie noire, alors même que les poètes les ont amalgamées au folklore anglais. Leur prescience joue un rôle essentiel dans l'action dramatique car non seulement leur venue s'accompagne de nombreux éléments spectaculaires, « danse des furies », éclairs, tonnerre, amplifiés par une « horrible musique », mais pour soutenir leurs maléfices elles choisissent le crime et le mensonge, le désordre, ce qui fait basculer l'atmosphère élégiaque de l'acte I en tonalité grimaçante et discordante. Leur irruption soudaine témoigne de la façon dont le mal se glisse parmi les hommes : l'enchanteuse appelle à elle les sorcières et leur expose en un discours entrecoupé de rires sardoniques un plan qui consiste à envoyer à Enée son plus fidèle lutin, sous la forme du dieu Mercure. L'invention de ce faux Mercure, qui surgit du fond des Enfers pour duper Enée, permet de dénoncer la sottise et l'aveuglement de l'homme, lorsqu'il accepte de tout sacrifier pour suivre ses chimères. Le dispositif dramatique de l'opéra de Purcell apporte ainsi une réponse originale aux questions relatives à la vérité des présages, en

attribuant sans détour une origine infernale à la figure de Mercure, annonciatrice du destin tragique de Didon et Enée.

L'opéra renonce donc à représenter le commandement cruel qui ordonne la séparation des amants comme une valeur relevant d'un ordre supérieur, même incompréhensible pour l'homme. Il en fait l'attribution intégrale aux puissances du mal.

Le livret de Nahum Tate révèle le cynisme des mensonges par lesquels les Troyens entendent couvrir leur faute :

PREMIER MARIN : Partons, compagnons, il nous faut lever l'ancre.
 Le temps ni la marée ne sauraient admettre de retard.
 Buvez et prenez vite congé de vos nymphes sur le rivage
 Et faites taire leurs lamentations
 En leur jurant de revenir,
 Mais sans avoir l'intention de les revoir jamais (*Dido et Aeneas*, Purcell, acte III).

On peut se demander si Enée était plus sincère, chez Hardy, lorsque devant Didon évanouie, il jurait de revenir bientôt :

Je jure que Neptune et toutes ses horreurs
 Que péril, quel qu'il soit, n'empêchera ma barque,
 De te rendre un devoir où la foi se remarque
 De revoir le Soleil de tes yeux adorés,
 Pour un moment de corps, non de cœur, séparés (*Didon se sacrifiant*, Hardy, III, 1, v. 890-894),

Le même serment se trouvait en effet renouvelé par le héros devant Anne suppliante :

Outre que je promets, ma fortune affermie, [...]
 Dans Carthage revoir ma favorable Elise,
 Lui requérir merci de l'offense commise,
 S'il y a quelque offense où la contrainte a lieu (*ibid.*, IV, 2, v. 1263-69).

LE THÈME BAROQUE DU *THEATRUM MUNDI*

La conscience de la cruauté de l'ordre divin auquel il doit se plier amène Enée à prononcer dans les œuvres nouvelles des injures contre les dieux : « Que le blâme retombe sur vous, ô dieux ! ».

Le chœur éloigne définitivement le bonheur, privilège des dieux, de cette terre où vivent les hommes, royaume de souffrance et d'illusion :

Tout n'est qu'un songe, une risée,
 Un fantôme, une fable, un rien,

Qui tient notre vie amusée
 En ce qu'on ne peut dire sien (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, chœur final de l'acte I,
 v. 363-366).

On reconnaît là le thème baroque du *theatrum mundi*, thème existentiel selon lequel ce qui arrive ici-bas n'est que mensonge, vanité, leurre, thème dans lequel vient se dissoudre le thème chrétien. La seule façon d'accorder l'inconstance de la fortune à l'idée de la justice de Dieu serait de reconnaître que Dieu seul possède la prescience et la connaissance du bien et du mal, inaccessibles à la raison humaine. Cependant, la vision du poète amplifie le désarroi de l'homme devant l'énigme de la destinée humaine, en faisant de l'existence une sorte de fuite en avant perpétuelle. Le chœur des Troyens qui termine l'acte I, chez Jodelle, se révèle plus proche des chants des chœurs antiques que de l'*Enéide*, dans la mesure où il se fait le reflet d'une humanité vouée à s'interroger sans cesse sur le problème du mal. Le chœur récapitule les souffrances endurées par les Troyens depuis la chute de Troie, pour montrer l'exemplarité morale du sort des rois, plus exposés que les autres mortels à illustrer les caprices de la fortune :

Nous mêmes qui dessous Enée
 Cherchons notre bien par nos maux
 Disons qu'avec les cœurs plus hauts
 La plus grande misère est née.
 Mais qui veut voir un autre exemple
 Soit du destin, ou soit du mal
 Que l'homme en souffre, qu'il contemple,
 En ce département fatal,
 Comment la fortune se joue
 D'une grand'Reine sur sa roue (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, chœur final de l'acte I,
 v. 415-425).

Cette lamentation lyrique ajoute au *topos* du destin figuré par la roue de la fortune qui tourne sans cesse, élevant et abaissant les hommes, le motif de la roue comme instrument de torture, instrument du supplice éternel de Didon.

La métaphore traditionnelle de la tempête synthétise également de manière frappante l'idée de l'injustice du sort et de l'égarement où se trouvent les hommes. Le sort des rois ne fait qu'illustrer le sort commun des hommes, aveugles jouets des dieux :

Ceux que Fortune exerce aux travaux de ce monde
 N'ont pas beaucoup d'effroi
 Si leur faut dessus l'onde
 Sans relâche ramer
 Vu que, même au milieu du repos et des villes,
 Les humains vont souffrant au lieu d'être tranquilles,
 Une éternelle mer (*ibid.*, fin de l'acte III, v. 1571-1576).

Le chœur se clôt sur une lamentation consacrée aux tribulations perpétuelles d'une humanité dont Enée et Didon ne sont que des figures exemplaires :

Notre Prince, porté par la mer incertaine,
Sentira dans l'hiver une mer plus humaine
Que la mer du souci.
Didon, qui dans sa ville avec les siens demeure,
Sent une horrible mer plus cruelle à cette heure,
Que n'est cette mer-ci (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, acte III, Chœur, v. 1577-1582).

Au thème moral antique de l'inconstance des choses, qu'illustre le destin tragique des héros, a beau s'opposer le thème chrétien de la soumission parfaite de l'homme à Dieu, la réflexion religieuse porte partout l'empreinte d'un pessimisme profond, qui n'accepte qu'avec réticence l'obéissance comme seule solution possible pour supporter patiemment les épreuves de cette vie :

Quelle belle Italie, ou quel autre héritage,
Nous promet-on, sinon l'éternel navigage,
Et les fonds de la mer (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, I, v. 135-136).

Après l'évanouissement de Didon, Enée fait entendre une plainte éloquente :

Et semble que le Ciel ne permette jamais
La vraie piété s'assembler à la paix (*ibid.*, II, v. 983-984).

Ainsi les oeuvres font-elles ressortir la contradiction entre une conviction religieuse qui entend désigner comme épreuves et sacrifices nécessaires les tribulations de l'homme, et l'inquiétude morale qui reste fondamentalement le lot des êtres d'exception. Car quoique fort de son élection divine, confirmée par les présages, Enée ne parvient pas à faire taire sa conscience :

Faut-il que maugré moi, voire en mon innocence,
Je m'accuse à grand tort d'une exécration offense ? (*ibid.*, III, 3, v. 1545-1546).

Enée quitte la scène, dans la pièce de Jodelle, sur un dernier dialogue avec Achate, où le spectateur découvre en lui la figure d'un autre héros tragique, Prométhée, condamné comme lui à subir un supplice éternel. Enée se désigne comme la victime éternelle du vautour impitoyable de sa conscience (*ibid.*, v. 1483-1495) :

ÉNÉE : « O quel tumulte Achate !
ACHATE : Amour fait la discorde.
ÉNÉE : Vois-tu point de remède ?
ACHATE : Avec la reine accorde.
ÉNÉE : Dois-je, pour accorder, discorder au destin ?

ACHATE : Va donc : celui fait bien qui fait à bonne fin.
 ÉNÉE : Pourquoi me gêne donc ma conscience encore ?
 ACHATE : C'est l'Aigle qui le cœur sur Caucase dévore.
 ÉNÉE : O grand ciel, que voit-on au monde d'arrêté ?
 ACHATE : Le Ciel a retiré toute tranquillité.
 ÉNÉE : Quel bonheur donque reste au monde pour les hommes ?
 ACHATE : De n'être pas longtemps ce que chétifs nous sommes.
 ÉNÉE : Qu'attendons-nous pour fin et loyer des travaux ?
 ACHATE : La mort est le loyer de nos biens et nos maux.

Ainsi, ce que révèle le dialogue entre Achate et Enée est-il que l'homme est sans cesse à lui-même son bourreau :

Si tu ne sais assez que nous, imprudents hommes
 De nous-mêmes toujours les adversaires sommes,
 Les juges, les bourreaux, tu te le peux apprendre
 Du mal que ton esprit pour soi-même engendre (*ibid.*, v. 1547-1549).

Un pessimisme profond caractérise ces propos, illustration poétique du thème traditionnel de la vanité des choses.

Dans l'opéra de Purcell, le dénouement de l'œuvre souligne encore plus franchement l'absurdité et la cruauté du destin, tandis qu'en parallèle les personnages de Didon et Enée gagnent en profondeur, en dignité et en humanité. En effet, lors de l'affrontement ultime, deux coups de théâtre se succèdent : Enée cède à l'amour, et décide de renoncer à l'ordre des dieux, récupérant une liberté tout à fait étrangère à l'image du *pius Aeneas* dessiné par Virgile. Mais cette émancipation douloureuse ne réussit pas à arrêter le dénouement tragique. En effet, Enée doit subir le déchainement de la colère de Didon, qui le rejette violemment (« *Away* »), trop fortement blessée dans son orgueil par l'annonce de son prochain départ. Malgré le cri répété (« *I stay* ») qu'il lance à sa bien-aimée, Enée ne peut agir contre la volonté irrévocable de Didon. Un second coup de théâtre amorçe donc l'abandon volontaire de Didon à son destin tragique, par lequel se réalise la prédiction des sorcières. Dès qu'Enée s'est éloigné, la reine appelle à l'aide sa suivante Belinda et se tourne vers la mort, entourée de gracieux Cupidons.

Le pessimisme d'une telle vision du monde explique la séparation définitive entre ordre divin et ordre humain dans les œuvres modernes :

Ainsi les hauts Dieux se réservent
 Ce point d'être tout seuls contents
 Pendant que les bas mortels servent
 Aux inconstances de leur temps (*Didon se sacrifiant*, Jodelle, chœur des Troyens, fin de l'acte 1, v. 335-337).

Ainsi, les œuvres théâtrales inspirées de l'*Enéide* posent une question à laquelle ne répond pas le texte virgilien, tout entier consacré à l'opposition entre l'aventure du *pious Aeneas* et la « passion » de Didon : comment exécuter les ordres divins quand ils se trouvent dans un tel désaccord avec les valeurs humaines ? La difficulté des choix est telle que l'obéissance absolue aux dieux ne peut plus passer pour vertu, surtout si le héros en ressort broyé : le livre IV de l'œuvre de Virgile est revisité par les dramaturges comme un drame de la perte des illusions relatives à la justice et à la toute-puissance divine. Chez Jodelle, si Enée se range au parti que lui imposent les dieux, c'est en sachant qu'il restera pour lui-même son propre bourreau, à travers le reproche éternel de sa conscience. Chez Nahum Tate, si le héros parvient à se détacher d'une mission qui s'attaque à son bonheur et au principe de la vie et de l'amour, il est trop tard, la mort de Didon est inéluctable et tout laisse entendre que la troupe des Troyens sera ruinée à son tour.

Dans une période mouvementée de l'histoire, la tragédie inspirée des Anciens semble offrir aux auteurs un cadre propice à une réflexion sur les valeurs, qui, si elle ne se limite pas à la découverte, fortement affirmée, de la soumission des hommes à l'absurde, remet au moins profondément en cause la vision antique du héros et de l'héroïsme. Les chimères de l'héroïsme désignent aussi bien les vaines illusions d'Enée que les figures grimaçantes des sorcières qui scellent son destin.