

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

École doctorale 537 : CULTURE ET PATRIMOINE

EA 4277 Laboratoire « Identité Culturelle, Textes et Théâtralité »

dirigé par Madelena Gonzalez

Maison de la Recherche - 74, rue Louis Pasteur - 84029 Avignon Cedex 1

THÈSE DE DOCTORAT

EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

Mathilde LAMY

*Cléopâtre dans les tragédies françaises
de 1553 à 1682*

Une dramaturgie de l'éloge

Thèse dirigée par M. le Professeur Jean-Claude TERNAUX

Soutenue le jeudi 31 mai 2012 à 14h00

Jury :

M. le Professeur Christian BIET, Université de Paris X

M. le Professeur Alain CULLIÈRE, Université de Metz

M. le Professeur Georges FORESTIER, Université de Paris IV

M. le Professeur Olivier MILLET, Université de Paris IV

M. le Professeur Jean-Claude TERNAUX, Université d'Avignon

Je témoigne ma plus sincère gratitude à M. le professeur Jean-Claude Ternaux qui m'a transmis le goût pour la littérature humaniste depuis mon entrée à l'université en 2003. Sa rigueur et son érudition m'ont fait évoluer au cours de ces années. Du mémoire de maîtrise à la présente thèse de doctorat, il a guidé mes travaux de recherche avec disponibilité, exigence et bienveillance. Labor omnia improbus vincit.

J'ai une pensée particulière pour quelques enseignants de l'Université de Reims Champagne Ardenne, qui m'ont encouragée et soutenue, notamment M. Sébastien Hubier, M. le professeur Gabriel Conesa et M^{me} Nadège Marsaleix. Je n'oublie ni M. Jean-Christophe Brochard, conservateur de la bibliothèque universitaire, qui me fut d'une aide précieuse pour la gestion documentaire, ni M^{lle} Agnès Rees, docteur de cette même université, pour ses judicieux conseils.

Je rends grâce à ceux qui ont eu confiance en mon travail et m'ont intégrée à leurs projets de recherche : MM. les professeurs Frank Greiner, Jean-Claude Ternaux et Marc Vuillermoz. Je remercie également les responsables de l'Université Populaire de Gennevilliers, qui m'ont permis d'intervenir dans le cadre d'un séminaire sur les figures tragiques dirigé par M. Jean-Claude Ternaux.

Ma reconnaissance va aussi aux membres de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse pour leur bon accueil : je sais gré à la direction du collège des écoles doctorales et aux instances supérieures de l'Université qui ont facilité mon intégration et ont tenu compte tant de ma situation de professeur dans l'enseignement secondaire que de l'éloignement géographique.

Je ne saurais mettre un terme à ces remerciements sans saluer l'inconditionnel soutien de Brigitte et Jean-Pierre Lamy, mes parents, qui ont éveillé puis encouragé mon ambition, qui ont suivi de près mes travaux et qui les ont favorisés jusqu'à Alexandrie... Un dernier mot pour Benoît Houdry, mon alter ego, qui a partagé avec moi chacune de ces pages.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE – NAISSANCE D’UNE FIGURE LITTÉRAIRE : MYTHE, HISTOIRE ET TRAGÉDIE.....	10
CLÉOPÂTRE, IDENTITÉ MYTHIQUE ET TRAGIQUE.....	11
<i>Une femme de pouvoir.....</i>	<i>12</i>
Cléopâtre, une nouvelle Isis ?	13
Cléopâtre face à Hatchepsout.....	15
Cléopâtre et les figures latines du pouvoir.....	16
<i>Cleopatra bifrons.....</i>	<i>17</i>
<i>L’étrangère captive.....</i>	<i>18</i>
<i>Des dangers de la séduction.....</i>	<i>19</i>
TRADITION ET RENAISSANCE : L’ÉMERGENCE D’UNE HÉROÏNE.....	23
<i>Naissance d’un modèle tragique, de Sophonisbe à Cléopâtre.....</i>	<i>24</i>
<i>Dramaturgie humaniste, dramaturgie classique : la tragédie et son dénouement</i>	<i>26</i>
<i>Un sujet original : la mort de Cléopâtre.....</i>	<i>32</i>
ÉCRIRE UNE CLÉOPÂTRE, ÉCRIRE UNE TRAGÉDIE : LE MODÈLE FORMEL.....	37
« <i>Écrire sur le sujet de Cléopâtre, c’est emprunter le chemin de l’imitation féconde</i> ».....	37
<i>De l’émulation à la rivalité : Benserade et Mairet.....</i>	<i>38</i>
<i>Cléopâtre, un gage d’immortalité.....</i>	<i>42</i>
LA MÉTAMORPHOSE DU MONSTRE : VERS UNE DRAMATURGIE DE L’ÉLOGE.....	44
<i>Les tragédies françaises de Cléopâtre aux XVI^e et XVII^e siècles.....</i>	<i>45</i>
<i>La machine tragique : métamorphoses du héros.....</i>	<i>51</i>

<i>La tragédie de Cléopâtre</i>	54
<i>Discours encomiastique, genre dramatique : la réhabilitation tragique</i>	57
PREMIÈRE PARTIE – LA TENTATION DIDACTIQUE : CLÉOPÂTRE, MODÈLE ET CONTRE-MODÈLE	59
INTRODUCTION	60
CHAPITRE 1 – HISTOIRE ANTIQUE, HISTOIRE CONTEMPORAINE : RÉSONANCES DE LA TRAGÉDIE	62
<i>Mécènes et monarques : les « vertus de l'éloge »</i>	64
<i>Les « violences au cœur des alliances » : l'empreinte de la guerre civile</i>	67
<i>Cléopâtre, miroir des figures féminines renaissantes</i>	69
CHAPITRE 2 – L'ÉCOLE DES ROIS FAITE PAR UNE REINE : LA TRAGÉDIE POLITIQUE	72
<i>Une tragédie de la démesure : hybris et dérive passionnelle</i>	75
<i>L'inflation didactique : mise en scène d'un ars regni</i>	83
<i>La menace du matriarcat</i>	88
CHAPITRE 3 – CATHARSIS ET RELIGION : LE REFLÈT D'UNE CRISE DES VALEURS	92
<i>Dieu et les Dieux sur scène : la présence fascinante d'une instance invisible</i>	93
<i>De l'excès de malheur à la crise d'incompréhension : la tentation impie des héros tragiques</i>	99
<i>La piété punie, la foi démentie : une impossible théologie ?</i>	103
CHAPITRE 4 – MELPOMÈNE ET VÉNUS : LA TRAGÉDIE DE LA PASSION AMOUREUSE	107
<i>Chants amoureux, chants tragiques</i>	109
<i>Quand la parole cesse d'être performative : craintes et soupçons</i>	115
<i>La victoire du pathos sur l'ethos : l'amour délétère</i>	118
CHAPITRE 5 – HOSTILITÉS FÉMININES : CLÉOPÂTRE CONTRE OCTAVIE	122
<i>Du conflit moral à la psychomachie</i>	124
<i>Rivalité amoureuse et affrontement</i>	128
<i>La médiation politique : une rivale tutélaire</i>	132
CHAPITRE 6 – DES PROPOS SENTENCIEUX AU JUGEMENT TRAGIQUE : DU BLÂME À L'ÉLOGE DE LA FEMME	136
<i>La tentation misogyne : critique de la femme tentatrice</i>	137

<i>La question de la maternité : Cléopâtre face à ses enfants.....</i>	<i>140</i>
<i>La rhétorique judiciaire dans la tragédie, du réquisitoire au plaidoyer.....</i>	<i>148</i>
CONCLUSION.....	153
DEUXIÈME PARTIE – LE LANGAGE, VECTEUR DES PASSIONS TRAGIQUES.....	155
INTRODUCTION.....	156
CHAPITRE 7 – AUTO-PORTRAITS DE CLÉOPÂTRE : L’INFLATION DE L’ÉLOGE DE SOI.....	158
<i>Un ethos de reine.....</i>	<i>159</i>
<i>Vertus féminines, vertus conjugales.....</i>	<i>162</i>
<i>Une identité tragique confirmée : de la passion pathétique à la majesté funèbre</i>	<i>164</i>
CHAPITRE 8 – FAMA PUBLIQUE ET GLORIA LITTÉRAIRE : UNE TRAGÉDIE DE LA RENOMMÉE..	168
<i>« Fame aislee » et réputation : la construction d’une identité publique.....</i>	<i>169</i>
<i>Défense et illustration de l’héroïsme politique.....</i>	<i>172</i>
<i>Vers la postérité séculaire : la victoire culturelle.....</i>	<i>176</i>
CHAPITRE 9 – CHANT DE MORT ET RHÉTORIQUE DE L’INFORTUNE : LE REGISTRE PATHÉTIQUE	180
<i>La contamination de la douleur et le déploiement pathétique.....</i>	<i>182</i>
<i>Mise en scène de la déploration, entre poème dramatique et poème élégiaque..</i>	<i>189</i>
<i>Contorsions et convulsions : le corps morcelé.....</i>	<i>193</i>
CHAPITRE 10 – JOUTES ORATOIRES : DE LA SENTENCE À L’ÉTHOPÉE.....	198
<i>Liberté d’être et de mourir : le débat sur le suicide.....</i>	<i>199</i>
<i>Le tyran et son conseiller : retour sur l’ars regni.....</i>	<i>203</i>
<i>De la rhétorique à l’affrontement, un nouveau portrait de Cléopâtre.....</i>	<i>206</i>
CHAPITRE 11 – CLÉOPÂTRE COMÉDIENNE : UNE TRAGÉDIE DE LA PAROLE TROMPEUSE.....	210
<i>Fausse douleur ou douleur masquée : le discours pathétique.....</i>	<i>211</i>
<i>L’artifice amoureux : aimer ou ne pas aimer.....</i>	<i>213</i>
<i>Manipulation et déroute : l’affrontement politique.....</i>	<i>215</i>
<i>« Cette morte apparente, en qui revient la vie ».....</i>	<i>220</i>

<u>CONCLUSION</u>	227
TROISIÈME PARTIE – VERS UNE DRAMATURGIE DU SPECTACLE	228
<u>INTRODUCTION</u>	229
CHAPITRE 12 – ÉLOGE ET BLÂME DE L’EXOTISME	231
<i>L’Orient, terre de débauche et de corruption</i>	232
<i>Du suicide à l’orientalisme : la mythologie serpentine</i>	235
<i>La fascination pour l’étranger : vers l’égyptomanie</i>	239
CHAPITRE 13 – HÉRITAGES DE L’OMBRE HUMANISTE : UNE DRAMATURGIE DE L’APPEL D’OUTRE-TOMBE	243
<i>Ombre protatique, personnage fantomatique : la mise en scène de débats religieux</i>	245
<i>Frayeur, horreur et pitié : le tragique spectral</i>	250
<i>D’un royaume à l’autre : une dramaturgie de la réunion</i>	253
CHAPITRE 14 – DÉFINITION ET CRITIQUE DU HÉROS : MODÈLE ÉPIQUE, MODÈLE TRAGIQUE	256
<i>Épopée et tragédie : la parenté générique</i>	257
<i>La mise en scène du combat épique</i>	261
<i>Quand l’héroïsme devient tragique : la crise du modèle épique</i>	267
CHAPITRE 15 – LA MENACE DU SPECTACLE : LE REFUS DU TRIOMPHE	271
<i>Une tragédie de la captivité</i>	272
<i>Quand l’exigence de liberté affronte le désir de gloire</i>	275
<i>De la menace du spectacle à la mise en scène d’un retournement</i>	280
CHAPITRE 16 – DU VŒU DE MORT À LA CHUTE DU CORPS : LA MISE EN SCÈNE DE L’AGONIE	283
<i>Le corps supplicié, du coup fatal aux ultima verba</i>	284
<i>L’agonie, un thème de la tragédie amoureuse ?</i>	287
<i>De la résolution à la délivrance : le modèle de la tragédie à dénouement étendu</i>	290
CHAPITRE 17 – LE SUICIDE, « CE TRAGIQUE SPECTACLE »	293
<i>Synoptique des suicides : la question de la bienséance</i>	294
<i>Cette ferme résolution : suicide, amour et politique</i>	297

« <i>Et vomissant un cri il s'enferra sur l'heure</i> » : le suicide de Marc Antoine.....	300
<i>Le cri de révolte d'une captive : un suicide royal et oriental</i>	303
<i>Les trépassés glorieux : jugement et renom des suicidés</i>	306
CONCLUSION	309
CONCLUSION GÉNÉRALE	311
<i>Dramaturgie flexionnelle, dramaturgie évolutive</i>	312
<i>Un genre judiciaire : procès de Cléopâtre sur la scène française</i>	315
<i>Blâme et éloge : des frontières fragiles</i>	317
<i>L'éloge dramaturgique : la réhabilitation par le dénouement étendu</i>	319
APPENDICES	323
APPENDICE A – FICHES SIGNALÉTIQUES DES TRAGÉDIES DU CORPUS PRINCIPAL	324
APPENDICE B : LA RÉPARTITION DE LA PAROLE	331
<i>Occupation des actes</i>	331
<i>Types de scènes</i>	332
<i>Les personnages en scène</i>	332
APPENDICE C – LE SYSTÈME DES PERSONNAGES	341
<i>Le tragédie d'un « héros-couple »</i>	341
<i>Autour des héros : opposants et adjuvants</i>	342
<i>Les personnages secondaires : le camp égyptien</i>	345
<i>Les personnages secondaires : le camp romain</i>	345
ANNEXES	346
ANNEXE 1 - « DEDECUS AEGYPTI » : CLÉOPÂTRE DANS LA LITTÉRATURE LATINE	347
<i>Cléopâtre et ses contemporains</i>	348
« <i>Noxia Alexandria</i> » : <i>extranéité et impiété</i>	350
<i>Magie noire, débauche et prostitution</i>	352
<i>Cupido regni : la menace alexandrine</i>	355
<i>Tarquin, Cléopâtre et Bérénice : la menace monarchique</i>	357

<i>Contre Marc Antoine, « Cleopatrae amore devinctus »</i>	359
<i>De quelques éloges</i>	361
<i>Si fas</i>	362
ANNEXE 2 – LUXURE ET RIBAUDISE : CLÉOPÂTRE DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE	363
<i>Boccace et les sources italiennes : Cléopâtre, « paillard de public des Roys d’Orient »</i>	363
<i>De la ribauldise à la fine amor : Cléopâtre dans les romanz français</i>	367
Cléopâtre suborneuse.....	368
Cléopâtre, une reine dominée par la <i>cupido regni</i> ?.....	369
Une beauté absolue.....	371
Une mort pitoyable.....	372
ANNEXE 3 – CLÉOPÂTRE DANS LA LITTÉRATURE NON DRAMATIQUE FRANÇAISE, AUX XVI^E ET XVII^E SIÈCLES	376
<i>Poésie, essai, roman : Cléopâtre, une figure majeure</i>	380
<i>Une légende noire qui persiste</i>	383
<i>De la compassion à la fascination : vers la réhabilitation</i>	388
ANNEXE 4 – CLEOPATRA ON THE ENGLISH STAGE : SHAKESPEARE ET « THE ESSENCE OF THEATRE »	392
<i>Cléopâtre réhabilitée par l’amour : la promotion du sentiment</i>	396
<i>Virulence et excès verbal : une tragédie de l’injure</i>	399
<i>De l’identité dramatique à la mise en scène de soi : une héroïne comédienne</i> ...402	
ANNEXE 5 – CLÉOPÂTRE AVANT CLÉOPÂTRE : LES TRAGÉDIES DE LA MORT DE POMPÉE	408
<i>La légende noire : Cléopâtre avant Actium</i>	411
<i>De quelques éloges de Cléopâtre</i>	414
<i>Une dramaturgie du désordre : vers un nouveau système de valeurs</i>	417
ANNEXE 6 – LA TRAGÉDIE DEVENUE MOMIE : PARODIE DE CLÉOPÂTRE PAR JEAN-FRANÇOIS REGNARD	422
<i>La fascination pour le registre tragique : de l’imitation au pastiche</i>	423
<i>Dramaturgies de l’Ombre et du suicide : la tragédie parodiée</i>	426
<i>Du tragique au farcesque, du sérieux au comique : une esthétique hybride</i>	428
ANNEXE 7 – LES TRAGÉDIES EUROPÉENNES DE CLÉOPÂTRE JUSQU’AU XVIII^E SIÈCLE	431
<i>Cléopâtre en Europe, aux XVI^e et XVII^e siècles</i>	431

<i>Les tragédies françaises de Cléopâtre au XVIII^e siècle.....</i>	<i>432</i>
BIBLIOGRAPHIE.....	433
INDEX NOMINUM.....	461
INDEX RERUM.....	468

***INTRODUCTION GÉNÉRALE – NAISSANCE D’UNE
FIGURE LITTÉRAIRE : MYTHE, HISTOIRE ET
TRAGÉDIE***

CLÉOPÂTRE, IDENTITÉ MYTHIQUE ET TRAGIQUE

Dans les représentations culturelles communément partagées, Cléopâtre est la reine d'Égypte, amante de Jules César puis de Marc Antoine, qui fut acculée au suicide après la défaite de ce dernier en -31 à Actium contre Octave, le futur *princeps* Auguste :

Quel estoit Marc Antoine ?
Et quel estoit l'honneur
De nostre brave Roine,
Digne d'un tel donneur ?
Des deux l'un miserable,
Cedant à son destin,
D'une mort pitoyable
Vint avancer sa fin :
L'autre encore craintive
Taschant s'évertuer,
Veut, pour n'estre captive,
Librement se tuer.¹

Toutefois, force est de constater que Cléopâtre demeure une reine au prestige peu commun, qui accède à la postérité grâce à la littérature et aux arts. Sa représentation est marquée du sceau de l'ambiguïté : Cléopâtre est double. Ses qualités physiques et intellectuelles – nous pensons surtout à son génie politique – lui confèrent un charme singulier, qui suscite fascination bien sûr, mais aussi répulsion. Ainsi symbolise-t-elle à la fois la réussite féminine et le danger qui lui est inhérent pour une société patriarcale.

Cléopâtre est avant tout le catalyseur de conflits culturels et politiques au sein de la triade méditerranéenne Rome / Athènes / Alexandrie : descendante de Ptolémée I^{er},

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, éd. Kathleen M. Hall, Exeter, University of Exeter, « Textes littéraires », n° 35, 1979, v. 425-436.

général d'Alexandre le Grand, elle se situe dans la lignée prestigieuse des colonisateurs grecs qui ont libéré l'Égypte de l'emprise des Perses. Mais sa liaison avec Marc Antoine renvoie surtout les Romains à la douloureuse fin de la République puisque seule la bataille d'Actium mettra un terme aux conflits civils, avant la *Pax Romana* d'Auguste.

Si l'on s'en tient aux témoignages contemporains, la féminité ostentatoire de Cléopâtre ne dément ni son ambition ni sa férocité : de même que les auteurs antiques déplorent sa beauté malfaisante, de même les auteurs tragiques célébreront son caractère sublime. Toutefois, l'enjeu ici n'est pas d'établir la vérité sur la reine : il ne s'agit en aucune façon de faire le départ entre les deux représentations antagonistes de Cléopâtre mais plutôt de les envisager ensemble, pour comprendre comment le mythe s'est construit et pourquoi la reine a conquis la scène tragique.

Elle a accédé au statut de figure mythique parce qu'elle représentait des interdits, cristallisait angoisses et tentations, illustrait une réalité humaine problématique. L'identité de Cléopâtre, qui mêle intimement l'histoire et la légende, se compose de trois menaces, liées au matriarcat, à l'extranéité et à la séduction. C'est donc une figure troublante et délétère qui se construit autour des considérations historiques sur la descendante de Ptolémée.

Une femme de pouvoir

Reine d'Égypte, dernière représentante de la dynastie Lagide, Cléopâtre incarne aux yeux des Romains le danger du despotisme oriental. En -332, Alexandre le Grand a libéré la patrie des Perses tyranniques¹. L'année suivante, il fut proclamé Pharaon à Memphis. En -328, le pouvoir revient à son général Ptolémée I^{er} : c'est le début d'une nouvelle dynastie, qui prendra fin avec Cléopâtre, reine macédonienne qui n'a pas le statut de pharaon, mais qui sait recourir à la culture égyptienne pour diriger, comme le

¹Les Perses opprimaient l'Égypte et se caractérisaient par une grande intolérance culturelle, plus précisément religieuse.

montre l'utilisation de la figure d'Isis.

CLÉOPÂTRE, UNE NOUVELLE ISIS ?

Isis est une divinité cardinale du panthéon égyptien : personnification du trône, elle est une déesse magicienne, « patronne des Égyptiens » et même leur « Royne » selon Boccace¹. Son histoire et celle de son mari Osiris sont relatées par Plutarque² : le frère d'Osiris, Seth, est jaloux de lui et veut l'éloigner. Lors d'une fête, il déclare qu'il offrira un sarcophage en or pur à celui qui entrera parfaitement dedans : il y enferme par surprise Osiris et le jette dans le Nil. Parce qu'il apprend qu'Isis cherche son mari, Seth le coupe en quarante-deux morceaux qu'il disperse³ : l'épouse éplorée les réunit et entoure le corps de bandelettes de contention. Osiris devient ainsi le dieu des morts et de la momification.

Ce mythe préfigure certains motifs tragiques⁴, comme la lutte fratricide par ambition, qui rappelle les Labdacides Étéocle et Polynice, mais aussi la dispersion du corps, qui fera le succès du dénouement de la *Phèdre* de Sénèque⁵.

Si, selon Plutarque, Cléopâtre se présente parfois « comme une nouvelle Isis⁶ »,

¹BOCCACE, *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françois*, trad. Luc Antonio Ridolfi, Lyon, G. Roville, 1551, p. 38.

²Voir à titre de complément :

PLUTARQUE, « Isis et Osiris », *Œuvres morales*, éd. Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1972.

³La légende dit qu'elle ne retrouva que quarante-et-un morceaux et que le sexe d'Osiris ne fut jamais restitué. Il aurait été avalé par un crocodile du Nil.

⁴Lully composera une tragédie lyrique éponyme :

Isis, tragédie mise en musique..., éd. Geneviève Thibault, Paris, C. Ballard, 1677.

⁵À la fin de la tragédie, Thésée tente en vain de reconstituer le cadavre de son fils, déchiqueté. Cette scène du puzzle est représentative du macabre de l'esthétique latine.

« *Hoc quid est forma carens / et turpe, multo uulnere ambesum undique ? / Quae pars tui sit dubito ; sed pars est tui : / hic, hic repono, non suo, at uacuo loco. / Haecne illa facies igne sidereo nitens, / inimica flectens lumina ? Huc cecidit decor ?* »

[Quel est ce débris hideux et difforme, criblé de toute part de blessures ? Quelle partie de toi est-ce donc ? Je l'ignore. Mais c'est une partie de toi : place-la donc ici, sinon à sa place, du moins à une place vacante ! Est-ce donc là ce visage fameux par l'éclat céleste dont il étincelait et qui fléchit les yeux ennemis <d'une marâtre même> ! Voilà à quoi s'est réduite cette beauté ! »

SÉNÈQUE, « *Phèdre* », *Tragédies*, éd. Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2008, v. 1265-1270, p. 226.

Voir aussi :

Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 1995, p. 17.

⁶PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres...*, trad. Jacques Amyot, Paris, 1558, LXXI.

c'est pour accentuer sa figure d'enchanteuse aux yeux du peuple égyptien. Mais les Romains ne sont guère séduits par la magie orientale, qui les inquiète. Toutefois, Cléopâtre sait qu'Isis est respectée à Rome : en effet, elle a un temple au Champ de Mars dès l'an -43¹.

Dans *Cléopâtre captive*, la première tragédie de notre répertoire qui a Cléopâtre comme figure tutélaire, Étienne Jodelle souligne cette identification, qui est déjà un calcul politique :

Elle, qui orgueilleuse
Le nom d'Isis portoit,
Qui de blancheur pompeuse
Richement se vestoit,
Comme Isis l'ancienne,
Deesse Egyptienne²

Au siècle suivant, Jean Mairet, dans *Le Marc-Antoine, ou la Cléopâtre* (1635), rappelle également cette anecdote, qu'il présente comme une folle obstination de la reine quand le Grand Prêtre Aristée, personnage hérité du théâtre italien³, se lamente :

Que ne lui dis-je point pour lui faire quitter,
L'habillement d'Isis qu'elle a voulu porter⁴

Il ajoute qu'il craint que Cléopâtre ne soit châtiée comme Niobé, coupable de s'être vantée d'avoir mieux fait avec ses enfants que la déesse Létô, mère d'Apollon et d'Artémis :

Niobé eut pour sujet de son malheur fameux,
Apollon et sa sœur, qu'elle offensa comme eux,
Et j'appréhende fort pour l'Égypte, et la Reine,
Qu'un même aveuglement n'ait une même peine⁵

L'assimilation à Isis – qui ressemble donc déjà, pour les Romains, à un crime d'*hybris* – conjugue charmes, pouvoir et rayonnement. Elle fait partie de la démarche d'hellénisation, politique religieuse des Ptolémées, qui œuvrent pour regrouper les

¹Ce succès ne manquera pas de postérité : Caligula autorisera son culte en l'an 38 et Hadrien lui construira un temple à Tivoli.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 709-714.

³Aristée figurait déjà dans la tragédie de Pona. Voir l'annexe sur les tragédies européennes de Cléopâtre, *infra* p. 431-432.

⁴Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *Théâtre complet*, éd. Alain Riffaut, Paris, H. Champion, 2004, v. 707-708.

⁵*Ibid.* v. 735-738.

cultures grecque et égyptienne. Il s'agit aussi de s'identifier à une divinité respectée dans tout le bassin méditerranéen¹ : rappelons toutefois qu'il ne s'agit guère d'une exception pour les Romains, qui tendent à honorer tous les dieux par crainte.

CLÉOPÂTRE FACE À HATCHEPSOUT

La seule femme pharaon qui a véritablement régné sur l'Égypte fut Hatchepsout, de 1503 à 1482 avant notre ère. Veuve de son demi-frère, elle fut ensuite régente de son neveu.

Ses vingt-et-un ans de règne furent vraisemblablement un succès. Elle n'hésita pas à porter le *némès*² et la barbe postiche³ pour se faire accepter. Contrairement à Néfertiti, régente de Toutankhamon, et à Néfertari, épouse de Ramsès II, Hatchepsout accéda à un pouvoir véritable et absolu, en toute indépendance. Pour Cléopâtre, elle incarne donc un modèle et une référence. Mais ce point de vue est moderne : rien n'indique que les dramaturges humanistes aient connu la pharaonne.

Comme elle, en dépit de son indéniable féminité, la reine Lagide a une prestance singulière, presque masculine : ses missions politiques, son ambition et sa détermination lui confèrent un charme viril très inquiétant. Le matriarcat est d'autant plus menaçant qu'il ressemble au patriarcat. Dans *Cléopâtre* (1592), Nicolas de Montreux souligne cet aspect de l'identité de la reine :

Son esprit est royal, et bien qu'elle soit femme
D'un homme valeureux brave elle porte l'ame.⁴

L'associant à des grandes figures féminines romaines, qui sont aussi des héroïnes

¹Voir à titre de complément :

Françoise DUNAND, *Le Culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, Leiden, E. J. Brill, « Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain », 1973.

²Le *némès* est le couvre-chef des pharaons, véritable insigne royal.

³Hatchepsout se masculinisa comme Akhénaton se fit androgyne, pour justifier l'enfantement du dieu Aton.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *Œuvre de la Chasteté, qui se remarque par les diverses fortunes, adventures, et fidelles amours de Criniton & Lydie. Livre premier. Ensemble la tragedie de Cleopatre. Le tout de l'invention d'Ollenix du Mont-Sacré...*, Paris, A. Saugrain, 1595, v. 931-932.

de la tragédie humaniste, il évoque les piteuses histoires de Lucrece¹ et de Porcie¹, pour finalement conclure que le pire des châtements pour Cléopâtre n'est pas la mort mais la captivité :

Non, non l'on ne sauroit punir plus fierement
Cleopatre mourante es lyen du tourment,
Du mal, de la douleur, que la laisser vivante,
Car plus que le trespas le regret la tourmente.²

CLÉOPÂTRE ET LES FIGURES LATINES DU POUVOIR

Il faut convenir que le génie politique de Cléopâtre dépasse probablement celui de Marc Antoine. Sa gestion admirable des affaires étrangères et son redressement de l'économie font d'elle une personnalité politique forte et impressionnante. Elle n'est pas seulement une amante, mais une véritable dirigeante.

En cela, la reine Cléopâtre se distingue nettement des reines délaissées qui jalonnent l'histoire romaine : elle convainc son amant de renoncer au laurier pour le myrte mais aussi de l'associer à ses affaires politiques. La reine conduit véritablement l'échec de la bataille d'Actium, par sa fuite, et parvient à être plus importante que Rome aux yeux du *triumvir*.

Comme Cléopâtre, Bérénice, la reine orientale qu'aime l'empereur Titus, est l'ennemie des Romains :

On sait qu'elle est charmante. Et de si belles mains
Semblent vous demander l'Empire des Humains.
Elle a même, dit-on, le cœur d'une Romaine.
Elle a mille vertus. Mais, Seigneur, elle est Reine.
[...]
Jules, qui le premier la soumit à ses armes,
Qui fit taire les Lois dans le bruit des alarmes,
Brûla pour Cléopâtre, et sans se déclarer,
Seule dans l'Orient la laissa soupirer.
Antoine, qui l'aima jusqu'à l'idolâtrie,
Oublia dans son sein sa gloire et sa Patrie,

¹« Lucrece de son sang jadis lava de blasme / Venerable aux Dieux et ses jours, et son ame : / La vertu ne fut point languissante en son cœur, / Le courage failly, et morte la vigueur. / Car brave elle mourut par sa main venerable, / Rendant par son trespas sa vertu perdurable. / Porcie fit ainsi, pour esteindre en mourant / La cruelle douleur qu'elle alloit souspirant, / N'eut crainte d'estouffer sa genereuse haleine, / Pour contenter son ame entre toutes hautaine »

Ibid., v. 943-952.

²*Ibid.*, v. 957-960.

Sans oser toutefois se nommer son Époux.¹

Malgré ses vertus, Bérénice ne parvient pas à s'imposer : elle est une héroïne tragique majestueuse, qui s'incline au nom de la raison d'État. Cléopâtre, par ambition, sacrifie son destin et celui de son amant en refusant de tenir compte de la défaveur romaine.

Si l'on remonte aux origines de Rome, une autre princesse orientale incarne un obstacle amoureux : c'est Didon, reine de Carthage, qu'Énée abandonne pour aller dans le Latium, fonder une nouvelle ville. C'est d'ailleurs le sujet que choisit Jodelle pour sa deuxième tragédie, *Didon se sacrifiant*, imitée du quatrième livre de l'*Énéide* de Virgile :

Je ne puis (ô Roine) qui proposes
Parlant d'un tel courage, et mille et mille choses,
Faire que ton parler ne me puisse esmouvoir,
Ny faire que je n'aye esgard à mon devoir:
Ces deux efforts en moy l'un contre l'autre battent,
Et chacun à son tour dessus coup abbattent:
Mais lors que l'esprit sent deux contraires, il doit
Choisir celui qu'alors plus raisonnable il croit.
Or la raison par qui enfans des Dieux nous sommes,
Suit plustost le parti des grands Dieux que des hommes.
Tu veux me retenir: mais des Dieux le grand Dieu
N'a pas voulu borner mes destins en ce lieu.²

Contrairement à Énée et à Titus qui sacrifient leurs amantes sur l'autel de l'Histoire, Marc Antoine s'abandonne à l'amour et perd le pouvoir. Didon et Bérénice³, héroïnes sacrifiées et humiliées, triomphent en Cléopâtre, qui seule a su garder son amant et maintenir son ambition.

CLEOPATRA BIFRONS

En somme, si Cléopâtre peut être comparée avec pertinence à des figures égyptiennes positives, telles Isis et Hatchepsout, force est d'admettre qu'elle demeure

¹Jean RACINE, « Bérénice », *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, v. 373-376 ; v. 387-393.

²Étienne JODELLE, *Théâtre complet : Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, 2004, v. 663-674.

³Nous pouvons également penser à Calypso, qui retint Ulysse quelques années auprès d'elle.

aux yeux des Romains une figure néfaste, qui incarne la tyrannie orientale et la subversion politique. Parce qu'elle séduit des dirigeants romains – Jules César et Marc Antoine – elle devient un danger pour la cohésion d'une puissance déjà affaiblie par les guerres civiles, qui n'est plus une République et qui n'est pas encore un Empire.

Sa virilité politique se laisse percevoir dans l'identification à une figure historique négative : Cléopâtre rappelle peut-être aux Romains le souvenir douloureux de Tarquin le Superbe, qui agit comme un repoussoir moral et politique. Cléopâtre est comparable à ce roi tyrannique et perfide, qui est d'ailleurs accusé d'occultisme par Tite-Live¹.

Plus ambitieuse et plus habile que Didon, elle représente une menace sérieuse pour l'identité romaine : Cléopâtre, reine égyptienne de sang grec, est l'étrangère qui séduit les grands hommes romains. Comment ne pas l'accuser de vouloir usurper le pouvoir ?

L'étrangère captive

Parce que Cléopâtre est une femme grecque, représentante de l'ordre égyptien et unie à un Romain, son extranéité est d'autant plus difficile à appréhender. Elle n'est finalement aux yeux de tous qu'une barbare, qui symbolise la luxure orientale et la débauche. Dès lors, Marc Antoine n'est plus soutenu par les siens, qui craignent que Cléopâtre – pour qui César avait déjà fait ériger une statue en or dans le temple de Vénus – ne s'empare définitivement de Rome. Mais le jeune Octave triomphe à Actium et libère son peuple de la menace.

Cléopâtre, si elle ne se suicidait pas, s'inscrirait donc dans la lignée tragique des belles captives troyennes et carthaginoises : Hécube captive d'Ulysse², Andromaque

¹« *domesticis consiliis rem publicam administravit* » [Il gouverna sous l'inspiration de conseils occultes.] TITE-LIVE, *Histoire romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, I. 49.

²EURIPIDE, *Hécube*, trad. N. Loraux, F. Rey, éd. J. Alaux, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002.

captive de Pyrrhus¹ et Sophonisbe captive de Scipion², elles aussi héroïnes de tragédies renaissantes.

Mais, en dépit du titre de la tragédie d'Étienne Jodelle, la reine d'Égypte n'est pas véritablement une héroïne tragique captive³. La captivité est une menace pour le personnage, menace qui constitue l'enjeu de la pièce : Cléopâtre se suicide pour éviter l'asservissement. En outre, il n'y a ni mariage forcé, ni menace sur un enfant : le seul danger qui la guette est celui du triomphe à Rome, c'est-à-dire celui de l'avilissement personnel. Nicolas de Montreux présente ainsi la fière détermination de la reine, qui s'adresse en ces termes à Octave :

Non, non, cruel Cesar, pour orner ta victoire,
Pour rendre plus royal ton triomphe de gloire,
Cleopatre vivante esclave ne sera
De ton char inhumain quand il triomphera⁴

Il est possible d'envisager que la fascination inquiétante qu'elle exerce et les périls moral, religieux et identitaire qu'elle incarne ont suffi à amplifier ses vices et à la présenter comme une femme extrêmement dangereuse.

Des dangers de la séduction

Cléopâtre est donc avant tout une reine qui étourdit les hommes de pouvoir : elle s'inscrit dans la lignée des figures féminines subversives, redoutées et bien souvent redoutables, qui font la perte des combats militaires ou politiques. Elle incarne à merveille la séduction délétère que prête à la femme un imaginaire qui se retrouve aussi

¹Jean RACINE, « Andromaque », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 193-256.

²Giangiorgio TRISSINO, *La tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie... traduite d'italien en françois par Claude Mermet, de Saint-Rambert en Savoye*, Lyon, L. Odet, 1584.

Antoine de MONTCHRESTIEN, *Sophonisbe, tragédie par A. Montcrétien*, Caen, Vve de Jacq. Lebas, 1596.

Nicolas de MONTREUX, *La Sophonisbe tragedie, par le sieur du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine*, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1601.

Jean MAIRET, *La Sophonisbe*, Paris, Pierre Rocolet, 1635.

Pierre CORNEILLE, *Sophonisbe: tragédie*, Imprimé à Rouen et se vend à Paris, G. de Luyne, 1663.

VOLTAIRE, *Sophonisbe, tragédie de Mairet réparée à neuf, corrigée et augmentée. Nouvelle édition*, Genève, 1770.

³Signalons que Jean Mairet reprend l'épithète, à travers notamment dans cette réplique d'Octave César : « J'estime la prudente, et généreuse adresse, / Par où cette captive a trompé ma finesse »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1763-1764.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 137-140.

bien dans la figure biblique d'Ève que dans celle de Pandora chez les Grecs, ou encore dans celle de la belle Hélène. « À cause, à cause d'une femme...¹ »

La comparaison avec Hélène s'impose en effet, et sera exploitée par de nombreux auteurs antiques et médiévaux. Aimée de son mari Ménélas et du jeune Pâris, Hélène est, comme on le sait, à l'origine de la sanglante guerre de Troie, qui dura dix ans². Mais ce qui la sépare de Cléopâtre, c'est l'absence d'intentionnalité et de préméditation, contrairement à la reine Lagide, qui n'égare pas les hommes par mégarde, mais qui semble utiliser et mesurer ses charmes.

On peut la rapprocher d'autres femmes séductrices qui menacent les hommes par amour, comme Médée ou Déjanire – qui se vengent des infidélités qui leur sont faites – comme les Amazones, fascinées par le pouvoir, et les Sirènes ou Calypso qui tentent en vain de retenir Ulysse³. Cléopâtre rejoint ces femmes par son désir de puissance et par ses pratiques de magicienne, qui la rapprochent aussi de Circé, cousine de Phèdre. Dans sa *Cléopâtre* (1636), le dramaturge Isaac de Benserade souligne cette menace féminine, d'autant plus inquiétante qu'elle est insoupçonnée :

Vous pensez qu'une femme est faible, et ne peut nuire,
Et qui fut le plus fort Hercule ou Déjanire ?⁴

Toutefois, le danger de la séduction est davantage lié à l'asservissement de l'homme : comme Omphale, reine de Lydie qui réduisit Hercule en esclavage avant de l'épouser, Cléopâtre reine d'Égypte soumet Marc Antoine à ses désirs avant de s'unir à lui. Dans *Marc Antoine* (1578), Robert Garnier dresse la comparaison entre ces deux femmes dominatrices :

¹Paul VERLAINE, *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poème saturniens*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « NRF Poésie », 2007, p. 132.

²Certaines versions mythologiques sur l'histoire d'Hélène renvoient d'ailleurs à l'Égypte : elle se serait cachée là-bas, à la cour du roi Protée, tandis que son fantôme aurait suivi Pâris. C'est cette tradition que retient Euripide pour sa tragédie éponyme.

EURIPIDE, *Hélène*, trad. Françoise Frazier, Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2006.

³Pensons une nouvelle fois à Didon qui a tenté en vain de retenir Énée.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade: tragédie*, Paris, A. de Sommerville, 1636, v. 1771-1772.

Quand d'Omphale captif, Meonienne Royne,
Il brusloit comme vous de Cleopatre, Antoine,
Dormoit en son giron, luy baisottoit le sein,
Achetoit son amour d'un servage vilain,
Tirant à la quenouille et de sa main nerveuse
Retordant au fuzeau la filace chambreuse.¹

Lucile, c'est-à-dire Lucilius, prévient ainsi Antoine du danger qui le guette, et lui offre un éloge dithyrambique indirect, par la comparaison implicite au héros Hercule, dont Marc Antoine prétend être le descendant. Dans la tragédie de Mairet, c'est Antoine lui-même qui évoque la ressemblance entre Omphale et Cléopâtre, dans un mouvement de fureur :

J'ai trop idolâtré cette indigne maîtresse,
Trop suivi les conseils de cette âme traîtresse,
[...]
Me témoignant bien mieux issu du sang d'Hercule,
A servir cette Omphale en Amant ridicule,
Qu'à suivre en grand héros ses faits laborieux,
Et mériter le nom de vainqueur glorieux.²

Enfin, une comparaison avec Sophonisbe s'impose : la jeune Carthaginoise, épouse de Syphax, lui conseilla en effet de rompre avec Rome. La femme séductrice gêne par son influence, défavorable aux Romains.

Si son nez célèbre autant sa beauté que celui de Cyrano de Bergerac attire les mots d'esprit, il demeure cependant difficile d'évaluer la nature et le degré de la beauté de Cléopâtre. Il est en revanche certain que sa personnalité et ses qualités physiques fascinaient les hommes de son époque. On lui reproche d'autant plus son ambition et sa tendance au luxe, voire à la luxure, qu'elle est attirante, intelligente et habile. Sur le modèle des classifications comiques, le profil de cette héroïne relèverait donc d'un tragique de caractère³ : la noblesse, l'obstination et la fierté contribuent à façonner le personnage de tragédie.

L'identité de Cléopâtre intéresse parce qu'elle n'est pas monolithique. À la fois

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2010, v. 1216-1221.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1081-1088.

³Il ne suffit guère d'un péril et d'une fin funeste pour être un personnage tragique : l'*ethos* du héros doit correspondre à un idéal noble. Sur la définition du caractère tragique, voir la théorie d'Aristote *infra* p. 316.

fascinante et menaçante, elle suscite des réactions extrêmes, d'admiration ou de rejet. Dès lors, la construction de son mythe s'explique aisément : elle est une femme politique qui rivalise avec les hommes, qui sait les séduire et tirer profit de sa triple identité méditerranéenne. Les comparaisons dressées avec nombre d'héroïnes tragiques font d'elle un personnage profondément littéraire, apte à cristalliser angoisses et tentations. La dernière reine Lagide incarne un fantasme romain négatif, celui de la femme fatale orientale.

Si les tragédies de Cléopâtre n'ont pas de modèle antique, elles se fondent néanmoins sur une figure dont le profil est incontestablement tragique : en effet, le suicide de Cléopâtre est éminemment spectaculaire puisqu'elle doit choisir entre deux maux, la servitude ou la mort. Mais sa personnalité et son histoire lui garantissaient déjà une longue postérité littéraire¹.

¹Cléopâtre ouvre la galerie du *Plutarque des jeunes demoiselles* ; elle est présentée comme une héroïne historique « célèbre par sa beauté et par sa mort ».

Catherine-Joseph-Ferdinand GIRARD DE PROPIAC, *Le Plutarque des jeunes demoiselles, ou Abrégé des vies des femmes illustres de tous les pays, avec des leçons explicatives de leurs actions et de leurs ouvrages* [par C.-J.-F. Girard de Propiac], Paris, Gérard, 1806, vol. 1, p. 1-11.

TRADITION ET RENAISSANCE : L'ÉMERGENCE D'UNE HÉROÏNE

La pensée humaniste se conçoit à la fois comme une renaissance de l'esprit antique et comme un renouveau esthétique :

ce mouvement d'une élite intellectuelle à la recherche d'une nouvelle culture, découverte à travers des textes antiques rendus à leur pureté, leur vitalité, leur intégralité, mais résolument tourné vers le présent¹

Les dramaturges entendent écrire en français des comédies et des tragédies imitées de l'Antiquité : dès lors, Euripide, Sophocle, Eschyle et Sénèque deviennent des modèles pour les futurs auteurs de *Cléopâtre*. La tragédie grecque représente la chute d'un héros, du plus grand bonheur au pire malheur² tandis que la tragédie romaine décrit la métamorphose d'un héros en monstre mythologique³. Œdipe et Médée sont respectivement deux exemples représentatifs de ces esthétiques.

Dès lors, ce qui est en jeu, c'est l'affirmation d'une littérature nationale, en langue française, qui prétend à la même dignité que les modèles antiques⁴. De la

¹Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979, p. 5.

²Le modèle est à la mémoire des dramaturges :

« L'homme n'est point heureux tant qu'un cercueil l'enserme »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1392.

« Que l'on monte avec peine, et qu'on tombe aisement ! »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade: tragédie*, *op. cit.*, v. 924.

Aristote définit ainsi le héros de tragédie :

« un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur » Voir *infra* p. 50.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 77.

³Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 55.

⁴Voir le traité théorique qui suit l'édition de Villers-Cotterêts :

traduction à la création originale, le seizième siècle devient le théâtre d'une naissance, celle d'un genre profondément renouvelé. Il convient ainsi de s'intéresser aux débuts de la tragédie, aux dramaturgies humaniste et classique puis au choix du sujet de Cléopâtre.

Naissance d'un modèle tragique, de Sophonisbe à Cléopâtre

La tragédie, encore présente lors des premiers siècles de notre ère, avec des pièces très marquées par l'épopée comme *Orestis tragoedia* de Dracontius, n'a pas disparu totalement en Europe à l'époque médiévale. En effet, on dénombre quelques tragédies italiennes : *Ecerinis* d'Albertinus Mussatus, *Achilleis* d'Antonio Loschi (1387), *Progne* de Gregorio Corraro (1429), *Hyempsal* de Leonardo Dati (1442) et *Fernandus servatus* de Marcellino Verardi (1493)¹. C'est d'ailleurs en Italie que naît véritablement la tragédie européenne, d'abord avec *Pamphila* d'Antonio Camelli² puis avec la *Sofonisba* du Trissin³, représentée en 1514 et traduite en vers par Claude Mermet en 1584⁴ :

le thème de l'impérialisme romain reste attaché à la renaissance du genre tragique au XVI^e siècle, puisque c'est la *Sofonisba* du Trissin qui, en 1514, fonde le modèle tragique. Cette œuvre, publiée en 1524 et adaptée en français par Mellin de Saint-Gelais en 1556, demeure, dans toute l'Europe, la référence de la tragédie historique d'inspiration antique.⁵

Cette figure de captive sera reprise par Montreux, Montchrestien, Mairet et Corneille. Bien plus, les succès des tragédies de Sophonisbe et de Cléopâtre se cultivent mutuellement :

Joachim Du BELLAY, *La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive*, éd. Ernesta Caldarini, Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2007.

¹Ces pièces sont regroupées dans l'ouvrage suivant :

Humanist Tragedies, éd. Gary R. Grund, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

²Antonio detto il Pistoia CAMELLI, *Tragedia Philostrato e Pamphila*, Venetia, Manfredo Bono de Monteferrato, 1508.

³Giangiorgio TRISSINO, *La Sofonisba, tragedia di M. Giovan Giorgio Trissino, di nuovo con somma diligenza corretta et ristampata*, Vinegia, G. Giolito de' Ferrari, 1562.

⁴Voir la thèse suivante, sur les différentes traductions françaises, notamment celles de Mellin de Saint-Gelais puis de Claude Mermet :

Amel LABYED, *Les Sophonisbe du XVI^e siècle : textes et styles*, Thèse de doctorat, dir. Mireille Huchon, [s.l.], 2010.

Voir *supra* note 2 p. 19.

⁵Remarque d'Alain Riffaut :

Jean MAIRET, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 201.

L'épisode lui-même doit sa notoriété à la proximité de l'évocation de cette reine malheureuse et vaincue avec la situation de Cléopâtre, autre reine aux abois amplement portée à la scène dès le XVI^e siècle¹

et les deux figures semblent se répondre :

Comme la *Cléopâtre* de Jodelle (jouée en 1553 et publiée en 1574) répond à la *Sophonisba* du Trissin, la première tragédie de Montchrestien, *La Carthaginoise*, publiée en 1596, consacrée à Sophonisbe, fait écho à la *Cléopâtre* de Nicolas de Montreux, éditée en 1595.²

Le théâtre médiéval occupe encore la première moitié du seizième siècle français, et le terme « tragédie » renvoie à « une évocation théâtrale d'événements funestes et sanglants³ ». Pourtant, dès 1537, des traductions de tragédies sont déjà faites, comme celle de l'*Électre* de Sophocle par Lazare de Baïf⁴. En 1539, Pierre Grosnet tire des citations traduites des pièces de Sénèque puis les sotties et les Mystères sont interdits, en 1540 et en 1548 : le théâtre médiéval est définitivement abandonné. L'année suivante, Du Bellay publie *La Deffence et illustration de la langue françoise* : c'est l'heure d'illustrer la langue vernaculaire et de fonder une littérature nationale. Le mouvement de la Pléiade, qui s'institue autour de Ronsard, se compose de sept membres⁵, comme les sept poètes d'Alexandrie⁶ et avant eux les sept filles d'Atlas⁷ : Étienne Jodelle, en sa qualité de premier dramaturge tragique français, fait partie du nombre, quoique considéré de façon très marginale⁸.

En 1550, Théodore de Bèze fait jouer son *Abraham sacrifiant*⁹, première pièce

¹Jean-Marc CIVARDI, « Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairet », *Littératures classiques*, septembre 2008, n° 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 68.

²Remarque d'Alain Riffaut :

Jean MAIRET, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 202.

³Christian BIET, *La Tragédie*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, « Coursus », 2010, p. 33.

⁴SOPHOCLE, *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et très-piteuse mort d'Agamemnon, roy de Mycènes la grand, faite par sa femme Clytemnestra et son adultère Egistus. Ladite tragédie traduite du grec dudit Sophocles en rythme françoise, ligne pour ligne et vers pour vers...*, trad. Lazare de Baïf, Paris, E. Roffet, 1537.

⁵Le nom des poètes associés à ce mouvement varie parfois ; on y trouve Ronsard, Du Bellay, Tyard, Peletier du Mans, Baïf, Belleau, Jodelle, ainsi que Des Autels, La Péruse, Muret, Amyot et Dorat.

⁶Au troisième siècle avant Jésus Christ, sous Ptolémée II Philadelphe, lointain ancêtre de Cléopâtre, sept poètes se regroupent : Apollonios de Rhodes, Aratos de Soles, Lycophron, Philiscos de Corcyre, Homère le jeune, Nicandre de Colophon et Théocrite.

⁷Ce sont elles qui donnent leur nom à la constellation : Alcyone, Astérope, Céléno, Électre, Maïa, Mérope et Taygète.

⁸Pierre MESNARD, « Introduction », *Lumières de la Pléiade. Derrière son soleil unique, RONSARD, et son astre noir*, JODELLE, *la Brigade était là au complet...*, dir. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 2000, p. 7-9.

⁹Théodore de BÈZE, *Abraham sacrifiant, tragédie françoise...*, Anvers, N. Soolmans, 1580.

française à être sous-titrée « tragédie », qui condense l'héritage du Mystère et celui du théâtre antique. La tragédie humaniste s'esquisse lentement mais il faut attendre 1553 pour que Jodelle fasse connaître sa *Cléopâtre captive*, « première tragédie manifestant les nouvelles tendances de la littérature dramatique française¹ », qui initie le genre en France². En revanche, le premier à publier sera Grévin, avec sa tragédie de *Jules César*, dans le *Théâtre complet*, en 1562³. Ronsard, dans son « Élégie à Jaques Grevin », se chargera de rappeler au dramaturge l'antériorité déterminante de Jodelle :

Jodelle le premier d'une plainte hardie
Françoisement chanta la grecque tragedie.⁴

La définition de la tragédie renaissante rejoint les théories générales d'Aristote :

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions.⁵

Ce n'est cependant qu'en 1634, avec la *Sophonisbe* de Mairet, qu'apparaît la tragédie régulière. Ainsi l'histoire du genre semble-t-elle osciller entre ces deux figures féminines, entre ces deux captives victimes de l'impérialisme romain.

Dramaturgie humaniste, dramaturgie classique : la tragédie et son dénouement

La dramaturgie est l'art de la composition dramatique : il convient ainsi de

¹Elliott Christopher FORSYTH, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille 1553-1640 : le thème de la vengeance*, éd. rev. et augm, Paris, H. Champion, 1994, p. 146.

²« Si éloignée des œuvres de CORNEILLE ou de RACINE que paraisse cette pièce, en un coup d'essai, JODELLE inventait la concentration et la pureté d'un espace et d'un temps, l'urgence d'une action, et le surgissement d'une liberté tragique confrontée à la mort. Ce qui le sépare des réalisations de l'âge classique est peut-être la poétisation de la dramaturgie, qui fera en effet la singularité des pièces humanistes au cours du XVI^e siècle [...] La voix de Jodelle s'élève dans un silence esthétique. »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, éd. Françoise Charpentier, Jean-Dominique Beaudin, José Sanchez, Mugron, J. Feijóo, « Texte », 1990, p. VII.

³« Ami Lecteur, j'ai bien voulu discourir sur quelques points, lesquels par aventure pourraient être causes de soupçon, si librement je ne déclarais mon intention par ce Discours, pour tant que premier de notre temps je me suis hasardé de mettre la Tragédie et Comédie Française entre tes mains »

Jacques GRÉVIN, « Brief discours pour l'intelligence de ce Theatre », *Le théâtre de Jaques Grévin, de Clermont en Beauvaisis... Ensemble, la seconde partie de l'Olimpe et de la Gélodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbé, 1562, NP 3.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., p. VI.

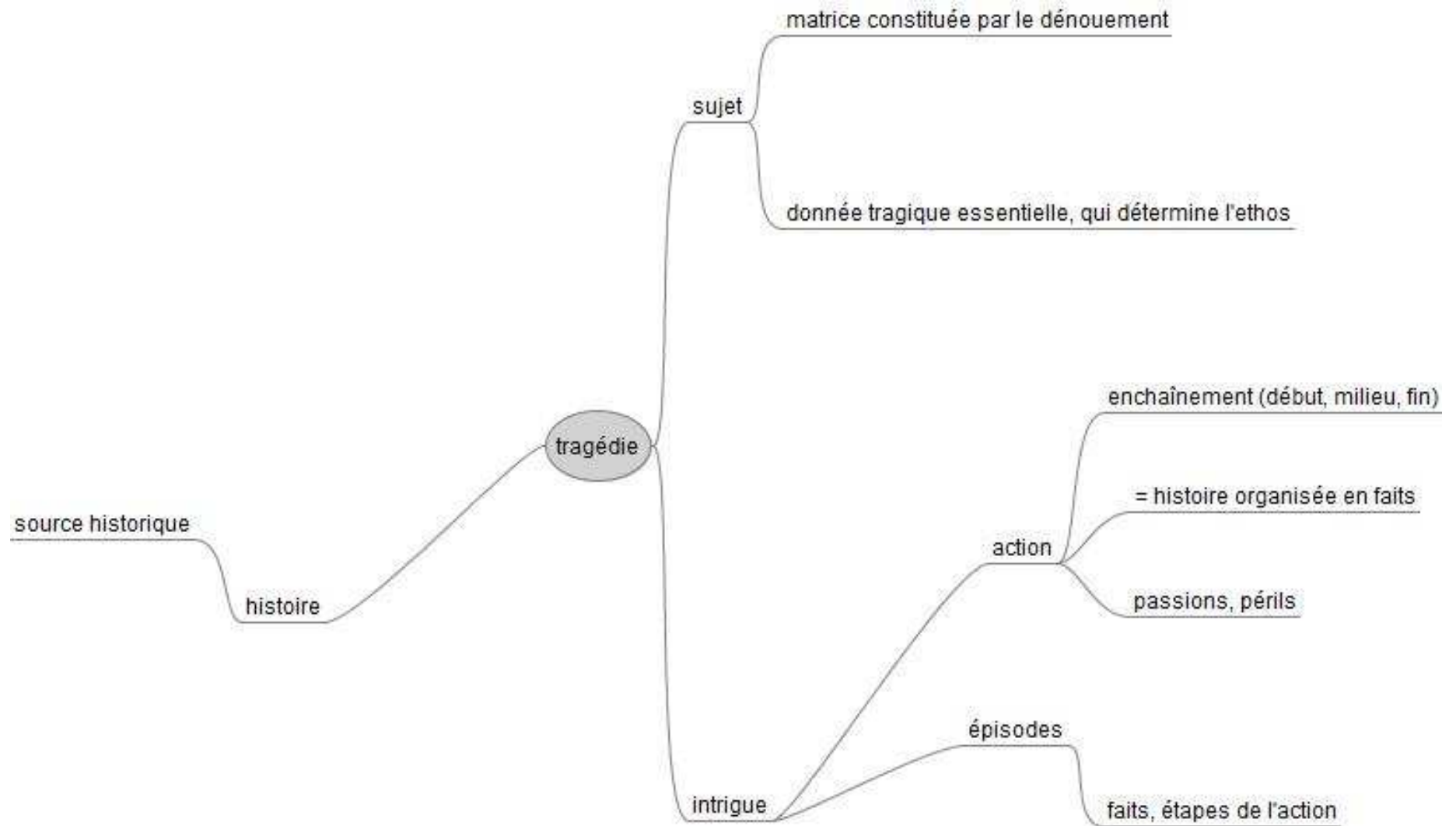
⁵ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 53.

s'interroger sur le fonctionnement du spectacle théâtral et sur les schémas qui l'organisent. Nous appuyons notre réflexion théorique sur les travaux de Georges Forestier et plus spécifiquement sur son ouvrage intitulé *Passions tragiques, règles classiques. Essai sur la tragédie française*¹. Nous lui empruntons ses concepts, résumés sous forme de cartes heuristiques élaborées par nos soins, pour les appliquer à notre *corpus* et préciser l'étude des tragédies de Cléopâtre.

Afin de clarifier les analyses menées, il faut rappeler les différences entre l'histoire, le sujet et l'intrigue. L'histoire renvoie au thème général de la pièce, à la *fabula* : dans le cas de la tragédie, la source est véritablement historique, contrairement à la tragi-comédie qui choisit des histoires fictives. Le sujet est constitué par le dénouement, par l'acte tragique qui est souvent un crime ou un suicide : il est la donnée principale, qui détermine l'*ethos* du personnage principal. L'intrigue enfin regroupe l'action et les épisodes : d'après Aristote, l'action désigne l'enchaînement début / milieu / fin. L'histoire s'organise en faits, en épisodes. Les périls et les passions qui les constituent déterminent le *pathos* du héros.

¹Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

ANALYSER UNE TRAGÉDIE



Dans notre *corpus*, l'histoire se construit à partir des sources antiques sur la chute d'Antoine et Cléopâtre. Le sujet, c'est-à-dire l'histoire adaptée au genre tragique, est constitué par la mort de la reine. Il se confond ainsi avec le dénouement. Enfin, l'intrigue varie en fonction des dramaturges mais le suicide d'Antoine fait toujours partie – directement ou non – des épisodes qui conduisent au dénouement. Il serait vraisemblablement erroné de confondre cet épisode avec le sujet, qui est centré sur Cléopâtre.

Georges Forestier distingue la dramaturgie humaniste qui étend son dénouement et la dramaturgie classique qui le rabat. Il oppose ainsi *Cléopâtre captive* de Jodelle et *Cinna*¹ de Corneille : dans le premier cas, le dénouement est imposé dès le début alors que dans le second, la construction est faite à rebours, la matière est déduite à partir de la fin². Le cas de la *Cléopâtre* de Mairet est intermédiaire : il met en place une dramaturgie du « déroulement de l'action » qui se fonde sur le modèle de la tragi-comédie : tout reste à faire et la composition crée des effets de suspens ou d'attente³.

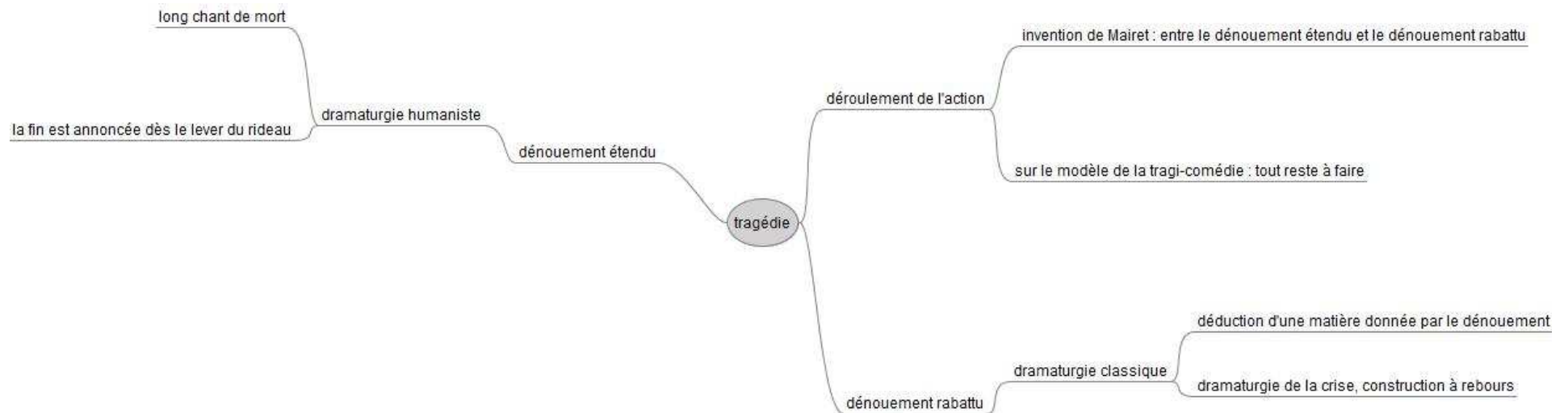
Il nous paraît intéressant dès lors de considérer les spécificités de notre sujet : la mort de Cléopâtre. L'*ethos* de la reine implique cette obstination à mourir plutôt qu'à demeurer captive. Mais les dramaturges du « Grand Siècle » ne peuvent se satisfaire du modèle humaniste, qu'ils entendent dépasser : Mairet et son imitateur La Chapelle multiplient les épisodes et mettent en scène une dramaturgie de l'espoir.

¹Pierre CORNEILLE, « Cinna », *Théâtre complet*, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier frères, 1970.

²*Ibid.*, p. 183-185.

³*Ibid.*, p. 187-188.

DRAMATURGIE HUMANISTE, DRAMATURGIE CLASSIQUE



La dramaturgie humaniste – parfois considérée comme une absence de dramaturgie – est profondément liée à la voix et à la déploration ; Charles Mazouer la définit comme « le spectacle d'une victime qui craint son infortune ou qui la plaint une fois arrivée. Ce n'est pas un théâtre d'action, mais un théâtre de la parole, où dire n'est pas faire.¹ » Françoise Charpentier, auteur d'une monographie sur la tragédie renaissante, adopte un point de vue similaire :

Souvent, toutes les données de l'action sont dévoilées dès le premier acte, et la tragédie n'est guère que la « représentation » de ce qui a été annoncé²

Cela signifierait que la tragédie humaniste n'est qu'une longue plainte, celle d'une fin annoncée. Pourtant, ces jugements sont peut-être à nuancer : en effet, si la parole occupe une place prépondérante et si l'action n'est guère marquée, un dynamisme du combat semble s'instaurer. Cléopâtre, dans ses tragédies, est une héroïne qui lutte pour sa liberté : alors qu'elle est déclarée vaincue et captive, elle parvient à retrouver, certes par le suicide, sa dignité et son libre-arbitre.

En outre, les travaux de Marie-Madeleine Mouflard sur le théâtre de Garnier soulignent une caractéristique essentielle de la dramaturgie humaniste : la notion d'« optique tournante³ ». Les auteurs s'attachent à représenter le panorama des conséquences d'une action funeste, qui a souvent déjà eu lieu, comme la bataille d'Actium, qui marque la défaite du camp égyptien face au Romain Octave.

Le second écueil à éviter paraît être celui d'une rupture radicale entre les mouvements esthétiques : de même que le théâtre humaniste n'est pas étranger au théâtre médiéval⁴, de même il n'est pas un brouillon de la dramaturgie classique. Ces

¹Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, « Dictionnaires & références », n° 7, 2002, p. 206.

²Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 23.

³Marie-Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier 1545-1590 : l'œuvre*, La Roche sur Yon, Imprimerie centrale de l'ouest, 1963, p. 22.

⁴Olivier MILLET, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 1995, p. 165.

trois tendances littéraires, profondément ancrées dans l'histoire contemporaine, sont à envisager dans une pleine continuité.

La tragédie renaît quelques décennies mais souffre d'une perte de vitesse à l'aube du dix-septième siècle¹, pour laisser place à la tragi-comédie, genre qui se démarque notamment par l'abandon des sentences et par une forte dynamisation de l'action. Le débat ne reprendra qu'avec la publication du *Théâtre*² de Hardy, fervent défenseur de la tragédie, en 1628³. La tragédie classique – ou pré-classique – délaisse les personnages protatiques, les longs discours sentencieux et les Chœurs. La dramaturgie du « Grand Siècle » raccourcit également monologues et tirades ; elle favorise nettement le dynamisme de la représentation.

En somme, à l'opposition théâtre de la parole / théâtre d'action, il semble préférable de concevoir la dramaturgie humaniste comme la représentation des effets d'une passion ou d'un événement, et la dramaturgie classique comme la représentation du déroulement d'une passion ou d'un événement.

Un sujet original : la mort de Cléopâtre

Une question subsiste : pourquoi Jodelle a-t-il choisi Cléopâtre pour être la première héroïne de tragédie française ? Il paraît paradoxal d'avoir voulu imiter le modèle antique en choisissant comme personnage principal et éponyme une femme détestée des Anciens. En outre, ce sujet était pour ainsi dire inconnu en littérature dramatique, et seulement traité – plus ou moins longuement – par des historiens, sans jamais avoir fait l'objet auparavant d'une quelconque œuvre complète⁴.

Horace, dans son *Art poétique*, rappelle qu'en matière de sujet l'innovation est

¹Quelques dramaturges continuent à écrire des tragédies, notamment Montchrestien.

²Alexandre HARDY, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, F. Targa, 1628.

³Pour plus de précisions concernant la mort et le retour de la tragédie au dix-septième siècle, Voir : Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 17-27 ; p. 60-65.

⁴Voir comment le contexte historique peut en partie éclairer le choix de ce sujet, *infra* p. 62-64.

difficile :

*rectius Iliacum carmen deducis in actus
quam si proferres ignota indictaque primus.*

[Mettre en acte des épisodes de l'*Illiade* est plus sûr / Que traiter le premier un sujet inconnu]

Jodelle a ainsi opté pour la difficulté, pour l'audace. Cependant, ce défi s'explique aisément, notamment parce que l'attrait pour l'Orient commence dès le seizième siècle :

L'une des origines de cette mode qui influença tout le XVI^e siècle fut la traduction par Marsile Ficin, en 1463, sur ordre de Cosme de Médicis, d'un manuscrit grec : le *Corpus hermeticum*. L'Europe enthousiasmée crut y retrouver l'enseignement d'un prêtre de l'ancienne Égypte, Hermès Trismégiste [...] L'engouement pour la magie se révélait donc indissociable de l'égyptomanie. La France n'échappait pas au phénomène, elle y fut même particulièrement sensible, ne serait-ce que par la présence d'une reine florentine, Catherine de Médicis, entourée de mages et d'astrologues. Henri Estienne rapporte que celle-ci ne quittait jamais un talisman où figurait Anubis tendant un miroir à Jupiter. Que, dans cette atmosphère, Étienne Jodelle ait choisi pour personnage central de la première tragédie française, une reine à la fois égyptienne et magicienne, cela ne mérite-t-il pas attention ?¹

Le choix du personnage de Cléopâtre pourrait ainsi être lié à la fascination contemporaine pour la magie orientale. La peinture italienne² témoigne déjà d'un intérêt précoce pour la reine Lagide : les peintres Agostino Veneziano³, Domenico del Barbieri⁴ et Michel-Angelo Buonarroti⁵ proposent des gravures et des dessins de Cléopâtre à l'aspic, bien différents de la peinture de Giampietrino⁶, qui date de la première moitié du siècle et qui présente une Cléopâtre punie de ses vices, mordue au sein par le serpent.

¹Yvan LOSKOUTOFF, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1991, vol. 53, n° 1, p. 65.

²En France, un tableau de Jean Cousin, « Eva prima Pandora » (1549), fut à tort considéré comme une représentation de la reine d'Égypte.

³Agostino VENEZIANO, *Cleopatra*, 1515.

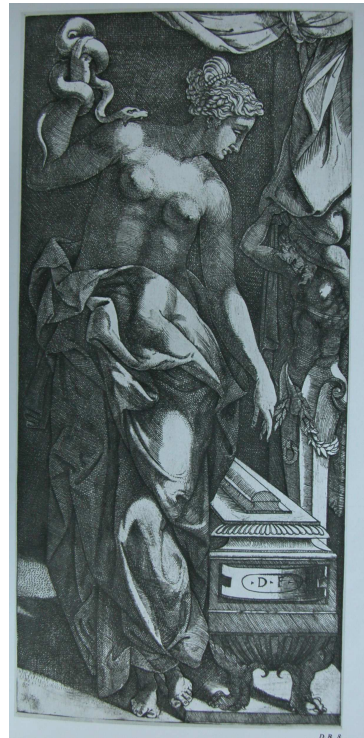
⁴Domenico del BARBIERE, *Cleopatra*, 1532.

⁵Michel-Ange BUONARROTI, *Cleopatra*, 1535.

⁶Ricci Giovanni Pietro Pedrini GIAMPIETRINO (DIT), *Le suicide de Cléopâtre mordue par un aspic*, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle.



Veneziano *Cleopatra* 1515



Barbiere *Cleopatra* 1532



Buonarroti *Cleopatra* 1535



Giampietrino *Le Suicide de Cléopâtre mordue par un aspic* 1^{ère} moitié du XVI^e siècle

Les historiens s'intéressent également à Cléopâtre : en 1551, Giulio Landi écrit *Vita di Cleopatra*¹, un an avant la tragédie de Cesari². Enfin, Amyot en 1558 traduit Plutarque³ ; quant à Thomas North, à partir de la version française, il propose une traduction en anglais⁴.

Les dramaturges utilisent justement l'Histoire et n'hésitent guère à la réduire, pour mettre en valeur leur matière : en l'occurrence, plusieurs jours ont séparé la mort d'Antoine de celle de Cléopâtre ; sur la scène, les événements sont condensés⁵.

En somme, la naissance de la tragédie est simultanée à la naissance d'une héroïne, Cléopâtre, décriée par les historiens de l'Antiquité⁶ et dont les auteurs médiévaux se méfient encore beaucoup⁷. Jodelle a ainsi la double audace de renouveler le genre et de choisir une héroïne décriée qui, comme la littérature française, commence à être illustrée. « je suis femme, et je sais ma faiblesse⁸ », dira Pauline : la reine égyptienne, pour sa part, profite de l'attrait contemporain pour l'Orient⁹ et s'impose sur la scène, en femme majestueuse. Le premier modèle humaniste proposerait ainsi une

¹Giulio LANDI, *La Vita di Cleopatra, reina d'Egitto, dell' illustre S. conte Giulio Landi, con una oratione... recitata nell'Academia dell' Ignoranti in lode dell'ignoranza*, Vinegia, A. F. Doni, 1551.

²Cesare de CESARI, *Cleopatra, tragedia...*, Venetia, G. Griffio, 1552.

³PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres...*, *op. cit.*

⁴PLUTARQUE, *The Lives of the noble Grecians and Romans, compared together, by... Plutarch, ... translated out of Greeke into French by James Amiot, ... with the lives of Hannibal and Scipio African, translated out of Latine into French by Charles de L'Escluse, and out French into English by sir Thomas North, ... Hereunto are also added the lives of Epaminondas, of Philip of Macedon, of Dionysius the older, tyrant of Sicilia, of Augustus Caesar, of Plutarch and of Seneca, with the lives of nine... chieftaines of warre, collected of Aemylus Paulus, by S. G. S. [Simon Goulart, senlisien] and englished...*, trad. Thomas North, London, R. Allott, 1631.

⁵Au dix-septième siècle, les deux suicides ont lieu pendant le temps de la représentation.

« Le public peut donc avoir l'impression que les deux morts vont se succéder rapidement, et la Cléopâtre de Garnier se montre donc une amante fidèle jusqu'à la mort, moins calculatrice et plus touchante que celle de Jodelle, et que le personnage historique. »

Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, H. Champion, 2006, p. 188.

Voir le chapitre sur le suicide, *infra* p. 293.

⁶Voir l'annexe sur la littérature latine, *infra* p. 347-362.

⁷Voir l'annexe sur la littérature médiévale, *infra* p. 363-375.

⁸Pierre CORNEILLE, « Polyeucte », *Théâtre complet*, éd. Liliane Picciola, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1996, v. 341.

⁹Voir notamment l'ouvrage suivant, qui témoigne de cette tendance :

Giovan Pietro PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Joannis Pierii Valeriani Bolzanii*, Basileae, Isengrinus, 1556.

tragédie latine inversée : alors que Sénèque transformait le héros en monstre, Jodelle transforme la prostituée en figure tragique, le monstre en héroïne.

ÉCRIRE UNE CLÉOPÂTRE, ÉCRIRE UNE TRAGÉDIE : LE MODÈLE FORMEL

« *Écrire sur le sujet de Cléopâtre, c'est emprunter le chemin de l'imitation féconde¹* »

L'imitation est une démarche littéraire qui fonde le modèle tragique, imité des Anciens et l'histoire de la tragédie française est profondément liée à l'émulation, parce que la fascination est motrice de l'écriture dramatique.

Ainsi Cléopâtre, première héroïne de tragédie française, devient-elle une figure fondamentale du théâtre tragique : écrire une Cléopâtre, c'est non seulement écrire – de fait – une tragédie, mais c'est aussi se mesurer à Jodelle :

La représentation du collège de Boncourt est un événement littéraire et non un événement théâtral.²

Dès lors, cette héroïne pour le moins inattendue³, cette ancienne ennemie de Rome devient l'emblème du grand genre dramatique français. Garnier imite son prédécesseur en changeant le titre, en faisant paraître Antoine et en développant le registre pathétique. L'émulation fonctionne parfaitement : elle est une réécriture active. Ce n'est en revanche guère le cas pour Montreux, qui suit Jodelle de très près. À la fin

¹Termes d'Alain Riffaut :

Jean MAIRET, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 202.

²Maurice GRAS, *Robert Garnier : son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965, p. 4.

³Voir l'étude « Un sujet original : la mort de Cléopâtre », *supra* p. 32-36.

du dix-septième siècle, La Chapelle écrira une dernière *Cléopâtre*¹, après la retraite de Racine, en s'inspirant des grands dramaturges de son pays, qu'il cite régulièrement. La dimension intertextuelle de cette œuvre traduit l'admiration du dramaturge pour ses prédécesseurs. Toutefois, l'émulation devient rivalité lors du retour de la tragédie, au début du « Grand Siècle », entre Benserade et Mairet.

De l'émulation à la rivalité : Benserade et Mairet

Les deux tragédies de Benserade, jeune auteur, et de Mairet, couronné du succès de sa *Sophonisbe*, paraissent à quelques mois d'intervalle :

Presque en même temps, en 1636 et 1637, Mairet donne *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre* à la troupe du Marais, puis Benserade *La Cléopâtre* aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. À l'inverse, *La Cléopâtre* de Benserade est lente, bavarde, plate et fade, et apporte assez peu à la tradition des amants tragiques.²

Ce jugement paraît bien sévère³ et la tragédie du jeune dramaturge n'est pas dénuée d'intérêt : elle donne plus de place à Antoine, développe une dramaturgie de l'objet et représente la mort des amants sur scène, ce qui est plutôt audacieux. En somme, sans être un monument littéraire, la pièce de Benserade ouvre la voie à l'émulation classique et annonce une dramaturgie nouvelle. Corneille fait d'ailleurs l'éloge de cette pièce en écrivant directement à Mairet, pendant la Querelle du *Cid* : « Vous ne sçauriez nier que cette *Cleopatre* a ensevely la vôtre⁴ ». Ce jugement est confirmé par Guérin de La Pinelière, auteur d'une tragédie d'*Hippolyte*, qui précise :

ce Gentil-homme qui éclatte depuis peu à la Cour, et qui à dix-huict ans a faict cette belle Cleopatre qui vient de recevoir l'applaudissement de tout un peuple, l'approbation des plus

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, Paris, J. Ribou, 1682.

²Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit.*, p. 331.

³La critique moderne se montre parfois très dure envers cette tragédie de Benserade ; Gaston Bizos évoque une « reproduction prétentieuse et quintessenciée du *Marc Antoine* de Garnier : la coupe et les divisions en sont les mêmes. »

Gaston BIZOS, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet [1890]*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 260.

⁴Extrait du texte critique intitulé *Avertissement au Besançonnois Mairet* de Pierre Corneille, reproduit dans l'ouvrage suivant :

Jean-Marc CIVARDI, *La Querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, H. Champion, 2004, p. 860.

Voir aussi l'édition originale :

Pierre CORNEILLE, *Advertissement au Besançonnois Mairet*, [s.l.], 1637.

severes, et l'admiration de la Cour Monsieur de BENSSERADDE¹

Le jeune auteur entend affermir sa réputation en écrivant une *Cléopâtre*, véritable modèle du genre tragique :

La référence à ces deux figures tragiques pouvait même devenir un gage pour asseoir la réputation d'un jeune auteur qui débutait. Ce fut le cas de Benserade qui s'engagea dans la carrière dramatique avec sa *Cléopâtre*, jouée en 1635 à l'Hôtel de Bourgogne, et publiée en 1636.²

La pièce semble en tout cas avoir été écrite en 1635, en même temps que le roman fleuve de La Calprenède, qui publiera un an après Benserade, en 1637³. Concernant Mairet, les dates demeurent imprécises : alors que Charles Mazouer annonce 1637, Philip Tomlinson assure que la composition a eu lieu entre novembre 1634 et le printemps 1635, et la pièce est jouée pour la première fois le 22 mai⁴. En tout état de cause, la *Cléopâtre* de Mairet est déjà signalée en 1635 dans l'avertissement « Au Lecteur » qui précède la *Sophonisbe* puisque l'auteur en annonce la publication :

Si je mets jamais ma *Cléopâtre* au jour, je m'estendray davantage sur cette matiere : cependant l'experience a montré sur le Theatre que je n'ay point mal fait de m'esloigner un peu de l'histoire.⁵

Trois datations posent question : celle de la rédaction, celle de la représentation et celle de la publication. La rédaction confirme sans nul doute possible l'antériorité de Mairet, qui signale avoir écrit cette pièce à vingt-six ans, soit en 1630, dans la dédicace des *Galanteries du duc d'Ossonne* :

J'ay commencé de si bonne heure à faire parler de moy, qu'à ma vingt-sixième année je me trouve aujourd'huy le plus ancien de tous nos Poëtes Dramatiques. Je composay ma *Criséide* à seize ans au sortir de Philosophie, et c'est de celle-là et de *Silvie*, qui la suivit un an apres, que je dirais volontiers à tout le monde. *Delicta juventitus meae ne reminiscaris. Virginie* à 24. *Sophonisbe* à 25. *Marc-Anthoine* et *Soliman* à 26.⁶

¹Guérin de LA PINELIÈRE, « Hippolyte », *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 1996, p. 64.

²Remarque d'Alain Riffaut :

Jean MAIRET, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 202.

³Gautier de COSTE LA CALPRENÈDE, *Cléopâtre...*, Paris, Éditeurs divers, 1647.

Voir l'annexe sur *Cléopâtre* dans la littérature non dramatique, *infra* p. 376-391.

⁴« d'après le privilège du 30 mai 1637 et l'achevé d'imprimer du 14 juillet, *Marc-Antoine* paraît en pleine querelle du *Cid*. »

Laurence GIAVARINI et Elie HADDAD, « L'Art de la dédicace selon Jean Mairet », *Littératures classiques*, Septembre 2008, n° 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 43.

⁵Jean MAIRET, « Au Lecteur », *La Sophonisbe*, Paris, Pierre Rocolet, 1635, NP 4.

⁶Jean MAIRET, « A tres-docte et tres-ingenieux Anthoine Brun, procureur general au Parlement de Dole », *Les Galanteries du duc d'Ossonne, vice-roy de Naples, comédie de Mairet*, Paris, Pierre Rocolet, 1636,

Enfin, l'antériorité de la représentation de la pièce de Benserade est confirmée par l'avertissement « Au Lecteur » de la *Sophonisbe* de Corneille :

À peine la Cleopatre de Monsieur de Benserade a paru, qu'elle a été suivie du Marc-Antoine de Monsieur Mairet, qui n'est que le mesme sujet sous un autre tiltre.¹

En somme, Mairet a rédigé avant mais il est possible qu'il ait fait représenter sa pièce après Benserade.

La rivalité entre ces dramaturges reflète d'autres antagonismes contemporains, notamment celui de deux troupes : celle de Montdory, à l'Hôtel de Montmorency, et celle de Bellerose², à l'Hôtel de Bourgogne :

	ISAAC DE BENSERADE	JEAN MAIRET
TROUPE	<i>Bellerose</i>	<i>Montdory</i>
THÉÂTRE	<i>Hôtel de Bourgogne</i>	<i>Hôtel de Montmorency</i>
CERCLE	<i>Chantilly</i>	<i>Mme de Rambouillet</i>
PROTECTEUR	<i>Cardinal de Richelieu</i>	<i>Comte de Belin</i>

Plusieurs précisions sont importantes : Mairet, comme ses deux comédiennes Marguerite Béguin et Madeleine du Pouget, dite la Beauchasteau, pour lesquelles il a composé les rôles de Cléopâtre et d'Octavie, a quitté l'Hôtel de Bourgogne³ quelques années auparavant. Benserade pour sa part, est jeune, et n'a renoncé qu'à la Sorbonne. Enfin, la rivalité littéraire, politique et économique concerne aussi les éditeurs et imprimeurs ; Mairet est « en concurrence directe avec la pièce d'Isaac de Benserade, *La*

NP 3.

¹Pierre CORNEILLE, « Au Lecteur », *Sophonisbe: tragedie, op. cit.*, NP 3.

²« Étant devenu amoureux d'une Comédienne, (Mlle. Bellerose) il [Benserade] fit cette Tragédie de Cléopâtre qui fut assez bien reçue. »

Jean Marie Bernard CLÉMENT et Joseph de LAPORTE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, La Veuve Duchesne, 1775, p. 208.

³« Le fait que *La Silvanire* a été « plutôt faite pour l'Hôtel de Montmorency que pour l'Hôtel de Bourgogne » pourrait être une autre preuve qu'il s'agit d'une œuvre née de l'intérêt de deux cercles mondains, celui de Chantilly et celui de Mme de Rambouillet. Jusqu'à nos jours, on a à peine cité le nom de Mairet parmi les habitués du célèbre salon de la marquise, à côté de ceux de Chapelain, Godeau, Benserade, Scarron, Rotrou, Corneille, Ménage et Sarasin. Y occupe-t-il une place importante ? Il faut penser que oui, si l'on considère que *La Virginie* et *La Sophonisbe* ont été, sans aucun doute, représentées respectivement à l'Hôtel et au château de Rambouillet et que *L'Athénaïs* y sera lue. »

Giovanni DOTOLI, *Temps de préfaces. Le Débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 140.

Cléopâtre, jouée à l'Hôtel de Bourgogne avec le suffrage de Richelieu, qui jouit du travail d'impression remarquable de l'imprimeur Robert Mansion, véritable étalon de la typographie de l'époque¹ ». Enfin, c'est avec la *Cléopâtre rajeunie*, mise en scène dans *La Mort de Pompée*, tragédies de Corneille et de Chaulmer², qu'une nouvelle rivalité s'instaure.

Les années 1635-1637 illustrent la politique culturelle de Richelieu :

On ne s'étonnera donc pas de trouver dans *Marc Antoine* un réseau de valeurs et une conception des personnages qui cherchent à appuyer les efforts faits par Richelieu pour réhabiliter le théâtre. [...] Le théâtre, école de vertu, ne devait plus proposer au public que des modèles de perfection. C'est précisément ce qui se passe dans *Marc Antoine* et c'est pourquoi la *Cléopâtre* de Mairet, ainsi que celle de Benserade, ressemblent à toute une lignée de femmes exemplaires qui devaient proliférer dans le théâtre français de 1635.³

La *Cléopâtre* de Mairet – et de Benserade – incarne ainsi l'idéal de Richelieu, et son éloge revêt peut-être une dimension politique qui la dessert sur le plan esthétique :

Mais l'image décolorée, affadie, qui en résulte ne devait pas déplaire au cardinal, qui a eu, on le sait, bien du fil à retordre avec les femmes fortes qui se mêlaient de politique.⁴

Corneille au contraire met en scène une femme forte et contredit ainsi Mairet, instigateur de la Querelle du *Cid* :

Tout se passe comme si, pour la création de son personnage, il avait pris délibérément le contre-pied de ses devanciers dans une tentative pour balayer l'image de *Cléopâtre* léguée par la tradition.⁵

Il reproche ainsi à son ennemi d'avoir sélectionné les faits historiques pour promouvoir une politique du théâtre lisse et du patriarcat ; c'est pourquoi il change le visage de l'héroïne :

L'un des porte-parole principaux de cette condamnation anti-Richelieu est bien *Cléopâtre*. Elle devient ainsi le contraire de ce qu'elle était chez Mairet. Là où dans *Marc-Antoine* elle apportait un confort implicite à la politique du ministre, elle incarne chez Corneille un glorieux et éclatant refus. Récupérée au nom de la légitimité monarchique, *Cléopâtre*, image affadie qui s'estompait, est devenue entre les mains de Corneille le signe revivifié d'un renouveau espéré.⁶

¹Alain RIFFAUD, « Mairet et ses livres, ou les aléas de la fortune », *Littératures classiques*, septembre 2008, n° 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 29.

²Voir l'annexe sur les tragédies de la mort de Pompée, *infra* p. 408-421.

³Philip TOMLINSON, « Le Personnage de *Cléopâtre* chez Mairet et Corneille », *XVII^e siècle*, 1996, n° 190, p. 69-70.

⁴*Ibid.*, p. 72. Voir aussi *infra* p. 319 ; p. 417.

⁵*Ibid.*, p. 72.

⁶*Ibid.*, p. 75.

Cléopâtre, un gage d'immortalité

De même que le personnage de Cléopâtre, longtemps décrié, est sur le chemin de l'héroïsation ou du moins de la « réévaluation¹ », de même les dramaturges sont en quête de gloire littéraire. Or, il semble que l'imitation des modèles antiques y contribue largement :

ces poèmes issus d'une contamination de la littérature antique et de l'esprit moderne semblent avoir toutes les chances de dépasser leur époque, parce qu'ils constituent de par leur double origine une sorte de dénominateur commun à deux époques. Le phénomène de l'imitation porte en lui-même une assurance d'universalité.²

Auteurs et personnage se rejoignent ainsi et l'émulation dépasse la simple technique dramatique :

Pour les écrivains, l'imitation des œuvres anciennes n'est donc pas qu'une technique littéraire ; c'est l'assurance d'immortalité. Ainsi l'amour de la gloire est un produit de l'humanisme, c'est-à-dire de l'étude des textes anciens, qui transmettent aux hommes du XVI^e siècle un vaste répertoire, avec les promesses des anciens.³

En outre, leur démarche est liée à l'éloge et ce genre littéraire est indissociable de la qualité esthétique, sans laquelle il ne peut opérer :

la poésie encomiastique a sans cesse recours à l'ornement, parce que le renom subsiste grâce au pouvoir d'une belle forme.⁴

Ainsi, écrire une Cléopâtre c'est s'inscrire dans la droite lignée des imitateurs de Jodelle, lui-même émule des dramaturges antiques, et c'est participer à un processus d'héroïsation, qui devient un gage de qualité littéraire. Dès la tragédie de Jodelle, le Chœur lie gloire héroïque et gloire littéraire⁵ :

Ta Cleopatre ainsi morte
Au monde ne perira,
Le temps la garantira,
Qui desja sa gloire porte.⁶

La gloire de Cléopâtre assure implicitement celle de Montreux, puisque ce

¹Alain Riffaut précise : « La réévaluation de la figure de l'Égyptienne ne sera d'ailleurs pas démentie par les successeurs de Jodelle. »

Jean MAIRET, *Théâtre complet*, op. cit., p. 216.

²Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », n° 102, 1969, p. 250.

³*Ibid.*, p. 575.

⁴*Ibid.*, p. 576.

⁵Voir le chapitre sur la gloire et la réputation, *infra* p. 168-179.

⁶Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 1591-1594.

renom est indissociable de la tragédie :

Ainsi Cesar sera
Privé de sa victoire,
Et Cleopatre en gloire
A jamais reluira.¹

Garnier pour sa part évoque, en toute cohérence avec son titre, la gloire d'Antoine, mais le raisonnement demeure le même :

Que si de quelque Dieu ma voix est entendue,
Et ne soit dans le ciel vainement espandue,
Une telle bonté sans gloire ne sera,
Et la postérité tousjours la vantera.²

Enfin l'épigramme de F. Rollet, pièce du paratexte de Benserade, garantit l'immortalité à l'héroïne, et à son dramaturge :

Et ta sçavante main lui donne une autre vie
Qui va la garantir d'une seconde mort.³

Sans Cléopâtre, les dramaturges n'auraient peut-être pas autant de gloire littéraire⁴ et sans ces auteurs tragiques, la reine Lagide serait dépréciée⁵.

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1665-1668.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 976-979.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopatre de Benserade*, *op. cit.*, NP 4.

⁴Cette hypothèse est très discutable pour Mairet, couronné par sa *Sophonisbe*.

⁵« Sans Homère, Achille serait oublié. »

Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, *op. cit.*, p. 195.

LA MÉTAMORPHOSE DU MONSTRE : VERS UNE DRAMATURGIE DE L'ÉLOGE

Cléopâtre VII Théa Philopator, dernière reine d'Égypte issue de la dynastie macédonienne des Lagides, avant l'annexion du pays à l'Empire romain, fut clairement victime de l'historiographie antique, teintée de propagande pro-augustéenne. La tradition occidentale se souvient d'elle à travers trois épisodes : son aventure avec Jules César, l'assassinat de Pompée¹ et sa relation fatale avec Marc Antoine. Les trois grands hommes de la fin de la République furent liés à Cléopâtre.

Ainsi la littérature antique lui est-elle profondément défavorable : la reine est présentée comme une femme ambitieuse, avide de pouvoir, coupable d'inceste, d'adultère et de prostitution². Le Moyen-âge français procède à une première réévaluation : sans devenir un emblème de vertu – loin s'en faut – Cléopâtre bénéficie d'une certaine indulgence, de la part de quelques auteurs du moins³. La Renaissance marque une rupture : la littérature non dramatique initie l'éloge de Cléopâtre, et encourage ainsi sa consécration sur la scène tragique⁴.

La tragédie permet donc le couronnement littéraire de Cléopâtre, monstre qui devient héroïne majestueuse, digne et admirable. Les raisons de cette métamorphose

¹Voir l'annexe sur les tragédies de Pompée, *infra* p. 408-421.

²Voir l'annexe sur la littérature latine, *infra* p. 347-362.

³Voir l'annexe sur la littérature médiévale, *infra* p. 363-375.

⁴Voir l'annexe sur la littérature non dramatique, *infra* p. 376-391.

sont nombreuses, complexes et variées. Elles semblent liées autant à la vie de la reine qu'à l'évolution des sensibilités – culturelles et esthétiques – de la Renaissance et du « Grand Siècle français ».

Les tragédies françaises de Cléopâtre aux XVI^e et XVII^e siècles

Ces deux siècles de littérature, qui marquent l'avènement et l'accomplissement du genre tragique, comptent six tragédies de Cléopâtre qui nous sont parvenues ; toutefois, certains ouvrages qui portent sur l'histoire dramatique recensent d'autres œuvres.

Le Sieur de la Thorillière, en 1667, aurait fait représenter *Marc Antoine ou Cléopâtre*, pièce qui est mentionnée dans beaucoup de bibliothèques¹ du dix-huitième siècle, notamment celle de Leris :

il y a enfin une pièce de MARC-ANTOINE OU CLEOPATRE, donnée par La Thorilliere, ayeul de celui qui étoit en dernier lieu sur notre Théâtre, au mois de Décemb. 1667, & qui n'est pas imprimée.²

Ce dramaturge serait aussi de la famille d'un comédien ; Beauchamps, trente ans auparavant, avait – vraisemblablement à tort – assimilé les deux hommes :

LE NOIR DE LA TORILLIERE ; comédien de la troupe de Moliere. *Cleopatre*, T. représentée par la troupe du roi le 10. décembre 1667.³

Enfin, Maupoint évoque une tragédie de Cléopâtre par l'Abbé de l'Abeille⁴, sans donner de date précise, qu'il situe entre la pièce de Benserade et celle de La Chapelle : si cet abbé a bien été dramaturge tragique⁵, aucune œuvre sur la reine

¹« il y a aussi un *Marc Antoine*, ou *Cleopatre*, de la Torilliere, pere du dernier mort. » MAUPOINT, *Bibliothèque des theatres: contenant le catalogue alphabetique des pièces dramatiques, opera, parodies, & opera comiques; & le tems de leurs représentations*, Chez L. F. Prault, 1733, p. 195.

« MARC-ANTOINE, ou Cléopâtre, *Tragédie de la Thorilliere, 1667 ; non imprimée.* »

Jean Marie Bernard CLÉMENT et Joseph de LAPORTE, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, p. 514.

²M. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres. Contenant l'origine des differens théâtres de Paris*, Paris, Jombert, 1763, p. 276.

³Pierre-François Godard de BEAUCHAMPS, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent par M. de Beauchamps*, Paris, Prault père, 1735, p. 373.

⁴« M. de Benserade fit représenter une Tragédie de *Cléopâtre* de sa façon en 1636. Ensuite M. l'Abbé Abeille en a donné une autre. M. la Chapelle a donné aussi la Tragédie de *la Mort de Cleopatre* » MAUPOINT, *Bibliothèque des theatres, op. cit.*, p. 74.

⁵Gaspard ABEILLE, *Argélie, reine de Thessalie, tragédie. (Par l'abbé Abeille.)*, Paris, C. Barbin, 1674.

Gaspard ABEILLE, *Coriolan, tragédie. Par M. Abeille*, Paris, C. Barbin, 1676.

d'Égypte n'est clairement recensée. Il est possible qu'il s'agisse d'une méprise, ou d'une confusion avec la tragédie de Mairet. Une dernière erreur est perceptible, dans l'ouvrage de Clément et Laporte cette fois, qui citent la tragédie de Deschamps¹, en 1719² : si ce texte existe bel et bien, il traite du personnage mis en scène par Corneille dans *Rodogune*³, donc du sujet de Cléopâtre, reine de Syrie, et d'Antiochus.

La première tragédie de Cléopâtre – et première tragédie française originale – est la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, en 1553 : Antoine est déjà mort, son Ombre apparaît en songe à la reine éplorée pour lui suggérer de la suivre. La reine occupe les premier, troisième et quatrième actes ; le deuxième est consacré à Octave et le dernier au récit du suicide de l'héroïne. Le Chœur de femmes alexandrines souligne l'importance de la femme et prend parti pour le camp égyptien.

En 1578, Robert Garnier propose une tragédie de *Marc Antoine*, qui met en scène les sorts conjoints des amants : Antoine est résolu à mourir, Cléopâtre annoncera son suicide imminent à la fin de la pièce. Les personnages se multiplient et les résonances historiques, notamment le parallèle entre les guerres civiles de Rome et les troubles religieux français, confèrent force et émotion à cette pièce, dont la principale caractéristique est de développer le registre pathétique. Françoise Hubert, future épouse du dramaturge, le considère comme le seul imitateur de la tragédie grecque, et occulte ainsi l'héritage de Jodelle, dans l'épigramme liminaire :

C'est toy qui, de Sophocle ayant seul hérité,
Toy toy ROBERT GARNIER MANCEAU DE LA FERTÉ
Reviens MORTE BRAVER LA TRAGÉDIE EN FRANCE.⁴

Quelques années plus tard, en 1592, Nicolas de Montreux, sous l'anagramme

Gaspard ABEILLE, *Lyncée, tragédie...*, La Haye, 1681.

¹François-Michel-Chrétien DESCHAMPS, *Antiochus et Cléopâtre, tragédie. [Par F.-M.-C. Deschamps.]*, Paris, J. Musier, 1718.

²« Enfin M. Deschamps donna en 1719 une dernière Tragédie de *Cléopâtre* dont l'action principale roule sur la mort de Marc-Antoine. »

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres: contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opera, parodies, & opera comiques; & le tems de leurs représentations, op. cit.*, p. 74.

³Pierre CORNEILLE, *Rodogune, princesse des Parthes: tragédie*, Rouen, T. Quinet, 1647.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., p. 34.

d'Ollenix du Mont Sacré, publie une *Cléopâtre* qui démarque celle de Jodelle, en doublant presque le volume de vers : de longues tirades déploratives et des redondances, de style comme de construction, rendent cette pièce médiocre. Toutefois, l'écriture de Montreux sait être juste quand elle n'est pas répétitive et le statut de prêtre du dramaturge permet la valorisation de Cléopâtre par l'expiation.

Le dix-septième siècle commence avec le déclin de la tragédie, souvent devenue tragi-comédie, mais le genre se renouvelle peu à peu et Isaac de Benserade présente une *Cléopâtre* en 1636 : Antoine, sur scène, se prépare à combattre Octave au début de la pièce, et le deuxième acte décrit le sac d'Alexandrie. L'action devient véritablement dynamique ; cette œuvre marque ainsi une profonde rupture esthétique et dramaturgique. L'annonce de la fausse mort de Cléopâtre ne fait plus l'objet d'un récit, elle devient un épisode joué et les deux suicides ont lieu sur scène, alors qu'au siècle précédent, un seul suicide fait partie de la tragédie, et il est narré par un messager. Enfin, Benserade développe une dramaturgie de l'objet, en multipliant les accessoires et les effets¹.

Cette pièce est en rivalité directe² avec *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Jean de Mairet, qui date de 1637 : la dimension épique est saisissante. Antoine, au début du premier acte, rentre victorieux d'un combat contre Octave, avant d'être défait au cours du troisième acte. Cette tragédie innove surtout par l'introduction sur la scène française du personnage d'Octavie³, sœur d'Octave et épouse d'Antoine, qui entre en concurrence avec Cléopâtre. Belle ironie tragique, la femme légitime intercède en faveur de son mari et repart à Rome sans savoir que la promesse de clémence faite par son frère est vaine et qu'Antoine s'est déjà suicidé. Mairet imagine aussi des stances de Cléopâtre mourante – on note ici l'influence très probable du *Cid* – et met en place une dramaturgie du péril,

¹Voir notamment *infra* p. 309-310.

²Voir l'étude « De l'émulation à la rivalité : Benserade et Mairet », *supra* p. 38-41.

³Voir le chapitre consacré à la rivalité entre Cléopâtre et Octavie, *infra* p. 122-135.

où les effets de suspens sont réguliers.

En 1682 enfin, Jean de La Chapelle publie une *Cléopâtre* qui se distingue par la disparition d'Octave et par la confrontation directe entre Octavie et Cléopâtre. La reine, comme la *Phèdre* de Racine, s'empoisonne hors scène et expire sur le théâtre, contrairement à la *Sophonisbe* de Mairet qui s'empoisonne sur le théâtre et expire hors scène. Même ironie dramatique, imitée de Mairet : l'épouse d'Antoine obtient non seulement la grâce mais le trône d'Égypte pour son mari, qui est en train de mourir.

En somme, ces six tragédies sont inégales mais reflètent une réelle évolution de la dramaturgie : le personnage de Cléopâtre, figure emblématique de la tragédie, évolue au gré des sensibilités esthétiques. En outre, ces six auteurs sont des dramaturges qui ont contribué à l'illustration du théâtre, même si la postérité ne les aura pas tous retenus. S'ils hésitent parfois, dans les titres choisis, entre Marc Antoine et Cléopâtre, une étude plus précise de la répartition de la parole permet de souligner le conflit dramaturgique autour de cette question de l'héroïsme :

	Jodelle (1616 v.)	Garnier (1999 v.)	Montreux (2963 v.)	Benserade (1858 v.)	Mairet (1772 v.)	La Chapelle (1398 v.)
Cléopâtre	19 %	18 %	26 %	25,5 %	19,5 %	29 %
Marc Antoine	6,5 %	20 %	0 %	24 %	28 %	26,5 %

Ce tableau met en valeur l'extrême équilibre entre les paroles des deux personnages principaux, à l'exception de la pièce de Mairet, dans laquelle Marc Antoine parle plus que Cléopâtre. Nous excluons de fait les tragédies de Jodelle¹ et de Montreux, qui commencent après la mort du général romain.

Ce qui est en jeu ici, c'est de définir qui des deux amants est le véritable héros

¹Les paroles de Marc Antoine sont ici celles de son spectre, dans le prologue protatique.

tragique¹ : il serait tentant d'accorder la primauté à Cléopâtre, parce qu'elle est l'héroïne éponyme du modèle dramatique qui est imité et parce qu'elle meurt au cinquième acte ou au dernier entracte, jamais avant. Toutefois, l'importance du personnage masculin de Marc Antoine est affirmée par Garnier, qui s'inscrit dans une dynamique d'émulation mais change le titre de sa création. Si Montreux, Benserade et La Chapelle préfèrent suivre Jodelle, notons que Mairet se refuse à choisir et intitule sa tragédie *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre*. Cependant, il est intéressant de constater que si, dans ces tragédies, Cléopâtre existe sans Marc Antoine, la réciproque n'est pas vraie.

La figure de Cléopâtre pose donc le problème de la définition du héros tragique : parce qu'elle en est la première figure, elle en esquisse forcément le profil, même s'il convient de reconnaître que sa personnalité et sa vie ne peuvent faire l'unanimité. Tout le paradoxe de Cléopâtre consiste en cette double identité de reine débauchée, voire dangereuse et d'héroïne tragique. Au lieu d'envisager ces deux facettes simultanément, il semble plus judicieux de penser à une métamorphose du personnage, au progressif abandon de sa légende noire et de la désinformation historique pro-augustéenne.

Au dix-huitième siècle, à l'occasion de la parution de la *Cléopâtre* de Marmontel², Clément et Laporte témoignent de l'incompréhension de Crébillon³ :

On a ouï dire souvent à Crébillon que ce sujet n'étoit nullement Tragique. Antoine, pris dans cette époque de sa vie, disait-il, n'est rien moins qu'un Héros : l'on ne sçauroit faire tomber l'intérêt sur Octave, qui n'est et ne peut être dans le plan qu'un personnage froid : ainsi, concluait-il, c'est tout au plus un sujet d'Opéra.

La figure de Cléopâtre est ici totalement ignorée. Déjà au dix-septième siècle, sa présence dans le personnel dramatique tragique faisait débat ; pour preuve l'attitude du Bourgeois de Paris, lors de la Querelle du *Cid* :

¹Voir également l'appendice C sur le système des personnages, *infra* p. 341-345.

²Voir l'annexe sur les tragédies françaises de Cléopâtre postérieures à 1682, *infra* p. 432.

³Il s'agit vraisemblablement ici de Prosper Jolyot de Crébillon, c'est-à-dire Crébillon père, auteur de tragédies, et non de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, c'est-à-dire Crébillon fils, auteur de contes et romans immoraux.

le préjugé du Bourgeois de Paris, se plaignant au cours de la querelle du *Cid* du manque d'exemplarité chez les héros et héroïnes de tragédies récentes : « Quant à Cléopâtre et Antoine, voilà de vertueuses personnes, dont l'une estoit une dissolüe, et l'autre un homme noyé dans un amour infame, et dans les delices. » [A. Gasté, *La Querelle du Cid*, 233]¹

Pourtant, tout signale, dans les textes théoriques comme dans les textes critiques, que le héros de tragédie, en dépit de ses crimes ou de ses travers, demeure un personnage positif. Françoise Charpentier, au sujet de la tragédie humaniste, signale que « la victime désignée est toujours sympathique ». Est-ce à dire que Cléopâtre inspirait déjà la sympathie du public renaissant en tant que figure historique ou qu'elle a conquis leur bienveillance en devenant un personnage tragique ?

Aristote, dans sa *Poétique*, signalait :

C'est sur cette différence même que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels.²

Cléopâtre serait ainsi une femme « meilleure » que les autres. Cet adjectif superlatif, à portée morale, est forcément relatif. Si son manque de vertu peut faire apparaître la reine Lagide comme une débauchée, son courage, notamment face à la mort, demeure une qualité exceptionnelle³. En outre, la définition du héros tragique par Aristote contribue à éclairer ce paradoxe :

Il est donc évident, tout d'abord, qu'on ne doit pas voir des justes passer du bonheur au malheur – cela n'éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion – ; ni des méchants passer du malheur au bonheur – c'est ce qu'il y a de plus étranger au tragique, puisque aucune des conditions requises n'est remplie : on n'éveille ni le sens de l'humain, ni la pitié, ni la frayeur – ; il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur : ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié ; car l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur. Reste donc le cas intermédiaire. C'est celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur.⁴

La reine, « sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice », ne serait pas coupable de vice, mais d'une faute. Dès lors plusieurs hypothèses sont

¹Jean MAIRET, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, Tragedie*, éd. Philip Tomlinson, Durham, University of Durham, « Durham Modern Language Series », 1997, p. 22.

²ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 37.

³Une contradiction, du moins apparente, demeure : celle qui a lâchement fui à Actium ne manque plus de courage quand il s'agit de se suicider.

⁴*Ibid.*, p. 77.

possibles : on peut envisager que sa faute est d'avoir fui à Actium, ou d'être démesurément ambitieuse¹.

Cléopâtre est une femme et Aristote préfère les vertus masculines, comme il le précise dans sa *Rhétorique* :

les vertus et les actes de l'homme sont plus beaux que ceux de la femme [...] Se venger de ses ennemis, au lieu de composer ; car rendre la pareille est juste ; ce qui est juste est beau, et l'homme courageux ne veut pas avoir le dessous. Victoire et honneur sont choses belles ; ce sont, en effet, choses enviabiles, dussent-elles être infructueuses ; et elles témoignent d'une vertu supérieure. Beaux, les actes mémorables ; plus beaux, ceux qui sont plus dignes de mémoire. Les actes qui nous survivent ; ceux qui ont pour consécration les honneurs²

Cependant, cet aspect n'est pas imputable à la pensée antique puisque Plutarque compose un panégyrique féminin intitulé *Conduites méritoires de femmes* dans lequel il assure :

Parfaite nous semble la coutume romaine, qui au nom de l'État rend aux femmes aussi, comme aux hommes, après leur décès, les éloges appropriés.³

La machine tragique : métamorphoses du héros

La tragédie est un genre qui nous semble, dans toutes les esthétiques et dans toutes les dramaturgies, se résumer en la métamorphose du héros : l'homme heureux devient malheureux, l'homme devient monstre, le monstre devient héros.

Georges Forestier⁴ distingue à ce sujet l'action simple, que nous assimilons au modèle grec et qui fait passer le personnage du bonheur au malheur, et l'action complexe, qui repose sur un coup de théâtre, sur une dramaturgie de la surprise.

Ce deuxième type d'action nous semble revêtir plusieurs formes : il prendrait sa source dans le modèle latin, qui met en scène la métamorphose de l'homme en monstre mythologique. Nous reprenons ici l'analyse de Florence Dupont⁵, qui explique que les

¹Voir « La tragédie de Cléopâtre » *infra* p. 54-57.

²ARISTOTE, *Rhétorique Livres I, II, et III*, éd. Médéric Dufour, André Wartelle, Paris, Gallimard, 1998, p. 61.

³PLUTARQUE, « Conduites méritoires de femmes », *Œuvres morales*, éd. Jacques Boulogne, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2002, p. 40.

⁴Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, *op. cit.*, p. 194.

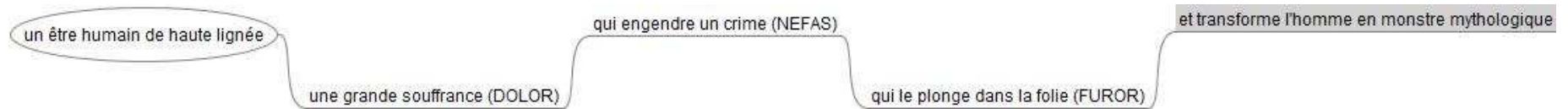
⁵Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 55.

tragédies sénéquiennes fonctionnent sur ce modèle : le héros souffre, commet un crime qui le rend furieux et devient un monstre. Les sujets sont alors inscrits dans une logique passionnelle : Médée tue ses enfants parce qu'elle est jalouse. Il existe également des tragédies dans lesquelles la métamorphose est positive : c'est le cas de *Cinna* où Auguste est un tyran qui devient prince éclairé.

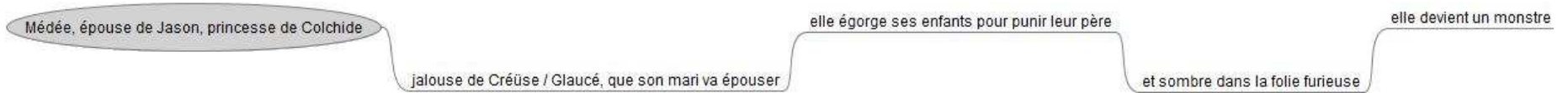
Les tragédies de Cléopâtre sont difficiles à classer : il ne peut s'agir d'une action simple sur le modèle grec puisque les amants ne sont pas heureux au début. Dans les pièces renaissantes, ils sont perdus et Antoine est parfois même déjà mort ; au « Grand Siècle », même si des sursauts d'espoir sont possibles, leur posture est bien délicate. Il est tout aussi impossible de comparer Cléopâtre aux personnages coupables d'un *nefas* car elle est, rappelons-le, une héroïne sans grand crime¹. Nous sommes donc en présence d'une typologie singulière qu'il faut définir plus précisément.

¹Elle n'est en effet coupable que de fautes, mais pas de crime, sauf à considérer que la fausse annonce de sa mort est directement responsable du suicide d'Antoine. Mais sa responsabilité est moins évidente que celle de Phèdre.

LA TRAGÉDIE DE SÉNÈQUE



EXEMPLE



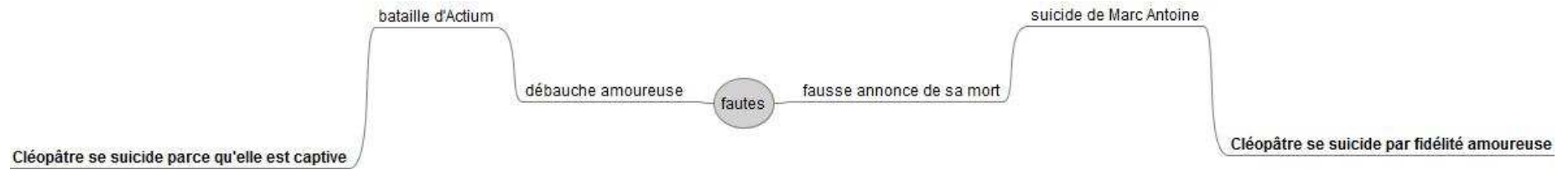
La tragédie de Cléopâtre

Il est évident que les typologies décrites précédemment constituent des modèles qui ne sont en rien exclusifs. Il serait facile de trouver des tragédies qui ne leur correspondent pas et nous ne prétendons pas que la spécificité de notre *corpus* soit un *hapax*.

De fait, Cléopâtre est la première héroïne tragique régulière française et elle ne correspond à aucun des deux grands modèles antiques, dont l'esprit renaissant s'inspire pourtant. Cette originalité s'explique par l'Histoire : le bonheur de la reine Lagide ne s'effondre pas en un jour – la débauche qui lui est intrinsèque pourrait d'ailleurs empêcher de recourir à cette notion moderne de bonheur, qui s'entend dans la vertu – et elle n'est coupable d'aucun grand crime. Certes, son *ethos* se caractérise par une tendance au vice, à la luxure et à l'excès mais elle n'est en proie à aucune fureur tragique. La dramaturgie humaniste se révèle ainsi à travers un personnage ambivalent mais qui n'est pas criminel et dont la déchéance est progressive. Si nous revenons à l'opposition entre dénouement étendu et dénouement rabattu, nous pourrions esquisser l'hypothèse que l'histoire de Cléopâtre est fondamentalement un long chant funèbre, essentiellement lié au dénouement étendu. Cette extension du dénouement, c'est-à-dire de la mort de l'héroïne, s'expliquerait en partie par le caractère de celle-ci, fière et obstinée.

Nous proposons une dernière carte heuristique pour expliquer le suicide de Cléopâtre, qui n'est donc lié ni à un brusque changement de fortune ni à un crime :

LES FAUTES MORALES DE CLEOPATRE



En somme, Cléopâtre est certes une héroïne sans crime, mais elle commet deux fautes morales : celle de la lâcheté et celle du mensonge.

Parce qu'elle entretient une relation adultère fondée sur la luxure avec Antoine, elle suscite la colère d'Octave qui, vengeant sa sœur, profite de cette occasion pour assouvir son désir de domination. Parce qu'elle fait croire à son amant qu'elle s'est suicidée, pour éprouver son amour, celui-ci se transperce de son épée et elle le suit dans la mort : le mensonge fait à Antoine est bien l'*hamartia* de Cléopâtre. Parce qu'elle fuit à Actium, et précipite ainsi sa chute mais aussi celle d'Antoine, elle tente d'expier sa lâcheté en se suicidant avec courage.

Cléopâtre meurt pour magnifier son amour et pour éviter d'être menée en triomphe par son vainqueur, mais aussi pour prouver sa vertu de courage. Notre intention n'est pas de hiérarchiser ces motivations puisque nous ne faisons pas œuvre de moraliste. Mais le schéma tragique qui s'esquisse se démarque des précédents tout en les conjuguant : le couple des amants passe de l'union dans la défaite, à la séparation par le suicide pour finalement se réunir dans la mort ; Cléopâtre est coupable de mensonge – comme Phèdre était coupable de calomnie – et précipite cette première désunion.

C'est pourtant un troisième modèle qui émerge, peu à peu et qui renverse le modèle sénéquien : vaincue et captive, considérée comme une ennemie publique, Cléopâtre fait preuve de grandeur en se suicidant pour éviter le déshonneur. Certes, nous l'avons déjà souligné, l'enjeu de ce suicide est uniquement personnel, la reine ne sauve que sa propre renommée : elle ne préserve ni un tiers – un enfant par exemple, comme Andromaque – ni son peuple. Mais elle est présentée comme une adversaire redoutable et néfaste qui acquiert par son suicide le respect de ses anciens détracteurs¹. Monstre luxurieux emblématique de l'Orient, elle acquiert une dignité qui lui permet d'être

¹Voir à ce sujet les réactions, plus ou moins topiques, des ennemis romains à son suicide, *infra* p. 306-308.

admiration par l'Occident, grâce à la grandeur de son suicide, empreint de majesté et de courage. Le monstre devient héros.

Discours encomiastique, genre dramatique : la réhabilitation tragique

Les tragédies de Cléopâtre mettent ainsi en place nombre de stratégies d'héroïsation ; elles conjuguent discours dramatique et discours encomiastique. Aristote, dans la *Rhétorique*, définit ce qui est digne d'éloge :

Le beau est ce qui, préférable par soi, est louable ; ou ce qui, étant bon, est agréable, parce qu'il est bon. [...] Les parties de la vertu sont la justice, le courage, la tempérance, la munificence, la magnanimité, la libéralité, la douceur, la sagesse pratique, la sagesse spéculative.¹

Le courage serait ainsi la principale vertu de Cléopâtre :

Cléopâtre retrouve une dignité chez Jodette qui contredit la tradition antique. Force, constance et courage caractérisent la reine égyptienne.²

D'après le théoricien, les tragédies se situeraient entre l'éloge et le panégyrique, entre la mise en valeur des vertus et des actes :

L'éloge est un discours qui met en lumière la grandeur d'une vertu. Il doit donc démontrer que les actions sont vertueuses. Le panégyrique porte sur les actes (les circonstances concourent à la persuasion ; par exemple, la noblesse et l'éducation : il est vraisemblable que de parents bons naissent des enfants bons et que le caractère réponde à l'éducation reçue.³

Le point de vue de Racine peut davantage convenir à Cléopâtre, quand il précise que la tragédie doit mettre en valeur « la beauté des sentiments » :

toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.⁴

Cléopâtre brillerait par la sincérité et la profondeur de ses émotions, tant dans l'amour qu'elle porte à Antoine que dans sa détermination à rester libre. Le monstre deviendrait héroïne grâce aux sentiments. En outre, il ne faut guère négliger l'influence des sensibilités contemporaines, notamment l'intérêt pour les antiquités égyptiennes :

¹ARISTOTE, *Rhétorique Livres I, II, et III, op. cit.*, p. 58-59.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, p. 218.

³ARISTOTE, *Rhétorique Livres I, II, et III, op. cit.*, p. 63.

⁴Jean RACINE, « Bérénice », *op. cit.*, p. 466.

La réévaluation de Cléopâtre s'opéra aussi par le biais des antiquités romaines et égyptiennes découvertes par les voyageurs dans les palais des grandes familles romaines. C'est toute l'ambiguïté de cette damnée à la beauté exposée qui fut disposée à la rédemption.¹

Enfin, c'est de l'évolution des pratiques dramatiques et de la dramaturgie dont il faut tenir compte. Dans une première partie, il sera question de la dimension didactique des tragédies, qui présentent Cléopâtre comme un modèle ou un contre-modèle moral ; une deuxième partie sera consacrée au langage et aux passions qu'il transmet ; enfin, la dernière partie mettra en valeur l'importance du spectacle. La question de la dramaturgie, parce qu'elle est essentielle, sera abordée au fil des chapitres, sans être restreinte à une partie spécifique.

¹Remarque d'Alain Riffaut :
Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, p. 270.

PREMIÈRE PARTIE – LA TENTATION
DIDACTIQUE : CLÉOPÂTRE, MODÈLE ET
CONTRE-MODÈLE

INTRODUCTION

« [...] la Tragedie et Comedie, lesquelles sont du tout didascaliques et enseignantes, et [...] il faut qu'en peu de paroles elles enseignent beaucoup, comme mirouers de la vie humaine¹ » C'est ainsi que Ronsard définit la nécessaire moralité du genre tragique, dans la préface de la *Franciade*. La *Cléopâtre captive* de Jodelle, en ce qu'elle prône le « libre mourir² », illustre cette dimension didactique, tout comme le prologue protatique. Cette pièce est d'abord une tragédie de la vengeance, de la justice et elle délivre donc une leçon :

Mais Jodelle, tout en suivant, dans la composition de sa *Cléopâtre*, les détails historiques fournis par Plutarque, juge nécessaire de donner au récit l'orientation didactique exigée par les théoriciens de son époque. D'ailleurs, si le sens dramatique de Jodelle était faible, il avait lu assez de tragédies antiques pour savoir qu'il fallait « motiver » son drame : cherchant sans doute son modèle dans le théâtre de Sénèque, il y trouva plusieurs pièces dont l'action est dominée par l'intervention d'une vengeance divine, mobile général qu'annonce un « personnage protatique », souvent un fantôme.³

Toutefois, l'héroïne choisie par le premier dramaturge tragique français n'est pas un emblème de vertu et pour l'heure, elle est surtout célèbre, malgré quelques éloges discrets, pour sa contre-exemplarité.

Ainsi *Cléopâtre* peut-elle apparaître comme un modèle politique, comme un exemple de courage et comme l'incarnation de la liberté face à l'oppression, tout en demeurant une figure représentative du vice oriental, de la débauche et de l'ambition.

¹Pierre de RONSARD, *La Franciade [1572]*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », n° 23, 1983, p. 334-335.

²Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 257.

³Elliott Christopher FORSYTH, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille 1553-1640*, *op. cit.*, p. 148.

Cependant, à l'instar des théologiens chrétiens, nombre d'auteurs louent sa force et vaillance devant le fatal aspic. C'est d'abord ainsi son suicide qui permet à la reine Lagide d'être partiellement réhabilitée, parce que la mort est parfois conçue comme une expiation rédemptrice, ou du moins comme un juste châtement, infligé par soi-même, qui engendre donc un relatif pardon.

Thèmes et motifs de la tragédie soulignent d'autres circonstances atténuantes voire des qualités à Cléopâtre : la politique, l'Histoire, la religion, l'amour et le statut de la femme permettent une certaine valorisation de la reine, qui demeure une figure ambivalente.

CHAPITRE 1 – HISTOIRE ANTIQUE, HISTOIRE CONTEMPORAINE : RÉSONANCES DE LA TRAGÉDIE

Cléopâtre captive, première tragédie française, puise à la source de l'histoire antique¹. Le grand genre dramatique s'impose donc avec un sujet vrai, celui d'une passion délétère entre une reine étrangère et un général romain. La force de cette action, notamment la dimension spectaculaire du suicide de Cléopâtre et le désespoir d'Antoine, n'est convenable que parce qu'elle est attestée par des historiens et par Plutarque au premier chef. C'est ce que souligne Georges Forestier quand il évoque les tragédies qui ont

des sujets si vrais et si forts qu'ils en paraissent invraisemblables et qu'ils seraient effectivement inacceptables si, précisément, ils n'étaient historiques²

L'Histoire est ainsi garante de la qualité et de la vraisemblance du sujet :

Le dramaturge qui choisit un sujet d'histoire se donne le garant du vraisemblable « ce qui est arrivé étant nécessairement possible » comme le dit ARISTOTE (Poétique 1451 b). On peut croire que JODELLE, esprit intuitif et avisé, a rencontré le traité d'ARISTOTE, malgré sa faible diffusion en France, et réfléchi avec lui sur ces nécessités de l'action Vraisemblable, et ici vraie, elle doit encore être « une et entière comme un être vivant » (1459 b), et elle « s'efforce de s'enfermer autant que possible, dans le temps d'une seule révolution du soleil » (1449 b), tous conseils absents des recommandations d'HORACE.³

Nous revenons à la question du choix du sujet⁴ : pourquoi un dramaturge

¹« le choix d'un sujet historique, qui rapproche plus Mairet de Scudéry que de Corneille et Rotrou, avait déjà été opéré au XVI^e siècle dans la tragédie humaniste, mais à cette date il témoigne d'une évidente volonté de renouvellement. »

Jean-Marc CIVARDI, « Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairet », *op. cit.*, p. 68.

²Georges FORESTIER, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, janvier 1989, n° 11, « La littérature et le réel », p. 98.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Françoise Charpentier, José Sanchez, *op. cit.*, p. XI.

⁴Voir « Un sujet original : la mort de Cléopâtre » *supra* p. 32-36.

français dont l'ambition était de faire renaître les genres antiques a-t-il choisi comme héroïne de sa première tragédie – de la première tragédie – la reine débauchée de l'Égypte ancienne ? L'illustration de l'esthétique tragique gréco-latine se fait ainsi par l'intermédiaire d'une figure haïe, que les auteurs pris pour modèles n'auraient jamais jugée digne de la scène : de fait, aucune tragédie antique de Cléopâtre ne semble avoir été écrite.

La fascination exercée par l'histoire antique est certaine : preuve en est la découverte de cette statue de marbre à Rome, en 1512, acquise par le pape Jules II, identifiée à tort comme étant une représentation de la reine Lagide – statue qui est en fait celle d'Ariane endormie¹.

Il convient ensuite de rappeler que le contexte de la Querelle des Amies – dès 1540 – puis de la Querelle des Femmes engage une réflexion profonde sur la féminité : Cléopâtre, en tant que figure ambivalente, à la fois fascinante et repoussante, nourrit le débat. Bien plus, sa beauté et son intelligence, reconnues même de ses détracteurs, sont deux qualités précieuses pour les esprits contemporains, comme le rappelle Françoise Joukovsky :

Claude de Taillemont² ou François de Billon³ célèbrent les dames illustres par leur beauté, leur vertu, leur intelligence : leur intelligence surtout, car ils ont un faible pour les femmes savantes. Ces listes cependant contiennent surtout des noms empruntés à l'Antiquité, comme si ces auteurs ne voyaient guère les mérites de leurs contemporaines.

Il est probable que Cléopâtre fasse implicitement partie du nombre même si elle n'est pas directement citée par Claude de Taillemont. Quant à François Billon, il esquisse une défense par contrepoint de la reine, moins vicieuse que son frère et mari :

¹Lise WAJEMAN, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève : le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007, p. 131.

²Poète lyonnais, ami de Maurice Scève, célèbre pour le *Discours des Champs Faez, à l'honneur et exaltation de l'amour et des dames* (1553), sur le modèle du *Décameron* de Boccace, qui relate une discussion sur le mérite des femmes.

Claude de TAILLEMONT, *Discours des champs faez a l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames*, Lyon, par Benoist Rigaud et Jean d'Ogerolles, 1576.

³François de Billon, secrétaire de Joachim Du Bellay, est l'auteur de l'ouvrage *Le Fort Inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*.

François de BILLON, *Le Fort inexpugnable du sexe féminin*, Paris, J. d'Allyer, 1555.

En tout país toute guise, fait voir des Hommes la sottize : Laquelle sottize, est si prompte (a ce propos) à incontinent dégorger la trop volontureuse nature ou Lubricité de la Royne Cleopatra & de quelque autre, qu'ilz deussent premierement confesser que le vice d'elle, est trop plus louable, que les imperfaites vilanyes du Roy Ptolomé son Mary & son frere, ne meritent silence de bouche.¹

Il convient ainsi de s'interroger sur les résonances entre la tragédie et l'histoire, tant antique que contemporaine. Tout d'abord, de façon très conventionnelle, les auteurs rendent hommage à leurs protecteurs, mais il est important de souligner qu'ils mettent en valeur les faiblesses de leur temps en dénonçant notamment les guerres civiles, qui commencent en 1562². Enfin sera abordée la comparaison entre Cléopâtre et les femmes qui ont marqué le seizième siècle européen, pour tenter d'expliquer le succès de cette reine vicieuse devenue héroïne majestueuse.

Mécènes et monarques : les « vertus de l'éloge »

L'expression « vertus de l'éloge » est empruntée à la préface d'un ouvrage récent sur l'éloge du prince et rappelle que la louange politique est un *topos* de la littérature préfacière autant qu'un engagement civique ; s'il n'est guère possible de critiquer le roi, le louer peut lui donner envie d'être digne :

Éloge des vertus, vertus de l'éloge : on lui dit hautement qu'il est bon, pour qu'il le soit et qu'il le reste. L'éloge était un exercice de civisme monarchique, comme aujourd'hui la critique est un exercice de civisme républicain.³

Étienne Jodelle inscrit sa tragédie dans le contexte politique puisqu'elle est représentée pour la première fois lors de la fête de la victoire de Metz sur Charles Quint, en 1553, à Paris, à l'hôtel de Reims. Bien plus, le prologue de sa *Cléopâtre captive* est un éloge direct du roi Henri II. Il est assimilé au « fils des Dieux⁴ » et à Zeus, père des Muses :

Puis que la mer qui te fait son Neptune,
Bruit en ses flots ton heureuse fortune,
Et que le Ciel riant à ta victoire

¹*Ibid.*, f° 14 v°-15 r°.

²Seule la tragédie de Jodelle est donc exclue de ces considérations.

³Isabelle COGITORE, Francis GOYET, *L'Éloge du Prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003, p. 7.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 61.

Se voit mirer au parfait de ta gloire :
Pourroyent vers toi les Muses telles estre,
De n'adorer et leur pere et leur maistre ?¹

Les guerres d'Italie, le traité de Chambord² et la victoire de Metz parachèvent la gloire du fils de François I^{er}, autre souverain dont Jodelle fait l'éloge³ : le *topos* poétique de l'âge d'or trouve ici sa référence historique. Au-delà des lieux de la rhétorique préfacière, liés à la *captatio benevolentiae* ou à la demande de mécénat, de protection, cet avant-texte souligne la reconnaissance du milieu intellectuel envers les rois de France, favorables aux Lettres. Enfin, Jodelle poursuit par la plume la lutte contre le roi espagnol, vaincu par Henri II, en suggérant son assimilation à Octave, vainqueur de Cléopâtre :

Si le roi comprend qu'Octavian est Charles Quint, et qu'il vient de vaincre le vainqueur du poème, alors il saura que la tragédie lui annonce une gloire qui ressemble à celle d'Auguste, mais qui sera meilleure, plus légitime encore.⁴

Il est toutefois possible de nuancer cet éloge : par son suicide en effet, Cléopâtre a réussi à nuire au futur *princeps*. Sa victoire est donc bien moins éclatante que celle du roi de France. Est-ce à dire que le véritable vainqueur de la tragédie, loué devant le roi, serait une femme ?

Montreux adresse pour sa part une épître au duc de Mercœur, « son Tres-illustre Prince, Seigneur et Moecene », qu'il compare à Octave :

Vous ressemblez à ces grands Monarques, digne comme eux de moderer toute la terre, et comme Auguste vous limez les escripts des doctes.⁵

Il rend aussi hommage aux grands Rois de France, Charlemagne et François I^{er}, avant de mentionner l'ennemi espagnol :

De nos rois les doctes ont vaincu toute la terre, comme Charles le grand, scavant entre tous autres : le grand Roy François : et des Espagnols le grand Charles cinquiesme⁶

¹*Ibid.*, v. 5-10.

²En janvier 1552, Henri II signe un traité avec les princes réformés pour lutter contre Charles Quint, farouche adversaire espagnol, issu de la famille des Habsbourg.

³« Les bons esprits que ton pere forma, / Qui les neuf sœurs en France ranima »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 15-16.

⁴François CORNILLIAT, « « Mais que dirai-je à César ? » Éloge et tragédie dans la poétique d'Étienne Jodelle », *L'Éloge du Prince de l'Antiquité au Temps des Lumières*, *op. cit.*, p. 231.

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, NP 2.

⁶*Ibid.*, NP 3.

De fait, Montreux ne témoigne pas ici d'un engagement politique particulier, mais se contente de louer le mécénat des Grands¹. Mairet quant à lui semble adopter une position intermédiaire : son épître liminaire est dédiée au Comte de Belin, son protecteur :

Or la pièce s'ouvre sur une discussion à propos de la confiance qu'un chef peut accorder dans l'épreuve aux protestations de fidélité de ses soldats [...] Mécénas est seul à rester lucide sur les événements : ce nom hautement significatif fait écho à l'évidence au patronage de Belin, à sa lucidité et à son « jugement » ; rétroactivement, la dédicace élabore de ce fait une type de clef propre à la publication imprimée.²

Quant à Garnier, en 1578, il n'adresse pas l'éloge directement au monarque mais à son mécène et ami, Guy Faur de Pibrac qui revêtit nombre de fonctions politiques : il défendit Charles IX au Concile de Trente, il représenta en partie le courant de pensée loyaliste, il fut enfin chancelier du futur Henri III et de Marguerite de Navarre. La critique du nouveau roi de France peut d'ailleurs être sentie à travers la comparaison implicite avec Antoine :

*The parallel between Marc Antoine and Henri III was likely to occur to his readers, even if Garnier did not intend it ; but he probably did, for he would have had to be very unobservant not to notice the obvious analogy.*³

En effet, la décadence du général et de la reine Lagide est une image de celle des Valois. Bien plus, ce sont leurs deux sociétés qui fonctionnent de façon comparable :

Sous Henri III, comme sous les Lagides, le déploiement du luxe correspond à une façon d'envisager la fonction royale.⁴

De même, Benserade transmet un éloge de la monarchie, dans le cadre de la politique culturelle de Richelieu :

¹En revanche, un examen plus approfondi de la pièce conduit à formuler l'hypothèse que derrière le personnage d'Octave se cache Henri IV :

« Octave peut apparaître comme une figure d'Henri IV. Indice de cette identification : contre l'usage, la tragédie désigne Octave comme « Cesar », du titre générique des empereurs romains (et Octave ne l'est pas encore) ; or l'identification d'Henri IV à César est un lieu commun de la propagande royaliste. »

Emmanuel BURON, « Chronique d'une soumission. Lecture historique de *Cleopatre* et *Sophonisbe* de Nicolas de Montreux », *Le Duc de Mercœur, 1558-1602 : les armes et les lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2009, p. 243.

²Laurence GIAVARINI et Elie HADDAD, « Littératures classiques, n°65 », *op. cit.*, p. 43-44.

³Gillian JONDORF, *Robert Garnier and the themes of political tragedy in the sixteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 35.

⁴Remarque de Jean-Claude Ternaux :

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, p. 11.

*Benserade has fashioned an heroic model of queenly virtue, glorifying the concept of monarchy itself, whose gilded splendour is thus defended against the « froideur severe » of villainous imperialistic presumption. With the Holy Roman Empire threatening and France about to fight its first battles in the Thirty Years War, Richelieu could have asked for no better propaganda.*¹

Toutefois, le discours politique mis en œuvre dans les tragédies de Cléopâtre contraste avec l'éloge contenu dans les paratextes : on y voit une analogie profonde entre les guerres civiles du *triumvirat*, liées à la succession de Jules César, et les troubles religieux qui affectent la France.

Les « violences au cœur des alliances » : l'empreinte de la guerre civile²

Mutatis mutandis, les conflits entre Octave et Antoine rappellent ceux qui opposent catholiques et protestants. Dans les deux cas, l'affrontement est interne à une même nation, ce qui amplifie les effets tragiques, comme le préconisait déjà Aristote :

S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est pas la violence même ; pas davantage s'il y a neutralité ; mais le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère –, voilà ce qu'il faut rechercher.³

Le thème de la guerre civile est présent dès l'épître liminaire de Garnier à Pibrac. Huit conflits agiteront la France entre 1562 et 1598, le massacre de la Saint Barthélémy d'août 1572 en constituant l'acmé :

Mais sur tout, à qui mieux qu'à vous se doivent adresser les représentations Tragiques des guerres civiles de Rome ? qui avez en telle horreur nos dissensions domestiques, et les

¹Philip TOMLINSON, « L'Art d'embellir les vices : The Antony and Cleopatra Plays of Mairret and Benserade in the light of Richelieu's Rehabilitation of the Theatre », *Australian Journal of French Studies*, 1996, vol. 33, n° 3, p. 360.

²La critique sociale et politique ne concerne pas uniquement les guerres civiles. Raymond Lebègue signale, à propos de la tirade de Lucile (v. 1182-1195) :

« tandis que le souverain se noie dans les plaisirs, les flatteurs pillent le peuple, la justice est bannie, les Grands se disputent le pouvoir, les crimes restent impunis, la rébellion éclate. »

Robert GARNIER, *Marc Antoine Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 208.

Voici le passage en question :

« » Leurs peuples ce pendant, la charge sur le dos, / » Sont pillés de flatteurs, qui leur sucent les os : / » Ne sont point gouvernez, servent aux grands de proie, / » Tandis que ce fol Prince en ses plaisirs se noye : / » Qui n'oit rien, ne voit rien, et ne fait rien d'un Roy, / » Semblant luy mesme avoir conjuré contre soy. / » Lors l'egale Justice erre à l'escart bannie, / » Et se plante en son lieu l'avare tyrannie : / » Le desordre confus en tous estats se met, / » Maint crime, mainte horreur sans crainte se commet, / » Puis la rebellion mutine se descouvre, / » Qui ores d'un pretexte, or' d'un autre se couvre. / » Pique les ennemis, qui aussi tost debout / » Entrent sans resistance, et s'emparent de tout. »

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1182-1195.

³ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 81.

malheureux troubles de ce Royaume, aujourd'huy despoillé de son ancienne splendeur, et de la reverable majesté de nos Rois, prophanee par tumultueuses rebellions.¹

Dans le corps même de la tragédie, c'est le Chœur de soldats césariens qui déplore les conflits intestins :

Tousjours la guerre domestique
Rongera nostre Republique ?
Et sans desemparer nos mains
Des glaives dans nostre sang teints,
Et sans despouiller la cuirace,
Nostre continu vestement,
Nous irons-nous de race en race
Massacrer eternellement ?²

Le Chœur, « conscience de la tragédie³ », est véritablement la voix collective du Royaume de France. Si Montreux a suivi très fidèlement le modèle fourni par Jodelle, il manifeste le même souci de faire allusion aux troubles civils et confie ces considérations politiques à Octave César qui, sur un ton sentencieux, déplore les massacres des guerres intestines :

» Plus digne de la mort est l'ingrat miserable
» Que celui qui cruel esgorge son semblable,
» Car l'un apres le bien outrage son amy,
» Et l'autre seulement deffaict son ennemy,
» L'un le public, les loix, cruellement outrage,
» Et l'autre seulement à un seul fait dommage.
Ainsi dignes de mort, et indignes des Cieux
Sont ces enfants ingrats, adversaires des Dieux,
O Rome tu le sçais dont la guerrière face,
N'a veu pour l'outrager courant de place en place
Le barbare ennemy, et qui n'a veu sa main
Tremblante sous son nom, trempee au sang Romain,
Mais celle de ses fils, ces enfans⁴ de vipere,
Qui ont voulu crever leur pitoyable mere.⁵

En somme, le succès de la figure de Cléopâtre sur la scène tragique est indubitablement lié à l'analogie entre les troubles religieux et les guerres civiles de Rome. La reine égyptienne est une héroïne d'une troublante actualité : elle est victime de l'impérialisme romain comme les protestants sont victimes de l'intolérance catholique. Bien plus, Cléopâtre semble avoir nombre de points communs avec les

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., p. 29.

²*Ibid.*, v. 1712-1719.

³Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 56.

⁴« ses propres enfans de son lait alaittez / Qui remplissent son sein d'horribles cruauttez. »
Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », op. cit., v. 1051-1052.

⁵*Ibid.*, v. 671-684.

femmes célèbres de son époque, en premier lieu Catherine de Médicis¹ pourtant peu favorable à la tragédie, devenue trop proche de la réalité historique contemporaine :

En 1556, trois années à peine après le triomphe de la représentation de *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle, la cour de France assiste, dans la ville de Blois, à la représentation somptueuse de la *Sophonisbe* du Trissin, traduite et adaptée en français par Mellin de Saint-Gelais à la demande expresse de Catherine de Médicis, car, nous dit Brantôme, la reine « aymoît fort à voir jouer des commedies et tragedies ». Mais dans les années qui suivent, le malheur s'abat sur la cour : Henri II et François II meurent dans des circonstances dramatiques et la France est plongée dans les guerres de Religion. Catherine de Médicis interdit alors la représentation de tragédies à la cour et leur préfère des spectacles au contenu rassurant et à la mise en scène brillante, car « depuis *Sofonisba*, [...] très-bien représentée par Mesdames ses filles et autres Dames et Damoiselles, et Gentilshommes de sa Court, [...] elle eust opinion qu'elle avoit porté le malheur aux affaires du Roayume, ainsi qu'il succeda ; elle n'en fist plus jouer, mais ouy bien des commedies et tragi-commedies ». L'anecdote, pour être isolée, n'en demeure pas moins savoureuse et lourde de sens ; elle permet en effet de saisir certaines caractéristiques essentielles de la tragédie humaniste. Le spectacle tragique, parce qu'il reproduit sur le théâtre la geste de Grands, semble investi d'une puissance maléfique par le pouvoir royal : il annonce, détermine même le cours de l'histoire.²

Robert Garnier sous-titre sa tragédie *Porcie*³, en 1568, « Tragédie française, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome. Propre et convenable pour y voir depeinctes les calamités de ce temps. ». En 1574, dans son épître liminaire à Monseigneur de Rambouillet, pour l'édition de *Cornélie*, il signale en outre à ses lecteurs : la tragédie est un « poeme à [son] regret trop propre aux malheurs de nostre siecle⁴ ».

*Cléopâtre, miroir des figures féminines renaissantes*⁵

Il pourrait paraître étrange d'assimiler Catherine de Médicis à Cléopâtre : les

¹« Brantôme avait raison d'affirmer que, depuis les tristes événements de 1559-1562, Catherine de Médicis se montrait hostile aux représentations de tragédies. »

Raymond LEBÈGUE, *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, p. 141.

²*Ibid.*, p. 147.

³Robert GARNIER, *Porcie Tragédie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 28, 1999.

⁴Robert GARNIER, *Cornélie, tragédie de Rob. Garnier*,..., Paris, impr. de R. Estienne, 1574, NP 4.

Voir l'édition moderne :

Robert GARNIER, *Cornélie Tragédie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 53, 2002.

⁵Un parallèle doit être établi également entre l'œuvre de Shakespeare et l'histoire contemporaine anglaise : « Héritier mythique de la civilisation romaine à travers sa prétendue fondation par Brutus, petit-fils d'Énée le fondateur de Rome, l'Angleterre partage avec l'Égypte de Cléopâtre son passé récent de système politique soumis à une femme, Élisabeth I^{ère}. »

Ladan NIAYESH, « « Thou art a Roman ; be not barbarous » La Menace africaine dans *Antoine et Cléopâtre* », Antony and Cleopatra, *William Shakespeare*, dir. Christine Sukic, Paris, éd. du Temps, « Lectures d'une œuvre », 2000, p. 57.

portraits du temps semblent interdire tout rapprochement. Mais si la reine de France ne peut aucunement rivaliser en beauté avec celle d'Égypte, elle a l'intelligence en partage avec elle : elle contribue à l'élévation culturelle de la cour. Ce qui la rapproche également de Cléopâtre, c'est la légende noire qui est associée à son nom, due à la propagande dirigée contre les Valois et qui relève, comme l'ont montré les travaux des historiens, de la désinformation historique. Réputée pour ne reculer devant aucun crime, la reine fut soupçonnée de cacher des poisons derrière des armoires secrètes, comme Cléopâtre qui essayait des venins sur des condamnés. Au-delà de ces points communs, leurs vies offrent d'autres analogies, notamment l'épreuve du deuil ; à la mort de Henri II, la reine porte le deuil en noir – alors que jusque là la couleur associée était le blanc – et prend comme emblème la lance brisée, avec la devise « *Lacrymae hinc, hinc dolor* ». Soucieuse de préserver l'héritage de ses enfants, elle a pu être un modèle pour la métamorphose du personnage de Cléopâtre en figure maternelle, dès Garnier¹.

D'autres femmes du seizième siècle européen ont marqué l'Histoire par leurs légendes noires : ce fut le cas de Diane de Poitiers, la « putain du roi² » belle et intrigante, de Marie Tudor, dont le surnom « *Bloody Mary* » dit assez la cruauté, mais aussi d'Anne Boleyn, exécutée sur de fausses accusations d'adultère, d'inceste, de sorcellerie, de haute trahison, reine qui fut aussi représentante de la luxueuse mode contemporaine. Si elles ne sont pas directement des avatars de Cléopâtre, elles incarnent, dans sa lignée, une féminité violente, scandaleuse et pour le moins assumée.

Outre de Catherine de Médicis, Cléopâtre semble également proche de la reine d'Écosse Marie Stuart, figure éminemment tragique qui passait elle aussi pour être une des plus belles femmes de son temps, et qui connut également un destin funeste. Les

¹Nous pouvons ajouter que la tolérance Lagide en ce qui concerne la religion trouve un écho dans les mesures prises par Catherine de Médicis pour apaiser les protestants, notamment la suppression de la peine de mort pour hérésie ainsi que la liberté de conscience et de célébration du culte hors des villes.

²Cléopâtre est surnommée « *regina meretrix* », c'est-à-dire « reine courtisane » par Pline. Voir *infra* p. 347-348 ; p. 354.

amours de la reine égyptienne et de Marc Antoine sont comparées à celles de Marie et de James Hepburn, Comte de Bothwell¹, ou à son mariage avec Henry Stuart, lord Darnley². Quand celui-ci fut assassiné, la reine fut accusée de trahison et exécutée de trois coups de hache. La violence de sa mort, mais aussi son statut de victime des guerres civiles – religieuses et non strictement politiques comme Cléopâtre – la rapprochent encore de la reine Lagide. Enfin, c’est la devise de la reine qui semble parfaitement adaptée à la scène tragique et notamment aux tragédies à dénouement étendu :

In my end is my beginning

À l’inverse, Cléopâtre apparaît comme un contre-modèle pour toutes ces reines vertueuses sans faille apparente comme Élisabeth I^{re} d’Angleterre, appelée aussi « la reine vierge ».

En somme, la tragédie de Cléopâtre offre de nombreuses analogies avec la vie politique française, voire européenne, du seizième siècle, ce qui peut en partie expliquer son succès. C’est en tout cas une véritable leçon politique qui est donnée, conformément aux exigences du genre tragique qui, au XVI^e siècle, se doit d’être didactique : l’éloge du prince, conçu comme une incitation à la vertu, ne dément pas la critique de la tyrannie liberticide et des guerres civiles. La grandeur des lettres, favorisées par les monarques français, trouve également son succès dans l’éloge d’une figure historique controversée, Cléopâtre, coupable d’excès et néanmoins porteuse de valeurs politiques. Son éloge, exercice littéraire et civique, est surtout l’affirmation d’un pouvoir féminin maîtrisé et d’une lutte pour l’indépendance. Quant aux guerres civiles de Rome et de France, elles constituent un thème qui, en écho, rappelle tragiquement que l’Histoire est cyclique.

¹« des réminiscences des amours de Marie Stuart et de Bothuell (1567) »
Marie-Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier 1545-1590 : l’œuvre*, op. cit., p. 198.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., p. 15.

CHAPITRE 2 – L'ÉCOLE DES ROIS¹ FAITE PAR UNE REINE : LA TRAGÉDIE POLITIQUE

Le désir de régner dans son
cœur attaché
Que par la seule mort n'en
peut être arraché.²

La tragédie, en tant que genre noble, fait le portrait de hauts personnages, s'adresse directement aux grands qui dirigent les États et leur tend en quelque sorte le miroir des problèmes qu'ils rencontrent. Pierre Laudun d'Aigaliers, dans le cinquième livre de *L'Art poétique françois* (1597), la définit ainsi : « Les choses ou la matière de la Tragédie sont les commandemens des Roys, les batailles, meurtres, violemment de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, et autres matieres semblables³ ». À bien des égards, la dimension politique, inhérente à de nombreuses pièces tragiques, est conçue comme une leçon. Ainsi, Charles Estienne, dans *l'Epître du translateur* qui précède sa traduction de *L'Andrie* de Térence, insiste sur l'enseignement

¹Cette métaphore est récurrente. Voir par exemple : Marie-Joseph CHÉNIER, « Charles IX ou l'École des rois », *Théâtre*, éd. François Jacob, Paris, Flammarion, 2002.

« C'est sans doute avec Montchrestien qu'apparaît l'idée que la tragédie est une « école », mot qui devait faire fortune. »

Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 48.

« Tandis que la comédie se veut le miroir du commun des hommes, la tragédie, telle qu'elle était apparue au XVI^e siècle, se voulait « l'école des Rois et des Grands ». Au milieu du XVI^e siècle, Jodelle, l'inventeur de la tragédie française moderne, rappelait au roi Charles IX que le rôle du poète tragique est de présenter les heurs et malheurs que connaissent les rois et les grands. »

Georges FORESTIER, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, « Les Livres et les hommes », 1998, p. 71.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1227-1228.

³Pierre de LAUDUN D'AIGALIERS, *L'Art poétique françois*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, « Société des textes français modernes », 2000, p. 202.

donné aux grands par la tragédie : « La tragedie estoit une maniere de fable sumptueuse [...] par laquelle les Anciens reprochoient, non seulement les fautes qui se commettoient es choses privées & civiles : mais encores es choses haultaines & ardues, jusques à toucher & taxer les princes¹ ».

Nous trouvons ainsi dans notre *corpus* des réflexions diverses sur l'exercice du pouvoir à travers les notions de justice, de clémence – comme il est d'usage dans la tragédie depuis Sénèque – et de mérite, mais l'union malheureuse de la reine égyptienne et du général romain, comme celle d'Omphale et d'Hercule, met d'abord en scène l'incompatibilité entre l'exercice du pouvoir et l'amour, entre la *militia* et l'*amor*, entre le laurier et le myrte.

En ce sens, le thème de la politique se conçoit comme un obstacle, dans l'acception dramaturgique du terme : Antoine perd le pouvoir pour lui avoir préféré une femme, *a fortiori* étrangère et reine, dont le faste est aux antipodes de l'austérité « vieux Romain ». Ce goût de la pompe est illustré par « le nombre ou la majesté des acteurs, ou par un spectacle magnifique² » : cette dimension est saisissante dans la pièce de Benserade qui développe une dramaturgie de l'objet et de l'ostentation. Il suffit pour mesurer l'importance de la cérémonie politique d'observer la didascalie qui ouvre le quatrième acte :

CESAR, SA SUITE, LES DEPUTEZ D'ALEXANDRIE

Recevant les clefs de la ville des mains des Deputez à genoux, devant son tribunal³

Outre les clefs, qui symbolisent la chute de la ville, la posture des députés en suppliants – muets et prosternés – contribue à magnifier Octave vainqueur. L'éclat tragique et donc la représentation de hauts personnages en proie à de grands dangers, conformément au principe de la montée des périls sur laquelle repose la dramaturgie

¹TÉRENCE, *Première comédie de Térence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de latin en françois, en faveur des bons espritz, studieux des antiques récréations*, trad. Charles Estienne, Paris, A. Roffet, 1542.

²François Hédelin d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001, livre III, chapitre 5.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 993.

tragique, se conjuguent à l'exposition des enjeux de la raison d'État.

Cléopâtre n'est en proie à aucun dilemme tragique : sa décision de mourir pour préserver sa liberté est fermement assurée et le seul risque qu'elle encourt est celui de l'avilissement personnel. En revanche, les pièces de notre *corpus* font deviner un autre dilemme en filigrane parce qu'antérieur à la pièce et avorté, celui de Marc Antoine, qui aurait dû justement choisir entre la politique et l'amour, entre Mars et Vénus. Au-delà de la défaite d'Actium, si les amants se suicident, c'est parce que le général romain a refusé de délibérer ; d'ailleurs, dans la pièce de La Chapelle, Agrippa signale cette alternative :

Et n'exige à son tour qu'un léger sacrifice,
Qu'un sang que le Senat ordonne qu'on punisse,
Cléopâtre en un mot, qu'à tous les Souverains
Cent raisons font hayr, aussi bien qu'aux Romains.
N'est-il pas temps, Seigneur, que l'honneur vous ramene ?
Languirez-vous toujours dans les bras d'une Reyne,
Qui vous donne en spectacle, à l'Univers surpris,
De voir vos Etendarts sur les Tours de Memphis ?¹

Antoine en était déjà pleinement conscient dès le début de la pièce :

Esclave infortuné d'une superbe Reyne,
Pour elle des Romains j'ay mérité la haine²

Il serait ainsi le double inversé de Titus, qui a renoncé à l'amour de la reine orientale Bérénice pour conserver son statut d'empereur. Ce sacrifice refusé coûte la vie aux deux amants. Comme Sophonisbe, Cléopâtre n'est pas de bon conseil pour son Antoine : la première a enjoint son époux Syphax à rompre avec Rome avant de tomber amoureuse d'un de leurs alliés ; la seconde retient le général romain en Égypte alors que le Sénat lui demande de rentrer. Héros politique raté, contrairement à Énée qui abandonne Didon, Antoine demeure un personnage amoureux et faible, qui a perdu son statut et a mis en danger ses troupes pour une barbare³. Inutile de préciser que ses contemporains⁴ ne l'ont guère encensé : face à lui, Octave n'en est que grand puisqu'il

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 125-132.

²*Ibid.*, v. 37-38.

³Pour les comparaisons entre Cléopâtre, Sophonisbe, Bérénice et Didon, voir *supra* p. 16-21.

⁴De nombreux auteurs antiques ont stigmatisé la reine et parmi eux Cicéron, seul à l'avoir rencontrée.

n'a pas été séduit par cette reine débauchée qui avait déjà condamné le grand Jules César, son oncle et père adoptif, à la décadence. La propagande augustéenne paraîtrait donc se poursuivre dans les tragédies de Marc Antoine, mais le personnage de Cléopâtre gagne peu à peu en héroïsme, ne serait-ce que par contraste : en effet, Octave demeure une figure de l'oppression et de la tyrannie. Bien plus, nous montrerons que des leçons politiques sont données au fil des pièces et que, de façon inattendue, elles désignent peu à peu la reine Lagide comme un modèle.

Une tragédie de la démesure : hybris et dérive passionnelle

La scène des différentes tragédies est en Égypte, à Alexandrie. Ce pays, conquis par Alexandre le Grand, est envahi par la puissance romaine dans le cadre des guerres civiles : après l'éviction de Lépide, les deux anciens *triumvirs*, Antoine et Octave, s'affrontent. Le premier, occupé avec Cléopâtre, perd Actium en -31. Les pièces ont donc pour cadre un territoire assiégé par une puissance étrangère, qui a mis sous son autorité ou est en train d'occuper – selon les dramaturges – la capitale politique. Cette dimension est surtout développée dans les pièces de Jodelle et de Garnier, notamment grâce au Chœur, qui plaint le peuple égyptien :

Le sceptre sous qui ploye
Tout un peuple soumis.¹

Très vite, c'est la perspective d'une sujétion qui inquiète l'Égypte, près de devenir province romaine ; en somme, la captivité de Cléopâtre est une métonymie pour ce pays qui va devoir se soumettre :

Mais tant y a qu'il nous faudra renger
Dessous les loix d'un vainqueur estrange,
Et desormais en notre ville apprendre
De n'oser plus contre Cesar méprendre.²

Nous trouvons une considération similaire dans la pièce de Garnier³, où le

Voir l'annexe sur la littérature latine, *infra* p. 347-362.

¹Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 409-410.

²*Ibid.*, v. 1611-1614.

³« Nous verrons le front austere / D'un Romain plein de fureur, / Qui brandira pour terreur / La hache

Chœur rend hommage aux « regrettables Ptolomez¹ », qui ont délivré l'Égypte du joug perse. D'un point de vue dramaturgique, il est intéressant de mettre en parallèle le destin du pays et celui de sa reine, qui affirme une liberté individuelle à laquelle une patrie, de fait, n'a pas accès. L'obstacle tragique est grandi par ce péril national, qui amplifie la pitié des spectateurs. D'un point de vue historique maintenant, les dramaturges renaissants, notamment Garnier dans le paratexte de sa pièce, soulignent volontiers la comparaison possible entre les conflits intestins de Rome et les guerres de religion qui agitent la seconde moitié du seizième siècle français². La menace est donc claire : seule la paix préserve d'une invasion étrangère. Antoine, qui se croyait en sécurité, a sacrifié l'Égypte faute d'avoir été suffisamment inquiet et averti des dangers qui le guettaient.

L'éthopée d'Octave mise dans la bouche des personnages est globalement sombre et son portrait en acte n'est guère plus rassurant. Il est tout d'abord, dans la pièce de Jodelle par exemple, entouré de conseillers qui prônent la violence ; ainsi Agrippe déclare-t-il :

Comme vengeur des grands Dieux offensez :
Esjouy toy en leur sang et te baigne,
De leurs enfans fais rougir la campagne,
Racle leur nom, efface leur memoire :
Poursuy poursuy jusqu'au bout ta victoire.³

Montreux choisit de présenter une scène similaire, mais c'est Octave lui-même qui suggère le massacre des Égyptiens et demande son approbation à un conseiller :

Que doiy-je faire Aree ? et quoy ne doiy-je pas
Faire esprouver le feu, le fer et le trespas
A ce peuple inhumain, agité de furie,
Dont le crime a pollu l'honneur d'Alexandrie ?
A ce peuple ennemy, qui violant sa foy,
Pour defendre un tyran s'est armé contre moy ?⁴

Garnier, pour sa part, va encore plus loin et quitte le style délibératif : Octave

proconsulaire, / Bannissant avec nos Rois / L'observance salutaire / De nos politiques lois. »
Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 813-819.

¹*Ibid.*, v. 1343.

²Voir « Les « violences au cœur des alliances » : l'empreinte de la guerre civile » *supra* p. 67-69.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive, op. cit.*, v. 544-548.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 729-734.

César présente sa ferme résolution de couronner sa victoire à Actium par un spectacle violent :

Il faut de tant de sang marquer nostre victoire,
Qu'il en soit pour exemple à tout jamais memoire :
Il faut tout massacrer, si qu'il ne reste aucun
Qui trouble à l'advenir nostre repos commun.¹

C'est clairement la question de la tyrannie qui se trouve posée dans l'ensemble du *corpus*. Cette notion est complexe à définir : en grec ancien, le tyran s'oppose au roi de naissance, il est perçu comme un maître illégitime. Il semble représenter trois dérives politiques : celle du pouvoir discrétionnaire, celle de l'*hybris* et celle du manque de maîtrise. En d'autres termes, le tyran exerce un pouvoir absolu ; il conçoit sa fonction et son identité avec démesure – par exemple en se comparant aux dieux, mais ce n'est pas exclusif² – et se révèle incapable de régner sur lui-même ni de surmonter ses passions, ce qui le conduit parfois à la dépravation morale. Pierre Matthieu, dans *La Guisiade*, esquisse cette opposition entre le roi et le tyran : « Le Roy vit pour son peuple, et le Tyran pour soy, / Le Roy aime le droict, le Tyran rompt la Loy.³ » Christian Biet définit le tyran comme un « insensé contre Dieu⁴ » ; il distingue « le tyran d'établissement [...] un homme [...] qui prend le pouvoir en s'appuyant sur des forces matérielles, politiques, sur le peuple, sur l'action d'un complot, ou sur son acte propre, fût-il héroïque⁵ » et « le tyran d'exercice⁶ » qui renverse la loi monarchique. En l'occurrence, Auguste fait figure de tyran d'établissement dans les tragédies de Cléopâtre mais il

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1496-1499.

²« Mais déjà Octave, dans *Marc-Antoine*, ne loue les Immortels d'avoir élevé la grandeur de Rome que pour lui permettre d'affirmer sa domination sur elle (v. 1344-1359). »

Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier, op. cit.*, p. 379.

³Pierre MATTHIEU, « La Guisiade », *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Florence, L.S. Olschki, 2009, v. 369-370.

⁴Christian BIET, *La Tragédie, op. cit.*, p. 97.

⁵*Ibid.*, p. 98.

⁶« Son intérêt privé supplante toute loi et renvoie l'ensemble des sujets à l'arbitraire et au néant. Le tyran est donc un insensé, un incroyant, qui méconnaît ou qui refuse Dieu, ce que son exercice du pouvoir confirme. Usurpation, donc scandaleuse appropriation originelle du pouvoir, parjure, donc irrespect des lois existantes, impiété donc lutte contre Dieu, deviennent ainsi les trois motifs de reconnaissance du tyran. »

Ibid., p. 99.

évitera de devenir un tyran d'exercice grâce à sa clémence dans *Cinna* de Corneille¹.

Petit à petit s'esquisse donc le portrait d'un véritable tyran et le public des tragédies en est d'autant plus convaincu que le personnage d'Octave lui-même agit de la sorte. Certes, nous trouvons des remarques négatives à son sujet ; ainsi le Chœur, dans la pièce de Garnier remarque-t-il :

Mais desormais que la grand'Romme
Est sous le pouvoir d'un seul homme,
Qui regist sans debat d'aucun
Son empire remis en un²

La Chapelle confie ce triste constat à Antoine lui-même, qui reconnaît l'absolue mais non moins terrifiante victoire de son adversaire et ancien allié :

Tout reconnoist César, tout frémit à sa voix,
Et son nom seulement épouvante les Rois.³

Il est intéressant de noter ici que le dramaturge emprunte de manière littérale un extrait de la tragédie de Garnier⁴, à la différence près que l'humaniste attribuait ces paroles à César.

En outre, les paroles les plus accablantes, qui assimilent sans nul doute Octave à un tyran sont prononcées par lui-même, déjà chez Jodelle :

En la rondeur du Ciel environnée,
A nul, je croy, telle faveur donnée
Des Dieux fauteurs ne peult estre qu'à moy :
Car outre encor que je suis maistre et Roy
De tant de biens, qu'il semble qu'en la terre
Le Ciel qui tout sous son empire enserre,
M'ait tout exprés de sa voûte transmis,
Pour estre ici son general commis
[...]
Il semble ja que le Ciel vienne tendre
Ses bras courbez pour en soy me reprendre,
Et que la boule entre ses ronds enclose,
Pour un Cesar ne soit que peu de chose :
Or' je desire, or' je desire mieux,
C'est de me joindre au saint nombre des Dieux.⁵

Toutes les facettes du parfait tyran sont réunies : Octave célèbre sa toute-

¹Voir *infra* p. 80 ; p. 87.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1744-1747.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie, op. cit.*, v. 535-536.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1370-1371.

⁵Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive, op. cit.*, v. 445-452 ; v. 459-464.

puissance et se croit investi d'une élection divine. Le crime tragique commis par le chef romain est clairement identifié par Charles Mazouer : « Vainqueur d'Antoine et maître de Cléopâtre, l'Octavien de Jodelle veut être mis au rang des dieux¹ ». Au contraire, le monarque éclairé doit, d'après Agrippa d'Aubigné

Estre dieu secondaire, ou image de Dieu.²

Déjà Sénèque³ esquissait l'opposition entre le roi honnête et le tyran avili :

*Animus noster modo rex est, modo tyrannus : rex cum honesta intuetur, [...] ubi vero inpotens, cupidus, delicatus est, transit in nomen detestabile ac dirum et fit tyrannus.*⁴

[L'âme est tantôt notre roi, tantôt notre tyran : notre roi, quand il est attiré par l'honnêteté, mais si elle est emportée, cupide, sensuelle, elle risque d'être nommée de façon odieuse et sinistre et elle devient tyran.]

En somme, Octave s'imagine que rien ne dépasse son pouvoir et ambitionne de devenir un dieu. Les spectateurs ne s'y trompent pas : cette tirade sonne comme une menace, comme un avertissement. Le nouveau dirigeant du futur « Empire romain », qui vient de réduire l'Égypte au statut de province, est un être coupable de démesure, donc dangereux. Garnier compose une tirade analogue, non sans surenchère :

Toutesfois aujourd'hui cette orgueilleuse Romme
Sans bien, sans liberté, ploye au vouloir d'un homme :
Son Empire est à moy, sa vie est en mes mains,
Je commande, monarque, au monde et aux Romains :
Je fay tout, je peux tout, je lance ma parole,
Comme un foudre bruyant, de l'un à l'autre pole :
Egal à Jupiter, j'envoye le bon-heur
Et malheur où je veux, sur Fortune seigneur.
Il n'est ville où de moy lon ne dresse une idole,
Où à moy tous les jours une hostie on n'immole :
Soit où Phebus attelle au matin ses chevaux,
Où la nuit les reçoit, recreus de leurs travaux !
Où les flammes du ciel bruslent les Garamantes,
Où souffle l'Aquilon ses froidures poignantes,
Tout reconnoist Cesar, tout fremist à sa voix,
Et son nom seulement espouvante les Rois.⁵

Il souligne ici son omnipotence et la prise d'un pouvoir individuel, qui fait

¹Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, op. cit., p. 230.

²Théodore Agrippa d'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 6, 1995, II, 522-524.

³Charles FAVEZ, « Le Roi et le tyran chez Sénèque », *Revue d'études latines*, 1961, n° 44, « Hommages à Léon Herrmann. », p. 346-349.

⁴SÉNÈQUE, *Les Épîtres de Sénèque*. [De la traduction de Malherbe et Du-Ryer.], Lyon, C. Fourmy, 1663, CXIV, 24.

⁵Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1356-1371.

regretter amèrement le régime républicain ; bien plus, sa rivalité avec le monde des dieux s'exprime à travers la comparaison inacceptable avec Jupiter, qui rappelle celle de Cléopâtre avec Isis¹ ; enfin, la dérive d'Octave est aussi d'ordre religieux puisqu'il encourage à son égard le fanatisme. Originalité dans notre *corpus*, Garnier noircit le portrait du futur Auguste, qu'il accuse de vénalité :

Envoyons Proculee,
Qui appaste d'espoir son ame desolee,
L'asseur de propos, si que nous puissions avoir
Ses richesses et elle en nostre plein pouvoir.²

Si ce thème de la cupidité est repris par Mairet³, celui de l'absolutisme est à peine esquissé. Cet aspect paraît étonnant dans la mesure où le tyrannicide, suggéré à la Renaissance, devient un motif récurrent sur la scène classique : *La Mort de César* de Scudéry (1635), *La Mort de Sénèque* de Tristan (1645) et *La Mort d'Agrippine* de Cyrano (1653) en témoignent. Le théâtre de la conjuration connaît un vif succès et fait écho à l'histoire contemporaine, notamment aux assassinats de Henri III et de Henri IV. Bien plus, Corneille, dans *Cinna* (1643) met en scène la métamorphose d'Auguste : il cesse d'être un tyran sur les conseils de son épouse, la sage Livie. Menacé de mort par un complot politique, il parvient, contrairement à Jules César, à sauver sa vie et à pardonner aux conjurés. Cette pièce marque la *metanoia*, c'est-à-dire le changement d'orientation, du *princeps*, qui redevient un personnage politique positif.

L'analyse de Jacques Schérer confirme nos hypothèses :

Le roi peut manifester sa puissance sur l'intrigue d'une autre façon encore : en étant un tyran. Il est alors un tel obstacle au bonheur des héros qu'on ne se débarrasse de lui qu'en le tuant. Chez Corneille, Auguste dans *Cinna* n'échappe à ce sort que parce qu'il cesse précisément d'être un tyran.⁴

¹« Elle qui orgueilleuse / Le nom d'Isis portoit, / Qui de blancheur pompeuse / Richement se vestoit, / Comme Isis l'ancienne / Deesse Egyptienne. »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 771-776. Voir *supra* p. 14.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1704-1707.

³« Outre qu'elle pourrait consumer en mourant, / Ses plus riches trésors par le feu dévorant. »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1327-1328.

⁴Jacques SCHÉRER, *La Dramaturgie classique en France*, éd. Colette Schérer, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p. 65.

Frank Lestringant rejoint cette théorie :

« Seulement le tyran est susceptible de changement. La brute sanguinaire et assoiffée de pouvoir peut s'adoucir en prince justicier et magnanime. »

Déjà, dans la tragédie de Garnier, le tyran Octave César devient un prince éclairé à la suite de la mort d'Antoine. Contre toute attente, l'expérience du deuil, dès le quatrième acte, le conduit à la sagesse et à la modération. C'est un véritable choc qui permet cette promotion du personnage qui, de « tyran débordé » devient « Prince humain¹ » :

Helas ! le cœur me fend, la pitié me bourrelle,
L'estomach pantelant, d'ouïr cette nouvelle.
Donc Marc Antoine est mort ? hélas, je l'ay contraint,
De s'estre ores ainsi par desespoir éteint.²

Pour revenir maintenant à notre problématique centrale et à la question de l'héroïsation de Cléopâtre, sa condamnation par les Anciens était, il convient de le rappeler, clairement héritée de la propagande pro-augustéenne. Sa valorisation sur la scène tragique s'accompagne donc nécessairement de l'avalissement d'Octave, peint comme un tyran³.

Dans notre *corpus*, cette question de la tyrannie n'est pas évitée au siècle classique, mais, contre toute attente, la critique se porte sur Antoine, *triumvir* déchu et débauché. Sa nature mégalomane ne fait nul doute ; ainsi chez Benserade :

Le seul bruit de mon nom faisoit trembler la terre,
J'estois le seul arbitre, & de paix, & de guerre,
J'estois devant Cesar ce qu'il est aujourduy,
L'on recevoit de moy ce que j'attens de luy.⁴

La jubilation face à la toute-puissance est symptomatique de la tyrannie, comme l'injustice, décrite par Mairet :

N'as-tu pas eu de moi des Royaumes entiers,
Dont j'avais dépouillé les justes héritiers
Faisant du bien d'autrui cet insolent partage,

Frank LESTRINGANT, « Pour une Lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 411.

¹Robert GARNIER, *Hymne de la monarchie*, éd. Henri Chardon, Mamers, G. Fleury et A. Dangin, 1905, v. 214 ; v. 294.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1552-1555.

³Corneille est le seul dramaturge français à envisager dans son œuvre la métamorphose du tyran Auguste en bon prince dans *Cinna* ; pour sa conception de Cléopâtre, voir l'annexe sur les tragédies de la mort de Pompée, *infra* p. 408-421.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 501-504.

Comme si tout le monde était mon héritage ?⁵

Cette réplique adressée à Cléopâtre témoigne d'une prise de conscience progressive, teintée de regrets, comme nous conduit à le supposer l'emploi de l'irréel du présent. Déjà chez Benserade, dès le début de la tragédie, Antoine laissait sous-entendre son erreur de jeune ambitieux et sa remarque prévenait le public des dangers encourus sous la domination d'Octave, qui marche sur ses pas :

Voy comme elle a changé, tout vivoit sous ma loy,
Je pensois que le Ciel fut au dessous de moy.²

Jodelle et Montreux n'évoquent pas de deuxième figure tyrannique : quant à Garnier, il ne peut accuser le héros éponyme directement, mais il utilise le personnage de Cléopâtre pour suggérer l'impérialisme de son héros :

Antoine (hé qui fut oncq'Capitaine si preux ?)
Ne vouloit que j'entrasse en mes navires creux,
Compagne de sa flotte, ains me laissoit peureuse
Loins du commun hazard de la guerre douteuse.
Las, que l'eussé-je creu ! tout l'empire Romain
Maintenant maintenant ployroit sous nostre main³

La critique est à peine voilée et Marc Antoine se comporte en véritable tyran tout au long de la pièce, parce qu'il n'accepte pas d'avoir perdu son omnipotence et parce qu'il ne se maîtrise pas. Frank Lestringant souligne la ressemblance entre les deux généraux romains, anciens alliés lors du *triumvirat* :

À la réserve des mœurs, Octave, surnommé César dans la pièce [de Garnier], ressemble beaucoup à Antoine : plus que le beau-frère, c'en est le frère jumeau, aussi avide que lui d'un pouvoir sans limite.⁴

Seul La Chapelle magnifie le personnage d'Antoine, qu'il présente comme un homme digne, courageux et sage :

Dites qu'à l'amitié du Sénat je renonce,
Tant que de l'injustice aveugle Protecteur,
Je le verray d'Octave approuver la fureur.
Si ce jeune orgueilleux qui doit toute sa gloire
Au fatal accident qui m'osta la victoire ;
Si ce fameux Héros, qui présent aux combats,

⁵Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 911-914.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 19-20.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 453-458.

⁴Frank LESTRINGANT, « Pour une Lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », *op. cit.*, p. 413.

N'a jamais qu'à la fuite entraîné ses Soldats,
Veut montrer qu'une fois pour la grandeur suprême,
Il sçait combattre au moins, & vaincre par luy même¹

Bien plus, il excuse Octave, qui devient un prince éclairé, forcé par l'Histoire à commettre des erreurs, pour le bien des peuples :

Octave fit périr mille Chefs importants,
Mais il y fut contraint par le malheur des temps,
Et du Triumvirat, dont vous fûtes complice,
Ses vertus ont depuis réparé l'injustice.
Il borne ses desseins & ses travaux divers,
A pouvoir affermir la Paix dans l'Univers.²

Octave et Cléopâtre demeurent les seuls dirigeants politiques crédibles, même dans les tragédies qui intègrent Antoine vivant sur scène. Ce dernier est anéanti par sa défaite à Actium. Le combat idéologique – puisque la reine est captive – verra s'affronter la royauté égyptienne et le futur principat romain, encore en devenir. La scène tragique abrite déjà deux conceptions rivales du pouvoir, présentées par les dramaturges.

L'inflation didactique : mise en scène d'un ars regni

La tragédie d'Antoine et de Cléopâtre est celle d'une décadence politique : la chute des amants, défaits par Octave, les conduit au suicide et rappelle la fragilité du pouvoir. De même que la puissance ravit l'esprit ambitieux, de même les responsabilités et les risques qui en découlent sont des fardeaux :

Voyons les grands, et ceux qui de leur teste
Semblent desja deffier la tempeste,
Quel heur ont-ils pour une fresle gloire ?
Mille serpens rongeurs en leur memoire,
Mille soucis meslez d'effroyement,
Sans fin desir, jamais contentement.³

En somme, d'après Jodelle qui reprend un *topos* de la tragédie sénèque, c'est la sérénité, la *vita beata*, qui est refusée aux rois. La victoire d'Octave marque en quelque sorte le début d'un combat théorique sur le difficile et périlleux exercice du

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 758-766.

²*Ibid.*, v. 171-176.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 659-664.

pouvoir, qui n'en est pas moins convoité. C'est en fait la dernière bataille que mène Cléopâtre captive : celle de la vertu politique.

Le style gnomique¹, caractéristique du théâtre sénèque et humaniste, permet notamment de proposer un discours doctrinal sur la politique. Mais la solennité du langage sentencieux risque d'ennuyer le public. Il relève en tout cas d'une ambition didactique du genre tragique, qui vise aussi à l'institution des princes.

La première qualité d'un souverain éclairé est la justice, comme le rappelle Arée dans la pièce de Garnier :

- » Celuy qui veut regner en toute seureté,
- » Doit unir la Justice avecque l'humanité.²

Octave lui-même, dans la tragédie de Montreux, envisage de concilier dans son exercice la valeur militaire et la mesure :

Le Royaume s'acquiert par la guerriere lance,
Mais il se garde entier par la sainte prudence.³

Certaines sentences sont directement dirigées contre lui pourtant. Dans la tragédie de Jodelle, il est accusé par Cléopâtre elle-même de vouloir se venger sur le peuple égyptien :

Celuy souvent trop tost borne sa gloire
Qui jusqu'au bout se vange en sa victoire.⁴

La condamnation la plus longue et la plus virulente est énoncée par Antoine, chez Garnier, ce qui permet au personnage de se valoriser et de se positionner en ennemi de la tyrannie :

- » L'alliance et le sang demeurent sans pouvoir
- » Contre les convoiteux, qui veulent tout avoir.
- » Le fils à peine peut souffrir son propre pere
- » En un commun royaume, et le frere son frere :
- » Tant cet ardant desir de commander est grand,
- » Et tant de jalousie en nos cœurs il esprend !

¹Voir aussi le chapitre sur les propos sentencieux, *infra* p. 136-152.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 865-866.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1849-1850.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 939-940.

Voir aussi les recommandations d'Arée dans la pièce de Montreux :

« » Les Roys plus saintement regnent par l'equité, / » Que par le vif pouvoir, pere de la cruauté »

Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 757-758.

- » On permettra plustost aimer celle qu'on aime,
- » Que de communiquer au sacré diadème.
- » Toute chose on renverse, et tout droit on esteint,
- » Amitié, parentele : et n'y a rien si saint
- » Qu'on n'aille violant pour se rendre seul maistre :
- » Et n'a-ton soing comment, pourveu qu'on le puisse estre.¹

Pour grandir le personnage de Marc Antoine, Benserade confie à Lucile des considérations sur la valeur des puissants déchus, qui quittent leurs fonctions avec dignité et sont en cela supérieurs à leurs successeurs despotiques. Il conseille ainsi au vaincu d'Actium d'abdiquer plutôt que de résister vainement :

- » Il n'est rien plus honteux qu'un sceptre que l'on perd,
- » Qui le quitte est plus Roy que celui qui s'en sert.²

Le grand thème politique abordé demeure celui de la clémence, passage obligé de la tragédie humaniste écrite « au moule de » Sénèque : ce qui est mis en question, c'est l'attitude d'Octave face aux vaincus et plus particulièrement face à Cléopâtre, puisque Marc Antoine se suicide rapidement après la prise d'Alexandrie. C'est Montreux qui développe le plus ce débat, notamment à travers le personnage d'Arée :

Mais d'accabler un peuple, un peuple miserable
 Par la force forcé de se rendre semblable
 De consentir au mal de ceux dont le pouvoir
 Se faisoit à leurs yeux espouvantable voir.
 C'est outrager la loy, c'est faire violence
 A la sainte Justice, à la douce clémence³

Il demande la grâce du peuple égyptien menacé de massacre, au nom de la loi divine. Le pardon est un acte politique admirable, d'après Dolabelle⁴, soutenu par le Chœur. De façon tout à fait surprenante, quelques vers plus loin, ce même conseiller rappelle à Octave que son oncle et père adoptif, Jules César, aurait survécu s'il avait fait éliminer ses ennemis. Il l'incite donc à proscrire toute forme de clémence :

Si ton pere eust tué Brutte, Casca, Cassye,
 Encore parmy nous il regneroit en vie :
 Mais ayant pardonné à ces loups inhumains,
 Il mourut, massacré par leurs cruelles mains :
 Garde qu'en pardonnant un mesme mal t'arrive,

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1010-1021.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade: tragédie, op. cit.*, v. 527-528.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 791-796.

⁴*Ibid.*, v. 1043-1044.

Que la fin de Cesar la tienne prompte suyve.⁵

C'est le Chœur, incarnation de la sagesse collective, qui tranche le débat et prône l'indulgence :

Car on a bien plus d'honneur
A pardonner qu'à combattre.²

Dans les tragédies postérieures, le discours sentencieux est généralement évité et la leçon politique revêt d'autres formes. Ainsi Benserade imagine-t-il qu'après la mort d'Antoine, Octave regrette d'avoir manqué l'occasion d'être magnanime :

Et je plains son trépas qui l'oste à ma clemence.³

Mairet, qui invente sur la scène française le personnage d'Octavie, fait obtenir à cette dernière le pardon d'Octave pour Antoine et pour Lucile :

OCTAVIE
En ma juste douleur ne me refusez pas,
Ou le pardon d'Antoine, ou mon propre trépas
[...]

CESAR
Bien ma sœur, au hasard de voir que ma clémence
Serve à d'autres combats de nouvelle semence,
Je vous donne sa vie, et par ce même don,
Mets pour l'amour de vous la mienne à l'abandon
[...]

OCTAVIE
Si vous ne trouvez point ma prière incivile,
Je vous demande encor le généreux Lucile
[...]

CESAR
Quoique parfait ami du meurtrier de ma race,
Vous obtenez pour lui cette seconde grâce.⁴

Mairet permet le passage de la théorie à la pratique et fait un portrait en acte d'Octave César, capable de bienveillance. La Chapelle reprend d'ailleurs cette idée, avec davantage de discrétion puisqu'Octave ne fait plus partie du personnel dramatique ; c'est Octavie qui raconte son entretien avec son frère :

Mais le Ciel nous fait luire un rayon d'espérance ;

⁵*Ibid.*, v. 875-880.

²*Ibid.*, v. 2237-2238.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1014.

⁴Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1255-1256 ; v. 1265-1266 ; v. 1285-1286 ; v. 1289-1290.

Octave se souvient qu'une sainte alliance
L'unit à ce Héros, qu'il voit presque accablé,
Au pied de ce Palais luy-mesme il m'a parlé.
Antoine devant luy n'a bientôt qu'à paroistre,
Il luy rendra l'Egypte, & l'Empire peut-estre.¹

Ce dramaturge discrédite enfin la valeur romaine en imaginant un vol dans le mausolée par des soldats d'Octave, écartés par Charmion qui jette des pierres précieuses pour les faire fuir :

C'est là que s'enfermant comme en un Lieu sacré,
Elle avoit fait porter ses trésors avec elle,
Quand de vostre Enemy l'avarice cruelle,
De ce séjour des Morts a violé les droits.
Déjà de ses Soldats on entendoit la voix.
Ils menaçoient déjà ; déjà leurs mains barbares
Prophanoient de ces Lieux les beautés les plus rares,
Quand Charmion en pleurs, et jettant ces trésors,
Dans l'espoir des Romains animoit les efforts,
Cruels, a-t-elle dit, Cléopâtre est sans vie²

Il faudra attendre Corneille et sa pièce *Cinna* pour que la question politique de la clémence, qui était déjà un *topos* important dans les Chœurs des tragédies de Sénèque, devienne centrale. Toutefois, ce thème avait déjà été abordé par Garnier dans sa tragédie *Les Juifves* : Sédécie, roi de Juda, s'est rebellé contre Nabuchodonosor qui veut se venger de lui et des juifs révoltés. La clémence attendue sera en fait sadisme : Sédécie aura la vie sauve mais les yeux crevés et ses enfants seront égorgés. Dans les tragédies de notre *corpus*, ce thème de la clémence demeure périphérique parce qu'il ne concerne pas Cléopâtre : remarquons que Mairet esquisse cette hypothèse, mais qu'elle reste improbable. C'est Iras qui imagine le pardon romain à la reine :

César, dont la douceur est si fort renommée,
Suivant son devancier, dont vous fûtes aimée,
Satisfait de l'honneur de vous avoir soumis,
Donnera votre grâce à vos communs amis,
Essayant par cet acte, à jamais mémorable,
De rendre sa clémence à la terre adorable.³

Nul ne porterait crédit à ces propos de suivante et de fait, la vraisemblance interdirait toute conciliation : il serait en effet contraire à l'*ethos* d'Octave de pardonner

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1197-1202.

²*Ibid.*, v. 1112-1121.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 837-842.

à l'ennemie égyptienne qui constitue une menace trop forte sur l'identité romaine depuis plusieurs années.

La menace du matriarcat

What if, as a royal person, one is encouraged to be eloquent, liberal, magnificent, and as a woman economical, silent, and modest ?¹

Cléopâtre est conçue – nous l'avons déjà évoqué² – comme un danger à cause notamment de sa capacité à séduire les puissants. Elle dérange les esprits romains parce qu'elle incarne un double *ethos* de monarque et de femme, qui sont deux identités antithétiques. Elle devient ainsi une figure du paradoxe, donc suspecte et dangereuse. Amante de Jules César, elle utilise cette ancienne liaison comme un argument face à Octave. C'est d'ailleurs ce qu'imagine Jodelle :

Ne t'ont donc peu les lettres esmouvoir
Qu'à tes deux yeux j'avois tantost fait voir,
Lettres je dy de ton pere receuës,
Certain tesmoin de nos amours conceuës ?³

Benserade reprendra cette idée et la développera en confirmant son goût pour l'utilisation des objets dans sa dramaturgie⁴, lorsqu'au quatrième acte de sa tragédie, il fera intervenir Cléopâtre qui présente à Octave les lettres du grand César :

Reconnoissez ces traits, ces lettres que j'adore, *Elle lui montre des lettres de Jules Cesar.*
Elles sont de sa main, je les conserve encore,
Voyez sa passion décrite en peu de lieu,
Et ce qu'un dieu disoit pressé d'un autre dieu.⁵

De fait, les allusions à cette relation sont récurrentes dans l'ensemble du *corpus* et rappellent le danger amoureux incarné par la reine. Toutefois, Octave est représenté comme insensible aux charmes féminins de Cléopâtre et cette première menace est donc vite écartée.

L'ambition politique sans limite de la descendante de Ptolémée est en revanche

¹Ian MACLEAN, *Woman Triumphant : Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 20.

²Voir « Des dangers de la séduction » *supra* p. 19-22.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 931-934.

⁴Voir *infra* p. 309-310.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1373-1376.

un péril plus grand. Son goût pour le pouvoir est décrit par Montreux :

Et Royne avecque toy, j'ay regné j'ay vescu,
Cependant que le Ciel te maintint invaincu¹

Antoine même, dans la pièce de La Chapelle, stigmatise l'ardeur politique de sa compagne et rejoint ainsi les critiques des Romains :

Tu sçay qu'elle eseroit, en flatant ma tendresse,
De l'Univers entier devenir la Maistresse²

Cette férocité impérialiste est en outre soutenue par la sombre histoire familiale de Cléopâtre, qui n'a pas hésité à évincer ses deux frères et sa sœur Arsinoé pour détenir un pouvoir personnel. C'est ce que rappelle Garnier :

J'ay flory, j'ay regné, j'ay la vengeance prix
De mon frere ennemy, qui m'avoit à mespris³

Montreux pour sa part n'évoque pas explicitement la triste fin de Ptolémée XIII, noyé, et de Ptolémée XIV, assassiné sur les ordres de sa sœur, mais se contente de rappeler la haute lignée de la reine :

Helas ! souviene toy que tes premiers ayeulx
Furent roys de la terre, et mis au rang des Dieux.
Ils vindrent d'Alexandre, et brave fut leur gloire.⁴

Enfin, ce qui est véritablement en jeu, c'est le combat politique entre Octave vainqueur et Cléopâtre qui « Captive devenue, est serve d'un tyran⁵ ». L'orgueil de la reine la conduit d'abord à affirmer sa supériorité chez Montreux :

Non, non, Octave, non, trop superbe est pour toy
L'ame de Cleopatre pour vivre sous ta loy.⁶

Le dramaturge lui oppose la défense d'Octave César grâce au personnage d'Iras :

La triste Cleopatre
Ne servira pourtant au tyran, qui vainqueur
A vaincu par le sort, et non par la vateur

IRAS

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 55-56.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 97-98.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1954-1955.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 263-265.

⁵*Ibid.*, v. 1231.

⁶*Ibid.*, v. 155-156.

Ne parlez pas ainsi d'un Empereur si sage.

CLEOPATRE

Celui est Empereur qui ne l'est de courage.¹

Le dernier argument de Cléopâtre sera sa propre mort ; comme nous le verrons plus tard², c'est le suicide qui permet à la reine de remporter la victoire sur Octave, ce qu'elle ne manque guère de souligner :

Je n'ay point de regrets de mourir à ceste heure,
Car je meurs Empereur, et libre je demeure.³

Notons d'ailleurs que la référence au statut d'« empereur » est largement anachronique : Octave n'est pas encore le *princeps* Auguste et il faudra attendre Tibère pour que le représentant romain acquiert officiellement ce titre politique⁴. Seul le sens militaire d'*imperator*, de « général » doit être ici envisagé.

La critique d'Octave, perçu comme un homme couard voire faible, est reprise par Mairet :

Ô l'indigne Empereur, le lâche, le timide,
Qui n'osant au combat sa valeur témoigner,
Dérobe la victoire, au lieu de la gagner.⁵

L'argument demeure discutable : s'il est probable que le public des tragédies soit majoritairement enclin à favoriser Cléopâtre, sa défaite à Actium n'en est pas pour autant contestable et cette réplique de la reine n'est pas objective. Benserade opte pour un affrontement direct et imagine un discours offensif d'Octave :

Tu n'es plus absoluë, & la terre serville
Ayme mieux adorer un homme qu'une ville,
Les dieux tremblans t'ont veuë au dessus des humains,
Et je tiens ton pouvoir dans mes superbes mains,
Voy par-dessus ton nom ma renommée errante,
Et pleure pour jamais ta liberté mourante.
Je ne suis point jaloux de ton repos commun,
Mais la Reine des Rois en doit respecter un,

¹*Ibid.*, v. 414-418.

²Voir le chapitre sur le suicide, *infra* p. 293-308.

³*Ibid.*, v. 1213-1214.

⁴À propos de la tragédie de Mairet :

« Qualifier Octave, par anticipation, d'« empereur » et de « César » (*passim*) sitôt après la bataille d'Actium est certes un anachronisme mais, la tragédie ne relevant pas proprement de l'histoire, Mairet préfère s'en tenir à l'idée générale du personnage qu'en garde le public. »

Jean-Marc CIVARDI, « Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairet », *op. cit.*, p. 70.

⁵Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 810-812.

Il faut que je commande aux lieux qu'un Tybre lave,
Et qu'un superbe enfant tienne sa mère esclave,
Que ce vaste univers n'obeyse qu'à moy,
Que le Ciel ait des dieux, mais la terre un seul Roy.¹

Après la mort de Cléopâtre, César fait le constat de la victoire de sa rivale, qui vient de gagner la gloire posthume tandis qu'il devra gérer l'Empire, risquer de commettre des erreurs politiques et assumer l'échec du triomphe :

Que vainqueur en effet je triomphe en peinture,
J'eusse été glorieux, si la Reine eut vécu,
Mais les Romains diront, il dit qu'il a vaincu.²

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 341-352.

²*Ibid.*, v. 1832-1834.

CHAPITRE 3 – CATHARSIS ET RELIGION : LE REFLET D’UNE CRISE DES VALEURS

O grans Dieux immortels, qui
avez toutes choses
Au celeste pouvoir de vos
dextres encloses¹

La religion est une donnée essentielle du genre tragique, qui est intrinsèquement lié à la question de la transcendance. Le traitement d’un sujet antique ajoute nécessairement une difficulté, celle de la confrontation entre christianisme et paganisme : comment des dramaturges chrétiens parviennent-ils à évoquer les dieux grecs ? Dans le cas des tragédies de Cléopâtre, il convient même de noter la présence de divinités égyptiennes. Dans notre *corpus*, l’invocation au(x) dieu(x) est toujours marquée par le polythéisme ; seuls les appels au « Ciel » pourraient éventuellement laisser penser à la présence implicite d’un Dieu unique.

Néanmoins, ces premières considérations ne constituent pas le sujet de ce chapitre : en effet, il n’apparaît pas essentiel de préciser la religion des auteurs, mais plutôt de discerner la fonction des figures transcendantes dans la dramaturgie tragique.

Nous rejoignons sur ce point l’analyse de Jean-Raymond Fanlo :

Ces tragédies ne tiennent pas un discours sur Dieu, sur son essence ou ses attributs. Elles en confrontent différentes figures par rapport à l’exigence de justice qu’éveille le spectacle du malheur et que formulent les débats rhétoriques.²

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1344-1345.

²Jean-Raymond FANLO, « Figures de la divinité dans le théâtre tragique de Robert Garnier », *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance : Actes du XLV^e colloque international d’Études humanistes*, 01-

En somme, la tragédie, en tant que genre à visée morale, s'interrogerait davantage sur la punition des criminels que sur un dogme religieux. Dès lors, il paraît pertinent d'étudier la position des héros par rapport à la divinité, figure essentielle du genre, dont la présence est sans cesse réaffirmée. Ensuite, il faut de confronter piété et impiété des personnages afin de comprendre comment l'idée d'un ou plusieurs dieux contribue au fonctionnement de la machine tragique. En d'autres termes, c'est le rôle et la signification de la transcendance qui nous intéressent ici.

Dieu et les Dieux sur scène : la présence fascinante d'une instance invisible

Les personnages tragiques n'échappent pas à la problématique religieuse : en premier lieu, il est intéressant d'étudier la topique de la démesure, du « péché » d'*hybris*. Les héros, fascinés par l'idéal de l'immortalité, connaissent ou ont connu une gloire intense¹ ; dès lors ils sont tentés – ou l'ont été – de se mesurer aux Dieux et de se diviniser. À la manière des constructeurs de la Tour de Babel, ils rivalisent avec la transcendance : dans le cas de Cléopâtre, cette faute a été commise avant le début de la tragédie mais des mentions rétrospectives en sont faites. Ainsi dans la pièce de Jodelle, le Chœur rappelle-t-il :

Elle, qui orgueilleuse
Le nom d'Isis portoit,
Qui de blancheur pompeuse
Richement se vestoit,
Comme Isis l'ancienne,
Deesse Egyptienne²

Cléopâtre est coupable d'avoir voulu être considérée comme l'égale d'Isis ; Garnier ajoute qu'en plus de cet affront à la déesse égyptienne, la reine a offensé

06 juillet 2002, dir. Jean-Pierre Bordier, André Lascombes, Turnhout, Brepols, « Études renaissantes », 2006, p. 369.

¹Au sujet de cette notion de gloire, l'anthropomorphisme polythéiste est important : « l'anthropomorphisme permet cependant à la créature humaine d'espérer une métamorphose finale, qui la rendrait définitivement semblable à ces dieux si proches d'elle par l'apparence. » Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, op. cit., p. 515.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 771-776. Extrait déjà cité p. 14.

le panthéon grec :

Quel orgueil outrageux, mais quelle impiété
Contre l'honneur des Dieux le tenoit agité,
Lors que ses deux enfans deux jumeaux d'adultere,
Comparant à Diane et à Phebus son frere,
Race Latonienne, il les fist appeler
L'un Soleil, l'autre Lune ? est-ce pas affoler ?
Est-ce pas provoquer des grands Dieux le colere ?
Est-ce pas procurer soymesmes sa misere ?¹

Ce deuxième extrait prolonge la réflexion pour faire le lien entre l'orgueil et le châtement ; la décadence de Cléopâtre serait imputable à cette tendance à la démesure.

Mairet reprend ces deux sources et condense son propos :

Les Dieux me sont témoins que j'ai fait auprès d'elle,
Tout ce qu'y devait faire un Ministre fidèle,
Que ne lui dis-je point pour lui faire quitter,
L'habillement d'Isis qu'elle a voulu porter,
En lui représentant que cette irrévérence
Irritait la Déesse avec trop d'apparence ?
Qui voudrait avoir fait les choses que je fis,
Quand elle fit nommer, et sa fille, et son fils,
Avec une insolence aux mortels non commune,
L'un du nom du Soleil, et l'autre de la Lune ?²

Ici c'est Aristée, le prêtre du temple, qui s'exprime et avance ainsi un argument d'autorité. En outre, il précise avoir prévenu la reine de son « péché », ce qui fait d'elle une *relapsa*. Quant à La Chapelle, il utilise la confrontation, qu'il invente, entre Cléopâtre et sa rivale Octavie pour donner un relief nouveau à ces accusations topiques :

Ces honneurs plus qu'humains que vous rendoit la Grece,
Cet Encens, ces Autels, ces noms ambitieux,
Ces Ornemens pareils à ceux qu'on donne aux Dieux³

Néanmoins, le blâme provient ici d'une incompréhension, d'un contre-sens culturel et historique :

L'interprétation transforme une habitude religieuse de l'Égypte ancienne en exemple de démesure tragique : Cléopâtre a osé s'élever à la divinité, elle subit donc un châtement exemplaire.⁴

Est-ce à dire que la reine est punie à cause de l'ignorance de ses détracteurs, peu

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1418-1425.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », op. cit., v. 705-714.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 430-432.

⁴Yvan LOSKOUTOFF, « Magie et tragédie : la Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle », op. cit., p. 73.

au fait des coutumes égyptiennes ? Victime d'une désinformation, Cléopâtre est aussi le bouc-émissaire de la culture exotique.

Dans la pièce de Montreux, la suivante Carmion surenchérit en expliquant que cette faute est héréditaire ; la lignée des Lagides porte le poids de l'*hybris* :

Helas ! souviens-toi que tes premiers ayeux
Furent rois de la terre, et mis au rang des Dieux.¹

Il ne faut en effet guère s'y tromper : l'emploi du passif « furent [...] mis » est probablement rhétorique ; un homme considéré comme une divinité n'est jamais innocent. Il suffit de se rappeler la triste fin de Jules César, assassiné à cause notamment de son *hybris*². Bien plus, il semble que Cléopâtre soit intrinsèquement liée, parfois malgré elle, à cet excès d'orgueil ; ainsi Diomède, dans la pièce de Garnier, lui prête-t-il un pouvoir proprement démesuré :

Las ! et si Jupiter, au milieu de son ire
Le foudre dans la main pour un peuple détruire,
Avoit jetté ses yeux sur ma Royne, soudain
Le foudre punisseur luy cherroit de la main :
Le feu de son courroux s'en iroit en fumée,
Et d'autre feu seroit sa poitrine allumée.³

Cette affirmation, *hapax* dans notre *corpus*, est riche de sens : il ne s'agit pas de condamner l'aveuglement de Jupiter mais plutôt sa faiblesse ; le dieu romain renoncerait à l'attaquer s'il avait à se venger d'elle tant sa beauté est extraordinaire.

Dans la tragédie de La Chapelle, la faute de la reine est sensiblement différente ; même si le défaut d'orgueil demeure, ce n'est pas la démesure mais l'impiété qui est en cause. Elle ne s'est pas mesurée aux Dieux mais reconnaît les avoir totalement ignorés⁴ et avoir refusé de leur rendre un culte :

Seigneur, car enfin aujourd'hui,

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 263-264.

²Il paraît d'ailleurs opportun de rappeler que cette tendance à la démesure de César aura profité à Cléopâtre, puisqu'il avait fait ériger une statue d'elle en or, dans le temple de *Venus Genetrix*.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 703-708.

⁴Dans le sonnet liminaire de Benserade, Cléopâtre avoue avoir refusé le respect à Octave, et le dramaturge lui-même se risque à la démesure pour Richelieu :

« Je reviens des enfers d'une démarche grave, / Non pour suivre les pas d'un César, mais d'un dieu, / Ce que je refusais de faire pour Octave, / Ma générosité le fait pour Richelieu. »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, NP 4.

Pour conserver mes jours, implorant vostre appuy,
Odieuse au Sénat, vaincuë, abandonnée,
A d'éternels affronts peut estre condamnée.
Je dois vous appeler de ce nom glorieux,
Qu'autrefois mon orgueil refusoit mesme aux Dieux¹

Cléopâtre a donc été punie de son orgueil et de ses fautes, antérieures à la représentation ; l'*hybris* n'est pourtant pas son apanage² et Octave semble en cela la surpasser. Son entrée sur la scène française est révélatrice à cet égard :

A nul, je croy, telle faveur donnée
Des Dieux fauteurs ne peut estre qu'à moy :
[...]
Or' je desire, or' je desire mieux,
C'est de me joindre au saint nombre des Dieux.³

Le futur *princeps*, vainqueur d'Actium, se sent favorisé et aspire à une identité divine. Est-ce à dire qu'à l'instar de sa captive, lui aussi pourrait être puni par les Dieux ? La menace semble en tout cas peser. Dans la pièce de Montreux, le nouveau dirigeant de Rome exprime sa confiance en la justice divine :

Grands Dieux auteurs des loix, qui d'un ordre parfait
Honorez la vertu, punissez le forfait
Et qui justes rendez l'heureuse recompense
A celui qui le droict esgalement ballance,
Qui punissez loyaux, sous l'effort de vos mains
Luisantes d'équité, les crimes des humains,
C'est à vous, ô grands Dieux à qui je rends la gloire
De ces heureux combats, de ceste ample victoire⁴

De toute évidence inconscient de sa faute, Octave prédit lui-même son échec ; nous reviendrons plus loin sur ce triomphe manqué⁵ et son interprétation dans le cadre d'une justice divine. Enfin, dans la tragédie de Benserade, le général romain se compare à un dieu sur terre qui aurait la particularité, contrairement aux instances célestes, d'être unique, conformément à l'idéal impérialiste :

Que le Ciel ait des dieux, mais la terre un seul Roy⁶

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 691-696.

²Notons rapidement qu'Antoine fait aussi l'objet d'une divinisation *post mortem*, qui est valorisée, au contraire de l'*hybris* :

« Antoine, pauvre Antoine, he failloit-il, hélas ! / Que tu vinsse en Egypte endurer le trespas ? / Toy que Rome esleva fils du Dieu de la guerre ? »

Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 123-125.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 446-447 ; v. 464-465.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 577-584.

⁵Voir « De la menace du spectacle à la mise en scène d'un retournement » *infra* p. 280-282.

⁶Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 352.

Le polythéisme ne doit pas se refléter en politique et l'échec récent de la République semble le confirmer ; le régime à venir, l'Empire, semble bien annoncé.

Il convient également de remarquer que la religiosité est présente dans les tragédies de Cléopâtre, indépendamment de ses fautes. C'est en effet toute une atmosphère pieuse qui est créée, par la mention des prières, des tombeaux et des augures.

La majorité des pièces prennent pour cadre le mausolée de Cléopâtre, qui veille le corps d'Antoine ; outre cette mention, celle du temple apparaît dans la tragédie de Benserade¹ et surtout dans celle de Mairet :

C'est bien dit, Aristée, allons donc droit au Temple,
Et que toute la Cour y vienne à notre exemple.²

Cléopâtre montre ainsi l'exemple de la piété et réitère sa foi alors que pour elle tout est perdu, ce qui semble être un gage de sincérité, même si elle semble déplorer l'invisibilité des Dieux :

Adieu Temples, Autels, et vous Prêtres, tenus
D'y recevoir des Dieux qui vous sont inconnus³

Ce qui demeure le plus saisissant et le plus terrifiant, ce sont les présages qui annoncent la déchéance de l'héroïne ; déjà dans la tragédie de Jodelle :

Tant qu'on ne sçait comment ces dereiglez
D'un noir bandeau se sont tant aveuglez,
Qu'ils n'ont sceu voir et cent et cent augures,
Prognostiqueurs des miseres futures.⁴

Agrippe souligne ici l'aveuglement des amants, mais ne détaille guère la nature de ces signes ; Philostrate reprend les mêmes considérations dans la tragédie de Garnier :

¹Cléopâtre déclare :

« Nous estions lors au Temple, où je priois les dieux / De nous favoriser d'un succès glorieux. »
Ibid., v. 579-580.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 309-310.

³*Ibid.*, v. 1693-1694.

« Mairet la dédynamise [...] ajoute même à sa caractérisation un élément de pitié dont on ne trouve pas trace dans la tradition littéraire et qui infléchit les sources historiques où l'on parle plutôt de ses impiétés. »

Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 70.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 507-510.

Les Dieux tout cognoissans ont predit nos desastres
Par signes en la terre, et par signes aux astres,
Qui nous devoient mouvoir, si la Fatalité
N'eust, indomtable, ourdy nostre calamité.¹

Instances suprêmes du savoir, les Dieux s'opposent ici à la Fatalité, qui empêche la clairvoyance de hommes, contraints à la faute. Dans la pièce de Mairet, les signes prennent une ampleur singulière et retentissent comme une implacable menace dans la bouche du vieux prêtre Aristée :

Mais depuis cinquante ans que je sers aux Autels,
Je n'ai point observé de signes si mortels,
Ni par où de nos Dieux l'implacable colère
Se montrât aux humains plus terrible ou plus claire²

C'est ce même personnage qui se fera haruspice, conformément à la tradition étrusque, quelques vers plus loin :

De peur d'être obligé d'accroître son martyre
Du funeste rapport des signes découverts,
Dans l'estomac sacré des animaux ouverts.³

Il faut attendre la tragédie de La Chapelle pour que l'héroïne elle-même prenne conscience de cette possible communication entre les dieux et les humains :

Les Destins irritez, ont juré ma ruine [...]
Les Signes éclatans des vengeances Celestes,
Ces Astres en couroux, dont les flambeaux funestes
Ne luisent aux mortels que pour les menacer.
Cent prodiges enfin semblent me l'annoncer⁴

Force est de reconnaître néanmoins que cette lucidité ne sera en rien salvatrice. Dès lors, il convient de s'interroger sur la nécessité de ces présages : en effet, Cléopâtre amende sa conduite et se comporte dignement sur la scène. Est-ce à dire qu'il était trop tard pour bien agir ou que les messages divins sont frappés d'inanité ? C'est justement cet incroyable excès de malheur par lequel sont touchés les personnages qui est à l'origine de questionnements multiples : accablé, le héros ne parvient plus à pénétrer la logique divine et se retourne contre les Immortels.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 297-300.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 691-694.

³*Ibid.*, v. 754-756.

⁴Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie, op. cit.*, v. 313 ; v. 316-320.

De l'excès de malheur à la crise d'incompréhension : la tentation impie des héros tragiques

La chute et le désespoir des héros sont marqués par l'excès ; dès lors, les personnages sont tentés d'expliquer leur infortune et de chercher un responsable, une instance supérieure qui orchestre les châtements. Les Dieux sont donc considérés comme les inflexibles instigateurs de la punition tragique.

Il convient pourtant de rappeler que les crimes ne sont pas mis en scène : ainsi la peccamineuse Cléopâtre se comporte-t-elle dignement sur le théâtre. La luxure et la débauche des amants sont antérieures à la représentation, qui commence quand leur règne est déjà terminé, ou presque. La reine est surtout coupable d'une mauvaise renommée et l'ensemble de sa tragédie ressemble à un procès.

Les héros sont ainsi en proie à une crise d'incompréhension devant l'incroyable intensité du malheur qui les frappe et l'impossible clémence des Dieux ; alors que les vers sentencieux prônent la justice et la mansuétude, le jugement divin est brutal, sans nuances : les valeurs tragiques semblent démenties. Comme le fera Athalie dans la tragédie éponyme de Racine, qui s'exclame « Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit¹ », les personnages des tragédies de Cléopâtre s'indignent et condamnent les Dieux.

La culpabilité divine est évoquée dès la pièce de Jodelle, dans laquelle Cléopâtre fait allusion au « malheur, où les Dieux [les] ont mis² » tandis que le Chœur évoque la « défaveur des Dieux³ » avant de conclure :

Despite moy tous les cieux,
Despite moy tous leurs Dieux,
Auteurs de ton mal extreme.⁴

Incarnation de la pensée collective et de la sagesse moyenne, la voix chorale

¹Jean RACINE, *Athalie*, éd. Jean Rohou, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, v. 1774.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 951.

³*Ibid.*, v. 444.

⁴*Ibid.*, v. 1584-1586.

incite donc au mépris et à l'impiété. Ces extraits sont repris dans la tragédie de Garnier, par Cléopâtre qui confirme « la rigueur des Dieux¹ » et par Antoine :

Les immortels je blâme, à mon mal rigoureux.²

À la mort de celui-ci, Dircet laisse échapper une exclamation singulière qui accuse les Dieux, anthropomorphes dans la pensée païenne, de déroger à leurs qualités de mortels :

O Dieux trop inhumains !³

Cette indignation est d'ailleurs reprise par Cléopâtre dans la tragédie de La Chapelle :

Antoine ne vit plus, et les Dieux inhumains
Viennent de nous ravir le plus grand des Romains.⁴

La cruauté des Dieux est lourdement condamnée. Montreux, en sa qualité de prêtre catholique, se fait plus discret et associe l'idée de châtiment à celle de justice :

Mais les Dieux l'ont puny forçant cest inhumain
De se tuer luy mesme, et de sa propre main.⁵

Ainsi les Dieux seraient-ils uniquement responsables du suicide d'un « pécheur ». Mairet pour sa part semble décidé à préciser ces imprécations, notamment lorsqu'Antoine s'en prend directement à Bacchus :

Liber m'abandonne en colère
Lui que j'ai toujours pris pour mon Dieu tutélaire.⁶

Non seulement l'ascendance illustre d'Antoine est près d'être niée, mais cette assertion paraît réfuter tout traitement de faveur. Bien plus, dans cette tragédie presque classique, ce sont les héros vertueux eux-mêmes qui sont victimes des Dieux :

Ô Dieux que je réclame
Dieux qui fûtes toujours à mes vœux endormis,
Est-ce ici le repos que je m'étais promis ?

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 558.

Notons que Cléopâtre, dans cet extrait, rend les Dieux responsables du malheur de ses enfants, condamnés à être orphelins, captifs et misérables.

²*Ibid.*, v. 1059.

³*Ibid.*, v. 1544.

⁴Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie, op. cit.*, v. 1327-1328.

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 717-718.

⁶Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1025-1026.

Est-ce la récompense à ma constance due ?⁷

Octavie, incarnation même de la vertu féminine, n'est pas remerciée de ses efforts ; elle est accablée de malheur et abandonnée du Ciel. La liberté personnelle de faire le bien ou le mal ne changerait guère la volonté des Dieux. Seule la Cléopâtre de La Chapelle esquisse une répartition des responsabilités, sans nier la sienne :

Les Dieux ont dans son cœur mis cet amour funeste,
Le Sénat l'a proscrit, et j'ay fait tout le reste.²

Le personnage semble ainsi gagner en modération en cette fin de période classique, où le genre tragique est nettement sur le déclin.

Au-delà de ces seules accusations, les pièces comportent de très nombreuses incriminations qui associent les Dieux au « péché ». Le premier grief est celui de la jalousie ; crime inverse de l'*hybris*, les Immortels seraient coupables de jalousie et même d'orgueil. Marc Antoine, dans la pièce de Jodelle, évoque « les Dieux jaloux³ » tandis que Charmion, dans la tragédie de Garnier, précise qu'ils envient le pouvoir des Grands :

Non, Madame, croyez que si le sceptre antique
De vox ayeux regnans sur l'onde Canopique
Vous est de force osté, c'est le vouloir des Dieux,
Qui ont souventefois les Princes odieux.⁴

Une relation de rivalité s'instaurerait entre les dirigeants du Ciel et le chef terrestre, pourtant censé être *rex imago dei*. Octave est cependant un contre-exemple : puissant et nouvellement vainqueur, il ne semble guère – dans un premier temps du moins – touché par le châtement céleste. En revanche, il est présenté comme un tyran, instrument peut-être de l'*ira deorum*. L'ouverture de cette tragédie donne le ton lorsque Marc Antoine déplore, dès le premier vers :

Puisque le ciel cruel rencontre moy s'obstine⁵

⁷*Ibid.*, v. 654-657.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1349-1350.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 72.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 507-510.

⁵*Ibid.*, v. 1.

La pièce s'ouvre sur un sentiment de persécution et donc sur une accusation lourde, celle de l'acharnement¹. Les métaphores de la guerre sont récurrentes et insistent sur l'idée d'un complot des Dieux contre les hommes, d'un combat sans merci ; par exemple dans la tragédie de Benserade :

Puis que tout l'univers a conspiré ma perte,
Que le Ciel à mon bien livre une guerre ouverte.²

Ces propos d'Antoine seront repris par Cléopâtre dans la pièce rivale de Mairet³ et font écho aux multiples accusations de cruauté qui ponctuent les tragédies classiques⁴. Bien plus, c'est le thème de la vengeance qui est développé, dès la première tragédie :

Les Dieux ont à mon chef la vengeance avancée,
Et dessus moy l'horreur de leurs bras élançée⁵

La Chapelle insiste d'ailleurs sur cet aspect :

Madame, vous voyez dans mon sort déplorable,
Des vengeances des Dieux l'exemple mémorable
[...]
Dieux vengeurs, puissiez-vous borner votre colère !⁶

Cléopâtre suscite ici directement la pitié de ses suivantes et du public en se désignant comme la victime d'un désir de vengeance. Quelques vers plus haut, la reine s'était, non sans désinvolture, permis d'interpeller les Dieux dans un discours fortement injonctif :

Cruels, qui dans ces lieux arrêtez Cléopâtre,
Contre nos Ennemis allez plutôt combattre,
Allez défendre Antoine, Hélas !⁷

Mais la cruauté céleste semble atteindre un paroxysme dans la tragédie de

¹« Mais icy plus les Dieux augmentent ma misere, / Plus un aveugle amour me devient necessaire »
Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 65-66.

²*Ibid.*, v. 549-550.

³« Mais j'atteste les Dieux du ciel et de la terre, / (Eux qui m'ont fait la guerre) »
Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1669-1670.

⁴« Et dont les immortels, tous cruels qu'ils me sont »
Ibid., v. 1351.

« Dieux ! Qui vous unissez contre un Infortuné, / A ce dernier malheur m'aurez-vous destiné ? »
Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 619-620.

« Oüy, grace aux Dieux cruels, mes peines, mes malheurs, / Sont enfin arrivez au comble des horreurs. »
Ibid., v. 1147-1148.

⁵Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 115-116.

⁶Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1009-1010 ; v. 1030.

⁷*Ibid.*, v. 929-931.

Garnier¹, quand Philostrate, le philosophe qui incarne la sagesse, confirme la culpabilité

des Dieux :

As-tu tant irrité les Dieux par ton forfait ?
As-tu commis contre eux un si coupable fait
Que leur main rougissante en menaces levee,
Vueille estre dans ton sang meurtrierement lavee ?
Et leur bruslant courroux qui ne s'appaise point,
Nous aille sans pitié foudroyer de tout poinct ?²

Pourtant, de nombreux actes de foi ponctuent les tragédies de Cléopâtre : l'héroïne éponyme, ses suivantes et Antoine assurent souvent leur confiance en la bonté divine, avant de sombrer dans le plus profond malheur.

La piété punie, la foi démentie : une impossible théologie ?

Antoine, dans la tragédie de Garnier, présente la religion sous un jour défavorable ; cette fois, c'est la mort et le suicide qui sont justifiés, au nom de la foi :

» Nous devons tous mourir : chacun doit un hommage
» Au Dieu, qui les Enfers eut jadis en partage.³

Benserade semble répondre à son prédécesseur quand il fait déclarer à Dircet, après l'annonce du suicide : « Et là ce qui s'est fait à du Ciel esté veu⁴ ». Les Dieux ne sont certes plus désignés responsables des malheurs tragiques, mais ils deviennent des spectateurs passifs. Si Mairet marque une rupture en présentant une tragédie dont le début laisse encore entrevoir espoir et possible victoire, il s'en remet aux Dieux pour cet improbable retournement de situation :

Oui Madame, les Dieux vous peuvent rendre encor
Cette même fortune, et ce même âge d'or⁵

La Chapelle exploite cette idée et ce dynamisme en laissant entrevoir directement une issue positive ; pour les spectateurs, conscients qu'un dramaturge ne peut à ce point modifier un sujet, l'ironie tragique est créatrice de pitié envers les héros

¹Elliott Christopher FORSYTH, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille 1553-1640 : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 211.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 239-244.

³*Ibid.*, v. 1244-1245.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1175.

⁵Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », op. cit., v. 235-236.

ignorants, proches de la désillusion :

Vivez, vivez, madame, et rendez grace aux Dieux,
Vous reverrez bientôt Antoine dans ces lieux.¹

Cette fausse annonce d'Iras rappelle celle de la mort de Cléopâtre, à la différence près que la suivante est ici sincère. Cléopâtre promet dès lors d'être pieuse et scelle une sorte de pacte propitiatoire :

Justes Dieux ! quel encens, quels honneurs immortels
Cléopâtre devoit à vos sacrez Autels !²

Là où l'héroïne de Jodelle se contente d'un vœu pieux, doublé d'un éloge, destiné à se concilier la bienveillance des Immortels :

Mais si les puissans Dieux ont pouvoir en ce lieu
Où maintenant tu es, fais, fais que quelque Dieu
Ne permette jamais qu'en m'entraînant d'ici,
On triomphe de toy en ma personne ainsi.³

Les tragédies de Cléopâtre contiennent même des tirades didactiques sur la bonté divine, comme celle d'Iras, dans la pièce de Montreux :

Que savez vous Madame ? hé Dieu que savez vous
Si les Dieux immortels auront soucy de nous ?
Que savez vous encor si leur main plantureuse
Après tant de meschefs, vous rendra bienheureuse ?
Ils sont bons et puissans, n'ont ils pas le pouvoir
De changer le malheur qui vous prive d'espoir
En heureuse fortune ? ainsi que leur puissance
A peu changer vostre heur en mortelle souffrance ?
» Lors que desesperez du secours des mortels
» Nous n'avons plus recours que vers les immortels,
» Que nous n'attendons plus de secours en nos peines,
» Ils guarissent alors nos douleurs inhumaines,
» Ils veulent nous ayder au plus for de nos maux,
» Pour nous monstrier qu'ils ont soucy de nos travaux,
» Qu'ils sont bons et puissans, et qu'au besoin propices
» Ils reçoivent noz vœux, prennent noz sacrifices,
» Leur puissance paroist secourant promptement
» Ceux qui sont despez de tout allegement,
» Et leur bonté se monstre aydant nostre martyre,
» Lors que nous le croyons de tous tourmens le pire.⁴

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 951-952.

²*Ibid.*, v. 959-960.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1369-1372.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 379-398.

La suivante contredit même les accusations impies des héros, quelques vers plus loin :

« Les Dieux ne sont auteurs du mal qui nous outrage, / C'est nostre seul forfait qui cause ce dommage »
Ibid., v. 445-446.

Les Dieux sont ainsi présentés comme des sauveurs, empreints de bienveillance et soucieux de justice ; ce passage fait timidement écho à une tirade de Cléopâtre elle-même, dans la pièce de Garnier, qui loue la grandeur divine :

Les Dieux sont toujours bons, et non pernicious.
[...]
Ils ne s'abaissent pas aux affaires mondaines,
Ains laissent aux mortels disposer librement
De ce qui est mortel dessous le firmament.
Que si nous commettons en cela quelques fautes,
Il ne faut nous en prendre à leurs majestez hautes,
Mais à nous seulement, qui par nos passions
Journellement tombons en mille afflictions.
Puis quand nous en sentons nos ames espinees,
Nous flatant disons lors que ce sont destinees,
Que les Dieux l'ont voulu, et que nostre souci
Ne pouvoit empescher qu'il n'en advint ainsi.¹

Mairet reprend d'ailleurs ce procédé, de façon plus concise, en s'écartant de l'emphase humaniste lorsque Cléopâtre annonce un temps à venir : « Ce sera quand les Dieux d'une juste balance, / Pèseront le mérite avec la récompense.² » : cette nouvelle figure divine se situerait à mi-chemin entre le juge égyptien qui pèse les âmes au royaume d'Osiris et un Dieu chrétien miséricordieux dont la justice est sans faille.

Toutefois, ces discours religieux dissonent et s'érigent malgré tout en réquisitoire contre les Dieux car les héros tragiques sont durement châtiés. La piété est vaine dans l'univers tragique aux accents jansénistes, où tout semble écrit à l'avance. L'autre hypothèse serait de concevoir que les fautes de Cléopâtre et d'Antoine ne peuvent bénéficier d'une quelconque rédemption et que les amants ont « péché » trop longtemps pour être sauvés. Quoi qu'il en soit, ces professions de foi semblent démenties par l'action et la question de la bonté divine semble s'esquisser. Devant l'inanité des prières, ce sont les imprécations qui reviennent, d'autant plus violentes, notamment dans la tragédie de Benserade :

Et vous mes ennemis, dieux inhumains, et sours,
Me privez-vous si tost de l'ame de mes jours !
Ma voix peut contre vous proferer des blasphêmes,

¹Robert Garnier, Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », *op. cit.*, v. 470 ; v. 472-482.

²Jean Mairet, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 305-306.

Et je puis bien pecher si vous pechez vous-mesmes.³

L'insensibilité des Dieux conduit l'héroïne à commettre de nouvelles fautes : elle confond déité et humanité, insulte les Immortels, devient impie et laisse éclater son orgueil en estimant pouvoir pécher librement à son tour, sur leur modèle. Cléopâtre s'érige ainsi en rivale directe des Dieux, avides de *gloria* :

Le Ciel qui fit mon cœur propre à luy resister
Pour avoir plus d'honneur à me persecuter,
De crainte que sa gloire en fut moins estimée,
Ne m'attaqueroit pas s'il ne m'avoit armée.²

En somme, la religion demeure un thème fondamental de la tragédie, conçue comme un lieu de mémoire et comme un tribunal : la scène devient le lieu de la condamnation des « pécheurs ». Le châtement divin est éminemment complexe ; nous pourrions d'ailleurs considérer que le suicide de Cléopâtre punit à la fois la luxure passée de la reine et les dérives du tyran Octave, privé de son triomphe alors que cette même figure politique vient châtier un peuple déchu, réduit à l'esclavage après des années de perdition morale.

Les héros tragiques, face à l'excès de malheur, tendent ainsi, contrairement à Job, à perdre la foi ; quand toutefois ils la conservent, celle-ci est démentie par la catastrophe ou le dénouement.

C'est donc à une impossible théologie que les dramaturges confrontent leur public ; les contemporains de Jodelle et de Garnier n'ont pu que faire le lien évident entre cette crise d'incompréhension et les tumultes religieux qui secouent la France jusqu'aux guerres civiles. C'est ici que se situe peut-être la définition du tragique :

Le tragique ne provient pas seulement du malheur inévitable : il implique aussi l'angoisse de ne pas comprendre pourquoi l'homme doit être malheureux. [...] Le tragique naît de cet inexplicable, qui subsiste en dépit du besoin de comprendre, traduit par un constant retour sur le passé, chez les vaincus et chez les vainqueurs.³

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade: tragédie, op. cit.*, v. 847-850.

²*Ibid.*, v. 1435-1438.

³Françoise JOUKOVSKY, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 352.

CHAPITRE 4 – MELPOMÈNE ET VÉNUS : LA TRAGÉDIE DE LA PASSION AMOUREUSE

L'amour est un thème récurrent du théâtre tragique, qui est associé à un péril de mort ou d'État et qui se démarque ainsi de la littérature galante¹. Il demeure cependant secondaire et doit s'associer à un enjeu sérieux : le coup d'éclat en la matière revient à Racine qui transforme l'amour en véritable sujet politique avec sa tragédie *Bérénice*, en 1671. L'Empereur Titus, amoureux de la reine éponyme, est sommé par le Sénat – inquiet de ce rapprochement avec une puissance étrangère, monarchique de surcroît – de choisir entre ses sentiments et sa fonction de dirigeant. Nous pouvons une fois de plus dresser un parallèle entre Cléopâtre et Bérénice, deux reines orientales qui ont séduit un grand homme romain : à la différence de Titus, Antoine continuera à s'étourdir dans les bras de son amante et se mesurera à son rival Octave, finalement vainqueur à Actium en -31.

Les tragédies de Cléopâtre et de Marc Antoine n'ont pas pour sujet leur amour mais leur chute, par le suicide de la reine en particulier. Cette relation sentimentale n'est qu'un thème de la tragédie, conçue comme un élément déclencheur : s'il est présent sur la scène humaniste, il ne peut qu'être accentué sur la scène classique, grâce à l'influence

¹Voir à titre de complément :

Annye CASTONGUAY, Jean-François KOSTA-THÉFAINE et Marianne LEGAULT, *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Age au XX^e siècle*, Paris, Segquier, 2007.

de la pastorale et du néoplatonisme, de la plume galante de Benserade aux tragédies de Mairet et de La Chapelle qui mettent en scène l'épouse légitime et rivale et de Cléopâtre, Octavie.

C'est toutefois d'un amour réciproque qu'il s'agit, et même sincère, à l'opposé des tragédies de Phèdre ou de Médée : contrairement aux auteurs antiques, les dramaturges ne sous-entendent pas que la reine séduit Marc Antoine par seule ambition, mais lui attribuent des sentiments véritables¹. L'éloge de Cléopâtre induit un infléchissement des sentiments amoureux, à la fois renforcés et purifiés de toute volupté :

Afin de donner à sa Cléopâtre une fonction édifiante, Mairet est obligé d'épurer le plus possible la matière historique aussi bien que certains aspects de la tradition littéraire. D'abord il la désensualise. L'amour de Cléopâtre pour Antoine ne ressemble nullement à la brûlante passion animale à laquelle Sophonisbe n'avait su résister. Mairet neutralise même les attraits physiques traditionnels du personnage, en réduisant au minimum les références à sa beauté. Sa Cléopâtre n'a donc rien de la séductrice coquette aux allures irrésistibles. Au contraire, la passion, épurée ici de toute connotation sexuelle, est redevenue aussi chaste, aussi honnête, aussi abstraite que dans les pastorales²

Ce qui est en cause néanmoins, c'est la dimension passionnelle de l'amour, qui est éminemment tragique parce qu'elle asservit. L'abandon de ce couple adultère aux ardeurs émoullientes suscite des réactions vives et sévères, à l'image du modèle canonique : Hercule aux pieds d'Omphale.

La passion est ainsi présentée, dans une perspective dramaturgique, comme un obstacle intérieur qui conduit les amants au suicide après la défaite. Contrairement aux héros de Shakespeare, Roméo et Juliette, l'amour n'est pas la seule motivation à se donner la mort : Antoine et Cléopâtre sont avant tout des personnages publics et leur déclin est avant tout une chute politique. En outre, la relation amoureuse dynamise la structure dramatique de la pièce. Quand l'amant n'est pas mort avant le début de la tragédie, il est intéressant d'observer la répartition des personnages. Dans la pièce de

¹L'héroïne de Shakespeare appelle Antoine « *My man of men* » [Mon homme entre les hommes]. William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *Tragédies, tome 2*, éd. Michel Grivelet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, I. 5 v. 71.

Voir l'annexe sur Shakespeare, *infra* p. 392-407.

²Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 70.

Garnier, Cléopâtre et Marc Antoine se succèdent, acte par acte, sans jamais se croiser¹ ; dans les tragédies du dix-septième siècle, ils apparaissent enfin ensemble et peuvent se parler de plus en plus, au fil des tragédies². En outre, le dramaturge insiste sur la constance amoureuse de Cléopâtre en ne mentionnant pas sa relation passée avec Jules César et en n'écrivant pas de rencontre entre la reine et Octave. Mairet pour sa part purifie les sentiments de Cléopâtre, dénués de toute sensualité³.

Il convient ainsi de s'intéresser au discours amoureux qui s'intègre aux tragédies avant d'envisager les querelles galantes et la condamnation morale de la passion, en soi porteuse de déchéance.

Chants amoureux, chants tragiques

Dans ses travaux sur la tragédie humaniste, Françoise Charpentier oppose dignité tragique et thème amoureux :

L'amour a du mal à conquérir une place dans la tragédie : il paraissait peu conforme à sa dignité. Le modèle grec que se proposaient les humanistes offrait pourtant quelques exemples des possibilités tragiques d'une histoire amoureuse, désastreuse le plus souvent, et dominée par une volonté plus forte issue des Dieux : l'*Hippolyte porte-couronne*, les *Médée*, la *Phèdre* de Sénèque, illustraient les ravages de l'amour.⁴

Ce point de vue est contestable⁵, notamment en ce qui concerne les tragédies de Cléopâtre, et bien au-delà de la concession faite dans ce même ouvrage critique, qui accorde une dimension amoureuse au seul acte suicidaire :

La rivalité amoureuse ou le désir amoureux insatisfait n'ont pas trouvé droit de cité dans la

¹Cléopâtre apparaît dans les actes deux et cinq ; Antoine apparaît dans les actes un et trois. Le quatrième est réservé à « César ».

²Dans la pièce de Benserade, les amants se rejoignent en I. 2 et en III. 5 ; chez Mairet, en I. 4, III. 4 et V. 1 ; chez La Chapelle, en II. 5, III. 3, III. 4, III. 5 et III. 6.

Voir l'appendice B sur la répartition de la parole, *infra* p. 331-340.

³« Mairet supprime toute ambition politique, toute sensualité dans l'amour pour Antoine »

Jean MAIRET, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, Tragédie*, éd. Philip Tomlinson, *op. cit.*, p. 21.

⁴Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien*, *op. cit.*, p. 66.

⁵Mary Morrison, au contraire, insiste sur l'importance du thème de la passion amoureuse :

« *The portrayal of passion – in spite of its moral dangers – has clearly a strong attraction for Renaissance dramatists. They are thus pioneers in introducing a theme which was to be very important in the next century in tragedy.* »

Mary MORRISON, « Some aspects of the treatment of the themes of Antony and Cleopatra in tragedies of the sixteenth century », 1974, n° 4, « *Journal of european studies* », p. 123.

tragédie humaniste. [...] Une seule exception pourtant à cette règle générale : le suicide peut avoir, a souvent un motif amoureux. Les plus notables, les plus volontiers traités par la tradition humaniste sont ceux de Cléopâtre [...] et [...] celui de Didon.¹

Pour ce qui est du motif de la rivalité amoureuse, il prend en effet forme dans ce *corpus* avec Mairet, qui insère Octavie dans le personnel dramatique. En revanche, la reine égyptienne fait figure de femme fidèle et c'est cette constance qui conduit à l'éloge : « c'est par elle [la fidélité] que se réhabilitent les héroïnes coupables : Phèdre et Cléopâtre² ».

Cléopâtre, la femme fatale pour qui l'on se perd, la reine qui subjugué les hommes politiques par ambition, devient donc paradoxalement sur la scène tragique une femme fidèle : même si elle n'est pas l'épouse légitime de Marc Antoine, leur union a donné vie à trois enfants et a duré une quinzaine d'années. Elle incarne donc symboliquement l'amour vrai et sincère, par opposition au mariage politique avec Octavie. C'est ainsi un déploiement lyrique qui investit la scène tragique, malgré les prescriptions de certains critiques comme l'abbé d'Aubignac, dans *La Pratique du théâtre*, qui énonce :

Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour lui.³

Il faut considérer avec prudence cette interdiction dans le cadre de notre *corpus* car Cléopâtre est éloignée de l'héroïne classique exemplaire, à qui l'*ethos* interdit tout écart. Si Chimène est vivement critiquée quand elle avoue son amour à Rodrigue « Va, je ne te hais point⁴ », que penser alors des déclarations enfiévrées de Cléopâtre ? Cette dernière est marquée par son identité orientale et sa réputation de vice, de luxure, d'excès. Elle échappe donc à cette bienséance de caractère et incarne la libération de la parole féminine, délivrée des entraves de la morale.

¹*Ibid.*, p. 32.

²Marie-Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier 1545-1590 : l'œuvre*, La Roche sur Yon, Imprimerie centrale de l'ouest, 1963, p. 452.

³FRANÇOIS HÉDELIN AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001, p. 455.

⁴Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, éd. Georges Forestier, Paris, Magnard, « Collection Texte et contextes », 1988, v. 963.

Dans la tragédie de Garnier, Antoine insiste sur le motif traditionnel de la séduction féminine :

Toy seule m'a vaincu, m'as domté, non de force,
(On ne me force point) mais par la douce amorce
Des graces de tes yeux, qui gaignerent si bien
Dessur ma liberté, qu'il ne m'en resta rien.
Nul autre desormais, que toy, ma chere Roine,
Ne se glorifiera de commander Antoine.¹

Il est intéressant de constater que le grand romain séduit rappelle avec insistance son indépendance et sa force, comme pour prévoir les attaques personnelles qui le considéreraient comme un homme vaincu, dominé par une femme. Cette dimension disparaît dans le texte de Mairet quand Antoine s'adresse directement à Cléopâtre :

Quoi qu'Antoine lui-même ait le combat rendu,
C'est à vous mieux qu'à lui que ce laurier est dû,
Puisque c'est votre image en son âme imprimée,
Qui fait les beaux désirs dont elle est animée :
C'est d'elle que je tiens cette noble chaleur,
Qui d'un cœur héroïque excite la valeur,
C'est elle qui m'élève à de si hautes choses,
Et pour qui les dangers me sont couverts de roses.²

Le motif de l'image imprimée appartient à la littérature galante, qui développe le motif des portraits, notamment celui de la dame, qui est gravé dans le cœur de son amant. Bien loin des conseils de l'abbé d'Aubignac, Montreux imagine une réplique en miroir aux deux citations faites précédemment. Cléopâtre explique à quel point elle est séduite par Antoine et exprime son amour au grand jour. De la part d'un prêtre catholique la démarche ne paraît pas anodine et n'est certainement pas dénuée de critique. Amoureuse éperdue, la reine n'est pas conforme à son rang de femme et contrevient à la bienséance du caractère féminin traditionnel :

Morte, j'honore encor ton amitié hautaine,
J'ayme encore tes yeux, bien qu'un pasle tombeau
En retienne cruel esteinct le vif flambeau,
J'ayme encore ton front, bien qu'une froide lame
En retienne le corps privé de sa belle ame,
La mort n'a pas ravy comme elle a faict ton jour
Par son fer inhumain, mon immortel amour,
» L'amour qui comme l'ame eternellement dure,

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 33-38.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 283-290.

» N'est point comme le corps serf de la sepulture.³

Même si ces propos s'adressent à un mort, dans le tombeau, la condamnation morale est sensible. Cependant, on peut estimer que c'est la force de la passion qui laisse libre cours à l'expression de sentiments féminins forts, qu'il aurait convenu de cacher. Cette faute paraît moindre par rapport à l'accusation de séduire par ambition. En somme, quoiqu'indécente, Cléopâtre a la qualité d'être sincère. L'amour qui unit les deux amants est ainsi présenté comme un sentiment supérieur, qui suscite l'admiration.

On trouve nombre de déclarations faites par Cléopâtre dans la tragédie de Garnier :

Plus cher que sceptre, enfans, la liberté, le jour
[...]
Mon espous est moymesme.²

Antoine répond d'ailleurs à ces vœux amoureux :

Son amour, qui m'estoit plus chere que mon ame.³

Ces jugements ont d'autant plus de poids qu'ils sont parfois prononcés par autrui ; ainsi dans la tragédie de Montreux la suivante Carmion constate-t-elle :

Quand vos esprit unis d'une volonté mesme,
Quand vos cœurs allumez d'une amour vive extreme,
Quand vos amours atteints d'un semblable desir,
Vous rendiez justement esgal vostre plaisir,
Et ce bien qui de bien rendoit vostre ame esmeuë,
Que l'amoureux hymen cachoit à nostre veuë.⁴

L'avis est d'autant plus conséquent qu'il est énoncé, dans la tragédie de La Chapelle, par Octavie elle-même, et non plus par une simple suivante :

Un amour si constant, malgré tant de misere,
Doit enfin des Romains appaiser la colere.⁵

Mairet, pour sa part, insiste sur la durée de cette relation « Quatorze ans d'une vie auprès de toi passée⁶ » et sur la dimension inconditionnelle de l'amour :

Il n'est perte de bien, ni défaite d'armée,

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 90-98.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 410 ; v. 588.

³*Ibid.*, v. 881.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 229-234.

⁵Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1305-1306.

⁶Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 906.

Cf. « Apres plus de dix ans d'amour et de constance... »

Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 749.

Pourvu qu'Antoine vive, et que j'en sois aimée.¹

Cet amour absolu et supérieur rejoint une prestigieuse tradition, dans la tragédie de Robert Garnier, qui dresse une comparaison avec Artémise, amoureuse éperdue de son mari Mausole :

Que vostre amour ressemble à l'amour ancienne
Que nourrit en son cœur la Roïne Carienne.²

Toutefois, la force de la louange est très fortement atténuée par une tirade d'Antoine qui insiste sur les ravages de la passion :

Elle a faict en mon ame une incurable playe :
Je l'aime, ainçois je brusle au feu de son amour,
J'ay son idole faux en l'esprit nuict et jour,
Je ne songe qu'en elle, et tousjours je travaille,
Sans cesse remordu d'une ardente tenaille.
Extreme est mon malheur, mais je le sens plus doux
Que le cuisant tison de mon tourment jaloux :
Ce mal, ains ceste rage en mon ame chemine,
Et dormant et veillant incessamment m'espine.
Ait Cesar la victoire, ait mes biens, ait l'honneur
D'estre sans compagnon de la terre seigneur,
Ait mes enfans, ma vie au mal opiniâtre,
Ce m'est tout un, pourveu qu'il n'ait ma Cleopatre :
Je ne puis l'oublier, tant j'affole, combien
Que de n'y penser point seroit mon plus grand bien.
Je suis comme un malade, à qui la fièvre ardente
A mis dans le gosier une soif violente,
Il boit incessamment, jaçoit que la liqueur
Du désiré breuvage attise sa langueur :
Il ne se peut dompter, la santé desirée
Succombe à la chaleur de sa gorge alterée.³

L'amour est comparé à une blessure physique douloureuse et à une maladie incurable, mais aussi à une torture qui « travaille » celui qui le ressent. Ce sont là des *topoi* bien connus⁴. La passion suscite des excès divers, comme la jalousie ou la démesure de l'« idole », et conduit à la perte de l'amoureux, dès lors prêt à tout, comme empoisonné par sa dame. Cette réplique se démarque des propos qui assimilent le sentiment amoureux à un mal absolu : même si la dimension néfaste de l'amour n'est pas contestable, dans cet extrait on n'assiste pas moins à une déclaration de sentiments,

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 253-254.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 603-604.

³*Ibid.*, v. 909-929.

⁴Voir par exemple le début du livre IV de l'*Énéide* où l'amour de Didon est décrit dans des termes voisins. VIRGILE, *Énéide, Livres I-IV*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1981.

quoiqu'amère.

Mairet imagine un aveu réciproque qu'il attribue à Cléopâtre ; la concision « classique » n'en est pas moins efficace :

Quand je pourrais sans toi régner sur tout le monde,
Tout le monde sans toi ne me retiendrait pas.¹

Cette formule péremptoire en chiasme – insérée dans les stances – est particulièrement saisissante : non seulement l'*elocutio* est percutante, mais l'idée même est vive, car elle présente Cléopâtre désintéressée, qui renonce à son ambition par amour. L'éloge est ici très prononcé. Dès lors, comment échapper à un discours sentencieux qui valorise le sentiment amoureux ? C'est chose faite dans la tragédie de Montreux :

» Comme un autre penser l'amour n'est pas vantage,
» Car au lieu de finir il s'accroist d'avantage.²

Cette promotion du sentiment, énoncée par Cléopâtre elle-même, doit toutefois être nuancée ; la valorisation galante est indissociable de la constance.

Les tragédies d'Antoine et de Cléopâtre n'en demeurent pas moins pathétiques et l'amour qui unit les amants ne les conduit finalement qu'à la mort. C'est d'ailleurs dans l'union funèbre que leurs sentiments se réaffirment :

ICY sont deux amans qui heureux en leur vie,
D'heur, d'honneur, de liesse, ont leur ame assouvie³

Par son inscription dans l'éternité, l'épithète est porteuse d'effets pathétiques qui touchent le spectateur ; en outre la mort d'un membre du couple est sentie comme une épreuve du sentiment, appelé à se réaffirmer :

Ah, ce n'est pas aymer qu'aymer en la presence !⁴

s'exclame la Cléopâtre de Montreux, tandis qu'Antoine, dans la pièce de Mairet, ne semble guère douter de cette solidarité amoureuse dans le trépas :

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1679-1680.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1176-1177.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1377-1378.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 482.

Antoine et Cléopâtre, heureux, ou misérables,
Jusqu'au dernier soupir seront inséparables.¹

Cléopâtre suit Antoine dans la mort pour éviter l'humiliation du triomphe : dans ces conditions, le sacrifice amoureux semble passer au second plan. C'est donc le sentiment masculin qui est valorisé, car il est sacrifice de soi face à l'annonce (fausse) de la mort de l'autre. C'est Benserade qui amplifie le dévouement d'Antoine :

Je souhaite en mourant que mon ennemy t'ayme,
Je crains plus ton malheur que je ne sens mon mal,
Et desirant ton bien je souhaite un Rival,
Je veux que de tes yeux son ame soit atteinte,
Et je fay mon desir de ce qui fut ma crainte.²

L'abnégation de l'amant force l'admiration : non seulement il plaint le sort de sa dame alors qu'il est à l'agonie, mais il lui souhaite d'être aimée par Octave. *Hapax* dans notre *corpus*, cette réplique est sans conteste surprenante et traduit l'esthétique galante de Benserade, qui se plaît à développer les propos amoureux, au risque de contrevenir à la bienséance de l'*ethos* de l'amoureux tragique, qui tend vraisemblablement plus ici vers la jalousie que vers un tel sacrifice.

Quand la parole cesse d'être performative : craintes et soupçons

L'amour engendre généralement des conflits galants et les tragédies de Cléopâtre n'échappent pas à cette dynamique. Les amants font assaut de serments mais sont en proie au doute et tendent à accuser l'autre de dissimulation, de tromperie, de trahison. Déjà la Cléopâtre de Garnier s'indigne-t-elle d'être ainsi soupçonnée :

Que je t'aye trahi, cher Antoine, ma vie,
Mon ame, mon soleil ? que j'aye ceste envie ?
Que je t'aye trahi, mon cher Seigneur, mon Roy ?
Que je t'aye jamais voulu rompre la foy ?
Te quitter, te tromper, te livrer à la rage
De ton fort ennemi ? que j'aye ce courage ?³

L'abondance des anaphores et des interrogations rhétoriques charge cette réplique d'émotion : l'indignation est manifeste et les périphrases en apposition qui

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 625-626.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 874-878.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 387-392.

désignent Antoine prolongent le chant amoureux, au cœur même de la déception. On remarque d'ailleurs que c'est souvent Cléopâtre qui est accusée : les dramaturges reprennent ainsi la condamnation des Anciens, qui considéraient l'Égyptienne comme une femme fatale, dévorée par l'ambition. La dimension intertextuelle permet d'intégrer le blâme au cœur de l'éloge ; en somme, Cléopâtre se livre à un plaidoyer *pro domo*, après avoir été vilipendée :

Tu verras si je t'aime, et si je te respecte,
Ouy je veux cesser d'estre, ou de t'estre suspecte.¹

Toujours dans le cadre de son esthétique galante, Benserade imagine cette réplique sans appel, qui apporte comme preuve du sentiment véritable la menace du suicide. Mais l'éloge interdit tout doute sur la constance de Cléopâtre :

la Cléopâtre de Mairet, parangon de fidélité, ne pourrait songer un instant à séduire Octave. Et si celle de Benserade cherche à le faire, c'est d'abord sur une suggestion d'Antoine et ensuite comme une ruse destinée à lui permettre de priver Octave de son triomphe en se suicidant.²

En somme, Antoine est en proie à la jalousie, sentiment éminemment tragique, *the green-eyed monster*³ qui perd Othello et Médée. Pour revenir à des pièces dont le sujet est plus proche des tragédies de Cléopâtre, nous pourrions dire qu'Antoine craint d'être un nouveau Syphax, quitté par Sophonisbe pour le Romain Massinisse. Là où est l'*hamartia* d'Othello, la jalousie⁴ n'est qu'un thème dans les tragédies de notre *corpus*. Elle signale un excès d'orgueil, puisque, selon La Rochefoucauld, « Il y a dans la jalousie plus d'amour-propre que d'amour⁵ » et un aveuglement⁶, qui intéressent davantage la machine tragique.

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 157-158.

²Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 73.

³Littéralement, « monstre aux yeux verts »

William SHAKESPEARE, « Othello », *Shakespeare : Tragédies, tome 1*, dir. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, III. 3, v. 166.

⁴Voir à titre de complément :

Madeleine BERTAUD, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

⁵François de LA ROCHEFOUCAULT et Madeleine de Souvre SABLE, *Réflexions ou sentences et maximes morales de Monsieur de La Rochefoucauld. Maximes de Madame La Marquise de Sable*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010, 324.

⁶« La jalousie aveugle un cœur atteint, / Et, sans examiner, croit tout ce qu'elle craint. »

Pierre CORNEILLE, *Le Menteur. La Suite Du Menteur*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, 2000, III. 2.

Enfin, La Chapelle opère un renversement de situation et insiste davantage sur les craintes de Cléopâtre. Grâce à l'invention par Mairet du personnage d'Octavie, c'est au tour de la reine d'être jalouse et de craindre que son amant ne retourne auprès de sa légitime épouse : « L'inconstance d'Antoine est tout ce que je crains¹ ». L'amant, de façon très traditionnelle, tente d'apaiser ses craintes :

Cette foy si souvent pour vous renouvelée,
Par Antoine jamais ne sera violée.
Dust me perdre à vos yeux le celeste couroux,
Je le jure jamais, je n'aimeray que vous.²

Dans la tradition de la littérature sentimentale, Cléopâtre répond encore par l'inquiétude, et invoque une incartade passée qui avait rapproché Antoine de son épouse légitime :

Une autre fois déjà de mes bras arraché,
Elle vous a sceu plaire, elle vous a touché.³

Les tragédies humanistes ignorent ces querelles galantes mais ne sont pas exemptes de reproches amoureux, qui sont d'autant plus véhéments qu'ils expriment une rancœur profonde, liée directement au sujet, c'est-à-dire à la chute politique des amants. Là où la dramaturgie « classique » propose des motifs périphériques qui agrémentent et adoucissent la violence tragique, la dramaturgie humaniste utilise le thème de l'amour pour aggraver la tension. Ainsi, dans la pièce de Jodelle, Cléopâtre déclare :

Antoine estoit chef de mes entreprises.⁴

Garnier réplique et commence sa tragédie par une attaque lourde à l'encontre de la reine. Le héros éponyme se lamente :

Il me convient mourir. J'ay pour elle quitté
Mon païs, et Cesar à la guerre incité,
Vengeant l'injure faicte à sa sœur mon espouse,
Dont Cleopatre estoit à mon malheur jalouse :
J'ay mis pour l'amour d'elle, en ses blandices pris,
Ma vie à l'abandon, mon honneur à mespris,

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 328.

²*Ibid.*, v. 521-524.

³*Ibid.*, v. 575-576.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 956.

Mes amis dedaignez, l'Empire venerable
De ma grande Cité devestu miserable :
Dedaigné le pouvoir qui me rendoit si craint,
Esclave devenu de son visage feint.¹

Antoine annonce son suicide et en rend Cléopâtre responsable. Il regrette les sacrifices qu'il a faits par amour, en trahissant son pays et en humiliant Octavie : le dernier vers marque une chute, qui est à la fois une plainte et une insulte faite à la reine dissimulatrice. C'est au tour d'Antoine d'être captif, « esclave » de l'amour, dans la tradition du *servitium amoris*.

En somme, toutes ces tragédies présentent des querelles, à des degrés divers : même les pièces classiques empreintes de galanterie laissent heureusement s'esquisser des considérations morales sur l'amour et les dramaturges humanistes les multiplient volontiers. Le discours amoureux est donc aussi l'occasion de l'élaboration d'une condamnation de la passion telle que la vivent Antoine et Cléopâtre.

La victoire du pathos sur l'ethos : l'amour délétère

Tout d'abord, amour et politique² sont liés puisque c'est sa relation avec Cléopâtre qui a conduit Antoine à la ruine publique. C'est ce que rappelle Philostrate dans la pièce de Garnier :

Un amour un amour (las qui l'eust jamais creu !)
A perdu ce Royaume, embrasé de son feu !³

Benserade reprend ce thème de l'amour destructeur et centre sa condamnation sur la déchéance en soulignant la perte de dignité qui affecte Antoine :

Pour avoir trop d'amour, je n'ay plus eu d'honneur.⁴

Ce discours devient moral quand Lucile invoque l'opposition entre le vice amoureux et la vertu héroïque :

Qu'amour en peu de temps rend un cœur abatu,

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 7-16.

²Voir le chapitre sur la tragédie politique, *supra* p. 72-91.

³*Ibid.*, v. 279-280.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 40.

Et que ce puissant vice affoiblit la vertu !¹

L'amour est en somme le talon d'Achille de certains personnages puissants ainsi promis à une chute spectaculaire ; il les rend d'autant plus malheureux qu'ils en sont responsables. C'est ce que rappelle longuement l'Ombre d'Antoine dans la tragédie de

Jodelle :

Car un ardent amour, bourreau de mes mouëlles,
Me devorant sans fin sous ses flames cruelles,
Avoit esté commis par quelque destinee
Des Dieux jaloux de moy, à fin de terminee
Fust en peine et malheur ma pitoyable vie,
D'heur, de joye et de biens paravant assouvie.
[...]
Et forcené après comme si cent furies
Exerçans dedans moy toutes bourrelleries,
Embrouillans mon cerveau, empestrans mes entrailles,
M'eussent fait le gibier des mordantes tenailles.²

Si l'on reprend le *topos* antique de la flamme amoureuse, on peut dire que le sentiment passionnel devient un feu inextinguible qui consume la gloire des Grands et les torture. Cette condamnation, qui remonte à l'Antiquité, est compatible avec la stigmatisation chrétienne de la luxure, un des sept péchés capitaux :

Si les amours lascifs et les delices
N'eussent aidé à rouër leurs supplices :
Tant qu'on ne sçait comment ces dereiglez
D'un noir bandeau se sont tant aveuglez,
Qu'ils n'ont sceu voir et cent et cent augures.³

La mention du dérèglement nous intéresse au plus haut point car elle résume le contenu de tout spectacle tragique. Garnier surenchérit et compare les amants aux pourceaux⁴ d'Épicure :

Ains comme un porc ventru touillé dedans la fange,
A cœur saoul me voitray en maints salles plaisirs.⁵

Quelques vers plus loin, c'est l'occasion de confier à Lucile un discours sentencieux virulent :

¹*Ibid.*, v. 219-220.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 69-74 ; v. 85-88.

³*Ibid.*, v. 505-509.

⁴Cette image, devenue un stéréotype, trouve son origine chez Horace.

Quintus HORACE, *Épîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964, I, 4, v. 16.

⁵Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1153-1154.

- » La douce volupté, delices de Cypris,
- » Debilite nos corps, offusque nos esprits,
- » Trouble nostre raison, de nostre cœur dechasse
- » Toutes saintes vertus, et se met en leur place.
- » Comme le fin Pescheur attire le poisson
- » Avec un traistre appas qui couvre l'hameçon :
- » Ainsi le plaisir sert au vice de viande,
- » Pour nostre ame amorcer, qui en est trop friande.¹

Raison et corps sont anéantis : la métaphore du pêcheur renforce l'idée que l'amoureux est trompé par le vice et, dans une certaine mesure, elle atténue sa responsabilité. Cette critique de la passion amoureuse ne surprend pas chez un auteur qui choisit pour modèle Sénèque, dont l'œuvre préconise la maîtrise de soi.

En somme, si ces condamnations sont très présentes dans les tragédies de Jodelle et de Garnier, elles ne sont vraiment reprises que par Benserade : Montreux s'en tient à des considérations plus générales, qui heurtent moins la sensibilité que le détail des vices charnels tandis que Mairet élude ce motif de la passion avilissante. La Chapelle pour sa part demeure discret et se contente de faire déclarer à Antoine :

Je voy de mon amour toute l'ignominie.²

La tragédie de Marc Antoine et Cléopâtre est déclenchée par un amour passionnel et luxurieux. Ce sentiment déraisonné et dérégulé constitue une infraction morale qui justifie le châtement tragique mais représente également un exemple admirable d'élan du cœur absolu, inconditionnel et puissant. Les dramaturges présentent à la fois l'amour comme une maladie infâme et comme une élévation. On peut alors rapprocher cette configuration de la tragédie de Panthée³, belle captive à laquelle Cyrus

¹*Ibid.*, v. 1170-1177.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 34.

³Les tragédies de Panthée sont nombreuses :

Caye Jules de GUERSENS, *Panthée, tragédie prise du grec de Xénophon, mise en ordre par Caye Jules de Guersens*, Poitiers, Bouchet, 1571.

Claude BILLARD DE COURGENAY, « Panthée », *Tragédies françoises*, Paris, D. Langlois, 1610.

Claude GUÉRIN DARONNIÈRE, *La Panthée ou l'Amour conjugal, trag. nlle... par C. Guérin Daronnière*, Angers, Anthoine Hernault, 1608.

Alexandre HARDY, *Le Théâtre d'Alexandre Hardi... contenant Didon se sacrifiant, Scédase ou l'Hospitalité violée, Panthée, Méléagre, Proiris ou la Jalousie infortunée, Alceste ou la fidélité, Ariadne ravie, Alphée pastorale nouvelle*, Francfort, H. et K. Wormen, 1625.

Jean-Gilbert DURVAL, *Panthée, tragédie [en cinq actes et en vers]*, Paris, Cardin Besongne, 1639.

TRISTAN L'HERMITE, *Panthée, tragédie de M. de Tristan*, Paris, A. Courbé, 1639.

Voir à ce sujet :

Charles MAZOUER, « Trois Femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédies : Panthée, Lucrece et

résiste et à laquelle Araspe succombe. Ces deux attitudes sont provoquées par Cléopâtre : Octave est le vainqueur qui est demeuré indifférent et Antoine est l'amoureux qui a perdu le pouvoir mais a gagné un renom légendaire, *quasi* mythique. Le général défait incarne en effet l'homme qui s'est perdu par amour mais qui est resté fidèle à la sincérité de ses sentiments, si impudiques soient-ils. Quant à la reine, elle est réhabilitée par l'union entre *Éros* et *Philia* – ou *Agapé* –, entre le désir du bien sensible et l'amour désintéressé du semblable ; Cléopâtre est passée de la passion à la maîtrise de soi, par la volonté et la noblesse d'âme. L'éloge commence où l'amour passionnel est vaincu.

CHAPITRE 5 – HOSTILITÉS FÉMININES : CLÉOPÂTRE

CONTRE OCTAVIE

La tragédie amoureuse de Marc Antoine et Cléopâtre est enrichie par la présence d'une tierce figure, celle d'Octavie, qui est l'épouse légitime du général romain et la sœur d'Octave. Le trio renvoie ainsi à celui de Jason, Médée et Créüse / Glaucé ou annonce celui de Phèdre, Hippolyte et Aricie, même si la configuration de ces personnages diverge, car Hippolyte n'entretient aucune relation avec Phèdre et car la fiancée du jeune homme est une pure invention de Racine. Octavie en revanche est une virtualité inscrite au cœur même de l'Histoire : si elle n'intègre le personnel dramatique français qu'avec Mairet¹, elle est évoquée dans toutes les pièces du *corpus*, dès la tragédie inaugurale de Jodelle. Ce personnage n'est donc mis sur la scène que dans les œuvres de Mairet et de La Chapelle, qui invente pour sa part la confrontation avec Cléopâtre. Le premier la fait apparaître dans deux scènes seulement, où elle converse avec son mari puis avec son frère. Dans la deuxième tragédie, elle apparaît onze fois et ses interlocuteurs sont nombreux.

D'un point de vue dramaturgique, Octavie incarne un obstacle extérieur : au charme sombre de Cléopâtre, elle oppose une vertu pure et douce, à la fois conciliante et

¹Samuel Brandon, en 1598, fait d'Octavie son personnage éponyme dans la tragédie *The Virtuous Octavia*.

Samuel BRANDON, *The Virtuous Octavia*, 1598, [Reprod. en fac-sim.], London, Malone Society, « The Malone Society reprints », n° 8, 1909.

bienveillante. Elle n'est pas seulement un élément du triangle amoureux, mais un contre-modèle féminin, aux antipodes du personnage de la reine Lagide¹. Dans la tragédie de La Chapelle, elle sera même investie d'une image politique symbolique puisqu'elle remplacera Octave sur scène. Toutefois, la venue d'Octavie à Alexandrie avant le suicide des amants n'est pas historiquement attestée. Elle est une invention dramaturgique ingénieuse – moins audacieuse que celle de Racine qui crée de toutes pièces le personnage d'Aricie – qui vient amplifier le conflit tragique et les affrontements. Mairet lui-même souligne son audace d'avoir dépassé l'Histoire :

le vray-semblable appartient proprement au Poëte, et le veritable à l'Historien. C'est ainsi qu'avec une hardiesse qui passe au delà de l'Histoire, j'introduis Octavie dans la Tragedie de *Marc Antoine*, et que par une autre qui va mesme contre l'Histoire, je fais mourir Massinisse sur le corps de Sophonisbe, ayant voulu redresser et embellir le naturel de ce Heros par une action qu'il ne fit pas à la verité, mais qu'il devoit avoir faite.²

Enfin, le personnage d'Octavie répond aux exigences aristotéliennes de « surgissement de violences au cœur des alliances³ » ; elle renforce l'effet produit par l'opposition entre Antoine et Octave :

la rivalité entre les deux prétendants à l'empire est d'autant plus féroce qu'ils ont été amis, et qu'ils sont beaux-frères : en s'alliant avec l'Égypte Antoine n'a pas seulement trahi sa nation, il a rompu les liens personnels qui l'unissaient à Octave, dont il a bafoué l'honneur familial en abandonnant Octavie pour Cléopâtre. Le ressentiment d'Octave se dissipe avec la mort de son rival, mais il poursuivra jusqu'au bout de sa haine celle qui l'a dressé contre lui, et qui a humilié sa sœur.⁴

Il convient de s'interroger sur l'opposition entre les deux conceptions de la féminité représentées par Cléopâtre et par Octavie, avant d'envisager leur rivalité amoureuse ; enfin, la fonction politique de la sœur d'Octave méritera notre attention en ce qu'elle vient parfaire le portrait du personnage et accroître la tension tragique.

¹La thèse de Raymond Lebègue est dès lors contestable quand il affirme que « Maladroitement, il divise l'intérêt entre Cléopâtre et Octavie ».

Robert GARNIER, *Marc Antoine Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 219.

²Jean MAIRET, « Advertissement », *L'Illustre Corsaire, tragicomédie de Mairet*, Paris, A. Courbé, 1640, NP 5.

³ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 81.

⁴Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier, op. cit.*, p. 138.

Du conflit moral à la psychomachie

« Octavienne a le nom de l'épouse¹ » : le conflit qui oppose Cléopâtre et Octavie est avant tout celui de la femme légitime et de la maîtresse :

Mairet introduit Octavie, femme répudiée d'Antoine. Elle représente la tendresse et la fidélité conjugale, à côté de Cléopâtre qui représente non pas le plaisir, [...] mais la passion désordonnée et fatale, l'indomptable amour qui tient à la fois des sens, de l'imagination et du cœur.²

Toutefois, l'épouse d'Antoine fait valoir un mariage arrangé, qui sert des intérêts politiques, tandis que l'amour qui unit les amants est un sentiment sincère.

Marc Antoine crée une rivalité entre ces deux figures quand il quitte Rome pour Alexandrie :

En cela mesmement que pour ceste amour mienne
On luy veit delaisser l'Octavienne sienne ?³

Dans la pièce de Garnier, Octavie est présentée avant tout comme la mère des enfants d'Antoine ; bien que Cléopâtre ait également donné la vie à trois enfants, sa rivale est mue par un sentiment maternel⁴ qui semble plus fort :

et ce pendant n'as cure
De ta femme Octavie, et de sa geniture :
De qui le long mespris aiguise contre toy
Les armes de Cesar, qui te donnent la loy.⁵

Ces enfants sont en effet le fruit d'un pacte politique entre Antoine et la sœur d'Octave, qui vise à pérenniser leur alliance et à éviter tout affrontement. Non seulement l'ancien *triumvir* est coupable d'adultère, de surcroît avec une reine étrangère orientale, mais il se complaît dans cette dérive et n'entend pas revenir à une conduite plus sage, comme le souligne Mairet :

Sans doute elle prétend que je quitte ma Reine,
Mais sa prétention est ridicule et vaine.⁶

Antoine se place ainsi en criminel non repenté et mérite à ce titre un châtement.

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 989.

²Gaston BIZOS, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet [1890]*, *op. cit.*, p. 247.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 219-220.

⁴Voir l'étude « La question de la maternité : Cléopâtre face à ses enfants », *infra* p. 140-147.

⁵Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 121-124.

⁶Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 461-462.

Cette dimension est mise en relief par Jodelle quand l'Ombre d'Antoine se lamente sur sa sombre déchéance, qu'elle attribue à la faute commise envers sa famille :

Or pour punir ce crime horriblement infame,
D'avoir banni les miens, et rejeté ma femme¹

En premier lieu, Octavie est donc présentée comme un contrepoint ; elle s'oppose également, en tant que Romaine, à l'ennemie égyptienne et ce deuxième antagonisme en induit un troisième : moralement, un conflit entre la vertu romaine et le vice oriental se met en place. Il ne s'agit guère ici de revenir sur les vices attribués à Cléopâtre mais de brosser le portrait favorable, presque inattaquable, d'Octavie.

Elle incarne d'abord le modèle de la parfaite épouse, notamment dans la tragédie de Montreux quand Arée évoque « le legitime amour de sa pudique femme² » ou quand César stigmatise l'infidélité honteuse d'Antoine, qui a délaissé Octavie pour Cléopâtre :

Luy qui quitta ma sœur, son espouse fidelle,
Vertueuse, constante, et dessus toutes belle,
Pour aimer Cleopatre, une femme sans foy³

La sœur d'Octave est nécessairement présentée comme une femme de grande beauté, faute de quoi elle n'aurait pu rivaliser avec l'Égyptienne. La Chapelle reprend également le motif de la conjugalité et y ajoute celui de la maternité :

De la chaste Octavie acceptez le secours ;
Rendez à son amour un Epoux qu'elle adore
Un Pere à vos Enfans, vous le pouvez encore.⁴

Ce dramaturge est en effet celui qui insiste le plus sur les enfants de ce couple légitime ; il présente Octavie comme une mère éplorée, prête à tous les sacrifices pour préserver les fruits de son union passée :

Restes infortunez d'une Race ennemie,
Ils n'auront que mes pleurs pour conserver leur vie.
Seigneur, vous le pouvez, sauvez-les, sauvez-vous,
Et pour vous, et pour eux, j'embrasse vos genoux.⁵

Son charme et sa vertu parviennent même à troubler Antoine, dans la pièce de

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 113-114.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 824.

³*Ibid.*, v. 707-709.

⁴Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 212-214.

⁵*Ibid.*, v. 285-288.

Mairet¹ :

Ô Dieux ! je suis d'accord que mon ingratitude
Ne se peut expier d'un supplice assez rude,
Et que je ne vaux pas qu'un cœur si généreux
Illustre de ses soins mon destin malheureux.
Ô beauté si parfaite, et si persécutée,
Pourquoi mes longs mespris ne t'ont-ils rebutée,
Plutôt que de m'emplir en cette occasion,
De honte, de remords, et de confusion ?
Mais la voici qui vient, ah ! Dieux, comme le trouble,
A ce modeste objet, en mon âme redouble.²

Cette tirade d'Antoine est extrêmement riche et signifiante : la forme du monologue vient déjà rappeler que de tels propos ne pouvaient être entendus d'un tiers. En effet, le mari ne quittera pas sa maîtresse pour sa femme et cette tirade solitaire est ainsi perçue comme un instant d'égarement. Octavie est présentée comme une épouse parfaite, qui s'illustre par sa beauté, sa bienveillance et sa constance : si Antoine est troublé, c'est vraisemblablement sous l'effet du repentir. Cette contrition est accentuée par le désespoir de l'épouse :

Faut-il que ma constance, aux travaux invincible,
Soit une occasion de vous rendre insensible,
Ou que vous négligiez de finir mon tourment,
Pour ce que j'ai le don d'endurer constamment ?³

Ce qui est en jeu, c'est la quête du bien-être : à la relation passionnelle avec Cléopâtre s'oppose la tranquille vie conjugale avec Octavie. Antoine est conduit à regretter cette calme félicité que lui offrait sa vie à Rome :

Ô miracle d'hymen, tant de fois éprouvé,
Qui m'as toujours prédit ce qui m'est arrivé,
Si je t'eusse peu croire, ô fidèle Octavie,
Que ton sort, et le mien, seraient dignes d'envie.⁴

Même les défauts d'Octavie n'en sont pas, puisqu'elle semble exempte de tout

¹« Ne trouvant donc pas chez son héroïne l'intensité qu'il recherche, Mairet se sent obligé de redoubler la leçon de fidélité et de constance conjugales, en introduisant le personnage d'Octavie, femme d'Antoine – geste presque unique dans toute la tradition littéraire. Rien n'entrave ici l'idéalisation, puisqu'Octavie relève de l'invention et non pas de l'histoire ou de la tradition. Superflue sur le plan de l'action [...] [Octavie] est une sainte et risque en tant que tel d'éclipser l'héroïne, incapable de la dépasser en fidélité et de se martyriser à ce point. »

Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 72.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 473-482.

³*Ibid.*, v. 577-580.

⁴*Ibid.*, v. 967-970.

sentiment négatif, de toute rancœur :

ANTOINE

Après que nous l'avons pour une autre laissée,
Et dans notre divorce indignement chassée
Et de notre Province, et de notre Maison,
Elle nous doit haïr avec trop de raison,
Et garder contre nous ce désir de vengeance,
Dont un cœur offensé tire son allégeance.

LUCILE

Une autre qu'Octavie en userait ainsi,
C'est pourquoi sa bonté mérite plus aussi :
C'est en quoi la vertu de cette âme héroïque
Se montre d'autant plus en son espèce unique,
Qu'étant d'une beauté sans reproche et sans prix,
Elle a pu sans murmure endurer vos mépris.¹

La vraisemblance des caractères laisse supposer à Antoine que son épouse abandonnée et humiliée chercherait à châtier sa trahison : mais Octavie est une femme d'exception, dont la grandeur *quasi* épique interdit tout désir de punition. Elle fait finalement figure de martyr, qui souffre sans ressentiment et se prépare à sauver son bourreau. Dans la tragédie de La Chapelle, Antoine finit par accuser Octavie d'être trop vertueuse et de lui causer par là d'irréparables torts :

ANTOINE

Mais c'est dans leurs esprits vous qui m'avez perdu.

OCTAVIE

Moy ?

ANTOINE

Vous, dont la vertu malgré mes injustices,
Attachée à mon sort, fait éclater mes vices ;
Vous, qui me déplorant, au lieu de me hayr,
M'avez pû oublier, quand j'ay sçeu vous trahir²

En somme, Octavie crée un effet de contraste accablant en soulignant sa propre vertu, à nulle autre égale, et les fautes commises par Antoine à son encontre³. Belle, douce, généreuse et aimable, la sœur d'Octave apparaît donc comme un parangon de

¹*Ibid.*, v. 409-420.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 260-264.

³Dans la tragédie de Shakespeare, Octavie a un double visage. D'après le messager de Cléopâtre, elle est une beauté froide tandis qu'Agrippa en fait un portrait très élogieux :

« *whose beauty claims / No worse a husband than the best of men ; / Whose virtue and whose general graces speak / That which none else can utter* »

[elle dont la beauté ne réclame / Pas moins que le meilleur des hommes pour mari ; Dont la vertu et les attraits de tous ordres expriment / Ce que nulle autre ne peut dire.]

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, II. 2 v. 133-136.

Voir l'annexe sur Shakespeare, *infra* p. 392-407.

vertu, dès la pièce de Jodelle, où elle intègre le rang des femmes illustres :

Ma femme Octavienne honneur des autres Dames
Et mes mollets enfans je vins chasser arriere¹

Mairet surenchérit jusqu'à la divinisation des qualités de cette épouse :

Vraiment cette Princesse est le parfait exemple
De toutes les vertus les plus dignes d'un temple.²

L'éloge en actes d'Octavie atteint son apogée quand elle déclare, dans la tragédie de La Chapelle, qu'elle va s'employer à sauver en même temps son mari indigne et sa rivale triomphante, prouvant ainsi sa dignité d'épouse romaine :

Vous parlez en Amante, et moy j'agis en Femme.
Je vous quitte, et je vais malgré vous, malgré luy,
Madame, vous sauver l'un et l'autre aujourd'huy.³

C'est un véritable combat du vice et de la vertu que cette rivalité entre les deux femmes : Octavie, qui incarne la vertu, a été délaissée pour la vicieuse Cléopâtre, indigne des honneurs qui lui sont offerts. L'issue révoltante de ce conflit qui n'est pas sans faire penser à une psychomachie nécessite, d'un point de vue moral, réparation. Une deuxième bataille commence alors et vient rendre moins fort ce contraste : quand il est question de sentiments, les deux femmes se dévoilent et semblent tout aussi inquiètes l'une que l'autre.

Rivalité amoureuse et affrontement

En digne femme aimante, conformément à la bienséance, Octavie, malgré la bonté qu'on lui accorde traditionnellement, est jalouse de Cléopâtre ; mais cette rivalité n'engendre que des inquiétudes et des amertumes, sans jamais susciter d'élan condamnables. Remarquons cependant que seul Mairet développe cet aspect de la personnalité d'Octavie, totalement ignoré par La Chapelle.

La femme délaissée met d'abord en avant ses atouts physiques, qui avaient su

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 106-107.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1711-1712.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 502-504.

séduire Antoine :

J'étais pourvue encor de ces mêmes appas,
Que vos yeux autrefois ne méprisèrent pas.¹

Quelques vers plus tard, elle souligne sa vertu puisqu'en dépit de la douleur insoutenable provoquée par cette trahison, elle demeure révérencieuse à l'égard de

Cléopâtre :

J'obéis sans murmure, et ma douleur extrême
Eut encor du respect pour ma rivale même²

Malgré tout, sa détresse engendre un unique élan d'indignation :

Ô Dieux ! si votre Reine, une fois en sa vie,
Eprouvait les malheurs dont la mienne est suivie,
Je ne sais si son cœur, que vous croyez si haut,
Ne succomberait point dès le premier assaut,
Ou s'il pourrait souffrir pour une amour nouvelle,
Les injustes mépris que j'ai soufferts pour elle ;
Elle qui s'enfuit du combat d'Actium,
Ose-t-elle parler de son affection ?³

La colère d'Octavie éclate contre la reine égyptienne, coupable de s'être enfuie pendant la bataille navale de -31 et soupçonnée d'un amour opportuniste, qui ne résisterait guère à la trahison, à l'infortune. Cette tirade confère plus de profondeur au personnage de l'épouse parfaite, capable d'excès et dont le caractère est plus vraisemblable.

De son côté, Cléopâtre aussi ressent de la jalousie et quitte son image de femme froide et calculatrice : à son tour, elle est en proie à la faiblesse, à l'inquiétude et au doute. Ainsi, dans la pièce de Garnier :

ayant l'ame saisie,
A mon tresgrand malheur d'ardente jalousie :
Par-ce que je craignois que mon Antoine absent
Reprint son Octavie, et m'allast delaisant.⁴

La reine doute de sa force de séduction et craint d'être abandonnée, ce qui accrédite la thèse d'une Cléopâtre sincèrement éprise d'Antoine. La Chapelle reprend

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 503-504.

²*Ibid.*, v. 525-526.

³*Ibid.*, v. 585-592.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 463-466.

d'ailleurs cette idée et invente même un faux coup de théâtre quand Iras déclare :

On dit qu'en faveur d'Octavie,
Il vous quitte, Madame, et ces Lieux pour jamais,
Les Romains à ce prix consentent à la Paix.¹

Pour dynamiser l'action tragique – la *praxis* – les dramaturges du « Grand Siècle » font connaître à leurs personnages divers sursauts d'espoir ou des menaces de retournement. Ici, l'annonce est fautive, Antoine ne quitte pas la reine pour rejoindre son épouse, mais cette information laisse Cléopâtre stupéfaite. En outre, ce revirement précède et justifie la scène inventée par La Chapelle, celle de la confrontation directe entre les deux femmes. Ainsi le dramaturge met-il en valeur son originalité : l'affrontement verbal des deux rivales est amplifié par cette nouvelle qui renforce la colère de Cléopâtre :

Vient-elle triomphante en superbe Romaine,
Fière de sa victoire, insulter une Reyne ?²

À la scène suivante, Octavie paraît et les deux femmes se livrent à une bataille verbale dans laquelle la rhétorique est fortement mise à contribution. En voici quelques extraits :

OCTAVIE

Madame, ce n'est point une fureur jalouse,
Qui d'Antoine à vos yeux fait paraître l'Épouse.
Vous ne m'entendez point d'injurieux discours,
De reproches sanglants accabler vos amours.
[...]
Ce faste, cet éclat, qui suivait sa tendresse,
Ces honneurs plus qu'humaines que vous rendait la Grèce,
Cet Encens, ces Autels, ces noms ambitieux,
Ces Ornaments pareils à ceux qu'on donne aux Dieux,
Ces Pompes, ces Festins, ces superbes Voyages,
Où toujours en triomphe on portait vos Images,
Les indignes plaisirs, l'orgueil de votre Cour,
Font que tous les Romains détestent votre amour.
[...]
Obligé-le à quitter les murs d'Alexandrie,
Éloignez-le de vous, rendez-le à sa Patrie.
De ce grand changement, les Romains étonnés,
Effaceront les noms qu'ils vous ont destinés,
[...]

CLEOPATRE

Dans ce discours, madame, où tant d'adresse éclate,

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 394-396.

²*Ibid.*, v. 405-406.

Vous deviez mieux cacher l'intérêt qui vous flatte.
 Je vois quelle bonté de tout ce que j'ai fait
 Vous oblige à tracer un odieux portrait.
 Dans ces rares honneurs que m'a rendus la Grèce,
 Malgré tous vos détours, je vois ce qui vous blesse,
 On a plus fait pour moi que l'on ne fit pour vous.
 Mais sans porter si loin votre dépit jaloux,
 Allez à tous les Grecs apprendre qu'une Reine,
 Fille de tant de Rois, est moins qu'une Romaine.
 Antoine, dites-vous, assiégé dans ces lieux,
 A pour ses Ennemis les Hommes et les Dieux ?
 Hé bien, puisqu'en effet à cette vertu pure,
 A ce nom de Romain son amour fait injure,
 Des charmes d'une Reine indignement épris,
 Il doit être à vos yeux un objet de mépris.¹

Octavie commence son discours par une justification défensive, proche de la prétérition, qui anticipe l'accusation de Cléopâtre : elle ne se présente pas à elle dans un mouvement de colère. Toutefois, les griefs s'enchaînent ; l'épouse reproche à sa rivale de vivre dans la débauche, dans l'abondance, dans la luxure et d'être coupable d'*hybris*. Cette accumulation accroît la tension ; elle est suivie d'injonctions qui encouragent la reine à congédier Antoine. La tirade s'achève sur un pacte : si Cléopâtre rend son amant à sa patrie, sa réputation à Rome deviendra convenable, elle cessera d'être une ennemie nationale donc, fort probablement, d'être menacée par le triomphe.

La réponse fournie par la maîtresse ne manque pas de virtuosité oratoire : elle s'ouvre sur une concession, qui ne dément guère son habileté rhétorique ; Cléopâtre reconnaît la qualité de la tirade qui vient de lui être adressée, mais le revers ne se fait guère attendre et elle accuse sa rivale de servir ses intérêts personnels. La reine reprend les termes utilisés par Octavie dans ses accusations et admet avoir reçu des honneurs supérieurs : le deuxième grief suit le premier, l'Égyptienne incrimine la Romaine, qui serait simplement déçue d'avoir été moins considérée. Elle récuse ensuite l'affirmation liminaire d'Octavie, qui se justifiait sur ses intentions, avant d'affirmer sa superbe et sa supériorité de reine macédonienne. Enfin, une question oratoire saisissante, qui prend la forme d'une nouvelle contestation, met en valeur une logique implacable et clôt le

¹*Ibid.*, v. 421-424 ; v. 429-436 ; v. 449-452 ; v. 457-472.

débat : si Antoine se montre indigne de la vertu romaine en aimant une barbare, il ne doit guère plus intéresser sa patrie.

L'affrontement entre ces deux figures féminines est un combat rhétorique sans merci. Au fil des tragédies, nous découvrons qu'elles ont beaucoup de points communs : elles aiment sincèrement Antoine et se craignent mutuellement. L'habileté oratoire de Cléopâtre semble néanmoins l'emporter. Malgré tout, Octavie a l'avantage de l'altruisme sur sa rivale, qu'elle essaye de sauver dans la pièce de La Chapelle. L'ironie tragique conduit néanmoins à réduire ses efforts à néant : rien ne peut arrêter la marche de la fatalité.

La médiation politique : une rivale tutélaire

Si Octavie est l'épouse légitime d'Antoine, elle est aussi la sœur d'Octave et détient à ce titre une fonction politique importante. Il est en effet rappelé par les dramaturges que l'adultère est en partie à l'origine du conflit qui oppose les deux anciens *triumvirs*.

Octavie, même si ses efforts seront vains, n'en demeure pas moins grandie. Vouloir sauver sa rivale est en effet une intention louable, qui dépasse l'humanité moyenne, conformément aux préceptes d'Aristote¹.

Vengeant l'injure faite à sa sœur mon épouse,
Dont Cleopatre estoit à mon malheur jalouse²

Cette hypothèse d'Antoine est d'ailleurs confirmée par César lui-même, qui rappelle la débauche des amants, circonstance aggravante :

Antoine, le pauvre homme, embrasé de la flamme
Que luy mirent au cœur les beautez d'une Femme,
S'est esmeu contre moy, qui n'ay peu supporter
L'injure de ma Sœur, la voyant mal traiter,
La voyant delaissee, et son mary s'esbatre

¹« [La tragédie] veut représenter [...] des personnages meilleurs que les hommes actuels. »
« Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous »
ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 38 ; p. 88.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 9-10.

Dedans Alexandrie avec sa Cleopatre³

Benserade reprend les idées de Garnier, mais cette fois, Antoine accuse Cléopâtre d'ingratitude et exprime son repentir ; l'adultère persiste et aggrave le conflit :

J'ay méprisé sa sœur ma légitime épouse
Afin de n'en pas rendre une ingratitude jalouse,
Le mauvais traitement qu'il voit que je luy fais
Est un juste pretexte à refuser la paix²

Quant à César, il s'en prend davantage à Antoine qu'à Cléopâtre, qu'il ignore dans son ressentiment :

Aussi son changement qui cause tant de larmes
Ne fut jamais contraire au succès de mes armes
Dans le juste dessein qui m'anime le cœur
De punir ce superbe, et de vanger ma sœur.³

Dès qu'Octavie intègre le personnel dramatique, elle est un personnage actif. Elle sait d'abord rappeler, dans la pièce de Mairet, que son mariage avec Antoine était purement politique et a permis de conclure la paix de Tarente :

La paix que j'avais faite, et dont j'étais le gage⁴

Elle s'impose d'emblée comme une femme de caractère, déterminée et ingénieuse, qui n'hésite pas à se travestir pour entrer à Alexandrie, ce qui lui confère un charme audacieux et confirme sa détermination :

Octavie elle-même à soi-même inconnue,
Et chez moi dans la nuit en esclave venue.⁵

Mairet imagine qu'Octavie, en épouse fidèle, a fait le voyage pour intercéder auprès de son frère et demander sa clémence à l'égard d'Antoine :

Ha Seigneur ! si jamais l'amitié fraternelle
S'est voulue signaler d'une marque éternelle,
En ma juste douleur ne me refusez pas,
Ou le pardon d'Antoine, ou mon propre trépas,
Et ne m'obligez point à suivre en robe noire
La pompe de sa mort, et de votre victoire.⁶

³*Ibid.*, v. 1376-1381.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 505-508.

³*Ibid.*, v. 425-428.

⁴Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 550.

⁵*Ibid.*, v. 441-442.

⁶*Ibid.*, v. 1253-1258.

Octave cède d'ailleurs très – voire trop – rapidement à la demande de sa sœur alors qu'Antoine expire et qu'Octavie, rassurée, est repartie pour Rome. Dans la pièce de La Chapelle, dès que l'arrivée de l'épouse est annoncée, Éros annonce qu'elle sera une conciliatrice efficace entre les deux généraux ennemis :

On dit que de César au milieu des Soldats,
Octavie a voulu suivre en ces lieux les pas,
Qu'elle vous garde encor une amitié fidelle.
Vous connoissez sa foy, retournez auprès d'elle,
Elle sçaura d'un Frere en faveur d'un Epoux
Arrester la vangeance, et retenir les coups.¹

Octavie elle-même s'exprime sur ses intentions dès qu'elle se présente aux yeux d'Antoine : figure féminine salvatrice, elle vient assurer le salut de son mari infidèle en affrontant son frère et rappelle que par le passé, elle a déjà réconcilié les deux hommes grâce à l'enfant qu'elle attendait :

Ouÿ, Seigneur, c'est moy, c'est Octavie,
Qui pour sauver vos jours expose encor sa vie ;
Telle que l'on m'a veuë aux Champs Italiens,
De vos cœurs divisez reserrer les liens,
Et portant dans mes flancs un fruit de l'Hymenée,
Dont le flambeau m'a jointe à vostre destinée ;
En l'un des deux Partis Epouse, en l'autre Sœur²

Quand elle s'exprime, c'est à la demande d'Éros, qui sollicite le pardon pour Cléopâtre, idée qu'Octavie ne rejette pas :

EROS
Daignez pour empescher sa derniere disgrace,
Arracher Cléopatre au Sort qui la menace.
Aux rigueurs du Sénat opposez vostre appuy ;
Enfin répondez d'elle, et je répons de luy.

OCTAVIE
Après tant de chagrins que m'a causez la Reyne,
Je pourrois la haïr, si je n'estois Romaine :
Mais ces dépit mortels, ces jaloux mouvemens,
Qui déchirent le cœur des vulgaires Amans,
Dans le mien tout remply du soin de ma memoire,
N'excitent aucun trouble indigne de ma gloire.
Quoy qu'Antoine pour elle ait dédaigné ma foy,
La Reyne est malheureuse, et Femme comme moy.³

C'est une forme singulière de cohésion féminine qui s'exprime : malgré ses

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 43-48.

²*Ibid.*, v. 230-235.

³*Ibid.*, v. 1065-1076.

rancœurs, Cléopâtre est une femme défaite qui souffre et qui mérite la compassion de sa rivale. Octavie obtient même de son frère, hors scène puisqu'il est exclu du personnel dramatique, qu'Antoine récupère le pouvoir en Égypte.

Octave se souvient qu'une sainte alliance
L'unit à ce Héros, qu'il voit presque accablé,
Au pied de ce Palais luy-mesme il m'a parlé.
Antoine devant luy n'a bientôt qu'à paroistre,
Il luy rendra l'Égypte, et l'Empire peut-estre¹

Ce retournement est presque invraisemblable : il était déjà peu probable que César accorde son pardon à Antoine, en revanche, consentir à un pouvoir partagé et anéantir ainsi tant sa victoire que les efforts fournis pendant la guerre civile, sont des décisions peu crédibles. On trouve une même ironie tragique dans la pièce de Mairet, quand Octavie parvient à négocier un avenir pour les deux amants alors qu'ils sont proches de la mort.

En conclusion, ce duel entre Cléopâtre et Octavie est un conflit moral et amoureux qui permet de mettre en valeur deux personnalités fortes, qui ont des points communs et en premier lieu leur hostilité réciproque. L'épouse d'Antoine permet la promotion morale de la femme sur la scène tragique parce qu'elle est une femme parfaite et bafouée, dont l'exemplarité dans l'adversité est profondément édifiante². Le conflit demeure rhétorique et Octavie, faisant preuve de générosité, intervient même en faveur de sa rivale, en signe de dévouement à son mari. La Romaine et l'Égyptienne, éprises du même homme, s'affrontent d'un point de vue moral : là où la première s'expose en épouse fidèle, douce et constante, la seconde demeure une maîtresse hautaine et fascinante, au charme sombre. Force est de conclure cependant que la vertu lisse d'Octavie ne lui confère pas l'envergure d'une héroïne tragique.

¹*Ibid.*, v. 1198-1202.

²Octavie fait d'ailleurs partie des *Femmes illustres* de Scudéry.

Madeleine de SCUDÉRY, *Les Femmes illustres, ou Les Harangues héroïques de Mr de Scudéry: avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Paris, Antoine de Sommaville & Augustin Courbé, 1642, p. 375-394.

Voir « Une légende noire qui persiste » *infra* p. 383-388.

CHAPITRE 6 – DES PROPOS SENTENCIEUX AU JUGEMENT

TRAGIQUE : DU BLÂME À L'ÉLOGE DE LA FEMME

« La sentence ou maxime est sans doute la plus connue de toutes les formes d'écriture théâtrale de l'époque classique.¹ » Les nombreux propos didactiques qui ornent les tragédies de Cléopâtre, liés au discours délibératif, portent principalement sur la politique, le suicide et la femme, conformément aux recommandations des théoriciens du genre :

Il faut qu'en la Tragedie les sentences, allégories et similitudes et autres ornements de poésie [...] y soient fréquentes.²

Il est intéressant de constater que les jugements émis sur la reine, et plus largement sur les femmes, dans notre *corpus*, sont contradictoires. En d'autres termes, la scène traduit une hésitation entre l'éloge et le blâme – le même que celui qu'exprimaient les auteurs antiques.

Cléopâtre est tantôt une séductrice impitoyable, dévorée par l'ambition et prête à user de ses charmes pour accéder au pouvoir, tantôt une femme orientale au passé certes luxurieux mais aimante et loyale. La réhabilitation du personnage passe ainsi par la fidélité amoureuse dont doute à tort Marc Antoine.

Il convient donc d'examiner d'abord le discours misogynie qui ponctue les

¹Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 316.

²Pierre de LAUDUN D'AIGALIERS, *L'Art poétique français*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, « Société des textes français modernes », 2000, IV. 9.

tragédies, comme un hommage aux textes antiques, et qui est porté principalement par Antoine¹ et Octave. Ensuite, c'est la question épineuse de la maternité de Cléopâtre qui sera abordée avant de mettre en relief la rhétorique judiciaire de la scène humaniste et « classique », résolument *pro Cleopatra*.

La tentation misogyne : critique de la femme tentatrice

La première tragédie française à l'antique, la *Cléopâtre captive* de Jodelle, demeure modérée en critiques à l'égard de la femme même si le ressentiment d'Antoine envers sa maîtresse est perceptible :

O moy deslors chetif, que mon œil trop folastre
S'égara dans les yeux de ceste Cleopatre !²

La force péjorative du déterminant démonstratif est héritée de la grammaire latine³ ; elle est d'ailleurs reprise par Octave Cesar dans la pièce de Garnier⁴. De fait, la critique misogyne dans cette pièce est constituée principalement d'un portrait en acte, lorsque la reine bat et insulte le traître Seleuque. Cléopâtre dévoile alors un visage étonnant, empreint de haine et de violence, ce qui constitue un *hapax* dans la tradition : aucun dramaturge n'a osé reprendre cette scène choquante, qui contrevient à l'*ethos* royal du personnage éponyme et qui nuit à la majesté de l'héroïne tragique.

Dès le *Marc Antoine* de Garnier, la critique de Cléopâtre devient plus virulente.

Le général romain déchu se perd en injures :

Inhumaine, traïstresse, ingrante entre les femmes,
Tu trompes, parjurant, et ma vie, et mes flammes :
Et me livres, mal-sage, à mes fiers ennemis,
Qui bien tost puniront ton parjure commis.⁵

¹Cela explique pourquoi le discours sentencieux, cher à la dramaturgie humaniste, est particulièrement important dans la tragédie de Garnier :

« Avec Garnier, on voit se dessiner une tendance nette à l'emploi des sentences. [...] *Marc-Antoine* (1578) en compte 15 % »

Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 53.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 75-76.

³Le déterminant démonstratif « iste, ista, istud » est en effet souvent péjoratif, contrairement au déterminant démonstratif « ille, illa, illud », souvent mélioratif.

⁴« Et l'impudique amour de ceste Egyptienne. »

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1693.

⁵*Ibid.*, v. 17-20.

Cléopâtre devient une figure superlative du vice, et le crime qui lui est imputé est celui de l'infidélité. Les mêmes accusations se retrouvent dans la tragédie de Mairet :

J'ai trop idolâtré cette indigne maîtresse,
Trop suivi les conseils de cette âme traîtresse,
Et trop prêté l'oreille aux langages flatteurs
De ceux que ses présent faisaient ses serviteurs,
Me témoignant bien mieux issu du sang d'Hercule,
A servir cette Omphale en Amant ridicule,
Qu'à suivre en grand héros ses faits laborieux,
Et mériter le nom de vainqueur glorieux.
J'ai dormi trop longtemps dans le sein des délices,
La peste des vertus, et la source des vices :
Enfin j'ai trop aimé ce qui ne m'aimait pas, [...]
Infidèles soldats, ingrate Cléopâtre,
Dont le portrait gravé dans mon cœur idolâtre,
Fait encor sur ma haine un si sensible effort,
Que vous avais-je fait pour me donner la mort ?¹

La reine est présentée comme une femme déloyale, infidèle et manipulatrice, voire hypocrite et dissimulatrice puisque son amant l'accuse de ne pas l'avoir aimé ; le *climax* du blâme se trouve au dernier vers de l'extrait, quand Antoine accuse Cléopâtre d'être directement responsable de sa mort. Belle ironie, puisque si elle l'est véritablement, c'est par sa mort feinte et non par une quelconque trahison.

Dans la tragédie de Garnier, le discours sentencieux d'Antoine prend même une forme directe qui fait mettre à l'éditeur contemporain des guillemets en début de vers, destinés à signaler au lecteur qu'il s'agit d'un passage didactique :

» Mais quoy ? Le naturel des Femmes est volage,
» Et à chaque moment se change leur courage.
» Bien fol qui s'y abuse, et qui de loyauté
» Pense jamais trouver compagne une beauté.²

Cette distinction typographique intervient surtout quand le discours dépasse le simple cas particulier de l'héroïne pour devenir une vérité générale. Les guillemets signalent ainsi le passage du singulier au gnomique. C'est l'inconstance féminine qui est affirmée, et Cléopâtre n'en est qu'un exemple ; ici, la sentence tragique rejoint les préoccupations contemporaines liées à la Querelle des Femmes et à la Querelle des

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1081-1091 ; v. 1101-1104.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 145-148.

Amies¹.

Benserade tente d'approfondir le débat grâce au personnage de Lucile, à qui

Antoine déclare :

Cleopatre, Lucile, a fait tous mes malheurs,
Ses yeux sont les auteurs des maux dont je souspire,
Ils m'ont fait leur esclave, et m'ont coûté l'Empire.²

L'ancien *triumvir* se présente comme une victime de la reine, qui devient une figure de l'asservissement et de la déchéance. Cléopâtre aurait feint d'aimer pour servir ses ambitions politiques. Il est intéressant d'étudier la réponse de Lucile, quelques vers plus loin :

Accusez son visage, et non pas son esprit.³

Les malheurs d'Antoine seraient ainsi imputables à la beauté de la femme et non à sa volonté de nuire : si cette remarque semble condamner Cléopâtre, notamment par la force de l'impératif en début de vers, force est de constater malgré tout qu'elle pourrait apparaître comme une victime de sa propre nature et de son apparence. Seule la beauté serait coupable et donc moralement répréhensible. Le discours misogyne esquisse un éloge de l'héroïne.

Enfin, il convient de comparer les blâmes faits par Antoine à ceux faits par Octave dans la pièce de Montreux :

Pour n'aymer que le vice, et ces infames yeux
Que Venus nous apprint avant qu'aller aux Cieux,
Antoine que les Dieux vengeurs des malefices,
Ont noyé dans la mer de ces douces delices,
Perdu dans ses forfaitcs, et dans les salles bras
D'une infame putain, faict sentir le trespas.
Luy qui quitta ma sœur, son espouse fidelle,
Vertueuse, constante, et dessus toutes belle,
Pour aimer Cleopatre, une femme sans foy,
Qui de perdre l'honneur fist sa commune loy,
Une femme au péché de tous temps adonnee,
Et qui s'estoit avant à mon pere donnee.⁴

Trois coupables sont identifiés : l'amour, Antoine et Cléopâtre. L'accusation est

¹Voir *supra* p. 63-64.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 36-38.

³*Ibid.*, v. 60.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 701-712.

d'ailleurs amplifiée par une gradation. Le sentiment amoureux étourdit les esprits des plus grands – la métaphore de la noyade permet en effet de présenter l'amour comme un fâcheux accident – tandis que l'homme est coupable d'inconstance. Nous remarquons ici qu'Octave reproche à bon droit à Antoine ce que ce dernier reproche à tort à Cléopâtre : en quittant son épouse légitime, Octavie, pour une maîtresse orientale, le général a renié la romanité pour l'orientalisme. C'est ainsi que le discours du personnage perd toute connotation misogyne puisque la femme peut être vertueuse¹. En revanche, cette nuance permet d'amplifier le blâme de Cléopâtre : insultée au sixième vers de cet extrait, en écho à la figure antique de la prostituée couronnée², la reine souffre ensuite de la comparaison avec la belle Romaine³. Ainsi, les mêmes reproches d'inconstance, de luxure et de perfidie sont énoncés, mais leur résonance est plus grande parce que Cléopâtre n'est plus vicieuse par nature, de par son identité féminine : elle incarne désormais la perversion choisie.

Il est important de constater que des tensions entre éloge et blâme apparaissent au fil des répliques ; le motif qui suscite le plus de contradictions et d'hésitations est celui de l'identité maternelle de l'héroïne.

La question de la maternité : Cléopâtre face à ses enfants

Cléopâtre est mère de quatre enfants : Césarion, fils de Jules César, ainsi que les trois enfants d'Antoine. La maternité de l'héroïne, occultée dans la littérature antérieure, trouve sa place sur la scène humaniste et « classique », dans toutes les pièces du *corpus* tragique, à des degrés divers.

Déjà dans la tragédie de Jodelle, Cléopâtre mentionne sa descendance lorsqu'elle

¹Voir le chapitre sur la rivalité entre Cléopâtre et Octavie, *supra* p. 122-135.

²« *regina meretrix* » : voir *infra* p. 347-348 ; p. 354.

³Ajoutons que Lucile fait l'éloge de la femme en général et d'Octavie en particulier dans la pièce de Mairet :

« Ô femme, incomparable entre les plus parfaites ! »
Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 641.

s'adresse à Octave, son vainqueur :

Prens donc pitié, tes glaives triomphans
D'Antoine et moy pardonnent aux enfans.
Pourrois-tu voir les horreurs maternelles,
S'on meurdrissoit ceux qui ces deux mamelles,
Qu'ores tu vois maigres et dechirees,
Et qui seroient de cent coups empirees,
Ont allaisté ? Orrois-tu mesmement
Des deux costez le dur gemissement ?
Non non Cesar, contente toy du pere,
Laisse durer les enfans et la mere.¹

La requête commence sous un jour positif : vaincue, la reine demande la grâce pour ses enfants avant de mentionner son propre corps de femme, jusque là symbole de luxure et de débauche, qui devient l'emblème de la maternité. Le pathétique initié par la description du corps souffrant atteint son apogée grâce au motif de l'allaitement. Toutefois, l'argumentation se fait insidieuse et aboutit à une demande bien différente de la requête initiale : Cléopâtre réclame certes que ses enfants soient sauvés, mais n'oublie guère d'implorer pour sa propre protection. La mort d'Antoine, qu'elle a précipitée par l'annonce de sa fausse mort, vient appuyer cette prière opportuniste. La Chapelle imagine un plaidoyer similaire de Cléopâtre à Octave :

L'autre, que mes enfans soient moins infortunés,
Et qu'à vostre triomphe ils ne soient point menés,
Privés-les des grandeurs, et des biens de leur pere,
Mais ne leur ostés pas le sceptre d'une mere :
Ils n'apporteront point de trouble en vos projets,
Vous serés plus superbe ayant des Rois sujets.²

L'argumentation est habile, puisque la reine parvient à déclarer à Octave qu'accéder à sa requête servirait sa prise de pouvoir.

En 1553, *Cléopâtre captive* est la première œuvre littéraire qui réhabilite le personnage haï des Anciens ; nous pouvons aisément imaginer la surprise du public, habitué au blâme de cette reine. Comment dès lors ne pas faire le lien entre cette tradition de la condamnation et cette requête qui n'est guère une prière de mère mais un plaidoyer *pro domo* ? L'intertextualité nourrit ici l'ambiguïté de l'héroïne. Quelques

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 941-950.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1395-1400.

vers plus loin, la reine affirme pourtant la sincérité de ses sentiments :

Mais la pitié que j'ay du sang de mes enfans,
Rendoyent sus mon vouloir mes propos triomphans¹

Dans cette première tragédie, le motif demeure discret ; il ne prend réellement d'ampleur – et aucun dramaturge n'exploitera d'ailleurs autant ce motif de la maternité – que dans la pièce de Garnier, où il est un ressort du pathétique et de la réhabilitation du personnage. Il convient de rappeler en premier lieu que les enfants de Cléopâtre font partie du personnel dramatique : ils paraissent sur scène. En outre, l'identité maternelle de la reine est amplifiée par le fait qu'elle ne rencontre pas Octave au cours de la tragédie et qu'elle ne mentionne pas Jules César, son ancien amant. Ainsi, Cléopâtre ne se présente que devant le père de ses enfants et le silence est fait sur ses aventures sentimentales passées, ce qui favorise l'élaboration d'une figure féminine positive. Néanmoins, la reine n'est pas encore l'incarnation de la mère vertueuse parce qu'elle préfère son mari à ses enfants :

Et ne portoy-je assez de cruelle misere,
Mon royaume perdant, perdant la liberté,
Ma tendre geniture, et la douce clairté
Du rayonnant Soleil, et te perdant encore,
Antoine mon souci, si je ne perdois ore
Ce qui me restoit plus ? Las ! C'estoit ton amour,
Plus cher que sceptre, enfans, la liberté, le jour.²

Dès lors, on peut comprendre que ces derniers incarnent un substitut d'Antoine.

De même, dans la tragédie *Andromaque* Astyanax est-il le succédané d'Hector :

C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours ;
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;
C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse.³

Toutefois, cette conception dure et froide de la maternité – réitérée à la fin de la pièce quand Cléopâtre déclare « Et leur pere je pers, que plus qu'eux je regrette⁴ » – n'est pas exempte de reproches. Les suivantes de la reine, dans la tragédie de Garnier,

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1241-1242.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 404-410.

³Jean RACINE, « *Andromaque* », *op. cit.*, v. 652-654.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1893.

s'insurgent contre le suicide de leur maîtresse, qui abandonne ses enfants :

CHARMION
Vivez pour vos enfans.

CLEOPATRE
Je mourray pour leur pere.

CHARMION
O mere rigoureuse !

CLEOPATRE
Espouse debonnaire !

ERAS
Les voulez-vous priver du bien de leurs ayeux ?

CLEOPATRE
Les en privé-je ? Non, c'est la rigueur des Dieux.¹

La question du suicide est relancée par le motif de la maternité : en mettant fin à ses jours, Cléopâtre laisse des orphelins, de surcroît captifs, en proie à de nombreux dangers. La justification est claire : la reine meurt pour Antoine et le triste sort de leurs enfants n'est imputable qu'aux Dieux².

À la fin de la pièce, la reine reconnaît pourtant que l'accusation d'Eras était fondée ; devant le corps d'Antoine, prête à le rejoindre dans la mort, un sursaut de lucidité conduit l'héroïne à faire son *mea culpa*. Cette réplique suscite le pathétique :

Las ! Je suis le poison et la peste des miens,
Je pers de mes ayeux les sceptres anciens,
J'asservis ce Royaume à des loix estrangeres.

¹*Ibid.*, v. 555-558.

²Si ces propos modèrent l'importance de la figure maternelle dans la tragédie de Garnier, sans toutefois la nier, certains critiques semblent davantage convaincus par la sincérité de ces sentiments, notamment Florence Dobby-Poirson :

« Garnier inaugure son premier véritable personnage de mère avec Cléopâtre. Certes, ses enfants n'apparaissent qu'à l'acte V de *Marc-Antoine*. Mais il faut souligner qu'il est peu question de ses préoccupations maternelles chez Plutarque. Certes, Jodelle a déjà donné à sa Cléopâtre cette dimension affective (p. 140) supplémentaire, mais fugitivement, alors que Garnier amplifie les brèves allusions de l'historien, au point de consacrer aux adieux de la reine à ses enfants une grande partie de la scène finale de la tragédie (v. 1818-1872). [...] La sollicitude de son héroïne et ses angoisses de mère s'en trouvent magnifiées. Mais par ailleurs, le fait qu'elle se préoccupe uniquement des enfants d'Antoine révèle une autre dimension de son amour maternel, tout empreint de la passion qu'elle porte à son amant (v. 1854-1855, 1867). « Mere rigoureuse », n'a-t-elle pas refusé, à l'acte II, de vivre pour ses enfants, préférant se montrer « espouse debonnaire » et mourir avec Antoine (v. 556) ? En quelque sorte, le chagrin de la mère se confond dans ce dénouement avec celui de l'amante, ce qui constitue un double motif pathétique. »

Toutefois, ce point de vue est nuancé :

« L'acte II montre une femme plus « espouse » que mère, choisissant de mourir « pour le père » plutôt que de vivre « pour les enfants ». Mais à l'acte V, elle pourvoit à leur sauvegarde, et se sépare d'eux avec une tendresse et une douleur qui ne permettent pas de douter de son amour maternel. »

Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 139, p. 254.

Et prive mes enfans des biens hereditaires.
Encore n'est-ce rien, las ! Ce n'est rien au prix
De vous, mon cher espous, par mes amorces pris,
De vous que j'infortune, et que de main sanglante
Je contrains devaler sous la tombe relante.¹

La réhabilitation de Cléopâtre ne va pas sans ce sursaut de conscience et d'honnêteté : la reine admet ses erreurs et constate le désastre de son règne ; elle a perdu l'Égypte et contraint son peuple à se soumettre aux Romains, elle dépossède du trône la lignée Lagide, condamne ses enfants au déshonneur et a déjà provoqué la mort de leur père.

[Garnier] a compris que les adieux de Cléopâtre seraient encore plus touchants qu'un second récit, celui de sa mort, comme c'était le cas dans la *Cléopâtre* de Jodelle. Puisque le sujet de la pièce était l'amour coupable, la passion toute-puissante, il a voulu terminer par la peinture d'un autre amour, plus pur, plus beau, plus puissant et plus profond que l'autre : l'amour maternel.²

Dans la tragédie de Montreux, le personnage déclare même que son suicide est un acte d'amour maternel :

Quel plaisir auront-ils de voir sans liberté,
Sans royaume, sans biens, et sans autorité
Celle, qui fus jadis leur amoureuse mere,
Pendant qu'elle eut le sort à ses desirs prospere ?³

Notre propos n'est pas de trancher sur la bonne ou mauvaise foi que le dramaturge accorde à Cléopâtre dans cette réplique ; il convient en tout cas de reconnaître que, privée de sa force et de sa liberté, une mère ne peut accomplir son rôle. C'est sur ce point que le passage nous intéresse, parce qu'il induit la conscience morale d'un devoir maternel. Quant à l'épithète du nom « mère », il réaffirme la prégnance de l'amour conjugal sur la maternité, qui n'est en sorte qu'un effet de la passion qui unit Cléopâtre à Antoine.

Dans la tragédie de La Chapelle, allusion est faite également au devenir des descendants :

Je ne demande rien pour les Fils, ny pour moy,
De leur puissant Vainqueur ils subiront la Loy.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1802-1809.

²Maurice GRAS, *Robert Garnier : son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965, p. 21.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », op. cit., v. 1491-1494.

Et sans doute achevant le reste de leur vie,
Sous le pouvoir de Rome, et loin de leur Patrie,
A peine croiront-ils que ceux dont ils sont nez,
A commander aux Roys, les avoient destinez.
Ils ne recevront plus de secours de leur mere,
Daigne le Juste Ciel leur tenir lieu de Pere.¹

Le contraste avec les précédents extraits est frappant : non seulement la reine demeure pieuse et présente la religion comme sa seule consolation et le seul espoir de salut pour sa progéniture, mais elle ne requiert rien, ni pour elle, ni pour ses enfants, qui se soumettront à Octave. L'exemple était d'ailleurs fourni par Montreux :

Tu la vois à tes pieds, qui dolente te prie
De laisser à ses fils la déplorable vie :
Et qu'ils ne portent point la peine du forfait
Que leur pere a commis, et que leur mere a fait²

Si cette citation va dans le sens de notre hypothèse liminaire de métamorphose du monstre en héroïne, quelques vers plus loin, Cléopâtre se contredit :

Las ! Ils sont innocens du crime de leur pere,
Comme innocente en est leur miserable mere.³

À l'instar de son prédécesseur Garnier, Montreux sous-entend que Cléopâtre pense d'abord à son propre sort ; il est dès lors difficile de ne pas imaginer que la reine fait mention de ses enfants pour attendrir son vainqueur et favoriser ainsi sa propre situation.

La synthèse de ces tensions semble faite par Benserade, qui réunit à la fois la préférence accordée au père et le vœu de salut pour les enfants :

Non, non, sois plus femme que mere,
Ils te doivent la vie, et tu la dois au pere,
Change donc cette vie en un juste trépas,
Elle te rend ingrate, et ne leur ayde pas :
Qu'ils ne regardent point l'honneur de leurs ancestres,
Nous eûmes des sujets, mais ils auront des maistres,
Ils n'auront point l'éclat que leurs parens ont eu,
S'ils n'en ont pas les biens, qu'ils en ayent la vertu,
» Qu'ils sçachent qu'au malheur le plus superbe plie,
» Qu'il faut estant vaincu que soy-mesme on s'oublie,
» Qu'il faut lors estre souple, et que l'humilité
» Est un enseignement de la nécessité.
Mais puis que leur espoir ne dépend point d'un autre,

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1355-1362.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2060-2063.

³*Ibid.*, v. 2069-2070.

Sauvons leur vie avant que de perdre la nostre.⁴

C'est probablement cette réplique qui, dans notre *corpus*, regroupe à la fois le portrait de la femme fidèle et celui de la digne mère. Le début de l'extrait laisse à penser que le sentiment maternel de Cléopâtre n'est guère prégnant ; nous retrouvons la résolution au suicide, qui faisait débat dans la pièce de Garnier et la conscience d'avoir perdu la gloire d'une lignée ; étonnamment, ce sont les guillemets du discours sentencieux qui reviennent mais appelés par une nécessité interne. En effet, Cléopâtre livre des maximes sur la fortune et la décence face à l'échec, destinées à ses enfants. Ce passage la réhabilite dans son rôle de mère aimante et soucieuse du bien-être moral de sa descendance, ce qui constitue un *hapax* dans notre *corpus*. Bien souvent le personnage s'inquiète de leur devenir en tant que captifs mais cette occurrence ajoute une dimension affective singulière.

La reine tente ainsi de sauver l'avenir de ses orphelins, qui survivront à leurs parents déchus ; après s'être inquiétée de leur captivité, elle essaye de les préserver.

Dans la tragédie de Garnier, elle les confie à un précepteur :

Je vous supplie, Eufron, prenez-en le souci :
Servez-leur de bon pere, et que vostre prudence
Ne les souffre tomber sous l'injuste puissance
De ce cruel tyran, plustost les conduisez
Aux Ethiopes noirs au cheveux refrisez²

Mairet reprend l'idée d'une fuite, mais ne précise pas la destination :

Et vous sage Aristée, allez tout de ce pas,
Prendre avec mes enfants, une soudaine fuite.³

Enfin, La Chapelle imagine une réplique originale de Cléopâtre, qui fait référence à Césarion, le fils qu'elle a eu de Jules César :

Pres du Fils seulement, je cherche en ma misere
Un reste des bontez qu'eust autrefois son Pere [...]
Ce fameux Conquérant m'honoroit de sa foy,
Et destinoit au Trône un Fils qu'il eut de moy.
Hélas ! De son amour ce Fils l'unique gage,
Ce Fils en qui les Dieux ont gravé son Image,

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 977-990.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1835-1839.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 880-881.

En secret élevé par mes soins prévoyans,
Loin de ces tristes lieux passe ses premiers ans,
Peut-estre que bientost on le verra paroistre,
Ses vertus aux Romains le feront trop connoistre.
J'ose vous en prier, prenez-en soin, Seigneur,
Prestez-luy vostre appuy, faites que le Vainqueur
Ne luy reproche point sa déplorable Mere,
Et ne regarde en luy que le sang de son Pere.

La maternité vient ici servir une discussion politique, puisque Césarion était appelé selon Cléopâtre à succéder à son père, Jules César, père adoptif d'Octave. La reine profite de cette mention pour souligner ses qualités de mère prévenante et annoncer le retour de cet enfant, qu'elle imagine revenir à Rome. En somme, dans cette dernière tragédie « classique » de Cléopâtre, la reine demande le secours de son vainqueur non pour les enfants d'Antoine mais pour le fils de Jules César.

Pour conclure sur cette question de la maternité, les positions des dramaturges ne sont guère univoques. Jodelle et Montreux présentent une femme soucieuse de l'avenir de ses enfants mais aussi du sien propre tandis que Garnier imagine que la reine fait fuir ses enfants tout en rappelant qu'elle leur préfère leur père. Au siècle suivant, les positions sont plus nettes : Benserade présente une mère soucieuse et habile ; Mairet atténue fortement le motif de la maternité, puisque même si Cléopâtre fait fuir ses enfants, elle ne s'attarde guère sur leur sort et La Chapelle conjugue le souci des enfants d'Antoine à celui de Césarion.

En somme, il semble que cette importance du motif de la maternité, dû à Garnier, se développe favorablement : au fil des pièces, Cléopâtre est présentée sous un jour de plus en plus positif et les dramaturges tendent à masquer les bassesses du personnage, perceptibles dans les tragédies renaissantes. Si l'éloge est habile, c'est justement parce qu'il est nuancé : l'héritage intertextuel du blâme antique est intégré à la réhabilitation. L'héroïne n'est jamais – dans aucune pièce, à propos d'aucun thème ni motif – présentée comme une femme exemplaire ni comme un modèle de vertu. Elle est au contraire une figure ambivalente et complexe, pleine de contradictions.

La rhétorique judiciaire dans la tragédie, du réquisitoire au plaidoyer

Si les réquisitoires directs ou indirects contre Cléopâtre émaillent les tragédies, il en est de même des plaidoyers. Ainsi, comme nous l'avions déjà supposé, il semble que la scène se fasse l'écho de la tension entre éloge et blâme au sujet de la reine Lagide.

Celle-ci commence maladroitement sa défense par une accusation odieuse, dans la pièce de Jodelle – « Antoine estoit chef de mes entreprises¹ » – tandis que Garnier initie la réhabilitation en faisant reconnaître ses torts à l'héroïne :

Ma beauté trop aimable est notre adversité :
Ma beauté nous renverse et accable de sorte
Que Cesar sa victoire à bon droit luy rapporte.
Aussi fut elle cause et qu'Antoine perdit
Une armee, et que l'autre entiere se rendit.²

Pourtant, cet aveu de culpabilité paraît biaisé : Cléopâtre accuse sa beauté et ne confesse ni vice ni velléité. Le dramaturge insère également un débat contradictoire entre Antoine et Lucile au sujet de la fidélité et de la moralité de la reine :

LUCILE
Vous ne le devez croire, elle a le cœur trop haut,
Magnanime et royal.

ANTOINE
Elle a l'esprit trop caut,
Embrassé de grandeurs, et qui tousjours soupire
Après le maniment de nostre grand Empire.³

Le désaccord porte ici sur l'*ethos* de Cléopâtre ; il dévoile un éloge du personnage, dont le portrait en acte confirme la thèse de Lucile et invalide les soupçons injustes d'Antoine.

Montreux se souvient probablement du procédé et insère deux débats contradictoires au sujet de son héroïne. Le premier oppose Octave César et Dolabelle :

CESAR
Elle n'y songe plus : car l'amour de la femme
S'esteint au mesme jour qu'il s'allume en son ame.

DOLABELLE

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 956.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 430-434.

³*Ibid.*, v. 882-885.

La femme plus que l'homme aime fidèlement.¹

Ce passage pêche par son excès de didactisme : au lieu de s'appuyer sur des éléments du sujet, les personnages s'opposent avec des sentences générales sur la constance ou l'inconstance féminine. En revanche, le deuxième affrontement, s'il opère également par maximes juxtaposées, a le mérite d'introduire directement Cléopâtre, qui défend la femme face à la misogynie d'Octave :

CLEOPATRE

On ne voit point de crime à la femme enfanter.

CESAR

Rien n'est plus que la femme ardent à l'inventer.

CLEOPATRE

Son ame est ennemie du forfait et du vice.

CESAR

Plustost elle est auteur de toute ample malice.

CLEOPATRE

Pour commettre du mal trop foible est son pouvoir.

CESAR

Que trop en offeçant superbe il se fait voir.²

Les positions des personnages sont ici factices puisque Cléopâtre a entaché le début de son règne de crimes et qu'Octave admire sa sœur ; l'extrait semble davantage refléter le débat issu de la Querelle des Femmes et les préoccupations contemporaines.

Il convient également de constater que la reine a de nombreux défenseurs ; les plaidoyers les plus timides portent sur la beauté de la reine, qui semble être ici un élément à décharge. Montreux imagine l'admiration des suivantes lorsque Carmion déclare³ :

Reprenez ce beau teint, qui jadis rougissoit
Dessus ce champ de lys, quand ce front florissoit,
En parfaite beauté, et cest œil dont la flame
A consommé maint cœur et captifvé mainte ame⁴

Dans la tragédie de Mairet, c'est Proculée qui évoque « L'ouvrage le plus beau

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2028-2030.

²*Ibid.*, v. 2154-2159.

³« Ce beau front, ces cheveux, ces yeux pleins de clarté »
Ibid., v. 419.

⁴*Ibid.*, v. 1303-1306.

que le soleil éclaire¹ » tandis que Benserade imagine qu'Octave lui-même, à l'annonce du suicide de Cléopâtre, esquisse un compliment :

Je ne voy plus ces lys meslez avec des roses.²

L'ensemble de ces détails renvoie à une sensibilité pétrarquiste, où la beauté féminine est comparée à des fleurs, voire à des fruits. Le portrait le plus détaillé de Cléopâtre est fait par Diomede, dans la tragédie de Garnier :

Rien ne vit de si beau, Nature semble avoir,
Par un ouvrage tel surpassé son pouvoir :
Elle est toute celeste, et ne se voit personne
La voulant contempler, qu'elle ne passionne.
L'albâtre qui blanchist sur son visage saint,
Et le vermeil coral qui ses deux lèvres peint,
La clairté de ses yeux, deux soleils de ce monde,
Le fin or rayonnant dessus sa tresse blonde,
Sa belle taille droite, et ses frians attraits
Ne sont que feux ardans, que cordes, et que traits.
Mais encor ce n'est rien auprès des artifices
De son esprit divin, ses mignardes blandices,
Sa majesté, sa grace, et sa forçante voix,
Soit qu'ell' la vueille joindre au parler de ses dois,
Ou que des Rois sceptrez recevant les harangues,
Elle vueille respondre à chacun en leurs langues :
Toutesfois au besoin elle ne s'aide point
De toutes ces beautez, tant le malheur la poid.³

Ici, le compliment physique se poursuit en véritable discours encomiastique : Cléopâtre est une merveille de la nature et de l'œuvre divine, qui se distingue des autres mortelles ; si les métaphores fleuries sont reprises, elles sont complétées par des métaphores de la captivité amoureuse puisque le corps est comparé implicitement à des cordes et des traits. Les qualités intellectuelles de polyglotte et d'oratrice de la reine ainsi que son habileté politique sont également rappelées pour finalement conclure sur une note pathétique.

Enfin, l'admiration que suscite Cléopâtre est due principalement à son courage viril, qui fascine les hommes ; dans la tragédie de Jodelle, le Chœur, composé de femmes, s'exprime ainsi :

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1410.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1847.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 709-726.

Pour avoir plustost qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme.¹

Dolabelle, dans la pièce de Montreux, remarque cette qualité bien avant le suicide final ; il fait le lien entre *ethos* royal et vigueur :

Son sexe féminin ne luy desrobe pas
Le courage hardy au mespris du trespas,
Son esprit est royal, et bien qu'elle soit femme
D'un homme valeureux brave elle porte l'ame.²

tandis qu'Epaphroditus relaye le compliment, à la fin, non sans surenchère puisqu'il compare la vaillance de Cléopâtre à la dignité romaine :

Des cœurs genereux le plus brave courage
Qui parut jamais hors le Romain heritage :
O genereux esprit ! trop beau pour demeurer
Dans un corps féminin qui s'en fait reverer !³

La virilité de Cléopâtre fonde en partie son identité héroïque, hors du commun ; Alain Cullière, quand il aborde la figure de Jeanne d'Arc et l'*Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remy aultrement d'Orleans*⁴ (1580), évoque « un dépassement de la condition féminine ordinaire qui se caractérise par une fonction sociale et une fonction sexuelle⁵ » : il s'agit d'une part de « conquérir des valeurs viriles⁶ », d'autre part de « rester soi-même⁷ ». Le dramaturge anonyme de cette histoire tragique désigne son héroïne comme un « homme femme⁸ » et un « monstre très horrible⁹ ». La virilité des figures féminines éveille tant la curiosité que la fascination, par la mise à distance : inquiétante, la femme-homme suscite la crainte et défie le pouvoir masculin.

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1599-1602.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 929-932.

³*Ibid.*, v. 2239-2242.

⁴FRONTON DU DUC, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orléans, nouvellement départie par actes et représentée par personnages. [Par le P. Fronton Du Duc. Épître dédicatoire signée : Jean Barnet.]*, Nancy, par la vefve J. Janson pour son filz, imprimeur de Son Altesse, 1581.

⁵Alain CULLIÈRE, « Premiers visages de Jeanne d'Arc dans la tragédie française. Les marques du féminin et les signes de la féminité », *De l'éventail à la plume. Mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 338.

⁶*Ibid.*, p. 339.

⁷*Ibid.*, p. 339.

⁸Cité par Alain Cullière :

Ibid., p. 340.

⁹Cité par Alain Cullière :

Ibid., p. 340.

Le compliment le plus percutant est d'ailleurs celui fait par Octave, impitoyable ennemi qui la détient captive et la réserve pour son triomphe ; en apprenant le suicide de la reine, il esquisse une *laudatio funebris* dans la pièce de Mairet :

Et ne devant plus vivre, elle a fait une mort
Digne de la splendeur des Rois dont elle sort.¹

Au-delà de sa beauté, c'est son suicide qui permet la réhabilitation de Cléopâtre. Dans la tragédie de La Chapelle cet aspect est saisissant ; Agrippa, en effet, farouche opposant de cette « Reyne trop fiere² » qu'il est résolu à humilier, change radicalement son jugement après l'annonce de sa mort :

Je la plains, je l'admire, et sa vertu m'étonne.³

Belle gradation qui semble résumer l'évolution de la conception de Cléopâtre : d'abord haïe, puis jugée attendrissante, elle finit par fasciner et par imposer une vertu insoupçonnée.

Le jugement tragique sur la femme ne manque guère d'ambivalence ; il traduit les tendances misogynes contemporaines tout en mettant en scène des héroïnes certes coupables mais dignes d'admiration. Le discours sentencieux et didactique vient ainsi illustrer cette tension. Dans le cas des tragédies de Cléopâtre, cet aspect prend une ampleur singulière, car l'identité de l'héroïne fait elle-même débat : poison pour les Anciens, objet de méfiance au Moyen-âge, elle s'impose sur la scène humaniste grâce à sa beauté, à sa maternité, à sa fidélité et au courage dont elle fait preuve pour préserver sa liberté.

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1765-1766.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1316.

³*Ibid.*, v. 1394.

CONCLUSION

Cléopâtre, grâce à ses qualités politiques et à la fidélité de ses sentiments amoureux, commence à devenir, sur la scène humaniste, une figure positive. En outre, elle est au cœur de la dramaturgie : c'est par la reine, et non par la douce et vertueuse Octavie, que l'action tragique évolue. En tant qu'héroïne, Cléopâtre contribue à l'évolution des représentations de la femme et symbolise, par son désarroi face au destin, l'incompréhension humaine face au divin. Enfin, la ressemblance entre Cléopâtre et de grandes figures féminines contemporaines favorise une réflexion approfondie : les dramaturges semblent faire le départ entre la vérité historique et la légende noire.

La première métamorphose de Cléopâtre est donc morale : le public assiste à la « transformation de la superbe courtisane d'Alexandrie en une femme fidèle à son amour jusqu'à la mort¹ ». La sincérité des sentiments serait ainsi vectrice de pitié, de compassion. La reine, capable d'émotions profondes, d'affects durables, n'est plus le monstre calculateur décrit par les Anciens.

Les dramaturges ne font pas œuvre de biographe : ce qui les intéresse, c'est une fidélité partielle à l'Histoire, capable de refléter les préoccupations contemporaines et de

¹Giovanni DOTOLI, *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*, Paris, Nizet, 1976, p. 41.

Dotoli emprunte sans le signaler cette expression à Gaston Bizos :

« Qui reconnaîtrait la superbe courtisane d'Alexandrie dans cette femme fidèle à son amour jusqu'à la mort [...] ? »

Gaston Bizos, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet [1890]*, *op. cit.*, p. 246.

fournir matière à réflexion.

Bien plus, c'est l'idée de liberté qui semble fonder l'éloge de la femme :

Les écrivains du XVI^e siècle s'interrogent, et les femmes leur semblent capables de toutes les débauches et de toutes les vertus. C'est reconnaître à la femme une entière liberté.¹

En somme, ce qui est en jeu, outre la transformation de Cléopâtre, contre-modèle devenu modèle, c'est une nouvelle conception de l'héroïsme, détachée de l'esthétique épique², qui prône la perfection.

Cléopâtre incarne l'humanité perfectible : dénoncée pour ses vices, puis capable de vertu à la fin de sa vie, elle gagne en sincérité et en qualités morales. Le nouveau héros, porté à la scène par les dramaturges tragiques, est une figure vraisemblable. S'il s'agit toujours d'un haut personnage, de grande lignée, il n'est plus totalement inaccessible et irréprochable comme le héros d'épopée. Cléopâtre, quoique reine, semble plus proche de l'humanité car elle est potentiellement capable de tous les vices et de toutes les vertus. Émotions et passions traduisent la faillibilité de l'héroïne, et son humanité.

Là où la tragédie latine inspirait la frayeur, en montrant un personnage supérieur qui devient un monstre, la tragédie française – humaniste en particulier – met en scène un être monstrueux, pire que le commun des mortels, qui devient une héroïne majestueuse. La terreur laisse place à l'admiration, hautement morale. Assister au spectacle de Cléopâtre serait déjà vouloir devenir meilleur.

¹*Images de la femme au XVI^e siècle*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, La Table Ronde, 1995, p. 13.

²Voir le chapitre sur les liens entre tragédie et épopée, *infra* p. 256-270.

***DEUXIÈME PARTIE – LE LANGAGE, VECTEUR
DES PASSIONS TRAGIQUES***

INTRODUCTION

Le langage est au cœur de toute dramaturgie, il est le fondement même du théâtre. Quant à la tragédie, elle se concentre souvent sur la topique du discours inaudible et des dangers de la verbalisation ; le théâtre humaniste et sa « dramaturgie de la voix triomphante¹ » couronnent la parole, toute-puissante, à travers de nombreuses et longues tirades, qui célèbrent le Verbe.

Le récit de messager, *topos* tragique, induit un deuxième motif récurrent : celui de la parole impossible, de l'oralisation douloureuse, voire insoutenable. Cet aspect, sans être fondamental dans les tragédies de Cléopâtre, se trouve par exemple dans la pièce de Garnier quand Dircet annonce « Me retient au gosier la parole arrestée.² » ; Benserade imagine une réplique similaire de Lucile, resté seul devant le corps sans vie d'Antoine et qui déplore :

Juste Ciel, que ne suis-je ou sans vie, ou sans langue !³

Dès lors, le silence devient problématique et éloquent⁴ tandis que la parole subit des interdits, notamment liés au nom propre et à la frayeur qu'il peut inspirer, quand il s'agit de Cléopâtre par exemple :

¹Emmanuel BURON, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole : vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », *L'Inscription du regard : Moyen-âge, Renaissance*, dir. Michèle Gally, Michel Jourde, Fontenay-aux-Roses, ENS éd. Fontenay Saint-Cloud, « Signes », 1995, p. 130.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1549.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 834.

⁴« La pitié de son mal nous ostant la parole / Le rend plus eloquent » ; « N'esperez pas qu'icy ma bouche vous console, / La mort que vous plaignez m'interdit la parole » *Ibid.*, v. 1161-1162 ; v. 1325-1326.

Seigneur, il ne faut plus ni vous souvenir d'elle,
Ni préférer son nom, que vous devez chasser.¹

Il convient ainsi d'envisager l'importance du langage dans les tragédies de Cléopâtre : parce qu'il est vecteur des passions, il participe de la valorisation de la reine.

Le discours sur soi, la rhétorique de la plainte, la lutte oratoire pour la liberté et la parole trompeuse, criminelle ou salvatrice, contribuent en effet à brosser un portrait plus nuancé de l'héroïne.

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1106-1107.

CHAPITRE 7 – AUTO-PORTRAITS DE CLÉOPÂTRE : L'INFLATION DE L'ÉLOGE DE SOI

S'il est intéressant de s'attarder sur les remarques, misogynes ou féministes, faites au sujet de Cléopâtre, il est complémentaire d'étudier les autoportraits de l'héroïne : la reine, en effet, produit un discours sur elle-même, révélateur de ses ambitions et de son identité.

La mention de son propre nom par le héros n'étonne guère le public du XVII^e siècle. Ce procédé est mentionné par Boileau qui préfère, faute d'une exposition habile, que les personnages se présentent eux-mêmes : « J'aimerois mieux encor qu'il déclinat son nom, / Et dist, je suis Oreste, ou bien Agamemnon¹ ». Si ce recours à l'autodésignation a pour but premier de faciliter l'identification des personnages, il prend très vite part au langage soutenu. Issue de haute lignée, Cléopâtre rappelle son identité pour susciter la déférence et éviter d'utiliser une première personne qui ne sied pas à son rang lorsqu'elle parle en public.

Cette nomination est à mettre en rapport avec une dimension de la tragédie renaissante et classique, la *laudatio funebris* : l'œuvre théâtrale devient l'occasion pour l'héroïne de renvoyer une image d'elle-même par-delà la mort. À la fois femme politique et amante tragique, Cléopâtre tente, alors qu'elle se prépare au suicide,

¹Nicolas BOILEAU, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 1-69, chant III v. 33-34.

d'esquisser son autoportrait, pour le public et la postérité. Comme l'épopée, la tragédie a une fonction mémorielle : les dramaturges lui attribuent ainsi cette parole qui mêle éloge de soi et justification. Le lien entre gloire et mémoire est fait dès la tragédie de Jodelle, qui met ces deux termes à la rime :

Où es tu, Mort, si la prospérité
N'est sous les cieus qu'une infelicité ?
Voyons les grands, et ceux qui de leur teste
Semblent desja deffier la tempeste :
Quel heur ont ils pour une fresle gloire ?
Mille serpens rongears en leur memoire¹

Dans la même pièce, un vers d'Agrippe attire également l'attention et rappelle l'importance de l'onomastique :

Racle leur nom, efface leur memoire²

La reine fait donc son propre portrait avec fierté et panache, elle réaffirme sa gloire pour assurer la mémoire de son nom ; elle rappelle son statut, met en valeur ses vertus féminines et se présente comme une héroïne tragique.

Un ethos de reine³

Cléopâtre se définit d'abord comme une reine d'origine grecque, dont les ascendants se sont illustrés au sein des troupes d'Alexandre le Grand ; déjà dans la pièce de Jodelle elle rappelle son « sang pourpré⁴ » et Montreux, d'après Plutarque, lui attribue comme *ultima verba* l'affirmation de son identité :

Tresbelle, ce dist-elle, et digne mille fois
D'une Royne qui vint du sang de tant de Roys.⁵

D'ailleurs, en dotant Cléopâtre de sentiments maternels, Garnier insiste sur la grandeur de la lignée Lagide, conçue comme un héritage interdit puisque ses enfants, captifs et orphelins, seront réduits à la précarité. Même épargnés par Octave, ils

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 595-600.

²*Ibid.*, v. 485.

³« la figure de Cléopâtre est amendée [...] sa réputation sulfureuse est gommée au profit de sa convenance royale et de sa constance royale » (remarque d'Alain Riffaut)

Jean MAIRET, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 250.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 916.

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2585-2586.

n'illustreront pas la descendance ptolémaïque :

Ne vous souvenez point, mes enfans, d'estre nez
D'une si noble race, et ne vous souvenez
Que tant de braves Rois, de cette Egypte maistres,
Succedez l'un à l'autre, ont esté vos ancestres :
Que ce grand Marc Antoine a vostre père esté,
Qui descendu d'Hercule a son los surmonté.¹

L'honneur royal ne s'est pas contenté d'un simple général romain et il est important de souligner que la reine rappelle ici l'identité héroïque – au sens premier d'identité mi-humaine, mi-divine – du père de ses enfants.

Ce statut confère à l'héroïne tragique une grandeur qu'elle tâche de défendre en dépit de sa décadence politique. Son rang lui impose d'abord une dignité dans l'adversité, empreinte de courage et de constance :

Cléopâtre n'ira d'un visage abaissé
Tremblottant de frayeur, et de crainte offensé,
Mendier de Cesar le secours salutaire :
Car son antique honneur luy deffend de ce faire²

Cette absolue nécessité de noble décence malgré la douleur et le péril – qui suscite l'admiration du public et crée le plaisir tragique – est réaffirmée dans la pièce de La Chapelle, où Cléopâtre impose sa supériorité de Macédonienne face à sa rivale Octavie :

Allez à tous les Grecs apprendre qu'une Reyne,
Fille de tant de Roys, est moins qu'une Romaine³

Au-delà de l'opposition entre romanité et hellénisme, c'est bien d'une incompatibilité politique dont il est question, entre la monarchie et la République.

Quelques vers plus loin, Cléopâtre souligne sa fierté familiale :

Vous ne me verrez point lâchement abatuë,
Faire honte à cent Roys dont je suis descenduë⁴

Enfin, cette identité royale est présentée comme un gage de vertu par la reine, qui se défend de lourdes accusations en rappelant ses origines illustres. Ainsi, dans la

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1850-1855.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1399-1402.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie, op. cit.*, v. 465-466.

⁴*Ibid.*, v. 497-498.

tragédie de Garnier, l'ascendance empêche-t-elle d'après l'héroïne toute duplicité :

Tu as donc estimé que mon ame Royale
Ait couvé pour te prendre une amour desloyale ?¹

L'indignation de Cléopâtre, accusée par Antoine, s'exprime par une antithèse entre royauté et déloyauté. Benserade imite littéralement son prédécesseur mais passe au vouvoiement, qui sied davantage aux âmes nobles, et son héroïne affirme une supériorité relative, qui semble moins audacieuse puisqu'elle ne crée pas d'antinomie :

Quoy donc vous presumez qu'une ardeur deloyalle
S'allume comme ailleurs dans une ame royalle ?²

C'est Montreux qui ose l'exagération : non seulement l'ascendance royale éloigne le vice, mais elle est créatrice de valeurs. Cléopâtre affirme déjà l'éclat et la force de sa lignée :

Elle de qui le sang est le sang genereux
De ces Roys entre tous les Princes valeureux ?
Ah ! Iras penses tu qu'une Royne d'Egypte
Venue de tant de Roys d'une fidelle suyte,
Dont l'œil victorieux, dont la riche beauté
Ravit de tant de Roys la vive liberté,
Serve de passetemps, cruellement servile [?] ³

Cette vertu immense fut d'ailleurs suffisante à la domination des peuples :

D'un desir enflammé, l'amour de Cleopatre,
Cleopatre qui vint de ces Roys anciens
Qui regirent jadis les Macedoniens,
Et qui victorieux rendirent tributaire
A leur masle vertu, toute la terre entiere.⁴

L'éloge de soi, dans les tragédies de Cléopâtre, commence donc par la mise en avant de l'ascendance : l'héroïsme est d'abord lié aux origines macédoniennes de la dernière reine Lagide, descendante d'un général victorieux d'Alexandre le Grand. Dans un deuxième temps, il est important de souligner que cette noblesse grecque est magnifiée par l'identité féminine du personnage.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 399-400.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 165-166.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 307-313.

⁴*Ibid.*, v. 2085-2089.

Vertus féminines, vertus conjugales

Cléopâtre aime à se présenter comme une femme vertueuse aux nobles intentions qui ne cherche « le gain ny le profit¹ ». Toutefois, la principale qualité de l'amante est la fidélité² dont doute Marc Antoine, qui soupçonne la reine de manquer de constance, voire d'envisager un recours auprès d'Octave. L'héroïne de Garnier, « épouse debonnaire³ », se défend de tous les vices que le Romain lui impute :

Je ne serois volage, inconstante, infidelle,
Ains mechante, parjure, et traistrement cruelle.⁴

Montreux reprend ce motif de l'accusation injuste, non sans excès :

D'une femme à la mort serfve cruellement,
A qui l'aspre malheur trouble le sentiment ?
Qui pert l'ame, le sang, le cœur et l'assurance
Au penser du meschef qui vivement l'offence ?⁵

La force de Cléopâtre est de transformer une accusation en plainte, d'être l'accusée qui se révèle être une victime. Cet extrait peut être comparé à une réplique de la reine, dans la tragédie de La Chapelle, qui exprime la même indignation, teintée de colère et qui recourt aussi à la forme interrogative pour exprimer l'injustice :

Hé quoy, toûjours tremblante et toûjours accusée,
A de nouveaux affronts à toute heure exposée,
Me faudroit-il toûjours d'un Barbare en courroux
Craindre la violence et les transports jaloux ?⁶

Dans la pièce de Mairet au contraire, le dépit de l'amante ne comporte aucun ressentiment et l'héroïne demeure une reine digne, qui affirme sa vertu avec calme et noblesse :

Grâce aux Dieux Cléopâtre avait l'âme trop haute,
Pour une si honteuse, et détestable faute⁷

Ce sont deux conceptions différentes de l'héroïsme tragique féminin qui s'esquissent : d'un dramaturge à l'autre, Cléopâtre semble tantôt emportée, envahie par

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 638.

²Voir le chapitre sur la tragédie amoureuse *supra* p. 107-121.

³*Ibid.*, v. 556.

⁴*Ibid.*, v. 583-584.

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1483-1486.

⁶Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie, op. cit.*, v. 809-812.

⁷Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1493-1494.

le désespoir et la colère, tantôt majestueuse, habitée par une douleur muette qui ne la fait guère faillir.

Il est une deuxième qualité attribuée à l'amante, proche de la constance amoureuse, qui est celle de la compassion et du souvenir. Dans la pièce de Garnier, Cléopâtre confirme sa fidélité au mort :

Que ma dolente voix à ton oreille arrive,
Et que je t'accompagne en l'inférieure rive,
Ta femme et ton ami : entens Antoine, entens,
Quelque part que tu sois, mes soupirs sanglotans.¹

La cohérence de ce discours est assurée par la sentence énoncée au début de la pièce par la reine, qui théorise en quelque sorte les devoirs de l'épouse et prépare le dénouement tragique :

Tant moins le faut laisser que tout est contre luy.
» Un bon amy doit l'autre assister en ennuy.²

Enfin, Jodelle imagine un autoportrait de mère³ – étonnamment absent de la tragédie de Garnier, où cette facette du personnage est pourtant présentée avec force – qui vient parfaire l'image de la femme vertueuse, quand Cléopâtre objecte :

Mais la pitié que j'ay du sang de mes enfans⁴

Toutefois, l'interprétation de ce vers demeure difficile et peut faire débat : d'un côté, la reine affirme une priorité qui la rend digne d'Andromaque. D'un autre côté, ce vers pourrait contenir un flagrant délit de mensonge et les détracteurs de la reine y verraient facilement une déclaration infondée, empreinte de mauvaise foi.

Nécessairement vertueuse sans être dénuée de faiblesses qui poussent au vice donc au châtement, Cléopâtre se présente enfin comme une figure tragique.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1948-1951.

²*Ibid.*, v. 565-566.

³Voir « La question de la maternité : Cléopâtre face à ses enfants » *supra* p. 140-147.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive, op. cit.*, v. 1241.

Une identité tragique confirmée : de la passion pathétique à la majesté funèbre

Si le registre pathétique est le ressort fondamental de la tragédie¹, le personnage de Cléopâtre se complaît dans cette plainte larmoyante, qui se fonde sur une rhétorique de la redondance, de la superlativité et de l'exclamation. Ainsi, ces quelques exemples extraits de la tragédie de Jodelle :

Ha pourrais-je donc bien moy la plus malheureuse
[...]
Quand je remasche en moy que je suis la meurdriere
[...]
Mais cent fois, cent cent fois malheureuse²

Dans la pièce de Garnier, l'héroïne se perd aussi en lamentations : « O pauvrete ! ô chétive ! ô Fortune severe !³ ». Il est important de rappeler que la pitié est indissociable de la *catharsis* et qu'elle est donc d'abord un sentiment suscité chez le spectateur. Tout le mécanisme pathétique repose ainsi sur le principe des vases communicants : la passion interne, énoncée par le héros tragique, permet de faire naître la passion externe, c'est-à-dire la pitié ressentie par le public qui, mêlée de frayeur, conduit à la purgation des passions et au plaisir de la représentation. Toutefois, il ne faut pas oublier que Cléopâtre brosse elle-même son portrait et s'identifie en victime de la Fortune et d'Octave :

Entens la foible voix d'une foible captive⁴

Le public de la Renaissance, celui de Jodelle en tout cas, n'a pas encore identifié la reine égyptienne comme une héroïne tragique : il convient donc que le personnage affirme son identité et la justifie. Ce qui serait ainsi en question, d'après cette hypothèse, c'est la reconnaissance du genre tragique. Dans la tragédie de Montreux, Cléopâtre insiste non seulement sur son grand malheur mais sur le retournement de

¹Voir le chapitre sur le registre pathétique, *infra* p. 180-197.

²*Ibid.*, v. 187 ; v. 191 ; v. 895.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 403.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1346.

fortune qui l'accable comme il a accablé les héros de tragédie grecque¹ :

Tu vois molle de pleurs, et de cris animee,
Celle qui fut jadis des mortels estimee,
Dont les plus grands heros rechercherent l'amour²

Paradoxalement, Mairet, au siècle suivant, suggère au contraire que Cléopâtre a subi de nombreux revers et son héroïne fait ainsi davantage figure de martyre :

O des afflictions qui m'ont persécutée,
La plus insupportable, et la moins méritée !³

Le héros tragique n'est pas seulement un personnage souffrant et pitoyable – donc en partie innocent car dans le cas contraire, il susciterait rancœur et non apitoiement – mais également un personnage coupable, d'après les théories d'Aristote⁴. C'est sur cette culpabilité qu'insiste Montreux, en sa qualité de moraliste chrétien qui identifie fautes et péchés :

Tu en es seule cause, infauste Cleopatre,
Cleopatre qu'Antoine ayma jadis si fort,
Cleopatre qui meurt pour suivre Antoine mort,
Et pour ne voir trainer piteusement captive,
Celle qui captiva le plus grand Roy qui vive,
Le plus brave Empereur, et de qui la beauté
Dompta celuy qui fut aux vainqueurs indompté⁵

Cléopâtre se présente ainsi comme une femme coupable mais fidèle jusque dans la mort à son amant ; sublime et digne de gloire, elle suscite la pitié.

Enfin, l'héroïne ne manque pas de faire son éloge en se présentant comme un personnage majestueux :

Cleopatre en mourant, autant brave de cœur,
Que divine en beauté, et superbe en honneur !⁶

¹Voir notamment l'*Œdipe Roi* de Sophocle, qui insiste sur cet aspect.

« Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un seul chagrin. »

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, éd. Philippe Brunet, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1998, p. 115.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2048-2050.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 865-866.

⁴Le héros tragique est « un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur. »

ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 77.

Voir *supra* p. 50.

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 130-136.

⁶*Ibid.*, v. 332-332.

Cependant, l'éloge dans le discours ressemblerait à un blâme en actes, dans la mesure où, pour le spectateur, la reine se rend coupable de prétention, voire d'*hybris* en se comparant à une femme exceptionnelle, ou à une déesse¹. Il est intéressant de remarquer en outre que la frontière entre dignité et fierté est indistincte, notamment quand la reine méprise le grand Octave :

Cleopatre est trop digne
Pour prier, requérir l'auteur de sa ruine,
Et pour tenir en don ses misérables jours
De celui qui faucha ses fidèles amours.²

Benserade écrit des vers comparables quand il insiste sur la fidélité amoureuse de l'héroïne, qualité commune au romanesque et au tragique³. La reine ne manque guère de souligner la grandeur de sa passion :

Croy que ma passion est pure, et genereuse,
Et que je suis fidelle autant que malheureuse⁴

Enfin cet amour inaliénable et infini doit sa particularité à l'*ethos* de Cléopâtre et à sa haute lignée ; nous revenons donc à ses origines royales, indissociables de son identité de personnage tragique :

Mon amour periroit comme une amour commune
Au naufrage fatal de sa bonne fortune ?⁵

En conclusion, l'autoportrait élogieux de Cléopâtre repose sur la fierté d'appartenir à un sang royal – grec de surcroît – et sur une rhétorique de la lamentation.

¹L'adjectif « divine » ici ne dénote pas forcément l'*hybris* et peut être une simple hyperbole. En revanche, l'assimilation constante de Cléopâtre à Isis attire l'attention du public et des lecteurs sur ce terme. Cette accusation romaine peut néanmoins apparaître comme un contresens culturel. Voir *supra* p. 94.

²*Ibid.*, v. 533-536.

³La tragédie d'Andromaque en est un exemple.

Jean RACINE, « Andromaque », *op. cit.*

Du côté des romans, une situation d'adultère peut conduire à un sentiment fidèle éprouvé pour l'amant, notamment dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne et de Mme de La Fayette. Quant aux histoires d'amour parfaites, c'est plutôt le dix-septième siècle qui est fécond, avec l'idylle d'Astrée et Céladon, ou les romans précieux.

Hélisenne de CRENNE, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours (1538)*, éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

Marie-Madeleine Pioche de La Vergne LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, éd. Philippe Sellier, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 1999.

Honoré d'URFÉ, *L'Astrée*, éd. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine, 1966.

SCUDÉRY Madeleine de, *Clélie, Histoire Romaine*, éd. Delphine Denis, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade, op. cit.*, v. 881-882.

⁵*Ibid.*, v. 309-310.

Quand l'héroïne s'accable et s'accuse, ce n'est que pour souligner le revers de fortune qu'elle a subi et pour rappeler sa singularité de reine. En d'autres termes, Cléopâtre doit son malheur à sa grandeur et sous-entend qu'une femme commune aurait renoncé à suivre son amant dans la mort. Bien plus, le contraste élaboré par plusieurs dramaturges entre la gloire et la décadence de l'héroïne, permet d'établir l'identité du genre : Jodelle a montré la dimension tragique du personnage de Cléopâtre, victime d'un revirement de fortune, et a ainsi justifié son choix original. Ses successeurs auraient peut-être une démarche inversée : ils font évoluer la dramaturgie tragique en écrivant une Cléopâtre, dont le seul nom suffit dès lors à identifier le genre littéraire. La reine Lagide, de personnage tragique improbable, à cause du blâme des Anciens, devient l'incarnation de la tragédie. Enfin, il convient de ne pas faire de confusion entre l'autoportrait laudatif et la défense du personnage par le dramaturge : l'inflation de l'éloge de soi est assimilé à l'*hybris* dans la pensée antique et à un péché dans la pensée chrétienne. Le discours réflexif de Cléopâtre ne suffit donc pas à conclure que les auteurs tragiques font son éloge mais il confirme son identité tragique.

CHAPITRE 8 – FAMA PUBLIQUE ET GLORIA LITTÉRAIRE¹ : UNE TRAGÉDIE DE LA RENOMMÉE

Le thème de la renommée est essentiel dans le genre tragique : les hauts personnages, qui revêtent presque toujours une fonction politique, se préoccupent de leur image publique. Toutefois, cette inquiétude dépasse celle de la simple réputation : en effet, le héros tragique accède, grâce à son crime, à l'immortalité et l'image qu'il construit lui survivra. En d'autres termes, reprenons la théorie de Florence Dupont² qui explique que, dans les tragédies de Sénèque, un homme devient monstre mythologique par son *nefas*.

La renommée regroupe ainsi la *fama*, c'est-à-dire la rumeur publique³, les bruits qui courent dans les couloirs du palais ou les rues de la ville, et la *gloria*, le renom qui sera celui du personnage après sa mort⁴, quand il deviendra héros littéraire ou mythologique : les deux notions vont de pair et la première conditionne même en partie la seconde. Dans le cas de Cléopâtre, nous pouvons même affirmer que les deux sont

¹« Aux approches de 1549, la gloire n'est plus la gloriole, l'étalage de luxe ou de force. Elle correspond à une supériorité intellectuelle et morale. »

Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, *op. cit.*, p. 195.

²Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 57-63.

³Les héros tragiques se préoccupent de la rumeur populaire :

« Pour Cesar, lon eust dit mon cœur estre leger »

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 574.

« quelque bruit qu'en fasse le vulgaire »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 749.

⁴« Et la posterité diroit à nos Neveux, / Antoine fut aymé tandis qu'il fut heureux ? »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 311-312.

variables : sa *fama* est très négative à Rome mais de toute évidence plus positive à Alexandrie tandis que sa *gloria* est défavorable dans l'Antiquité puis évolue de façon avantageuse. L'une varie en synchronie, l'autre en diachronie.

La tragédie de la renommée se joue à travers le langage oral, qui fonde l'image, et à travers le langage écrit, qui la transmet. Enfin, il est important de souligner que les auteurs exploitent cette importance de la parole, féconde en effets dramatiques. Il s'agit donc d'envisager l'identité publique comme miroir des héros avant de prendre la mesure des conséquences politiques qui en résultent pour finalement souligner les enjeux de la réputation.

« *Fame aislee*¹ » et réputation : la construction d'une identité publique

Dès le monologue protatique de la première tragédie française de Cléopâtre, le motif de la réputation publique est esquissé. L'Ombre d'Antoine se plaint en effet de son sort ; ses amours débauchées avec la reine ont été dévoilées au grand jour, non sans esclandre, et son image est dépréciée :

Ceste playe cachee en fin fut découverte,
Me rendant odieux, foulant ma renommée
D'avoir enragement ma Cleopatre aimée²

Les conduites amoureuses des héros conditionnent grandement leur image publique. Ainsi Antoine fait-il son *mea culpa* dans la tragédie de La Chapelle :

Je l'ay bien mérité, vil Empereur sans gloire,
Qui préfère une Femme au soin de sa memoire.³

L'amour nuit à la renommée, surtout quand il est adultère et qu'il prend pour objet une reine orientale. Quelques vers plus haut, le dramaturge a d'ailleurs initié une métaphore qui assimile les sentiments amoureux à une bataille militaire :

Il estoit temps alors d'avoir soin de ma gloire,
De vouloir sur l'amour remporter la victoire.
On n'eust point imputé cet effort de vertu

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 642.

²*Ibid.*, v. 83-85.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 89-90.

Au lâche repentir d'un courage abatu.¹

Pour Garnier, l'amour est l'ennemi le plus dangereux de la gloire, « reflet de la vertu et de l'intelligence² » : nous retrouvons l'opposition – héritée des épopées antiques et des romans médiévaux – entre la *militia* et l'*amor*, entre Mars et Vénus, entre le laurier et le myrte. Contrairement à Énée, qui a quitté Didon pour accomplir sa mission³, Antoine s'est abandonné dans les bras de Cléopâtre et a oublié son devoir militaire :

Ta vertu devint morte, et ta gloire animée
De tant de faits guerriers se perdit en fumée.⁴

La gloire véritable est donc militaire : les combats victorieux permettent d'accéder à la postérité et l'amour vient perturber les grands – en vain ou non – pour éprouver leur valeur personnelle. Il semble que la pensée chrétienne accrédite en outre cette théorie fort ancienne : Cléopâtre, nouvelle Ève tentatrice, femme fatale, révèle la faiblesse d'Antoine et le conduit à sa perte. Ce *topos* de la littérature amoureuse se trouve d'ailleurs condensé ainsi par Benserade :

Quand il aimait la gloire, et non pas une femme.⁵

Mais la rumeur ne se limite guère à la chronique scandaleuse, aux bavardages indiscrets du peuple ; en effet, elle est aussi le moteur d'échanges verbaux :

Soldat, contente nous d'un funeste récit,
Sçachons comme il est mort, dis nous ce qu'il a dit.
Je n'ay sceu l'accident que par la voix commune
Qui ne pénètre pas une telle infortune⁶

César sollicite ici le messager et attend son récit, mais sa curiosité a été attisée par les bruits de couloir, qui ont probablement reflété la grandeur d'Antoine moribond. Toutefois, dans ce cas précis, la rumeur se révèle insuffisante : la voix populaire est considérée inapte à transmettre la noblesse des faits. Le langage est donc confronté à ses

¹*Ibid.*, v. 61-64.

²Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, *op. cit.*, p. 585.

³Voir *supra* p. 17.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 65-66.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 402.

⁶*Ibid.*, v. 1135-1138.

propres limites ; la médisance suffit pour les vils commérages mais pêche par son inconsistance dès qu'il s'agit de relater la générosité du conquérant.

Il semblerait que l'esthétique des genres soit partie prenante dans cette opposition : la parole vulgaire sied aux propos jaseurs, alors que la parole épique et tragique requiert un locuteur supérieur et ne se contente guère des bavardages.

Enfin, il est important de souligner que la mort accroît le poids de la rumeur, que le mort ne pourra, de fait, plus contredire. L'Ombre d'Antoine demeure honteuse, les derniers gestes du moribond ont contribué à modeler son image, prête à se figer, et l'on se préoccupe de sa réputation posthume :

IRAS

Vous morte, qui fera icy de luy memoire ?

CLEOPATRE

Pour faire ce devoir assez vive est sa gloire.¹

Le débat interroge le pouvoir du langage et sa nécessité. Iras, la suivante, considère que la reine doit transmettre une image positive d'Antoine et que son rôle est de veiller à la bonne réputation de celui-ci. Pour Cléopâtre au contraire, la gloire qu'il a acquise de son vivant – personnifiée – est une force supérieure et auto-suffisante. La reine refuse ici de se prêter à l'exercice rhétorique de la *laudatio funebris*. Le problème sous-jacent est celui de la rupture de communication qu'entraîne la mort : si l'échange verbal d'Ombre à être vivant, grâce au *medium* du songe, est représenté, il est impuissant à construire une identité publique. Une fois mort, Antoine ne peut évidemment plus défendre son image et sa réputation.

Le rôle qu'Iras attribue à Cléopâtre est finalement celui de la littérature : la reine pourrait faire pour Antoine, vis-à-vis de ses contemporains, ce que la transmission culturelle fera après sa propre mort : défendre son nom et louer sa mémoire.

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1597-1598.

Défense et illustration de l'héroïsme politique

Il convient de se souvenir que les personnages tragiques sont des figures politiques et que leur réputation est liée à l'équilibre de la cité. Cléopâtre s'est battue contre ses frères pour occuper le trône d'Égypte, Antoine et Octave sont d'anciens *triumvirs*. L'image des rois conditionne la stabilité de leur patrie : comme Antoine et Octave sont avant tout des généraux conquérants, il est pertinent d'examiner d'abord leur image militaire.

Le futur Auguste ne manque guère d'assurance :

Où l'espoir de l'arrière mémoire
Qui aux neveux rechantera ma gloire
D'avoir d'Antoine, Antoine, dis-je, horreur
De tout ce monde, accablé la fureur :
Où l'honneur que ma Rome m'appreste,
Pour le guerdon de l'heureuse conquête
Il semble ja que le Ciel vienne tendre
Ses bras courbez pour en soy me reprendre¹

Il se gonfle d'orgueil et accorde une grande importance à sa réputation posthume – « arrière mémoire ». Il mêle voire confond ainsi la gloire politique immédiate, que Rome prépare pour son retour, et la *gloria* littéraire ou historique. Il en est de même dans la tragédie de Mairet :

Après cette importante, et fameuse victoire,
Qui fit de votre honte un théâtre à ma gloire²

Cette évocation de la bataille d'Actium permet de relativiser la réputation, qui dépend de l'image adverse : César est glorieux parce que son ennemi, défait, est turpide. Toutefois, il semble que cet éloge du général qui deviendra *princeps* ne soit pas absolu : l'*hybris* dont il fait preuve, quand il se persuade que le Ciel se préoccupe de lui, vient ternir son image. Les spectateurs de tragédie savent bien que la démesure est le propre des tyrans.

Garnier insiste lui aussi sur l'épisode d'Actium et soutient qu'Antoine a perdu la

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 453-460.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1481-1482.

bataille parce qu'il a suivi Cléopâtre dans sa fuite :

Et sans souci de gloire, et de perte d'armées
Suivit de son vaisseau mes galères ramees,
Se faisant compagnon de ma route, et blessant
Par un si lasche faict, son renom florissant¹

Plusieurs détails sont à souligner dans cette réplique : tout d'abord, cette défaite est particulièrement cruelle puisqu'elle advient au moment où le vaincu était proche de la gloire militaire et politique. Il convient en effet de rappeler qu'en -31, Antoine était un général victorieux, très populaire, tandis qu'Octave était un jeune homme de dix-neuf ans, peu connu des foules et donc moins encensé. Ensuite, la lâcheté qui perd Antoine est présentée comme une simple imitation de Cléopâtre, qui donne en quelque sorte le mauvais exemple. Enfin, c'est la circonstance qui grandit ici le personnage, puisqu'il est « sans souci de gloire », c'est-à-dire sincère et plus préoccupé des faits que de son image. C'est probablement une qualité qui manque à l'Octave des tragédies, qui passe plus de temps à se glorifier et à se vanter qu'à tenter de résoudre le grave conflit politique qui l'oppose à l'ancien *triumvir*. Néanmoins, le cas d'Antoine est complexe parce que le général, à l'image de Cléopâtre, est *bifrons* : de même qu'il suscite l'admiration pour ses exploits militaires et sa vaillance, de même il porte le poids de la luxure orientale.

Benserade insiste, grâce au personnage de Dircet, sur le courage du héros qui cherche à sauver son honneur coûte que coûte. La réputation sera préservée par la bravoure :

Antoine reste ferme ; il ne perd point courage,
Et sous un front constant, & plain de gravité
Cache le desespoir de cette lâcheté.
Compagnons (il parloit au reste de l'armée)
Cest par icy qu'il faut chercher la renommée,
Cest icy qu'il faut vaincre, ayant bien combatu²

L'héroïsme atteint ici son paroxysme : en danger de mort, Antoine prouve sa hardiesse pour grandir sa réputation. L'audace militaire compenserait-elle la turpitude

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 443-446.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 598-603.

morale ? Cléopâtre dans la tragédie de La Chapelle semble tiraillée par cette même interrogation :

Car enfin apres luy s'il traîne la victoire,
Qu'il songe qu'à moy seule il doit toute sa gloire.
Antoine eust-il esté tant de fois accablé,
Si mon fatal amour ne l'avoit aveuglé ?
Les Dieux ont dans son cœur mis cet amour funeste,
Le Sénat l'a proscrit, & j'ay fait tout le reste.¹

La reine considère qu'elle est la seule cause de la triste renommée de son amant : parce qu'elle l'a séduit et aimé, le général a perdu sa réputation de vainqueur et s'est laissé anéantir par Octave. Ce seul amour a conduit à l'éviction politique par les instances républicaines et à la plate défaite militaire d'Actium. La seule réputation dont Antoine lui est redevable est donc négative, pathétique. Si elle demeure honteuse vis-à-vis des contemporains, c'est elle pourtant qui permettra la renommée littéraire : sans Cléopâtre, Marc Antoine ne serait pas devenu un personnage tragique.

La reine aussi se préoccupe parfois de son image :

Quel blâme me seroit-ce ? hé Dieux ! quelle infamie,
D'avoir esté d'Antoine en son bon-heur amie,
Et le survivre mort, contente d'honorer
Un tombeau solitaire, et dessus luy plorer ?
Les races à venir justement pourroyent dire
Que je l'aurois aimé seulement pour l'Empire,
Pour sa seule grandeur, et qu'en adversité
Je l'aurois mechamment pour un autre quitté.
Semblable à ces oiseaux, qui d'ailes passageres
Arrivent au Printemps des terres estrangeres²

Le suicide de Cléopâtre – après celui de Marc Antoine – est une affaire d'honneur. Comme une Juliette des temps antiques refusant de survivre à Roméo³, elle estime ne pas avoir le droit de vivre après son amant. Il en va de sa réputation et surtout de l'image de leur amour : en effet, elle craint d'être mal considérée et accusée d'avoir aimé à profit. Si Cléopâtre aime Antoine victorieux et ne suit pas dans la mort Antoine défait, la rumeur pourrait laisser croire qu'elle ne s'est unie à lui que pour accroître son

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1345-1350.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 619-628.

³William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, éd. Gwynne Blakemore Evans, Cambridge, Cambridge University Press, « The New Cambridge Shakespeare », 2003.

pouvoir personnel et nourrir son ambition dévorante. C'est d'ailleurs la thèse des auteurs antiques : le dramaturge fait référence à la mauvaise réputation que la reine a eue dans l'Antiquité et qui a partiellement perduré. La rumeur engendre le suicide et menace Cléopâtre d'une accusation d'opportunisme. Pour préserver l'image des amants, la mort s'impose.

Toutefois, comme cela peut être le cas pour Antoine, notamment dans la pièce de Garnier, il arrive également que les dramaturges prêtent à Cléopâtre un total désintéret pour la gloire, ce qui la rend plus vertueuse¹. Cet argument tient lieu de justification pour repousser ce même grief d'arrivisme :

Laissez, laissez le soin d'une inutile gloire,
Dont moy-mesme déjà j'ay perdu la memoire.
Si j'avois dignement voulu la conserver
Chez les Ciliciens où j'allay vous trouver,
Veuve du grand César, de ces Lieux Souveraine,
Aurois-je esté ravir l'Epoux d'une Romaine ?²

Le renom n'est rien à côté du sentiment sincère : à ceux qui l'accusent d'avoir feint d'aimer par ambition politique, Cléopâtre répond donc, dans la tragédie de La Chapelle, que sa réputation se serait bien mieux portée si elle n'avait pas séduit le mari d'Octavie.

Garnier lui prête également cette noble négligence, qui est ici consécutive au chagrin et au deuil. Ainsi Éras tente-t-elle de dissuader sa maîtresse du suicide :

ERAS
Quel los en aurez-vous de la race future ?

CLEOPATRE
De gloire ny de los je n'ay maintenant cure.³

L'indifférence d'une reine à son image relève donc d'un paradoxe hautement pathétique : si Cléopâtre se désintéresse de l'ostentation, c'est qu'elle est en proie à de

¹« Garnier a entrevu un des moteurs de la tragédie classique, l'admiration qu'inspire une conduite *sublime*. [...] le sublime naît plutôt d'un conflit intérieur, d'une confrontation de l'individu avec lui-même, au terme de laquelle il se contraint à ses propres lois. »

Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, op. cit., p. 292.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 553-558.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 639-640.

fatals tourments.

Vers la postérité séculaire : la victoire culturelle

Même si Proculée, dans la pièce de Jodelle, estime que la mort met un terme à la gloire terrestre¹, le suicide, thème récurrent dans nombre de tragédies, est une voie d'accès à l'immortalité glorieuse. Dès l'Antiquité, les auteurs chrétiens reconnaissent à Cléopâtre la qualité de s'être donné la mort avec dignité². Dans notre *corpus*, la mort volontaire, pour échapper à la honte de la défaite ou de la servitude, est hautement considérée. Une sentence de Benserade confirme ce constat :

» Quiconque peut mourir dedans sa dignité
» Il se fait un chemin à l'immortalité³

De même que la mort peut préserver l'honneur, de même la vie contribue à le salir. Le dramaturge condense ainsi cette idée :

Ainsi ma gloire est morte, on ne me la peut rendre,
J'ay vescu pour la perdre, & meurs pour la défendre.⁴

Antoine battu et Cléopâtre captive ne peuvent échapper au suicide s'ils veulent une fin respectable⁵ ; la tragédie de Montreux insiste sur ce point :

Se nommant bienheureux de mourir devant elle,
Après avoir acquis mainte gloire immortelle,
Digne comme Empereur, comme tel finissant,
Puisque franc de servage il alloit trespassant.⁶

Ainsi le suicide permet-il au vaincu d'Actium, destitué de ses pouvoirs politiques, de les recouvrer l'espace d'un instant, celui qui précède sa propre mise à mort. Antoine peut ainsi redevenir, momentanément, le grand homme qu'il a été, libre et puissant.

Outre le fait qu'elle accède à la gloire éternelle, la reine parvient à ternir la

¹« Voyant qu'il faut par mort quitter leur gloire »
Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 673.

²Voir *infra* p. 361-362.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 723-724.

⁴*Ibid.*, v. 1483-1484.

⁵Voir le chapitre sur le suicide, *infra* p. 293-308.

⁶Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2451-2454.

victoire de son ennemi, qui ne pourra la mener en triomphe à Rome. Par son suicide, Cléopâtre sauve sa *gloria* et entache le succès d'Octave qui, quoique vivant et victorieux, n'en demeurera pas moins impuissant.

Les lois de la gloire posthume diffèrent des lois de la réussite terrestre : en effet, si c'est Octave qui s'imposera avec le principat, si c'est lui qui gagnera l'estime de ses contemporains et si c'est lui qui fondera la mémoire historique, il n'accède pas à l'héroïsme éclatant de Cléopâtre, qui devient une victime de l'Histoire, une femme majestueuse, une *matrona* tragique.

En somme, l'enjeu du suicide relève certes de motivations politiques, mais il est aussi profondément lié à l'acte d'écriture, ce qui n'échappe point aux dramaturges. Le Chœur de la tragédie de Jodelle anticipe d'ailleurs le couronnement littéraire de Cléopâtre¹ :

Ta Cleopatre ainsi morte
Au monde ne perira,
Le temps la garantira,
Qui desja sa gloire porte,
Depuis la vermeille entree
Que fait ici le Soleil,
Jusqu'aux lieux de son sommeil
Opposez à ma contree,
Pour avoir plustost qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme.²

Le suicide permet de survivre dans la mémoire collective car il constitue un acte poignant et insigne. La dimension spectaculaire de cet acte ultime, conçu comme l'affirmation désespérée de la liberté humaine face à l'oppression, est profondément tragique. D'ailleurs, si notre propos ne se refusait pas d'être historien, il conviendrait de se demander si Cléopâtre était une femme tragique, acculée au suicide par les revers politiques, ou une tragédienne³ calculatrice, prête à se sacrifier pour sauver sa réputation royale.

¹Voir l'étude « Cléopâtre, un gage d'immortalité », *supra* p. 42-43.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1591-1602.

³Voir le chapitre sur la feinte *infra* p. 210-226.

Enfin, c'est Benserade qui tranche par une regrettable originalité, au seuil de sa pièce : dans son épître à Richelieu, le dramaturge s'en remet à son mécène pour préserver l'honneur de Cléopâtre. Il s'agit évidemment d'attirer la bienveillance du cardinal pour sa tragédie :

Mais je passe par-dessus toute sorte de considerations, pour vous suplier tres humblement de proteger mon Egyptienne, elle est si foible, qu'elle ne peut pas subsister d'elle-mesme, & ce seroit assez pour la faire tomber que de ne pas la soutenir. Comme la médisance, & l'enuie sont deux monstres qui n'épargnent que ce qu'ils ne cognoissent pas, ie ne fay point de doute qu'ils n'attaquent Cleopatre, & qu'il ne s'élançe contre elle plusieurs Aspics dont les piqueures luy pourront estre beaucoup plus dangereuses que celles du premier qui luy conserua l'honneur aux dépens de la vie, mais vous l'en garentirez, Monseigneur, vous la ferez viure, é vostre seul nom fera pour la gloire de cette pauvre Reine ce que le jeune Cesar ne pût faire pour son propre triomphe.¹

L'auteur détourne un motif tragique pour une figure de pensée peu convaincante, qui se situe en dehors de la fable. Ici, la gloire de Cléopâtre est en effet indépendante de la *praxis* et se confond avec le succès d'un dramaturge, qui en appelle à la bienveillance d'un protecteur. Les éléments de la tragédie – la faiblesse, bien discutable, de Cléopâtre, les aspics et le désir de *gloria* – sont détournés et servent la réception littéraire. L'œuvre est probablement plus fragile que son héroïne d'ailleurs, les aspics figurent les critiques malveillants² et la consécration de la reine est occultée au profit de celle du jeune auteur.

En conclusion, la *fama* publique est l'une des préoccupations essentielles des personnages tragiques, qui sont avant tout des figures politiques et dont l'image influence l'équilibre de la cité. Cet héroïsme leur permet d'accéder à la postérité, au-delà de leur mort, et même à l'immortalité, grâce notamment à la littérature. Force est de constater que cette victoire sur le temps est incertaine : en effet, si Cléopâtre est présentée comme une héroïne admirable dans les tragédies françaises, il n'en était guère de même au cours des siècles qui ont suivi sa mort³.

Quant à Antoine, il doit certainement sa renommée à Cléopâtre, sans laquelle il serait resté un personnage historique mineur, ou un personnage épique raté ; c'est à la

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, NP 2-3.

²Voir l'analyse faite de cette citation, reproduite *infra* p. 239.

³Voir les annexes sur les littératures latine et médiévale, *infra* p. 347-375.

reine qu'il doit son identité tragique¹ :

Qu'il songe qu'à moy seule il doit toute sa gloire.
Antoine eust-il esté tant de fois accablé,
Si mon fatal amour ne l'avoit aveuglé ?²

En somme, du point de vue de l'Histoire, le suicide n'est pas garant de l'honneur : seul le genre tragique permet de réhabiliter complètement la figure de la reine alexandrine. C'est probablement ce qui explique en partie son couronnement sur la scène humaniste et classique : qu'elle soit tragédienne ou tragique, Cléopâtre est profondément liée au grand genre théâtral. Sa postérité culturelle aura dû attendre l'avènement de la tragédie pour devenir prestigieuse.

¹Voir *infra* p. 343.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1346-1348.

CHAPITRE 9 – CHANT DE MORT ET RHÉTORIQUE DE L'INFORTUNE : LE REGISTRE PATHÉTIQUE¹

Le registre pathétique, qui se définit généralement comme ce qui excite les passions et les émotions, est théorisé par Aristote, dans la *Poétique* :

L'événement pathétique est une action qui fait périr ou souffrir., par exemple les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre.²

Dans la *Rhétorique*, la connaissance de ce qui peut émouvoir – dont l'appel à la pitié et l'excitation de la colère – est nécessaire au discours de l'orateur ; le *pathos* relève de la technique de persuasion rhétorique : le tragédien est ainsi également un orateur. Parce que la tragédie doit susciter frayeur et pitié – *phobos* et *eleos* – elle est indissociable du pathétique qui, selon Horace, permet donc de toucher les spectateurs :

ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux: ils doivent encore être pathétiques et conduire à leur gré les sentiments de l'auditeur. Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie.³

Olivier Millet précise cette définition et envisage le *pathos* à la fois comme passion suscitée et comme événement fatal :

Dans le genre dramatique de la tragédie la représentation du corps souffrant relève en droit d'une catégorie complexe, le *pathos*. La *Poétique* d'Aristote évoque le *pathos* sous un double jour. « Il s'agit d'une action [*praxis*] qui provoque destruction ou douleur, comme

¹Se reporter à la monographie suivante :

Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier, op. cit.*

²ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1977, 1452b, p. 45.

Dans notre édition de référence (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), le passage est traduit ainsi : « quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre. »

ARISTOTE, *La Poétique, op. cit.*, p. 73.

³HORACE, « Art poétique », *Epîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964, p. 207-208.

les agonies représentées sur scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes choses du même genre¹ ». Le *pathos* tragique se définit également par l'émotion qu'il suscite ; celle-ci relève, dans sa mise en œuvre, de la rhétorique, qui connaît bien ces mêmes passions comme ressorts affectifs de la persuasion.²

La tragédie d'Antoine et de Cléopâtre est la déploration d'une fin annoncée : au-delà du modèle formel de la pièce à dénouement étendu³, dépassé notamment par Mairet, la ruine des amants est inéluctable, dès le « lever de rideau⁴ ». Même si les dramaturges classiques intègrent des épisodes dynamiques, qui suscitent l'espoir, ce sentiment demeure faible face à la défaite d'Actium. Contrairement à d'autres héros tragiques, qui commettent un crime, la reine Lagide commence par déplorer sa déchéance, déjà commencée.

Dans les pièces de Jodelle et de Montreux, cet effet est accentué par la mort antérieure d'Antoine, à qui Cléopâtre ne peut survivre. Dans la tragédie de Garnier, le héros éponyme, vaincu, annonce son suicide dès les premiers vers. Au siècle suivant, les amants s'évertuent à résister, tentent quelques soubresauts mais la prise d'Alexandrie arrive rapidement. En somme, le premier élément pathétique réside en cette condamnation liminaire des héros, à l'époque renaissante, qui devient vaine agitation face à une défaite inévitable, à l'époque classique. Pour susciter la pitié du public, les dramaturges mettent en scène la déplorable situation des personnages, en proie à des douleurs aussi pénétrantes qu'exemplaires. Il faut donc clairement faire le départ entre les données du sujet et l'esthétique. Certains motifs pathétiques relèvent de l'Histoire ou du sujet, d'autres sont des épisodes amplifiés ou même inventés par les dramaturges.

C'est donc bien d'une étude de la réception qu'il s'agit puisqu'il convient

¹Nous reproduisons la note d'Olivier Millet :

Poétique, traduction de M. Magnien, Le livre de poche classique, 1990, XI (1452b), p. 121.

Olivier MILLET, « La Représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *Par ta Colère nous sommes consumés. Jean de La Taille, auteur tragique*, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p. 99.

²*Ibid.*, p. 87.

³Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 183-186.

Voir l'étude « Dramaturgie humaniste, dramaturgie classique », *supra* p. 26-32.

⁴Le rideau n'apparaît en France qu'en 1647.

d'analyser comment la représentation d'une situation « piteuse » sur scène suscite la pitié des personnages et du public. Nous touchons ici au problème aristotélicien de la *catharsis* : les dramaturges doivent émouvoir le public, comme les orateurs, et l'auditoire doit compatir à la douleur des héros sans sombrer dans leur folie désespérée.

Il convient d'abord de souligner que l'univers tragique se caractérise par une contagion de la douleur, qui s'étend des héros à leur patrie, sans épargner les soldats et chefs militaires avant de s'intéresser plus précisément à la rhétorique de la complainte, proche du thrène et de l'élégie. Enfin, c'est le corps du héros, dépassé par sa souffrance, qui envahit la scène tragique, en proie au morcellement¹.

La contamination de la douleur et le déploiement pathétique

La souffrance est un sentiment contagieux : les personnages périphériques sont contaminés par le désespoir du héros tandis que les spectateurs doivent en être simplement affectés, pour assurer le plaisir tragique. Cette propagation de l'émotion est permise par la force évocatrice du langage comme le souligne la suivante Éras dans la pièce de Jodelle :

Est-il si ferme esprit, qui presque ne s'envole
Au piteux escouter de si triste parole ?²

Cette réplique vaut bien sûr pour elle et ses semblables, mais aussi pour les autres personnages et surtout pour le public, dont la sensibilité est sollicitée. Le héros tragique est soutenu par le Chœur, incarnation de la sagesse collective, qui partage et répercute sa douleur. Ainsi, celui de Garnier :

Il nous faut plorer nos malheurs,
Il nous faut les noyer de pleurs.³

Toutefois la notion d'individu est anachronique et c'est en cela que la reine

¹Ce motif du corps démembré, développé au sens figuré, est utilisé au sens propre dans la tragédie *Phaedra* de Sénèque, où Thésée cherche, dans la scène finale, à reconstituer le puzzle du corps d'Hippolyte.

Voir *supra* note 5 p. 13.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1389-1390.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 321-322.

représente à la fois le peuple qu'elle dirige mais aussi celui dont elle est issue, les Macédoniens, ancêtres de Ptolémée :

Et n'est-ce pas pitié, bons Dieux, ô Dieux celestes !
De voir sourdre d'amour tant de choses funestes ?
Et n'est-ce pas pitié, que ce mortel brandon
Renverse ainsi détruit tout l'honneur Macedon ?¹

Il est manifeste que la ruine du héros s'exprime à travers celle de sa ville, de sa patrie : ce motif est d'autant plus important que la déchéance de Cléopâtre s'accompagne de la prise d'Alexandrie. Dans la tragédie de Garnier, l'ombre de Troie pèse sur les esprits :

Quand les murs d'Ilion, ouvrage de Neptune,
Eurent les Grecs au pied, et que de la Fortune
Douteuse par dix ans, la roue ore tournoit
Vers leurs tentes, et ore aux Troyens retournoit,
Cent et cent fois souffla la force et le courage
Dans les veines d'Hector, l'asprissant au carnage
Des ennemis batus, qui fuyoyent à ses coups,
Comme moutons peureux aux approches des loups²

À l'heure où les Égyptiens constatent que leur « ennemy vainqueur est au port et aux portes³ », le Chœur menace Rome de devenir une nouvelle Ilion en guise de représailles :

Il viendra quelque journee
Pernicieuse à ton heur,
Qui t'abatra ruinee
Sous un barbare seigneur :
Et de flammes impiteuses
De toutes parts ravageant,
O Romme, ira saccageant
Tes richesses orgueilleuses
Et tes bastimens dorez,
Dont les pointes envieuses
Percent les cieux etherez.
[...]
Semblable à l'antique Troye,
Le sejour de tes ayeux,
Tu seras l'ardente proye
D'un peuple victorieux.⁴

Ce motif de la ville saccagée quand le héros est défait est l'image d'une douleur personnelle mais elle est investie également d'une dimension politique : la chute de la

¹*Ibid.*, v. 691-694.

²*Ibid.*, v. 495-502.

³*Ibid.*, v. 265.

⁴*Ibid.*, v. 831-841 ; v. 853-856.

reine signifie avant tout l'asservissement de son peuple à l'ennemi et la dégradation du pays au statut de province romaine.

La pitié collective est souvent mise en avant par le Chœur humaniste, comme dans la pièce de Montreux, où elle se confond avec la compassion qu'un chrétien doit éprouver pour les hommes :

Et le pecheur n'attend
Icy bas que misere.
Cleopatre le sent
Dont le pleur languissant
Est à tous pitoyable :
Et bien qu'elle n'ait esté
Regnante en majesté,
On la voit miserable.¹

Certains dramaturges, comme La Chapelle, font un usage plus modéré de ce sentiment mais soulignent tout de même la compassion des serviteurs, capables d'empathie :

Je l'ay veu [Antoine] dépotüillé des marques de son rang,
Pasle, défiguré, tout couvert de son sang.
Quatre Esclaves, honteux, dans leur douleur profonde,
De voir entre leurs mains un des Maîtres du monde,
Sur leurs bras souüillez, le portoient en tremblant,
Et détournoient leurs yeux de cet Objet sanglant.²

C'est Garnier qui décrit avec le plus de vigueur la compassion du peuple. Ainsi, quand Cléopâtre hisse le corps d'Antoine mourant dans le tombeau :

Le peuple, qui d'abas amassé regardoit,
De gestes et de voix à l'envy luy aidoit :
Tous crioyent, l'excitoyent, et souffroyent en leur ame
Penant, suant ainsi que cette pauvre Dame :
Toutesfois, invaincue, au travail dura tant,
De ses femmes aydee, et d'un cœur si constant
Qu'Antoine fut tiré dans le sepulchre sombre,
Où je croy que des morts il augmente le nombre.
La ville est toute en pleurs et en gemissement,
En plaintes, en regrets, tout crie horriblement,
Hommes, femmes, enfans, les personnes chenues,
Lamentant pesle-mesle aux places et aux rues,
S'arrachent les cheveux, se deschirent le front,
Se destordent les bras, l'estomach se défont.
Le dueil y est extreme, et ne peut davantage
Estre veu de misere és villes qu'on saccage³

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1117-1124.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1267-1272.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1650-1665.

Cette scène, racontée par Dircet, est en quelque sorte une téichoscopie¹ inversée : au lieu d'avoir un public qui observe une bataille d'en haut, nous avons un peuple servile qui observe d'en bas la déchéance du couple royal. Le désespoir de la foule se fait entendre fortement ; aux lamentations et cris de désespoir s'ajoutent aussi des manifestations physiques de deuil :

La mort frappant une famille plonge ses membres dans le deuil, elle en fait des *lugentes*, en quelque sorte des morts-vivants. [...] Les *lugentes* portent un vêtement sombre, cessent d'entretenir leur corps, ce qui leur donne une allure de fantômes et de clochards à la fois, spectacle hideux et répugnant. [...] Les femmes endeuillées sont défigurées, elles ont le visage irrité par les larmes, déchiré à coups d'ongles, la poitrine nue, les cheveux dénoués. Leurs plaintes redisent sans cesse le nom du mort, afin de proclamer quelle douleur provoque son absence.²

Le peuple égyptien se mutile et morcelle son corps, comme si Alexandrie était massacrée. Il revêt ici une fonction de répercussion, la douleur de la foule vient laisser entrevoir l'ampleur de la souffrance des héros, enfin réunis :

On peut cependant avancer que le pathétique de la tragédie repose en grande partie sur le fait que les amants n'étant pas réunis, ils n'ont jamais l'occasion de s'expliquer sur scène.³

Un cas particulier de registre pathétique est lié à la topique du récit de messager : quand un personnage paraît pour raconter un suicide, c'est tout l'auditoire, sur scène comme dans le public, qui est touché par la force évocatoire des mots ; ces propos anéantissent totalement l'interlocuteur direct, comme ici Antoine qui apprend la – fausse – nouvelle de la mort de Cléopâtre, dans la tragédie de Benserade :

Quand un homme survint au fort de ses malheurs
Du trépas de la Reine augmenter ses douleurs,
Ce rapport le saisit avec violence,
Et son étonnement se voit dans son silence,
Il marche, puis s'arreste, et refaisant un pas
Il pallit, veut pleurer, mais il ne pleure pas :
Nous autres gemissons, sa constance résiste,
Et de toute la troupe il paroist le moins triste.⁴

Dans cette tirade, le récit est enchâssé dans un autre : c'est Dircet qui relate la scène du messager envoyé par la reine. Cette imbrication atténue la violence de

¹Voir *infra* p. 264.

²Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, op. cit., p. 205.

³Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 153.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1143-1150.

l'épisode tout en exprimant avec fidélité le désœuvrement d'Antoine, qui est proprement désorienté. À son silence désarmant s'opposent les plaintes de l'auditoire. Dircet conclut à tort que les doléances sonores traduisent un désespoir plus profond que le silence, qui est pourtant l'incapacité de rendre compte d'une douleur par les mots, devenus soudainement impuissants et insuffisants face à la violence de la situation. Optant pour la discrétion, La Chapelle, suggère la compassion collective :

Charmion a fait naistre une pitié soudaine
Au recit des malheurs d'une si belle Reyne¹

Dans la pièce de Jodelle, le récit de Proculée est original et intéressant ; il est d'abord interrompu par le Chœur, qui ne peut retenir sa douleur, aussi redondante qu'elle est profonde :

O dure, hélas ! et trop dure aventure,
Mille fois dure et mille fois trop dure.²

Le messager lui-même suspend son récit pour commenter ses propos et se lamenter, en soulignant la singularité de la situation :

J'ay veu (ô rare et miserable chose)³

Enfin, la particularité de ce récit est qu'il est prononcé par un Romain, qui exprime lui aussi l'état de choc dans lequel il se trouve :

Mesmement moy qui suis son ennemi,
En y pensant, je me pasme à demi.
Ma voix s'infirme, et mon penser défaut :
O qu'incertain est l'ordre de là haut !⁴

L'adversaire de la reine, qui devrait se réjouir de sa misérable fin, est touché par la force pathétique de son suicide : une fois de plus, l'incapacité à dire la douleur est soulignée. Ici, ce ne sont pas les mots qui manquent mais la voix qui se trouble et qui peine à oraliser le récit ; le dernier vers de cet extrait anticipe aussi l'angoisse à venir de tout mortel, soumis aux caprices de la fatalité. De même que Cléopâtre a connu un

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1125-1126.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1531-1532.

³*Ibid.*, v. 1544.

⁴*Ibid.*, v. 1567-1570.

revers de fortune, de même Rome n'est guère à l'abri de la déchéance qui guette les puissants. La parole sentencieuse semble modérer le récit émotionnel et rendre voix au messager, touché par le désespoir des vaincus.

Enfin, c'est Octave César lui-même qui est attristé par la chute des amants pour laquelle il a pourtant œuvré. Dans la pièce de Benserade, il pleure la mort de son beau-frère et ancien allié, Antoine :

Dieux c'est celui [couteau] d'Antoine, ha funeste spectacle !
Que la constance icy trouve un puissant obstacle,
Je ne puis m'empescher de plaindre ses malheurs,
Ce sang d'un rocher mesme attireroit des pleurs
Ce triste objet me donne une sensible atteinte,
Et change en verité ce qui n'estoit que feinte.¹

Ce passage était déjà présent dans la tragédie de Garnier et assure la cohérence historique, la vraisemblance :

La douleur qu'il manifeste en apprenant le suicide d'Antoine a parfois été relevée comme une inconséquence de l'auteur, car elle « s'accorde mal avec les paroles sanguinaires qu'il vient de prononcer ». On peut déceler dans ce comportement paradoxal l'influence de la tradition rhétorique, le protagoniste ne réagissant pas en fonction de sa personnalité, mais de la situation : il pleure, parce que tout événement funeste exige d'être lamenté. [...] le chant IX de *La Pharsale*, où César pleure la mort de Pompée, qui était en même temps son beau-père et son ennemi.²

La dramaturgie de l'objet³ qui est développée contribue ici à l'augmentation de l'effet pathétique : le couteau d'Antoine a le statut de preuve, l'arme ensanglantée fonctionne comme un révélateur, qui impose la mort du général romain dans l'esprit de son adversaire. En dépit de son *ethos* de vainqueur, Octave pleure cette mort et devient sincère alors qu'il dissimulait ses véritables émotions depuis le début de la tragédie. Toutefois, le caractère du prince n'interdit pas les larmes, qui doivent être versées face à tout événement funeste : cet épisode rappelle la scène historique de Jules César, qui a pleuré en recevant la tête de Pompée, son beau-frère et rival sur le terrain des armes. Toutefois, c'est un *topos* antique de pleurer la mort de son adversaire, cette attitude n'exige aucune sincérité.

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1117-1122.

²Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 241-242.

³Voir l'introduction à la troisième partie, *infra* p. 229-230.

D'ailleurs, dans cette même pièce, Octave pleure la mort de Cléopâtre, qui est pourtant une ennemie absolue, sans lien familial ni ancienne amitié :

Je sçay bien que ma gloire est en son plus haut point,
Mais ce bel ornement y devoit estre joint :
Je la plains toutefois, mon cœur n'est pas de roche
Contre les traits puissants que la pitié décoche.¹

L'affirmation liminaire est soumise au doute puisque le suicide de la reine entache la victoire du futur *princeps*, qui ne décorera pas son triomphe de la belle et fière Cléopâtre. Il exprime d'ailleurs sans retenue ses regrets et évoque une émotion proche de la lamentation conventionnelle. S'il a été insensible à son charme, il est après sa mort touché par un funeste Cupidon.

Dans la pièce de Montreux, César paraissait plus affecté :

O lasche que je suis ! je devois Cleopatre,
Saoullé de tes douleurs, content de ton desastre,
Te rendre ton royaume, et t'ostant de prison
Te remettre contente en l'antique maison
De tes puissans ayeulx, la relaissant entiere
A tes petits enfans, chetifs en ta misere.²

Le vainqueur se reproche ici son acharnement cruel contre son ennemie, comme si le tyran devenait, face à une mort si « piteuse », un prince éclairé et juste. Cette *metanoia* hautement pathétique est une invention du dramaturge qui innove pourtant peu et s'écarte rarement de son modèle, la *Cléopâtre captive* de Jodelle.

En somme, ce que nous appelons déploiement du pathétique est l'extension des émotions ressenties par les héros : quand Cléopâtre – il en est de même pour Antoine – se lamente, elle contamine de sa douleur tout le peuple et tout l'auditoire. Son public sur scène, qui s'étend jusqu'au peuple égyptien, représenté partiellement par le Chœur, devient en quelque sorte un modèle pour les spectateurs, invités à se laisser envahir par l'émotion et par le plaisir tragique. Les passions externes, suscitées, sont ainsi le miroir atténué des passions internes, représentées, qui confèrent à la pièce un effet pathétique lié au lyrisme et à l'épanchement.

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1841-1844.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2691-2696.

Mise en scène de la déploration, entre poème dramatique et poème élégiaque

La rhétorique de la lamentation, inhérente à la tragédie et constitutive surtout de la dramaturgie humaniste, se fonde sur une tendance à l'emphase. Les héros, hauts personnages et parfois grands furieux¹, tendent à amplifier leur douleur, qui doit être en somme aussi immense que leur pouvoir et leur renommée. La parole tragique vient étendre et exhiber la souffrance en soulignant sa dimension infinie. Nous remarquons qu'il s'agit d'une caractéristique féminine, dans notre *corpus* du moins. Ainsi par exemple Cléopâtre se lamente-t-elle, dans la pièce de Jodelle :

Ha pourrais-je donc bien moy la plus malheureuse,
Que puisse regarder la voûte radieuse,
Pourrais-je bien tenir la bride à mes plaintes,
Quand sans fin mon malheur redouble ses atteintes ?²

La tournure superlative est indispensable à l'héroïne qui, dans son malheur, requiert l'exclusivité d'une douleur si intense ; de même qu'elle a cherché à se distinguer toute sa vie, de même, à l'approche de la mort, exprime-t-elle la singularité de sa chute, spectaculaire s'il en est. Mairet reprend cette même idée mais l'applique à Octavie, sa belle invention :

Je vous laisse à penser, au moins s'il est possible,
Combien ce coup mortel me dut être sensible,
Et s'il n'imprima pas en mon cœur amoureux,
Tout ce que la douleur a de plus douloureux.³

L'héroïne tragique, en quête de gloire, n'admet qu'un désespoir total, qui dépasse celui du commun des mortels. Cette nécessité de l'emphase se traduit avec des outils rhétoriques, comme dans cette tirade de Garnier :

O cruelle fortune ! ô desastre execrable !
O pestilente amour ! ô torche abominable !
O plaisirs malheureux ! ô chetives beautés !
O mortelles grandeurs, mortelles Royautés !
O misérable vie ! ô lamentable Roïne !
O par mon seul défaut, sepulturable Antoine !
O ciel par trop funeste, hélas tout le courroux

¹Antoine et Cléopâtre ne sont en effet pas des héros furieux, comme peut l'être par exemple Médée dans la tragédie de Sénèque.

SÉNÈQUE, « Médée », *Tragédies*, *op. cit.*, p. 133-174 .

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 187-190.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 513-516.

Et le rancueur des Dieux est devalé sur nous !
Malencontreuse Roynie, ô que jamais au monde
Du jour n'eussé-je veu la clairté vagabonde !¹

L'anaphore de l'interjection vocative produit une émotion intense, soutenue par les exclamations et le rythme haché des vers, brisés à l'hémistiche. L'accusation portée contre les Dieux, qui sous-entend un acharnement du destin, est esquissée mais elle demeure l'apanage de Marc Antoine, présenté par Garnier comme un homme hanté par un syndrome de persécution dès le début de la pièce :

Puisque le ciel cruel rencontre moy s'obstine,
Puisque tous les malheurs de la ronde machine
Conspirent contre moy : que les hommes, les Dieux,
L'air, la terre, et la mer me sont injurieux,
Et que ma Roynie mesme en qui je soulois vivre,
Idole de mon cœur, s'est mise à me poursuivre,
Il me convient mourir²

Cet extrême accablement conduit le héros éponyme à constater que la terre est devenue son ennemie et que les dieux s'évertuent à le tourmenter. La Chapelle reprend d'ailleurs ce motif du héros persécuté, trahi par les siens et abandonné des dieux³, qui caractérise en partie le *pathos* d'Antoine :

Errant, épouvanté, sur la terre et sur l'onde,
Abandonné, proscrit, funeste à tout le monde,
J'ay languy, j'ai toujours dans l'opprobre vécu,
Et ne me suis armé que pour estre vaincu.⁴

Enfin, il faut analyser la scène topique des adieux du héros tragique, prêt à se suicider. Cette scène est particulièrement développée par Garnier, qui invente la présence sur scène des enfants de Cléopâtre et qu'aucun dramaturge n'imitera :

EUFRON

Pour vos enfans vivez,
Et d'un sceptre si beau, mourant, ne les privez.
Helas ! que feront-ils ? qui en prendra la cure ?
Qui vous conservera, royale geniture ?
Qui en aura pitié ? desja me semble voir
Cette petite enfance en servitude cheoir,
Et portez en trionfe.

CLEOPATRE

Hà, chose miserable !

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1792-1801.

²*Ibid.*, v. 1-7.

³Voir le chapitre sur la religion *supra* p. 92-106.

⁴Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie, op. cit.*, v. 529-532.

EUFRON
Leurs tendres bras liez d'une corde execrable
Contre leur dos foible.

CLEOPATRE
O Dieux, quelle pitié !

EUFRON
Leur pauvre col d'ahan vers la terre plié.

CLEOPATRE
Ne permettez bons Dieux que ce malheur advienne !

EUFRON
Et au doigt les monstrent la tourbe citoyenne.

CLEOPATRE
Hé ! plustost mille morts.

ERAS
Puis l'infame bourreau
Dans leur gorge enfantine enfoncer le cousteau.

CLEOPATRE
Helas ! le cœur me fend. Par les rives sombres,
Et par les champs foulez des solitaires Ombres,
Par les Manes d'Antoine, et par les miens aussi,
Je vous supplie, Eufron, prenez-en le souci.¹

La cruauté de cette scène est saisissante : le précepteur des enfants torture Cléopâtre avec acharnement en lui peignant des images de servitude et de persécution. Le bas âge de ces enfants augmente l'effet pathétique ; on remarque également que le discours d'Eufron n'est guère perturbé par les sursauts horrifiés de la reine, exclue de toute communication, qui se lamente et demeure impuissante. Seule l'intervention d'Éras, sa suivante, permettra à Cléopâtre de retrouver une parole efficace et de confier ses enfants à leur précepteur, pour qu'il les protège. L'identité maternelle de Cléopâtre est un motif complexe². Il suffit ici de rappeler que Garnier met l'accent sur l'affection maternelle – tardive – de la reine : plus précisément, elle se dévoile dans cette poignante scène d'adieux. Alors qu'auparavant la reine souhaitait mourir pour suivre fidèlement Antoine, sans guère se préoccuper des fruits de leur union, elle exprime ici des sentiments profonds de peur et de tendresse. Néanmoins, l'identité maternelle de l'héroïne demeure secondaire puisqu'elle ne change en rien le cours de l'action. Elle est

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1818-1835.

²Voir l'étude « La question de la maternité : Cléopâtre face à ses enfants », supra p. 140-147.

simplement un motif supplémentaire dans le cadre de la dramaturgie de l'éloge : une femme qui a donné la vie et qui n'exprime aucun sentiment maternel ne peut être digne de louanges. Cette scène, centrale dans la tragédie de Garnier, fonctionne comme un correctif : elle adoucit l'image dure et calculatrice de la reine, qui s'attendrit enfin. Elle adresse donc finalement ses adieux :

Apprenez à souffrir, enfans, et oubliez
Vostre naissante gloire, et aux destins pliez.
Adieu mes enfans, adieu, le cœur me serre
De pitié, de douleur, et ja la mort m'enferme¹

Au terme de cette entrevue – après laquelle ces enfants ne prononceront qu'un mot d'une voix commune, « Allons² » – Cléopâtre devient sentencieuse et invite ses tristes héritiers à se résigner à une vie dérisoire, c'est-à-dire qu'elle les enjoint à faire le contraire de ce qu'elle a choisi pour elle. À peine ces mots d'adieu prononcés, la reine revient à des propos centrés sur elle-même, en évoquant sa mort prochaine.

Seul Mairet reprend l'idée d'un discours d'adieux mais il supprime la présence et même la mention des enfants pour composer une tirade plus générale :

Adieu, fils malheureux d'un père infortuné,
Illustre sang d'Hercule au glaive abandonné,
Trop heureux seulement pourvu qu'il vous soit libre
De rencontrer plutôt l'Achéron que le Tibre.
Adieu Temples, Autels, et vous Prêtres, tenus
D'y recevoir des Dieux qui vous sont inconnus ;
Adieu chère patrie, esclave, et désolée,
Adieu Palais superbe, adieu grand Mausolée,
Noir témoin de la fin du premier des humains, *Elles passent dans la chambre voisine*
Et du dernier aussi des Empereurs Romains ;
Iras soutenez-moi, ce venin qui me tue
M'affaiblit à la fois et le cœur et la vue.³

Cléopâtre prononce ici ses *ultima verba*, après avoir été piquée par le serpent : prête à mourir, elle fait ses adieux à Antoine et à son palais. D'un point de vue rhétorique, c'est l'anaphore qui une fois de plus vient magnifier la déploration. Le suicide de Cléopâtre, qui constitue le sujet de la tragédie, se déploie à travers ces scènes d'adieux, qui renouvellent l'annonce de la mort imminente et amplifient l'émotion

¹*Ibid.*, v. 1862-1865.

²*Ibid.*, v. 1872.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1689-1700.

tragique. Enfin, l'intensité de la douleur, difficile parfois à dire, est exprimée par le corps du héros, menacé de morcellement.

Contorsions et convulsions : le corps morcelé

Toutes les tragédies du *corpus*, à l'exception de celle de La Chapelle, décrivent le corps du héros comme déchiré sous l'effet d'une douleur poussée à son paroxysme, comme si la souffrance extrême, à défaut de pouvoir s'exprimer à travers des mots, était signifiée dans le langage du corps. Ces manifestations physiques sont souvent précisées par des didascalies internes, comme cet exemple extrait de la pièce de Garnier :

Pourquoy vous gesnez-vous de meurdrissantes plaintes ?
Pourquoy vous donnez-vous tant de dures estraintes ?
Pourquoy ce bel albastre arrousez-vous de pleurs ?
Pourquoy tant de beautez navrez-vous de douleurs ?
Race de tant de Rois, n'avez-vous le courage
Assez brave, assez fort, pour domter cet orage ?¹

Les larmes de la reine inondent métaphoriquement le sol du palais. Nous ne nous attarderons guère sur les mentions des personnages larmoyants, qui se comparent parfois à Niobé, et dont la plainte est plus proche du thrène que du chant tragique. À la nécessité des pleurs succèdent leur épanchement et leur cessation. En revanche, l'énergie qu'Antoine déploie dans son suicide lui fait presque atteindre une forme de folie, de forcènement. Il est concerné par ces évocations du corps aliéné, notamment dans la pièce de Benserade :

Là ce Prince à nos yeux se debat, et se roule
Dans un fleuve de sang qui sur la terre coule,
Et nous monstrant son corps d'un grand coup traversé,
Veut que nous achevions ce qu'il a commencé.²

Ici, la frénésie du corps est consécutive au coup d'épée dont Antoine s'est transpercé : c'est ainsi la douleur physique qui le conduit à une forme de fureur relative³. Mairet reprend ce motif mais dans un autre contexte :

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 419-424.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1181-1184.

³Toutefois, Antoine et Cléopâtre ne sont pas des héros furieux. Voir *supra* note 1 p. 189.

On l'entend dans la cour qui forcène, et qui crie,
Vous nommant à tout coup sa fatale furie¹

Ici, c'est l'emportement contre Cléopâtre, qu'il soupçonne de trahison, qui conduit Antoine à cette rage frénétique. En toute logique, c'est le personnage de Cléopâtre qui est le plus soumis à ces manifestations excessives, parce qu'elle est l'héroïne tragique et parce que ses excès passés la rapprochent justement de ce dérèglement du corps, si spectaculaire. La douleur est d'abord un facteur de métamorphose physique, comme le souligne Iras dans la pièce de Mairet :

Dieux ! comme un beau visage en peu d'heures se change,
Et qu'on voit dans le sien une tristesse étrange.²

Le malheur qui s'abat sur la reine semble changer son apparence : la douleur s'inscrit sur son visage. Ces excès physiques sont d'ailleurs conformes à la tradition romaine, qu'explique Florence Dupont, à propos des tragédies de Sénèque :

La gestuelle du *furor* est facile à reconstituer, c'est celle d'abord de l'égaré d'un corps disloqué, non maîtrisé socialement, comme chez ceux qu'on appelle aujourd'hui des « handicapés mentaux », puis peu à peu le héros retrouve une gestuelle, une nouvelle discipline, il danse.³

Ce spectacle du corps forcené atteint les limites du soutenable ; au risque de confondre frayeur et horreur, la scène tragique devient effroyable, comme le rappelle l'Ombre d'Antoine, triste messagère dans la tragédie de Jodelle :

Cesar mesme n'eust peu regarder Cleopatre
Couper sur moy son poil, se deschirer et battre,
Et moy la consoler avecques ma parole⁴

Il est intéressant de noter ici qu'Antoine se donne le rôle du sage qui, à l'agonie, console sa maîtresse avec des mots. Le Chœur fait un récit analogue du deuil de Cléopâtre, qui perd sa dignité dans la douleur, comme une pleureuse antique et oppose la souffrance à la beauté⁵ :

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 861-862.

²*Ibid.*, v. 757-758.

³Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 135.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 147-149.

⁵« Dans *Marc-Antoine* la mention des manifestations du deuil de Cléopâtre succède, dans la bouche de Diomède, à l'évocation pétrarquiste de ses beautés (45-46) : elles effacent le premier portrait, qui a été dressé selon les règles du genre. Poétiquement, la souffrance physique ne s'oppose pas ici au plaisir, mais

Ore presque en chemise
Qu'elle va déchirant,
Pleurant aux pieds s'est mise
De son Cesar, tirant
De l'estomach debile
Sa requeste inutile.¹

La faiblesse féminine de la reine est ici soulignée mais elle se manifeste hors scène. Contrairement à Sénèque, les dramaturges du *corpus* n'osent pas représenter directement la rage des personnages, notamment parce qu'Antoine et Cléopâtre ne sont pas des héros furieux. Toutefois, Garnier, comme son prédécesseur, souligne l'indécence que provoque la souffrance :

Se plonge en la tristesse, et toute son estude
Est de plorer, gemir, chercher la solitude :
Il ne luy chaut de rien : ses cheveux sont espars,
Les rayons enchanteurs de ses meurtriers regards
Sont changez en ruisseaux, que la douleur amasse,
Et tombant vont laver le marbre de sa face.
Son beau sein decouvert luy sanglotte à tous coups,
Qu'inhumaine à soy mesme elle offense de coups.²

Cléopâtre est envahie par sa douleur, en proie au dérèglement et à la perte de repères. Totalement désorientée, elle ne semble plus consciente des bienséances de son rang – comme une pleureuse – qu'elle veut pourtant défendre par son suicide. Le *pathos* semblerait un instant prendre le pas sur l'*ethos*. À défaut de pouvoir complètement dérégler son discours, qui deviendrait dès lors incompréhensible pour le public et donc inefficace en terme de *catharsis*, les dramaturges insistent sur le dérèglement corporel et l'égarément. L'héroïne tragique pleure, se mutile et perd la conscience de son propre corps, qu'elle dénude en partie. Le « sein decouvert », c'est-à-dire, selon le dictionnaire de l'Académie Française de 1694, « La partie du corps humain qui est depuis le bas du cou jusqu'au creux de l'estomac³ », laisse entrevoir les soubresauts liés aux pleurs.

Dans la tragédie de Garnier, Cléopâtre annonce son suicide imminent :

à la beauté. »

Olivier MILLET, « La Représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *op. cit.*, p. 89.

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 777-782.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 727-734.

³*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.-B. Coignard, 1694.

Que feray-je élarnee, hélas ! que le baiser ?
[...]
Et qu'en un tel devoir mon corps affoiblissant
Defaille dessus vous, mon ame vomissant.¹

La douleur fait sortir l'esprit du corps : seul Montreux reprendra cette image, déjà atténuée, puisque, selon Epaphroditus, Cléopâtre reprend la déploration :

Elle eut fait doucement mainte dolente plainte,
En vomissant ces mots enfans de ses douleurs,
Qui se perdoient à coup en un ruisseau de pleurs,
Antoine cher Antoine ! he faut-il que les astres
Pour parfaire le cours de noz cruels desastres,
Aprés tant de malheurs, après tant de meschefs,
Dont ont esté greslez cruellement nos chefs ?²

Adouci, le motif vient signifier ici l'expression forcenée du langage, qui sort de Cléopâtre ; il s'accompagne d'un autre motif, celui de l'accouchement. Cette scène n'est pas extrême, car la parole est encore capable de traduire la douleur. Ce n'est plus le cas dans les scènes d'évanouissement, où la souffrance de l'héroïne la fait totalement défaillir. Ainsi, dans la tragédie de Jodelle :

Ha Dames, aa faut-il que ce malheur je taise ?
Ho ho retenez moy, je [...] je [...]³

Les interjections et l'aposiopèse ainsi mêlées intensifient le trouble produit par cette scène, dans laquelle Cléopâtre s'évanouit à cause des mots qu'elle prononce et de ceux qu'elle tait. C'est donc bien le langage ici qui est à l'origine du malaise physique et qui est d'ailleurs perturbé par celui-ci. Loin de la métrique virtuose du dramaturge, son héroïne s'exprime par des « ha », « aa » et « Ho ho ». Une scène comparable est imaginée par Benserade :

Le tombeau paroist.
ANTOINE ayant la teste sur les genoux de Cleopatre
Ne verse point sur moy tant d'inutiles pleurs,
Par ton affliction n'acrois point mes douleurs

CLEOPATRE
O sensible douleur ! quoy je pers mon apuy ?

¹L'expression « vomir son âme » signifie « laisser s'échapper son âme, violemment » : au XVI^e siècle. Il n'y a pas forcément image.

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1991 ; v. 1998-1999.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », op. cit., v. 2295-2301.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 235-236.

Dieux ma vigueur me laisse, et je meurs comme luy. *Elle pisme*⁴

Antoine est à l'agonie et Cléopâtre se désespère d'en être coupable : les didascalies s'ajoutent à la didascalie interne d'Antoine qui décrit les larmes de la reine. Quand il expire, elle s'étonne et s'indigne de sa soudaine faiblesse physique mais elle a tout de même le temps d'un dernier alexandrin².

En conclusion, le registre pathétique, intrinsèque à tout sujet tragique, est développé de façon plus spectaculaire dans les tragédies humanistes qui mettent volontiers en scène le corps dérégulé. Le sentiment de pitié que la représentation théâtrale doit susciter est permis aussi par de longs chants funèbres et de longues lamentations, qui occupent les héros sur scène. Une fois encore, c'est la dramaturgie renaissante, tragédie du langage, qui en contient le plus. En outre, le déploiement pathétique, la contagion de la douleur, permettent de magnifier la souffrance des héros, partagée par la foule anonyme, et de susciter l'émotion du public. Cette fébrilité commune doit cependant, malgré la force de certaines scènes, éviter tout sentiment d'horreur, afin de préserver le plaisir tragique.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 835-836 ; v. 899-900.

²Voir à ce sujet le chapitre sur l'agonie, *infra* p. 283-292.

CHAPITRE 10 – JOUTES ORATOIRES : DE LA SENTENCE À L'ÉTHOPÉE

La tragédie renaissante est par excellence un théâtre du langage : dans l'esthétique humaniste, les tirades, qui s'enchaînent souvent, occupent une place importante. Il arrive également que les personnages s'opposent sur une question morale ou théorique : dès lors, les répliques sont plus rapides et le didactisme est assuré par des affrontements rhétoriques.

Le discours sentencieux, qui nuit au dynamisme de la représentation quand il se présente sous la forme de tirades dogmatiques, est donc parfois intégré dans des échanges argumentatifs plus ou moins violents, notamment sous la forme de stichomythies. Dans les tragédies de Cléopâtre aucun dilemme n'est représenté : l'héroïne ne délibère pas sur les décisions qu'elle doit prendre. Elle est un personnage résolu, déterminé et surtout opiniâtre. En somme, ces joutes oratoires n'influencent jamais l'action, elles sont des intermèdes didactiques, qui approfondissent une question générale, mais n'ont aucune fonction pragmatique. Elles s'inscrivent dans la tradition sénéquienne du débat et s'apparentent donc davantage, pour le dramaturge, à un exercice de style argumentatif sur la thèse et l'antithèse ; toutefois, ces scènes d'*agôn* poétique permettent parfois de compléter l'éthopée des héros.

Dans notre *corpus*, ce sont plus particulièrement les questions du suicide et de la

politique qui occupent ces joutes oratoires. Les dramaturges présentent ainsi les principaux arguments *pro et contra* pour nourrir le débat moral : si l'on envisage une étude de la réception, il faut considérer que le public assiste aux portraits en actes des personnages – l'héroïne tragique, le tyran vainqueur. C'est aussi l'occasion, surtout dans la dramaturgie humaniste, d'accélérer les échanges verbaux et de dynamiser ce théâtre de la parole.

Liberté d'être et de mourir¹ : le débat sur le suicide

Cléopâtre est une héroïne résolue à mourir, dès lors qu'elle se sait veuve, captive donc destinée au triomphe romain. Selon les pièces et les dramaturgies, cette détermination est plus ou moins tardive : dans les tragédies humanistes, dont le dénouement est étendu², l'héroïne sait dès le début de la pièce qu'elle va mourir ; au siècle classique, quelques sursauts d'espoir et quelques fausses annonces de retournement heureux précèdent cette prise de décision. Il est intéressant de noter en tout cas que jamais la reine ne délibère au sujet du suicide. Pourtant, ses suivantes tentent, en vain, de la convaincre de vivre : il n'y a pas monologue délibératif mais débat entre des parties qui confirment leurs positions. Cette scène d'affrontement argumentatif devient dès lors une topique des tragédies de Cléopâtre, dont le modèle est donné par Jodelle :

CLEOPATRE
Que gagnez-vous, hélas ! en la parole vaine ?

ERAS
Que gagnez-vous, hélas ! de vous estre inhumaine ?

CLEOPATRE
Mais pourquoy perdez-vous vos peines ocieuses ?

CHARMIUM

¹La tragédie de Jodelle développe une réflexion sur le « vivre sans vie » et le « libre mourir ». Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 180 ; v. 257.

²Voir *supra* p. 54 et *infra* p. 290-292.

Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 183-186.

Mais pourquoi perdez-vous tant de larmes piteuses ?

CLEOPATRE

Qu'est-ce qui adviendrait plus horrible à la veuë ?

ERAS

Qu'est-ce qui pourroit voir une tant depourveuë ?

CLEOPATRE

Permettez mes sanglots mesme aux fiers Dieux se prendre.

CHARMIUM

Permettez à nous deux de constante vous rendre.

CLEOPATRE

Il ne faut que ma mort pour bannir ma complainte.

ERAS

Il ne faut point mourir avant sa vie esteinte.

CLEOPATRE

Antoine ja m'appelle, Antoine il me faut suivre.

CHARMIUM

Antoine ne veut pas que vous viviez sans vivre.

CLEOPATRE

O vision estrange ! ô pitoyable songe !

ERAS

O pitoyable Roine, ô quel tourment te ronge ?

CLEOPATRE

O Dieux ! à quel malheur m'avez-vous allechee ?

CHARMIUM

O Dieux ! ne sera point votre plainte estanchee ?¹

L'enchaînement vers à vers se double d'une reprise de construction proche de l'anaphore. La structure est d'une logique sans faille : les suivantes parlent l'une après l'autre pour répondre à leur maîtresse. Cet extrait constitue à la fois le modèle des scènes postérieures et un exemple parfait de stichomythie. Une scène analogue est présente dans la tragédie de Garnier :

ERAS

» C'est mal fait de se perdre en ne profitant point.

CLEOPATRE

Ce n'est mal fait de suivre un amy si conjoint.

ERAS

Mais telle affection n'amoindrist pas sa peine.

CLEOPATRE

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 169-184.

Sans telle affection je serois inhumaine.

CHARMION

» Inhumain est celui qui se brasse la mort.

CLEOPATRE

» Inhumain n'est celui qui de miseres sort.

CHARMION

Vivez pour vos enfans.

CLEOPATRE

Je mourray pour leur pere.

CHARMION

O mere rigoureuse !

CLEOPATRE

Espouse debonnaire !

ERAS

Les voulez-vous priver du bien de leurs ayeux ?

CLEOPATRE

Les en privé-je ? non, c'est la rigueur des Dieux.¹

La forme est ici utilisée avec plus de naturel : l'enchaînement des répliques est déjà moins rigide, puisque Charmion et Éras répondent à Cléopâtre sans logique préétablie, même si l'alternance entre suivante et maîtresse est conservée. En outre, la reprise des structures varie : Cléopâtre utilise parfois le début, à la manière de l'anaphore, ou un autre mot, voire une formule du vers, la place important peu. Enfin, la stichomythie par hémistiche se conjugue à la figure de l'antithèse, pour éviter les incessantes reprises directes : à la vie et aux enfants, Cléopâtre oppose la mort et son mari ; à la maternité et à la sévérité, Cléopâtre oppose le devoir conjugal et la bienveillance. Benserade reprend d'ailleurs cette première opposition, constitutive du personnage, entre l'épouse et la mère :

CHARMION

Que votre majesté pense au doux nom de mère,
Songez à vos enfans.

CLÉOPATRE

Oublierai-je leur père ?²

Chez les deux dramaturges, l'argumentation se poursuit sur une centaine de vers

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 549-558.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 321-322.

mais n'aboutit pas à un changement ; finalement, dans la pièce de Garnier, la reine use de son autorité pour mettre fin à ces échanges stériles, qui n'entameront pas sa ferme résolution :

Compagnes, je vous pry' ne revoquez mes sens
De suivre mon Antoine aux Enfers pallissans.¹

Dans la tragédie de Benserade, qui imite sans nul doute la précédente, le ton est plus ferme :

CLÉOPATRE
En vain tous vos discours assaillent ma constance,
Ils ne pourront jamais forcer ma résistance²

Dans la pièce de Montreux, les débats sur le suicide sont récurrents, même redondants ; parce que les actes eux-mêmes sont dupliqués³, les redites sont nombreuses. On remarque malgré tout un paradoxe intéressant : comme son modèle Jodelle, le dramaturge pose la question de la liberté humaine et en fait l'éloge alors qu'on prête à la reine des motivations peu louables. Le Chœur soutient donc Cléopâtre :

Plustost meurs genereuse
Qu'estre serve du sort,
Car plus douce est la mort
Qu'une vie angoisseuse.⁴

En revanche, les arguments de la reine sont comme dévalués par ceux des servantes, qui soulignent des faiblesses de raisonnement et ouvrent la voie à une critique morale :

IRAS
» Mais ce n'est pas vertu que par faute de cœur
» A supporter son mal, tout perdre en son malheur.

CARMION
» Quelle plus grand vertu est digne de memoire
» Que celle qui conserve en mourant nostre gloire ?

IRAS
» Mourir pour le public est un acte de los,

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 649-650.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 333-334.

³Voir *infra* p. 327.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 571-574.

Cf. :

« Le trespas est plus saint / Que vivre en telle peine »
Ibid., v. 1645-1646.

» Mais non de tressasser pour son privé repos.

CLEOPATRE

» Quand on ne peut servir au public que de fable,
» Faut mourir pour se rendre heureux de miserable.¹

À Iras qui l'accuse de mourir dans son seul intérêt personnel, Cléopâtre répond qu'elle ne veut entamer sa réputation publique². L'accusation est prononcée, la reine meurt pour elle – pour son confort personnel, pour sa réputation et pour sa gloire – et non pour son époux, qu'elle a déjà poussé au suicide.

Ces débats deviennent plus intéressants quand ils tendent vers le dilemme théorique ; même si Cléopâtre ne doute toujours pas, Mairet présente un point de vue nuancé sur la question du suicide et réussit ainsi à rendre le problème plus complexe, moins manichéen :

Il est vrai qu'il sied bien aux esprits généreux,
De courir au trépas quand ils sont malheureux,
Et votre Majesté fait bien de s'y résoudre,
Après le coup reçu d'une pareille foudre :
Mais le temps d'achever un si hardi dessein,
Demande aussi le choix d'un jugement bien sain,
Car c'est rage, et fureur, que de couper sa trame,
Tant qu'un rayon d'espoir peut éclairer notre âme³

Iras souligne ici ce que le suicide a d'indécidable : si elle concède à sa maîtresse qu'un désespoir total peut aboutir à un acte héroïque, elle rappelle cependant, en conformité avec l'esthétique héritée de la tragi-comédie, que tout est toujours possible et que rien n'est jamais vraiment perdu. En effet, ce genre théâtral, en pleine expansion au début du « Grand Siècle », repose en quelque sorte sur une dramaturgie de l'espoir et du suspens : contrairement à la tragédie humaniste qui annonce la fin funeste dès le début de la pièce, la tragi-comédie ouvre sans cesse la voie au coup de théâtre.

Le tyran et son conseiller : retour sur l'ars regni⁴

Ce sont principalement les tragédies de Garnier et de Montreux qui présentent

¹*Ibid.*, v. 1563-1570.

²Voir le chapitre sur la gloire *supra* p. 168-179.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 827-834.

⁴Voir le chapitre sur la politique *supra* p. 72-91.

des scènes de débat politique, s'inscrivant encore ainsi dans la tradition sénéquienne : Octave César consulte un conseiller sur les décisions à prendre au sujet de Cléopâtre. Les procédés rhétoriques sont les mêmes que pour la question du suicide ; les reprises de termes et l'enchaînement en stichomythie confèrent une violence certaine à l'affrontement.

La tension n'en est pas moindre puisque l'attitude du tyran est liée au décès annoncé de la reine, à qui il refuse sa clémence. Nous trouvons dans ces débats politiques la topique du mauvais conseiller, avide de massacre. Arée, dans la pièce de Montreux, s'inscrit dans la lignée d'Aman, le héros éponyme de Rivaudeau qui, par ambition, conseille au roi de mettre à mort les Hébreux¹ :

CESAR

Mais tuer une femme est chose diffamable ?

AREE

Non est lors qu'elle vit à nos jours dommageable.

CESAR

Mais n'est-ce deshonneur que ce sexe outrager ?

AREE

Le deshonneur est doux quand l'on peut se venger.

CESAR

Il faut qu'un brave cœur soit muni de clemence.

AREE

Tuer son ennemy c'est acte de prudence ?

CESAR

Ouy celui qui peut vivant nous atterrer.

AREE

Qui peut d'un ennemy rien de bon esperer ?

CESAR

La clemence souvent brise son fier courage.

AREE

Mais la douleur au mal l'asseure davantage ?

CESAR

Le tigre² s'addoucit de l'homme caressé.

¹Ce mauvais conseil lui vaudra d'être condamné à mort ; il sera remplacé par Mardochée, la figure inverse, qui incarne la sagesse. Cette tragédie célèbre ainsi le triomphe de la vertu.

André de RIVAUDEAU, *Aman : Tragédie Sainte*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, 1969.

²« Pour n'estre plus en proye à ce tigre farouche, / Il faut d'un beau trépas limiter nostre ennuy »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopatre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1498-1499.

AREE

Il n'est rien si cruel qu'un courage offensé.¹

La tragédie met en scène la naissance du tyran, influencé par des esprits cruels et elle suscite ainsi une grande frayeur ; dans la pièce de Garnier au contraire, c'est un conseiller qui vient essayer de tempérer la fureur du despote et d'éveiller la pitié du vainqueur, ainsi que l'admiration étonnée du public :

AGRIPPE

» De meurtres il ne faut remarquer vostre empire.

CESAR

» De meurtres doit user qui s'asseurer desire.
[...]

AGRIPPE.

» Il n'est rien plus divin que la benignité.

CESAR.

» Rien ne plaist tant aux Dieux que la severité.

AGRIPPE.

Les Dieux pardonnent tout.

CESAR.

Les crimes ils punissent.

AGRIPPE.

» Et nous donnent leurs biens.

CESAR.

Souvent ils les tollissent.

AGRIPPE.

» Ils ne se vangent pas, Cesar, à tous les coups
» Qu'ils sont par nos pechez provoquez à courroux.
Aussi ne vous faut pas (et vous supply me croire)
D'aucune cruauté souiller vostre victoire.²

Outre l'envie de massacre, le tyran se caractérise par son désir d'être craint³ et le débat se double de considérations religieuses quand il prétend, dans toute sa démesure, faire œuvre divine : la confusion entre châtement céleste et vengeance humaine est ici saisissante. Le conseiller, impuissant, supplie en vain le mauvais Prince de modérer sa colère.

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 895-906.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1500-1501 ; v. 1518-1525.

³Voir « Une tragédie de la démesure : *hybris* et dérive passionnelle » *supra* p. 75-83.

De la rhétorique à l'affrontement, un nouveau portrait de Cléopâtre

Outre le contenu didactique de ces débats théoriques, il convient d'étudier comment ils modifient – en actes et en paroles – le portrait des personnages et celui de Cléopâtre en particulier. Montreux met en scène un affrontement violent entre la reine captive et son vainqueur tyrannique :

CLEOPATRE.

Obeyr par la force, et non de volonté,
Ce n'est pas consentir à la meschanceté ?

CESAR.

Mais celui consent bien au péché, qui dans l'ame
A moyens découverts cruellement le trame.

CLEOPATRE.

Que luy sert de penser en quelque vif forfait,
Et quel mal commet-il quand il manque d'effet ?

CESAR.

Depuis qu'il est pensé, tout soudain on l'enfante,
Car assez de moyens la malice en presente.

CLEOPATRE.

Mais pour l'avoir pensé doit-on souffrir autant
Qu'en luy donnant vigueur, ou qu'en l'excutant ?

CESAR.

La rigueur n'en doit pas estre tant inhumaine,
Mais pendant on n'est pas exempt de quelque peine.¹

La reine commence le débat par une offensive et reproche à Octave de vaincre par la force ; l'affrontement entre les deux puissants, ennemis, confère à la scène une force violente et spectaculaire. Cléopâtre est présentée comme la femme, quoique défaite, qui ose rivaliser avec un homme, de surcroît vainqueur. Très vite pourtant, son adversaire renverse la situation :

CESAR.

Celuy combat assez qui combat de finesse.

CLEOPATRE.

A-on veu Cleopatre et combatre et s'armer ?

CESAR.

Ouy, quand le combat se mesla sur la mer.

CLEOPATRE.

Helas, elle y fut donc par Antoine forcee !

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2138-2149.

CESAR.
Plustost d'Antoine fut contrainte la pensee.

Ainsi critiquée à son tour, la reine pratique la *remotio* : elle rejette la faute sur un mort, son époux Antoine. Un retournement s'opère alors et c'est donc Octave qui sort vainqueur de cet *agôn*. Le public est conduit à envisager un portrait plus sombre de Cléopâtre, souvent suggéré dans cette pièce aux accents misogynes. La femme n'est plus l'incarnation de la fidélité aimante comme elle l'était chez Garnier. Calculatrice, elle n'hésite pas à trahir le père de ses enfants pour se sauver.

Dans la tragédie de Jodelle, qui est pourtant le premier éloge véritable de Cléopâtre dans la littérature française¹, la noirceur de l'héroïne est manifeste lors de l'affrontement avec le traître Séleuque :

SELEUQUE
Croy, Cesar, croy qu'elle a de tout son or
Et d'autres biens tout le meilleur caché.

CLEOPATRE.
A ! faux meurdrier ! a ! faux traître ! arraché
Sera le poil de ta teste cruelle.
Que pleust aux Dieux que ce fust ta cervelle !
Tiens, traistre, tien.

SELEUQUE.
O Dieux !

CLEOPATRE.
O chose detestable !
Un serf, un serf !

OCTAVIEN.
Mais chose émerveillable
D'un coeur terrible !

CLEOPATRE.
Et quoy, m'accuses tu ?
Me pensois tu veufve de ma vertu
Comme d'Antoine ? a a ! traistre.

SELEUQUE.
Retiens la, Puissant Cesar, retiens la doncq.

CLEOPATRE.
Voila
Tous mes bienfaits. Hou ! le dueil qui m'efforce
Donne à mon coeur langoureux telle force,
Que je pourrois, ce me semble, froisser

¹Éloge initié par Jean de Thuin, voir *infra* p. 367.

Du poing tes os, et tes flancs crevasser
A coups de pied.

OCTAVIEN.

O quel grinsant courage !
Mais rien n'est plus furieux que la rage
D'un coeur de femme. Et bien, quoy, Cleopatre ?
Estes vous point ja saoule de le battre !
Fuy t'en, ami, fuy t'en.¹

Quand Cléopâtre se voit accusée, devant son ennemi, d'avoir caché de l'or, elle est littéralement hors d'elle, oublie son *ethos* de reine et se laisse dépasser par la colère au point de multiplier les onomatopées et les insultes. Elle menace son serviteur et des didascalies internes, ainsi que les cris de Séleuque, signalent qu'elle lui donne des coups. L'aparté d'Octavien, stupéfait, traduit simultanément l'étonnement du public. L'héroïne semble perdre la dignité et la mesure qui la caractérisaient depuis le début de la pièce ; pourtant, cette attitude est parfois comprise comme un calcul, une manipulation :

L'épisode de Séleuque, « scène de farce » selon Rigal, « note bouffonne » d'après Chamard, est plus sérieux que les critiques ne le croient. Cléopâtre se dirige constamment, à ce moment comme pendant tout l'acte, vers deux buts : pourvoir à l'avenir de ses enfants et, pour faire relâcher la surveillance dont elle est l'objet, convaincre Octavien qu'elle ne veut plus se suicider. Emportée par une passion hystérique, réaction naturelle devant sa défaite financière, elle reste cependant assez consciente et assez lucide pour faire servir cet emportement à convaincre l'Empereur que les affaires de la vie l'intéressent toujours. A la fin de la scène Octavien se croit vainqueur, non seulement sur la question monétaire, où il refuse courtoisement d'accepter la somme contestée, mais vainqueur aussi en ce qu'il a forcé Cléopâtre à perdre sa maîtrise d'elle-même et à demander grâce : bientôt on verra pourtant à quel point il se trompe.²

La violence de la scène est accentuée quand le serviteur demande à César sa protection physique : la force de la reine, cette énergie décuplée par son désespoir, n'est pas contenue par Séleuque. Cléopâtre devient l'espace d'un instant une héroïne furieuse, quoiqu'encore éloignée des monstres féminins de Sénèque, notamment parce que cette crise est éphémère et parce que la reine Lagide ne commet pas de meurtre. Il convient de préciser que cette scène n'a été reprise par aucun dramaturge³.

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 1072-1091.

²Analyse de Kathleen M. Hall :
Ibid., p. XIV-XV.

³Shakespeare reprend le personnage de Séleuque, qui accuse Cléopâtre de dissimulation :

« *Madam, I had rather seal my lips / Than to my peril speak that which is not.* »

[Madame, j'aimerais mieux me coudre les lèvres / Que de dire, au péril de ma vie, ce qui n'est pas.]

Au siècle suivant, le personnage gagne en effet en modération ; les affrontements sont bien plus souvent d'ordre affectif qu'idéologique. Dans la tragédie de Mairet, par exemple, le public assiste à des scènes de dépit amoureux¹, mais la virulence de Cléopâtre est de nouveau mise en scène face à Octavie, dans la pièce de La Chapelle².

En conclusion, les affrontements rhétoriques entre Cléopâtre et ses suivantes sur le suicide et les face-à-face politiques permettent d'éviter le statisme. La tension dramatique se trouve alors accrue et l'ennui que pourraient engendrer les tirades sentencieuses est alors évité. C'est aussi l'occasion pour les dramaturges de déployer leurs capacités à argumenter *pro et contra* tout en insérant dans leurs tragédies des morceaux de bravoure, des démonstrations d'éloquence. Mais ce qui est surtout en jeu, c'est la mise en valeur des caractères. Les portraits en actes et en paroles ont une fonction d'approfondissement : ils présentent Octave, en bon ou mauvais prince, et Cléopâtre, en femme résolue, habile ou impulsive.

Cependant, la reine ne le frappe pas ; cette scène de violence est adaptée et déplacée : Cléopâtre s'en prend physiquement au messenger qui lui annonce le mariage d'Antoine et d'Octavie.

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, V. 2, v. 141-142.

Voir l'annexe sur Shakespeare, *infra* p. 392-407.

¹ Voir « Quand la parole cesse d'être performative : craintes et soupçons » *supra* p. 115-118.

² Voir le chapitre sur les hostilités féminines, *supra* p. 122-135.

CHAPITRE 11 – CLÉOPÂTRE COMÉDIENNE : UNE TRAGÉDIE DE LA PAROLE TROMPEUSE

La feinte est un procédé extrêmement efficace pour le genre théâtral parce qu'il repose sur la double énonciation et favorise grandement l'ironie tragique : le savoir du spectateur est ainsi supérieur à celui des personnages. Sur la scène comique, cela amplifie la cocasserie ; sur la scène tragique, c'est surtout le sentiment de pitié qui s'en trouve accru.

De prime abord, le mensonge, en ce qu'il souligne la noirceur de tout être humain capable de construire verbalement une tromperie ou de mettre en place une dissimulation calculée, serait réservé à la comédie. Les valets, de Ménandre à Molière, en témoignent. Mais il apparaît que nombre de tragédies mettent en scène un discours faussé. Ainsi Médée amadoue-t-elle Jason, ainsi Œnone calomnie-t-elle Hippolyte, ainsi Andromaque tente-elle de tromper Pyrrhus.

L'extrême finesse de ce procédé tient surtout à la comparaison implicite que l'on peut dresser entre le personnage trompeur et le jeu des comédiens. Les héros viennent en quelque sorte dépasser leur rôle pour devenir acteurs. Le mensonge au théâtre se justifierait-il par l'essence même de la représentation, par l'attrait du théâtre dans le théâtre¹ ? Le personnage qui joue la comédie se place ainsi en position d'acteur : le texte

¹Le théâtre dans le théâtre est d'abord défini comme « un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle ; autrement dit, il s'agit avant tout d'une structure. » Ce procédé suppose l'existence de « spectateurs intérieurs » : « Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs

théâtral initie une réflexion sur lui-même. Quand Cléopâtre ment, notamment à Octave, à qui elle tente de faire croire qu'elle restera en vie, elle démontre que le spectacle a lieu quand la comédie s'efface, quand l'artifice n'est pas perçu. Simultanément, pour le public de cette tragédie dont l'héroïne se fait parfois comédienne, c'est le plaisir de la représentation qui est amplifié.

Force est de constater en tout cas que la tromperie demeure un des ressorts fondamentaux des tragédies de Cléopâtre. La reine égyptienne se voit ainsi coupable d'une faute morale supplémentaire, celle de l'artifice, qui est néanmoins une preuve solide de son intelligence.

La feinte est d'abord liée au registre pathétique, mais elle concerne aussi bien les relations amoureuses que politiques ; enfin, le motif de la fausse mort est un procédé dramaturgique spectaculaire.

Fausse douleur ou douleur masquée : le discours pathétique

Il existe deux cas distincts dans lesquels la feinte est liée à la parole pathétique : il peut s'agir d'un faux désespoir, destiné à susciter la pitié d'un adversaire, ou au contraire d'une fausse contenance, qui tente de dissimuler un grand tourment. Cependant, seules les pièces de Jodelle et de Montreux sont significatives à ce sujet.

La reine dans *Cléopâtre captive* utilise en effet la feinte pour susciter la pitié d'Octave :

Sçavez-vous pas que depuis ce jour mesme
Elle est tombee en maladie extreme,
Et qu'elle a feint de ne pouvoir manger,
Pour par la faim à la fin se renger ?¹

L'emploi du verbe « feindre » n'est pas vraiment équivoque : l'hypothèse selon laquelle Cléopâtre a engagé une « grève de la faim » pour faire ployer son bourreau est

de la pièce-cadre se transforme en spectateur. » Il s'agit donc d'un « dédoublement structurel ».
Georges FORESTIER, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 10-13.

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 513-516.

vite abandonnée au profit de celle qui fait d'elle une comédienne, qui fait mine seulement de ne pas s'alimenter¹. Cette réplique de Proculée est toutefois précisée plus tard par Octavien lui-même, qui reproche à Cléopâtre de s'être mise en scène en se rendant malade par un artifice :

Tantost au lict exprés emmaigrissiez,
Tantost par feinte exprés vous pallissiez,
Tantost votre œil vostre face baignoit
Dés qu'un ject d'arc de luy vous esloignoit,
Entretenant la feinte et sorcelage,
Ou par coustume, ou par quelque breuvage²

La réprobation se précise : la reine est accusée de détériorer volontairement son apparence physique, par stratégie ; mais Octavien semble convaincu qu'elle ne porte pas de réelle atteinte à sa santé et se contente de jouer la comédie, de simuler la maladie grâce à la sorcellerie. Cette accusation de magie résume nombre d'allusions faites par les auteurs antiques, inquiets des pratiques orientales³.

Mais jamais Cléopâtre n'avoue ces pratiques alors qu'elle reconnaît avoir tenté de tromper le futur *princeps* pour préserver ses enfants :

Et si j'ay ce jourdhuy usé de quelque feinte,
A fin que ma portee en son sang ne fust teinte.
Quoy ? Cesar pensoit-il que ce que dit j'avois
Peust bien aller ensemble et de cœur et de voix ?⁴

Il est intéressant de constater la finesse et l'habileté de Cléopâtre, qui avoue avoir déguisé ses sentiments mais rejette la faute sur Octavien, bien trop crédule⁵.

¹Cette interprétation est soutenue par Plutarque :

« elle fait semblant de languir de l'amour d'Antonius, emmaigrissant son corps par faute de prendre suffisante nourriture »

PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *Les Vies des hommes...*, *op. cit.*, LXIX.

²*Ibid.*, v. 973-978.

³« *Cleopatra is often spoken of as though she had charms or love potions or magic spells or other apparatus of a witch. She hasn't any of these things : what gives the illusion of them is the intensity of her humanity, and the same thing is true of Antony. But intense humanity is a two-way street.* »

Toutefois, l'accusation de magie paraît historiquement possible. Cette hypothèse reflète une réflexion moderne – ce qui ne dément pas son intérêt – et les dramaturges peuvent aussi vouloir rendre compte des superstitions contemporaines à la reine et à leurs œuvres d'ailleurs.

Northrop FRYE, *Northrop Frye on Shakespeare*, éd. Robert Sandler, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 136.

⁴*Ibid.*, v. 1235-1238.

L'argument maternel n'est ici que peu convaincant.

Voir le chapitre sur le discours féministe et misogyne, *supra* p. 136-152.

⁵C'est aussi ce qu'elle fera vis-à-vis d'Antoine qui a cru à sa fausse mort dans la tragédie de La Chapelle. Voir *infra* p. 224.

Dans la tragédie de Montreux, Carnion condamne catégoriquement la douleur feinte, qu'elle estime justement peu crédible :

- » Le pleur ne sert de rien que tesmoigner un cœur
- » Amolly du courage et despoüillé d'honneur :
- » Car l'homme courageux au lieu de larmes feintes
- » Respandra tout son sang pour en noyer ses plaintes.¹

L'héroïsme serait donc étranger à la comédie des sentiments, jugée trop basse. Une fois de plus, la misogynie du prêtre se devine : cela explique en partie que le dramaturge développe le motif de l'amour factice.

L'artifice amoureux : aimer ou ne pas aimer

Montreux accuse Cléopâtre de séduire les hommes sans rien éprouver à leur égard et de feindre l'amour, grâce à son intelligence et à la parole :

Son langage pipeur
Sceut du Grand Cesar mollir le brave cœur.²

La parole trompeuse vient donc manipuler les hommes mais le nouveau « César », Octave, n'est pas dupe, il est en cela supérieur à son oncle et père adoptif :

DOLABELLE
Qui croira maintenant en son triste langage ?
CESAR
Quelqu'un que la beauté aura mis en servage.³

La sensibilité de Jules César a mené à l'horreur des guerres civiles. Montreux, contemporain de graves troubles politiques, ne peut qu'encenser le nouveau dirigeant de Rome, qui privilégie la *militia* au détriment de l'*amor* alors qu'en France c'est Henri IV, le « vert galant » qui est au pouvoir et qui a mis fin aux guerres de religion. Ce conflit entre la mission épique et la tentation sentimentale est d'ailleurs d'une actualité brûlante puisque Henri IV s'est livré à corps perdu dans les « blandices » de l'amour. La leçon sera apprise par Titus qui renoncera à la reine orientale Bérénice pour conserver le pouvoir. L'histoire romaine ne fournit guère de contre-exemple heureux : jamais un

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1331-1334.

²*Ibid.*, v. 909-910.

³*Ibid.*, v. 1055-1056.

héros ne fait le choix de l'amour sans être lourdement puni.

Certains personnages accusent Cléopâtre de ne pas avoir sincèrement aimé

Marc Antoine : c'est ainsi que Garnier ouvre sa pièce :

J'ay mis pour l'amour d'elle, en ses blandices pris,
Ma vie à l'abandon, mon honneur à mespris,
Mes amis dedaignez, l'Empire venerable
De ma grande Cité devestu miserable :
Dédaigné le pouvoir qui me rendoit si craint,
Esclave devenu de son visage feint¹

La reine serait une femme fausse et dévorée d'ambition. Dans la tragédie de Mairet, la question est posée, sans qu'aucune réponse ne soit explicitement donnée :

LUCILE
Qui ne voit qu'elle emprunte en ce dessein trompeur,
Les habits de l'Amour pour déguiser sa peur ;
Elle espère sur mer, à l'extrême réduite,
De tenter avec vous une seconde fuite.²
[...]

ANTOINE
Il faut de son courage éprouver la vertu,
Feignant adroitement d'avoir été battu.³

Les soupçons de Lucile se fondent sur l'argument d'Actium. Mairet invente une étape supplémentaire à la déroute des amants : il imagine qu'un nouveau combat naval est suggéré par Cléopâtre. Selon Lucile, la reine chercherait un moyen ultime de se préserver et de se donner une occasion de fuir son destin, c'est-à-dire de salir l'honneur romain par une dernière lâcheté plutôt que de tomber aux mains d'Octave. Ce doute s'appuie sur l'analogie avec l'épisode d'Actium, quand la défaite d'Antoine marque le début de la captivité de Cléopâtre : à l'issue de la bataille, elle aurait tenté de se sauver, imitée par son amant. Quant à ce dernier, victorieux quoique temporairement, il est coupable à son tour de feinte et veut éprouver les sentiments de la reine en lui faisant croire qu'il a été défait une fois de plus.

La mise en regard de ces deux extraits souligne le peu de moralité que le dramaturge accorde à Antoine, qui n'hésite pas à commettre le même écart que celui

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 11-16.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 143-146.

³*Ibid.*, v. 247-248.

qu'il reproche à sa « dame ». Le mensonge galant, qui entend mettre en lumière les véritables sentiments des amants, est aussi un motif fondamental du genre comique. Mais sur la scène tragique, la feinte amoureuse est fatale.

Ces extraits mettent l'accent sur la tragédie amoureuse de Marc Antoine et de Cléopâtre¹. Mais la tromperie peut également se révéler une arme politique redoutable.

Manipulation et déroute : l'affrontement politique

La feinte permet à Cléopâtre de préserver sa liberté : c'est parce qu'elle fait mine de se résigner à vivre qu'Octave baisse la garde et que la reine peut mettre fin à ses jours. Toutefois, nous trouvons également plusieurs tentatives d'amadouer le vainqueur par le jeu des faux-semblants :

Mais puis qu'il faut que j'allonge ma vie,
Et que de vivre en moy revient l'envie,
Au moins Cesar voy la pauvre foiblette,
Qui à tes pieds, et de rechef se jette :
Au moins Cesar des gouttes de mes yeux
Amolli toy, pour me pardonner mieux²

Pour circonvenir l'inflexibilité de l'adversaire politique, l'héroïne recourt à la feinte à même de l'émouvoir. Dans la tragédie de Benserade, la reine d'Égypte affecte de quitter l'affliction en attribuant ce changement aux paroles de son interlocuteur :

Ton esprit, je l'avoue, ô sage Epaphrodite,
Change par ses raisons ce que le mien medite.
[...]
Mon ame se remet, que son dueil diminue,
De tes sages discours mon cœur se sent flater,
Et cesse de se plaindre afin de t'écouter.³

À cet extrait font écho des passages où l'on voit douter Octave et ses conseillers ; ainsi dans la tragédie de Jodelle, cette scène stupéfiante entre Octavien et sa captive :

OCTAVIEN
Si je n'estois ore
Assez bening, vous pourriez feindre encore

¹Voir le chapitre sur la tragédie amoureuse *supra* p. 107-121.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 923-928.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1413-1414 ; v. 1418-1420.

Plus de douleurs, pour plus benign me rendre :
Mais quoy, ne veux-je à mon merci vous prendre ?

CLEOPATRE
Feindre, hélas, ô !

OCTAVIEN
Ou tellement se plaindre
N'est que mourir, ou bien ce n'est que feindre.¹

La déploration de la reine demeure ambiguë, et c'est tout ce qui fait l'intérêt de cette confrontation : est-elle en train de se lamenter d'une accusation injuste ou pleure-t-elle sur ses vains et piteux efforts ? La réplique suivante d'Octavien confirme cette alternative : soit Cléopâtre est une habile comédienne, soit son désespoir est total.

Montreux laisse s'exprimer les doutes d'Octave César, perspicace, en y ajoutant une condamnation morale :

DOLABELLE
Cleopatre ne veut qu'achever en repos
Le reste de ses jours.

CESAR
Sont les communs propos
D'une ame surmontee, qui couve sa malice.²

À titre de complément, nous précisons que Benserade recourt au discours sentencieux pour exprimer les doutes d'Agripe sur la sincérité de Cléopâtre :

Croyez que le visage en déguise l'esprit,
» Il se faut deffier d'un affligé qui rit,
» Souvent le desespoir tâche de se contraindre,
» Et le flambeau luit mieux estant prest de s'éteindre.
Cette prompte alegresse a la mort pour objet,
Et l'espoir qu'on luy donne est moins que son projet,
Quoy qu'un tel changement monstre qu'elle ait envie
De vous plaire, ô Cesar ! & de cherir sa vie,
Peut-estre qu'elle trame un dessein different,
Et qu'imitant le cigne elle chante en mourant.³

N'est-elle pas justement la figure même du tragique, si l'on considère que la tragédie est la mise en scène d'un chant lyrique de mort, d'un chant du cygne⁴ ?

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 799-804.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1065-1067.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1625-1634.

⁴« Selon vous, je ne vauX donc pas les cygnes pour la divination; les cygnes qui, lorsqu'ils sentent qu'il leur faut mourir, au lieu de chanter comme auparavant, chantent à ce moment davantage et avec plus de force, dans leur joie de s'en aller auprès du Dieu dont justement ils sont les serviteurs. Or les hommes, à cause de la crainte qu'ils ont de la mort, calomnient les cygnes, prétendent qu'ils se lamentent sur leur mort et que leur chant suprême a le chagrin pour cause; sans réfléchir que nul oiseau ne chante quand il a faim ou soif ou qu'un autre mal le fait souffrir; pas même le rossignol, ni l'hirondelle, ni la huppe, eux

L'animal, connu pour son chant discordant, produirait, avant de mourir, une musique mélodieuse. Cléopâtre, monstre débauché, deviendrait majestueuse à l'approche du trépas, en défendant sa liberté par le suicide. Le discours d'adieu de Cléopâtre, qu'il soit ou non une feinte, n'en est pas moins digne.

Enfin, Mairet confronte Mécène, lucide, à Octave César, trop crédule, qui fait l'erreur de sous-estimer la grandeur de son adversaire :

MECENE

Mais à propos, Seigneur, je ne comprends qu'à peine
L'étrange changement, où tombe cette Reine
[...]

CESAR

La mort la moins difforme est un monstre d'horreur,
Qui dans les plus grands cœurs imprime la terreur,
Et se ravir par elle aux triomphes de Rome,
Plutôt que d'une femme, est l'ouvrage d'un homme.

MECENE

Sophonisbe pourtant ne le fit pas trop mal.

CESAR

Mais toutes ne sont pas la fille d'Asdrubal¹

Benserade est le seul dramaturge à faire avouer explicitement à Cléopâtre son stratagème. Elle le fait d'abord en aparté, dans la première scène du cinquième acte où elle doit tromper Épaphrodite :

Je voy bien qu'il faut faire avecque le trépas
Ce que je n'ay pu faire avec tous mes apas²

Elle réitère cet aveu, en présence de ses suivantes, dès la sortie de scène de son ennemi :

CHARMION

Il est sorty, Madame, & son éloignement,
Vous donne le moyen de parler librement.
[...]

dont le chant, dit-on, est justement une lamentation dont la cause est une douleur. Pour moi cependant, la chose est claire, ce n'est pas la douleur qui fait chanter, ni ces oiseaux, ni les cygnes. Mais ceux-ci, en leur qualité, je pense, d'oiseaux d'Apollon, ont le don de la divination et c'est la prescience des biens qu'ils trouveront chez Hadès qui, ce jour-là, les fait chanter et se réjouir plus qu'ils ne l'ont jamais fait dans le temps qui a précédé. Et moi aussi, je me considère comme partageant la servitude des cygnes et comme consacré au même Dieu; comme ne leur étant pas inférieur non plus pour le don de divination que nous devons à notre Maître; comme n'étant pas enfin plus attristé qu'eux de quitter la vie ! »

PLATON, « Phédon », *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 806.

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1716-1716 ; v. 1721-1726.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1411-1412.

CLEOPATRE

Devant Epaphrodite il falloit un peu feindre,
Et pour estre enfin libre il se falloit contraindre,
J'ay suspendu mes pleurs, j'ay déguisé mon cœur
J'ay trahy mon amour, j'ay loué mon vainqueur
[...]
Une semblable feinte endort la vigilance
De l'Argus importun que je viens d'éloigner,
Et luy cache mon dueil pour te le témoigner.¹

Ce passage a vraisemblablement pour but d'expliquer la feinte de Cléopâtre, qui espère pouvoir se suicider malgré l'étroite surveillance sous laquelle l'a placée celui qui veut la mener en triomphe. Un extrait de la tragédie de Mairet fait d'ailleurs écho à celui-ci, à cette différence près que c'est Octave lui-même qui avoue s'être fait duper :

J'estime la prudente, et généreuse adresse,
Par où cette captive a trompé ma finesse,
Et ne devant plus vivre, elle a fait une mort
Digne de la splendeur des Rois dont elle sort.²

Dans cette même pièce, nous trouvons une scène tout à fait surprenante, qui retient notre attention :

CLEOPATRE *Sentiment caché.*

Il faut feindre ; ma perte est encor si récente,
Et mon affliction encore si puissante,
Que je ne pense pas la pouvoir oublier,
Pour songer à ma grâce, ou pour l'en supplier,
La douleur m'empêchant l'usage de ma langue.

PROCULEE

Au contraire, Madame, il n'est point de harangue
Qui vous fasse obtenir plus de grâce de lui,
Ni qui le touche tant que fera votre ennui³

De toute évidence, la didascalie nous indique que Cléopâtre joue la comédie alors même qu'elle déclare devoir dissimuler ses sentiments. Elle est donc représentée en train de feindre la feinte. Comble de la fourberie, elle déclare à un proche d'Octave devoir feindre la sérénité alors qu'elle est envahie par le deuil. Celui-ci lui répond alors de ne rien dissimuler : ce passage insiste une nouvelle fois sur l'intelligence audacieuse de la reine.

¹*Ibid.*, v. 1475-1476 ; v. 1481-1484 ; v. 1490-1492.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1763-1766.

³*Ibid.*, v. 1421-1428.

Benserade se démarque une fois de plus¹ :

AGRIPE

Quand elle vous suivra n'imites pas Orphée,
Il perdit Euridice en ayant tourné les yeux,
Et Cesar pourroit perdre un bien plus précieux ;
Il falloit toutefois pour mieux secher ses larmes
Vous feindre habilement esclave de ses charmes.

CESAR

Elle qui sçait qu'amour ne m'a jamais atteint,
Cognoissant mon humeur eut veu que j'eusse feint,
Seulement ay-je dit, pour adoucir sa peine,
En prenant congé d'elle, esperez, belle Reine,
Et j'ay leu dans ses yeux le vray contentement
Que son ame a gousté d'un si doux compliment.

AGRIPE

Vous l'avez bien trompée.²

Octave lui-même avoue sa volonté de feindre et de tromper sa captive : cette scène présente ainsi le futur *princeps* sous un jour plus défavorable et dédouane en quelque sorte Cléopâtre. Concernant Agripe et Octave, il s'agit même d'un problème de vraisemblance de caractère : il est en effet peu envisageable qu'un grand homme et son conseiller agissent de la sorte.

Octave finit par feindre devant la reine. Il déclare :

Quelle ait toujours les droits d'une grande Princesse³

avant d'avouer :

Non, non, je flatte ainsi pour vaincre doublement
[...]
Car luy donnant avis de sa captivité,
Rome n'eut jamais veu qu'y j'avois surmonté.⁴

La topique de la précaution inutile s'en trouve renouvelée et ne glorifie guère le nouveau « César ». Enfin, Mairet imagine l'extrême clairvoyance de Cléopâtre, qui a pertinemment compris le jeu d'Octave, dès qu'il sort de scène :

Octave, tu sauras que tes caresses feintes
N'ont pas de mon esprit les lumières éteintes.

La trompeuse serait bien alors la seule à n'être jamais trompée.

¹Voir notamment *supra* p. 178.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1574-1585.

³*Ibid.*, v. 1029.

⁴*Ibid.*, v. 1072 ; v. 1087-1088.

« *Cette morte apparente, en qui revient la vie*¹ »

Mais la feinte est également un thème littéraire fécond quand il s'agit de faire croire à une fausse mort². En effet, dans certaines pièces, Cléopâtre fait croire à Marc Antoine qu'elle est morte afin d'éprouver son amour. Nous trouvons nombre d'exemples comparables dans les histoires tragiques de l'Antiquité et du Moyen-âge ainsi que dans d'autres tragédies. Toutefois, les grands héros que l'on croit à tort morts présentent toujours des justifications que Cléopâtre n'a pas, même si la reine est parfois excusée au nom de la sincérité de ses sentiments amoureux :

*the false news of her death is carefully explained and excused by Giraldi and by Garnier as the impulsive and pardonable reaction of a loving mistress : she wishes only to test Antony's love, for she cannot live without it.*³

Il arrive que le faux mort ne soit pas responsable de cette rumeur : c'est le cas dans le roman grec d'Achille Tatius, *Les Aventures de Leucippé et Clitophon*⁴, quand les pirates décapitent une jeune fille en laissant croire à Clitophon qu'il s'agit de Leucippé, toujours vivante. C'est également un motif des *Métamorphoses* d'Ovide⁵, lorsque Pyrame croit à la mort de Thisbé. Enfin, c'est surtout la figure tragique d'Œdipe qui semble être le meilleur exemple : à l'instar de Moïse, il s'agit d'une histoire de nourrisson mis à mort pour des raisons politiques, et qui survit grâce à la sensibilité d'un serviteur ou d'un berger. Ces faux morts ne savent pas que l'annonce de leur mort

¹Paul VALÉRY, « La Fausse morte », in « Charmes », *Poésies*, Paris, Gallimard, « NRF », 1958, p. 85.

²« En cela que feignant estre preste à m'occire, / Ce pitoyable mot soudain je luy feis dire ? »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 227-228.

« Cruels, a-t-elle dit, Cléopâtre est sans vie, / Ne poussez pas plus loin vostre fureur impie... »

Jean de LA CHAPPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1121-1122.

³Mary MORRISON, « Some Aspects of the treatment of the themes of Antony and Cleopatra in tragedies of the sixteenth century », *op. cit.*, p. 121.

⁴ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, éd. Jean-Philippe Garnaud, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

⁵OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Georges Lafaye, Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », n° 93, 2009, IV.

L'histoire de Pyrame et de Thisbé a d'ailleurs une postérité dans le genre tragique à l'époque classique. Voir les tragédies de Théophile de Viau (1621), de Jean Puget de la Serre (1633) et de Nicolas Pradon (1674).

Théophile de VIAU, *Œuvres poétiques et les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, éd. Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008.

Jean PUGET DE LA SERRE, [*Extrait et entrée de*] *Pyrame et Thisbé tragédie en cinq actes...*, [s.l.], [n.d.].

Nicolas PRADON, [*Argument de*] *Pyrame et Thisbé, tragédie...*, [s.l.], [n.d.].

a été faite. C'est également le cas de Thésée dans la tragédie de *Phèdre* : dans ce cas précis, la fausse mort revêt une fonction dramaturgique puisqu'elle engendre la catastrophe, c'est-à-dire l'aveu.

Ces occurrences sont à distinguer clairement des œuvres où c'est l'héroïne elle-même qui laisse volontairement croire à sa mort, comme Cléopâtre : ainsi Juliette boit-elle une potion qui lui donne les apparences de la mort dans la tragédie de Shakespeare. Ce modèle est d'ailleurs hérité du roman médiéval *Cligès*¹ et de l'exemple de la belle Fénice. Toutefois, Cléopâtre n'est pas acculée à la feinte comme ces deux héroïnes désespérées², et c'est en cela que sa conduite n'est guère un modèle. En outre, contrairement à Juliette et à Fénice, Cléopâtre ne tombe pas en catalepsie mais se contente de faire circuler une rumeur et de se cacher. Enfin, le décalage est manifeste entre la peccamineuse reine d'Égypte et la vertueuse Silvanire³, qui sombre dans une mort apparente pour être fidèle à son amour pour Aglante.

Dans notre *corpus*, la Cléopâtre de Jodelle, puisqu'Antoine est déjà mort, se remémore ses torts⁴; Garnier intègre cet épisode dans un récit de messager, probablement pour respecter les bienséances⁵ et présente les aveux contrits de la reine :

De vous que j'infortune, et que de main sanglante
Je constrains de devaler sous la tombe relante.⁶

La pièce de Montreux⁷ contient aussi cet épisode, mais sans originalité. C'est la tragédie de Benserade qui présente avec le plus de détails cette scène. Elle contient l'ordre de la reine :

¹CHRÉTIEN DE TROYES, « Cligès », *Les Romans de la Table Ronde*, éd. Michel Zink, Paris, Librairie générale française, 2002.

²Voir :

Emese EGEDI-KOVÁCS, « La « Morte Vivante » dans le *Cligès* de Chrétien et le roman grec », *Acta Antiqua*, janvier 2008, vol. 48, n° 1, p. 207-219.

³Honoré d'URFÉ, *La Silvanire: 1627*, éd. Laurence Giavarini, Toulouse, Société de littératures classiques, « Collection de rééditions de textes du XVII^e siècle », 2001.

⁴« En cela que feignant estre preste à m'occire, / Ce pitoyable mot soudain je luy feis dire ? » Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 227-228.

⁵« Puis luy fait annoncer qu'elle ne vivoit plus »

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1582.

⁶*Ibid.*, v. 1808-1809.

⁷Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2415-2430.

CLEOPATRE

Envoyons Diomede
L'avertir que la mort est mon dernier remede,
Et que mon cœur n'a pu souffrir son déplaisir,
Je mourray sans regret s'il en jette un soupir,
Ou bien s'il a pour moy quelque flame de reste,
Qu'il conte ses soupirs, qu'il observe son geste,
Et s'il me trouve mort à son heureux retour,
Un si charmant recit me peut rendre le jour.
Que le bruit de ma mort coure toute la ville,
Ces superbes tombeaux nous serviront d'asyle¹

Cette réplique heurte justement toute convenance et présente ouvertement le plan retors de l'héroïne, mais à l'acte suivant, après la fausse annonce – qui se produit hors scène, entre le deuxième et le troisième acte, et qui est répétée par Antoine, « Cleopatre a quitté cette vie importune² » – celle-ci exprime aussi de sincères remords :

Mes seules cruautés ont ouvert cette playe,
Et par ma feinte mort je t'en cause une vraie [...]
Tu dois cette blessure au bruit d'un faux trépas³

Cet incident se trouve aussi chez Mairet : il en résulte que le suicide de Cléopâtre, qui culpabilise, apparaît comme une conséquence du suicide d'Antoine, lequel est engendré par la feinte de la reine.

Mais il faut bien avouer que cette fausse mort détone un peu au cœur du *Marc Antoine*, au vu de l'enjeu, et parce que l'artifice paraît fragile pour motiver la mort du héros. On pourrait dire que la scène 2 de l'acte IV badine un peu avec la mort. [...]

Corneille allait abandonner l'artifice de la fausse mort pour promouvoir le tragique de la mort assumée, et les chemins des deux dramaturges se séparent. *Marc Antoine* offre les derniers éclats funèbres d'une dramaturgie révolue.⁴

L'annonce d'Iras a lieu sur scène⁵ ; ce discours est cruel parce qu'il détaille le faux suicide de la reine :

« Puisque mon cher époux m'a pu croire coupable
D'un crime, dont mon cœur ne fut jamais capable,
Mourons, a-t-elle dit, et qu'il connaisse un jour
L'irréparable tort qu'il fait à mon amour. »
Cela dit, un poignard a fait à notre vue,
A son âme innocente, une sanglante issue,
De deux grands coups mortels son estomac percé
A noyé son beau sein du sang qu'il a versé ;

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 621-630.

²*Ibid.*, v. 637.

³*Ibid.*, v. 841-842 ; v. 855.

⁴Analyses d'Alain Riffaut :

Jean MAIRET, *Théâtre complet*, op. cit., p. 262 ; p. 264.

⁵« Que la Princesse est morte »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », op. cit., v. 1121.

Et dans nos bras ouverts tombant comme une souche,
Elle a rendu l'esprit votre nom à la bouche.¹

Cette réplique est saisissante d'horreur et semble être un *hapax* : Plutarque mentionnait la fausse annonce sans plus de détails, de même que les autres auteurs antiques et nous n'avons trouvé nulle trace de tels détails dans la littérature dramatique. Seule la précision des *ultima verba* de Cléopâtre pourrait être imitée de Shakespeare :

*The last she spake
Was "Antony, most noble Antony !"
Then in the midst a tearing groan did break
The name of Antony. It was divided
Between her heart and lips. She rendered life,
Thy name so buried in her.*

[Ses dernières paroles / Ont été « Antoine, très noble Antoine ! » / Un sanglot déchirant trancha alors par le milieu / Le nom d'Antoine. Il se rompit en allant / De son cœur à ses lèvres. Elle rendit l'âme, / Ton nom en elle ainsi enseveli.]²

La pièce de Mairet se poursuit avec une scène d'aveu, qui joue d'abord sur le malentendu :

IRAS, *revenue*
Ce grand cœur toujours ferme aux plus grands coups du sort,
Tombe, et meurt en effet par une feinte mort.

ANTOINE
Iras, le corps percé d'une mortelle atteinte,
Appelez-vous encor ma mort une mort feinte ?

IRAS
Hélas ! assurément il a mal entendu.
Non, Seigneur, tant de meurtre, et de sang répandu,
Font voir que vos mains n'ont pas voulu se feindre.

ANTOINE
De quoi parlez-vous donc, et qu'avez-vous à plaindre ?

IRAS
Le malheureux effet d'un trépas supposé,
Dont le récit sans doute a le vôtre causé :
Puisqu'enfin la Princesse a voulu que je fisse
L'essai de votre amour avec cet artifice,
Pour voir si son malheur vous pourrait inviter
A plaindre son destin, plutôt qu'à l'imiter.

ANTOINE
Elle vit donc encore ?

IRAS

¹*Ibid.*, v. 1125-1134.

²Cette scène constitue l'annonce de la fausse mort de Cléopâtre, qui expire en réalité à la fin du cinquième acte. Mardian est en train de tromper Antoine par un faux récit.

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV, 15, v. 29-34.

Oui, mais je vous assure
Qu'elle ne vivra guère après votre blessure¹

Enfin, La Chapelle reprend le procédé du récit de messenger – « Cruels, a-t-elle dit, Cléopâtre est sans vie² » – et fait avouer une reine repentante, comme chez Garnier :

Malheureuse ! & c'est moy, c'est le bruit de ma mort
Dont il a cru trop tost le funeste rapport,
C'est ma fuite honteuse, öüy, c'est moy qui le tuë. ³

Toutefois, cette confession n'est pas dénuée d'accusation à l'encontre d'Antoine, coupable d'avoir été crédule, et les différents méfaits de la reine sont confondus. La Chapelle invente aussi un épisode inversé : Cléopâtre fait croire qu'Antoine est vivant alors qu'il a expiré dans ses bras. L'annonce de la « fausse vie » n'en est pas moins saisissante⁴.

Les suicides se succèdent donc en cascade autour d'un malentendu organisé. Il est vraisemblable de supposer que le développement du motif de la fausse mort est lié au succès de la tragi-comédie et de la pastorale en France, genres qui reposent sur une dynamique d'enchaînement des actions, sur des effets de suspens et de retournement.

En somme, la fausse mort est la feinte que même les défenseurs de Cléopâtre ne peuvent moralement justifier. Elle n'est vraisemblablement que « péché » d'orgueil car la reine use de ce procédé pour se rassurer. Nous remarquons d'ailleurs l'extrême indulgence attribuée à Antoine, qui n'exprime guère de ressentiment face à celle pour qui il s'est poignardé en vain.

Mais la morte vivante que se plaît à être Cléopâtre fait écho, d'un point de vue dramaturgique, à l'Ombre d'Antoine, revenu des Enfers. Si l'une simule la mort, l'autre

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1175-1190.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1121.

³*Ibid.*, v. 1331-1333.

⁴« La Reyne entre ses bras le reçoit éperdue, / Leur amoureux transport éclate à nostre veuë, / Tout le monde est touché de joye et de douleur, / Et d'un si tendre amour déplore le malheur »

« J'ay quitté les Tombeaux, il n'est plus temps de feindre. / Helas ! Qu'aurois-je encor à ménager, à craindre ? / Antoine ne vit plus, et les Dieux inhumains / Viennent de nous ravir le plus grand des Romains. »

Ibid., v. 1301-1304 ; v. 1325-1328.

la transcende au sens littéral du terme, et effectue son anabase. Nous terminerons l'étude du motif de la fausse mort avec ce poème de Valéry, qui fait écho à la situation d'Antoine :

LA FAUSSE MORTE

Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant,
Sur l'insensible monument,
Que d'ombres, d'abandons, et d'amour prodiguée,
Forme ta grâce fatiguée,
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats,

Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.¹

Le thème littéraire de la feinte est commun à tous les genres et ne semble guère appartenir davantage à la tragédie qu'au roman. La différence tient aux raisons qui justifient cette feinte : si Cléopâtre se comporte en héroïne tragique lorsqu'elle feint de vouloir vivre pour tromper Octave et disposer de sa vie, elle s'abaisse au rang de personnage de roman quand elle éprouve l'amour d'Antoine en feignant d'être morte car sa conduite est doublement fautive : non seulement elle n'est guidée par aucun péril mais elle ne se soumet pas à une mort apparente, définie comme « un état d'inconscience temporaire mais assez prolongé pour faire croire à la mort du sujet qui est ainsi mis au tombeau² ». Toutefois, la feinte réprouvée, celle de la fausse mort, est un méfait moins grave, puisque malgré le geste fatal d'Antoine, la vérité est rétablie, tandis que la feinte glorieuse, pour accéder au suicide, est une victoire éclatante.

La feinte devient une arme noble dès qu'il s'agit d'affrontement politique ou de liberté. Seule la mort permettra à la reine de rétablir son vrai sentiment et d'accéder à la pleine vertu :

Seigneur, c'est à présent que je me rends à vous,

¹Paul VALÉRY, « La Fausse morte », *op. cit.*, p. 85.

²Patrizia de CAPITANI, « La Mort apparente et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI^e siècle », *Seizième siècle*, 2010, n° 6, « Le Théâtre du XVI^e siècle et ses modèles », p. 107.

J'ay quitté les Tombeaux, il n'est plus temps de feindre.³

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1324-1325.

CONCLUSION

Cléopâtre fournit ainsi un discours sur elle-même qui contribue à définir son *ethos* de reine, ainsi que ses capacités rhétoriques. Grâce à cet accès à la parole, elle assure sa gloire et développe le registre pathétique. Sa tragédie est une vaste lutte oratoire, contre le camp romain dont elle est captive et contre sa légende noire. Parce qu'elle dispense un discours sentencieux sur la politique, le suicide ou la condition humaine, elle devient – enfin – porteuse de valeurs.

La métamorphose de Cléopâtre est ainsi profondément verbale : il apparaît ainsi que seul le théâtre pouvait réhabiliter cette reine, parce qu'il lui offre la parole et révèle son identité profonde de tragédienne.

Mary Morrison envisage deux raisons à l'héroïsation de Cléopâtre par le langage : la sincérité du discours et la prise en compte d'autrui qui rompt avec la légende d'une reine préoccupée de sa seule ascension politique :

Authors take pains to absolve her of all suspicion of treachery. [...] Antony and Cleopatra think not only of their own sufferings as Senecan characters do, but are aware of the harm they have done to each other, to their children and to their country¹

Toutefois, la parole est aussi un spectacle, au fondement même du genre dramatique. Cléopâtre est ainsi devenue un modèle moral de constance et une héroïne tragique ; néanmoins, c'est son identité profondément spectaculaire qui va susciter la fascination du public et permettre une revalorisation solide.

¹Mary MORRISON, « Some Aspects of the treatment of the themes of Antony and Cleopatra in tragedies of the sixteenth century », *op. cit.*, p. 120 ; p. 124.

TROISIÈME PARTIE – VERS UNE DRAMATURGIE

DU SPECTACLE

INTRODUCTION

Les tragédies de Cléopâtre prennent pour sujet la déchéance de la reine et d'Antoine, dirigeants d'Égypte qui, après la bataille d'Actium, deviennent captifs. Cette matrice, réalisée par le double suicide, est en elle-même spectaculaire et correspond au schéma de la tragédie grecque, dans lequel le héros passe du plus grand bonheur au pire malheur.

Toutefois, au début des pièces humanistes et classiques, les héros sont déjà captifs ou en périlleuse posture¹. La tragédie devient la mise en scène d'une déchéance déjà initiée ; dans le cas de Cléopâtre seule, la dynamique pourrait être inversée : puisqu'elle ne peut de toutes façons plus être sauvée, l'enjeu est de retrouver sa liberté. En somme, il serait possible d'avancer, en adoptant son système de valeurs, qu'elle passe du plus grand malheur – la captivité – au plus grand bonheur possible, relativement à sa situation – la liberté par le suicide.

La dimension spectaculaire – l'importance de l'*actio* rhétorique, conçue ici comme spectacle au sein des textes – est ainsi liée à la menace du triomphe (qui n'est autre qu'un défilé et donc une représentation visuelle, évitée par le suicide largement mis en scène par la reine) et à l'agonie physique et/ou psychologique des héros. En outre, le cadre exotique traduit la fascination pour l'Orient, les récits de combats

¹Malgré la dynamique du péril mise en place au dix-septième siècle, proche de l'esthétique tragi-comique, la défaite d'Actium a toujours eu lieu avant le début de la représentation et les sursauts d'espoir des héros sont bien fragiles.

rappellent le spectacle épique et le spectre d'Antoine, qui apparaît sur scène ou qui est évoqué, met en place une atmosphère macabre proche de la tragédie sénéquienne.

CHAPITRE 12 – ÉLOGE ET BLÂME DE L'EXOTISME

La tragédie de Cléopâtre est indissociable de la fascination et de la répulsion exercées par le monde oriental : en tant que reine égyptienne, séductrice et génie politique, elle incarne les attraits et les dangers d'une terre exotique, à la fois géographiquement proche et culturellement lointaine de Rome.

L'Égypte devient ainsi le lieu de toutes les débauches morales, où se développe la magie noire, où les dieux sont animalisés, où les pharaons sont divinisés, mais c'est aussi une terre mystérieuse féconde, riche en promesses, qui donne le pouvoir à une femme, qui impressionne par ses pyramides et qui abrite une faune troublante.

Malgré son identité macédonienne, Cléopâtre demeure résolument égyptienne et africaine ; son sang grec est garant de sa haute lignée mais ne reflète guère son mode de vie. En outre, sa tragédie est aussi celle d'une terre fière, victime de l'impérialisme romain, puisque le suicide de la reine représente la chute du microcosme égyptien, dès lors soumis à la puissance d'Octave. C'est ainsi la fin d'une utopie ou d'une dystopie politique :

la terre des pharaons est aussi bien le berceau des plus mauvaises politiques que celui des rêves de renouveau ou de révolution¹

Il y a effectivement un conflit entre la terre pharaonique, dirigée par une femme, et les craintes liées au despotisme. Toutefois, ce n'est pas la question politique qui

¹Renaud BRET-VITTOZ, « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII^e siècle : le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire », *Littératures*, 2010, p. 74.

semble dominer le débat sur l'exotisme dans les tragédies de Cléopâtre, mais la question morale. La reine vient cristalliser à elle seule toutes les interrogations romaines sur la débauche orientale. Il convient ainsi d'examiner les critiques prononcées à l'encontre des mœurs égyptiennes, avant d'envisager le cas particulier du serpent, reptile né des gouttes de sang tombées de la tête de la Gorgone¹, pour enfin souligner l'attrait exercé par la terre exotique.

L'Orient, terre de débauche et de corruption

Dès la pièce de Jodelle, la curiosité géographique liée à l'Égypte est patente ; proche de Rome et de la Grèce, la terre Lagide des anciens pharaons² est d'abord la porte de l'Orient et de l'Afrique :

Celle sous qui tout l'Égypte flechit,
Et qui du Nil l'eau fertile franchit,
A qui le Juif et le Phénicien,
L'Arabien et le Cilicien,
Avant ton foudre ore tombé sur nous,
Souloyent courber les hommagers genoux³

La mention se précise dans la tragédie de Garnier, qui fait directement allusion à la peau noire des Éthiopiens et rappelle implicitement que la frontière de la Haute-Égypte, au sud, sépare la terre pharaonique du Soudan :

Aux Ethiopes noirs aux cheveux refrisez⁴

C'est ainsi que Cléopâtre confie ses enfants à Eufron et le prie de les emmener en Éthiopie ; Plutarque mentionne également ce pays, mais pour évoquer la destinée de Césarion, le fils de Jules César⁵.

Au-delà de ces précisions géographiques, ce sont les dieux égyptiens qui

¹OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, IV, v. 617-620.

²Le règne des pharaons prend fin avec la conquête grecque d'Alexandre le Grand, qui confie le pays à Ptolémée, son général. Il est l'ancêtre de Cléopâtre. La dynastie Lagide entretient la culture égyptienne mais perd le statut pharaonique.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1063-1068.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1839.

⁵« Quand à Caesarion, que lon disoit estre filz de Julius Caesar, sa mere l'avoit envoyé aux Indes par l'Aethiopie avec une grasse somme d'argent. »

PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, CIV.

différencient la culture gréco-romaine et la culture africaine. Philostrate fait allusion au dieu taureau de la fertilité et aux superstitions orientales :

L'effroyable Dragon aux rivages sublant,
Et nostre saint Apis incessamment beuglant
N'agueres avons veu, ses larmes continues,
Le sang tombant du ciel en pluyes incognues¹

Mais rappelons que la tolérance religieuse est le socle de la politique Lagide, qui entend gouverner le peuple égyptien en s'appropriant sa culture ; contrairement à la domination perse, qui fut liberticide, le règne de Ptolémée et de ses descendants se fonde sur la religion égyptienne, qui est un instrument efficace du pouvoir².

L'extranéité de la terre alexandrine est ainsi clairement posée dans le *corpus* initial³ ; les dramaturges humanistes semblent insister sur l'exotisme du sujet, sur le cadre oriental. Dès la pièce de Garnier, des jugements de valeur sont portés sur le pays :

Tu ne veux que revoir les Canopides ondes,
Et le visage aimé, dont le semblant moqueur,
Errant en ta mouelle, envenime ton cœur.⁴

Cléopâtre est assimilée à sa terre, désignée de façon métonymique par l'adjectif « canopide », qui est un poison pour la vertu romaine, comme le confirme Octavie dans la tragédie de Mairet⁵ :

La juste aversion que j'ai pour le Canope
Veut que, sans différer, je repasse en Europe,
Afin de m'éloigner des plus coupables lieux

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 303-306.

²Cléopâtre se compare à Isis pour se faire valoir aux yeux du peuple égyptien ; ainsi invoque-t-elle les dieux locaux :

« Bien qu'à tort (J'en atteste et le beuglant Apis, / Et t'en atteste aussi, venerable Anubis) »
Ibid., v. 677-678.

Voir le chapitre sur la religion *supra* p. 92-106.

³« Elle est ici tout proche au Temple d'Anubis, / Où je la dois trouver en ses premiers habits. »
Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 471-472.

⁴*Ibid.*, v. 110-112.

⁵« Cette fois encore, le cadre historique est conservé : « la scène est en Alexandrie », et la géographie locale précisée par la mention de « Canope » (II. 3, v. 681), ville voisine, et « Péluse » (III. 4, v. 942), ville du delta ; le « Nil » (II. 3, v. 499 ; III. 4, v. 983), auquel est associé le « crocodile » (v. 984), s'oppose au « Tibre » (V. 6, v. 1692) qui symbolise par métonymie « Rome » et ses « triomphes » (V. 8, v. 1748), ainsi que le « Sénat, et [le] peuple de Rome » (V. 4, v. 1470), comme dans *La Sophonisbe*. Le monde égyptien transparait encore avec le « temple d'Anubis » (II. 1, v. 471) et « l'habillement d'Isis » (III. 1, v. 708) qu'aime revêtir la reine. L'image donnée de celle-ci et de ses « excès » est d'ailleurs conforme à la tradition, notamment « Ces danses, ces ballets, ces festins d'ambre gris, / ce nouvel art de boire une perle sans prix » (III. 1, v. 723-724). »

Jean-Marc CIVARDI, « Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairet », *op. cit.*, p. 69.

Qui puissent attirer la disgrâce des Cieux.⁶

Canope, ancienne cité qui correspond à la ville actuelle d'Aboukir, se situe en Basse-Égypte, près d'Alexandrie. Elle devient, pour les Romains, synonyme du vice oriental. La Chapelle reprend vraisemblablement cet extrait et développe la métaphore du poison, qui n'est pas sans rappeler le suicide de l'héroïne :

Icy dans les plaisirs par l'exemple enchaîné,
Vous respirez, Seigneur, un air empoisonné,
Au milieu d'une Cour, où des Esprits maïstresse,
Cléopâtre entretient une longue mollesse.²

Si la critique générale à l'encontre du pays, dont Cléopâtre ne serait que la métonymie, se fait plus discrète dans les deux tragédies qui suivent, le blâme prend de l'ampleur dans la pièce de Mairet, notamment par l'intermédiaire d'Octavie, qui considère l'Égypte comme le berceau de la sorcellerie :

Les charmes de l'Égypte auront-ils le pouvoir
De vous cacher toujours ce que vous devez voir ?³

Le dramaturge imite en cela Garnier, qui avait déjà développé le motif de l'occultisme, notamment quand Marc Antoine se décrit « Debrouillant les poisons de [sa] belle sorcière⁴ », quand Charmion fait entendre cette déploration : « Tant amour ensorcelle et trouble nos esprits !⁵ », et quand Diomède accuse Cléopâtre qui « avoit recours à ses amoureux charmes⁶ ».

Le pays est stigmatisé pour son étalage de luxe, intimement lié dans la pensée occidentale à la perversion et à l'abandon de la *mediocritas aurea* ; Iras, suivante de Cléopâtre, admet cette dérive et corrobore ainsi les propos d'Octavie :

Ces danses, ces ballets, ces festins d'ambre gris,
Ce nouvel art de boire une perle sans prix,
Et mille autre excès difficiles à croire⁷

Enfin, c'est Antoine lui-même qui blâme la terre orientale, tombeau de la vertu

⁶Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 681-684.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 271-274.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 583-584.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 82.

⁵*Ibid.*, v. 593.

⁶*Ibid.*, v. 736.

⁷Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 723-725.

romaine :

De plus, ma déloyale, et ses Egyptiens,
Par leur damnable exemple, ont corrompu les miens¹

Toutefois, cette critique du pays dissimule le blâme de la reine, qui a séduit les plus grands hommes romains de son temps, qui a précipité la chute de César comme celle de la République et qui livre enfin son pays à l'impérialisme d'Octave :

L'ingrate Cléopâtre, avec ses faux appas,
Et sa perfide Egypte aux grands hommes fatale,
C'est où Jule ombragé des lauriers de Pharsale,
Pensa laisser la vie, et l'honneur dans les flots,
Devant la même ville, où nous sommes enclos.²

En somme, les reproches énoncés à l'encontre de l'Égypte rejoignent ceux faits à Cléopâtre, qui incarne à elle seule la débauche orientale. L'exotisme est ainsi lié à la dépravation morale, au luxe et à la luxure. Toutefois, l'orientalisme n'est pas loin de ces accusations de corruption et de contamination du vice ; il semble en effet que ces critiques sous-tendent une fascination intense de l'Occident pour l'Orient, cristallisée notamment par son bestiaire.

Du suicide à l'orientalisme : la mythologie serpentine³

La faune est un élément essentiel de l'exotisme oriental : au-delà des coutumes et des paysages, les animaux suscitent la curiosité. Déjà, dans la tragédie de Garnier :

Que je t'aye trahi...
[...]
Plustost un Tigre glout de ma chair se nourrisse,
Et plustost et plustost sorte de nostre Nil,
Pour me devorer vive, un larmeux Crocodil.⁴

Ce reptile aquatique était vénéré en Égypte sous le nom de Sobek ; il est un signe de la bonne crue du Nil et incarne en cela une promesse de fertilité. Ici, Cléopâtre

¹*Ibid.*, v. 1027-1028.

²*Ibid.*, v. 1092-1096.

³Dans la tragédie de Shakespeare, le serpent est un motif important, que relève Jean-Michel Déprats : « Les serpents imaginaires – et, pour finir, on ne peut plus réels – paraissent et reparaissent dans l'œuvre, créatures sinueuses dont la forme mouvante fait horreur (II. 5, 78-79, 96) ou fascine, comme Cléopâtre fascine Antoine pour qui elle est « mon serpent du vieux Nil » (I. 5, 25) » William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, p. 743.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 387 ; v. 396-398.

y fait allusion en tant que monstre carnivore. Il est habituel d'énumérer dans la tragédie les animaux féroces – le tigre en fait partie – soit pour donner une idée de la cruauté, soit, comme ici, pour attester sa bonne foi. Garnier reprend cette topique en lui donnant une couleur locale en accord avec la nationalité du personnage.

Mairet s'inspire de cet extrait quand Antoine insulte la reine :

Dis, dis mes vérités, ingrat monstre du Nil,
Dont les pleurs sont pareils à ceux du Crocodile¹

Le reptile « larmeux » est ici une figure de l'hypocrisie, du masque, de la dissimulation des sentiments. La référence au tigre est en revanche plus mystérieuse parce qu'elle se répète dans le *corpus*. Dans la tragédie de Montreux, il semble être un avatar de Cléopâtre, dont César entend tempérer l'orgueil pour mieux la soumettre :

Le tigre s'addoucit de l'homme caressé.²

Benserade inverse la référence puisque, dans la réplique de la suivante Eras, le fauve désigne maintenant le vainqueur romain, auquel il faut échapper par le suicide :

Puisqu'il est si cruel, et que rien ne le touche,
Pour n'estre plus en proie à ce tigre farouche,
Il faut d'un beau trepas limiter nostre ennui³

Toutefois, l'animal qui représente le mieux la tragédie de Cléopâtre et, par extension, le charme oriental, est l'aspic, ou du moins le serpent. Reptile comme le crocodile, mais rampant, il est l'instrument supposé du suicide de la reine, grâce à son venin. Les dramaturges l'envisagent avec plus ou moins de retenue :

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 983-984.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 905.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1497-1499.

Jodelle	Garnier	Montreux	Benserade	Mairet	La Chapelle
Nul ne sait comment Cléopâtre s'est suicidée ; les hypothèses de l'aspic et du poison sont évoquées.	Cléopâtre se suicidera après la fin de la tragédie. On ne sait pas comment.	Cléopâtre se fait volontairement mordre par un serpent.		Le serpent permet à Cléopâtre de se suicider ; les Romains ignoreront la cause exacte du décès.	Cléopâtre s'empoisonne.

C'est Montreux qui fournit, le premier, une description de l'animal : il évoque un « aspic dangereux¹ », qu'il qualifie d' « inhumain² » et de « cruel³ » :

Lors tennant le panier en sa main asseuree,
 Descouvre de l'aspic la teste coloree,
 Qui sifflait à sacquets, elle rit doucement :
 Ha, dit-elle, és-tu là remède à mon tourmentt ?⁴

Ce récit comporte ainsi une apostrophe que reprend Benserade :

[...] Te voilà donc, serpent,
 De mon sort affligé l'espoir bas et rampant ?⁵

Dans la tragédie de Mairet, le vase est apporté à la reine sur scène, elle en fait la demande au cinquième acte :

Allez, allez quérir ces mortels animaux,
 Que j'ai fait réserver au secours de mes maux :
 Apportez-moi ce vase, ou ce cristal funeste,
 Où j'ai mis en dépôt tout l'espoir qui me reste.⁶

Le suicide est ainsi mis en scène et les didascalies aident le lecteur à suivre les moindres gestes de Cléopâtre, qui met la main dans le vase. La description de l'aspic à la morsure fatale est saisissante :

Elle étreint dans ce vase un serpent effroyable,
 Dont la langue élançée, et les regards ardents,
 Impriment la terreur au cœur des regardants.⁷

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2514.

²*Ibid.*, v. 2560.

³*Ibid.*, v. 2541.

⁴*Ibid.*, v. 2535-2538.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1717-1718.

⁶Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1563-1566.

⁷*Ibid.*, v. 1602-1604.

Ce sentiment de frayeur est en outre amplifié par le fait que, conformément aux sources antiques, la reine avoue avoir expérimenté les morsures de serpent sur des criminels :

Prévoyant les malheurs qui me sont arrivés,
J'ai sur cent criminels, ces serpents éprouvés,
Et d'un si prompt venin leur morsure est suivie,
Que presque en un quart d'heure, il dérobe la vie.¹

Tout l'excès oriental semble contenu dans cette confession ; le tyran fait preuve de cruauté envers des condamnés à mort. Le serpent quant à lui permet la mise en scène d'un suicide spécifiquement exotique. Bien plus, l'animal devient un objet mythologique ; il fait notamment référence aux Enfers, d'abord dans la tragédie de Jodelle qui évoque « les serpens des sœurs echevelees² », c'est-à-dire des Furies, tandis que Garnier compare Cléopâtre à « une palle Megere / Crineuse de serpens³ », comme l'Ombre d'Antoine qui, dans la pièce de Jodelle, la désigne par la périphrase « ma serpente meurtriere⁴ » ; enfin, le Chœur de femmes alexandrines évoque le sort de Clytemnestre, « vipere⁵ » assassinée par Oreste, son fils.

En somme, le serpent devient la métaphore de la douleur qui s'insinue dans l'esprit et l'empoisonne. Proculée initie cette figure de style :

Quel heur ont-ils pour une fresle gloire ?
Mille serpens rongears en leur memoire.⁶

Cléopâtre elle-même, dans la pièce de Montreux, avoue :

Après tant de travaux, et de peines cruelles,
Qui serpentent encor dans mes lentes moïelles.⁷

¹*Ibid.*, v. 1635-1638.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 103.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 53-54.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 108.

⁵*Ibid.*, v. 339.

⁶*Ibid.*, v. 661-662.

⁷Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2302-2303.

Enfin, Benserade dans son épître liminaire détourne le motif du serpent, nous l'avons déjà évoqué¹, pour désigner les mauvais critiques littéraires, adversaires potentiels de son œuvre :

Comme la médisance, et l'enuie sont deux monstres qui n'épargnent que ce qu'ils ne cognoissent pas, je ne fay point de doute qu'ils n'attaquent Cleopatre, et qu'il ne s'élançe contre elle plusieurs Aspics dont les piqueures luy pourront estre beaucoup plus dangereuses que celles du premier qui luy conserva l'honneur aux dépens de la vie.²

De même que le suicide de Cléopâtre permet la réhabilitation de la courtisane couronnée en reine tragique, de même le serpent aide, semble-t-il, à la revalorisation de l'Orient, terre de débauche qui se métamorphose en berceau de mystères.

La fascination pour l'étranger : vers l'égyptomanie

Renaud Bret-Vitoz, dans son étude sur l'Égypte pharaonique dans la tragédie des Lumières, remarque :

À la période classique, la couleur locale et la précision géographique n'étaient pas la préoccupation des auteurs.³

Bien qu'en effet le décor exotique soit occulté sur la scène classique, nous nuancions cette prise de position en précisant que les dramaturges esquissent parfois des descriptions du paysage égyptien. La description fascinée de la terre orientale est présente dès la tragédie de Jodelle, qui confie à son Chœur de femmes alexandrines l'éloge de l'Égypte :

On voit à l'heure mesme
Ce pays coloré,
Sous le flambeau suprême
Du Dieu au Char-doré :
Et semble que la face
De ce Dieu variant,
De ceste ville face
L'honneur de l'Orient,
Et qu'il se mire en elle
Plus tost qu'en autre part,
La prisant comme celle
Dont plus d'honneur depart,

¹Extrait déjà cité, voir *supra* p. 178.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, NP 3.

³Renaud BRET-VITTOZ, « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII^e siècle : le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire », *op. cit.*, p. 79.

De pompes de delices
Attrayans doucement
Sous leurs gayes blandices,
L'humain entendement.
Car veit on jamais ville
En plaisirs, en honneur
En banquets plus fertile,
Si durable estoit l'heur ?¹

Garnier semble démarquer ce passage mais amplifie son éloge, en célébrant la fertilité² du Nil, dont Osiris est le dieu :

O Douce terre fertile
Où le Soleil anima
Le premier homme d'argile,
Que le Nil bourbeux forma :
Où les sciences premieres,
Nostre celeste ornement,
Ont prins leur commencement
Pour nos poitrines grossieres
Qui tant de siecles durant
Souloyent estre nourricieres
D'un rude esprit ignorant.
Où le Nil, nostre bon pere,
D'un secours perpetuel
Nous apporte, debonnaire,
Le commun vivre annuel,
La visitant chaque annee
Et couvrant d'un limon gras
Qu'il luy verse de sept bras
A la saison retournee :
Faisant que par tel engrés
Elle rende moissonnee
Heureuse abondance après.
O vagueux prince des Fleuves,
Des Ethiopes l'honneur,
Il faut qu'ores tu espreuves
Le servage d'un Seigneur :
Que du Tybre, qui est moindre
En puissance et en renom,
Voises reverant le nom,
Qui fait tous les fleuves craindre
Superbe de la grandeur
Des siens qui veulent enceindre
De ce monde la rondeur.³

À ces éloges vastes et vagues, les dramaturges du « Grand Siècle » opposent des remarques brèves et précises, initiées par Montreux, qui célèbre les pyramides⁴,

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 273-292.

²Voir aussi cette réplique de Marc Antoine, qui compare Cléopâtre à une île :
« De l'Égypte feconde, et sa rive estrangere / Que ta Royne, autre Phar', de ses beaux yeux esclaire. »
Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 117-118.

³*Ibid.*, v. 743-775.

⁴Soumet, au dix-neuvième siècle, précise au début de sa tragédie de *Cléopâtre* que « Le théâtre représente l'intérieur d'une pyramide égyptienne ». C'est en effet le lieu des actes premier et cinquième ; les actes deux, trois et quatre se passent dans le palais.

Alexandre SOUMET, *Cléopâtre, tragédie en 5 actes et en vers*, par M. Alexandre Soumet,... Paris, Odéon, 2

tombeaux pharaoniques :

Es sepulchres murez, superbes, anciens,
Ornez de cent trophées des Roys Egyptiens.¹

La Chapelle insiste également sur la majesté architecturale de l'Orient, qui sied mal aux habitudes romaines et devient donc un signe de démesure :

Que pouvez-vous, Seigneur, esperer dans ces lieux
Après avoir perdu vos Flotes et vos Armées,
Qu'une place en mourant parmi les Ptolomées,
Dans ces fameux Tombeaux, admirez des Humains,
Mais bâtis pour des Roys, et non pour des Romains ?²

Enfin, l'éloge de la richesse orientale, poursuivi par Mairet³, atteint son apogée dans la tragédie de Benserade, qui érige Alexandrie au niveau de Troie :

Souvent une tristesse est l'effet d'une joie,
La nuit du beau Paris causa celle de Troie :
Nostre Egypte l'egale, et la surpasse encor,
De même qu'Ilion elle perd son Hector,
L'amour mit cet empire au point qu'il met le nôtre,
Fut le bûcher de l'un, la ruine de l'autre.⁴

Hardy, avant Benserade et Mairet, avait déjà proposé une tragi-comédie intitulée *La Belle Égyptienne*⁵ qui prouve une fois de plus l'intérêt contemporain pour l'Orient pharaonique.

En conclusion, le blâme de l'Orient corrompue se double d'un éloge d'une terre exotique qui suscite la curiosité et l'admiration. Sans toutefois nier les dangers d'un

juillet 1824, J.-N. Barba, 1825, p. 1.

Octavie descend dans la pyramide à la deuxième scène du dernier acte :

« MARCELLUS – Dans ces lieux, quoi ! Vous osez vous rendre ? / Quels funèbres objets partout viennent s'offrir ! / N'allons pas plus avant.

OCTAVIE – Le rejoindre, ou périr. / Parcourons cette enceinte à la mort consacrée »

Ibid., p. 68.

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 817-818.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 136-140.

³« Ne t'ai-je pas donné d'une main libérale, / Tout ce que l'Orient de richesse étale ? »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 909-910.

La Cléopâtre ou le Marc Antoine semble ainsi marquer un tournant dans l'utilisation des motifs exotiques, largement exploités ; Alain Riffaut remarque :

« Mairet tire parti des visions poétiques du lieu exotique : Égypte étrangère et fabuleuse avec le Nil et sa faune, son or et ses trésors (v. 719), ses villes et ses lieux comme Péluse, Canope ou Pharos, sa fatale renommée (v. 1093), ses fêtes (v. 723-725), ses divinités et ses temples (v. 471), ses mages et ses rites religieux (v. 756). »

Jean MAIRET, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 261.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1265-1270.

⁵Alexandre HARDY, « La Belle Égyptienne, tragi-comédie », *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, 1624, p. 197-290.

continent peu connu, les dramaturges expriment, à travers les personnages, la fascination de l'Occident pour l'Orient. La contradiction entre ces deux tendances semble partiellement exposée par Montreux :

Que doy-je faire Aree ? et quoy ne doy je pas
Faire esprouver le feu, le fer, et le trespas
A ce peuple inhumain, agité de furie,
Dont le crime a pollu l'honneur d'Alexandrie ?¹

Les charmes et la grandeur de l'Égypte sont anéantis par le vice, qu'incarne Cléopâtre. Seule sa mise à mort permet dès lors de purifier la terre et de réhabiliter l'Orient.

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 729-732.

CHAPITRE 13 – HÉRITAGES DE L'OMBRE HUMANISTE : UNE DRAMATURGIE DE L'APPEL D'OUTRE-TOMBE

Si la littérature tragique a coutume d'évoquer les Ombres des personnages morts – l'Ombre de Tantale dans *Thyeste* de Sénèque, l'Ombre de Mégère dans *Porcie* de Garnier – force est de constater que la présence de spectres dans les tragédies de Cléopâtre dépasse la simple figure de style¹. Il ne s'agit pas seulement de faire apparaître une Ombre terrifiante sur scène, qui va rappeler son souvenir aux vivants, annoncer des malheurs² et introduire d'emblée le public dans une atmosphère macabre, nécessaire à la dramaturgie du dénouement étendu. En effet, Marc Antoine – puisque c'est principalement de son Ombre qu'il s'agit – est un personnage indissociable de la tragédie de Cléopâtre : Jodelle fait le choix de commencer sa *Cléopâtre captive* après la mort d'Antoine mais ne pouvait guère renoncer à lui³. L'Ombre du général romain pèse sur le personnel dramatique, même quand elle n'apparaît pas. Il est dans toutes les discussions, dans toutes les mémoires. Il n'est ni simple messenger, comme Égée dans la

¹Précisons toutefois que de telles occurrences sont à relever dans les tragédies de Mairet et de Benserade (dans laquelle Antoine se dédouble, faisant appel à son âme comme à un ami) :

« Je passe chez les morts plus agréablement, / Sachant votre innocence, et mon aveuglement »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1347-1348.

« Pas un seul ne me reste, à peine ay-je mon ombre » ; « Nous courons au combat, mon ombre est assez forte »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 26 ; v. 793.

²« un personnage protatique se chargeait dans le prologue ou le I^{er} acte de rafraîchir les mémoires défaillantes, ou pallier les ignorances, en annonçant le sujet et en suggérant l'issue. »

Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 30.

³Jodelle suit l'italien Cesare de' Cesari, qui, en 1552, met en scène l'Ombre d'Antoine.

tragédie d'*Hippolyte* de Robert Garnier, ni une figure symbolique comme Mègère. Il est un personnage essentiel et son souvenir hante les esprits, au sens propre comme au sens figuré.

La séparation des amants permet donc de donner une importance fondamentale au spectre : s'il est mort avant le « lever de rideau¹ », il est indispensable de souligner sa présence persistante ; s'il meurt au cours de la pièce, les autres personnages en général, et Cléopâtre en particulier, ne s'en détachent pas facilement.

Quand on considère non plus la fable – c'est-à-dire l'histoire même de Cléopâtre et Marc Antoine – mais la création dramatique, le discours spectral ressemble à une résurrection de la pensée antique, voire à ce qu'Olivier Millet appelle « immense prosopopée² des ombres, c'est-à-dire de la culture antique³ ». Il s'agirait d'une figure rhétorique d'un point de vue externe, dramaturgique : en somme, la parole protatique fait resurgir à la fois un personnage mort et une littérature en pleine renaissance. L'anabase devient donc une métaphore de la création dramatique humaniste ; on peut en effet reprendre à son sujet l'analyse que fait Marc Fumaroli de la *katabase* :

En ce sens la scène de la descente d'Énée aux Enfers, dans l'*Enéide*, chant VI, peut être considérée comme l'emblème de la dramaturgie humaniste, à plus forte raison de la dramaturgie classique : le discours du vieil Anchise au jeune Énée, qui porte en lui l'avenir de Rome, illustre les idées fondamentales de la civilisation romaine par l'apparition successive de masques qui sont autant de moules préparés pour le visage de ses futurs héros. Il s'agit là, dans une heureuse fusion de l'art oratoire et de l'art dramatique, d'une expérience initiatique par laquelle l'individu transitoire est appelé à connaître et prendre en charge les dieux qui assurent la pérennité de sa communauté.⁴

Ainsi la présence du héros mort est-elle au centre du mécanisme tragique car elle pose un débat idéologique, qui nourrit les préoccupations démonologiques

¹Voir *supra* note 4 p. 181.

²Cette figure d'évocation des morts est considérée par Quintilien comme une des caractéristiques du style sublime et pathétique.

QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1978, IX. 2. 31.

³Olivier MILLET, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27-30 mars 2002*, dir. Françoise Lavocat, François Lecercle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 98.

⁴Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 2^e éd, Genève, Droz, 1996, p. 307-308.

contemporaines : elle entretient ou déclenche le tragique et elle magnifie l'amour des amants.

Ombre protatique, personnage fantomatique : la mise en scène de débats religieux

L'Ombre de Marc Antoine émane des Enfers païens, monde souterrain des Anciens qui accueille toutes les âmes. Les *Inferni* de Pluton se divisent en plusieurs territoires, entourés du fleuve Styx : l'Érèbe est réservé à ceux dont les corps n'ont pas été enterrés, les Champs Élysées abritent les bienheureux et le Tartare reçoit les criminels. Il faut donc veiller à ne pas confondre les Enfers gréco-romains, qui regroupent le séjour des damnés et des justes, avec l'Enfer chrétien. La mention de ce lieu mystérieux, qui demeure impénétrable pour le commun des mortels, fait parfois l'objet d'un interdit verbal, comme le souligne par exemple la périphrase employée par la Cléopâtre de Jodelle – « ce lieu / Où maintenant tu es¹ ». Dans la tragédie de Garnier, au contraire, la description est plus détaillée :

Traversant l'Acheron, pour habiter les lieux
Destinez pour demeure aux hommes demy-Dieux²

Cette réplique de Cléopâtre est complétée par le discours du Chœur :

» Celuy qui d'une brave audace
» Voit, sans pallir, la noire face
» De bourbeux fleuve d'Acheron :
» Et le traversant ne s'estonne
» De voir la perruque grisonne
» De son vieil batelier Charon³

Ces extraits contribuent à susciter un sentiment de frayeur tout en jouant sur une évidente connivence culturelle, puisque les contemporains du dramaturge connaissent parfaitement les croyances antiques. En outre, Jodelle imite Sénèque en faisant paraître un spectre sur scène et le prologue protatique devient un *topos* humaniste :

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1369-1370.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 541-542.

³*Ibid.*, v. 1278-1283.

L'ombre, notamment protatique, du revenant qui vient hanter les vivants, combine les qualités suivantes. Substance sans corps, souvent fantôme d'un assassiné ou d'un meurtrier, elle continue d'éprouver cependant les passions et l'horreur physique qui affectaient le sujet vivant ; elle éprouve généralement en enfer un châtement « physique » perpétuel : ici aussi, expression de la passion et langage de la torture se confondent. Par leur fonction dramatique, ces figures signalent d'emblée la destination infernale de leurs victimes : celles-ci sont vouées à partager dans la mort l'état de souffrance ultime, définitif et absolu, incarné par ces bourreaux.¹

L'interrogation sur la géographie infernale a pour corollaire celle de l'identité de l'Ombre. Olivier Millet l'explique ainsi :

les Anciens distinguaient en effet le corps, l'âme et l'ombre, celle-ci étant un « simulacre » descendu aux Enfers et susceptible de se manifester aux vivants, avec la taille de géants.²

Pour Jodelle, l'Ombre est extraite du corps par les divinités infernales :

O vous les Dieux des bas enfers et sombres,
Qui retirez fatalement les ombres
Hors de nos corps.³

Quant à Garnier, il suppose que l'âme et le corps sont réunis ou séparés, selon la disposition d'esprit du mort, menacé donc de division en cas de faiblesse :

Je te suivray par tout, soit que ton ame forte
Entretienne ton corps, ou que triste elle en sorte⁴

Enfin, Mairet imagine que l'Ombre du mort peut être recueillie par les Dieux. En somme, le parcours du *corpus* confirme cette tripartition entre le corps qui meurt, l'âme qui survit et l'Ombre qui peut revenir sur la terre.

Il est difficile de concevoir l'apparence de cette Ombre rémanente, qui vient tourmenter les vivants et qui apparaît parfois sur scène⁵. En effet, la tragédie de Jodelle s'ouvre sur le monologue de l'Ombre d'Antoine : la conciliation entre cette croyance antique et la religion chrétienne est rendue possible par la scène suivante, topique, du songe :

¹Olivier MILLET, « La Représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *op. cit.*, p. 97.

²Olivier MILLET, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », *op. cit.*, p. 167.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1493-1495.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 539-540.

⁵Kathleen M. Hall fait cette hypothèse : « Antoine serait demi-nu, décharné, ou habillé d'un suaire taché de sang ou d'un pourpoint d'où dégouttaient les rouges traînées qui dans les tableaux de batailles signifiaient les entrailles sanglantes. »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. XII.

l'apparition de l'ombre, notamment quand elle est protatique, s'accompagne fréquemment d'un rêve simultané et prémonitoire de la victime, qui en fait ensuite le récit dans la scène suivante. Les spectateurs comprennent alors que la même ombre qu'ils ont vue sur la scène lui est apparue également, bien que d'une autre manière et sans révéler à sa victime toutes les informations apportées au public dans la première scène.¹

Le monologue protatique est ainsi la représentation scénique du rêve de Cléopâtre, interpellée dans son sommeil par son amant mort. Ce procédé habile permet au dramaturge d'allier les deux systèmes de pensée : les superstitieux considéreront ce monologue comme une apparition, les sceptiques estimeront que ce procédé scénique est une convention qui met en scène le rêve de Cléopâtre, comme certains monologues donnent à voir les pensées intimes. La parole protatique sur la scène renaissante contribue à entretenir ces croyances païennes, entre scyomancie et oniromancie. Le public des tragédies humanistes n'est pourtant pas celui des diableries médiévales : la connaissance de l'antiquité païenne est en effet réservée à des personnes cultivées, qui méprisent le théâtre des « siècles obscurs ». La période de la Réforme suscite assurément nombre d'interrogations et de doutes : les conflits religieux, qui opposent catholiques et protestants, interrogent profondément les croyances contemporaines, bien que le spectre soit incompatible avec le dogme chrétien :

Le *pathos* tragique signifié par la présence de l'ombre comporte ainsi un véritable enjeu sacré, qui doit être référé à l'angoisse de l'époque et en particulier à son goût inquiet et fasciné pour le surnaturel. La tragédie humaniste, et ses avatars successifs, sont ici héritiers du théâtre médiéval dont il ne faut pas les détacher trop rapidement, comme le montrent l'exemple du théâtre néo-latin, en particulier jésuite, mais aussi les théâtres élisabéthain et espagnol : mystères et moralités comportaient déjà au Moyen-âge des scènes de diableries et des éléments macabres.²

Jodelle et Garnier soulignent la légèreté des Ombres³, qui ne touchent pas le sol et s'apparentent à des esprits flottants, fugitifs⁴, évanescents. Ils insistent également sur

¹Olivier MILLET, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », *op. cit.*, p. 172.

²*Ibid.*, p. 165.

³« la troupe legere »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 66.

« L'ombre legere »

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 201.

⁴« fugitive Ombre »

Ibid., v. 1971.

la pâleur¹ du spectre – *topos* antique – et de son royaume, contrairement à Mairet qui évoque peut-être plus symboliquement le « rivage sombre² » des Enfers, ce qui est probablement une manière de faire référence au Tartare.

Reste à statuer sur l'apparence du corps gisant : Jodelle évoque le « corps tractable / Ensanglanté³ », tandis que Garnier propose une description plus précise :

Tu n'es plus rien qu'un tronc, le butin d'une lame,
Sans vie et sans chaleur, ton beau front est desteint
Et la palle hideur s'empare de ton teint.⁴

Quant aux tragédies ultérieures, elles ne se préoccupent guère de la représentation de l'Ombre, qui est souvent évoquée ou mentionnée mais jamais mise en scène. En revanche, si le motif du spectre soulève des interrogations religieuses, en dépit du caractère inconcevable de cette croyance pour le dogme chrétien, il représente aussi une forme de divinité : non seulement les personnages évoquent Pluton – Hadès – mais ils attribuent aussi nombre de pouvoirs aux morts. Les personnages invoquent communément les dieux et les Ombres, de façon conventionnelle. La Chapelle écrit l'invocation de Cléopâtre aux spectres ascendants :

O vous, ombres de mes Ayeux,
A qui de toutes parts trahie, infortunée,
J'ose encor confier ma triste destinée,
Conservez aujourd'huy l'honneur de vostre rang,
Dans vos sacrez Tombeaux protégez vostre sang.⁵

Enfin, Montreux s'intéresse davantage aux sacrifices funéraires, qui évitent au mort de rejoindre le Pré des Asphodèles :

Et serve je te rends les sacrifices sombres,
Qu'on offre aux trepassez pour appaiser leurs ombres
[...]
Permettre qu'on rendit les sepulchrables vœux
Aux ombres explorez d'Antoine miserable.⁶

Il est évident que la question religieuse intéresse également les dramaturges du

¹*Ibid.*, v. 650 ; v. 1905.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1589.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 247-248.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1937-1939.

⁵Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1024-1028.

⁶Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 57-58 ; v. 2289-2290.

« Grand Siècle », qui adaptent le discours humaniste aux préoccupations de leur temps. En somme, l'Ombre est un opérateur tragique fondamental, chez les dramaturges humanistes, qui participe même de la définition du genre selon certains théoriciens : ainsi Pierre Le Loyer déclare-t-il :

Les Tragedies sont toutes pleines d'Idoles & d'Ombres des Ames des morts, représentées sur le Theatre.¹

Cette affirmation n'est vraie que dans le théâtre humaniste. Toutefois, comme nous le supposons de prime abord, le personnage de Marc Antoine revêt une importance telle que son spectre survit à la dramaturgie renaissante et assure une permanence esthétique singulière : certes, les Ombres sont sur le déclin, mais celle d'Antoine continue à être mentionnée dans les répliques des personnages. Elle n'est plus représentée sur scène mais elle fait profondément partie du mythe de Cléopâtre, dont elle n'est pas dissociable. Les dramaturges du « Grand Siècle » se contentent de mentions, certes éparses mais essentielles.

D'un point de vue idéologique et religieux, le spectre s'apparente à un trouble-fête, à une manifestation surnaturelle qui confronte le public aux doutes et tendances superstitieuses : comme nous l'expliquions précédemment, les troubles religieux favorisent le développement de croyances populaires, héritées du Moyen-âge. La représentation sur la scène théâtrale d'un spectre vient alimenter les débats religieux : la mise en scène de croyances païennes sur la scène chrétienne, elle-même divisée, crée des doutes et des interrogations, même si le public des collèges ou l'entourage royal n'est guère enclin à la superstition. Ce jeu de lettrés ne suppose pas une adhésion aux croyances du paganisme.

Nous admettons néanmoins que cette interprétation sied moins aux tragédies du

¹Cité par François LECERCLE, « L'Automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27-30 mars 2002, op. cit.*, p. 32.

Voir : Pierre LE LOYER, *Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits, comme anges, démons et âmes, se monstrans visibles aux hommes... le tout en huict livres*, Paris, N. Buon, 1608.

siècle classique, qui sont représentées avant la révocation de l'édit de Nantes (1685), mais l'Ombre n'en demeure pas moins un opérateur cathartique puissant, qui, à défaut de poser un débat religieux, favorise la purgation des passions.

Frayeur, horreur et pitié : le tragique spectral

L'apparition sur scène d'une Ombre ou son évocation engendre un sentiment de profonde terreur. Cette réaction permet de susciter à la fois la frayeur – puisque les vivants se projettent dans l'au-delà, ressassent leur propre mortalité – et la pitié, les deux sentiments tragiques définis par Aristote.

Les Enfers, véritables « habitacles d'horreur », sont décrits comme un lieu de torture permanente ; c'est ainsi que le résume Arée, dans la tragédie de Montreux :

Antoine est desja mort, et son ame infidelle
Souffre dans les Enfers mainte peine cruelle.¹

Mais l'esthétique de la tragédie humaniste, notamment chez Jodelle, conduit à un aperçu très détaillé des souffrances subies par les âmes criminelles. De manière très étonnante, l'Ombre d'Antoine vient témoigner sur scène des douleurs infligées par l'amour terrestre :

Et forcené après comme si cent furies
Exerçans dedans moy toutes bourrelleries,
Embrouillans mon cerveau, empestrant mes entrailles,
M'eussent fait le gibier des mordantes tenailles²

Tandis que Cléopâtre elle-même anticipe ses supplices infernaux :

Que plus tost ceste terre au fond de ses entrailles
M'engloutisse à présent, que toutes les tenailles
De ces bourrelles Sœurs horreur de l'onde basse,
M'arrachent les boyaux, que la teste on me casse
D'un foudre inusité, qu'ainsi je me conseille,
Et que la peur de mort entre dans mon oreille.³

Les deux évocations demeurent très semblables. La description physiologique des persécutions subies glace d'effroi les spectateurs, confrontés à une violence tragique

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 811-812.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 85-88.

³*Ibid.*, v. 263-268.

singulière, extrêmement sanglante, qui souligne la force pathétique du personnage spectral. Quand Antoine et Cléopâtre font état des enfers, il s'agit de comparaisons pour dire la force de ce qu'ils éprouvent et non d'une croyance religieuse.

La « peur » évoquée ci-dessus par la reine est également développée dans les tragédies de Garnier et de Montreux : si ce dernier, en prêtre moralisateur et misogynne, estime de prime abord que « La femme a toujours peur de l'horreur des tombeaux¹ », l'auteur de *Marc Antoine* s'adresse par l'intermédiaire du Chœur au public, qu'il invite à partager son épouvante :

Qui peut voir, affranchy de crainte,
Des Ombres l'effroyable feinte²

La frayeur et la pitié sont ainsi fortement suggérées par les personnages eux-mêmes, qui trahissent une appréhension collective. Il convient cependant de souligner que l'Ombre a une dimension spectaculaire indéniable.

L'anabase du spectre d'Antoine, dès le début de la tragédie de Jodelle, saisit d'effroi les spectateurs : le dramaturge introduit alors le motif du songe pour expliquer de manière rationnelle l'apparition de l'Ombre.

O vision estrange ! ô pitoyable songe !
[...]
Encore l'avoir veu ceste nuict en figure !³

Garnier ne reprend pas l'apparition de l'Ombre mais conserve néanmoins l'idée que les morts tourmentent les vivants dans leur sommeil :

Et les esprits des morts apparoissans les nuicts⁴

Si les dramaturges du siècle suivant ne sont guère enclins à représenter les Ombres sur scène et s'en tiennent à de simples évocations, il convient tout de même de souligner l'étonnante adaptation de Benserade qui, dès les pièces liminaires, évoque l'anabase de Cléopâtre, qui sort du bas monde pour s'incliner devant la grandeur de

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2006.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1284-1285.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 181 ; v. 240.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 308.

Richelieu :

Sonnet pour Monseigneur l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu.

[...]

Ce que je refusais de faire pour Octave,
Ma générosité le fait pour Richelieu.¹

Si cette figure semble n'être qu'un pure artifice lié à la *captatio benevolentiae* et au dévouement de l'écrivain pour son mécène², il faut souligner que le dramaturge reprend cette idée au sein même de la tragédie, en attribuant ces paroles à Antoine avec beaucoup plus d'efficacité puisqu'il ne s'agit plus d'un simple artifice rhétorique :

Cleopâtre m'appelle.

Dans son teint le plus hideux ma mort me semble belle,
Et je veux à ce triste, et déplorable jour,
Faire voir un triomphe, et d'honneur, et d'amour.³

Le renversement de situation est pour le moins étonnant : le spectre de Cléopâtre – qui rappelons-le, n'est pas morte, même si son amant le croit – est décrit comme une apparition effroyable ; il appelle Antoine d'une fausse outre-tombe et provoque un discours traditionnel sur le bonheur amoureux. La mention du « triomphe » reprend un thème fondamental de la tragédie de Cléopâtre, lié à la captivité, mais de manière plate et conventionnelle, au sens figuré.

L'Ombre, l'appel d'outre-tombe, l'anabase et le triomphe ne sont plus que des figures rhétoriques d'ornement et ne suscitent guère d'émotions tragiques. En revanche, les deux autres dramaturges du « Grand Siècle » ont su, à l'instar de leurs prédécesseurs humanistes, décrire efficacement la communication entre le monde des vivants et celui des morts puis exploiter le motif de la réunion des amants dans l'au-delà.

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, NP 4.
Voir *supra* note 4 p. 95.

²La figure du poète se confond ainsi avec celle du nécromant, déjà dans la poésie de Jodelle :
« L'image du poète pouvait facilement se confondre dans son esprit avec celle d'un nécromant. Cette assimilation de la poésie à la magie rejoint l'un des lieux communs littéraires chers à l'époque, attribuant à l'écrivain le pouvoir d'immortaliser ceux qu'il chante. Ce topos apparaît souvent dans la poésie de Jodelle mais plutôt que d'immortaliser, il s'agit pour lui de rendre à la vie, comme un nécromant suscite des ombres. [...] Dans un autre poème intitulé « L'ombre », dédié à Timoléon de Cossé, le poète prend d'abord la parole puis l'offre au fantôme du destinataire qu'il a donc le pouvoir d'évoquer : « Suis-je mort ? Oui ; non ; je suis vif encore / Puis que mon nom court et bruict en tous lieux. »
Yvan LOSKOUTOFF, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *op. cit.*, p. 69.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 729-732.

D'un royaume à l'autre : une dramaturgie de la réunion

La thématique du tombeau, voire du mausolée ou du sépulcre, est fondamentale dans les tragédies de Cléopâtre. Il arrive même fréquemment que le lieu de l'action y soit déplacé.

Dans la pièce de Jodelle, ce sont des didascalies internes qui permettent au lecteur de comprendre ce changement d'espace :

Triste elle s'en va voir des sepulchres le clos,
Où la mort a caché de son ami les os.
[...]
Ja la Roine se couche
Pres du tombeau
[...]
Voila pleurant elle entre en ce clos des tombeaux.¹

L'accent est mis sur le motif de l'enfermement morbide. Sans mot dire, Cléopâtre va physiquement rejoindre le corps de son amant – nous reconnaissons à travers la mention des « os » l'esthétique humaniste de description physiologique – et faire la morte auprès de lui. L'atmosphère de claustration vient augmenter le tragique, à travers les sentiments de frayeur et de pitié. Dans la tragédie de Garnier, au contraire, Cléopâtre souligne elle-même son isolement volontaire :

O dommageable femme ! hé puis-je vivre encore
En ce larval sepulchre, où je me fais enclorre ?²

Cette lamentation presque narcissique, qui tire les larmes par ses allusions à un prochain suicide, semble moins efficace ; la sympathie du public serait largement moindre que celle suscitée par les procédés précédents.

Les autres dramaturges se partagent entre ces deux formules : Montreux fait parler une suivante et insiste, imité par Mairet³, sur le paradoxe de l'enfermement d'un vivant dans la demeure d'un mort :

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1307-1308 ; v. 1339-1340 ; v. 1387.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1812-1813.

³« Vous n'avez qu'à passer dans votre Mausolée »

« Et qu'ainsi je m'enferme au tombeau toute vive »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 873 ; v. 878.

Notons cependant que Cléopâtre est invitée par Iras à rejoindre le corps d'Antoine.

Mourons donc Cleopatre, et d'un esprit royal
Digne de tes ayeulx resiste à ce grand mal,
Qui apres tant de maux te gesnera captive,
Si l'on te trouve encor dans ces sepulchres vive¹

Toutefois, la visite au tombeau peut-être interprétée comme la représentation scénique de la réunion des amants, que permet le suicide. Cette hypothèse est de toute évidence confirmée par la version de Garnier :

Or meurs donc Cleopatre, et plus longtemps n'absentes
Antoine, qui t'attend aux rives pallissantes :
Va rejoindre son ombre, et ne sanglote plus,
Veuve de son amour en ces tombeaux reclus.²

Dans la tragédie de La Chapelle, cette promesse de réunion s'adresse même au mort, dans un beau discours lyrique qui accentue la dimension pathétique du motif³ :

Cher Epoux⁴, reçois moy dans les Royaumes sombres,
Où je veux que l'amour rejoigne nos deux Ombres⁵

Enfin, ces retrouvailles dans le royaume des morts sont souvent présentées comme une volonté de Marc Antoine, voire comme un ordre qu'il intime à la reine⁶. Quand la Cléopâtre de Jodelle déclare « Antoine m'appelle, Antoine il me faut suivre⁷ » et que Charmium l'interroge sur ce que demandait son Ombre, elle répond :

Que je trace
Par ma mort un chemin pour rencontrer son ombre⁸

Mairet précise d'ailleurs dans la même perspective qu'Antoine attend sa bien-aimée « aux enfers qu[il lui a] préparés⁹ ». La plus grande originalité revient à Benserade : il insère dans les *ultima verba* de Cléopâtre une didascalie interne qui décrit

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 255-258.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1904-1907.

³Ce passage est imité de la tragédie de Mairet :

« Attends donc cher époux que le rivage sombre, / Que mon fidèle esprit aille joindre ton ombre »
Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1589-1590.

⁴Notons que le procédé n'est pas isolé dans cette tragédie :

« Cher Ombre, ne crains point qu'apres toy je demeure... »

Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 949.

⁵*Ibid.*, v. 1389-1390.

⁶« Un motif fréquent est le besoin de sang [Le Loyer, *Livres des spectres* 1586], que nous retrouvons dans les pièces, soit que le spectre appelle un autre personnage à verser le sang, soit qu'il lui demande de le rejoindre en enfer, dans une sorte d'union monstrueuse dans la mort. Les personnages victimes de ces apparitions, sont en particulier les tyrans, en particulier ceux qui se livrent à la sorcellerie. »

Olivier MILLET, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », *op. cit.*, p. 169.

⁷Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 179.

⁸*Ibid.*, v. 250-251.

⁹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1404.

l'ouverture du sol vers l'ancre de Pluton ainsi que la réunion visuelle des amants, enfin face à face :

Mais déjà les enfers s'ouvrent dessous mes pas,
Je vois l'ombre d'Antoine, elle me tend les bras¹

La tragédie de Montreux fait figure de *hapax* dans notre *corpus*, elle mentionne le Paradis des Anciens, qui accueillerait les Ombres des amants. Après tant de propos misogynes et tant de traits dirigés contre la débauche alexandrine – qui s'expliquent en partie par la religion de l'auteur – ces évocations sont pour le moins surprenantes. Le couple maudit et coupable se retrouverait ainsi sur les terres des bienheureux, comme si leur double suicide était une pénitence suffisante. Le discours didactique du prêtre glisserait vers la sensibilité lyrique. Ainsi Cléopâtre déclare-t-elle :

Comme dans les Enfers és plaines Elisees
On verra vivement nos ames assemblees.²

Ces propos seront confirmés par Epaphrodite à la fin de la tragédie :

Tu sçais avec quel soing et *bienheureuse*³ cure
Elle posa ce corps en riche sepulture,
Les vœux qu'elle rendit à ses Ombres errans
Es champs Eliseens leurs amours souspirans.⁴

En somme, si l'Ombre et l'appel d'outre-tombe mettent en valeur la dynamique d'émulation avec les Anciens et font allusion aux croyances païennes⁵, ces procédés accentuent surtout le tragique, à travers les sentiments de frayeur ou de pitié, et permettent une réunion des amants compromise à jamais par les ambitions humaines.

La figure de l'Ombre catalyse ainsi nombre d'enjeux idéologiques, littéraires, esthétiques et culturels ; elle permet surtout d'amplifier et de magnifier le spectacle tragique.

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1746.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1413-1414.

³Nous soulignons.

⁴*Ibid.*, v. 2459-2462.

⁵« [L'ombre] exprime aussi des hantises contemporaines qu'alimentent les doctrines chrétiennes du surnaturel et un climat historique et idéologique propice au merveilleux macabre. L'ombre tragique nous semble à cet égard le symptôme d'une crise de la Renaissance qu'illustrent ou accompagnent en France, dans la seconde moitié du siècle, les guerres de religion comme les traités des spécialistes du surnaturel. » Olivier MILLET, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », *op. cit.*, p. 163.

CHAPITRE 14 – DÉFINITION ET CRITIQUE DU HÉROS : MODÈLE ÉPIQUE, MODÈLE TRAGIQUE

L'épopée et la tragédie sont définies par Aristote comme les deux grands genres illustrés par de brillants poètes, éloignés de la bassesse de la comédie et de la satire :

Lorsque la tragédie et la comédie furent apparues, chaque poète fut entraîné par sa nature propre vers l'une ou l'autre sorte de poésie : les uns devinrent auteurs de comédies et non plus de poèmes iambiques, les autres de tragédies et non plus d'épopées ; car ces deux formes ont plus d'élévation et de dignité que les précédentes.¹

Dès lors, il est indéniable que l'épopée, illustrée notamment par Homère et Virgile, ait eu une influence considérable sur la tragédie ; il faut d'ailleurs de remarquer que ces deux genres ont connu un déclin au Moyen-âge, qui développe les romans de chevalerie et les Mystères. Le nom de tragédie subsiste mais il désigne alors des épopées. À la Renaissance, si la tragédie est investie d'un nouveau souffle poétique, le modèle épique antique ne suscite que des œuvres sans réel succès, comme la *Franciade* de Ronsard². En revanche, l'épopée demeure un lieu d'imitation qui stimule la littérature poétique, romanesque – du roman héroïque ou historique à la parodie – et dramatique³.

La tragédie manifeste donc une parenté avec l'épopée, dont elle reprend certains motifs et dont elle se réclame en partie ; l'importance des scènes de combat – liées

¹ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 45.

²Pierre de RONSARD, *La Franciade [1572]*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », n° 23, 1983.

³Jean-Claude TERNAUX, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Paris, H. Champion, 2000, p. 309-412.

également à la tragi-comédie – en témoigne ; toutefois, les deux modèles sont incompatibles et le règne du genre tragique révèle une crise du modèle épique, sur le déclin.

Épopée et tragédie : la parenté générique

La comparaison entre l'épopée et la tragédie fait partie des principales études menées par Aristote dans sa *Poétique* ; il l'initie en ces termes :

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles qui utilise – mais seul – le grand vers, mais le fait qu'elle a un mètre uniforme et qu'elle est une narration qui les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ; l'épopée, elle, n'est pas limitée dans le temps ; sur ce point aussi elles diffèrent, encore qu'au début les poètes en aient usé dans les tragédies comme dans les épopées. Quant aux parties, certaines sont communes aux deux genres, d'autres propres à la tragédie. Si bien que celui qui sait dire d'une tragédie si elle est bonne ou mauvaise, sait le dire également de l'épopée. Car les éléments qui constituent l'épopée se trouvent aussi dans la tragédie, mais les éléments de la tragédie ne sont pas tous dans l'épopée.¹

En somme, les personnages sont les mêmes et la forme varie parce que l'épopée se caractérise par sa narrativité et sa longueur². Mais la « fille de l'épopée³ » tient sa supériorité à son unité, à sa dimension spectaculaire ainsi qu'aux sentiments de frayeur et de pitié qu'elle suscite⁴. Quant à l'épopée, elle sera définie à rebours par Marmontel comme une « tragédie dont l'action se passe dans l'imaginaire du lecteur.⁵ » Il convient néanmoins de préciser que la préférence d'Aristote s'oppose à celle de Platon, qui caractérise la tragédie comme un vaste dialogue, un récit imitatif bien inférieur au récit des dithyrambes, fait au nom du poète, et au savant mélange de ces deux récits qui fonde l'épopée, genre supérieur⁶.

¹ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 50-51.

²« il les distingue par l'objet imité (pour l'épopée : une histoire variée et riche en épisodes ; pour la tragédie : les caractères, avec l'unité resserrée de leur interaction), et par le mode de l'imitation : la *mimèsis* épique, narrative mais « impure », enchâsse du dialogue, et s'apparente à celle de la tragédie, bien qu'elle lui soit inférieure par la pauvreté de ses moyens et son manque de concentration. »

Daniël MADELÉNAT, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », n° 42, 1986, p. 123.

³*Ibid.*, p. 123.

⁴ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 139.

⁵Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze-Lefay, Paris, Éditions Desjonquères, 2005, p. 58.

⁶PLATON, *Œuvres complètes. La République : livres I-III*, trad. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1967, III. 394 A-E.

Les dramaturges se réclament de cette filiation épique et font des allusions directes à des épisodes, des auteurs ou des personnages ; Jodelle semble être un lecteur assidu de Virgile, quand il fait référence au compagnon d'Énée :

O gent Agrippe, ou pour te nommer mieux,
Fidelle Achate, estoit donc de mes yeux
Digne le pleur ?¹

Octavien est ainsi directement assimilé à Énée mais sa démesure de tyran peut laisser perplexe. En tout cas, il est capable d'émotions, comme le héros épique. Antoine quant à lui est comparé au Géant Encelade, fils de Gaïa, qui fut désarmé par Athéna lors de la gigantomachie² :

L'orgueil et la bravade
On fait Antoine ainsi qu'un Ancelede,
Qui se voulant encore prendre aux Dieux,
D'un trait horrible et non lancé des Cieux,
Mais de ta main à la vengeance adextre,
Sentit combien peut d'un grand Dieu la dextre.³

Octavien devient dès lors le double de la déesse et Proculée souligne ainsi son « péché » d'orgueil. Garnier aussi s'inscrit dans la tradition épique mais semble se tourner davantage vers Homère et le sac de Troie :

Quand les murs d'Ilion, ouvrage de Neptune,
Eurent les Grecs au pied, et que de la Fortune
Douteuse par dix ans, la roue ore tournoit
Vers leurs tentes, et ore aux Troyens retournoit,
Cent et cent fois souffla la force et le courage
Dans les veines d'Hector, l'asprissant au carnage
Des ennemis batus, qui fuyoyent à ses coups,
Comme moutons peureux aux approches des loups,
Pour sauver (mais en vain, car il n'y peut que faire)
Les pauvres murs Troyens de la rage adverse,
Qui les teignit de sang, et par terre jettez
Les chargea flamboyans de corps ensanglantez.⁴

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 625-627.

²Voir à titre de complément :

HÉSIODE, *Théogonie*, éd. Paul Mazon, Gabriella Pironti, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », n° 88, 2008.

³Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 483-488.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 495-506.

La référence à la ville assiégée¹, outre sa valeur pathétique², permet de faire d'Ilion une prolepse d'Alexandrie :

Semblable à l'antique Troye,
Le séjour de tes ayeux,
Tu seras l'ardente proie
D'un peuple victorieux.³

Benserade, dans les tragédies ultérieures, insère discrètement des allusions intertextuelles en mêlant héritage grec et héritage latin. Il fait ainsi référence à Troie :

Souvent une tristesse est l'effet d'une joye,
La nuit du beau Paris causa celle de Troye :
Nostre Egypte l'égalle, et la surpasse encor,
De mesme qu'Ilion elle perd son Hector,
L'amour mit cet Empire au point qu'il met le nostre,
Fut le bucher de l'un, la ruine de l'autre.⁴

Cette réplique de Cléopâtre magnifie les amours de la reine et du général romain tout en entretenant la comparaison avec Hélène⁵. Plus loin, l'héroïne amorce le parallèle avec Carthage⁶, même si à la différence de Didon, l'Égyptienne permet le triomphe de l'amour sur la mission épique⁷ :

Nous fuyons cet Empire à qui tout rend hommage,
Qui veut faire de nous ce qu'il fit de Cartage⁸

Au-delà de ce jeu de références, c'est la définition du héros qui est en question, grâce à ce parallèle entre épopée et tragédie. L'origine mi-humaine, mi-divine du héros est rappelée par la parenté entre Marc Antoine et Hercule⁹, dès la tragédie de Garnier :

¹« Tel fut l'horrible amour, sanglant et homicide, / Qui glissa dans ton cœur, bel hoste Priamide ! / T'embrasant d'un flambeau, qui fist arde depuis / Les Pergames Troyens, par la Grece destruits. / De cet amour, Priam, Sarpedon, et Troile, / Glauque, Hector, Deïphobe, et mille autres, et mille / Que le roux Simois, bruyant sous tant de corps, / A poussé dans la mer, devant leurs jours sont morts : / Tant il est pestilent, tant il esmeut d'orages, / Tant il ard de citez, tant il fait de carnages, / Quand sans reigle, sans ordre, insolent, aveuglé, / Nos sens il entretient d'un plaisir déreiglé. »
Ibid., v. 285-296.

²« Garnier n'a donc pas inventé ce procédé de référence à une ville envahie pour suggérer l'extrême malheur. Mais il le réutilise dans *Marc-Antoine*, où l'amour du héros pour Cléopâtre, comme jadis celui de Pâris pour Hélène, a perdu le royaume d'Égypte. »

Florence DOBBY-POIRSON, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 116.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 853-856.

⁴Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit. v. 1265-1270.

⁵Voir *supra* p. 20.

⁶« M'as-tu reçu chez toi, sans amis, et sans biens ? / Ou tel que notre Enée avecque ses Troyens, / Chassé de son pays, et sauvé du naufrage, / Fut montrer sa misère aux portes de Carthage ? »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », op. cit., v. 955-958.

⁷Voir *supra* p. 17-20 et *infra* p. 269.

⁸Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1659-1660.

⁹« Ce beau dessein vous rend digne du sang d'Hercule »

Qui suis le sang d'Hercule, et qui dès mon enfance
Ay mon los embelly d'une heureuse vaillance¹

Quelques décennies avant la générosité cornélienne, Montreux² esquisse une définition intéressante du héros, qui s'applique aux modèles épique et tragique :

ces cœurs qui ne font point de cas
De la cruelle horreur, du fremissant trespas,
Ains qui forcent la mort et d'un masle courage,
Ayment mieux se tuer que languir en servage,
Ceux la le plus souvent par leurs faicts honorez,
Par le sort importun se sentent atterrez.³

Le héros est ainsi celui qui ne craint pas la mort, mais tandis que le héros épique parviendra à l'éviter, le héros tragique se suicide. Antoine, dans la tragédie de Mairret⁴, se vante d'avoir des soldats qui accomplissent « des exploits si grands qu'ils surpassent la foi⁵ » et insère une anecdote inédite sur la bravoure :

Entre autres un Gaulois a fait une action
Bien digne de sa force et de sa nation ;
Il a pris, lui tout seul, le Chef d'une Cohorte,
A la tête du camp, dont il gardait la porte,
Et de plus, sain et sauf, s'est rendu parmi nous,
Son bouclier tout couvert, et tout percé de coups.
Pour moi, dès à présent je le fais chef de bande,
Et pour dernier bienfait je vous le recommande.⁶

Cet éloge du courage gaulois peut souligner le patriotisme voire le chauvinisme de Mairret, qui glorifie la nation française à travers l'exploit de cet ancêtre. Toutefois, ce personnage changera de camp par la suite.

Ibid., v. 98.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1064-1065.

²« Comme contre les flots à la bleüe teinture, / Contre les vents cruels le nautonnier assure / Sa voyageuse nef avant que sur les dos / De Neptun bazanné, il en fende les flots, / Affin qu'un prompt meschef ne cause son dommage, / Faulte de meur advis, durant son long voyage / Et pour n'avoir voulu son salut estimer, / Il ne voye sa nef dans les flots, s'abismer. »

Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1833-1840.

³*Ibid.*, v. 1709-1714.

⁴« L'actualité même est présente avec le « combat d'Actium » (II. 3, v. 591 ; III. 4, v. 919 ; V. 6, v. 1666), tandis que plusieurs faits de l'histoire romaine sont rappelés par Antoine ou à son sujet : « l'exemple » dangereux d'Hannibal (IV. 5, v. 1217), la bataille de Pharsale remportée par Jules César (IV. 1, v. 1094), la mort de Pompée en Égypte (v. 1097-1098), la défaite après l'assassinat de César « de Brute et de Cassie » (I. 3, v. 217 ; IV. 1, v. 1041), d'où « la palme cueillie au champ de Macédoine » (II. 1, v. 394), « la guerre des Parthes » enfin (IV. 1, v. 1065). Qualifier Octave par anticipation, d'« empereur » et de « César » (*passim*) sitôt après la bataille d'Actium est certes un anachronisme mais, la tragédie ne relevant pas proprement de l'histoire, Mairret préfère s'en tenir à l'idée générale du personnage qu'en garde le public. »

Jean-Marc CIVARDI, « Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairret », *op. cit.*, p. 69-70.

⁵Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 268.

⁶*Ibid.*, v. 271-278.

En somme, le jeu intertextuel et l'éloge de la bravoure concourent à souligner la parenté entre ces deux genres illustres, hérités de l'Antiquité. Toutefois, le motif le plus évident demeure celui du combat, car il rappelle spécifiquement la matière homérique ou virgilienne et suscite, sur scène, des récits dignes de la narrativité épique.

La mise en scène du combat épique

Si les récits de combats, entre humains ou contre des monstres, sont fréquents dans la tragédie, il est important de rappeler que les dramaturges peuvent, avec Cléopâtre et Marc Antoine, s'appuyer sur des faits réels antérieurs à Actium. C'est notamment la bataille contre les Parthes, qui s'inscrit dans les guerres perso-romaines, qui est signalée par Jodelle¹, Garnier² et Montreux³. Marc Antoine, dans la tragédie humaniste éponyme, fait aussi référence à Péluse, ville de Basse-Egypte prise en -369 par les Perses, où Pompée⁴ fut assassiné en -48 :

Tu as rendu Peluse, abord à ceste terre,
Rendu tous mes vaisseaux et mes hommes de guerre,
Si je n'ay plus rien, tant je suis delaissé,
Que ces armes icy, que je porte endossé⁵

La double défaite de Péluse et d'Actium marque le déclin de l'Égypte, dès lors province romaine, et incite à accuser Cléopâtre :

La bataille d'Actie et Peluse assiegee,
Perdues par sa fraude : et mes vaisseaux ramez,
Et mes loyaux soudars pour ma querelle armez,
Qu'elle vient d'inciter, l'inhumaine, à se rendre
A Cesar mon haineur, au lieu de me defendre⁶

¹« Quoy ? Pourrois-je oublier que par roide secousse / Pour moy seule il souffrit des Parthes la repousse » Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 205-206.

²« Des Parthes tu n'a plus ny de leurs arcs souci, / D'escarmouches, d'assauts, ne d'allarmes aussi, / De fossez, de rampars, de gardes, ne de rondes »

Robert Garnier, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 107-109.

³« Cent Royaumes puissans, mille riches Provinces, / Et saccagé tous ceux qui vouloient inhumains / Dans son sang genereux ensanglanter leurs mains, / Deffait Brute, et Cassie, et chassa de Cicile / Pompee qui tenoit Rome à demy servile, / Des Parthes triomphé, retiré de leurs mains / Tremblantes sous mon fer les estandars Romains »

Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1778-1784.

⁴« Peut-estre qu'au moment qu'à me perdre il s'apreste, / Ses Soldats à mes pieds apporteront la teste. »

Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 865-866.

⁵Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 21-24.

⁶*Ibid.*, v. 889-893.

Le premier épisode épique qui a lieu pendant la tragédie est celui du siège d'Alexandrie ; soit la ville est déjà prise, soit elle est sur le point de l'être. Ce motif apparaît dès la *Cléopâtre captive* :

Me paissant de plaisirs, pendant que Cesar trace
Son chemin devers nous, pendant qu'il a l'armée
Que sus terre j'avois, d'une gueule affamée,
Ainsi que le Lyon vagabond à la quête,
Me voulant devorer, et pendant qu'il appreste
Son camp devant la ville, où bien tost il refuse
De me faire un parti, tant que malheureux j'use
Du malheureux remède, et poussant mon espee
Au travers des boyaux en mon sang l'ay trempée,
Me donnant guarison par l'outrageuse playe.¹

À l'ouverture de la première tragédie, Alexandrie est envahie par les vainqueurs romains, ne laissant ainsi entrevoir aucune issue ; dès la pièce de Benserade en revanche, cette occupation est seulement un enjeu militaire pour Octave, qui œuvre à la chute de l'Égypte :

Presse, et force à se rendre
Cette ville en état de ne se plus deffendre,
Si son peuple affoibly veut faire le mutin,
Signale de son sang ton glorieux butin,
Raze les beaux Palais de ces riches Monarques
Qui sont de leur grandeur les plus superbes marques,
Que cette nation ressent mon courroux,
Le vainqueur soit cruel, si le vaincu n'est doux,
Que rien de mes soldats n'échape la furie,
Et qu'on cherche la place où fut Alexandrie.²

Bien plus, dans la tragédie de La Chapelle, la bataille d'Alexandrie occupe la fin du quatrième acte et le récit qu'en fait Charmion tient Cléopâtre en haleine :

D'un succès qui d'Antoine enflait trop le courage,
Les Romains irrités ont saisi l'avantage.
Soudain à leurs Drapeaux ils se sont rassemblez ;
Vos Soldats hors des rangs par le nombre accablez,
N'ont pu de leur retour soutenir la furie.
Les Romains sont vainqueurs, et dans Aléxandrie,
Avecque les Vaincus confusément entrez
Des Postes les plus forts ils se sont emparez.³

Antoine confirme ainsi son « péché » d'orgueil : sûr de sa victoire après un début favorable, il s'est laissé vaincre. La mise en scène s'écarte ainsi du modèle

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 130-139.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 449-458.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 1002-1008.

historique pour gagner en dynamisme et se démarquer de la tragédie humaniste, considérée comme la longue plainte d'une mort annoncée. Dès la pièce de Benserade, Antoine annonce une ultime bataille décisive, qu'il se sent capable d'emporter :

Et cest ce qu'aujourd'hui mon bras luy veut apprendre
En ce dernier combat qu'il nous faut entreprendre :
Assez proche du port mes vaisseaux se sont mis,
Et sont prests de se joindre aux vaisseaux ennemis,
Le reste de mes gens échapé de l'orage
Doit combatre sur terre, et borde le rivage¹

Mairet amplifie cette tendance en faisant annoncer par Antoine pendant l'exposition un renversement de situation, puisque le héros se vante d'avoir défait des troupes romaines :

Cent miracles de guerre à ma vue achevés,
Dix escadrons défaits, trois quartiers enlevés,
Enfin tant de conduite, et tant de hauts faits d'armes,
Qui des yeux ennemis arracheront des larmes,
Font que votre Empereur se promet aujourd'hui
De changer le destin d'entre César et lui.²

Quelques vers plus loin, il imagine son triomphe sur Octave et sur la tyrannie :

Octave repoussé des murs d'Alexandrie,
S'ira cacher dans Rome au sein de la patrie.
C'est là, que d'assiégés, devenus assiégeants,
Nous rendrons la franchise à tant d'honnêtes gens,
Et que nous vengerons l'univers qui soupire
Sous le joug d'un tyran qui toujours devient pire³

Ces vers sont proches de l'ironie tragique, puisque le public, quoique friand des procédés tragi-comiques, sait qu'il assiste à une représentation tragique et que les héros ne se verront donc offrir aucune issue favorable. Le dramaturge met fin à cette espérance en imaginant la trahison des soldats⁴ :

Nos perfides soldats ont les mats abaissés
Devant les ennemis, qui les ont embrassés,
Et réduisant après les deux flottes en une,
Ont pris devers la ville une route commune :
Là nos gens de cheval, du spectacle étonnés,
Ou corrompus comme eux, nous ont abandonnés⁵

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 89-94.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 3-8.

³*Ibid.*, v. 21-26.

⁴« Tous les Romains qui bordoient les Remparts, / Ont aux pieds d'Agrippa jetté vos Etendarts »
Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 875-876.

⁵Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 803-808.

Enfin, La Chapelle s'approprié lui aussi ce motif avec audace puisque dans sa tragédie, c'est Antoine lui-même qui déclare les hostilités : « Je ne veux plus de Paix, et la Trêve est rompue¹ ». Il se convainc de son pouvoir de héros épique :

Je sçauray rallumer une nouvelle guerre,
Et vaincu sur la mer, triompher sur la terre.
Les Peuples accablez en cent climats divers,
Se révoltent déjà contre leurs nouveaux fers.
[...]
Abandonné, trahy, je veux tout entreprendre.²

Ce dramaturge développe enfin une dernière scène, qui est celle d'un défi au duel, d'Antoine à Octave. Le duel du point d'honneur, né à la Renaissance du duel judiciaire médiéval, connu de nombreuses interdictions dès 1599 et devint crime de lèse-majesté en 1626 sous Richelieu :

Qu'aux yeux de nos Romains tranquille des deux parts,
Il vienne seul m'attendre aux pieds de ces Remparts,
Où j'iray seul aussi sur l'Authéur de la Guerre,
De tant d'affreuses morts vanger toute la Terre.³

Les dramaturges du « Grand Siècle » introduisent une autre innovation qui est profondément liée à l'épopée, puisqu'ils intègrent des récits de téichoscopie : des personnages observent une bataille du haut d'une muraille. Cette technique est fréquente aussi au théâtre, quand un personnage regarde au-delà des limites de la scène. Le modèle est en tout cas hérité de l'*Illiade* de Homère, quand Hélène décrit au roi Priam le siège de Troie⁴.

Ainsi, dans la tragédie de Benserade :

Aussi tost le peuple assemblé dans la ville
A veu sortir Antoine, assisté de Lucile,
On la veu sans dessein courir de toutes parts,
Les femmes, les enfans, les plus foibles vieillards
Ont monté sur les tours afin de voir combatre,
Et du toit des maisons il s'est fait un theatre.
[...]
De ces lieux élevez le peuple voit sans peine
Le combat préparé sur l'une, et l'autre plaine,
La terre avec horreur couverte d'escadrons,
Le vaste front des eaux tout coupé d'avirons,

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 754.

²*Ibid.*, v. 857-860 ; v. 890.

³*Ibid.*, v. 767-770.

⁴HOMÈRE, *L'Illiade ; L'Odyssée*, éd. Louis Bardollet, Paris, R. Laffont, 1995, chant III, v. 121-244.

La poussiere s'éleve en épaisse fumée
 Qui couvre tout le gros de l'une, et l'autre armée,
 Et sous mille vaisseaux qui crevent de soldats
 L'onde parest superbe, en ne paroissant pas.
 Antoine se voyant une si belle flotte
 Du rivage l'anime, et luy sert de pilote,
 Puis se rejouyssant de sa fidelité,
 Tout le monde, dit-il, ne nous a pas quitté,
 Mais ses yeux pour u peu flattoient son infortune,
 La trahison des siens met deux flottes en une,
 On les doit toutes deux lentement s'aprocher,
 L'une, et l'autre s'embrasse, au lieu de s'acrocher.¹

Une scène comparable est décrite par Aristée dans la tragédie de Mairet² tandis que la Chapelle s'en explique dès la préface :

Quelques-uns ont encore trouvé à redire, que des femmes qui vinsent faire des récits de guerre, c'est-à-dire d'une sortie et du malheureux succès d'un combat ; mais je ne vois pas ce qu'il y a d'extraordinaire en cela, ni ce qui peut empêcher des femmes assiégées dans une ville, de monter à des tours, ou d'aller sur des remparts, pour voir l'effet d'une attaque, et de venir ensuite raconte ce qu'elles ont vu. Euripide dans ses Phénisses fait monter Antigone au haut d'une tour, d'où elle regarde l'armée de son frère Polynice ; et Homère fait aller Hélène sur les murailles de Troie, où elle a de longs entretiens avec Priam sur le sujet de tous les chefs de l'armée grecque. Je crois que des exemples si connus et si beaux autorisent assez les récits d'Iras et de Charmion.³

Ces récits⁴ permettent ainsi de ménager la sensibilité du public tout en insistant sur cette dynamique dramatique nouvelle car ils rappellent que des batailles ont encore lieu et que les espoirs sont toujours nourris par les protagonistes.

Enfin, c'est une définition du héros qui est en jeu dans cette perméabilité entre les registres épique et tragique. Robert Garnier, qui donne de l'importance à Antoine, lui attribue des rêves impérialistes proches de ceux d'un grand conquérant⁵, prêt à mourir

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 573-578 ; v. 581-596.

La scène était annoncée par Cléopâtre : « Ne voyez le combat que des tours de la ville » *Ibid.*, v. 201.

²« Tout le peuple a pu voir du haut de la muraille, / Que touchant le laurier du combat prétendu, / Ils ne l'ont pas gagné, mais nous l'avons perdu, / Puisque sans coup frapper, César s'est rendu maître, / Et des forces d'Antoine, et d'Antoine peut-être. »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 790-794.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, NP 13-14.

⁴« [...] Du haut de la muraille / Je l'ay vû le premier commencer la Bataille. / A l'aspect d'un Héros qu'ils croyoient accablé, / Les Romains ont frémy, tout leur Camp s'est troublé, / Il semble qu'interdits, au lieu de se défendre, / A peine puissent-ils se résoudre à l'attendre. »

Ibid., v. 953-958.

⁵« J'ay fait trembler d'effroy tous les peuples du monde / Au seul bruit de ma voix, comme les jons d'une onde / Mouvants au gré des flots : j'ay par armes domté / L'Itale, et nostre Romme au peuple redouté : / J'ay soustenu, pressant les rempars de Mutine, / L'effort de deux Consuls, venus à ma ruine, / Souillez en leur sang propre, et qui par leur trespas / Tesmoignerent ma force et adresse aux combas. / J'ay vengeur de Cesar ton oncle, ingrat Octave, / Teint de sang ennemy les rivages que lave / Le rougeâtre Enipee, et ses flots empeschez / De cent monceaux de corps l'un sur l'autre couchez : / Lors que Cassie et Brute infortunez sortirent / Contre nos legions, qui deux fois les desfirent / Sous ma

au combat avec bravoure :

En cent combats meurtris, cent assauts, cent batailles,
Percé d'un coup de pique au travers des entrailles,
Je vomisse la vie et le sang au milieu
De mille et mille corps abbatu en un lieu.
Non non, ou je devois mourir entre les armes,
Ou combatu cent fois armer nouveaux gendarmes,
Cent batailles livrer, et perdre avecque moy
Plustost le monde entier, qu'il me soumist à soy :
Luy qui n'a jamais veu les piques enlaccées
Mordre son estomach de pointes herissees,
A qui Mars fait horreur, et qui trop laschement
Se cache, pour n'ouyr son dur fremissement.
La fraude est sa vertu, la ruse et la malice,
Ses armes sont les arts du cauteleux Ulysse,
A Modene conneus par les Consuls, navrez
Tous deux de coups mortels, par ses gens attitrez,
Pour avoir leur armee, et en faire la guerre
Contre sa foy promise, à sa natale terre.¹

Dans la tragédie de Benserade, le héros tragique parle à ses armes :

Armes, brillants éclairs des foudres de la guerre,
Dont l'éclat redoutable a fait pallir la terre,
Ce n'est plus à ce corps qu'il faut que vous serviez,
Je veux perdre aussi bien ce que vous conserviez.²

Mais le modèle principal est celui de Jules César, qui demeure le type du général victorieux, maître de ses sentiments, contrairement à Antoine :

L'amour n'abaissoit point le cœur de ce grand homme,
Vaincu qu'il en estoit il triomphoit à Rome ;
Dans ce port doux et grave il conseille aux guerriers
De joindre avec honneur les myrthes aux lauriers.³

En effet, Marc Antoine fait figure d'anti-héros épique, incapable de tenir la comparaison avec Énée ; il aspire pourtant à l'égaliser quand il annonce, dans la tragédie de La Chapelle : « Je ne demande aux Dieux qu'une mort éclatante⁴ ». C'est Montreux qui souligne le plus habilement le contraste entre l'idéal épique, auquel Antoine aspire, et l'identité tragique, qui s'impose malgré lui :

Antoine que je priz
Compagnon à l'Empire, et qui m'en a mespris,
Brave, victorieux, et rendant redoutable
Sa guerriere valleur à la terre habitable,

conduite seule, ayant Octave au cœur, / Tandis qu'on combattoit, et la fièvre, et la peur. »
Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 944-959.

¹*Ibid.*, v. 1088-1105.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 633-636.

³*Ibid.*, v. 1381-1384.

⁴Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, op. cit., v. 897.

Antoine qui jadis sortit victorieux
 De cent mille combats cruels et hazardeux,
 Empereur de l'Asie, et de la part du monde
 Que le Nil en courant sur toutes rend feconde,
 De cent mille autre pars, Antoine que jadis
 Mon Pere renommoit entre les plus hardis,
 Que servile je tiens la folle Cleopatre
 Dont l'impudique amour enfanta son desastre,
 Et cest alme cité, qu'Alexandre bastit
 Quand l'Empire de Perse heureux il abbatit¹

Antoine valeureux a été défait par l'amour : le héros épique est devenu héros tragique parce qu'il s'est laissé prendre par Vénus. Ce que montre la tragédie, c'est son incompatibilité avec l'épopée.

Quand l'héroïsme devient tragique : la crise du modèle épique

Ainsi les liens entre épopée et tragédie sont-ils plus complexes qu'ils ne paraissent. Daniel Madelénat précise :

Le tragique dans l'épique peut signaler une anti-épopée, où le protagoniste succombe, une perspective partielle sur un segment de l'œuvre [...] L'épique apparaît ainsi comme un anti-tragique : il maintient l'espérance au sein des risques extrêmes et optimise une morale progressive. [...] Corneille, dans son *Discours de la tragédie* (1660), « épiciise » le théâtre tragique en réclamant le droit au héros « positif ».²

En somme, le registre tragique signale l'échec du héros épique et le registre épique se révèle incompatible avec l'identité tragique, sauf peut-être dans le cas du modèle cornélien qui rompt avec le héros négatif. Dès lors, l'assimilation d'Antoine à un personnage d'épopée doit nous alerter. Le premier signe de dissonance est celui de la défaite d'Actium, qui marque historiquement la victoire romaine, sans cesse rappelée par les dramaturges³, à l'exception de Montreux.

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1787-1800.

²Daniel MADELÉNAT, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 124-125.

³« En cela que pour moy il voulut faire guerre / par la fatale mer, estant plus fort par terre ? / En cela qu'il suivi ma nef au vent donnee, / Ayant en son besoin sa troupe abandonnee ? »

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 221-224.

« Ma beauté nous renverse et accable de sorte, / Que Cesar sa victoire à bon droit luy rapporte. / Aussi fut elle cause et qu'Antoine perdit / Une armee, et que l'autre entiere se rendit »

Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 431-434.

« O chose esmerveillable ! un desordre d'Actie / A subjugué la terre, et ma gloire obscurcie. »
Ibid., v. 1112-1113.

« Luy mesme print la fuite, ayant veu son amie / A pleins voiles fuyant d'une crainte blesmie. »
Ibid., v. 1468-1469.

« Tu sçais comme autrefois peu jaloux de ma gloire / Pour suivre ses vaisseaux je quittay la victoire, / En ce combat naval où je fus surmonté, / Où Cesar ne vainquit que ma lâcheté, / Je la vis qui fuyoit, mon

Une métamorphose du héros épique en héros tragique, comparable à la métamorphose de courtisane en héroïne majestueuse qui concerne Cléopâtre, serait véritablement en jeu. Garnier semble faire suggérer cette idée par Marc Antoine lui-même :

Dés l'heure les Lauriers, à ton front si connus,
Mesprisez, firent place aux Myrtes de Venus,
La trompette aux hauts-bois, les piques et les lances,
Les harnois esclatans aux festins et aux dances.
Dés l'heure, miserable ! au lieu que tu devois
Faire guerre sanglante aux Arsacides Rois,
Vengeant l'honneur Romain, que la route de Crasse
Avoit desembelly, tu quittes la cuirasse,
Et l'armet effroyant, pour d'un courage mol
Courir à Cleopatre, et te pendre à son col,
Languir entre ses bras, t'en faire l'idolatre :
Bref, tu soumets ta vie aux yeux de Cleopatre.
[...]
Tu pers ton grand Empire, et tant de citez belles,
Qui veneroyent ton nom, t'abandonnent rebelles,
S'elevent contre toy, suivant les estandars
De Cesar, qui vainqueur t'enclost de toutes pars :
T'enferme dans ta ville, où à peine es-tu maistre
De toy, qui le soulois de tant de peuples estre.¹

Antoine, général victorieux, est devenu un homme déchu dès lors qu'il est tombé amoureux de la reine orientale. Il a perdu son statut de héros épique pour devenir un personnage pathétique, secondaire à bien des égards². Cléopâtre est d'ailleurs consciente du pouvoir de Vénus qui a transformé son amant en vaincu de César :

O Deesse adree en Cypre et Amathonte,
Paphienne Venus, à nos desastres promte
Pour la race d'Iule, hé si tu prens soucy
De Cesar, que de nous tu n'en prenois aussi ?

ame en fut atteinte, / Et je fis par amour ce qu'elle fit par crainte »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 45-50.

« Depuis cette fameuse et fatale journée, / Que ta fuite arracha la victoire des mains / Eu plus infortuné des Empereurs Romains. »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 922-924.

« Lorsqu'après d'Actium mes Vaisseaux le quittèrent, / Qu'à ce coup imprévu tous les siens s'ébranlèrent, / Et qu'un indigne effroi s'emparant de mon cœur, / Jeta dans tous les rangs le désordre et l'horreur ? / Il vit que je fuyais, son âme en fut atteinte, / Et l'amour fit en lui ce qu'en moi fit la crainte, / Il ne se souvint plus qu'une égale valeur / Ne laissait voir encor ni Vaincu ni Vainqueur, / Que de ses Légions qui bordaient le Rivage, / Son nom seul, son exemple, animaient le courage ? / Plus que moi de ma fuite interdit et tremblant, / Il ne se souvint plus qu'en ce Combat sanglant, / Terrible également sur la terre et sur l'onde, / Actium décidait de l'Empire du monde. / [...] / A peine songea-t-il que cette affreuse Guerre / Venoit de luy ravir la moitié de la Terre. »

Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 341-354 ; v. 361-362.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 67-78 ; v. 125-130.

²Même si Garnier en fait son personnage éponyme, la tragédie demeure, en digne héritière de Jodelle, centrée sur Cléopâtre, qui survit même au cinquième acte.

Antoine, comme luy, par la suite enchainée
D'innombrables ayeux estoit venu d'Enee,
Capable de regir dessous mesmes destins,
Vray sang Dardanien, l'empire des Latins.¹

À l'instar de ses devanciers, Montreux insiste également sur cette chute du héros épique, qui a délaissé l'exercice de la guerre, faisant de Cléopâtre une Didon triomphante² :

Antoine, qui jadis fut plus amoureux d'elle
Que de son propre honneur. S'il quitta pour l'aymer
L'exercice de Mars, qui le fist estimer
Entre les braves chefs, Invaincu chef de guerre,
Dont le nom estoit les héros de la terre,
Pensez vous que si tost son cœur soit deslié
De ce poignant penser, et l'amour oublié ?³

De même que Cléopâtre doit en partie sa réhabilitation à son suicide, de même Antoine conserve une lueur épique grâce à sa mort ; c'est en tout cas le sens de la demande de Charmion :

Faites luy, faites luy de riches funeraillies,
Faites graver autour l'horreur de ses bataillies,
Un monceau d'ennemis sur la terre gisans :
Pharsale y soit pourtrait, et les flots arrosans
Du profond Enipee, y soit l'herbeuse plaine
Qui logea son armee au siege de Modene :
Y soyent tous ses combats, et ses faits courageux,
Et qu'à son los chaque an on celebre des jeux⁴

Dans la pièce de Benserade, c'est Lucile qui suggère cette issue héroïque à Antoine :

Une mort au combat peut borner vostre peine
Belle pour un amant, digne d'un Capitaine,
Nous mourrons à vos pieds devant que le destin
Fasse de vostre vie un glorieux butin⁵

La mort devient en quelque sorte la solution à la déchéance du héros ; son ennemi même rendra hommage à son épée après son suicide :

Faut-il que cette épée aux ennemis fatale,
Qui se rendit fameuse aux plaines de Pharsale,
Qui de tant de vaincus avoit borné les jours,

¹*Ibid.*, v. 1928-1935.

²Voir *supra* p. 17-20 ; p. 259.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1929-1935.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 607-614.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopatre de Benserade*, *op. cit.*, v. 253-256.

Des tiens par ta main propre ait retranché le cours ?⁶

En somme, le modèle épique demeure un idéal et vient mourir sur la scène tragique. Si l'absence de la crainte face à la mort rapproche les héros des deux grands genres, le destin tragique du héros dramatique le rend plus proche des hommes et donc de la vraisemblance.

La tragédie est ainsi à bien des égards une anti-épopée ou du moins le lieu d'une crise, celle d'un modèle devenu caduc. Toutefois, l'idéal épique demeure, sans être pleinement réalisé, sauf peut-être dans une certaine mesure par Cléopâtre, qui seule atteint la dignité d'Énée :

Elle qui eut toujours courageuse l'audace,
Encore qu'elle portast d'une femme la face
Le cœur brave et hardy, et l'ame d'un héros
Affamé de l'honneur, et cupide du los,
Voulut couper chemin par une parque prompte
A ce nouveau malheur, à ceste infame honte²

Cléopâtre est en effet la seule véritable guerrière de la tragédie parce qu'elle gagne, certes par la mort, son combat contre les Romains. La femme est responsable de la métamorphose du héros épique en héros épique dégradé, c'est-à-dire en héros tragique, qui a perdu honneur et *virtus* et qui n'est plus capable de se relever triomphalement. Melpomène triomphe de Calliope.

⁶*Ibid.*, v. 1233-1236.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2475-2480.

CHAPITRE 15 – LA MENACE DU SPECTACLE : LE REFUS DU TRIOMPHE

Le triomphe désigne, dans l'Antiquité romaine, l'honneur suprême décerné par le Sénat à un général victorieux¹ : il est permis à ce dernier de faire une entrée solennelle à Rome sur un char, suivi de son armée, du butin obtenu et des captifs soumis². Si cette exposition humiliante est exclusivement réservée aux ennemis étrangers, le triomphe peut aussi, comme dans le cas d'Octave, marquer la fin d'une guerre civile. En cas de décès des vaincus, la coutume était de porter sur le char leur image. Reprenant Plutarque³, Michelet souligne cet épisode :

L'on vit à son triomphe une statue de Cléopâtre, le bras entouré d'un aspic.⁴

Le triomphe est aussi à appréhender comme un spectacle. À Rome, avec les funérailles, il était vu par une foule nombreuse et il obéissait à un rituel. De ce point de vue, il offre quelque parenté avec le théâtre, comme nous le verrons plus loin.

Parce que la tragédie de Cléopâtre est avant tout celle d'une belle captive, en accord avec le titre de la pièce de Jodelle, le duel qui, au lendemain d'Actium, oppose le Romain soucieux de sa gloire et l'Égyptienne éprise de liberté est intéressant. Seul le suicide octroiera à la reine la victoire sur l'ennemi impérialiste. En somme, le thème du

¹À partir du principat, le triomphe sera réservé à l'empereur et à la famille impériale.

²Voir à titre de complément :

Jean-Luc BASTIEN, *Le Triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, École française de Rome, 2007.

³PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, XCIII.

⁴Jules MICHELET, *Histoire romaine. Première partie, République*, Paris, Hachette, 1831, p. 327.

triomphe, intimement lié à celui de la captivité, introduit au cœur du système tragique la notion de péril. Cléopâtre craint d'être exhibée dans un spectacle dégradant pour elle, tandis qu'Octave César redoute que sa victoire manque d'éclat sans la reine sur son char.

Une tragédie de la captivité

Si Jodelle choisit de souligner l'importance du thème de la captivité dès le titre de sa tragédie, c'est notamment parce que ce statut constitue un péril pour l'héroïne éponyme, soumise à un tyran étranger. C'est cette condition qui permet à l'action de se nouer – bien que la tragédie humaniste demeure plus verbale que dynamique – car Cléopâtre va être menacée de triomphe et choisir de mourir pour éviter ce déshonneur¹.

Dès le monologue protatique, Marc Antoine rappelle ce danger et annonce le suicide de l'héroïne :

Cleopatre mourra, je me suis ore en songe
A ses yeux presenté, luy commandant de faire
L'honneur à mon sepulchre, et apres se deffaire,
Plustost qu'estre dans Romme en triomphe portee²

La perspective du triomphe pèse comme une épée de Damoclès et engendre nombre de lamentations :

Antoine, Antoine, hélas ! dont le malheur me prive,
Entens la foible voix d'une foible captive³

Dans la tragédie de Montreux, le personnage de Cléopâtre répond à ses suivantes résignées :

C'est mourir, non souffrir que vivoter captive.⁴

La reine se dit endeuillée d'Antoine et de sa liberté, puisqu'elle a perdu les deux simultanément :

¹« Tant s'en faut que la tragédie de Jodelle soit une longue déploration ; c'est une lutte, même si certains passages sont consacrés à la plainte. »

Françoise JOUKOVSKY, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *op. cit.*, p. 356.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 160-163.

³*Ibid.*, v. 1345-1346.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 502.

Veufve de liberté, et serve du pouvoir
D'un superbe vainqueur¹

La tragédie humaniste se fonderait ici sur une logique comparable à celle de la tragédie grecque². Si le modèle antique représente sur scène la chute d'un grand homme qui, de plus heureux, devient le plus malheureux qui soit, la tragédie renaissante semble préférer les conséquences d'un déclin. Le théâtre humaniste met en scène un héros décadent – au sens propre – qui tente de conserver son honneur en dépit des circonstances.

C'est cette dynamique de la chute que reprend Mairet quand il attribue à son héroïne les lamentations suivantes :

Ô malheureux Royaume ! ô misérable Reine !
Esclave maintenant, et non plus souveraine.³

En effet, la captivité de Cléopâtre apparaît comme la métonymie de l'asservissement du peuple égyptien, désormais soumis aux lois d'un vainqueur étranger et dont le pays est réduit au rang de province romaine⁴. La tragédie de Robert Garnier, peut-être parce qu'elle donne une grande importance à Antoine, ancien *triumvir* et général romain, insiste sur cette dimension et rappelle que la reine n'est pas la seule victime de cette prise de pouvoir :

Et nous peuple imbecile, en continus regrets,
Soupirons, larmoyons dans les temples sacrez
De l'Argolique Isis, non plus pour nous defendre,
Mais pour mollir Cesar, et piteux nous le rendre,
Qui serons son butin, à fin que sa bonté

¹*Ibid.*, v. 1220-1221.

²« Il est donc évident, tout d'abord, qu'on ne doit pas voir des justes passer du bonheur au malheur – cela n'éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion - ; ni des méchants passer du malheur au bonheur – c'est ce qu'il y a de plus étranger au tragique, puisque aucune des conditions requises n'est remplie : on n'éveille ni le sens de l'humain, ni la pitié, ni la frayeur - ; il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur : ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié ; car l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur.

Reste donc le cas intermédiaire. C'est celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur »

ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 77.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 849-850.

⁴Voir *supra* p. 75 ; p. 184.

le vaincu d'une guerre civile. Cette réplique a plutôt pour fonction d'amplifier la menace.

Au siècle suivant, Benserade a l'idée d'étendre encore ce péril aux trois enfants de Marc Antoine, agonisant, et de Cléopâtre, captive :

Ne plains point mon desastre, et conserve tes jours
Pour les vivants effets de nos tristes amours.
Toutefois si Cesar usant de sa victoire
Les veut faire servir d'ornemens à sa gloire,
Qu'ils soient lors genereux, qu'ils marchent sur mes pas,
Qu'ils imitent leur pere, et n'en rougissent pas.¹

Dans toutes les pièces du *corpus*, Cléopâtre comprend vite² – si elle ne le sait pas au début – que le triomphe la menace. C'est un dernier combat qui s'engage alors entre Octave et Cléopâtre, qui redoublent de ruses et de stratégies pour parvenir à leurs objectifs incompatibles. Dans la tragédie de La Chapelle, même Octavie met en garde sa rivale contre les manœuvres de son frère :

Quoy qu'il vous ait promis, quelque accueil qu'on vous fasse,
Le dernier des malheurs dans Rome vous menace.
Le triomphe en un mot...³

À la manière de Racine, le dramaturge met en scène une parole échappée, interrompue par Cléopâtre, qui ne peut dignement entendre cette menace.

Quand l'exigence de liberté affronte le désir de gloire...

Toutes les pièces de notre *corpus* se fondent sur le projet de triomphe prévu par Octave : cette menace n'est en aucun cas traitée comme une information nouvelle ou surprenante. La Cléopâtre de Jodelle rappelle ainsi l'épisode du triomphe d'Artavade, roi d'Arménie, battu par Antoine. Elle subit le sort qu'ont subi les ennemis de son amant :

Ou pourrais-je oublier que pour ma plus grand' gloire,
Il traina en triomphe et loyer de victoire
Dedans Alexandrie un puissant Artavade

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 891-896.

²« Oüy Madame, & déjà Cléopâtre effrayée, / Craint d'estre par Octave au Sénat envoyée. »
Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 629-630.

³*Ibid.*, v. 985-987.

Roy des Armeniens, veu que telle bravade
N'appartenoit sinon qu'à se ville orgueilleuse,
Qui se rendit alors d'avantage haineuse ?¹

« Rome, unique objet de mon ressentiment² » : les imprécations de Camille font écho dans l'esprit du lecteur moderne. Déjà près d'un siècle avant la pièce de Corneille, la scène tragique accueille des héros victimes de l'impérialisme et de l'orgueil romains. Garnier reprend la mention de cet épisode mais la confie à Agrippe :

Quoy ? ravissant l'honneur à sa propre patrie,
N'a-t-il pas trionfé dedans Alexandrie,
Du prince Armenien, qui s'alla rendre à luy
Sur sa parjure foy de ne luy faire ennuy ?³

La critique se fait plus virulente : au-delà de l'accusation de démesure, Octave est stigmatisé pour sa déloyauté. Le prince parjure, qui trahit sa parole, est une figure tyrannique, extrêmement dangereuse. Remarquons en outre que la détermination du général est sans faille, quand il affirme dans la tragédie de Montreux :

Je veux en triompher, c'est mon ferme desseing⁴

C'est Mairet qui souligne le plus cette ténacité, nécessaire au déroulement de l'action puisqu'il y a une incompatibilité entre le triomphe et le suicide :

Mon triomphe surtout demande qu'elle vive⁵

Pourtant, la pratique du char triomphal fait débat : La Chapelle qui introduit le sage conseil d'éviter la parade de la reine et il l'attribue à Octavie :

Hé quoy, toujours Octave ennemy de sa gloire,
Après avoir vaincu, souillera sa victoire ?
Ah ! faites qu'il accorde un pardon généreux,
Plutost que d'accepter ce triomphe honteux.
Quelle gloire après tout peut embrasser son ame,
Pour le nom odieux de Vainqueur d'une Femme,
Qui ne peut opposer à ses persécuteurs
Que d'impuissans soupirs, que d'inutiles pleurs ?⁶

La loyauté d'Octave est une fois de plus mise en question : il n'est plus accusé ici de se parjurer mais d'être lâche et de se féliciter d'avoir vaincu une femme. Même

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 211-216.

²Pierre CORNEILLE, *Horace*, éd. Marc Escola, Paris, Flammarion, 2007, v. 1301.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1436-1439.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1867.

⁵Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1326.

⁶Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 673-680.

ennemie suprême, l'exhibition de Cléopâtre aurait pu susciter des réactions de révolte ou d'indignation de la part du peuple et ainsi entacher le succès du futur *princeps*. En outre, le thème du pardon rappelle la nécessaire clémence du bon prince¹.

Le duel qui oppose la reine déchue au nouveau dirigeant de l'empire romain est amplifié par leur ténacité commune. La reine ne manque pas non plus de détermination et ce, dès la pièce de Jodelle :

ERAS

Pourrions nous bien estre en triomphe portees ?

CLEOPATRE

Que plus tost ceste terre au fond de mes entrailles
M'engloutisse à present, que toutes les tenailles
De ces bourrelles Sœurs horreur de l'onde basse,
M'arrachent les boyaux, que la teste on me casse
D'un foudre inusité, qu'ainsi je me conseille,
Et que la peur de mort entre dans mon oreille.²

C'est ce même trait de caractère qui rend l'affrontement saisissant : en effet, nous avons déjà constaté que, contrairement à de nombreuses héroïnes tragiques, Cléopâtre n'est jamais en proie à la délibération. De ce point de vue, on peut dire que le personnage au charme viril ne recule pas devant la mort après le suicide d'Antoine : la ferme résolution de l'héroïne renforce l'admiration du public.

Contrairement à Antigone et Créon ou à Andromaque et Pyrrhus, aucun débat ne s'organise sur la scène tragique ; Octave ne tente pas de faire chanter Cléopâtre, probablement parce que ses enfants sont aussi ceux d'Antoine et qu'il n'est pas envisageable de les menacer. En somme, seule la feinte³ peut convaincre la reine de survivre. Octave la reconforte de belles paroles, dès la pièce de Jodelle :

Vivez ainsi en la captivité
Comm' au plus haut de la prospérité.⁴

Mairet imagine que la fourberie de César s'exprime dès la sortie de scène de Cléopâtre :

¹Voir le chapitre sur la tragédie politique, *supra* p. 72-91.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 262-268.

³Voir le chapitre sur la feinte, *supra* p. 210-226.

⁴*Ibid.*, v. 1111-1112.

Proculée, à la fin cette femme vivra,
Et fera regarder mon char qu'elle suivra.¹

En dépit de ces stratagèmes, un péril demeure pour Octave qui, avisé de l'habileté de sa captive, organise une surveillance du palais où elle est retranchée. Les Romains sont donc sous la menace du suicide de Cléopâtre ; c'est ce péril qui fait le pendant à celui qui menace l'héroïne :

Mais pourroit elle à Romme estre trainee,
Veu qu'elle n'a sans fin autre desir,
Que par sa mort sa liberté choisir ?²

Jodelle fait d'ailleurs correspondre à cette réplique de Proculée une considération de Cléopâtre :

Veu qu'on a l'œil sus moy, de peur que la douleur
Ne face par la mort la fin de mon malheur :
Et à fin que mon corps de sa douleur privé
Soit au Rommain triomphe en la fin réservé :
Triomphe, dy-je, las ! qu'on veult orner de moy,
Triomphe, dy-je, las ! que lon fera de toy.³

Dans la tragédie de Garnier, Dircet rappelle que l'enfermement volontaire de la reine est directement lié à la menace de triomphe. Cette nécessité la conduit à hisser le corps d'Antoine :

Car la Roine, craignant d'estre faitte captive,
Et à Romme menee en un trionfe vive,
N'ouvrit la porte, ainçois une corde jetta
D'une haute fenestre, où l'on l'empaqueta⁴

Les soldats d'Octave, nouveaux Argus, surveillent la captive pour qu'elle n'ait pas la liberté de mourir. Pourtant, la détermination de Cléopâtre demeure sans faille ; si son suicide s'accompagne toujours de celui de ses suivantes, il est intéressant de noter que l'idée est parfois suggérée par l'une d'elle, comme dans la pièce de Montreux, où dès le début, Carmion s'adresse ainsi à sa maîtresse :

Il faut t'en souvenir, et pour les imiter
Mourir plustost que voir un vainqueur emporter
Ta liberté royalle, et l'honneur de ta race

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1551-1552.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 560-562.

³*Ibid.*, v. 1353-1358.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1628-1631.

Dessus un char traîné dans la Romaine place⁵

Cléopâtre elle-même réaffirme avec concision qu'une ultime victoire lui est offerte par le biais du suicide :

J'ayme mieux triompher moymesme de ma vie
Qu'un autre en face gloire apres l'avoir ravie.²

Mairet, en revanche, propose une toute autre version des motivations de Cléopâtre ; il refuse de faire mourir son héroïne par seul souci de sa dignité personnelle ; il s'agit là d'un *hapax* dans notre *corpus*. Rappelons en effet que la reine n'est menacée que de l'exhibition humiliante à Rome et que ni ses enfants ni son peuple ne sont mis en péril. En somme, loin de l'héroïsme majestueux de ceux qui meurent par amour des autres, Cléopâtre serait la reine fière et ambitieuse qui meurt par amour d'elle-même. Mairet lui attribue, dans ses stances, une plus grande noblesse et soutient qu'elle se suicide par amour pour son amant mort et par obligation politique³ :

On prendra pour raison de ma lumière éteinte
La généreuse crainte
De suivre à Rome un char que j'y devais mener
[...]
Je t'atteste toi-même Esprit plein de lumière,
Que la fin de ma mort, et sa cause première,
Regardent purement l'amour et le devoir.⁴

Si le public connaît le dénouement de la tragédie, les dramaturges diffèrent sur l'attitude d'Octave qui parfois est certain de triompher ou qui est envahi par le doute, comme dans la pièce de Benserade :

Quoy Cesar n'auroit pu triompher d'une femme ?⁵

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 267-270.

²*Ibid.*, v. 1581-1582.

³« On ne croirait guère avoir affaire ici à une reine régnante, qui gouvernait l'un des plus puissants royaumes du monde ancien et dont les actions devaient changer le cours de l'histoire mondiale. Se voyant comme la victime, non de la politique romaine, mais de la rétribution divine, son comportement après la mort d'Antoine n'est pas déterminé par la question politique, c'est-à-dire par la volonté de défier le pouvoir romain, comme c'est le cas chez tant d'autres, y compris Benserade »

Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 71.

⁴Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1663-1665 ; v. 1672-1674.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1764.

De la menace du spectacle à la mise en scène d'un retournement

Le triomphe est une coutume qui s'approche du spectacle théâtral et qui se caractérise par une grande pompe. Tous les dramaturges soulignent l'éclat qu'espère Octave en prévoyant de mener Cléopâtre sur un char. Ainsi, dans la pièce de Benserade :

J'en veux faire un spectacle aux yeux de mes armées,
Tandis je la repais de ces vaines fumées,
Titre, honneur, dignité, couronne, sceptre, bien,
Et je luy laisse tout pour ne luy laisser rien.¹

Plusieurs facteurs interviennent : il faut considérer que Cléopâtre est une femme d'âge moyen, célèbre pour son charme et son allure fière. L'asservir au rang de captive exhibée est une gageure, comme le souligne La Chapelle :

Qu'une Reyne encor si superbe et si belle,
Prépare à son Vainqueur une gloire nouvelle !²

Dans la tragédie de Garnier, Octave César considère même la reine comme l'élément le plus prestigieux du spectacle que sera son triomphe :

Car entre toute chose ardemment je souhaite
La pouvoir conserver jusqu'à notre retraite
De ceste terre icy, à fin d'en decorer
Le triomphe qu'à Romme on nous doit preparer.³

Le personnage de Dolabelle, mis en scène par Jodelle et repris par Montreux, est intéressant : dans la première pièce, il trahit le camp romain pour prévenir la reine du triomphe à venir⁴ et dans la seconde, il déconseille au nouveau dirigeant d'abandonner ce projet, qu'il juge peu favorable :

Sans la trainer à Rome, et sans en triompher,
Car sa présence peut peu ton char estoffer.
C'est une femme morte : on reçoit plustost blasme
Qu'honneur d'avoir vaincu une chetive femme⁵

Outre le goût de la pompe, Octave semble vouloir parfois se venger des affronts de Cléopâtre, qui a séduit son oncle et père adoptif, qui aurait convoité les territoires

¹*Ibid.*, v. 1105-1108.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 661-662.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1708-1711.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1261-1268.

⁵Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 889-892.

romains et qui a séduit Antoine, marié à sa sœur Octavie. C'est ce qu'Agrippa souligne dans la tragédie de La Chapelle :

Mais il faut qu'à vos yeux Cléopâtre enchaînée,
Et par Octave à Rome en triomphe menée,
De tant de maux soufferts commence à vous vanger.¹

Si le thème de la vengeance² relève de la colère, celui de l'expiation est en revanche plus élevé, parce qu'il fait appel à la morale. C'est sans surprise l'argument que prête Montreux à César :

Qu'on ne m'en parle plus, car je veux que captive
Soubs l'Empire Romain Cleopatre soit vive :
Je veux que prisonniere elle suyve en tous lieux
Le char qui doit porter Cesar victorieux,
Et qu'elle entre dans Rome, esclave et prisonniere,
Pour punir justement son orgueil temeraire³

Enfin, il semble que l'exhibition de Cléopâtre soit conçue comme un véritable défi militaire et politique ; mener sur un char la reine tant redoutée apparaît comme une consécration. Elle en fait d'ailleurs elle-même le constat dans la tragédie de Montreux :

Et menee en triomphe à la troupe incivile
Des superbes Romains, serve pourras-tu voir
Celle qui des grands roys asservist le pouvoir !
Et celle qui lia tant de guerrieres ames,
Lice autour d'un char, parmi ces cœurs infames,
Qui de peur de mourir endurent inhumaines
A leur propre salut, la corde des Romaines ?⁴

Benserade confie cette remarque à Agripe, qui compare la captivité de la reine à la mort de son amant :

Vaincre Antoine estoit moins que de deffendre d'elle,

¹Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 657-659.

²« Loin d'être une passion secrète qui cherche à se satisfaire en dépit de toute considération morale, elle est reconnue comme un moyen légitime de défense, la colère vindicative qu'elle comporte étant d'une importance secondaire. [...] »

Il ressort de cette enquête qu'au XVI^e siècle, pour les protestants comme pour les catholiques, la tradition religieuse relative à la vengeance est faite de trois éléments essentiels : d'abord une interdiction totale de la vengeance privée, interdiction qui vient à l'appui de l'action de la justice publique naissante ; ensuite une affirmation de la réalité de la vengeance divine, affirmation qui amène les chrétiens de cette époque à donner une interprétation religieuse aux désastres dont ils sont accablés ; et enfin une masse de récits et de prescriptions bibliques, contenant parfois des traces de traditions primitives où la vengeance était reconnue pour légitime, et qui soulèvent pour les chrétiens des problèmes d'interprétation extrêmement difficiles. »

Elliott Christopher FORSYTH, *La Tragédie Française de Jodelle à Corneille 1553-1640 : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 21 ; p. 83.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1083-1088.

⁴*Ibid.*, v. 314-320.

Se détourner d'un feu si subtil, et si prompt,
C'est le plus beau laurier qui ceigne votre front.¹

Cette réplique fait tristement écho au projet liminaire de Marc Antoine, décidé à ternir la victoire de son rival :

Et je ne veux pas faire joindre à Cesar
L'honneur de ma deffaitte aux pompes de son char,
Dans la fin de mes jours son triomphe s'acheve,
Ma mort borne sa gloire, et ma chute l'eleve.²

Si Antoine n'est pas en mesure de réaliser ce projet, son amante en revanche l'est sans aucun doute : asservir Cléopâtre est un pari d'autant plus audacieux, qu'il apporterait à Octave une profonde admiration du peuple.

Mais cette consécration n'est pas accessible à Octave³, trompé par la reine qui parvient à se donner la mort et ainsi à lui dérober cette dernière victoire. Non seulement le futur *princeps* n'aura pas la fierté d'asservir la superbe Égyptienne, mais Cléopâtre accède au mythe parce que son suicide demeure un exemple de courage.

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1550-1552.

²*Ibid.*, v. 483-486.

³Le prologue de la tragédie de Jodelle promet en outre le triomphe sur Octave à Henri II :

« Le triomphe d'Octavian paraît moralement discutable en lui-même ; mais il est de toute façon rendu caduc par cet autre triomphe, promis hors fiction à Henri, sur les « héritiers » de l'Empire romain. »

François CORNILLIAT, « « Mais que dirai-je à César ? » Éloge et tragédie dans la poétique d'Étienne Jodelle », *op. cit.*, p. 230.

CHAPITRE 16 – DU VŒU DE MORT À LA CHUTE DU

CORPS : LA MISE EN SCÈNE DE L'AGONIE

La tragédie est fascinante comme un seuil, où s'arrête la volonté de vivre.¹

Les tragédies d'Antoine et de Cléopâtre mettent en scène des corps souffrants, sur le modèle sénèqueien². Soit les héros sont déterminés à mourir dès l'ouverture de la pièce, qui donne dès lors à voir un lent déclin, soit le corps frappé à mort exhale sur scène ses dernières paroles. L'agonie est ainsi un thème central dans les pièces de ce *corpus* et contribue à la définition de la tragédie, qui est la représentation d'une fin doublement annoncée : elle est rendue nécessaire et elle est connue du public. De ce point de vue, on peut s'accorder avec Marc Fumaroli lorsqu'il définit la tragédie classique comme « le spectacle d'une agonie qui est aussi une seconde naissance.³ »

La représentation du corps agonisant est donc un motif présent dans les œuvres du dix-septième siècle⁴, dans les tragi-comédies, les romans de bergers⁵ et les romans

¹Françoise JOUKOVSKY, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *op. cit.*, p. 354.

²Voir notamment la tragédie de Médée, où le corps du héros furieux souffre et se déchaîne.

Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 134-137.

³Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, *op. cit.*, p. 322.

⁴Le théâtre moderne reprendra d'ailleurs parfois ce motif, comme Eugène Ionesco dans *Le Roi se meurt*, farce tragique dans laquelle Bérenger I^{er} refuse d'admettre qu'il va mourir et que son royaume est à la même agonie que lui.

Eugène IONESCO, *Le Roi se meurt*, éd. Gilles Ernst, Paris, Gallimard, 1997.

⁵« Les scènes de mort sont parmi les plus développées dans le roman : l'agonie finale (illusoire encore) de Silvanire dure pendant des pages. Chryséide, pour se suicider, ordonne à deux chirurgiens de lui ouvrir les veines, puis se défait de ses bandages. Diane, assistant à la mort lente de Filandre, s'attendrit jusqu'à l'évanouissement, et tombe « abouchée sur luy, sans poulx et sans sentiment, et de telle sorte évanouie,

sentimentaux qui offrent des récits de fausses morts.

Néanmoins, Antoine n'est pas un gentilhomme de roman sentimental : il meurt d'amour pour Cléopâtre mais ne ressuscitera pas. Il convient donc de s'interroger sur les modalités et les enjeux de cette mise en scène du corps agonisant ; si la représentation du corps torturé d'Antoine¹ est évidente dans les pièces du « Grand Siècle », il faut souligner que cette agonie permet ou a permis la réunion des amants dans le mausolée et qu'elle semble être une trace de la tragédie à dénouement étendu, qui se définit comme les derniers sursauts des héros condamnés².

Le corps supplicié, du coup fatal aux ultima verba

La mise en scène du corps agonisant d'Antoine ne concerne donc que les tragédies du dix-septième siècle. Révélateur est le nombre de vers qui séparent le geste suicidaire du personnage et son expiration réelle, ainsi que le nombre de vers qu'il parvient à prononcer dans cet intervalle :

	Coup fatal	Expiration	Nombre de vers prononcés
Benserade	v. 803 (III. 2)	v. 898 (III. 5)	52
Mairet	v. 1165 (IV. 2)	v. 1378 (V. 1)	52
La Chapelle	v. 1188 (IV. 11)	non précisée ; Cléopâtre avoue qu'il est déjà mort au vers 1327	2

que je fus emportée chez moy sans que je revinsse... » (Extraits, p. 32). Il y a, il est vrai, bien du chemin de là aux images de la mort convulsée qu'on trouve chez les « poètes de la mort » cités par Rousset ; mais dans un passage au moins de *L'Astrée*, d'Urfé décrit, à propos de Saturne dévorant ses enfants, un spectacle de la mort aussi macabre que n'importe quelle page de Sponde, Perron, Chassignet, ou des pères jésuites qui se spécialisaient à cette époque dans la poésie de la mort. »

Bruce MORRISETTE, « Structure de la sensibilité baroque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, vol. 11, n° 1, p. 98-99.

¹Dans la tragédie de Shakespeare, Diomède utilise une formule révélatrice pour annoncer l'agonie d'Antoine :

« *His death's upon him, but not dead* » [Sa mort est sur lui, mais mort, non]

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV. 16, v. 7.

Voir l'annexe *infra* p. 392-407.

²Voir *infra* p. 290.

Si la pièce de La Chapelle cherche davantage de vraisemblance et tend vers la retenue en faisant expirer Antoine hors de la scène, il faut insister sur la longue agonie du général romain, dans les tragédies de Benserade et de Mairet, qui dure environ un acte et pendant lequel le personnage a le temps de prononcer une cinquantaine de vers :

Mairet pratique l'hyperbolisation du dénouement malheureux et spectaculaire, avec lecture morale à la clef, dans son *Marc Antoine*¹

Mairet est le seul dramaturge qui met également en scène l'agonie de l'héroïne : dans la sixième scène du cinquième acte, le serpent figure sur le théâtre et Cléopâtre prononce ses stances. Elle se fait volontairement piquer au vers 1604 et expire au vers 1700 : dans l'intervalle, elle prononce trente-trois vers en plus des quarante-deux vers de stances. Son agonie répond ainsi à celle de son amant.

Le coup d'épée qu'Antoine se donne témoigne du goût des auteurs – et surtout du public – pour le macabre ; ainsi, dans la pièce de Benserade :

Mon cœur, suy Cleopatre, & force ta demeure,
Fay couler tout mon sang, cest comme Antoine pleure.
O mort qu'heureusement tu me viens secourir, *Il se donne un coup & regarde son sang.*
Et qu'il est malheureux qui ne sçait pas mourir !
Si tu m'eusses plus jeune obligé de la sorte,
La gloire de mes jours ne fut pas si tost morte,
L'on ne m'eût veu jamais amoureux, ny vaincu,
Et j'aurois vescu plus, si j'eusse moins vescu.² *Il tombe.*

L'apostrophe au cœur (une métonymie funèbre) rend hommage à la reine, qu'Antoine croit morte. Le développement des didascalies – absentes dans la dramaturgie humaniste – permet de mettre en valeur la précision des gestes et la dimension pathétique de la chute temporaire du corps, touché à mort³. Dans la pièce de Mairet, l'apostrophe est dirigée vers l'épée, instrument du suicide :

¹Jugement d'Alain Riffaut :

Jean MAIRET, *Théâtre complet*, op. cit., p. 14.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 801-809.

³Voir la citation d'Olivier Millet *supra* p. 180-181 :

« Dans le genre dramatique de la tragédie, la représentation du corps souffrant relève en droit d'une catégorie complexe, le *pathos*. La *Poétique* d'Aristote évoque le *pathos* sous un double jour. Il s'agit d'une action [*praxis*] qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies représentées sur scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes choses du même genre. »

Olivier MILLET, « La Représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », op. cit., p. 87.

Chère et fidèle épée, enfonce mes entrailles¹ *Il se frappe.*

Si la même didascalie est reprise par La Chapelle, le vers est sensiblement différent puisqu'Antoine s'encourage et s'exhorte à mourir, à la quatrième personne :

Mourons donc, sur ses pas hastons-nous de courir.² *Antoine se frappe.*

Ses derniers soupirs auront lieu hors scène, à un moment indéterminé puisque Cléopâtre fera croire aux Romains qu'Antoine a survécu à sa blessure, avant de reconnaître, une fois elle-même empoisonnée, qu'il a expiré. Camille pourtant raconte son agonie dans les bras de la reine :

Ils ont appris qu'Antoine, au desespoir, mourant,
Ecoute son amour encor en expirant³

La tragédie de Mairet mettait en scène cette dernière entrevue des amants, cette réconciliation d'Antoine expirant près de sa maîtresse :

Penchez-vous sur mon lit, approchez-vous de moi,
Afin que mon esprit, plein d'amour et de foi,
Vous passe dans la bouche, au sortir de la mienne,
Et de là dans le cœur, où je veux qu'il se tienne.⁴ *Il expire*

C'est dans la pièce de Benserade que le registre pathétique est le plus développé, grâce aux didascalies et au tableau larmoyant d'« Antoine mourant ayant la teste sur les genoux de Cleopatre. Le tombeau paroist.⁵ » :

Puis que le Ciel veut que je t'abandonne,
Cheris Antoine, & suy les avis qu'il te donne,
Ne plains point mon desastre, & conserve tes jours
Pour les vivans effets de nos tristes amours.
Toutefois si Cesar usant de sa victoire *Se soulevant un peu.*
Les veut faire servir d'ornemens à sa gloire,
Qu'ils soient lors genereux, qu'ils marchent sur mes pas,
Qu'ils imitent leur pere, & n'en rougissent pas.
C'en est fait, je me sens reduit au dernier terme,
L'amour m'ouvre les yeux, mais la mort les referme.⁶ *Il meurt.*

L'agonie du personnage occupe ainsi une partie de la tragédie et participe de son déroulement. C'est donc une dramaturgie du corps supplicié, torturé et mourant qui se

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1165.

²Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1188.

³*Ibid.*, v. 1223-1224.

⁴Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1375-1378.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 835.

⁶*Ibid.*, v. 889-898.

met en place, à la suite des pièces humanistes, qui évoquaient la présence d'une Ombre¹.

Le spectre qui figure dans le théâtre renaissant trouverait ainsi son équivalent dans l'agonisant de la tragédie « classique ». Dans les deux cas, la mort est momentanément niée et permet au personnage de demeurer sur la scène alors qu'il est en train de quitter le monde des vivants. C'est aussi une mise en scène de la souffrance physique qui est réalisée et qui concourt à l'éloge des personnages, devenus martyrs.

Dans le cadre de cette tragédie amoureuse, l'agonie d'Antoine permet une dernière réunion des amants, réconciliés après la fausse annonce de la mort de Cléopâtre : elle voulait éprouver son amour, il veut la retrouver avant d'expirer. L'agonie permet cette scène de retrouvailles, émouvante et nécessaire à la réhabilitation de la reine.

L'agonie, un thème de la tragédie amoureuse ?

La scène de retrouvailles des amants trouve son origine dans un passage de Plutarque², celui du corps d'Antoine agonisant tiré grâce à une corde par Cléopâtre³, qui veut le faire pénétrer dans son mausolée sans ouvrir la porte pour échapper ainsi à ses ennemis romains.

Cet épisode hautement pathétique, et peu vraisemblable s'il n'eût été historique⁴, est repris par les six dramaturges français. Jodelle place ce récit dans le monologue protatique de l'Ombre d'Antoine :

Un tel dominateur, un Empereur Antoine,
Que ja frapé à mort sa miserable Roine

¹Jodelle met en scène l'Ombre d'Antoine à l'ouverture de sa tragédie et Montreux évoque les hommages rendus par Cléopâtre au spectre de son amant :

« Et serve je te rends les sacrifices sombres, / Qu'on offre aux trepassez pour appaiser leurs ombres »
Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 57-58

²PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, C.

³Shakespeare imagine une réplique badine de Cléopâtre, qui peine à hisser le corps de son amant :

« *Here's sport indeed. How heavy weighs my lord !* »

[Vraiment, quel exercice ! Que monseigneur est lourd !]

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV. 15 v. 40.

Voir *infra* l'annexe p. 392-407.

⁴Voir *supra* l'introduction au chapitre sur les figures historiques, p. 62-64.

De deux femmes aidee angoisseusement palle
Tiroit par la fenestre en sa chambre royale.¹

L'accent est mis sur le contraste entre l'héroïsme impérialiste du général et sa triste fin, puisqu'il est tiré par trois femmes et attaché à une corde. Garnier au contraire place ce récit à la fin de sa tragédie, quand Dircet vient faire part des circonstances de la mort d'Antoine :

Car la Roine, craignant d'estre faitte captive,
Et à Romme menee en un trionfe vive,
N'ouvrit la porte, ainçois une corde jetta
D'une haute fenestre, où l'on l'empaqueta :
Puis ses femmes et elle à mont le souleverent,
Et à force de bras jusqu'en haut l'attirerent.
Jamais rien si piteux au monde ne fut veu :
L'on montoit d'une corde Antoine peu à peu,
Que l'ame alloit laissant, sa barbe mal peignee,
Sa face et sa poitrine estoit de sang baignee
[...]
Courageuse attiroit cet homme demy mort²

Le général est comme réifié, il est descendu au rang d'objet sanglant et piteux. Cléopâtre au contraire est magnifiée par cet épisode : son obstination est à l'image de la force de son amour. Montreux semble pour sa part condenser ce double héritage. La première évocation de cet épisode est confiée à Cléopâtre, qui rend hommage à son amant :

Demy mort et sanglant, vomissant les esprits,
Las tu te fis monter jadis puissant Monarque,
En ces tombeaux voulez où je cherche la Parque³

Vers la fin de la pièce, c'est le témoin Epaphroditus qui en fait le récit pour mettre en avant la valeur de Cléopâtre, à la fois pitoyable et courageuse :

Lors on vit par les mains de ceste pauvre Dame
Monter ce pauvre corps desja despouillé d'ame,
Qui vomissoit le sang, et se sentant monter,
Endurant un travail qu'on ne peut raconter⁴

Dans les tragédies de Benserade et de Mairet, l'éloge de la reine se poursuit ; le premier met en valeur ses qualités viriles :

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 143-146.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1628-1637 ; v. 1647.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 1190-1192.

⁴*Ibid.*, v. 2439-2442.

Non, du haut du tombeau
Ses filles d'une corde astiroient ce fardeau,
La Reine mesme aidait en ce vil exercice,
Ses delicates mains y faisoient leur office,
Ses efforts estoient grands, on n'eut pas tiré mieux,
Et son front paroissoit mouïllé comme ses yeux.
Antoine suspendant la douleur qui le blesse
Pour y contribuer avecque sa foiblesse
Tendoit ses bras mourans, les roidissoit expres,
Se souslevoit un peu, mais retomboit apres.¹

tandis que le second dramaturge, plus discrètement, rappelle la sincérité de l'amour de Cléopâtre :

Elle est avecque lui dedans son monument,
Et l'on dit qu'elle-même en pleurs se consumant,
Par une longue corde, à dessein dévalée,
L'a tiré du Palais dedans le mausolée,
Où la plupart du monde assure qu'il est mort.²

La Chapelle, coutumier des atténuations, développe contre toute attente cet épisode, probablement en raison du texte de Plutarque qui en atteste la vérité. Agrippa en fait un récit très détaillé :

Je l'ay veu dépoüillé des marques de son rang,
Pasle, défiguré, tout couvert de son sang.
Quatre Esclaves, honteux, dans leur douleur profonde,
De voir entre leurs mains, un des Maîtres du monde,
Sur leurs bras tous souïllez, le portoient en tremblant,
Et détournoient leurs yeux de cet Objet sanglant.
[...]
Déjà par Charmion les tissus préparez,
Estoient de mille nœuds autour de luy serrez.
Déjà la Reyne mesme attachée au cordage,
prétoit ses belles mains à ce pénible ouvrage,
Un Maistre, un Empereur du Monde, & des Romains,
Elevé lentement par de si foibles mains,
Paroissoit comme en butte avec ignominie
Aux insolens regards d'une Armée ennemie,
Chacun l'encourageoit, & luy-mesme animé
Par les tendres regards d'un Objet trop aimé,
Tâchoit de ramasser ses forces languissantes,
Et vers la Reyne encor tendoit ses mains sanglantes.³

L'ensemble des détails que l'on retrouve dans les autres pièces du *corpus* est repris : la décadence du général devenu une sorte de paquet ensanglanté, la douleur suscitée par cette scène et la beauté sacrifiée de la reine qui consacre toute sa force à cette union ultime. Le dramaturge y ajoute le soutien de la foule anonyme, touchée par

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1191-1200.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1315-1319.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1266-1272 ; v. 1287-1298.

une telle preuve d'amour. Il convient de rappeler enfin que la reine cache la mort d'Antoine jusqu'à la dernière scène pour pouvoir la prolonger de la sienne.

En somme, cet épisode participe du thème de l'agonie : le corps supplicié est tiré par une corde pour expirer sur les genoux de Cléopâtre. La dimension amoureuse s'en trouve ainsi magnifiée et contribue à la réhabilitation de la reine : loin d'être une beauté hautaine, celle-ci fournit des efforts virils pour qu'Antoine meure dans ses bras, assuré de son amour.

De la résolution à la délivrance : le modèle de la tragédie à dénouement étendu

Selon Georges Forestier, la tragédie humaniste se fonde sur la dramaturgie du dénouement étendu, sur le déploiement d'une matière et de la fin. Il définit ainsi le sujet comme la « matrice constituée par le dénouement¹ ». En d'autres termes, le héros sait qu'il va mourir et toutes les virtualités sont inscrites dans le commencement, donnant ainsi une impression de réversibilité. C'est ce que Raymond Picard appelle les « querelles de condamnés à mort² ».

Nous remarquons ainsi que les héros annoncent leur ferme résolution suicidaire³, parfois dès l'ouverture de la tragédie. Dans la pièce de Jodelle, le spectre d'Antoine se présente en songe à Cléopâtre pour lui demander de mourir :

Cleopatre mourra, je me suis ore en songe
A ses yeux presenté, luy commandant de faire
L'honneur à mon sepulchre, et apres se deffaire⁴

La reine expirera entre le quatrième et le cinquième acte : son agonie mentale occupe toute la tragédie. Garnier met l'accent sur ce motif en faisant déclarer à son

¹Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 148.

²Jean RACINE, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1950, p. 523.

³Voir le chapitre sur le suicide *infra* p. 293-308.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 160-162.

personnage éponyme, dès les premiers vers, « Il me convient mourir.¹ ». Le Romain n'expirera pourtant qu'entre le troisième et le quatrième acte. Quant à Cléopâtre, éprouvée dès le début de la tragédie, elle ne pourra même pas mourir, bien qu'elle soit condamnée. Elle exprime enfin elle-même sa résolution dans la tragédie de Montreux² :

Cleopatre qui meurt pour suivre Antoine mort.³

Dans les tragédies du « Grand Siècle », les résolutions ne sont pas exprimées au début des pièces, puisque des espoirs de victoire sont encore entretenus. Chez Benserade, Antoine décide de mourir un acte avant son suicide⁴ :

Que je suis seulement armé contre moy-mesme⁵

et Cléopâtre le suivra dans son projet, avant d'expirer à la fin de la pièce :

Que n'ostez vous aussi la lumiere à mes yeux⁶

Enfin, Mairet se distingue en faisant annoncer la résolution de Cléopâtre, sous forme d'une promesse amoureuse, avant celle d'Antoine, ce qui ajoute au courage héroïque de la reine, qui n'est plus une pâle copiste, mais qui brille par son audace :

Je m'en vais vous verser tout le sang de mes veines.⁷

Les fermes résolutions des héros confirment que les tragédies de Cléopâtre et de Marc Antoine ne comportent ni dilemme⁸ ni réelle prise de décision. C'est ce que souligne Françoise Joukovsky à propos de la pièce de Jodelle : « Aucun tragique de l'hésitation, pas de monologue dubitatif.⁹ » Or, cette force de caractère suscite l'admiration et devient une qualité morale, d'après Philip Tomlinson, à propos de la tragédie de Mairet :

Mais si l'on plaint Cléopâtre moins, c'est peut-être parce qu'on est censé l'admirer plus. Aucun conflit intérieur ne vient déchirer la conscience de cette héroïne purifiée, qui a déjà

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 7.

²Elle mourra, comme dans la tragédie de Jodelle, entre le quatrième et le cinquième acte.

³Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 132.

⁴Sa résolution est énoncée à la deuxième scène du deuxième acte ; il se frappera à la deuxième scène du troisième acte, au cours de son monologue.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade, op. cit.*, v. 482.

⁶*Ibid.*, v. 916.

⁷Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 990.

⁸Voir *supra* p. 74 ; p. 198.

⁹Françoise JOUKOVSKY, « Le tragique dans la *Cléopâtre captive* », *op. cit.*, p. 348.

réglé ses comptes avec la morale. À la différence de Sophonisbe, sa vertu ne s'acquiert pas au contact des événements, elle est déjà acquise.¹

L'une des inventions de ce dramaturge est peut-être en effet d'avoir remplacé une Cléopâtre en métamorphose par une Cléopâtre d'emblée vertueuse. En revanche, s'il est indéniable que l'absence de toute délibération suscite l'étonnement du public, il paraît peu convaincant d'affirmer que l'apitoiement soit moindre, dans la mesure où l'on ne plaindrait guère une héroïne antipathique et qu'il nous semble que la bienveillance du public envers la reine est surtout liée à son caractère déterminé et à sa constance.

En somme, le dénouement étendu du seizième siècle se perpétue grâce au motif de l'agonie physique, développé au dix-septième siècle. Dans les deux cas, la tragédie de Cléopâtre est la chronique d'une fin annoncée qui permet l'éloge de la reine, dont le courage et la détermination forcent l'admiration.

¹Analyse de Philip Tomlinson :
Jean MAIRET, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, Tragedie*, éd. Philip Tomlinson, *op. cit.*, p. 22.

CHAPITRE 17 – LE SUICIDE, « CE TRAGIQUE SPECTACLE¹ »

Cléopâtre est une héroïne tragique sans crime : elle ne commet pas de meurtre et n'est confrontée à aucun dilemme. Ce qui est en jeu, c'est la préservation de l'honneur, de la majesté royale, de la dignité politique. Si dans nombre de tragédies le suicide est la conséquence inévitable d'un *nefas*², il apparaît au contraire que, dans le cas de Cléopâtre, la mort soit centrale, et non circonstancielle. Œdipe se suicide pour expier son parricide et son inceste ; Andromaque se suicide afin de sauver son fils ; Phèdre se suicide après avoir fait condamner un innocent. La reine d'Égypte fait partie des héroïnes captives, mais son suicide ne préserve personne et aucun choix crucial n'est à faire. Sa ferme résolution empêche toute délibération ; son suicide ne sauve personne d'autre qu'elle-même et n'est en rien un sacrifice. Si toutefois le cas de ses enfants est dans certaines pièces évoqué, il n'est guère qu'une motivation secondaire et demeure très contestable³.

En somme, Cléopâtre meurt pour être fidèle à Antoine, qui s'est suicidé par amour⁴, et pour éviter le déshonneur du triomphe. Héroïne tragique sans crime donc,

¹Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1772.

²Vocabulaire emprunté à Florence Dupont.

Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 57-63.

³Voir *supra* le chapitre sur l'éloge et le blâme de la femme, p. 136-152.

⁴« Plutarque demeure assez discret sur les raisons qui ont poussé l'ancien maître de Rome au suicide. (paragraphe 76) [...] Différentes raisons sont alors invoquées : la défaite militaire contre César, véritable péripétie annoncée au milieu de l'acte III, mais aussi la trahison et la mort supposée de Cléopâtre. »

Marc VUILLERMOZ, « Le Traitement de la reconnaissance dans les tragédies de Jean Mairet », *Littératures classiques*, septembre 2008, n° 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 118.

elle est plus proche une fois encore de la Juliette de Shakespeare que des héroïnes mythologiques de Sénèque ou de Sophocle. Le seul méfait de Cléopâtre est un délit de parole trompeuse¹ : la fausse annonce de sa mort engendre le suicide de son amant, qu'elle doit expier en mourant véritablement. Si l'on envisage sa deuxième motivation, celle de la préservation de son honneur royal, force est de constater qu'il ne profite qu'à elle seule et qu'il ne changera pas l'avenir politique de son pays, devenu province romaine. L'objet de ce chapitre est de montrer que la métamorphose du monstre débauché en héroïne tragique majestueuse est rendue possible par le suicide, acte ultime désespéré, qui force l'admiration et permet d'accéder à l'immortalité mythique.

Synoptique des suicides : la question de la bienséance

En résumé, Marc Antoine et Cléopâtre sont défaits par Octave, qui les détient en captivité. Afin d'éprouver les sentiments de son amant, la reine lui fait croire à sa mort : désespéré, Antoine se transperce de son épée. Pour le rejoindre et éviter d'être menée en triomphe à Rome, Cléopâtre se suicide. Si toutes ces données sont communes aux pièces de notre *corpus*, les suicides de Cléopâtre et de Marc Antoine sont envisagés avec quelques différences. Le général romain est déjà mort quand les tragédies de Jodelle et de Montreux commencent ; celle de Garnier se termine en annonçant le suicide de Cléopâtre, toujours vivante. Les autres variantes sont liées au principe de bienséance, qui place les suicides sur scène ou hors scène. Examinons les tableaux ci-dessous :

¹C'est son seul méfait dans la tragédie ; dans l'histoire, elle est responsable d'avoir fui à Actium. Mais il s'agit encore d'une faute, et non d'un crime. Voir *supra* p. 54-57.

	Jodelle	Garnier	Montreux
Marc Antoine	<i>avant</i>	entre les actes III et IV hors scène	<i>avant</i>
Cléopâtre	entre les actes IV et V hors scène	<i>à venir</i>	entre les actes IV et V hors scène

	Benserade	Mairet	La Chapelle
Marc Antoine	acte III sur scène	actes IV et V sur scène	actes IV et V sur scène
Cléopâtre	acte V sur scène	acte V sur scène	acte V hors scène <u>et</u> sur scène

Aucune tragédie humaniste ne met en scène deux suicides ; la mise à mort d'un seul des héros est racontée par un messager et a toujours lieu hors scène, entre deux actes. La structure de Jodelle est reprise par Montreux : Antoine est mort, on rappelle les circonstances de son suicide, et Cléopâtre le rejoint juste avant le dernier acte. Garnier situe la mort du général après le troisième acte et clôt sa pièce en mettant en scène Cléopâtre encore vivante, probablement pour favoriser le pathétique¹.

Au dix-septième siècle, le spectacle prend clairement le pas sur la tragédie de la parole, du récit et des annonces : toutes les pièces contiennent deux suicides et les héros se frappent ou meurent toujours sur scène². Si Cléopâtre expire toujours au dernier acte,

¹Voir à ce propos le chapitre sur le registre pathétique, *supra* p. 180-197.

²Ce n'est pas Benserade qui invente la mort de Cléopâtre sur scène mais le dramaturge anglais Samuel Daniel :

« No author stages the death of Cleopatra. The first play published in which Cleopatra dies on the stage

le suicide d'Antoine est plus ou moins tardif. La seule nuance concerne La Chapelle, qui fait mourir la reine sur scène sans représenter son suicide puisqu'à l'instar de Phèdre et de Mithridate, la reine s'empoisonne hors scène et vient succomber sous le regard des spectateurs. Cet épisode, probablement inspiré de Racine, est aussi l'exact contraire du suicide de la Sophonisbe de Mairet, qui avale le poison sur le théâtre et demande à être transportée en coulisses pour mourir.

La question de la bienséance paraît clairement posée. Revenons à Horace, qui préconise de recourir aux récits pour éviter les scènes sanglantes ou peu vraisemblables :

*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.*

Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procne se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte.¹

Le théoricien s'insurge donc contre la représentation de crimes violents et de scènes merveilleuses. Il n'est en aucun cas mentionné que le suicide soit proscrit. Comme la mort sur scène concerne uniquement les textes du « Grand Siècle », tournons-nous vers Boileau :

Jamais au Spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le Vrai peut quelquesfois n'estre pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moy sans appas.
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.²

Toutefois, le suicide de Marc Antoine, qui se transperce d'une épée, et celui de Cléopâtre, qui se fait piquer par un serpent, demeurent violents. Leur représentation sur

is the revised version of Cleopatra which Daniel published in 1607. »

Mary MORRISON, « Some Aspects of the treatment of the themes of Antony and Cleopatra in tragedies of the sixteenth century », *op. cit.*, p. 116.

¹Quintus HORACE, *Epîtres*, *op. cit.*, p. 212.

²Nicolas BOILEAU, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 170.

scène est influencée par la pensée « baroque » – déjà déterminante pour Shakespeare – qui s’installe plus solidement en France pendant le « Grand Siècle », et par l’essor contemporain de la tragi-comédie.

Le suicide sur scène n’est proscrit par aucun théoricien classique et l’explication en est donnée par Jacques Schérer :

L’abbé Morvan de Bellegarde nous le dit de la façon la plus claire : « Ceux qui prétendent qu’il ne faut jamais ensanglanter le théâtre ignorent ce que c’est que de l’ensanglanter ; il ne faut jamais y répandre le sang de personne, mais on y peut verser le sien, quand on y est porté par un beau désespoir ; c’était une action consacrée chez les Romains » [...] le suicide est préférable à la honte, à la défaite, à la mort, certaine ou probable, qui vient d’un autre. En définitive, la seule personne que le héros puisse tuer avec honneur, c’est lui-même. La Mesnardière, distinguant dans sa *Poétique* différentes sortes de meurtres, n’admettait que les meurtres « généreux » : ils se réduisent en fait au suicide.¹

Cette ferme résolution : suicide, amour et politique

La tragédie de Marc Antoine et de Cléopâtre est donc celle d’un double suicide annoncé. Afin de respecter l’exigence de vraisemblance, les héros font part sur scène de leur résolution à mourir. Ainsi Garnier ouvre-t-il sa pièce par l’annonce d’Antoine « Il me convient mourir² ». Mais l’acte est longtemps différé³, et cette décision est plusieurs fois répétée :

Il ne me reste rien que de m’ouvrir le sein,
Hastant ma lente mort d’un poignard inhumain.⁴

Les propos sont également précisés. Toutes les tragédies du *corpus* contiennent ces résolutions. Jodelle ne présente bien sûr que celle de Cléopâtre :

La Parque et non Cesar aura sus moy le pris,
La Parque et non Cesar soulage mes esprits,
La Parque et non Cesar triomphera de moy,
La Parque et non Cesar finira mon esmoy⁵

Montreux ne peut guère prêter ces propos à Antoine, déjà mort, et ne les attribue pas davantage à Cléopâtre : le souci de la bienséance est peut-être une fois de plus en

¹Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 418-419.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 7.

³Voir le chapitre sur l’agonie *supra* p. 283-292.

⁴*Ibid.*, v. 998-999.

⁵Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 1231-1234.

jeu. En effet, l'annonce du suicide est confiée à la suivante Carmion. De même que Racine, dans *Phèdre*, confie la calomnie à Œnone¹, de même Montreux, soucieux des bienséances, annonce le suicide par l'intermédiaire d'une domestique :

Mourons donc Cleopatre, et d'un esprit royal
Digne de tes ayeulx resiste à ce grand mal²

Il est en effet plus vraisemblable de faire introduire ce meurtre généreux par une suivante. Benserade et Mairet reprennent sans grande originalité ces avertissements³. En revanche, La Chapelle se distingue en faisant annoncer le suicide de Marc Antoine par Cléopâtre :

Si dans ces lieux Antoine est las de se défendre,
Qu'il se donne la mort plutôt que de se rendre.⁴

Les paroles de la reine retentissent comme un commandement et ajoutent à sa culpabilité. Outre les annonces verbales, il est intéressant de noter qu'il est souvent fait mention de tentatives de suicide évitées de justesse⁵. Ainsi chez Jodelle :

En s'écriant une des femmes dit :
O pauvre Roine : es tu donc prise vive ?
Vis tu encor pour trespasser captive ?
Et qu'elle ainsi sous telle voix ravie
Vouloit trancher le filet de sa vie,
Du cimenterre a son costé pendu,
Si saisissant je n'eusse deffendu
Son estomach ja desja menassé,
Du bras meurdrier à l'encontre haussé.
[...]

¹La suivante propose la calomnie :

« Vous le craignez. Osez l'accuser la première / Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui. [...] Votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède. / Je parlerai [...] »

Puis elle ment à Thésée :

« Phèdre épargnait plutôt un Père déplorable. / Honteuse du dessein d'un Amant furieux, / Et du feu criminel qu'il a pris dans ses yeux, / Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière / Éteignait de ses yeux l'innocente lumière. / J'ai vu lever le bras, j'ai couru la sauver. »

Jean RACINE, « Phèdre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, v. 886-887 ; v. 898-899 ; v. 1014-1019.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 255-256.

³« Lucile, il faut mourir, mais genereusement / [...] Songe que mon esprit doit quitter sa demeure, / Que je meurs Empereur si je meurs de bonne heure. »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 556 ; v. 721-722.

Cléopâtre : « Avant que du destin la fureur insolente / M'oblige à me donner une fin violente »

Antoine : « Mais puisqu'il faut mourir, allons trouver Lucile, / Qui nous rendra la mort plus douce, et plus facile. »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 817-818 ; v. 1001-1002.

⁴Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 481-482.

⁵« CLEOPATRA (*drawing a dagger*) – *Quick, quick, good hands !* »

[CLEOPATRE (Tirant un poignard) – *Vite, vite, mes bonnes mains !* »]

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, V. 2, v. 38.

Quant à la Roine, appaiser la faudra
Si doucement sa main se tiendra
De forbannir l'ame seditieuse
Outre les eaux de la rive oublieuse.¹

La dimension spectaculaire du suicide de Cléopâtre est renforcée. L'idée est reprise rapidement par Benserade² et plus longuement par Mairet, qui imite clairement Jodelle mais avec originalité :

Le poignard, dont tantôt la main de Proculée
A désarmé la sienne entrant au Mausolée,
Montre assez clairement qu'il faut s'en défier,
Et que son moindre soin est de sacrifier,
Si ce n'est qu'elle-même a résolu peut-être,
De servir à la fois de victime et de prêtre.³

La reine était prête à mourir comme Antoine, transpercée d'une lame mais les alliés d'Octave sont de véritables Argus, qui la protègent du suicide et assurent la victoire à leur chef. Cet épisode est conçu comme une preuve de la capacité de Cléopâtre à dissimuler ses intentions. À la fois « victime » et « prêtre », la reine Lagide incarne force et fragilité.

Les autres dramaturges s'intéressent davantage à Antoine : Garnier suggère de manière hypothétique cette menace :

Mais sa mort est certaine, et desja son espee
Dedans son tiede sang est, peut estre, trempee,
Sans que vostre secours le puisse garantir
Des pointes de la mort, qu'il doit bien tost sentir.⁴

tandis que La Chapelle confirme les tentatives répétées d'Antoine :

Il nomme Cléopatre, & ne la trouvant pas,
Contre soy-mesme il arme à tout moment son bras.⁵

Toutes ces résolutions et ces annonces de morts évitées contribuent à préparer le spectateur au double suicide des héros et à faire naître frayeur et pitié. Les personnages, quant à eux, présentent ainsi leurs motivations et parfois leur espoir d'expiation. Ainsi Marc Antoine annonce-t-il, dans la tragédie de Garnier :

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 566-574 ; v. 633-636.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1210.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1731-1736.

⁴Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 599-602.

⁵Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1059-1060.

Mais sus, il faut mourir, et d'un brave trespas
Expier mon diffame, et mes nuisans esbas.¹

L'idée est reprise par Montreux, qui attribue ces propos à la reine :

Elle va par sa mort en expier l'offense.²

En somme, les suicides font l'objet d'une préparation solide : annoncés, parfois même déjà tentés, ils s'inscrivent au cœur de la machine dramatique ; leur annonce constitue le nœud de l'action, qui est centrée sur la menace de la mort et qui se dénoue quand ils sont réalisés. Le déroulement de la tragédie ressemble ainsi à une longue attente funèbre. La menace permet de lier les thèmes de l'amour et de la politique : la mort sépare puis unit les amants³ et prive surtout le vainqueur d'une plus grande gloire.

« Et vomissant un cri il s'enferra sur l'heure » : le suicide de Marc Antoine

Marc Antoine se suicide en transperçant son corps de son épée : c'est une mort sanglante, apparemment digne d'un général conquérant, qui est racontée dans toutes les tragédies. Dans les pièces de Jodelle et de Montreux, parce qu'il est déjà mort au début, son suicide fait l'objet de récits analeptiques :

Et lors voyant son page
Soymesme se tuer, Tu donnes tesmoignage,
O Eunuque (dit-il) comme il faut que je meure :
Et vomissant un cri il s'enferra sur l'heure.⁴

L'insertion de paroles rapportées permet de rendre ce récit plus vivant et plus percutant : Antoine n'apparaissant que sous la forme d'Ombre, son personnage doit faire l'objet de propos vifs pour attirer l'attention du public. Montreux au contraire demeure très concis et se contente d'un seul alexandrin – tardif de surcroît – pour évoquer ce suicide :

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, v. 1234-1235.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 337.

³« Par de là les erreurs et les calculs mesquins, elle devient l'amante qu'elle sera aux yeux de la postérité, celle qui veut être réunie à Antoine dans la mort. Comme dans les "temples" qu'imagine Ronsard, l'épithaphe des deux amants consacre cette métamorphose. Ce monologue inspiré de Plutarque (ch. 84) constitue donc un rituel d'héroïsation, mais à travers l'évolution d'une âme mêlée, qui n'est ni sans faiblesse ni sans grandeur. »

Françoise JOUKOVSKY, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *op. cit.*, p. 357.

⁴Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive, op. cit.*, v. 231-234.

Il plonge donc son fer d'une dextre mutine.¹

Seul Garnier présente un long récit, précis, circonstancié et soigneusement préparé pour la mort hors scène de son personnage éponyme. Le messenger est annoncé par une liaison de vue :

Mais qui est cettuy-cy qui haletant arrive,
Et s'approche, marchant d'une allure hastive ?²

Cette réplique d'Octave César contribue à augmenter la tension dramatique et l'effet de suspens ; le spectacle devient encore plus saisissant lorsque le messenger paraît avec un accessoire sanglant dans la main, annoncé par une didascalie interne :

Il est mort, il est mort, de cela soyez seur,
Ce large coutelas en est le meurtrisseur.³

Le récit qui suit reprend le procédé du discours direct, qui dynamise la narration, et se complaît dans des détails physiologiques macabres, caractéristiques de l'esthétique humaniste⁴ :

» Qu'attens-tu plus, hélas,
» Antoine ! hé, qui te fait différer ton trespas,
» Puis que t'a la Fortune à ton bien ennemie,
» La seule cause osté de desirer la vie ? »
Quand sa bouche en soupirs eut achevé ces mots,
Sa cuirasse il deslace, et se l'oste du dos :
[...]
Eros, son serviteur, le somme de sa foy
De l'occire au besoing : Eros a prins l'espee
Et s'en est à l'instant la poitrine frapee :
Il vomit sang et ame, et cheut à ses pieds mort.
[...]
A grand'peine avoit-il ce propos achevé,
Et le poignard sanglant de terre relevé,
Qu'il s'en perce le ventre, et lors une fontaine
De rouge sang jaillit, dont la chambre fut pleine.
Il chancela du coup, la face luy blesmit,
Et dessus une couche affoiblissent se mit.⁵

Les dramaturges du dix-septième siècle, rappelons-le, mettent en scène son suicide. Benserade représente Antoine qui demande à son serviteur de le tuer⁶, puis

¹Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2419.

²Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, *op. cit.*, v. 1532-1533.

³*Ibid.*, v. 1550-1551.

⁴Si ces détails sont attendus dans les tragédies humanistes, ils n'en sont pas l'apanage. Les histoires tragiques en prose du siècle suivant en contiennent beaucoup aussi.

⁵*Ibid.*, v. 1586-1591 ; v. 1599-1602 ; v. 1606-1611.

⁶Isaac de BENSERADE, *La Cléopatre de Benserade*, *op. cit.*, v. 751-752.

imagine un monologue au cours duquel il se frappe :

O mort qu'heureusement tu me viens secourir,
Et qu'il est malheureux qui ne sçait pas mourir !
Si tu m'eusses plus jeune obligé de la sorte,
La gloire de mes jours ne fut pas si tost morte,
L'on ne m'eut veu jamais amoureux, ny vaincu,
Et j'aurois vescu plus, si j'eusse moins vescu.¹

Même si les théoriciens s'accordent à refuser de longs discours à un personnage désespéré, le monologue intensifie la tension dramatique. Antoine meurt seul, abandonné de ses soldats, privé de la confiance de Cléopâtre, destitué de ses pouvoirs politiques.

Mairet se concentre également sur la dimension spectaculaire du suicide puisque le général vaincu apostrophe son épée avant de se transpercer avec courage :

Chère, et fidèle épée, enfonce mes entrailles,
Teinte du plus beau sang que jamais ait vomi
Et le plus honnête homme, et le meilleur ami.²

Enfin, cet épisode est l'occasion de montrer une fois de plus que La Chapelle se soucie d'éviter les scènes choquantes : certes, il fait mourir Antoine sur scène, mais il détaille le suicide par un récit, qui vient compléter la représentation visuelle. La mort d'Éros est sanglante³ et immédiate ; mais Antoine se frappe et tâche d'aggraver sa blessure. Si le dramaturge amplifie l'horreur de ce suicide, il évite de mettre en scène ces détails atroces, racontés par Camille :

Du mesme fer qu'Eros avoit teint de son sang,
Luy mesme, à ce qu'on dit, s'estoit percé le flanc,
Il pleuroit Cléopatre, & d'une main cruelle
Tâchoit encor d'aigrir sa blessure mortelle.⁴

La mort d'Antoine est donc celle d'un Romain et d'un soldat : elle est violente, sanglante et longue⁵. Toutefois, elle semble bien hâtive et témoigne du peu de combativité du héros, qui ne gagne rien par sa mort ; cet aspect est sensible dans la

¹*Ibid.*, v. 803-808

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1166-1168.

³« Grands Dieux ! quelle image sanglante ! / Quel exemple terrible à mes yeux se présente ! »
Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1181-1182.

⁴*Ibid.*, v. 1235-1238.

⁵Voir à ce propos le chapitre sur l'agonie *supra* p. 283-292.

tragédie de Mairet :

Antoine, victime d'abord d'un aveuglement puis d'un pessimisme inébranlable, a abandonné dès le début le combat et se soumet docilement à son destin. Naturellement, son suicide sera aussi bâclé que sa vie¹. Reste à savoir si Cléopâtre, saisie elle aussi d'un fatalisme inexpugnable, saura surmonter sa passivité et, par un dernier effort, réussir sa mort, en privant Octave de son triomphe et en restant fidèle, malgré tout, à son amour.²

Au contraire, l'Égyptienne meurt en reine orientale³ : elle fait appel au serpent ou au poison et choisit un trépas rapide. Si son amant se frappe de manière précipitée, à la suite d'une fausse annonce, Cléopâtre, elle, se prépare à mourir.

Le cri de révolte d'une captive : un suicide royal et oriental

Le suicide oppose ainsi le héros tragique au héros épique⁴ mais dans le cas de la dernière reine d'Égypte, il devient une arme spectaculaire contre l'opresseur et cesse d'être une simple marque de désespoir. Jodelle insiste sur la mise en scène que fait Cléopâtre de sa propre mort ; jusque dans ses derniers actes, elle demeure soucieuse de son image personnelle :

J'ay veu (ô rare et miserable chose !)
Ma Cleopatre en son royal habit,
Et sa couronne, au long d'un riche lict
Peint et doré, blesme et morte couchee,⁵

Montreux choisit la forme du récit de messenger, dont voici quelques extraits, pour détailler l'épisode représenté :

Elle faict apporter par un simple rustique
Des figues qu'on voyoit dedans un panier creux,

¹« *I have done my work ill, friends. O, make an end / Of what I have begun !* »

[J'ai mal fait mon ouvrage, amis. Oh ! Achevez / Ce que j'ai commencé !]

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV, 15, v. 105-106.

²Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 68.

³Benserade fournit à ce sujet une scène singulière, dans laquelle les suivantes de Cléopâtre imaginent mourir en Romaines :

ERAS « Et je veux qu'elle juge en me voyant souffrir, / Si je meurs à regret quand elle veut mourir : / Nous suffoquerons-nous ? ou bien rendrons-nous l'ame / Comme cette Romaine avalant de la flame ? »

CHARMION « On nous oste les fers, les poisons, & les feux, / Mais il nous reste encor des mains & des cheveux. »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1527-1532.

⁴« le suicide est donc une réaction de femme, qui n'a pas le pouvoir de défendre militairement sa cause, et ne peut regagner la liberté qu'en mourant : l'homme ne se tue pas, mais reprend les armes. »

Emmanuel BURON, « Chronique d'une soumission. Lecture historique de *Cleopatre* et *Sophonisbe* de Nicolas de Montreux », *op. cit.*, p. 246.

⁵Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1544-1548.

Qui sous elle cachoyent un aspic dangereux,
 D'une telle façon, qu'il estoit impossible
 De penser qu'un serpent se rendist invisible
 Avec ce fruit mortel, qu'on jugeoit sans danger
 [...]

Lors tenant le panier en sa main asseuree,
 Descouvre de l'aspic la teste coloree,
 Qui sifflait à sacquets, elle rit doucement :
 Ha, dit-elle, és-tu là remède à mon tourment ?
 Je vay te voir, Antoine, ô l'heure bienheureuse !
 Où Cleopatre va te trouver amoureuse.
 Lors du cruel serpent d'un courage hautain
 Elle approche son bras, qui le picque soudain,
 Empoisonnant son corps, qui logea, miserable,
 Une ame qui n'eut point en grandeur de semblable,
 Soudain qu'elle sentit le poison peu à peu
 Glisser dedans ses nerfs, comme glisse le feu
 [...]

Alors un doux sommeil causé de la picqueure
 De l'inhumain aspic, le trespas luy procure,
 Se glisse dans ses yeux, elle dort, et dormant
 La mort vient la saisir d'un doux ravissement,
 Sans sentir aucun mal, la courageuse dame,
 Dans les bras de la mort mortellement se pasme.¹

La précision est saisissante : la morsure, ses conséquences et les *ultima verba* de Cléopâtre sont rapportés avec minutie.

Au siècle suivant, le suicide a lieu sur scène. Benserade, de façon tout à fait originale, fait annoncer la mort de Cléopâtre avant qu'elle n'ait lieu, par une lettre proleptique que la reine adresse à Octave :

LETTRE DE CLEOPATRE A CESAR

Cesar, je suis lasse de vivre,
 Antoine est mort, je le veux suivre,²
 Juge que mon dessein est genereux & beau,
 Et pour favoriser Cleopatre asservie,
 Comme en vivant tous deux nous n'eûmes qu'une vie,
 Fay que nous n'ayons qu'un tombeau.³

Dans cette tragédie, la confrontation entre la reine et le serpent fait naître une peur de la mort, dont Cléopâtre a honte, mais qui suscite la pitié et qui la rend plus

¹Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 2512-2517 ; v. 2535-2546 ; v. 2559-2564.

²Une topique de la littérature amoureuse et tragique s'exprime ici, celle du sentiment qui perdure en dépit de la mort. Elle est condensée dans la devise exprimée par Montreux à la fin de sa tragédie d'*Isabelle* : « *nec morte moritur amor* ».

Nicolas de MONTREUX, *Isabelle tragedie. Par Ollenix du Mont-Sacré, gentil-homme du Mayne*, Paris, Abraham Saugrain, 1595, p. 96.

Cette devise apparaît aussi à la fin des *Amours de Cléandre et Domiphille* :

Nicolas de MONTREUX, *Les Amours de Cléandre et Domiphille. Par lesquelles se remarque la perfection de la vertu de chasteté... Le tout de l'invention d'Ollenix du Mont-sacré, gentilhomme du Mayne*, Paris, chez la veufve de Gabriel Buon, 1597, f. 369 r°.

³Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1609-1614.

humaine :

Et l'honneur m'appartient de mourir la première,
Cherchons en le moyen : Te voilà donc serpent,
De mon sort affligé l'espoir bas & rampant ?
Cet aigle qui si haut s'élève dans la nuë,
Et sur tout l'Univers tient son aile étenduë,
Va succomber sous toy, tu reste le plus fort
Tu luy ravis sa gloire en me donnant la mort,
Tu m'empêches de voir le rivage du Tibre,
Sans toy j'ay vescu Reine, & par toy je meurs libre.
Mais d'où vient que mon cœur craint & fuit son repos ?
Quelle subite horreur se glisse dans mes os ?
Indigne mouvement : cest lâchement se rendre,
Attaque, & mords ce bras, il ne m'a pû deffendre¹

Quant à Mairet, il dramatise au plus haut point la scène, en la faisant commenter par les suivantes, témoins du suicide :

CLEOPATRE

Donnez-le moi ce vase épouvantable aux yeux,

Elle voit venir Charmion avec le vase où sont les serpents.

Qui de tous mes trésors est le plus précieux,
Puisqu'il est ma rançon et le dépositaire
De tout ce qu'aujourd'hui j'ai de plus salutaire :
C'est la mort, dont le bras en cette extrémité,
Me doit sauver l'honneur, avec la liberté.
Ne délibérons plus.

IRAS

Ô courage incroyable !

Elle étreint dans ce vase un serpent effroyable,
Dont la langue élançée, et les regards ardents,
Impriment la terreur au cœur des regardants.

CHARMION

Ô Dieux, il l'a piquée !²

Enfin, La Chapelle refuse de reprendre l'épisode de l'aspic et attribue la mort de Cléopâtre à l'ingestion d'un poison, à la manière de Phèdre. Elle le prend hors scène et vient expirer sous les yeux d'Agrippa, impuissant. Sa mort est rapide, simple, mais digne :

Le poison redouble ses efforts,
Une froideur mortelle occupe tout mon corps,
Je me meurs.³

De toute évidence, ce dernier suicide est bien moins spectaculaire parce qu'il est discret et parce qu'il évite l'ostentation orientale.

¹*Ibid.*, v. 1716-1728.

²Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1595-1605.

³Jean de LA CHAPELLE, *Cléopâtre tragédie*, *op. cit.*, v. 1395-1397.

Ajoutons pour conclure l'étude de cet épisode que les dramaturges ont souvent recours à l'ironie dramatique : bien souvent, seuls les spectateurs et les suivantes savent que Cléopâtre a succombé à la morsure d'un aspic. Les interrogations de ses ennemis ajoutent à la fois au mystère, cultivé par la reine, et à l'émotion du public. Ainsi, chez Jodelle :

Que dira-t-il [Cesar] de mourir sans blessure
En telle sorte ? Est-ce point par morsure
De quelque Aspic ? Auroit-ce point esté
Quelque venin secrettement porté ?¹

ou dans la pièce de Montreux :

Ny le fer, ny le feu, ny le coulant cordeau,
N'ont point mis inhumains, Cleopatre au tombeau²

Cette réplique est d'ailleurs reprise par Benserade³. Mairet enfin, confirme cette incertitude :

Le genre de sa mort n'est connu de personne,
Tout ce qu'on peut en croire, avec plus de raison,
C'est qu'elles ont usé d'un violent poison.⁴

En outre, la mention de ces interrogations permet aux dramaturges d'être fidèles à l'Histoire, puisque le suicide de Cléopâtre par morsure n'est pas historiquement certain⁵ et la présence du serpent pourrait être inventée par le mythe, qui attribue une mort orientale et spectaculaire à la reine.

Les trépassés glorieux : jugement et renom des suicidés

Les suicides des héros, précédés ou suivis de ceux des serviteurs, ont un retentissement important sur le spectacle théâtral. Il est important de garder en mémoire qu'ils constituent l'essentiel de l'action, notamment parce qu'ils sont différés. Cléopâtre et Marc Antoine ne meurent pas en même temps et le délai qui sépare leur mort est

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1603-1608.

²Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », *op. cit.*, v. 2273-2274.

³« Elle n'a point de fer, ny de poison sur soy »

Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, *op. cit.*, v. 1777.

⁴Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, v. 1756-1758.

⁵Plutarque n'apporte en effet aucune certitude à ce sujet.

source d'intenses émotions tragiques. Le spectacle est également intéressant parce qu'il induit un changement de réputation : le suicide modifie le jugement des vivants sur les trépassés qui, de vaincus, deviennent glorieux. La dramaturgie de l'éloge se précise ici et devient apothéose, voire transfiguration :

Dans les rituels d'héroïsation, la mort garde son caractère atroce : chaque trépas est salué par un concert de lamentations, et à la répulsion physique s'ajoute un désarroi de l'intelligence, parce que ce phénomène est un scandale. Mais la gloire se concilie cette force redoutable. La mort est le seuil de l'immortalité. Elle est indispensable pour que la valeur de l'individu soit reconnue et consacrée.¹

Ainsi Proculée exprime-t-il son admiration dans la pièce de Jodelle :

Mesmement moy qui suis son ennemi,
En y pensant, je me pasme à demi,
Ma voix s'infirme, et mon penser defaut :
O qu'incertain est l'ordre de là haut !²

Les héros, critiqués pour leurs vices, entraînent une réflexion sur la Fortune et sur l'instabilité de la vie terrestre. Dans la tragédie *Marc Antoine*, c'est Octave lui-même qui s'interroge sur la vanité des combats militaires, en s'adressant au mort :

As-tu si longuement porté ce coutelas
Contre les ennemis, pour le faire en fin estre
L'execrable meurtrier de toy son propre maistre ?³

Montreux attribue même à Octave César une clémence et une considération tardives à l'égard de la reine :

Morte je ne puis donc Cleopatre blasmer,
Que vivante autrefois je voulus diffamer,
Blasmer cruellement, en reputant à crime
L'amour qui l'animoit, digne que l'on l'estime.⁴

Benserade imitera en cela son prédécesseur :

Approchons, elle est morte, & nous sommes vaincus
[...]
La mort de Cleopatre est genereuse, & belle.
Je la plains pour moy seul, je l'estime pour elle⁵

Cléopâtre, femme débauchée haïe d'Octave, suscite, grâce à son suicide, la

¹Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, op. cit., p. 574.

²Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 1756-1758.

³Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1679-1681.

⁴Nicolas de MONTREUX, « Cleopatre », op. cit., v. 2645-2648.

⁵Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1810 ; v. 1851-1852.

mansuétude et l'admiration de son ennemi, qui a finalement le sentiment d'être défait. La mort glorieuse permet ainsi de transformer la reine courtisane en héroïne¹ et le vainqueur en vaincu².

¹« De fait, la mort volontaire, recherchée, ou la mort acceptée avec courage, constituent l'issue vertueuse pour ces reines prises au piège du destin. Voyez la Cléopâtre de Jodelle et toutes les Sophonisbes qui recouvrent leur liberté par le suicide. »

Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance, op. cit.*, p. 229.

²« Mairet no doubt intended the triumphant suicide to prove Octave's « heroic misogyny » wrong and demonstrate Cléopâtre's parity with Sophonisbe. »

Philip TOMLINSON, « L'Art d'embellir les vices : The Antony and Cleopatra Plays of Mairet and Benserade in the light of Richelieu's Rehabilitation of the Theatre », *Australian Journal of French Studies*, 1996, vol. 33, n° 3, p. 352.

CONCLUSION

En somme, le spectacle est issu principalement des menaces exercées contre les héros – à travers les combats, le triomphe, l’agonie ou le suicide – et des préoccupations contemporaines – liées à la fascination pour l’Orient ou à la peur des spectres. Le dénouement terrible, étendu à toute la tragédie, suscite la frayeur, la pitié et l’admiration du public qui assiste à la réhabilitation de Cléopâtre. La représentation est à la fois auditive – par les Chœurs, les stances, les pleurs, les plaintes – et visuelle – grâce aux Ombres, à la mort, au décor, aux objets.

Un auteur en particulier, Benserade, met en place un spectacle particulièrement visuel, à travers une dramaturgie de l’objet. Les prémices de cette esthétique sont déjà sensibles dans la pièce de Garnier, quand Octave César et Agrippe voient arriver, dans une liaison de scène, un messenger qui porte le couteau ensanglanté d’Antoine, avec lequel il vient de se donner la mort :

AGRIPPE
Il semble estre effroyé. Je luy voy sous le bras,
Si bien je ne me trompe, un sanglant coutelas.¹

Benserade adapte ce passage en faisant paraître sur le théâtre « DIRCET tenant l’espée sanglante d’Antoine² » puis « CESAR tenant l’espée d’Antoine³ ». Ce sont en fait les deux derniers actes qui sont marqués par une accumulation d’objets : les clefs

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, op. cit., v. 1534-1535.

²Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre de Benserade*, op. cit., v. 1123.

³*Ibid.*, v. 1217.

d'Alexandrie¹, les lettres et le tableau de Jules César², le sceptre royal³, la couronne de Cléopâtre⁴. La multiplication des didascalies fonde cette dramaturgie de l'objet et certaines indications insistent sur des scènes marquantes, comme la huitième du cinquième acte :

CESAR entrant dans la chambre, et voyant Cleopatre morte.⁵

Enfin, c'est Mairet qui à son tour met en scène un théâtre de l'objet, quand Cléopâtre se voit présenter un vase contenant des serpents venimeux ou lors du suicide de Marc Antoine, qui apostrophe son épée avant de se transpercer le corps :

non seulement le public assiste en direct au suicide du héros (IV. 2) et à une scène grand-guignolesque où ce dernier, nageant dans son « sang répandu », une épée plantée dans le corps « jusques à la gueule », s'entretient successivement avec Iras (IV. 3) et avec ses soldats (IV. 4), mais où, deux scènes plus loin, Proculée vient annoncer la mort d'Antoine à César en offrant à ses yeux (et à ceux des spectateurs) le spectacle de l'épée fraîchement arrachée du *corpus* du cadavre (IV. 6). Dans une direction opposée à celle de la litote, la métonymie d'objet se mue ainsi en amplification hyperbolique.⁶

¹*Ibid.*, v. 993.

²*Ibid.*, v. 1373 ; v. 1377.

³*Ibid.*, v. 1671.

⁴*Ibid.*, v. 1794.

Voir aussi la présentation de la lettre de Jules César, *supra* p. 88.

⁵*Ibid.*, v. 1807.

⁶Marc VUILLERMOZ, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650 : Corneille, Rotrou, Mairet, Scudéry*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », n° 17, 2000, p. 108.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cléopâtre est une héroïne aux multiples facettes : reine ambitieuse, cruelle et lascive selon les Anciens, elle devient une femme majestueuse, digne et constante sur la scène tragique française. Si sa réhabilitation est progressive – grâce à la Morale, au Verbe et au Spectacle – elle est aussi bien différente d’une dramaturgie à l’autre. Sans négliger l’apport de l’approche évolutionniste, il convient véritablement de ne pas considérer la *Cléopâtre captive* comme le brouillon de Mairet et Benserade : la dramaturgie humaniste ne constitue pas un coup d’essai de la dramaturgie classique. Les théories de Jacques Truchet¹ et de René Bray², qui utilisent des concepts classiques pour évaluer des pièces humanistes, sont révolues³. Il paraît cependant utile de confronter *corpus* humaniste et théories classiques – sans juger l’un à l’aune des autres – parce que l’histoire littéraire s’envisage dans la continuité et que les œuvres renaissantes fondent un modèle tragique français, qui influence les œuvres du siècle suivant.

Dramaturgie flexionnelle, dramaturgie évolutive

La dramaturgie humaniste s’intéresse à l’histoire et s’évertue à trouver une façon de l’organiser : il s’agit de s’attarder sur l’attitude des héros face au malheur, à un moment précis, et sur leur état, quand leur rang entre en contradiction avec leur situation. L’amour n’est qu’une donnée de cette tragédie à la structure flexionnelle : les

¹Jacques TRUCHET, *La tragédie classique en France*, « Littératures modernes », 1976.

²René BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1927.

³Il semble qu’un tournant soit marqué par la publication de Forsyth qui, le premier, envisage une période plus large, qui tient compte des spécificités de chaque dramaturgie.

Elliott Christopher FORSYTH, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille 1553-1640*, *op. cit.*

Voir « Dramaturgie humaniste, dramaturgie classique : la tragédie et son dénouement » *supra* p. 26-32.

différents actes mettent en scène une facette du personnage ou un moment de la catastrophe, qui constitue l'action principale, et qui est en quelque sorte déclinée. Contrairement à certaines idées reçues, il ne semble pas que la dramaturgie humaniste soit statique : en revanche, elle représente le récit d'une situation bloquée, de fait statique, à cause d'une contradiction fondamentale entre l'identité du personnage et sa situation¹. La roue de fortune est exclue de ce théâtre, qui est centré sur un événement achevé. Seules comptent les réactions des personnages face à l'inéluctable et à l'isolement. En somme, la tragédie de Cléopâtre est la mise en scène d'une lente agonie, d'un cheminement vers le suicide, qui est d'autant plus pathétique qu'il induit l'asservissement d'un peuple et la mort de la souveraineté égyptienne : le malheur est en effet collectif puisqu'Alexandrie devient romaine.

La dramaturgie classique, au contraire, met en place une véritable intrigue qui se fonde sur une logique causale : les auteurs ne s'attachent plus seulement aux réactions mais aux faits et aux événements qui expliquent la catastrophe. C'est une dramaturgie du déroulement qui s'esquisse ; les épisodes et les personnages sont multipliés pour décrire le cheminement du héros vers le dénouement. L'amour devient une tension, lourde de conséquences et la structure dramatique est à la fois narrative et évolutive. Le héros est progressivement acculé, dans un mouvement de cascade, vers la catastrophe. De fait, la matière historique est souvent modifiée pour parfaire la nécessaire interaction des événements et pour construire le dynamisme de la pièce. Dans ces tragédies, le cheminement vers le suicide est sinueux, il ajoute la sustentation au pathétique et l'ironie tragique crée des effets de rupture : les sursauts d'espoir sont démentis, quand il s'agit tant de victoire militaire que de grâce, obtenue vainement pour les amants par Octavie, double féminin vertueux de Cléopâtre, qui ne parvient néanmoins pas à occulter la fascination que sa rivale exerce.

¹C'est parce que l'identité de Cléopâtre est inconciliable avec la captivité qu'il y a un effet tragique. Voir *supra* p. 19 et *infra* p. 320.

Quand le dramaturge humaniste tient son spectateur à distance, comme un juge siégeant au procès de la reine, en lui fournissant un récit flexionnel qui nécessite un certain recul, le dramaturge classique exige un spectateur complice, qui assiste à une représentation ostentatoire. Le premier jouait dans un collège, le second monte sur la scène des premiers théâtres. Ces contingences sociologiques ne sont bien sûr pas étrangères au changement de dramaturgie : si l'humanisme fait représenter des « entreparleurs », qui échangent de longues tirades déploratives, le classicisme met en scène des acteurs, qui jouent des épisodes. Force est de conclure que le public renaissant est plus restreint, donc plus exigeant ; au siècle suivant, il se diversifie socialement, ses attentes ne sont plus les mêmes. Au spectacle de la parole succède le spectacle de l'action. À la dramaturgie flexionnelle, véritable chant du cygne, succède une dramaturgie évolutive, nouveau chant guerrier.

Pourtant, ces deux dramaturgies prennent les mêmes sujets : c'est inévitablement la mort de Cléopâtre – ou son annonce, chez Garnier – qui clôt la représentation. C'est en cela qu'elle est la véritable héroïne, mais aussi parce que tout le spectacle s'organise autour de son identité profondément dramatique. Humanistes et « classiques » s'intéressent au même objet, les passions humaines, et élisent les mêmes héros, par imitation et par émulation : même si leurs logiques sont différentes, si elles exigent des systèmes de valeurs et d'évaluation distincts, l'unité du modèle interdit toute partition artificielle, car la tragédie humaniste et la tragédie « classique » ou pré-classique appartiennent au même genre, sous deux formes différentes. Il est d'ailleurs possible de démontrer l'unité de ce genre tragique en recourant au modèle de la tragédie véritablement classique, que Marc Fumaroli définit comme « *cosa mentale*¹ » :

Le dépouillement extérieur crée les conditions favorables au déploiement somptueux du verbe rhétorique, dont la finalité est de créer dans l'esprit du spectateur auditeur *le relief de*

¹Cf. : « Le tragique apparaît lorsque l'événement est revu à travers le prisme d'une conscience humaine. La tragédie est chose mentale. »

Françoise JOUKOVSKY, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *op. cit.*, p. 355.

la vision intérieure. La tragédie classique, comme la peinture selon Léonard, est *cosa mentale*.¹

Quand les modèles humaniste et classique proposent en effet un spectacle intérieur, qui se fonde sur la rhétorique des passions, l'importance de l'action dans la tragédie intermédiaire en fait une représentation plus « baroque ». L'unité du genre est confirmée : loin d'être progressive, l'histoire de la tragédie ressemblerait davantage à un cycle. Seule l'évolution des sensibilités esthétiques et des conditions de représentation distinguerait les dramaturgies garniérienne et racinienne.

Si écrire une tragédie de Cléopâtre, c'est s'inscrire dans un processus d'émulation, *alter ab illo*², étudier les premières tragédies de Cléopâtre et comparer les dramaturgies humaniste et « classique » revient à examiner l'histoire du genre. Le canon antique, de Sophocle à Sénèque, influence considérablement les dramaturges français ; mais il faut reconnaître que le genre tragique, forme inchoative au début du XVI^e siècle, est rapidement investi d'un souffle nouveau. Cléopâtre devient ainsi, en 1553, un des chantres d'un programme politique : celui de la promotion de la langue française. La tragédie naît sous le signe d'un double éloge : celui d'une figure autrefois détestée et celui d'une langue en devenir.

Un genre judiciaire : procès de Cléopâtre sur la scène française

C'est en effet le genre tragique qui permet la réhabilitation de Cléopâtre, à qui la parole est enfin offerte. Parce qu'elle fait l'objet d'accusations très lourdes, sa rédemption ne peut se faire en dehors d'une structure judiciaire, donc théâtrale : le changement de genre – de la prose à la poésie dramatique – induit un changement de jugement. Sa tragédie ne comporte ni péril d'État, ni péril de vie. L'héroïne ne commet

¹Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, op. cit., p. 298.

²D'après l'expression de Virgile, qui signifie littéralement « le premier après lui » et désigne donc le processus d'imitation, ce que font les autres à la suite de leur modèle : VIRGILE, *Bucoliques*, éd. Roger Lesueur et Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2003, V. 49.

pas de véritable faute tragique – *hamartia* – mais elle contrevient au code rhétorique des caractères :

Les Reines doivent estre chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles, et généreuses. [...] Les Egyptiens parresseux, timides, voluptueux, et addonnez à la magie.¹

Déjà Aristote définissait le caractère du héros tragique en ces termes :

En matière de caractères, il y a quatre buts qu'il faut viser : l'un d'eux, le premier, c'est qu'ils soient de qualité. Comme on l'a dit, il y aura caractère si les paroles ou l'action révèlent un choix déterminé : le caractère aura de la qualité si ce choix est de qualité. Et cela est possible pour chaque genre de personne ; en effet une femme peut être de qualité, un esclave aussi, même si l'on peut dire que l'une est un être inférieur, l'autre un être tout à fait bas. Le second point, c'est la convenance ; un caractère peut être viril, mais il ne convient pas qu'une femme soit virile ou éloquente. Le troisième, c'est la ressemblance, ce qui est autre chose que de faire un caractère qui a qualité ou convenance au sens que j'ai dit. Le quatrième, c'est la constance ; et, même si celui qui fait l'objet de la représentation est inconstant et suppose un caractère de ce genre, il faut encore que ce caractère soit inconstant de façon constante.²

Cléopâtre est celle pour qui les hommes se perdent : son *ethos* de reine, dans la pensée occidentale, est incompatible avec son statut d'Égyptienne – bien qu'elle soit Macédonienne – et son *pathos* d'amante. Son infériorité de femme n'est guère compensée par sa vertu ; bien plus, sa virilité et ses qualités d'oratrice font d'elles, si l'on suit les préceptes aristotéliens, un anti-héros. Il n'y a guère que la constance qui réhabiliterait Cléopâtre d'après ce code de caractère.

Pourtant, il ne semble pas y avoir chez elle la contradiction qui fut fatale à Phèdre, déchirée entre l'*ethos* de son père et le *pathos* de sa mère : la reine égyptienne semble concilier sa dignité grecque, sa royauté, sa féminité et ses excès orientaux. Cette synthèse étonnante fait de la première héroïne de tragédie française un personnage complexe, enfin digne d'être représenté.

Ce qui est en jeu pour les dramaturges, c'est de réunir l'héritage antique – teinté de propagande augustéenne – et la noblesse du genre, c'est d'illustrer la tragédie et la

¹Hippolyte Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, [Reprod. en fac-sim.], Genève, Slatkine, 1972, p. 121 ; p. 123.

« Ne seroit-il pas fort plaisant, s'il faisoit agir Heléne comme la chaste Penelope ? Iezabel pour Mariane ? Faustine comme Lucrece ? Cleopatre comme Panthée ? Et Messaline comme Arthémise ? [...] Un mar-Antoine continent, et plus jaloux de l'Empire, que des regards languissans de sa belle et funeste Reine ? » *Ibid.*, p. 115-116.

²ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 85.

langue française sans renier l'intertexte et de définir la conception française de l'héroïsme tragique.

Blâme et éloge : des frontières fragiles

Il apparaît dans un premier temps que l'éloge humaniste, paradoxalement, est appelé par le blâme antique : la stratégie de dévalorisation induit une mise à distance, qui favorise la consécration et l'héroïsation par la fascination. En effet, les critiques virulentes des Anciens et de certains auteurs médiévaux provoquent un recul qui est la condition *sine qua non* à la réhabilitation. S'il est vrai que Jodelle choisit Cléopâtre notamment parce que le public est friand d'orientalisme et parce que des figures féminines contemporaines font écho à la reine d'Égypte, il convient en outre de considérer qu'une tragédie de Cléopâtre est un double défi¹ : il s'agit à la fois d'être digne du modèle formel fourni par les dramaturges antiques et d'avoir l'audace de transformer un monstre – la seule figure féminine qui fut capable de faire trembler les Romains – en héroïne.

Toutefois, même le portrait le plus défavorable de la reine n'est jamais univoque et la fascination qu'elle exerce est toujours sensible ; Plutarque présentait déjà le couple royal sous un autre point de vue, formé d'une reine amoureuse et d'un général débauché :

Le personnage historique de Cléopâtre exerce sur les esprits, surtout masculins, une fascination permanente. Figure énigmatique qui déjà chez les historiens anciens est douée d'ambiguïté : promesse d'érotisme exotique, incarnation de la puissance féminine dangereusement indépendante, rêve de domination, elle est d'une part, chez Dion, l'ambitieuse politique, la séductrice prête à tout pour conserver son trône ; et d'autre part, la reine déchue, l'amoureuse pitoyable, victime d'un destin malfaisant dans une tragique histoire d'amour, portrait rendu possible par la biographie de Plutarque.

Mais c'est surtout à partir de la redécouverte de Plutarque à la Renaissance que les représentations qui sont faites de ce personnage, et particulièrement dans la littérature dramatique européenne, se multiplient et, par là, s'éloignent des vérités historiques. Elle

¹« Ronsard et ses disciples veulent être de bons « sonneurs », c'est-à-dire répandre dans l'univers le nom de ceux qui le méritent. »

Françoise JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, op. cit., p. 575.

devient un objet, un signe culturel, dont le sens est sujet, selon l'expression de Shakespeare, à une infinie variété.¹

Si Cléopâtre incarne la débauche orientale et le danger de la séduction féminine – l'opposition entre *militia* et *amor* – elle est aussi une figure de la liberté morale face à l'oppression, une victime de l'impérialisme romain et une femme amoureuse.

D'ailleurs, le véritable éloge nécessite une position nuancée :

Or, la position d'Octavian reflète celle des Romains, généralement hostiles à la reine : ils voyaient en elle un composé de lubricité et de ruse. Le spectateur est invité à prendre ses distances avec ce jugement : il sait par exemple que Cléopâtre aime réellement Antoine, et qu'elle ne feint pas pour gagner la clémence d'Octavian, mais pour s'assurer qu'après sa mort ses enfants seront humainement traités. Le regard du spectateur se confond donc avec le jugement d'une postérité, qui réhabiliterait Cléopâtre : elle a agi conformément à son honneur en refusant l'humiliation et la séparation d'Antoine, faisant ainsi preuve de véritable grandeur.²

Pour réviser le blâme des Anciens et le transformer en éloge, il est nécessaire en effet de l'intégrer : il n'est guère possible de réévaluer un jugement absent. La force des tragédies humanistes, c'est de confronter les deux discours, *pro et contra*, antique et contemporain, à la manière d'un procès. L'éloge de Cléopâtre emprunte, dans les deux dramaturgies, des voies similaires – la réhabilitation par l'amour, par le suicide, par son identité spectaculaire, par ses qualités politiques – mais il serait très réducteur de considérer que ces deux formes de tragédies poursuivent les mêmes buts et utilisent les mêmes moyens. Si Cléopâtre peut incarner un défi à l'autorité patriarcale – dans les tragédies humanistes – la tradition rédemptrice et idéalisante qui efface ses travers jusqu'à la contradiction ne semble pas vraiment servir sa réhabilitation :

Malgré cette affirmation de vertus positives, qui n'intervient que très tardivement, il y a dans la construction de l'image de Cléopâtre qui ressort de cette tragédie [celle de Mairet] une diminution plutôt qu'un agrandissement. L'affaiblissement de cette femme, potentiellement forte, marque, par rapport à *Sophonisbe*, un retour vers les héroïnes éplorées de la tragédie élégiaque. [...] malgré une tentative pour reléguer péchés, crimes et impiétés dans un passé maintenant racheté, l'exemplarité de Cléopâtre se heurte peut-être trop aux faits.³

L'éloge outrancier devient invraisemblable, et le public assiste à la mise en scène

¹Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 67.

²Emmanuel BURON, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole : vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », *op. cit.*, p. 143.

³Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 71.

d'une reine nommée Cléopâtre, qui n'a plus beaucoup de points communs avec le personnage historique. En cela, aucune réhabilitation n'est possible. Tomlinson va plus loin et explique cette idéalisation¹ excessive par la propagande de Richelieu :

Vider Cléopâtre de son contenu potentiellement dangereux, lui ôter la puissance corruptrice et séductrice, bref l'innocenter en lui faisant représenter la fidélité conjugale, c'était la récupérer au nom d'une autorité politique patriarcale qui se voulait aussi autorité morale.²

Après avoir souffert de la propagande défavorable d'Auguste, il n'est pas sûr que Cléopâtre trouve quelque bénéfice dans la propagande excessivement favorable de Richelieu. En somme, le problème véritable de la reine, c'est la récupération qui est faite de son image par des courants idéologiques. Cette perspective semble rejoindre l'hypothèse critique suivante :

Cléopâtre quitte la scène infernale pour devenir un personnage qui, sur la scène des théâtres européens, révèle les puissances de sa séduction, les justifie et les assume. C'est par la tragédie et le rôle qu'elle y joue qu'elle est enfin fréquentable et positive, qu'elle réussit à plaider pour mieux effacer les conséquences de l'injuste procès que lui firent parfois historiens et moralistes. [...] Dès le XVII^e siècle, en effet, en peinture Cléopâtre est de nouveau brune. La séduction et la fascination exercées par cette pharaonne hors du commun a donc conduit à l'aube des temps modernes à une période unique, étonnante, celle où pendant plus de cinquante ans Cléopâtre a été une héroïne enfin positive, aux incontestables vertus.³

Outre ces remarques sur la chevelure de la reine, il semble que la « période unique » durant laquelle Cléopâtre est véritablement et profondément positive reste le seizième siècle, en ce qu'il fournit une réévaluation vraisemblable de la reine ; ignorer les vices ne contribue pas à faire valoir les vertus.

L'éloge dramaturgique : la réhabilitation par le dénouement étendu

La dramaturgie est une fois de plus révélatrice : dans la tragédie à dénouement étendu, le spectateur comprend que la catastrophe – déjà advenue – a permis la

¹« L'idéalisation du personnage devient véritablement le centre d'intérêt du théâtre. on discerne même combien la thématique de la conversion s'impose. »

Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, p. 254.

²Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 72.

Cf. *supra* p. 41 et *infra* p. 417.

³James DAUPHINÉ, « La Séduction de la blondeur ou le paradoxe de Cléopâtre », *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, dir. Elena Real, València, Universitat de València Departament de filologia francesa i italiana, 1995, p. 100-101.

métamorphose du monstre en héroïne¹ ; si toutes les virtualités sont inscrites dans le commencement, Cléopâtre n'a pas besoin de se débattre. Son attitude digne lui permet de faire l'objet d'un spectacle réglé, qui met en valeur le tragique de son caractère : le monstre historique devient une héroïne mythique. Dans la tragédie du dix-septième siècle, Cléopâtre n'a pas encore tout perdu et pourtant elle incarne déjà une valeur morale. Sa transformation ne s'explique guère, sauf à croire une méprise totale et injuste de ses détracteurs. Les deux points de vue sont dès lors inconciliables et la reine perd de sa superbe, en perdant son ambiguïté. La métamorphose ne peut être ici que progressive. Seule la nuance permet de rendre l'éloge convaincant : ainsi les traces de la légende noire de Cléopâtre qui subsistent dans les tragédies – son ambition, son autorité sur les hommes, son orgueil – sont-elles à la fois un héritage intertextuel et le gage d'un éloge réussi. Représenter Cléopâtre, c'est rendre compte de sa dualité. En commentant Shakespeare, Northrop Frye interprète le suicide de la reine ainsi :

*she can't conceive of any world at all where she wouldn't continue to be Cleopatra*²

La tragédie anglaise, en effet, présente le suicide comme une sauvegarde identitaire : Cléopâtre ne peut pas être une captive. Sans contredire cette hypothèse critique, il semble que, d'un point de vue plus général lié à l'histoire littéraire, le suicide soit au contraire constitutif de l'identité de la reine, parce qu'il la rend digne et célèbre. Là où Néron sera un monstre naissant, Cléopâtre est un monstre finissant parce qu'au comble du *pathos*, elle ne se départit pas de son *ethos* :

Ce que Jodelle admire le plus entre toutes les valeurs, c'est la fortitude qui reste quand tout est perdu.³

En somme, ce qui prime, c'est une double réévaluation, de Cléopâtre et de Rome, car l'éloge de la reine suppose une critique d'Octave :

¹« Cléopâtre à la fin de la pièce vaut bien mieux que ce qu'elle a été »
Françoise JOUKOVSKY, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *op. cit.*, p. 359.

²Northrop FRYE, *Northrop Frye on Shakespeare*, *op. cit.*, p. 126.

³Remarque de Kathleen M. Hall :

Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, p. XV.

le personnage *a priori* le plus vicieux, le plus abîmé dans la transgression, se refait une vertu aux dépens de son vainqueur, lequel incarne *a priori* l'idéal tout proche de l'ordre rétabli, mais se révèle aux prises avec un « désir » non moins troublant que celui dont il se voyait triompher. La *laudatio* d'Octavian suppose une *vituperatio* de Cléopâtre, mais l'inverse devient vrai aussi : la tragédie rend substance à une *laudatio* de Cléopâtre, et c'est le triomphe d'Octavian qui paraît contestable. Contrairement à ce que suggère le rusé prologue, ce n'est pas la présence du roi vainqueur dans la salle, mais bien la conduite de la reine vaincue sur la scène qui force à jeter le doute sur le droit du monarque romain.¹

Le monde renaissant refuse l'opposition entre vertu romaine et vice oriental, les auteurs suggèrent l'écart entre leur conception de la vertu et la *virtus* romaine. Bien plus, le crédit accordé au jugement romain est mis à mal :

Le postulat de la tragédie, c'est que l'Histoire s'est trompée, que son cours ne permet pas à la grandeur de se réaliser, alors que le triomphe acclame la marche des événements.²

La démarche des dramaturges humanistes s'approche ainsi de l'esthétique de l'éloge paradoxal :

Louer Hélène, comme le fit Gorgias, ce n'est pas seulement s'exercer à l'éloge de Pénélope ou d'Andromaque par la pratique des contraires. C'est aussi une manière de relativiser les critères et les valeurs, de désorienter l'esprit, de railler le projet d'accéder à une vérité et de la transmettre par le discours réglé à cet effet³

En ces termes, la tragédie ne serait pas simplement un « art d'embellir les vices⁴ » mais la promotion d'un héroïsme nouveau, qui prône la responsabilité. Cette étude sur la reine Lagide rejoint donc la vaste interrogation sur la nature du mythe et de l'héroïsme tragique. L'épithète « captive » de Jodelle n'est pas programmatique ; au contraire, c'est la figure de l'oxymore qui semble être esquissée puisque Cléopâtre refuse l'asservissement : l'héroïne monstrueuse, parce qu'elle est menacée d'être captive, devient peu à peu une figure digne de la majesté tragique.

Choisir cette reine comme première héroïne de tragédie française, c'est donc fondamentalement inscrire la dramaturgie humaniste naissante dans une rhétorique de l'éloge :

¹François CORNILLIAT, « « Mais que dirai-je à César ? » Éloge et tragédie dans la poétique d'Étienne Jodelle », *op. cit.*, p. 232-233.

²Emmanuel BURON, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole : vue et parole dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *op. cit.*, p. 144.

³Patrick DANDREY, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 302.

⁴Philip TOMLINSON, « L'Art d'embellir les vices : The Antony and Cleopatra Plays of Mairet and Benserade in the light of Richelieu's Rehabilitation of the Theatre », *op. cit.*, p. 349.

Le dramaturge, non sans analogie avec le praticien des *Exercices*, ou l'auteur d'oraisons funèbres, fait parler les grands morts en les prenant pour modèles, en se mettant d'abord en leur présence. Le dramaturge humaniste, comme l'orateur cicéronien ou quintilieniste, ne se prête pas en effet à composer n'importe quelle *dramatis persona* : celle qu'il choisit figure dans le trésor mémoriel commun à lui-même et à son public, elle existe déjà comme une *imago* ou pour emprunter à Vico un précieux concept, comme un *universel de l'imaginaire*, dont la réalité fictive, si l'on ose risquer ce *conchetto*, est soutenue par des textes littéraires, moraux et religieux, par l'iconographie, par les répertoires d'*exempla* ou de *Vies parallèles*, par des traités d'*éthopées* comme celui de Théophraste. L'orateur avait recours à ce fonds mémoriel pour rendre évidente l'image qu'il voulait donner au juge de son client vivant : le dramaturge s'en sert comme d'un matériau capable de l'aider dans sa *composition de lieu*, et qui lui permettra d'actualiser une nouvelle fois, sans bouleverser trop crûment les idées reçues, cette *imago* historique ou mythique, ce type moral, bref cette réalité fictive qu'il trouve toute préparée dans sa culture et celle de son public.¹

Ainsi proche du tombeau poétique, de la *laudatio funebris*, la tragédie de Cléopâtre est un éloge de la faillibilité, donc de la perfectibilité, et non plus de la perfection épique : pour reprendre les termes de Jean-Pierre Vernant, là où le héros d'épopée était un « modèle », le héros tragique devient un « problème² ». Les sensibilités du public et des auteurs évoluent : en cette période de guerres civiles et de bouleversement des valeurs, mais aussi des savoirs, il n'est plus question de cet héroïsme absolu et parfaitement vertueux ; ce qui est en jeu, c'est l'humanisation du héros tragique qui, coupable de fautes ou imputable de vices, amende sa conduite et se métamorphose en figure admirable, grâce à son courage. La reine égyptienne est en cela un *exemplum* et initie une poétique de l'admiration, en devenant une figure brillante, qui concilie crime et grandeur. Le monstre, celui que l'on montre du doigt, se métamorphose en une héroïne certes imparfaite, mais porteuse de valeurs :

Je ne sais si vous êtes comme moi ; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir.³

C'est en cela que nous célébrons le goût renaissant pour les *litterae humaniores*, pour l'étude des lettres qui rend plus digne du nom d'homme.

¹Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, op. cit., p. 302.

²Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1972, p. 14.

³« On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi ; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprise d'amour, la cruauté... pardon, je veux dire la Tragédie. »
Jean GIRAUDOUX, « Électre », *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 302, 1982, p. 642.

APPENDICES

APPENDICE A – FICHES SIGNALÉTIQUES DES TRAGÉDIES DU
CORPUS PRINCIPAL

Première édition : *Les Œuvres et Meslanges poetiques d’Estienne Jodelle sieur du Lymodin. Premier volume*, Paris, Nicolas Chesneau, Mamert Patisson, 1574

Paratexte : prologue

Résumé de l’action

- I. L’Ombre d’Antoine pleure sa décadence puis apparaît en songe à Cléopâtre pour lui demander de mourir et éviter le triomphe d’Octave. Le Chœur chante les vices orientaux et l’inconstance divine.
- II. Octave porte le deuil de son ancien ami : il préfère le triomphe à l’assassinat de Cléopâtre, conseillé par Agrippe. Le Chœur déplore l’orgueil des hommes.
- III. Cléopâtre implore Octave, qui l’accuse de feindre sa douleur. Le Chœur affirme pourtant qu’elle est sincère. La reine déchu accuse Antoine et offre ses richesses au vainqueur : le traître Séleuque dit qu’elle a caché une partie de ses biens. Cléopâtre le frappe et il se repent. Le Chœur critique la convoitise et prédit la liberté imminente de Cléopâtre.
- IV. Cléopâtre avoue qu’elle ne cherche qu’à éviter le triomphe ; elle s’entoure de ses suivantes et du Chœur pour rendre hommage à Antoine.
- V. Proculée raconte le suicide de la reine, qui s’est empoisonnée ou s’est fait piquer par des aspics. Le Chœur chante sa renommée et se soumet au vainqueur étranger.

Unités : les unités de temps et d’action sont respectées ; le palais et le tombeau sont les deux lieux de la pièce¹.

Intérêt : il s’agit de la première tragédie régulière française à l’antique ; Jodelle manie la métrique avec virtuosité, il utilise une langue dense. Cette pièce fait l’éloge de la liberté, se fonde sur le débat du « libre mourir² » et rend hommage à Henri II (Prologue).

Éditions modernes : K. M. Hall : Exeter, 1979 – E. Balmas : Olschki-PUF 1986 – F. Charpentier, J.-D. Beaudin, J. Sanchez : Feijóo, 1990

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 1129.

²*Ibid.*, v. 257.

ROBERT GARNIER – *MARC ANTOINE* – 1578

1999 vers

Première édition : Paris, Mamert Patisson chez Robert Estienne, 1578

Paratexte de 1578 : épître dédicatoire à Guy du Faur de Pibrac, ode et anagramme latines de Pierre Amys, deux sonnets anagrammatiques de Georges du Tronchay et Paschal Robin du Faux

Résumé de l'action

- I. Marc Antoine est résolu à mourir, il accuse Cléopâtre de trahison. Le Chœur chante le malheur de la condition humaine.
- II. Philostrate déplore la décadence de l'Égypte et le Chœur se lamente. Cléopâtre refuse de se rallier à Octave et entre dans le sépulcre. Diomède fait son portrait et le Chœur regrette que l'homme soit la proie du temps.
- III. Antoine avoue son amour pour Cléopâtre et se décide à mourir pour expier son crime : le Chœur fait l'éloge du suicide qui combat le malheur.
- IV. Octave veut punir cruellement la reine déchuée ; à l'annonce de la mort d'Antoine, il porte son deuil et décide de porter Cléopâtre en triomphe. Un Chœur de soldats romains chante la fin de la guerre.
- V. Cléopâtre fait ses adieux à ses enfants et prépare son suicide.

Unités : l'unité de temps est respectée ; les lieux se partagent entre Alexandrie, l'intérieur et l'extérieur du tombeau ; l'action concerne Cléopâtre et Marc Antoine, dont les sorts sont conjoints.

Intérêt : Cléopâtre est humanisée dans cette tragédie qui affirme la liberté et la responsabilité de l'homme. La pièce critique le partage du pouvoir, qui conduit à l'anarchie, ainsi que la dégradation des mœurs. L'originalité de Garnier est d'avoir développé le pathétique (il met en scène les enfants de la reine, développe les lamentations dans le tombeau). Auguste est présenté comme un tyran, qui menace l'Égypte et un parallèle est dressé entre les guerres civiles de Rome et les troubles qui perturbent le règne de Henri III. Enfin, il est important de signaler que Cléopâtre est encore vivante à la fin de la pièce, même si son suicide est imminent.

Éditions modernes : R. Lebègue : Les Belles Lettres, 1974 – C. Mazouer : Olschki-PUF, 1999 – J.-C. Ternaux : Garnier, 2010.

Première édition : Tour, Jamet Mettayer, 1592

Paratexte : épître à son Tres-illustre Prince, seigneur et Moecene ; argument

Résumé de l'action

- I. Cléopâtre exprime sa douleur et sa culpabilité face à la mort d'Antoine. Ses suivantes déplorent les effets de la passion. Carmion lui conseille de mourir pour expier tandis qu'Iras pense qu'il faut séduire Octave et que seuls des dieux peuvent mettre un terme à la vie humaine. Le Chœur chante les conséquences néfastes de la volupté.
- II. Octave victorieux critique violemment Cléopâtre et se demande s'il doit châtier le peuple, qui a soutenu Antoine. Dolabelle fait en vain l'éloge de la reine, qui sera punie par un triomphe, jugé pire que la mort. Le Chœur affirme que les dieux punissent les vices.
- III. Cléopâtre veut mourir et refuse d'implorer Octave. Le Chœur désapprouve le suicide, sauf s'il met un terme aux grands malheurs et conduit à la gloire.
- IV. Arée déplore l'incertitude de la vie humaine. Cléopâtre supplie Octave d'épargner ses enfants et accuse Antoine d'être responsable de cette guerre perdue. Le Chœur célèbre la clémence des princes.
- V. Epaphroditus fait l'éloge du courage presque masculin de Cléopâtre, qui s'est suicidée (ainsi que ses suivantes) grâce à la morsure d'un aspic. Octave loue la constance de la reine, qui a réparé sa faute et accède à la gloire parfaite. Il prépare aux amants un tombeau conjoint et promet d'honorer leurs enfants.

Unités : les trois unités sont respectées.

Intérêt : la médiocrité de cette tragédie est frappante, elle comporte de nombreuses redites lexicales et la construction n'est guère convaincante, puisque l'acte troisième semble rejouer le premier. Le registre épique, quoique discret, est la seule originalité de cette pièce.

Éditions modernes : aucune n'a été réalisée à ce jour.

Première édition : *La Cleopatre de Bensseradde Tragedie. Dediée à Monseigneur l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu*, Paris, Antoine de Sommaville, 1636

Paratexte : épître à Richelieu, Sonnet pour Richelieu, épigramme de F. Rollet à Benserade, extrait du Privilège royal

Résumé de l'action

- I. Antoine est défait et se prépare à un combat terrestre contre « César » mais renonce par amour pour Cléopâtre. Les suivantes de celle-ci lui conseillent de s'allier au vainqueur et de trahir Antoine : la reine s'y refuse.
- II. « César » célèbre sa toute-puissance et veut venger sa sœur. Tandis qu'Alexandrie est assiégée, Antoine annonce son désir de mourir.
- III. Antoine se lamente sur la fausse mort de Cléopâtre et se suicide, avec Éros. Il meurt ensuite dans les bras de Cléopâtre, qui pleure la perte de son amant.
- IV. César prépare son triomphe à Rome, même s'il fait croire à Cléopâtre qu'il l'épargnera. On lui fait le récit de la mort d'Antoine. Cléopâtre tente d'amadouer César en lui présentant des lettres de son père, Jules César, en vain.
- V. Tandis que César se réjouit du triomphe à venir, Cléopâtre et ses suivantes se font mordre par un aspic.

Unités : les unités de temps et d'action sont respectées ; la scène est à Alexandrie, dans le palais royal.

Intérêt : Benserade utilise de nombreuses didascalies et met en place une dramaturgie de l'objet tragique. Il est le premier à faire mourir les héros sur scène.

Éditions modernes : aucune n'a été réalisée à ce jour.

Première édition : *Le Marc-Antoine, ou la Cleopatre de Mairet*, Paris, Antoine de Sommaville, 1637

Paratexte : épître au Comte de Belin, extrait du privilège royal

Résumé de l'action

- I. Antoine rentre victorieux d'un combat et espère triompher d'Octave ; il feint d'avoir perdu pour éprouver l'amour de Cléopâtre.
- II. Les troupes d'Antoine sont désertées, il va devoir faire appel à Octavie, qui est à Alexandrie. Elle paraît sur scène, accuse Cléopâtre et demande à Antoine de revenir vers elle. Il refuse mais elle accepte de l'aider.
- III. Un mage prédit des malheurs à la reine ; Antoine a perdu le combat, Cléopâtre est captive d'Octave. Face aux reproches de son amant, elle fait la promesse de mourir et de ne pas rejoindre l'ennemi.
- IV. Alexandrie est prise ; on annonce à Antoine la fausse mort de Cléopâtre et il se suicide, avec Lucile. Désabusé, il est mené à la reine et meurt tandis qu'Octavie avait obtenu le pardon de son frère.
- V. Antoine expire sur scène et Cléopâtre prépare son suicide. Alors qu'Octavie est en mer, Proculée fait le récit de la triple mort de la reine et de ses suivantes à César.

Unités : les unités de temps et d'action sont respectées ; la scène est à Alexandrie, dans le palais royal.

Intérêt : cette pièce rivalise ouvertement avec celle de Benserade. La grande invention de Mairet est d'introduire le personnage d'Octavie, qui se mesure à Cléopâtre et permet d'amplifier l'ironie tragique. On notera notamment la scène où elle obtient le pardon de son frère pour Antoine, qui vient de se frapper de son épée. Mais le personnage est ensuite délaissé et quitte l'Égypte sans être averti du drame. Mairet accorde une grande importance à l'*elocutio* et compose des stances pour Cléopâtre mourante.

Éditions modernes : Alain Riffaut, Champion, 2004 (théâtre complet)

Première édition : Paris, Jean Ribou, 1682

Paratexte : épître à la duchesse de Bouillon ; préface

Résumé de l'action

- I. On annonce l'arrivée d'Octavie. Antoine est en proie à de multiples tourments : défait, il doute des sentiments de Cléopâtre et accuse sa femme d'être responsable de sa chute.
- II. Cléopâtre soupçonne Antoine de vouloir la sacrifier tandis qu'Octavie demande en vain à la reine de s'éloigner. La vertueuse romaine promet de les sauver tous les deux, malgré eux.
- III. Octavie s'oppose au projet de triomphe ; la paix est rompue, un combat entre Octave et Antoine est imminent mais ce dernier est abandonné de ses troupes. Les amants se font leurs adieux.
- IV. Alexandrie est assiégée malgré un début de combat favorable à Antoine, qui menace de se tuer si l'on n'épargne pas Cléopâtre. Celle-ci s'est retirée et fait annoncer sa fausse mort : Antoine se suicide avant qu'Iras ne lui avoue la vérité.
- V. Octavie cherche Antoine car elle a obtenu de son frère qu'il garde le trône d'Égypte. Antoine, hissé dans le tombeau de la reine, expire et cette dernière vient mourir sur scène après s'être empoisonnée.

Unités : les unités de temps et d'action sont respectées ; la scène est à Alexandrie, dans le palais royal.

Intérêt : dans son style comme dans sa conception de la dramaturgie, La Chapelle semble influencé par Racine. En outre, il reprend le personnage d'Octavie, qui remplace son frère sur scène. Cette tragédie élude l'épisode de l'aspic, remplacé par un empoisonnement.

Éditions modernes : aucune n'a été réalisée à ce jour.

APPENDICE B : LA RÉPARTITION DE LA PAROLE

Occupation des actes

	Jodelle	Garnier	Montreux	Benserade	Mairet	La Chapelle
Cléopâtre	I - III - IV	II - V	I - III - VI	I - II - III - IV - V	I - III - V	II - III - IV - V
Marc Antoine	I	I - III	/	I - II - III	I - II - III - IV - V	I - II - III - IV
ouverture de la tragédie	protase d'Antoine	monologue de M. Antoine	tirade de Cléopâtre	déploration d'Antoine	Antoine (retour d'un combat)	Antoine (transition vers l'accueil d'Agrippa)
clôture de la tragédie	[Chœur]	tirade de Cléopâtre	tirade de César	conclusion de César	conclusion de César	conclusion d'Agrippa

L'ouverture de toutes les tragédies, à l'exception de celle de Montreux, est confiée au personnage d'Antoine : cela s'explique par le fait qu'il est le vaincu d'Octave Cesar. En revanche, la clôture est souvent laissée à ce dernier.

Types de scènes

		Jodelle	Garnier	Montreux	Benserade	Mairet	La Chapelle
Monologues	Cléopâtre	/	/	/	/	/	IV. 1
	Marc Antoine	/	acte I	/	III. 2	II. 2	/
Confrontation des amants		/	/	/	I. 2 III. 5	III. 4 V. 1	II. 5 (III. 3) III. 4-6
Insertions		/	/	/	lettre de Cléopâtre à César (V. 4)	stances de Cléopâtre mourante (V. 6)	/

La confrontation des amants, initiée sur la scène française par Benserade et Mairet, est imitée de Shakespeare.

Les personnages en scène

JODELLE

La composition de cette tragédie laisse apparaître un partage de la scène entre Cléopâtre et Octavian César, qui occupent successivement les deux premiers actes avant d'être confrontés au cours du troisième. Le quatrième marque un retour à Cléopâtre et fonctionne en écho avec le premier. Le cinquième acte est celui de la désertion : Proculée fait son récit de messager avec le seul Chœur pour auditoire, ce qui confère une grande sobriété au dénouement. Deux personnages secondaires, Agrippe et Séleuque, ne paraissent qu'une seule fois.

GARNIER

La tragédie de Robert Garnier présente également les personnages séparément : Octave, Antoine et Cléopâtre se succèdent. Si les deux amants ont en commun le Chœur d'Égyptiens, Octave possède son propre Chœur militaire. Nous notons la multiplication des personnages secondaires, par rapport à la pièce de son prédécesseur : Philostrate, Lucile, Agrippe, Euphron, le messager et Dircet – comme Octave d'ailleurs – ne paraissent qu'une seule fois sur scène. La grande originalité de Garnier est d'avoir introduit la représentation des enfants muets de la reine.

MONTREUX

Cette tragédie reprend l'alternance imaginée par Jodelle entre les actes occupés par Cléopâtre et ceux occupés par Octave, qui finissent par se rencontrer au quatrième acte. Seule la présence de la reine vient d'ailleurs changer la composition du quatrième acte par rapport au deuxième ; notons également que le premier et le troisième acte sont construits pareillement. Au cinquième acte, Epaphrodite – personnage outil qui n'apparaît que pour le récit final – adresse son récit à Octave, ce qui est une originalité de Montreux ; étonnamment, le Chœur a quitté l'espace scénique.

BENSERADE

La fragmentation des actes en scènes vient modifier considérablement la structure des pièces puisqu'il est plus aisé de faire se succéder fréquemment les personnages, sans qu'ils ne se rencontrent. Toutefois, les amants se confrontent dès le début de la tragédie. Antoine, très présent lors des trois premiers actes, meurt ensuite. Notons également que Cléopâtre n'apparaît qu'une seule fois sans suivante et que ce fait s'explique par la nature même de cette scène, qui est un monologue. Le personnage d'Octave prend de l'importance : il apparaît dès le début du deuxième acte et sa

présence est soutenue pendant les deux derniers actes. Éros en revanche est relégué à un statut négligeable, puisqu'il n'est présent que dans une seule scène. Concernant le personnel dramatique, l'originalité de Benserade est d'introduire sur scène, en personnages muets, les députés d'Alexandrie.

MAIRET

Mairet tient le pari d'une pièce avec deux héros : Antoine occupe les cinq actes et Cléopâtre, si elle est absente du quatrième, est régulièrement sur scène. Les trois confrontations des amants sont réparties harmonieusement. En revanche, la reine s'émancipe et paraît deux fois sans suivante. L'importance d'Octave est moindre, puisqu'il n'arrive qu'à la fin du quatrième acte : en revanche, il assiste au dénouement. Plusieurs originalités sont à noter, et en premier lieu bien sûr l'apparition d'Octavie, femme légitime d'Antoine. La présence de capitaines et de soldats n'est pas sans rappeler le Chœur de soldats césariens de Garnier et la suite de Benserade : en revanche, c'est du côté d'Antoine que se place le personnel militaire.

LA CHAPELLE

La tragédie de La Chapelle est surtout marquée par la présence régulière d'Octavie, par l'invention de sa suivante Camille et par l'absence d'Octave, représenté par des conseillers militaires ou politiques. On notera également le détachement des suivantes de Cléopâtre, qui apparaissent parfois l'une sans l'autre. Seul le personnage de Lucile est négligé, et n'apparaît qu'une seule fois.

Jodelle *Cléopâtre captive*

	Acte I			Acte II		Acte III	Acte IV	Acte V
L'Ombre d'Antoine								
Cléopâtre								
Éras								
Charmiun								
Octavian César								
Agrippe								
Proculée								
Le Chœur des femmes alexandrines								
Séleuque								

Garnier Marc Antoine

	Acte I		Acte II				Acte III		Acte IV		Acte V
M. Antoine	■						■				
Philostrate			■								
Cléopâtre					■						■
Charmion					■						■
Éras					■						■
Diomède					■						
Lucile							■				
Octave César									■		
Agrippe									■		
Euphron											■
Messenger									■		
Les enfants de Cléopâtre											■
Dircet									■		
Chœur d'Égyptiens		■		■		■		■			
Chœur des soldats de César										■	

Montreux Cléopâtre

	Acte I		Acte II		Acte III		Acte IV		Acte V
Cléopâtre	■				■		■		
Carmin	■				■				
Iras	■				■				
Octave César			■				■		■
Arée			■				■		
Dolabelle			■				■		
Epaphroditus									■
Chœur		■		■		■		■	

Benserade *Cléopâtre*

	Acte I			Acte II			Acte III						Acte IV							Acte V								
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	
Marc-Antoine	■	■			■		■	■	■		■																	
Lucille	■	■			■					■																		
Dircet et gardes	■	■				■			■						■													
Cléopâtre		■	■			■					■	■					■	■	■	■	■				■			
Éras		■	■			■					■	■						■		■	■				■			
Charmion		■	■			■					■	■								■	■				■		■	■
César le jeune				■									■	■	■	■				■			■	■		■		■
Agrippe				■										■	■	■						■	■		■		■	
Éros							■																					
Épaphrodite														■	■	■				■			■		■			
Suite de César				■									■															
Les députés d'Alexandrie													■															

Mairer Le Marc Antoine ou la Cléopâtre

	Acte I				Acte II			Acte III				Acte IV						Acte V							
	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8
Antoine	■	■		■	■	■	■				■	■	■	■	■			■							
Lucile	■	■		■	■		■					■	■												
Cléopâtre			■	■					■	■	■							■	■	■	■	■	■		
Charmion			■						■	■									■	■	■	■	■		
Iras			■					■	■	■			■	■	■			■						■	
César																■	■				■			■	■
Aristée				■				■		■															
Octavie							■									■	■								
Mécéas																■	■							■	■
Proculée																	■			■	■				■
Capitaines	■																								
Soldats d'Antoine															■										
Piso	■																								
Page de Lucile				■																					

La Chapelle Cléopâtre

	Acte I								Acte II						Acte III						Acte IV												Acte V							
	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5			
Marc-Antoine	■	■	■	■	■	■	■	■					■	■			■	■	■	■	■									■	■	■	■	■						
Cléopâtre									■	■	■	■	■		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■													■	
Octavie					■	■					■				■									■	■	■	■								■	■	■			
Agrippa				■	■										■	■	■																		■	■	■			
Éros		■	■	■	■	■	■	■					■	■														■	■	■	■	■	■							
Albin	■				■	■														■											■				■	■				
Lucile																													■											
Iras										■	■	■	■									■	■	■									■						■	
Charmion			■						■	■	■	■	■		■	■	■							■															■	
Camille					■	■					■													■	■	■	■									■	■			
Gardes	■	■	■	■	■	■											■																■							
Suite de Romains																													■											

APPENDICE C – LE SYSTÈME DES PERSONNAGES

Le personnel dramatique diffère d'une tragédie de Cléopâtre à l'autre et semble en partie révélateur des enjeux des œuvres. Il convient ainsi de s'interroger sur les personnages présents ainsi que sur les forces agissantes, au sein de chaque pièce.

Le tragédie d'un « héros-couple¹ »

Cette expression empruntée à Giovanni Dotoli rend compte d'un phénomène fréquent dans le théâtre français, humaniste et classique : *Cléopâtre, Marc Antoine* et *Cléopâtre et Marc Antoine* sont en effet les titres possibles pour des tragédies élaborées à partir d'une même matière et ce phénomène se retrouve, de Phèdre à Bérénice, dans le théâtre français.

Il est important de préciser que le double héros est une virtualité du genre, théorisée déjà par Aristote :

L'unité de l'histoire ne vient pas, comme certains le croient, de ce qu'elle a un héros unique. Car il se produit dans la vie d'un individu unique un nombre élevé, voire infini, d'événements dont certains ne forment en rien une unité ; et de même un individu unique accomplit un grand nombre d'actions qui ne forment en rien une action une.²

Or, c'est la répartition de la parole qui va favoriser l'un ou l'autre des héros³. La tradition tragique commence par mettre en valeur Cléopâtre : le fait que Jodelle

¹Giovanni DOTOLI, « Statut du héros de Jean Mairet », *Dramaturgies, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer*, Paris, Nizet, 1986, p. 153.

²ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 63.

³Voir « La répartition de la parole » *supra* p. 331-340.

l'assortisse d'un adjectif épithète ne laisse nul doute sur ce point, il s'agit bien d'un choix délibéré et non d'un raccourci éditorial. Garnier, digne émulateur de son prédécesseur, entend se démarquer en favorisant le héros masculin, à qui il redonne la vie et la parole : le titre de sa tragédie est donc signifiant. Montreux, Benserade et La Chapelle proposent des *Cléopâtre*, suivant ainsi le modèle de Jodelle, tandis que Mairet conserve les deux noms dans le titre, conçu comme une alternative.

Le découpage des pièces est dès lors intéressant : Jodelle et Montreux ne font guère figurer Antoine parmi le personnel dramatique – seul Jodelle met en scène son spectre – et sont ainsi exclus de ces considérations. En revanche, Garnier, Benserade, Mairet et La Chapelle répartissent la scène et la parole entre les deux héros, qui ne se rencontrent réellement qu'au dix-septième siècle.

Antoine revit avec Garnier ; Benserade sépare sa pièce en deux parties, une pour chacune des amants ; Mairet permet leur rencontre avant la défaite. Ainsi Antoine gagne-t-il du temps de vie, de Jodelle à La Chapelle.

Toutefois, c'est la prééminence du personnage de Cléopâtre qui permet son éloge, puisqu'elle passe au premier plan, devant le général romain, dès la tragédie de Jodelle :

Le premier choix dramatique éclatant est d'avoir déplacé le faisceau de lumière d'Antoine à Cléopâtre [...] le titre avertit clairement du sujet de la pièce. Qui ne voit que le problème dramatique ici est, non pas Cléopâtre mourra-t-elle ?, ce qui peut faire, ou presque, le sujet de n'importe quelle tragédie ; mais : Cléopâtre mourra-t-elle captive ? Et d'emblée au héros tragique est posé le problème de sa liberté.¹

Autour des héros : opposants et adjuvants

Les tragédies de Cléopâtre se séparent en deux groupes : le camp égyptien, représenté par la reine et Antoine, et le camp romain, représenté par Octave et/ou Octavie.

¹Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Françoise Charpentier, José Sanchez, *op. cit.*, p. XII.

C'est la rivalité entre les deux seules femmes du *corpus* – exceptées leurs confidentes – qui révèle une opposition dramaturgique. Si Octavie est une figure plus positive que Cléopâtre, notamment parce qu'elle n'est pas ambivalente, il faut reconnaître que son rôle dramatique est très faible : elle est une figure de contrepoint – en tant qu'épouse romaine – et s'évertue à devenir une force agissante, en vain. Ses interventions auprès de son frère permettent une clémence tardive, donc inutile. Octavie est ainsi un personnage qui agit sans efficacité, contrairement à Cléopâtre, qui est responsable du suicide d'Antoine et de l'échec d'Octave.

Ces considérations permettent de préciser la rivalité littéraire entre Cléopâtre et Antoine, qui se partagent les titres des tragédies : c'est bien la reine qui infléchit l'action et non le général déchu, qui peine donc à devenir un véritable héros.

	JODELLE	GARNIER ¹	MONTREUX	BENSERADE	MAIRET	LA CHAPELLE
<i>Le camp égyptien</i>						
Cléopâtre	X	X	X	X	X	X
Éras	X	X	X	X	X	X
Charmion	X	X	X	X	X	X
Antoine	<i>Ombre</i>	X		X	X	X
Lucile		X		X	X	X
Page de Lucile					X	
Éros				X		X
Séleuque	X					
Philostrate		X				
Dircet		X		X		
Diomède		X				
Euphron		X				
Aristée					X	
Albin						X
Piso					X	
<i>Le camp romain</i>						
Octave	X	X	X	X	X	
Agrippe	X	X		X		X
Proculée	X				X	
Arée			X			
Dolabelle			X			
Épaphrodite			X	X		
Octavie					X	X
Camille						X
Mécénas					X	
Groupes	Chœur de Femmes alexan- drines	Chœur d'Égyp- tiens / Chœur des soldats de César	Chœur (<i>pro Cleopatra</i>)	Suite de César / Députés d'Alexan- drie	Capitaines / Soldats d'Antoine	Gardes / Suite de Romains

¹Garnier ajoute un messenger et les enfants de Cléopâtre.

Les personnages secondaires : le camp égyptien

LES FEMMES D'HONNEUR DE CLÉOPÂTRE	Éras Charmion
LES CONFIDENTS D'ANTOINE	Lucile Albin
AFFRANCHI D'ANTOINE	Éros
ARCHER, CHEF DE LA GARDE D'ANTOINE	Dircet
LE TRAITRE	Séleuque
LE PHILOSOPHE ÉGYPTIEN	Philostrate
CONSEILLER / SECRÉTAIRE DE CLÉOPÂTRE	Diomède
GOUVERNEUR DES ENFANTS	Euphron
MAGE	Aristée

Les personnages secondaires : le camp romain

LES CONSEILLERS D'OCTAVE	Mécénas Proculée Dolabelle
AMI ET AMBASSADEUR D'OCTAVE	Agrippe
LE PHILOSOPHE ROMAIN	Arée
LE MESSAGER ET MAUVAIS CONSEILLER L'AFFRANCHI D'OCTAVE, DÉLÉGUÉ AUPRÈS DE CLÉOPÂTRE	Épaphrodite
LA SUIVANTE D'OCTAVIE	Camille

ANNEXES

ANNEXE 1 - « *DEDECUS AEGYPTI*¹ » : CLÉOPÂTRE DANS LA LITTÉRATURE LATINE

δύο τε ἀνδρῶν Ῥωμαίων τῶ
ν καθ' ἑαυτὴν μεγίστω
νκατεκράτησε, καὶ διὰ τὸν τρί
τον ἑαυτὴν κατεχρήσατο²

L'historiographie et la poésie antiques brossent un portrait défavorable de Cléopâtre, victime à la fois de son statut de reine étrangère et de la propagande octavienne : en effet, la victoire d'Auguste sur Marc Antoine le deux septembre -31 condamne Cléopâtre à l'opprobre. En outre, la reine Lagide, quoique macédonienne, incarne des différends culturels et un danger politique. Les mœurs de l'Égypte sont assimilées à la débauche et son système pharaonique est équivalent à la royauté, tant détestée par les Romains depuis la chute de Tarquin le Superbe en -509.

Ainsi les insultes contre Cléopâtre sont-elles pléthoriques : « *fatale monstrum*³ », « *famulos inter femina trita suos*⁴ », « *incesti meretrix regina Canopi*⁵ », « *regina*

¹LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, éd. Abel Bourgery, Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1967, v. 59.

²[Elle subjuguait les deux plus grands parmi les hommes de son temps, et se donna la mort à cause du troisième]

DION CASSIUS, *Histoire romaine*, éd. Estelle Bertrand Ecanvil, Valérie Fromentin, Les Belles Lettres, 2008, chapitre 51.

³Nous traduisons : [monstre fatal]

HORACE, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1946, ode I. 37, v. 21.

⁴Nous traduisons : [cette femme usée par ses esclaves]

PROPERCE, *Élegies*, éd. Dominique Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1970, III. 11, v. 30.

⁵Nous traduisons : [la reine débauchée de l'incestueuse Égypte]

Ibid., v. 39.

*meretrix*¹», celle « qui ne s'abstint d'aucune injustice et d'aucun crime²», « *Dedecus Aegypti Latii feralis Erinys*³», « *obscaena [...] matre*⁴», « *monstrum illud*⁵ ». Remarquons que les adjectifs qui connotent la luxure sont récurrents, quand les auteurs ne la désignent pas comme un monstre qui s'illustre par sa cruauté. L'emploi des démonstratifs semble également caractéristique de cette dévalorisation : la reine égyptienne est une réelle menace pour les Anciens, qui tentent en vain de la tenir à distance. Force est de constater toutefois que certains auteurs font l'effort de la désigner de manière moins subjective : outre Jules César⁶, Sénèque, Suétone et Velleius Paterculus la nomment sans animosité personnelle quoiqu'ils ne se privent guère de critiquer son caractère et ses actes.

Cléopâtre et ses contemporains

L'acharnement littéraire que subit la reine égyptienne est manifeste chez ses contemporains, animés par la peur et la rancœur. Le seul à l'avoir rencontrée serait Cicéron ; il évoque brièvement dans une lettre à Atticus son indifférence à la fuite de Cléopâtre après l'assassinat de Jules César :

*Reginae fuga mihi non molestast.*⁷

[La fuite de la reine ne me cause aucune peine.]

¹Nous traduisons : [la reine courtisane]

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1947, IX. 35.

²FLAVIUS JOSÈPHE, *Contre Apion*, éd. Théodore Reinach, trad. Léon Blum, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1972, livre II. 5.

³Nous traduisons : [l'opprobre de l'Égypte, la Furie des latins]

LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, *op. cit.*, v. 59.

⁴[mère incestueuse]

Ibid., v. 78.

⁵Nous traduisons : [ce monstre]

LUCIUS ANNAEUS FLORUS, « Tableau de l'histoire du peuple romain, de Romulus à Auguste », *Œuvres*, éd. Paul Jal, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1967, II. 21.

⁶Jules César mentionne son amante de manière très neutre, quand il évoque les conflits civils d'Alexandrie :

« *Ptolomaeus [...] sorore Cleopatra bellum gerens* »

Nous traduisons : [Ptolémée faisait la guerre à sa sœur Cléopâtre]

JULES CÉSAR, *La Guerre Civile*, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1968, livre III. 103.

⁷CICÉRON, *Correspondance*, éd. Léopold Constans, Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1980, XIV. 8.

avant de laisser exploser sa haine profonde :

*reginam odi [...] superbiam autem ipsius reginae cum esset trans Tiberim in hortis commemorare sine magno dolore non possum*¹

Cet orgueil qu'il évoque résulte peut-être d'une vexation intime : la reine, probablement très indifférente à ce grand orateur, a pu ainsi s'attirer son animosité. Ajoutons à cela que Cicéron sera un grand ennemi de Marc Antoine : aux côtés d'Octave, il le désignera ennemi de la patrie et rédigera les *Philippiques*². Cette douleur liée à la verbalisation, qui nous rappelle l'*horresco referens* de Virgile³, est un *hapax* dans la littérature antique consacrée à Cléopâtre⁴, puisque Cicéron semble être le seul auteur à l'avoir côtoyée. Il mourra avant elle et ne peut donc évoquer son suicide, contrairement à Virgile, Tite-Live et Horace, contemporains qui commencent à écrire leurs œuvres après l'année -30.

Virgile évoque les « *Actia bella* », les conflits d'Actium représentés sur le bouclier d'Énée : Cléopâtre y est figurée, son suicide est annoncé par la présence symbolique des serpents :

*Regina in mediis patrio uocat agmina sistro
Necdum etiam geminos a tergo respicit anguis.*⁵

[La reine, dans le cœur du combat, appelle ses troupes au son du sistre de ses pères et ne voit pas encore derrière son dos les deux serpents.]

Tite-Live et Horace ne s'attachent pas à cette bataille mais présentent Cléopâtre comme une manipulatrice qui menace Rome de devenir une Nouvelle Troie et qui accule Marc Antoine au suicide.

Enfin, Properce et Ovide écrivent bien après la défaite de Cléopâtre : le premier explique pourquoi l'homme est victime des femmes en évoquant la puissance de

¹*Ibid.*, XV. 15.

²CICÉRON, « *Philippiques* », *Discours*, éd. Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1925. Rappelons qu'Antoine est à l'origine de la mort de Cicéron.

³VIRGILE, *Énéide*, *Livres I-IV*, *op. cit.*, II, v. 204.

⁴Elle est une topique de la tragédie et des récits de messagers.

⁵VIRGILE, *Énéide*, *Livres V-VIII*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1978, livre VIII, v. 696-697.

guerrières et criminelles célèbres comme Médée, Penthésilée, Omphale, Sémiramis ou Cléopâtre¹, tandis que le second confirme la menace que l'Égyptienne aura fait peser sur Rome².

Elle continue à susciter les interrogations et les inquiétudes des auteurs antiques, du I^{er} au IV^e siècle, lesquels ne cessent de l'accuser et de souligner sa dangerosité.

« Noxia Alexandria³ » : *extranéité et impiété*

Cléopâtre est avant tout coupable, malgré sa culture macédonienne, d'être Égyptienne. Le constat de coutumes étrangères est une source inépuisable de méfiance :

*Suis litteris peruerse utuntur. Lutum inter manus, farinam calcibus subigunt. Forum ac negotia feminae, uiri pensa ac domus curant [...] Colunt effigies multorum animalium atque ipsa magis animalia, sed alia alii ; adeo ut quaedam eorum etiam per imprudentiam interemisse capital sit, et ubi morbo aut forte extincta sint sepelire ac lugere sollemne sit.*⁴

[Ils disposent leurs caractères à l'envers. Ils pétrissent l'argile entre leurs mains, la farine avec leurs pieds. La vie publique et les affaires sont occupations de femmes, d'hommes le filage de la laine et les soins de la maison [...] Ils vénèrent les images de quantités d'animaux et plus encore ces animaux eux-mêmes, mais chacun un animal différent ; à tel point que de tuer, même par inadvertance, certains d'entre eux est un crime capital et que, lorsqu'ils meurent de maladie ou accidentellement, la coutume veut qu'on les ensevelisse et qu'on porte leur deuil.]

Si ce géographe romain se contente de décrire l'altérité, certains auteurs sèment des symboles étrangers dans leurs évocations de Cléopâtre. Virgile⁵ et Propertius mentionnent ainsi le sistre, instrument de musique propre aux prêtres d'Isis, pour signaler le danger oriental⁶.

L'objet étranger est en effet perçu comme une menace contre les symboles de la romanité. Bien plus, c'est un péril religieux qui est annoncé. Virgile décrit le bouclier qui représente :

¹PROPERCE, *Élégies*, *op. cit.*, v. 1.

²OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, XV, v. 826-828.

³Nous traduisons : [néfaste Alexandrie]

PROPERCE, *Élégies*, *op. cit.*, v. 33.

⁴POMPONIUS MELA, *Chorographie*, éd. Alain Silberman, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1988, livre I. 48-49.

⁵Voir citation *supra* note 5 p. 349.

⁶PROPERCE, *Élégies*, *op. cit.*, v. 39-43.

*Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
Contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam*¹

[Des dieux monstrueux mêlés de toutes natures, l'aboyeur Anubis, pointent leurs traits contre Vénus et contre Minerve.]

Ovide à son tour craint que Canope n'envahisse le Capitole – « *frustra erit illa minata / Seruitura suo Capitolia nostra Canopo*² » – et Properce imagine qu'Anubis remplacerait Jupiter – « *Ausa Iovi nostro latrantem apponere Anubim*³ ». Il est intéressant de constater que le dieu égyptien Anubis, à tête de chien, est souvent présenté en train d'aboyer : la religion de Cléopâtre est donc perçue comme une agression et une menace directe. À la mythologie gréco-romaine civilisée, voire humanisée, s'opposerait la mythologie alexandrine, zoomorphique et offensive.

Outre le fait qu'elle puisse imposer ses dieux, Cléopâtre est accusée de s'en prendre directement au panthéon occidental : Appien raconte que Jules César a introduit une statue de Cléopâtre dans le temple de *Venus Genetrix*⁴, ce que confirme Dion Cassius⁵. Plutarque pour sa part se contentera d'affirmer que la reine se déguisait souvent en prenant l'apparence de la déesse⁶, ancêtre de Jules César. La reine étrangère est clandestine dans les lieux de culte romains et sa présence, en statue dorée, est outrageante. Quelles que soient les incorrections qu'aurait commises Cléopâtre envers les divinités latines, sa démesure est confirmée : selon Dion Cassius⁷ et Plutarque⁸, elle

¹VIRGILE, *Énéide, Livres I-IV, op. cit.*, v. 698-699.

²Nous traduisons : [aura menacé en vain d'asservir à Canope notre Capitole]

OVIDE, *Les Métamorphoses, op. cit.*, v. 827-828.

³Nous traduisons : [a osé opposer à notre Jupiter les aboiements d'Anubis]

PROPERCE, *Élegies*, éd. Dominique Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1970, v. 41.

⁴APPIEN, *Histoire des guerres civiles de la République romaine*, éd. Jean-Isaac Combes-Dounous, Paris, Imprimerie des frères Marne, 1808, livre V.

⁵« C'est ainsi que Cléopâtre, bien que vaincue et captive, fut néanmoins glorifiée, parce que ses ornements sont consacrés dans nos temples et qu'on la voit elle-même représentée en or dans le temple de Venus »

DION CASSIUS, *Histoire romaine, op. cit.*, chapitre 51.

⁶PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, XXXI.

⁷« Il se faisait représenter avec elle [...] lui sous les traits d'Osiris et de Dionysos, elle sous ceux de la Lune et d'Isis »

DION CASSIUS, *Histoire romaine, op. cit.*, chapitre 50.

⁸PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, LXXII.

aimait imiter Isis¹. Le « péché » d'*hybris* est ici indéniable ; il est historiquement confirmé par les surnoms qu'Antoine et Cléopâtre ont donnés à leurs jumeaux².

Enfin, les Romains reprochent à la culture orientale la polygamie : s'il est naïf de penser que la fidélité est une valeur cardinale à Rome, toutefois les mariages multiples sont proscrits. Antoine se rend coupable socialement non pas d'avoir trompé Octavie mais d'avoir présenté Cléopâtre comme son épouse. Plutarque explique cette transgression dans sa comparaison d'Antoine à Démétrius :

et ce que lon reprochoit à Antonius estoit le mariage de Cleopatra dame qui surpassoit en puissance et noblesse de sang tous les roys de son temps, excepté Arsaces.³

Mais Antonius premierement espousa deux femmes ensemble, ce que nul Romain n'avoit jamais ozé faire. Secondement il delaisa et chassa la Romaine et celle qu'il avoit legitimement espousée, pour l'amour d'une estrangere.⁴

Errare humanum est, persevare diabolicum : Antoine aura donné l'avantage à Cléopâtre jusqu'à sa mort, allant jusqu'à se suicider à ses côtés. Les auteurs tragiques exploiteront à souhait cette rivalité en mettant parfois en scène Octavie face à sa rivale⁵.

Magie noire, débauche et prostitution

Cléopâtre, en tant que reine orientale séductrice, est accusée par Flavius Josèphe⁶ et Dion Cassius⁷ d'assujettir les hommes en général – Antoine en particulier – grâce à des philtres, ce qui est confirmé par Plutarque :

Et disoit davantage Caesar, qu'Antonius n'estoit pas maistre de soy, ains que Cleopatra par quelques charmes et poisons amatoires l'avoit fortrait de son bon sens.⁸

Comment pourrait-on expliquer autrement qu'elle ait été la préférée du grand

¹Voir le chapitre sur la religion, *supra* p. 92-106.

²PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, XLIV.

Cléopâtre Séléne et Alexandre Helios. Nous ajoutons à cela que le sistre, cité précédemment, est un attribut d'Isis.

³*Ibid.*, I.

⁴*Ibid.*, V.

⁵Voir le chapitre sur la rivalité entre Cléopâtre et Octavie *supra* p. 122-135.

⁶FLAVIUS JOSÈPHE, *Œuvres complètes de Flavius Josèphe, Tomes premier-troisième : Antiquités judaïques*, trad. Théodore Reinach, Julien Weill, Paris, E. Leroux, « Publications de la Société des études juives », 1900, XV, 4. 1.

⁷DION CASSIUS, *Histoire romaine*, *op. cit.*, 51.

⁸PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, LXXVII.

Jules César ? Comment justifier les excès d'Antoine, qui, à son contact, « [ne se soucie pas] des lois humaines et divines¹ » ? L'étrangère ne peut qu'avoir eu recours à quelque breuvage ensorcelant, ce qui ajoute à sa débauche légendaire. L'épisode de la perle dissoute et avalée devient le symbole de cette réputation ; il est raconté par Pline l'Ancien² et par Macrobe. Il s'agirait en premier lieu d'un défi lancé à Marc Antoine, ce qui porte l'accusation de débauche sur le général romain, coupable aussi d'ivrognerie. En effet, si Cléopâtre n'est pas épargnée par les accusations, il semblerait que les Anciens ne soient pas surpris : en tant qu'étrangère, elle n'est qu'une barbare en proie à la dépravation ; en revanche, Antoine est un Romain, coupable de s'adonner aux vices orientaux. Il se montre d'ailleurs très intéressé par le défi de sa compagne :

*Nam cum Antonius quicquid mari aut terra aut etiam caelo gigneretur ad satiandam ingluviem suam natum existimans, faucibus ac dentibus suis subderet [...] Cleopatra uxor quae vinci a Romanis nec luxuria dignaretur sponsione provocavit insumere se posse in unam cenam sestertium centies. Id mirum Antonio visum nec moratus sponsione contendit.*³

[En effet, Antoine, persuadé que tout ce que produisait la mer, la terre ou même le ciel était créé pour satisfaire sa voracité, le faisait passer sous ses dents et par son gosier [...] Or sa femme Cléopâtre, ne voulant pas être vaincue par les Romains, même en matière de luxe fit avec lui la gageure qu'elle pourrait avaler en un seul repas dix millions de sesterces. Antoine trouva la chose extraordinaire, et, sans hésiter, il accepta le pari.]

Marc Antoine est coupable d'aimer une étrangère et de tendre ainsi vers la

¹APPIEN, *Histoire des guerres civiles de la République romaine*, op. cit., 9.

²Une autre anecdote, moins célèbre, prouve la sincérité de l'amour que Cléopâtre porte à Antoine : « Il me souvient d'une entreprise fine et neantmoins meschante, que fit Cleopatra Royne d'Egypte. Car comme Marcus Antonius se preparast pour aller à Actium d'Albanie contre Auguste, et qu'il se doutast de Cleopatra, quelle bonne mine qu'elle luy fit, il faisoit creancer son boire et son manger à la table mesme de Cleopatra. De quoy se voulant moquer Cleopatra, fit un chapeau de fleurs pour Marcus Antonius, ayant au prealable empoisonné tous les bortz des fleurs qui y estoient. Et ayant mis ce chapeau sur la teste de Marcus Antonius, environ le milieu du festin, après bon vin, bon esperon, Cleopatra convya Marcus Antonius de boire les fleurs de son chapeau, et qu'elle bevroit les fleurs du sien. O malice feminine ! A quoy s'accordant Marcus Antonius mit les fleurs de son chapeau en une coupe. Et comme il vouloit boire, Cleopatra mettant la main au devant pour le garder de boyre, luy dit : 'O Marcus Antonius, regarde le tour que te fait celle de Cleopatra, pour qui tu fais creancer ton boyre et ton manger, comme s'il y avoit quelque occasion ou raison que je pusse vivre sans toy.' Cela dit, elle fit tirer des prisons un criminel condamné à mort, auquel elle fit boyre ce que Marcus Antonius avoit préparé pour luy : lequel mourut sur le champ, incontinent qu'il eut avallé ce breuvage »

PLINE L'ANCIEN, *L'Histoire du monde de C. Pline Second... À quoy a esté adjousté un traité des pois et mesures antiques, réduites à la françoise... Le tout fait et mis en françois par Antoine Du Pinet, seigneur de Noroy*, trad. Antoine du Pinet, Lyon, Senneton, 1562, p. 154.

³MACROBE, *Les Saturnales*, éd. Henri Bornecque, François Richard, Paris, Garnier frères, « Classiques Garnier », 1937, III. XVIII, 15-16.

barbarie : Virgile le décrit « *Hinc ope barbarica variisque Antonius armi*¹ ». Enfin, les Romains parviennent à justifier leurs propres dépravations par l'influence néfaste des Égyptiens, non sans mauvaise foi :

*Suos magno Cleopatra tumultu
Nondum translatos Romana in saecula luxus.*²

[et Cléopâtre étale un luxe tapageur, que la société romaine n'avait pas encore admis.]

Pourtant, on prête des vices romains à Cléopâtre, accusée de prostitution : elle rejoindrait ainsi

le cortège latin des louves de Pompéi, des courtisanes de comédie ou des mondaines. Mais il semble que ce grief soit à nuancer :

Il faut, en effet, distinguer la pratique réelle de la prostitution c'est-à-dire le commerce monnayé des corps, d'avec la diatribe moralisatrice qui accuse de prostitution quiconque à Rome, en dehors des prostitué(e)s reconnu(e)s et déclaré(e)s, s'adonne à une sexualité transgressive par rapport aux normes de la société romaine [...] Il en est de même de Cléopâtre traitée de « reine prostituée » – *regina meretrix*.³

Si, en effet, Pline qualifie Cléopâtre de « *regina meretrix*⁴ », il n'est pas le seul auteur à porter le blâme sur l'inconduite sexuelle de l'Égyptienne. Ainsi Aurelius Victor critique-t-il sa volupté et son désir de régner qui priment son amour pour Jules César :

*ab eo specie sua et concubitu regnum Ptolomaei et necem impetravit. Haec tantae libidinis fuit ut saepe prostituerit.*⁵

[Par ses charmes, par ses dernières faveurs, elle obtint de lui le royaume et la mort de Ptolémée. Cléopâtre était si passionnée, que souvent elle se prostituait.]

Puis il confirme ce qu'avait déjà annoncé Florus au sujet de sa liaison avec Antoine :

*Hinc mulier Aegyptia ab ebrio imperatore pretium libidinum Romanum imperium petit.*⁶

[C'est ainsi qu'une Égyptienne demande l'Empire Romain à un général ivre, pour prix de ses faveurs.]

Mais ce dernier l'accuse aussi d'avoir essayé de séduire Octave après la défaite d'Actium :

¹Nous traduisons : [de l'autre côté, Antoine, fier de ses légions barbares et de leurs armes variées] VIRGILE, *Énéide, Livres I-IV, op. cit.*, v. 685.

²LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale), op. cit.*, v. 109-110.

³Florence DUPONT, « La Matrone, la louve et le soldat : pourquoi des prostitué(e)s « ingénues » à Rome ? », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 1^{er} avril 2003, n° 17, « Prostituées », p. 21.

⁴Voir *supra* p. 347-348.

⁵AURELIUS VICTOR, « Hommes illustres de la ville de Rome », *Œuvres complètes*, éd. André Dubois, Yves Germain, Clermont-Ferrand, Paleo, « Sources de l'histoire antique », 2003, 86.

⁶LUCIUS ANNAEUS FLORUS, « Tableau de l'histoire du peuple romain, de Romulus à Auguste », *op. cit.*, livre II. 21.

*regina ad pedes Caesaris prouoluta temptauit oculos ducis.*¹

[la reine, prosternée aux pieds de César, essaya d'attirer les regards du vainqueur.]

C'était sans compter la « *pudicitiam principis*² », la chasteté de ce grand homme. Cléopâtre est donc accusée de débauche sexuelle, comme l'explique Florence Dupont. Si elle n'est pas une *lupa* au sens propre, si elle ne monnaye pas son corps, il semblerait toutefois que les accusations des poètes latins dépassent le seul « péché » de luxure puisque Cléopâtre choisirait ses amants par intérêt et demanderait, explicitement ou non, des pouvoirs politiques en échange de ses faveurs. Elle serait donc en ce sens à la fois reine concupiscente et véritable prostituée.

Cupido regni : la menace alexandrine

Cléopâtre est soupçonnée de vouloir étendre son pouvoir à la République romaine : ses liaisons successives avec Jules César puis Marc Antoine conduisent les auteurs antiques à l'accuser de préparer la fin de Rome, qu'elle asservirait à Alexandrie. Dès lors, elle devient « *Romani[...] ducis coniunx Aegyptia taedae*³ », c'est-à-dire l'Égyptienne fière d'être l'épouse d'un général romain. Toutefois nos poètes et historiens soutiennent des thèses divergentes.

Velleius Paterculus⁴ et Eutrope⁵ se contentent de la rendre responsable de la guerre civile, tandis qu'Horace prétend qu'elle prévoyait la fin de l'Empire romain, non sans anticiper des changements politiques encore incertains⁶ :

*dum Capitolio
Regina dementis ruinas
Funus et imperio parabat.*⁷

¹*Ibid.*, II. 21.

²*Ibid.*, II. 21.

³OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, v. 826.

⁴CAIUS VELLEIUS PATERCULUS, *Histoire romaine*, éd. Hellegouarc'h, Joseph, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », n° 142, 1982, 82.

⁵EUTROPE, *Abrégé d'histoire romaine*, éd. Hellegouarc'h, Joseph, Paris, Les Belles Lettres, 1999, VII.

⁶L'Empire commence officiellement en -29.

⁷HORACE, *Odes et Épodes*, *op. cit.*, I. 37, v. 6-8.

[dans le temps qu'une reine préparait la ruine insensée du Capitole et les funérailles de l'empire.]

Macrobe, quant à lui, rejette la responsabilité sur Antoine, qui aurait tenté de soumettre Rome à Alexandrie pour plaire à son amante :

*de Romano imperio facere vellet Aegyptium regnum.*¹

[voulait faire de l'empire romain un royaume d'Égypte.]

C'est Lucain qui, sans surprise, se montre le plus virulent en expliquant qu'après avoir séduit son frère et César, elle est parvenue à gouverner Alexandrie et Rome, en possédant le royaume d'Égypte et en achetant – par ses faveurs ? – la puissance romaine :

*Nubit soror impia fratri
Nam Latio iam nupta duci est, interque maritos
Discurrens Aegypton habet Romamque meretur.*²

[La sœur impie s'unit à son frère ; car elle est déjà unie au chef Latin, et passant de l'un à l'autre époux, elle possède l'Égypte et achète Rome.]

L'épisode le plus marquant pour les esprits romains reste celui de la bataille d'Actium, « *maximi discriminis dies*³ » qui marque la défaite d'Antoine et la fin de la guerre civile. C'est à ce moment que la machine tragique se met en branle : après la fuite d'Antoine et de Cléopâtre sur la mer, leur fin est annoncée, sans issue possible. Plutarque affirme que c'est la reine qui est à l'origine de cette bataille navale :

Cleopatra le contraignit de commettre tout au hasard d'une bataille de mer.⁴

Les poètes latins soutiennent uniquement qu'elle a pris la fuite en premier et qu'Antoine n'a eu le tort que de la suivre. Voici ce qu'écrit timidement Virgile :

*Ipsa uidebatur uentis regina uocatis
Uela dare et laxos iam iamque immittere funis.*⁵

[La reine elle-même appelant les vents semblait mettre à la voile et déjà de plus en plus lâcher les cordages.]

¹MACROBE, *Les Saturnales*, *op. cit.*, livre III. 17.

²LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, *op. cit.*, v. 357-359.

³Nous traduisons : [le jour de cette grande lutte]

Caius VELLEIUS PATERCULUS, *Histoire romaine*, *op. cit.*, 2. 85.

⁴PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, LXXXII.

⁵VIRGILE, *Énéide*, *Livres I-IV*, *op. cit.*, v. 707-708.

mais Velleius Paterculus propose une version qui ne laisse nulle place au doute¹ :

*Prima occupat fugam Cleopatra. Antonius fugientis reginae quam pugnatis militis sui comes esse maluit.*²

[la première à prendre la fuite fut Cléopâtre ; Antoine préféra être en compagnie de la reine qui s'enfuyait que de ses soldats qui combattaient.]

Force est de constater malgré tout que la fuite de l'infâme Cléopâtre a permis la prise de pouvoir d'Octave Auguste et le début d'un nouvel âge d'or. Comment, dès lors, aurait-on pu défendre celle qui a soutenu, voire engendré, cette guerre civile ? L'ennemie d'Octave est condamnée par les faits historiques. Seul son anéantissement est conçu comme l'heureuse cause de la *pax romana*.

Tarquin, Cléopâtre et Bérénice : la menace monarchique

Toutefois, revenons avant le « *bellum Actiacum* », sans quitter nos considérations politiques et tâchons de comprendre comment Cléopâtre, simple amante de Marc Antoine, est devenue l'ennemie principale du futur *princeps*.

Cléopâtre est avant tout une femme politique, qui a redressé l'Égypte – notamment en dévaluant la monnaie – et a pris le pouvoir en évinçant ses frères – Ptolémée XIII se noie accidentellement et elle fera assassiner Ptolémée XIV après la mort de César. Antoine choisit donc comme maîtresse une femme qui a un sens redoutable du pouvoir et une intelligence politique très inquiétante.

Le caractère même de Cléopâtre vient renforcer cette menace : polyglotte, cultivée et de culture grecque, elle détient un puissant savoir qui la distingue des amantes dociles et placides. Bien plus, les poètes sont impressionnés par le contraste

¹Florus se montrera péremptoire : « *Prima dux fugae regina* »

Nous traduisons : [la reine donne l'exemple de la fuite]

Lucius Annaeus FLORUS, « Tableau de l'histoire du peuple romain, de Romulus à Auguste », *op. cit.*, livre II. 21.

²Caius VELLEIUS PATERCULUS, *Histoire Romaine*, *op. cit.*, 85.

entre sa féminité séductrice et sa masculinité face à l'adversité.

Ainsi Horace s'étonne-t-il :

*nec muliebriter
expauit ensem.*¹

[n'eut pas devant le glaive une frayeur de femme.]

Cette incrédulité est partagée par Velleius Paterculus, qui souligne la magnanimité de son suicide². Seul Virgile décrira que Vulcain a peint Cléopâtre apeurée sur le bouclier d'Énée :

*Illam inter caedes pallentem morte futura*³

[Au milieu de tant de cadavres, pâle de la mort qui l'attend.]

Ce courage viril, hautement déconcertant, vient renforcer la menace que fait peser toute reine étrangère sur la puissance romaine.

Plutarque a développé ce trait de caractère dans la *Vie d'Antoine* : quand il raconte que Cléopâtre parvient à tirer le corps d'Antoine mourant⁴, il insiste sur sa vigueur⁵.

Les premiers temps de Rome sont monarchiques. Lorsque Tarquin le Superbe est chassé en -509, la royauté a perdu son prestige, elle incarne tout ce que les Romains rejettent. Leurs craintes face au couple Antoine / Cléopâtre s'expliquent également ainsi. De même que César fut assassiné parce qu'il tendait vers une dictature aux allures monarchiques, de même Antoine est accusé de prétendre à un pouvoir royal :

*diadema deerat, ut regina ex et ipse fruereetur.*⁶

[il lui manquait le diadème pour que ce fût aussi en roi qu'il pût jouir d'une reine.]

Si Florus estime qu'il ne manque que le diadème à Antoine, Eutrope affirme que les attributs du roi sont déjà ceux qu'arbore Marc Antoine⁷. Mais c'est Properce, contemporain des amants, qui exprime avec le plus de virulence son indignation, sans

¹HORACE, *Odes et Épodes*, *op. cit.*, I. 37, v. 22-23.

²CAIUS VELLEIUS PATERCULUS, *Histoire romaine*, *op. cit.*, 87.

³VIRGILE, *Énéide*, *Livres I-IV*, *op. cit.*, v. 709-710.

⁴Voir également le chapitre sur l'agonie, *supra* p. 283-292.

⁵PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, CIII.

⁶LUCIUS ANNAEUS FLORUS, « Tableau de l'histoire du peuple romain, de Romulus à Auguste », *op. cit.*, livre II. 21.

⁷EUTROPE, *Abrégé d'histoire romaine*, *op. cit.*, 86.

manquer de comparer directement Cléopâtre à Tarquin le Superbe :

*Quid nunc Tarquinii fractas iuuat esse securis,
nomine quem simili uita, superba notat,
si mulier patienda fuit ?¹*

[Que servirait d'avoir brisé les haches de Tarquin, - de ce Tarquin que note d'infamie la superbe de son nom et celle de sa vie, - s'il fallait subir une femme ?]

Comme lui, la reine se démarque par son orgueil ; le pharaon d'Égypte² est en outre considéré comme l'équivalent, *mutatis mutandis*, du roi occidental. Antoine est un dirigeant romain, amoureux d'une reine étrangère, forcé de choisir entre son pouvoir et ses sentiments : la parenté avec la tragédie de *Bérénice* est ici évidente. Si Titus s'est tourné vers son devoir, Antoine a eu l'audace criminelle de rester auprès de Cléopâtre. Toutefois, l'acharnement que subit l'Égyptienne, contrairement à Bérénice, s'explique par ce charisme singulier, mêlé d'intelligence et de manœuvres politiques, qui la rend si dangereuse. En outre, Titus se montre sage, tandis qu'Antoine, par son intempérance et son obstination dans l'erreur, s'attire les foudres de ses contemporains.

Contre Marc Antoine, « Cleopatrae amore devinctus³ »

Marc Antoine, à l'instar de son amante, suscite haines et rancœurs. Cicéron, avec ses *Philippiques*, ne fait qu'inaugurer toute une littérature défavorable à l'ancien *triumvir*.

On lui reproche son ivrognerie – « péché » que Cléopâtre, femme de grande maîtrise, ne commettrait pas – mais aussi sa passion déraisonnée pour la reine étrangère. Dion Cassius le décrit « enchaîné par l'amour et par l'ivresse⁴ » et « esclave de l'Égyptienne⁵ » tandis que Plin le considère comme un fantoche, un homme insignifiant et grotesque, « *paene histrione*

¹PROPERCE, *Élegies*, *op. cit.*, v. 47-49.

²Cléopâtre n'avait pas le statut de pharaon, voir *supra* p. 12.

³Nous traduisons : [asservi par l'amour de Cléopâtre]

EUTROPE, *Abrégé d'histoire romaine*, *op. cit.*, 85.

⁴DION CASSIUS, *Histoire romaine*, *op. cit.*, 27.

⁵*Ibid.*, 24.

*comparatus.*¹ »

Il est intéressant de noter qu'Antoine est à deux reprises comparé à Pâris, qui a précipité la guerre de Troie à cause de son amour pour Hélène. Lucain inaugure cette analogie :

*Quantum impulit Argos
Iliacasque domos facie Spartana nocenti
Hesperios auxit tantum Cleopatra furores.*²

[Autant la beauté malfaisante de la Spartiate bouleversa les demeures d'Argos et d'Ilion, autant Cléopâtre aviva les fureurs de l'Hespérie.]

et Plutarque la reprendra :

Et à la fin tout ainsi comme Paris s'en fouit de la bataille, et s'alla cacher entre les bras de Helene, aussi fait il luy au sein de Cleopatra ; ou pour mieux dire, Paris se cache dedans le cabinet de Helene, mais Antonius pour suivre Cleopatra s'enfouit et laissa perdre la victoire.³

L'épisode d'Actium resurgit ainsi et vient éclairer la fortune littéraire de ce couple décrié ; Antoine, encore plus coupable que Pâris parce qu'il a fui, promet de faire s'exercer les plumes. Il est un guerrier courageux mais corrompu par les beaux yeux d'une séductrice : la topique est efficace. Une fois de plus, Antoine renchérit dans le crime, puisque Cléopâtre est bien plus redoutable qu'Hélène.

La plus grande virulence – après l'œuvre de Cicéron – se trouve chez Sénèque, épistolier et dramaturge tragique, qui accable le général romain sans commune mesure :

*M.-Antonium, magnum uirum et ingeni nobilis, quae alia res perdidit et in externos mores ac uitia non Romana traiecit quam ebrietas nec minor uino Cleopatrae amor haec illum res hostem rei publicae, haec hostibus suis imparem reddidit.*⁴

Les portraits de Marc Antoine sont donc tout aussi défavorables que ceux de sa superbe épouse. L'image d'un couple redoutable se profile ainsi, laissant une large place

¹Nous traduisons : [à peine comparable à un histrion]

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, *op. cit.*, 59.

²LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, *op. cit.*, v. 60-62.

³PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, IV [Comparaison d'Antoine et de Démétrius].

⁴Nous traduisons : [Savez-vous ce qui perdit M. Antoine, grand homme et esprit éclairé et le conduisit à adopter des coutumes étrangères et des vices indignes des Romains ? Ce fut l'ivrognerie et son amour non moins puissant pour Cléopâtre.]

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. François Préchac, trad. Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964, X. 83. 25.

aux exagérations et à la légende.

Étonnamment, seul Lucain inaugure un plaidoyer *pro Antonio* en invoquant Jules César : si l'illustre descendant de Vénus a succombé à l'Égyptienne, comment blâmer Antoine ?

*Quis tibi uesani ueniam non donet amoris,
Antoni, durum cum Caesaris hauserit ignis
Pectus ?¹*

[Qui pourrait ne pas te pardonner, Antoine, ton amour insensé, quand le rude cœur de César a brûlé des mêmes feux ?]

De quelques éloges

De même que Lucain défend Antoine, de même certains auteurs se risquent à faire l'éloge de Cléopâtre. Son endurance et son courage forcent l'admiration de qui envisage l'histoire romaine avec plus de recul. Quelques décennies après la mort de la reine, le virulent satiriste Juvénal esquisse une timide apologie de la magnanimité de Cléopâtre, citée parmi les plus grandes guerrières, aux côtés de la reine de Babylone :

*quod nec in Assyrio pharetrata Sameramis orbe,
maesta nec Actiaca fecit Cleopatra carina.²*

[ce que ne fit point, dans l'empire assyrien, Sémiramis, le carquois sur l'épaule, ni, sur son vaisseau d'Actium, Cléopâtre affligée.]

Prise de peur, Cléopâtre combat sur les rives d'Actium mais Juvénal se garde bien de faire mention de sa fuite. L'auteur chrétien Tertullien évoque la reine avec plus d'admiration et l'érige en exemple pour les martyrs :

*Bestias femina libens appetii, et utique aspides, serpetes tauro vel urso horridiores, quas
Cleopatra immisit sibi, ne in manus inimici perveniret.³*

[Enfin, la femme elle-même se joue avec les aspics et les serpents, mille fois plus redoutables que les ours et les lions. Cléopâtre ne livre-t-elle pas son bras aux reptiles, pour ne pas tomber vivante aux mains de son ennemi ?]

Son suicide devient un modèle de courage, de vertu et de sacrifice ; le doute

¹LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, éd. Abel Bourgery, Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1967, v. 70-72.

²JUVÉNAL, *Satires*, éd. Pierre de Labriolle, François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1950, II, v. 108-109.

³TERTULLIEN, *Œuvres*, éd. M. de Genoude, Paris, L. Vivès, 1852, IV.

virgilien sur la bravoure – voire le stoïcisme – de Cléopâtre est ici largement dépassé. Cet éloge, esquissé par la littérature chrétienne, sera pris comme modèle par les dramaturges humanistes et notamment par ^{Garnier} :

À l'image peccamineuse se substitue alors celle d'une martyre. l'acceptation de la mort opère la transfiguration. Surtout, le suicide est un moyen de vaincre le vainqueur.¹

Si fas...

La littérature antique est riche d'allusions à Cléopâtre, souvent perçue comme une ennemie nationale implacable et redoutable, qui a failli mener Rome à sa perte en séduisant les plus grands hommes de son temps. Octave Auguste, qui lui a résisté, n'en est que davantage glorifié.

À la fois reine étrangère et femme politique, elle semble cristalliser toutes les inquiétudes de son temps et être rendue responsable de tous les vices : la royauté est plus que jamais associée à la luxure, à la débauche et à la perte morale. Ses contemporains, imprégnés des discours de Caton, sont déroutés. Si d'aucuns reconnaissent toutefois la responsabilité de Marc Antoine, Cléopâtre demeure une ennemie publique et éternelle à tel point que nombre de poètes et d'historiens cèdent à la terreur du nom propre et refusent de la nommer : Cicéron, Virgile, Horace, Properce, Ovide, ^{Plin.} Flavius Josèphe, Florus et Dion Cassius² font preuve de cet interdit onomastique. Ainsi prohibée, elle est certes mise à distance, mais également consacrée : la vigueur des critiques ne fait que souligner la fascination qu'elle exerce.

¹Robert GARNIER, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine », op. cit.*, p. 14-15.

²Soit neuf auteurs sur les vingt-deux que nous avons évoqués.

ANNEXE 2 – LUXURE ET *RIBAUDISE* : CLÉOPÂTRE DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

Si la dernière reine Lagide préoccupe moins les clercs lettrés et les savants médiévaux qu'elle n'inquiétait ses contemporains, elle est néanmoins une figure féminine importante dans la littérature du Moyen-âge. Il s'agit de s'interroger sur la représentation qui est donnée de Cléopâtre, « *dedecus Aegypti*¹ » des Anciens qui devient une héroïne tragique humaniste. La pensée médiévale semble jouer un rôle transitoire dans la conception littéraire et morale de Cléopâtre, reine courtisane qui sera encensée sur la scène européenne à la Renaissance.

Boccace et les sources italiennes : Cléopâtre, « paillardie publique des Roys d'Orient »

Si Cléopâtre est considérée comme une Dame de mauvais Renom par l'auteur du *Décameron*, force est de constater qu'elle se fait discrète dans la littérature médiévale italienne.

Pétrarque la mentionne rapidement dans ses *Triumphes* grâce à Jules César qui ouvre à bon droit le cortège du *Triumphus Cupidinis* :

¹LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, op. cit., v. 59.

Voir l'annexe qui précède sur l'Antiquité *supra* p. 347-362.

²BOCCACE, *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françois*, trad. Luc Antonio Ridolfi, Lyon, G. Roville, 1551, p. 288.

*Cesar, che'n Egitto
Cleopatra legò tra` fiori e l'erba.*¹

[César, que Cléopâtre en Égypte enserra / dans des liens de fleurs et de verdure.]

Cléopâtre est partie prenante de l'identité de César, victime d'une prison d'amour fleurie mais imprenable. Cette union qui conduisit le maître de Rome à prendre des risques politiques demeure une énigme pour nombre d'auteurs, de l'Antiquité au Moyen-âge : Cléopâtre, en dépit des vices qu'on lui impute, suscite l'admiration grâce à son pouvoir de séduction.

Dante en revanche ne semble pas sensible aux charmes de la reine, qui a cependant la particularité de figurer à la fois dans son *Enfer* et dans son *Paradis*. Dans la première section, elle est présentée comme « *Cleopatràs lussuriosa*² » tandis que dans la deuxième, le registre pathétique magnifie son suicide :

*Piangene ancor la trista Cleopatra,
che, fuggendoli innanzi, dal colubro
la morte prese subitana e atra.*³

[Elle en pleure encore la triste Cléopâtre / qui, fuyant devant lui, reçut de l'aspic / une mort subite et noire.]

Cet intérêt porté au suicide spectaculaire et courageux de Cléopâtre n'est pas sans rappeler les premiers auteurs chrétiens, qui en ont fait l'éloge en la considérant comme une martyre⁴.

L'auteur médiéval italien qui s'attarde le plus à raconter la vie de la reine d'Égypte demeure donc Boccace, qui lui consacre une section entière dans sa compilation en latin intitulée *De Mulieribus claris*. Notre intérêt pour ce texte est

¹PÉTRARQUE, *Trionfi*, éd. Vinicio Pacca, Laura Paolino, Milano, A. Mondadori, « Opere italiane », 1996, v. 89-90.

Voir aussi :

Mattia CAVAGNA, « La Figure de Jules César chez Pétrarque dans les traditions italienne et française des *Triumphes* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 juin 2007, n° 14, p. 73-83.

²[la luxurieuse Cléopâtre]

DANTE, « L'Enfer », *La Divine Comédie*, éd. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 2010, V, v. 63.

³DANTE, « Le Paradis », *La Divine Comédie*, éd. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 2010, VI, v. 76-78.

⁴Voir *supra* p. 361-362 et *infra* p. 377.

double puisqu'il est une source médiévale italienne d'une part et parce que nous travaillons sur la traduction française, parue seulement deux ans avant la représentation de la tragédie de Jodelle. Nous avons donc un accès direct ici à l'image que Cléopâtre avait en France avant son arrivée sur la scène tragique¹.

Dès la première ligne, il annonce le ton défavorable de la section, consacrée à « Cleopatra, dame Egiptienne [qui] seruit de risee à tout le monde² ». Il fait suivre cette mention d'un portrait rapide qui précise que la reine

n'eut en soy presque aucune bonne partie, sinon ceste noblesse de lignage, & la beauté de sa face, ayant esté au contraire auaricieuse, cruelle, & luxurieuse.³

En somme, mis à part ses attraits physiques et sa bonne naissance, deux qualités dues au hasard et non au mérite, Cléopâtre n'avait aucune vertu, sauf peut-être celle de savoir utiliser avec brio ses charmes naturels :

sachant par la ruse de ses yeux estincelants, & par douces paroles atraper presque tous les esprits de ceux qu'elle vouloyt, sans beaucoup y travailler.⁴

Si l'on considère les différentes mentions périphrastiques de Cléopâtre, on relève trois qualificatifs éloquentes : elle est présentée comme « mauuaise⁵ », « si luxurieuse⁶ » et « dissolue⁷ ». Ces critiques sont appuyées par le récit d'anecdotes attendues, comme la perle dissoute⁸ et la fuite lors de la bataille d'Actium⁹. Mais Boccace innove en accusant Cléopâtre d'impiété¹⁰ :

dégarnit les Temples & autres lieux sacrez des Egiptiens.¹¹

Comme les historiens tendent à affirmer que Ptolémée et ses successeurs ont

¹C'est d'ailleurs ce qui motive principalement cette section de notre travail, qui ne se préoccupe guère de littérature européenne. Il est pourtant à noter que des tragédies de Cléopâtre ont fleuri la scène italienne à la Renaissance.

²BOCCACE, *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françois*, op. cit., p. 285.

³*Ibid.*, p. 285.

⁴*Ibid.*, p. 287.

⁵*Ibid.*, p. 289.

[l'auteur évoque aussi, sur la même page, sa « mauuaistié »]

⁶*Ibid.*, p. 289.

⁷*Ibid.*, p. 289.

⁸*Ibid.*, p. 292.

⁹*Ibid.*, p. 293.

¹⁰Voir le chapitre sur la religion, *supra* p. 92-106.

¹¹BOCCACE, *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françois*, op. cit., p. 293.

mené une politique d'intégration religieuse, contrairement aux Perses qu'ils ont chassés, nous demeurons perplexes face à cette incrimination. Nous nous contentons de constater que l'heure est à la surenchère, sans prétendre démêler le vrai du faux.

Il est davantage pertinent de s'attarder sur la topique de la *cupido regni*, désir de régner imputé à Cléopâtre par les auteurs gréco-latins et par Boccace, qui affirme :

Or, croissant chascun iour de plus en plus à ceste insatiable Dame la conuoitise de regner, pour requérir plusieurs choses en une seule, à la fin demandé l'Empire de Romme à son Marc Antoine.¹

Après la défaite de -31, Cléopâtre se serait tournée vers Octave, en vain :

ayant Cleopatra, suyuant son ancienne coustume, pour neant essayé d'attirer Octavian à son amour.²

Boccace s'inscrit dans l'héritage de la littérature antique, qui perçoit Cléopâtre comme un danger politique et identitaire, comme une reine prête à se prostituer pour accéder au pouvoir et pour s'emparer de Rome. Remarquons au passage que ce texte est à la gloire d'Octave, futur Auguste, qui se présente comme un « César » magnifié, capable de résister aux charmes d'une ensorceleuse, tandis que Marc Antoine est relégué au rang d' « homme effeminé³ ».

Toutefois, Boccace ne se contente pas de compiler les sources antiques et de réécrire les textes relatifs à Cléopâtre : en effet, s'il rappelle qu'elle s'est suicidée en se faisant mordre par un aspic⁴, il modifie la scène en précisant que la reine déchuée s'ouvre d'abord les veines. En outre, il évoque une deuxième version, très fantaisiste, qui ne semble pas avoir de précédent et qui fait sourire par sa tonalité romanesque :

Antoine prit soupçon des caresses que luy faisoit Cleopatra, & que par tant il commence a ne vouloir boire ne manger, si premierement on ne luy faisoit l'essay. Ce qu'ayant consideré Cleopatra, pour luy monstrier la grande loyauté qu'elle luy portoit, luy meist sur la teste un chapeau de fleurs qu'elle auoyt cueillies & empoisonnees le Jour precedent, & sur la sienne en meit un autre. Puis, le menant baler, l'inuita, durant cest ébat, à boyre avec ses fleurs : tellement qu'ayant Antoine desia mis les siennes en sa coupe, prest à les boire, elle, luy mettant la main au deuant, l'engarda, luy disant : *Trescher amy Antoine, ie suis celle Cleopatra, que vous auiez nagueres en si grand soupçon que vous faisiez vous faire l'essay outre coustume : & pourtant, si i'eussu voulu souffrir que vous eussiez beu chose nuisante, i'auroye eu maintenant (& certes à bonne raison) temps & moyen de le faire.* En

¹*Ibid.*, p. 292.

²*Ibid.*, p. 294.

³*Ibid.*, p. 290.

⁴*Ibid.*, p. 294.

fin, Antoine, ayant congnu par elle la force de son breuage, la fait mettre en prison, & la contraignit à boire ce qu'elle ne luy auoyt voulu laisser aualer : & tiennent qu'elle mourut ainsi.¹

De la ribauldise à la fine amor : Cléopâtre dans les romanz français

Les romans médiévaux français s'intéressent en nombre à Cléopâtre, mais ils préfèrent Jules César à Antoine : si le suicide spectaculaire de la reine est souvent mentionné, les auteurs se concentrent plus sur son portrait de séductrice que sur sa pitoyable fin après Actium.

Les sources principales sont *Le Roman de Jules César* de Jean de Thuin², l'auteur ou les auteurs anonyme(s) des *Faits des Romains*³, celui ou ceux du *Roman de Renart le Contrefait*⁴, le *Policraticus* de Jean de Salisbury⁵ et *Le Champion des dames* de Martin Le Franc⁶.

Ce qui peut de prime abord surprendre est l'absence dans notre *corpus* de *La Cité des Dames* de Christine de Pizan, auteur qui n'évoque nullement Cléopâtre. Mais à la lecture des pages consacrées à la reine dans les romans cités ci-dessus, il est intéressant de constater que son image évolue. Si elle est encore majoritairement très critiquée, quelques éloges discrets sont faits : le plus ardent défenseur de Cléopâtre est Jean de Thuin, qui propose un portrait d'elle plutôt favorable :

Il est indéniable que l'image de Cléopâtre, comme celle de César, a fait l'objet dans le roman de Jean de Thuin d'une réécriture améliorative. [...]

Esprit modéré, Jean de Thuin ne préconise donc pas les fins tragiques. Cela ne peut que le rendre indulgent envers une Cléopâtre qui, contrairement à Hélène de Troie et contrairement à ce qu'affirme Lucain, ne porte chez lui malheur ni à l'Égypte ni à Rome, et qui sait

¹*Ibid.*, p. 294-295.

²Jean de THUIN, *Le Roman de Jules César*, éd. Olivier Collet, Genève, Droz, « Textes littéraires français », n° 426, 1993.

³*Li Fet des Romains : compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, éd. Louis-Fernand Flutre, Kornelis Sneijder De Vogel, Genève, Slatkine, 1977.

⁴*Le Roman de Renart le Contrefait*, éd. Gaston Lemaître, Henri Raynaud, Genève, Slatkine reprints, 1975, livre I.

⁵Jean de SALISBURY, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, éd. Denis Foulechat, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », n° 209, 1994, CCIX.

⁶Martin LE FRANC, *Le Champion des Dames*, éd. Robert Deschaux, Paris, H. Champion, 1999, t. II.

aussi éviter le suicide dont est victime Didon délaissée par Énée¹

Mais l'essentiel des sources médiévales évoque des reproches attendus comme l'ambition dévorante de la reine déchue.

CLÉOPÂTRE SUBORNEUSE

De même que Cléopâtre est sans conteste une des séductrices les plus célèbres de l'Antiquité, de même les auteurs médiévaux la présentent souvent comme une reine tentatrice, ensorceleuse et envoûtante, qui fait naître chez les hommes des sentiments démesurés. Quand il s'agit d'évoquer la séduction d'Antoine, nulle emphase : le général romain a vite perdu le soutien de ses contemporains pour devenir un adepte de la luxure, de la *ribauldise*. Voici comment Martin Le Franc, qui compare Cléopâtre aux « nonnains de Montmartre² », présente cette union qui fut pourtant longue et féconde, jusqu'à la mort des amants :

Antoine, mary d'Octavie
Se maria tres folement
A elle, il veant clerement
Sa ribauldise ribauldant³.

Si Cléopâtre étonne et fascine jusqu'à l'incrédulité, c'est grâce à sa relation avec Jules César, véritable héros médiéval, dont le courage, la droiture et l'exemplarité ne cessent d'être loués. Comment un si grand homme a-t-il pu être manipulé par une *ribaulde* ? Cette lourde interrogation est amplifiée par l'idée qu'« une tel desloal come fu Cleopatra⁴ » aurait été le plus grand amour du grand général :

Ouil, dame, sanz faille, c'est veritez provee
que je plus vos desir et plus vos ai amee
que dame ne pucele qui en ce mont soit nee !⁵

L'incrédulité des auteurs médiévaux devient une véritable topique : l'auteur de la compilation des *Faits des Romains* assure que « Cleopatra la roïne d'Egypte ama il plus

¹Francine MORA, « Nouvel Énée, ou faux Énée ? Jules César et Eneas dans le *Roman de Jules César* de Jean de Thuin », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 juin 2007, n° 14, p. 176 ; p. 187.

²Martin LE FRANC, *Le Champion Des Dames*, *op. cit.*, v. 10623-10624.

³*Ibid.*, v. 10643-10646.

⁴*Li Fet des Romains*, *op. cit.*, p. 624.

⁵Jean de THUIN, *Le Roman de Jules César*, *op. cit.*, v. 7043-7045.

que nule autre roïne¹ », Thomas de Saluces affirme que César « de elle ne se pouuoit saouler² » et Jean de Salisbury déclare que « sa biauté ribaude et sa face commune habandonnee surmonta le courage tresfort, non vainquable de l'omme que nul ne pooit avant vaincre.³ »

Seul Jean de Thuin propose une interprétation complexe, voire paradoxale, de cette relation, qu'il présente d'abord comme un épisode de luxure :

c'est par delez Cesar Cleopatra couchiee :
[si] gisent braz a braz par molt druerie
et baisent et acolent et si mainent tel vie
com faire doit amis quant il est o s'amie
longuement a sejour ou il ne doute mie.⁴

avant d'assimiler Cléopâtre à une héroïne médiévale, qu'un chevalier aime d'amour courtois :

car il par fine amor Cleopatra amoit.⁵

La valorisation des sentiments de César modifie sensiblement l'image de l'Égyptienne, devenue digne d'un amour raffiné : l'image de la « *regina meretrix* » semble ainsi s'atténuer, tout au moins dans certains passages du *Roman de Jules César*.

CLÉOPÂTRE, UNE REINE DOMINÉE PAR LA CUPIDO REGNI ?

En dépit des quelques timides nuances laudatives qui se dégagent parfois à l'idée que le grand Jules César n'a pu aimer si fort une femme totalement mauvaise, Cléopâtre est encore accusée de manipuler les hommes pour assouvir ses ambitions politiques sur l'Égypte, voire sur Rome et son bassin.

Il est reproché à la reine de s'unir à son frère pour prendre le pouvoir ; les coutumes ptolémaïques sont écartées par les auteurs médiévaux, qui teintent ainsi de romanesque ce premier épisode de la vie de Cléopâtre :

¹*Li Fet des Romains, op. cit.*, p. 722.

²Cité par :

Jean-Claude MÜHLETHALER, « Entre la France et l'Italie : Jules César chez Thomas III de Saluces et Eustache Deschamps », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 juin 2007, n° 14, p. 194.

³Jean de SALISBURY, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, *op. cit.*, III. 10 (9).

⁴Jean de THUIN, *Le Roman de Jules César, op. cit.*, v. 7174-7178.

⁵*Ibid.*, v. 7208.

la maligne suer est ja jointe a son frere a noces, pro estre dame et por mesmener le regne : autretant vaut, car ele est ja jointe a Cesar. De Cesar vendra ele a Ptolomé. Ele va ja corant en<tre> .ij. mariz ; li uns li a ja donec Egipte, li autre Rome.¹

L'auteur des *Faits des Romains* insiste sur le pouvoir de séduction de la reine, bien supérieur à son éloquence, et initie un timide éloge². César n'est donc coupable que de faiblesse masculine, face à l'extrême beauté d'une femme, et non de faiblesse morale. Jean de Thuin fait un lien entre les sentiments de César et le succès politique de Cléopâtre :

si a de toute Egipte la couronne donee
Cleopatra la bele que il avoit amee :
ensement fu la dame roïne couronnee,
si li a bien Cesar s'amor guerredonnee.³

Le blâme se durcit quand il s'agit d'évoquer sa supposée tentative de séduction d'Octave, le futur Auguste, révérendu comme le plus juste et le plus noble des empereurs – bien qu'il soit *princeps* – vainqueur d'Antoine et de Cléopâtre à Actium. Dans *Le Roman de Renart le Contrefait*, les événements sont décrits de manière plutôt neutre :

Lors Cleopatre vint a mercy a Octovien ; mais quant elle veÿt qu'il ne lui faisoit pas bonne chiere, elle s'en alla mucyer ou sepulcre delez Anthoine, et illec morut.⁴

Martin Le Franc insiste quant à lui sur la détermination de Cléopâtre – « S'esforça tant qu'elle pouoit / D'avoir Octavien a sire.⁵ »,

tandis que Jean de Salisbury souligne l'inanité de cette tentative :

mais certes de fu pour noient, car sa biauté fu mendre que la chaasté du prince. [...] quant la hardiesce de la luxure feminine fust venue pour requerir et esveillier l'empereour et elle fust defraudee de son esperance.⁶

En somme, à bien des égards, Cléopâtre conserve encore l'image que donnaient d'elle les auteurs de l'Antiquité : la manipulation des hommes et la conquête du pouvoir par la séduction n'auraient pourtant guère de force sans le charme physique de la reine, évoqué par les Anciens et longuement décrit au Moyen-âge.

¹Li Fet des Romains, op. cit., p. 634.

²Catherine CROIZY-NAQUET, « De quelques Figures féminines dans les *Faits des Romains* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 1996, n° 2, « Regards sur le Moyen Âge », p. 217.

³Jean de THUIN, *Le Roman de Jules César*, op. cit., v. 7761-7766.

⁴*Le Roman de Renart le Contrefait*, op. cit., br. II. 2.

⁵Martin LE FRANC, *Le Champion des Dames*, op. cit., v. 10653-10654.

⁶Jean de SALISBURY, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, op. cit., III. 10 (15).

UNE BEAUTÉ ABSOLUE

Si les contemporains de Cléopâtre soulignaient souvent son charme, force est de constater que les auteurs médiévaux se plaisent à dissenter sur son infinie beauté : la reine égyptienne devient ainsi comparable à une héroïne courtoise¹.

Dans *Le Roman de Jules César*, Jean de Thuin réalise un véritable morceau de bravoure en détaillant tous les traits physiques de Cléopâtre, « car nature l'ot si par devise formee / c'onques ou mont ne fu dame plus bele nee / se ce ne fu Eleine que Paris ot amee / ou Yseut la roïne, qui Tristan desirree² » :

Les danz de la bouche ot menus [et] bien serrés,
aussi blans come yvoire ou come flor de prés.
Li mentons iert bien faitz en reont compassez,
la gorgete et li cols estoit plus blans assez
que n'estoit flor de lis ou critaus esmerez,
si fus or les espales li cols a droit posés
mes [c'un] petit le porte enclin par simpletez.
Ele ot droite espaleure et molt grelle costez,
et li ventres devant est .I. petit levez
qui sostient la ceinture [qu'ele ot] entor ses lez.
Les braz ot molt bien faiz et molt bien mesurez,
lons et grelles et bien endroit ce encharnez,
la main ot blanche et tendre et les doiz bien formez
que miex nel devisast nus homs tant fust senez,
ja mes plus bele dame de voz ielz ne verrez.³

Comme Iseut, Guenièvre ou Blanchefleur, Cléopâtre fait l'objet d'une prosopographie précise. Dans la compilation des *Faits des Romains*, il existe un passage analogue :

Ele estoit la plus bele dame que il convenist a querre. Parmi tot ice elle se fu fardee et apareillie, come cele qui voloit plere a Cesar, et come cele a cui la seignorie d'Egypte ne soffisoit pas, ainz tendoit a estre dame de Rome, se elle <le> pooit enlacier. Ele fu vestue de lin et de porpre goutee a or. [...] Ele ot un fermail a son col d'or et de genmes, qui tot li enluminoit la gorge [...] La ceinture qu'ele portoit fu d'un cuir de serpent luisant et menuement maillié [...] Ele fu longue et droite, plus grossete un pou par entor les hanches que par le piz ; gresle fu par la ceinture. La cheveleüre ot sore et espesse et longue ; le front large, plein et emple ; les sorcix gresles et voluz ; les ielz pleins et vairs ; le nes hautet et droit, de bele mesure ; les orilles pe<ti>tes et netes ; la bouche bien fete.⁴

Toutefois, ce deuxième portrait comporte une note dissonante, qui vient atténuer

¹Il ne s'agit pas ici de confondre l'héroïne tragique humaniste et l'héroïne des romans courtois ; l'*ethos* de ces deux figures n'est pas le même. Toutefois, une comparaison est dressée, ce qui ennoblit la reine Cléopâtre.

²Jean de THUIN, *Le Roman de Jules César*, *op. cit.*, v. 6038-6041.

³*Ibid.*, v. 6099-6113.

⁴*Li Fet des Romains*, *op. cit.*, p. 626.

la dimension laudative du texte ; en effet, il est précisé que Cléopâtre a la chevelure « *sore* » : loin des héroïnes courtoises blondes, la reine égyptienne est brune, presque rousse. Le dictionnaire Godefroy précise que *sore* ou *sorel* tend vers le fauve, le roux : or, la roussure est un signe de trahison et de maléfice au Moyen-âge. Cléopâtre serait ainsi victime de cette anomalie physique, qui la rapproche du goupil et de Judas Iscariote, ce qui n'est sans doute pas anodin pour les esprits médiévaux catholiques. En outre, il peut être intéressant de noter que le roux était déjà associé au mal dans la civilisation pharaonique : c'était un signe d'appartenance au dieu Seth, criminel du mythe osirien¹. Seule la Renaissance italienne commencera à réhabiliter le « blond vénitien » qui fera le succès des femmes rousses dans la peinture de Botticelli.

UNE MORT PITEUSE

Si nous avons envisagé dans un premier temps l'hypothèse d'une évolution de l'image de Cléopâtre dans la littérature médiévale, il est intéressant de noter que ce glissement d'une vision peccamineuse à l'héroïsme tragique se manifeste particulièrement dans les récits du suicide de Cléopâtre.

Jean de Salisbury conserve une image négative de la reine et se plaît à décrire son supplice en détail, ce qui peut annoncer l'esthétique humaniste :

traie donques Cleopatra et transporte le venin de l'aspi par ses mamelles jusques au cuer.²

Cette complaisance à donner des détails physiologiques est accentuée dans l'œuvre de Martin Le Franc :

De serpent, comme on va lisant,
Se fist tresperchier les boyaux.
Ses vaines ouvrit ; les serpens
Mamelle et ventre lui suscherent.
Ha, qu'ay je dit ! Je m'en repens !
Si beau corps les serpens rongerent.

¹Voir à titre de complément :

Herman te VELDE, *Seth, God of confusion : a study of his role in Egyptian mythology and religion*, Leiden, E. J. Brill, « Probleme der Ägyptologie », 1967.

²Jean de SALISBURY, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, op. cit., II. 27 (226).

Qu'en disent ceulx qui l'aviserent ?
O Amours, o grand convoitise,
Qui tel corps aux serpens baillèrent !
O tres leale ribauldise !¹

Toutefois, dans le *Policraticus*, c'est le discours moralisateur qui prédomine : Cléopâtre est punie de ses excès², son triste destin s'érige en punition exemplaire, à l'attention du public, qui pourra purger ses passions en contemplant le malheur extrême de la pécheresse :

si fist de soy une vile fin et digne d'estre moquee et laide departie de l'empire romain, le quel elle vouloit deshonnorer.³

Les théories cathartiques d'Aristote ne semblent pas loin. La coupable est punie d'une mort honteuse.

Cependant, la littérature médiévale est également influencée par les premiers auteurs latins chrétiens, qui faisaient l'éloge du courage de la reine⁴. Ainsi l'auteur du *Champion des dames* affirme-t-il :

De sa mort veuls je seulement
Parler en la recommandant.⁵

Il rapproche donc le suicide du martyr, qui permet de préserver l'honneur et la dignité.

Cleopatra, egipcienne,
Sur toutes avaricieuse
Et de ribauldise arcienne,
Vault bien que sa fin glorieuse
Soit loee, d'amour piteuse.⁶

À la fin du quatorzième siècle, c'est en Angleterre que Cléopâtre réapparaît, dans *The Legend of Good Women* de Chaucer. La reine d'Égypte figure parmi les femmes illustres – elle occupe même le

¹Martin LE FRANC, *Le Champion des Dames*, *op. cit.*, v. 10663-10672.

²« Les licheries et ribaudies de Cleopatre furent brisiees et laissees de puis que elle ne pot trouver Julius ne Anthoine. »

Jean de SALISBURY, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, *op. cit.*, III. 10 (7).

³*Ibid.*, III. 10 (21).

⁴Voir *supra* p. 361-362.

⁵Martin LE FRANC, *Le Champion des Dames*, *op. cit.*, v. 10647-10648.

⁶*Ibid.*, v. 10625-10632.

premier chapitre – en ce qu'elle est un exemple d'amour chevaleresque¹, l'incarnation de la beauté² et un modèle de courage :

*And she hir deeth receyveth, with good chere,
For live of Antony, that was hir so dere³*

[et elle accueillit la mort aimablement, pour l'amour d'Antoine, qui lui était si cher.]

La reine est réhabilitée par la sincérité de son amour, qui semble l'absoudre des vices qu'on lui imputait jusqu'alors ; elle devient exemplaire : « *Was never unto hir love a trewer quene⁴* ». En outre, elle est excusée de sa fuite lors de la bataille d'Actium :

*Fleeth eek the queen, with el her purple sail,
For strokes, which that wente as thikke as hail ;
No wonder was, she mighte hit nat endure.⁵*

[La reine avec tous ses voiliers pourprés s'enfuit de même loin des attaques redoublées qui tombaient comme la grêle ; pas étonnant qu'elle ne put le supporter.]

Chaucer souligne enfin la dimension pathétique du destin de Cléopâtre et insiste sur l'impossible défi d'exprimer la douleur de la reine, ce qui peut être compris comme un appel à l'émulation :

*This woful Cleopatre hath mad swich routhe
That ther nis tonge noon that may hit telle⁶*

[cette pauvre Cléopâtre fit une telle lamentation qu'aucune langue ne peut la décrire.]

En somme, la littérature médiévale française continue à transmettre une image maléfique de Cléopâtre, femme rousse, séductrice et lascive qui menaçait l'équilibre politique de son temps. Malgré tout, quelques notations positives émergent peu à

¹« *This noble quene eek lovede so this knight, / Through his desert, and for his chivalrye* »

[cette noble reine de même aima ce chevalier, pour son mérite et ses valeurs chevaleresques]

Chaucer, « The Legend of good women », *Complete works*, éd. Walter W. Skeat, London, Oxford University Press, 1912, v. 607-608.

Donald W ROWE, *Through Nature to Eternity: Chaucer's "Legend of Good Women"*, Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1988, v. 607-608.

²« *And she was fair as is the rose in May* »

[Et elle était aussi belle que la rose au mois de mai]

Ibid., v. 613.

Cette beauté devient une qualité en ce que Cléopâtre est présentée au vers suivant comme l'épouse légitime d'Antoine et non sa maîtresse.

³*Ibid.*, v. 700-701.

⁴[jamais une reine ne fut plus sincère en son amour]

Ibid., v. 695.

⁵*Ibid.*, v. 654-656.

⁶*Ibid.*, v. 669-670.

peu : la reine est louée pour son incomparable beauté, qui est digne de susciter l'amour courtois du grand César – bien qu'elle n'ait pas suffi à séduire Octave – et pour son courage face à la mort. À ce titre, l'œuvre de Jean de Thuin constitue un repère important : elle est significative de ce glissement vers l'éloge. Ainsi la métamorphose de « l'envenimée ribaude¹ » commence-t-elle au Moyen-âge², avec cette littérature qui reprend les frayeurs antiques et s'achemine timidement vers l'héroïsation renaissante.

¹Jean de SALISBURY, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, *op. cit.*, III. 10 (20).

²« *In mediaeval times Cleopatra's story becomes a sort of tale of chivalry.* »

Mary MORRISON, « Some aspects of the treatment of the themes of Antony and Cleopatra in tragedies of the sixteenth century », *op. cit.*, p. 113.

ANNEXE 3 – CLÉOPÂTRE DANS LA LITTÉRATURE NON DRAMATIQUE FRANÇAISE, AUX XVI^E ET XVII^E SIÈCLES

Les seizième et dix-septième siècles français continuent à faire de Cléopâtre une figure récurrente de la littérature : dans un premier temps, c'est l'héritage médiéval qui influence les productions mais après 1553, la tragédie, nouveau genre investi par la reine Lagide, devient elle aussi influente et propose une vision renouvelée, positive, de la séductrice lascive, devenue amoureuse éperdue.

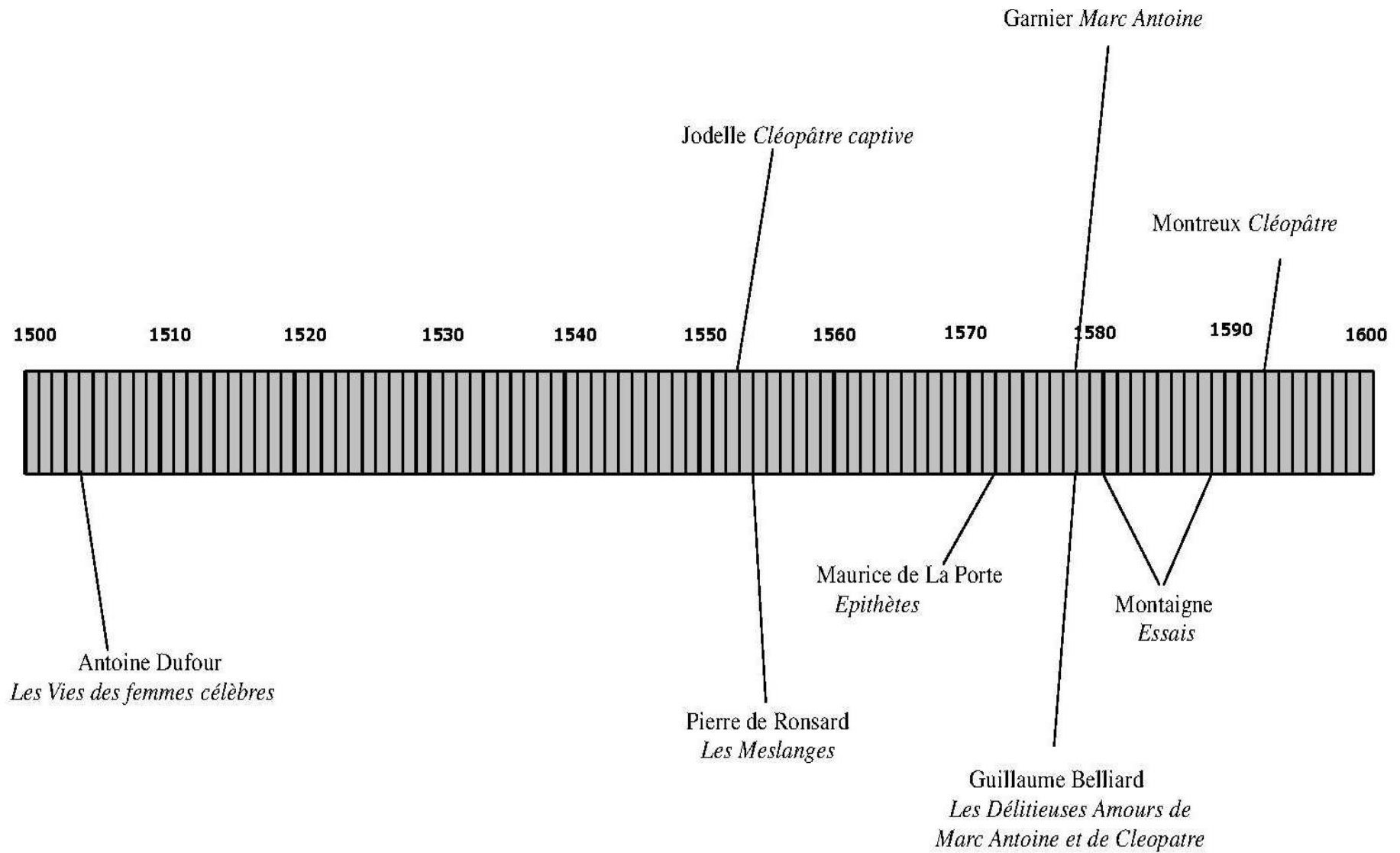
De 1504 à 1687, la figure de Cléopâtre n'a de cesse d'interroger les auteurs, malgré une période peu productive de trente ans, qui correspond au déclin – temporaire – de la tragédie. De fait, ce sont bien les pièces dramatiques qui imposent la reine comme une figure littéraire. La frise chronologique des œuvres répertoriées le prouve : la scène tragique fait des émules en prose et en poésie. Il y a en outre deux traductions d'une tragédie italienne, *Cleopatra humiliata* de Giovanni Battista : l'une sans auteur, publiée à Avignon en 1640¹, l'autre de Claude Dupuis, sieur des Roziers². Enfin, La Calprenède consacre douze volumes à l'histoire de Cléopâtre Séléne – fille de Cléopâtre VII et d'Antoine, sœur jumelle d'Alexandre – épouse de Juba II de

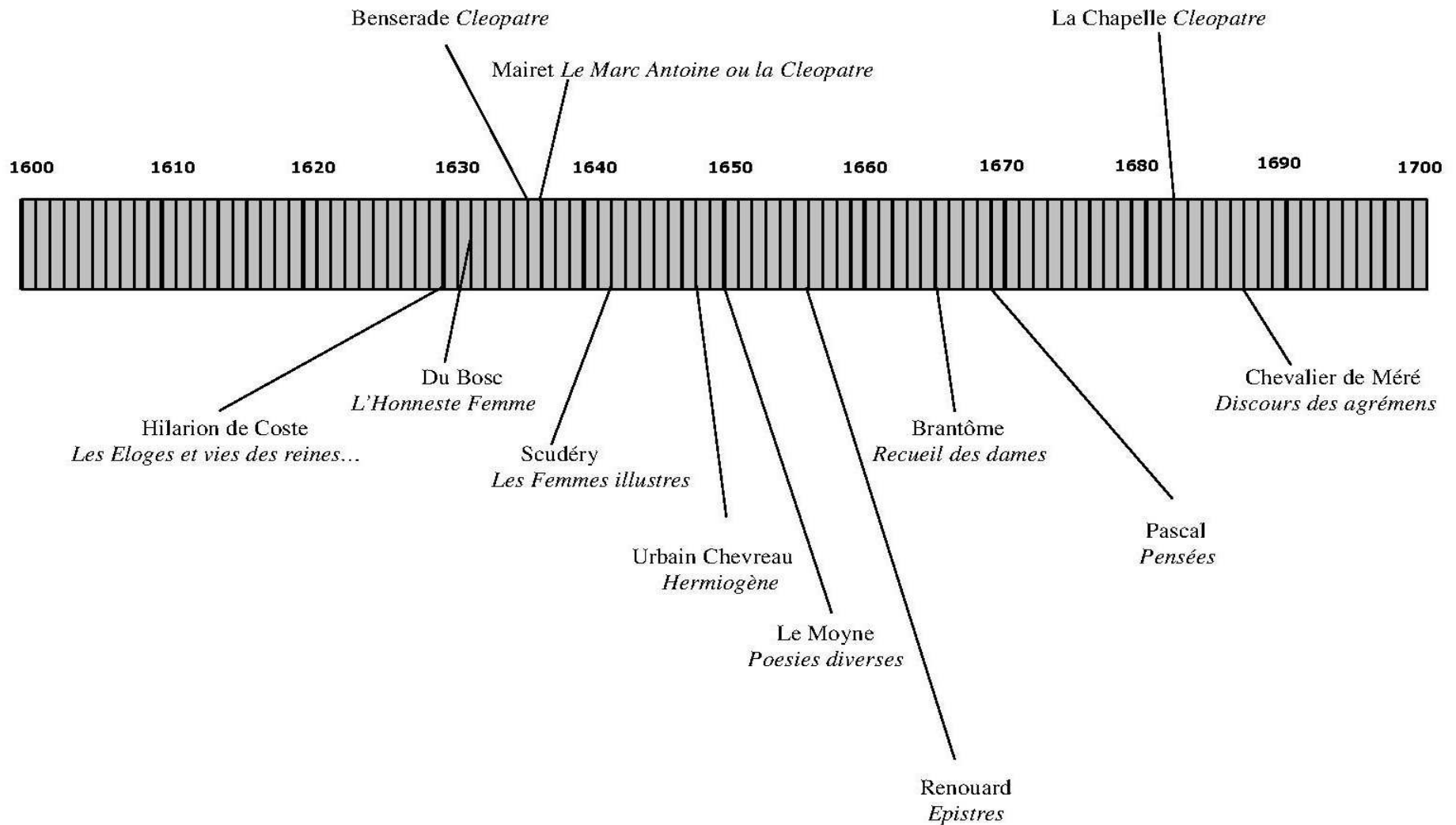
¹*Cléopâtre humiliée et la réponse de César*, Avignon, 1640.

²Il s'agit davantage d'un vaste monologue, d'une lettre à Auguste que d'une tragédie.

Claude DUPUIS, SIEUR DES ROZIERS, *Le Rozier de la langue italienne, où la grammaire est expliquée dans sa perfection, avec une exacte traduction en françois de « Cleopatra humiliata » du sieur Gio. Battista Manzini, par Claude Dupuis, sieur Des Roziers*, Paris, T. La Carrière, 1647.

Mauritanie, dans son roman de cape et d'épée, célèbre pour la fierté d'Artaban.





Poésie, essai, roman : Cléopâtre, une figure majeure¹

Cléopâtre apparaît dans de nombreuses œuvres qui ne lui sont pas directement consacrées : un an après la tragédie de Jodelle paraît un recueil poétique de Ronsard, *Les Meslanges*, dans lequel le poète invente à Cléopâtre une tenue de deuil, à Actium :

D'un cresse noir sa teste soit voilée,
Puis d'une toile en cent plis canelée,
Telle qu'on dit que Cleopatre avoit
Quand par la mer Anthoine elle suivoit,
Et qu'elle assise au plus haut de sa poupe
Au bruit du Cistre encourageoit sa troupe.²

Dans un sonnet qui lui est attribué, Ronsard souligne la force de séduction de la reine, liée à sa science amoureuse et à la magie orientale :

Il ne faut s'estonner si l'amour Pharienne
Sçavante en l'art d'aimer, sçeut gagner un Romain :
L'Europe n'est pas fine, et n'amorce point d'hain,
Et les Philtres produit la terre Aegyptienne.³

Montaigne demeure discret sur la reine mais mentionne son existence à deux reprises : il fait allusion à Césarion, le fils qu'elle eut de Jules César⁴, et laisse entrevoir une certaine admiration pour le suicide sublime des amants :

Pourrait-on pas la [forme de mourir] rendre encore plus voluptueuse, comme les commourants d'Antonius et de Cleopatra ?⁵

Le terme de « commourants » fait écho au « synapothanoumènes » de Plutarque⁶ ; Cléopâtre et Antoine deviennent des modèles face à la mort. Enfin, Maurice

¹« La trop célèbre Cléopâtre n'eût point offert à Antoine vainqueur un festin comparable à celui qu'Alcine sert au paladin qu'elle aime. »

L' ARIOSTE, *Roland Furieux [Orlando Furioso]*, éd. André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998, chant VII.

« *che l'amorosa / Fata* » [cette amoureuse fée]

Le TASSE, *La Jérusalem délivrée*, éd. Françoise Graziani, trad. Charles François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997, VII. 20.

²Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, n°VI, 1966, p. 153.

Cette citation est extraite du poème « Élégie à Janet peintre du roi ».

³Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, n°XVIII. 2, 1967, p. 355-356.

⁴Ce passage est extrait du livre II, chapitre 33 intitulé « L'Histoire de Spurina » :

« il eut le pucelage de cette tant renommée Reine d'Aegypte, Cleopatra : temoin le petit Césarion, qui en naquit »

Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. Céard, Jean, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 1134.

⁵Cet extrait se situe au livre III, chapitre 9 intitulé « De la vanité »

Ibid., p. 1534.

⁶PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *op. cit.*, XCII.

de La Porte, dans sa compilation *Les Epithètes*, en 1571 – avant le *Marc Antoine* de Garnier – témoigne de l'importance de la reine dans la littérature en lui consacrant un article, dans lequel il recense les qualificatifs employés pour la désigner avant de résumer brièvement sa vie :

Cleopatre. *Impudique, meschante, ægyptienne, auletide¹, pimpante, belle, ptolemaide, roine d'Aegyte, brave, lascive, pompeuse.*

Cleopatre fille d'Aulete fut roine d'Ægypte, sœur et femme du dernier Ptolemee, laquelle a vescu fort luxurieusement. Aiant esté chassée d'Ægypte, Cæsar la restitua en son royaume, et eut de lui un enfant. Puis apres la mort de Cæsar, estant venu Antoine en Asie il l'espousa, repudiant Octavie sa femme legitime. Finablement icelui Antoine fut vaincu par Auguste, et reduit à telle extremité qu'il se tua. Elle aussi craignant de tomber vive entre les mains de ses ennemis, et qu'elle lui servit de rïsee, appliqua sur ses veines des serpens qui lui succerent le sang, de sorte qu'elle mourut comme en un somme.

Au siècle suivant, Cléopâtre apparaît en 1630, dans la préface des *Éloges et vies de reines, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine qui ont fleuri de notre temps et du temps de nos pères, avec l'explication de leurs devises* :

Que si quelqu'un ne trouve pas bon que les filles et les femmes se meslent du gouvernement des Royaumes et des Monarchies, particulièrement de la guerre : les Historiens et les Poètes au contraire luy proposeront l'exemple de Camille Reyne de Volciens ; de Semiramis et de Nitocris Reynes d'Assyrie ; de Tomiris, de Scythie ; d'Isis et de Cleopâtre d'Egypte.²

La reine devient un modèle de femme politique et sa débauche est passée sous silence. Quelques années plus tard, Cléopâtre est mentionnée rapidement dans l'ouvrage de l'abbé Du Bosc, qui dément sa beauté légendaire :

il abandonnoit une grande beauté à Rome, pour en posséder une moindre en Egypte.³

Il sera d'ailleurs en cela approuvé par le chevalier de Méré, qui, contre toute attente, se servira de cet élément pour grandir Cléopâtre et amplifier son éloge :

Cette aimable Reine d'Egypte avoit peu d'éclat [...] Pour une preuve bien seure que c'estoit l'esprit qui faisoit tant souhaiter cette Princesse, c'est qu'Antoine qui pouvoit choisir aussi bien que Cesar, ne la vit que dans un âge où peu de femmes sont encore belles, et qu'il en devint si éperdument amoureux qu'il aima mieux renoncer à l'Empire du monde

¹Cet adjectif peut signifier « fille d'Aulete » ; il peut aussi s'agir d'une transcription du grec ancien « ἀλέτιδες » qui signifie « prostituée ».

²Hilarion de COSTE, « Preface », *Les Éloges et vies des reynes, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine qui ont fleury de nostre temps et du temps de nos pères, avec l'explication de leurs devises...* par F. Hilarion de Coste, Paris, S. Cramoisy, 1630, X, p. 27.

³Jacques Du Bosc, *L'Honneste femme*. [Par le p. J. Du Bosc.], Paris, p. Billaine, 1632, p. 160.

que de la perdre de veüë.¹

Cléopâtre est également présente au détour de quelques tragédies et permet ainsi un double effet d'intertextualité et de comparaison avec les autres héroïnes. Elle représente un danger par opposition à Porcie, dans la tragédie éponyme de Garnier :

Mais ce n'est rien, Megere, encore n'as-tu pas
Le cueur soulé des mors qui devalent là bas :
Il te fault avancer l'horreur Sicilienne
Et le mal qu'ourdira la Roine Egyptienne²

Plus tard, c'est Racine qui la mentionne dans sa *Bérénice*, autre reine orientale méprisée des Romains, qui manqua de corrompre l'empereur Titus :

Jules, qui le premier le soumit à ses armes,
Qui fit taire les lois dans le bruit des alarmes,
Brûla pour Cléopâtre; et sans se déclarer,
Seule dans l'Orient la laissa soupîrer.
Antoine, qui l'aima jusqu'à l'idolâtrie,
Oublia dans son sein sa gloire et sa patrie,
Sans oser toutefois se nommer son époux.³

Elle devient ici un contre-modèle, qui avertit Titus du danger et conseille à Bérénice d'être plus raisonnable.

La reine paraît aussi dans le roman héroïque *Hermiogène* d'Urbain de Chevreau, où elle est une figure séductrice et dénudée⁴ :

Chevreau transforme la Cléopâtre publique – dans tous les sens du mot – de la *Pharsale* en une Cléopâtre plus intime, tout aussi licencieuse cependant, qui n'hésite pas à se déshabiller devant les deux rivaux ! En aucun cas il ne rentre dans son projet de la présenter comme une « beauté malfaisante » à l'instar du poète latin [...] La touche d'érotisme ne ravale donc pas la reine d'Égypte au rang des « chiennes » comme chez Lucain. L'exotisme l'explique : la volupté orientale est un cliché à respecter. Autres lieux, autres mœurs !⁵

Enfin, et c'est probablement l'extrait le célèbre, une rapide mention est faite de Cléopâtre par Pascal dans ses *Essais* :

¹Antoine Gombaud MÉRÉ, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture*, Nouv. éd. exacte & complète, Amsterdam, Pierre Mortier, 1687, p. 46.

²Robert GARNIER, *Porcie Tragédie*, *op. cit.*, v. 147-150.

³Jean RACINE, « Bérénice », *op. cit.*, v. 387-393.

⁴« Son sein estoit tout découvert, et n'avoit qu'une simple juppe »

Cité par Jean-Claude TERNAUX, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, *op. cit.*, p. 214.

Voir aussi l'édition originale :

Urbain CHEVREAU, *Hermiogène (par U. Chevreau)*, Paris, Vve de Sercy, 1648.

⁵Jean-Claude TERNAUX, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, *op. cit.*, p. 214.

Ce *Je ne sais quoi*, si peu de choses qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier. / Le nez de Cléopâtre s'il eut été plus court toute la face de la terre aurait changé.¹

Cet intérêt pour le nez peut renvoyer tout simplement à la caractéristique physique des Bourbons et au fait qu'un monarque ne peut être bâti comme ses sujets. Cette pensée démontre que les grands bouleversements du monde sont engendrés par des détails et que l'amour est une source de vanité pour l'homme, parce que les effets ne sont guère proportionnels aux causes qui les engendrent. Pour un nez un peu plus long, Antoine a abandonné sa patrie et l'Égypte a perdu sa souveraineté. La Fontaine propose une maxime parodiée de Pascal : « Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la terre aurait changé. Son nez n'en serait pas devenu plus long.² »

Si ces rapides allusions à la plus célèbre reine d'Égypte hésitent entre le blâme et la compassion, de nombreuses œuvres sont encore fortement influencées par la pensée antique et blâment sévèrement Cléopâtre.

Une légende noire qui persiste

Trois œuvres consacrent une partie de leur développement à une critique acerbe de Cléopâtre : il s'agit des *Vies des femmes célèbres* de Dufour³, des *Femmes illustres* de Scudéry⁴ et du *Recueil des dames* de Brantôme⁵.

Dufour publie son ouvrage en 1504, après la commande d'Anne de Bretagne : de prime abord, il semble de bon augure qu'il consacre à Cléopâtre le deuxième chapitre, derrière Marie ; toutefois, ce serait méconnaître les intentions du moraliste :

¹Blaise PASCAL, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1993, p. 163.

²LAUTRÉAMONT, « Poésies II », *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 218, 2009, p. 278-279.

³Antoine DUFOUR, *Les Vies des femmes célèbres*, éd. Gustave Jeanneau, Genève, Droz, « Textes littéraires français », n° 168, 1970.

⁴Madeleine de SCUDÉRY, *Les Femmes illustres, ou Les Harangues héroïques de Mr de Scudéry*, *op. cit.*, p. 45-66.

⁵Pierre de Bourdeille BRANTÔME, *Recueil Des Dames, Poésies et Tombeaux*, éd. Étienne Vaucheret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 380, 1991.

S'il lui arrive, contre son gré, d'accorder une place à une héroïne dont l'exemple est peu recommandable, c'est pour montrer jusqu'à quel degré de déchéance peut mener le vice, quand on s'y abandonne.¹

Ce sont ainsi quatre-vingt onze modèles et contre-modèles que l'auteur présente, en imitant Boccace². Le début du chapitre annonce la rapide biographie d'une femme qui dépasse les autres par son vice :

Régna XL ans devant l'Incarnation, une des plus belles et plus mauvaises femmes que l'on pouvoit veoir ne estimer. [...] De là vint Cléopâtre à avoir le renom d'estre la plus diffamée de Orient, car elle cercha par or et par argent tout ce que le gouffre et abisme de son cueur pouvoit souhaiter.³

La critique est particulièrement violente quand Dufour se fait l'écho des détracteurs antiques, qui accusaient Cléopâtre de prostitution :

Les chroniqueurs disent qu'elle gagna plus de pays par son ventre que les conquéreurs par l'espée.⁴

Il reproche à la reine ses manœuvres pour se concilier les faveurs d'Octave – faits totalement absents des futures tragédies – et considère son suicide comme une juste rétribution :

Depuis, la cruelle et villaine Cléopatra, cuidant appaiser Octavian par ses anciennes mauvaises façons, comme elle voit fait les aultres Césars, luy envoya dons, lettres et aultres mignardies incitatives à folle amour. [...] Et par ainsi la misérable receut le payement de ses meschancetez. Car par désespoir elle prist deux aspicz bien venimeux et tous en vie les mist sur ces deux mamelles, qui en ung moment la tuèrent.⁵

Le suicide par l'aspic n'est plus un acte désespéré mais un dernier geste teinté de volupté et de luxure. La mort vient rappeler le vice de Cléopâtre. Ainsi cette œuvre est-elle une réponse aux éloges initiés par les auteurs médiévaux :

il ne retient que les aspects négatifs de son existence, oubliant sa beauté et ses capacités intellectuelles soulignées par les historiens de l'Antiquité [...] la juste rétribution d'une vie de débauches [...] Mais l'inquisiteur doit lutter contre une image de Cléopâtre, fermement établie dans les mentalités médiévales depuis le XIII^e siècle grâce au *Roman de Jules César*. Jean de Thuin, l'auteur de cette œuvre courtoise, transforme Cléopâtre en une gente dame éprise du preux chevalier César. À la fin du Moyen Age, Cléopâtre demeure une héroïne ambiguë, admirée et méprisée ; elle suscite plus de fascination que de rejet au sein du public nobiliaire⁶

¹Antoine DUFOUR, *Les Vies des femmes célèbres*, op. cit., p. XLVI.

²BOCCACE, *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françoys*, op. cit.

Voir l'annexe sur la littérature médiévale, supra p. 363-375.

³Antoine DUFOUR, *Les Vies des femmes célèbres*, op. cit., p. 87.

⁴*Ibid.*, p. 88.

⁵*Ibid.*, p. 89.

⁶Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *Un Manuscrit d'Anne de Bretagne : les « Vies des femmes célèbres »*

Cléopâtre fait également partie des figures évoquées lors de la Querelle des Femmes et ce, dès le seizième siècle. Dans *Le Palais des nobles dames*, Jehan du Pré mentionne Cléopâtre en évoquant Octavie, l'épouse vertueuse délaissée¹ ; la reine Lagide figure surtout dans la quatrième chambre, consacrée aux « dames renommées en beauté naturelle² », où elle conjugue la beauté et l'intelligence :

(Cleopatra, plaine de rhetoricque
Et bonne grace, tenoit dessoubz ses mains
Deux nobles princes, empereurs des Romains :
Ce que vouloit, soudain s'accomplissoit,
Et de son vueil, nul ne l'escondissoit.³

Une fois de plus, c'est l'habileté de la femme séductrice qui est soulignée. Dans son *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, Olivier prend également Cléopâtre pour cible et elle devient même l'ambassadrice du vice féminin :

Plutarque dict que non seulement elle fut un Rocher contre lequel se brisa et fracassa Marc Anthoine, ce grand et vaillant capitaine par ses impures voluptez. Mais qu'elle fut cause de milles troubles, et de milles infortunes entre les Romains. Marcus Aurelius, ce sage Prince adjouste que le fou d'Ethna, n'aporta jamais tant de dommage en toute la Sicile, que ceste mauvaise femme, par tous les quantons de l'Empire Romain. [...]

les mauvaises et malignes semblent naistre expressement dans le monde pour vexer les hommes, ruiner leurs desseins, et s'opposer à toutes leurs bonavantures.⁴

d'Antoine Dufour, Rennes, Ouest-France, « Écrits », 2007, p. 149.

Cette position peut être nuancée, dans la mesure où certains écrits médiévaux condamnent Cléopâtre : « Prédicateurs et encyclopédistes du haut Moyen Age, voire des XV^e et XVI^e siècles, s'accordent à la considérer comme l'une des représentantes emblématiques de la séduction satanique, de la concupiscence et de la luxure. »

James DAUPHINÉ, « La Séduction de la blondeur ou le paradoxe de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 95.

¹« Octavia, tresillustre princesse, / Seur à Cesar, nommé Octavius, / Avant mary Marcus Antonius, / Par sondict frere estoit souvent pressée : / Puis qu'ainsi est que tu es delaissée / De Marc Antoine, qui de toy ne fait compte, / Ains entretient en abominable honte / Cleopatra, la royne egyptienne : / Retire toy en ta maison ancienne / Avecques moy. Mais en vain la requist, / Car tout le temps que son mary vesquist, / N'abandonna la maison conjugale. »

Jehan DU PRÉ, *Le Palais des nobles dames*, éd. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », 2007, v. 2315-2326, p. 209-210.

²*Ibid.*, p. 233.

³*Ibid.*, v. 3123-3127, p. 243.

Voir également l'édition originale du texte :

Jehan DU PRÉ, *Le Palais des nobles dames, auquel a treze parcelles ou chambres principales [Texte imprimé] : en chascune desquelles sont déclarées plusieurs histoires tant grecques, hébraïques, latines que françoyses, ensemble fictions et couleurs poéticques concernans les vertus et louanges des dames / nouvellement composé en rithme françoise par noble Jehan Du Pré*, s.l., s.d.

⁴Jacques OLIVIER, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes... Par Jacques Olivier*, Paris, Jean Petit-Bas, 1617, p. 222.

Gilbert lui répond dans son *Panegyrique des dames* que l'amour porté à cette reine par Jules César est en soi un gage de qualité, comme si la vertu du grand homme rejaillissait sur son amante :

Cét autre grand Conquerant qui triompha de son Gendre, qui avoit triomphé de toute la Terre, ceda aussi à une Reine l'avantage qu'il avoit sur tous les Rois, & en luy faisant hommage de sa personne, il luy fit hommage de tout le Monde.¹

La démarche de Scudéry est bien différente : l'auteur imagine la harangue faite par Cléopâtre à Antoine qui l'accuse d'infidélité et lui reproche la défaite d'Actium. Ce discours, hautement rhétorique, est un véritable plaidoyer. La reine insiste sur la sincérité de son amour :

Non Antoine, si je suis morte en vostre cœur, je ne veux plus vivre au monde : & peut-estre que ma perte vous fera voir, que je n'ay pas voulu la vostre. [...]

il est vray que j'ay oublié ma propre gloire, mais ç'a esté pour l'amour de vous. Ouy, j'ay souffert qu'on m'ait diffamée à Rome : & quoy que l'orgueil de vostre nation, qui traite toutes les Estrangeres de Barbares, & toutes les Reines d'Esclaves, m'ait empesché d'estre vostre Femme, l'affection que j'ay pour vostre Personne a esté si forte, que je n'ay pas laissé d'estre à vous. Ouy Antoine, je vous ay aymé plus que mon honneur, & plus que ma vie²

Ensuite, Cléopâtre reconnaît sa responsabilité et son mouvement de fuite lors de la bataille navale, mais la justifie encore par ses sentiments passionnés :

Il est vray que j'ay pris la fuite ; mais genereux Antoine, si j'ay fuy, ce n'a esté que pour l'amour de vous. J'ay mesprisé la victoire pour conserver vostre vie : & vostre personne m'a esté plus chere, ny que vostre gloire, ny que la mienne. [...]

Il me sembla que c'estoit moy qui gagnois la bataille, puis que je vous conservois [...] Mais ce qui me donna le plus de satisfaction, en cette funeste journée, fut de voir qu'Antoine avoit esté capable de preferer Cleopatre, au desir de vaincre ses ennemis : qu'il avoit mieux aymé la suivre infortunée, que de poursuivre sa victoire³

Scudéry parvient à annoncer le suicide des amants, qui préféreront mourir que d'être captifs ou séparés :

Ouy, Cleopatre peut-estre exilée avec Antoine sans se pleindre ; elle peut renoncer à toutes les grandeurs de la Royauté, & conserver encor le desir de la vie ; mais pour la servitude, c'est ce qu'elle ne sçauroit endurer [...]

il faudra signaler nostre mort, en évitant la servitude : & de cette sorte, nous leur

¹Gabriel GILBERT, *Panegyrique des dames, dédié à Mademoiselle, par M. Gilbert*, Paris, A. Courbé, 1650, p. 12.

²Madeleine de SCUDÉRY, *Les Femmes illustres, ou Les Harangues héroïques de Mr de Scudéry, op. cit.*, p. 48 ; p. 53.

³*Ibid.*, p. 54 ; p. 57.

arracherons le plus noble fruit de leur victoire, & vaincrons Cesar mesme en mourant.¹

En somme, ce portrait en acte de l'héroïne paraît tout à fait favorable. En revanche, l'auteur donne un coup de grâce à son personnage qui, de « belle et adroite Egyptienne² », dans l'« Argument », devient « beau Monstre du Nil », dans « EFFET DE CETTE HARANGUE » :

Ceux qui aiment, se laissent aisément persuader les choses qui leur peuvent plaire : & la voix de ce beau Monstre du Nil, ne manqua pas d'attirer l'ame d'Antoine, au point qu'il la desiroit. [...] Il la suivit dans Alexandrie ; où quoy qu'elle fust plus genereuse cette seconde fois que la premiere, ils ne furent pas plus heureux : & de toutes les choses qu'elle luy avoit promises, Cleopatre ne put donner à Antoine, que la moitié de son Tombeau.³

La critique est particulièrement violente, elle procède par contraste : cette harangue est le portrait le plus saisissant d'une Cléopâtre comédienne, calculatrice et dissimulatrice. Ce n'est plus son mode de vie oriental ou son amour déraisonné qui lui sont reprochés, mais son immoralité.

Brantôme semble avoir ouvert la voie à Scudéry : il commence, à l'instar de l'abbé Du Bosc, par nier la beauté exceptionnelle de la reine :

Octavia, qui estoit cent fois plus belle et aymable que la Cleopatre ; mais cette Cleopatre avoit la parole si affetée et le mot si à propos, avec ses façons et graces lascives, qu'Antoine oublia tout pour son amour.⁴

Toutefois, il ne s'agit guère seulement de lui préférer Octavie ; l'auteur du *Recueil des dames* reproche à Cléopâtre son habileté et son désir de séduction. La reine utiliserait ses qualités d'oratrice pour satisfaire son ambition politique. Il surenchérit sur les accusations de Dufour, qui confirmait les tentatives de séduction sur Octave :

Par là Marc Antoine louïoit sa constance et blasmoit la varieté [l'inconstance] de l'autre d'en aymer tant au coup, et luy n'aymoit que sa Reine ; dont je m'estonne qu'Octave ne l'ayma après la mort d'Antoine. Il se peut faire qu'il en jouit, quand il la vit et la fit venir seule en sa chambre, et qu'elle l'harangua : possible qu'il n'y trouva pas ce qu'il pensoit, ou la mesprisa pour quelque autre raison, et en voulut faire son triomphe à Rome et la monstrier en parade ; à quoy elle remedia par sa mort avancée.⁵

¹*Ibid.*, p. 61 ; p. 64.

²*Ibid.*, p. 46.

³*Ibid.*, p. 65-66.

⁴Pierre de Bourdeille BRANTÔME, *Recueil Des Dames, Poésies et Tombeaux, op. cit.*, p. 397.

⁵*Ibid.*, p. 398.

Une fois de plus, c'est la capacité de Cléopâtre à « haranguer » qui est mise en cause. Hasard ou connivence, les œuvres semblent se répondre¹.

Ces textes témoignent à la fois de l'influence persistante des historiens antiques et du doute permanent sur la moralité de Cléopâtre, doute qui habite les contemporains de ces tragédies élogieuses. D'autres auteurs abondent dans le sens des dramaturges, les dépassent parfois, et contribuent à la réhabilitation de la reine. Ce revirement semble lié à l'évolution de la conception de la femme :

*Between the Middle Ages and the sixteenth century a change in attitudes towards women seems to have taken place; writings in their favour come to the fore under the influence of neo-Platonism and the revival of courtly love traditions, and the anti-feminist stance becomes less fashionable.*²

De la compassion à la fascination : vers la réhabilitation

Un article de James Dauphiné précise que l'éloge de Cléopâtre est d'abord lié au changement de couleur de sa chevelure :

Dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, les jugements furent plus nuancés. Preuve en est l'apparition, dans l'ordre du portrait, d'une Cléopâtre « blonde », émouvante, qui rallie auprès elle tous les cœurs, d'une Cléopâtre enfin libérée de la « couleur lybique », ce brun ou ce noir attaché, dans le meilleur des cas, à la laideur et relié plus généralement à) une symbolique infernale. [...]

On peut remarquer que la chevelure de la nouvelle Isis, compagne d'Antoine, correspond à un examen favorable de sa conduite et à une reconnaissance de sa vertu. Cléopâtre n'est plus d'emblée vouée à l'enfer car son affection maternelle et son amour pour Antoine impliquent sa régénération morale. [...] Jodelle est peu enclin à exposer la vertu de Cléopâtre [...] Robert Garnier qui lui est plus favorable en propose un portrait « céleste » lui conférant inévitablement « le fin or rayonnant dessus sa tresse blonde ».³

Le plus grand éloge – non dramatique – de Cléopâtre date du seizième siècle : la reine figure dans le poème intitulé *Les Delitieuses Amours de Marc Antoine, et de*

¹Nicolas Renouard traduit Ovide et imagine une lettre d'Octavie à Marc-Antoine. La rivale de Cléopâtre harangue à son tour.

OVIDE, *Les Épîtres d'Ovide [VII, Didon à Enée ; X, Ariane à Thésée ; XII, Médée à Jason] traduites en nostre langue [par N. Renouard] avec quelques autres sujets. [Lettres d'Octavie à Marc-Antoine à l'imitation des Épîtres d'Ovide, Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, le Deuil de la France à la mort du grand Henry IV.]*, trad. Nicolas Renouard, Paris, N. et J. de La Coste, 1658, p. 23-27.

²Ian MACLEAN, *Woman Triumphant*, *op. cit.*, p. 27.

³James DAUPHINÉ, « La Séduction de la blondeur ou le paradoxe de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 95-96 ; p. 99.

Cleopatre, poème qui raconte le combat entre Mars et Vénus¹ et qui contient d'abord un portrait digne des plus belles héroïnes médiévales² :

Sa blancheur effaçoit la blancheur de l'ivoire,
L'or de son poil de l'or obscurcissoit la gloire,
Et de son teint vermeil les brillantes couleurs,
Surpassoient tout l'honneur des printanieres fleurs.³

L'amour qui unit les amants est présenté comme un sentiment absolu et inconditionnel, qui brille par sa sincérité :

Cleopatre est son cœur, son image et son œil,
Luy se transforme en elle, et d'un amour pareil,
Elle se change en luy, si bien que dés cest heure,
Les deux ne sont plus qu'un, et leur double blesseure,
(Perdant esgallement leur humaine raison)
En leur double amitié trouve sa guarison.⁴

Belliard parvient à ne pas occulter la dimension voluptueuse de cette union, sans toutefois nuire à l'éloge qu'il compose :

Que de petitz souspirs, et que de confitures,
Resjouissent les cœurs de ces deux creatures
[...]
Je dis de ces Amans enyvrez de delices,
Qui se flattent les cœurs de cent mille blandices⁵

Les qualités d'oratrice de Cléopâtre sont également rappelées, mais sans qu'aucun reproche ne soit formulé :

Las ! De quelle douceur, ceste belle Princesse,
En discourant à luy le flatte de ces mots,
Si plains de Rethorique, et de benins propos !⁶

Ce poème est suivi d'un autre, intitulé « Les Regretz de Marc Antoine, et de Cleopatre », qui relate le double suicide. La reine devient une figure hautement pathétique, une « pauvre princesse, en pleurs toute fonduë⁷ », capable de reconnaître ses

¹« Mars eut pour luy le corps, et quant à ses esprits, / Ilz demeurent encor au mignon de Cypris. »
Guillaume BELLARD, *Le premier livre des poèmes de Guillaume Belliard: contenant les délitieuses amours de Marc Antoine et de Cléopatre, les triomphes d'Amour et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Pétrarque et de l'Arioste*, A Paris, pour Claude Gauthier, 1578, f. 6 r°.

²Voir *supra* p. 371.

³Guillaume BELLARD, *Le Premier Livre des poèmes de Guillaume Belliard: contenant les délitieuses amours de Marc Antoine et de Cléopatre, les triomphes d'Amour et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Pétrarque et de l'Arioste, op. cit.*, f. 3 r°.

⁴*Ibid.*, f. 4 r°.

⁵*Ibid.*, f. 4 v° ; f. 12 v°.

⁶*Ibid.*, f. 4 v°.

⁷*Ibid.*, f. 25 r°.

torts :

C'est moy qui destournay par mes douces blandices,
Tes espritz genereux de leurs beaux exercices¹

Parce qu'elle fait preuve d'honnêteté et de repentance, la reine devient digne et admirable. Belliard clôt son poème sur l'émotion d'Octave, stupéfait par le courage et la détermination sublimes de cette nouvelle héroïne :

Quand Cesar sceut la mort de ceste belle Dame,
Un extrême regret, il en eut en son ame,
Admirant la vertu de son cœur genereux,
Que vaincre n'avoit peu le destin malheureux²

Au siècle suivant, l'éloge du suicide de Cléopâtre se poursuit grâce à l'œuvre de Le Moyne, qui insiste sur la pitié qu'inspire la reine, en dépit de la vengeance d'Amour, satisfait de cette juste rétribution :

CLEOPATRE MOURANTE. DU CAVALIER JOSEPIN

Cette noble Barbare au luxe accoustumée,
Pour amollir sa peine, & flater sa douleur,
De ces fleurs dont le teint semble paslir de peur,
Veut tirer une mort subtile & parfumée.

Un reptile piquant, une espine animée,
Luy glisse par le bras & la mort vers le cœur :
Avec elle ces lys expirent de langueur,
Et desja de pitié cette rose est pasmée.

Sans pleurer ce malheur on ne sçauroit voir :
Cét Amour seulement se rit du desespoir,
Où sa malice a mis cette belle Affligée.

Il en brave, & sa gloire est de voir qu'à la fin,
L'Abeille du plaisir en vipere changée,
Fait au miel succeder l'aigreur & le venin.³

En somme, l'éloge de Cléopâtre n'est pas seulement dramatique ; il est présent dans tous les genres littéraires et témoigne d'une évolution des sensibilités. C'est une véritable stratégie de défense qui se met en place et qui prend appui sur les arguments

¹*Ibid.*, f. 25 v°.

²*Ibid.*, f. 29 v°.

³Pierre LE MOYNE, *Les Poésies du père p. Le Moine*, Paris, A. Courbé, 1650, p. 517.

Le poète propose aussi un sonnet « ANTOINE MOURANT » qui insiste sur les émotions que suscite la reine :

« Sur sa playe elle fait de ses pleurs un dictame ; / Et l'Amour qu'en mourant l'un & l'autre
reclame, / Leur presente un cordeau pour guerir leur douleur. »

Ibid., p. 516.

des détracteurs de Cléopâtre : sa volupté traduit un amour hors norme, son physique commun souligne son intelligence, son malheur n'est plus un juste châtement mais une mort sublime.

ANNEXE 4 – *CLEOPATRA ON THE ENGLISH*

STAGE : SHAKESPEARE ET « *THE ESSENCE OF THEATRE*¹ »

La tragédie de Shakespeare *Antony and Cleopatra* date du début du dix-septième siècle². Imitée des pièces italiennes et françaises sur la dernière reine d'Égypte, elle est la première à inscrire dans son titre les prénoms des deux héros³. Le théâtre anglais se distingue très nettement de l'esthétique humaniste, condensée, sobre et riche en déplorations : la multiplicité des personnages, les jeux et excès verbaux ainsi que le dynamisme de l'action mettent en place une véritable dramaturgie de la profusion. Outre les héros et les personnages secondaires traditionnels, le public voit se croiser plus de quarante-cinq figures, parmi lesquelles Séleuque, Sextus Pompée, Octavie, Octave et même Lépide. Le synopsis⁴ de la pièce est révélateur du contraste entre la *Cléopâtre captive*, longue plainte d'un suicide annoncé, et *Antony and Cleopatra*, tourbillon d'actions et de rebondissements :

¹Northrop FRYE, *Northrop Frye on Shakespeare*, *op. cit.*, p. 126.

²« La pièce fut probablement composée en 1606 et jouée à la fin de cette année-là, ou au début de 1607. » William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, p. 734.

Toutes les traductions d'extraits contenues dans ces pages sont tirées de cette édition.

³Plus tard, Mairet proposera un titre alternatif.

⁴William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, p. 731-734.

ACTE I	
1	Antoine refuse de recevoir des messagers romains.
2	Antoine apprend que son épouse Fulvie est morte.
3	Antoine annonce à Cléopâtre qu'il part pour Rome.
4	À Rome, César et Lépide critiquent le mode de vie d'Antoine et s'inquiètent des menaces de Sextus Pompée.
5	Cléopâtre dévoile son attachement pour Antoine.
ACTE II	
1	Sextus Pompée se prépare au combat et à la victoire.
2	La rencontre entre les <i>triumvirs</i> , Antoine, Lépide et Octave César, se termine par l'arrangement du mariage entre Antoine et Octavie.
3	Antoine se résout à une meilleure conduite auprès de sa nouvelle épouse.
4	Les <i>triumvirs</i> se préparent pour la bataille de Misène, contre Sextus Pompée.
5	Cléopâtre apprend d'un messager le mariage d'Antoine.
6	Sextus Pompée cède aux conditions des <i>triumvirs</i> .
7	Festin d'une ébriété truculente sur la galère de Sextus Pompée.
ACTE III	
1	Arrivée de Ventidius, qui a vaincu les Parthes pour Antoine.
2	Adieux d'Antoine et d'Octavie, de César et Lépide.
3	Le messager fait un portrait peu flatteur d'Octavie à Cléopâtre, rassurée.
4	Octavie laisse Antoine pour une mission de paix auprès de son frère.
5	Deux confidents d'Antoine évoquent l'élimination de Lépide par César.
6	César refuse les propositions de sa sœur à cause de l'attitude d'Antoine, qui a rejoint Cléopâtre.
7	Antoine, à la demande de Cléopâtre, accepte un combat naval.
8	César prépare son armée.
9	Antoine se prépare lui aussi au combat.
10	Bataille d'Actium ; fuite de Cléopâtre puis d'Antoine.
11	Chagrin des vaincus ; la reine présente ses excuses à Antoine pour avoir fui.

12	César refuse les conditions de reddition d'Antoine ; il veut s'arranger avec la reine.
13	Le messenger rapporte les paroles de César : Cléopâtre sera épargnée si elle livre Antoine. L'ancien <i>triumvir</i> accable d'injures sa maîtresse puis se réconcilie avec elle.
ACTE IV	
1	César se prépare à la dernière bataille.
2	Antoine fait ses adieux avant le combat décisif du lendemain.
3	Garde des soldats.
4	Antoine met son armure et part au combat.
5	Antoine apprend la défection d'un ami et suivant, Enobarbus.
6	Enobarbus, dans le camp de César, se confond en remords et décide de mourir.
7	Les troupes de César se retirent.
8	Antoine et ses suivants décident de poursuivre César.
9	Retour d'Antoine victorieux.
10	Mort d'Enobarbus.
11	Antoine apprend l'engagement naval de César.
12	César prend des décisions militaires.
13	La flotte d'Antoine est surclassée, le combat est perdu. Il s'en prend à Cléopâtre.
14	La reine, terrifiée par son amant, lui fait dire sur les conseils de sa suivante qu'elle s'est donné la mort.
15	Suicide d'Antoine, désespéré d'avoir causé la mort de Cléopâtre. Il apprend qu'elle vit encore.
16	Antoine meurt dans les bras de Cléopâtre, qui préférera mourir plutôt qu'être humiliée par César.
ACTE V	
1	César apprend la mort d'Antoine ; un messenger lui apprend que Cléopâtre va se soumettre.
2	Cléopâtre demande l'Égypte pour son fils ; elle apprend la volonté de César de la mener en triomphe. César feint de vouloir la traiter correctement. Les accusations de dissimulation de richesses faites par Séleuque rassurent César, persuadé que la reine veut vivre. Elle se suicide grâce à un aspic, caché dans un panier de figues.

Ce rapide aperçu de l'action souligne l'importance des dimensions épique et politique, qui se mêlent à la tragédie amoureuse. Les événements se succèdent avec rapidité et esquissent une dramaturgie du mouvement perpétuel. Ainsi le traitement du personnage de Cléopâtre est-il lié à cette esthétique de l'excès, bien éloignée du dénouement étendu à la française. Antoine déplore d'ailleurs : « *All length is torture*¹ ». Dès le deuxième acte, la fin est annoncée par Enobarbus, un ami d'Antoine, qui fait preuve d'une grande lucidité, mais cette prolepse n'est qu'un aparté, et la multiplicité des événements crée une sensation de vertige :

*He will to his Egyptian dish again ; then shall the sighs of octavia blow the fire up in Caesar, and, as I said before, that which is the strength of their amity shall prove the immediate author of their variance. Antony will use his affection where it is. He married but this occasion here.*²

[Il retournera à son plat d'Égypte ; alors les soupirs d'Octavie ne manqueront pas d'attiser le feu en César, et, comme je l'ai déjà dit, ce qui est la force de leur entente se révélera la cause immédiate de leur discorde. Antoine s'adonnera à sa passion, là où elle est. Il n'a épousé ici que sa convenance.]

Apostrophes et périphrases témoignent des mille facettes attribuées à Cléopâtre qui est « *a tawny front*³ », « *a gipsy*⁴ », « *enchanted queen*⁵ », « *Most sweet queen*⁶ »,

¹[tout délai est torture]

William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV. 15, v. 46.

²*Ibid.*, II. 6, l. 121-125.

³[un front basané]

Ibid., I. 1, v. 6.

⁴[une gipsy]

Ibid., I. 1, v. 10.

⁵[reine ensorceleuse]

Ibid., I. 2, v. 113.

⁶[Reine adorable]

Ibid., I. 3, v. 31.

« *serpent of old Nile*¹ », « *Egypt's widow*² », « *mermaid*³ », « *Rare Egyptian*⁴ », « *my chuck*⁵ », « *My nightingale*⁶ », « *Triple-turned whore*⁷ », « *my charm*⁸ » :

*The whole of Cleopatra is in everything she expresses, whether splendid, silly, mean, grandiloquent, malicious or naive, and so her essential fascination comes through in every mood.*⁹

Ces multiples visages laissent toutefois apparaître des caractéristiques claires : Cléopâtre est une fois de plus réhabilitée par ses sentiments et notamment par l'amour sincère qu'elle porte à Antoine. Malgré tout, la dramaturgie de l'excès se nourrit d'intertextualité antique et met en scène un théâtre injurieux. Enfin, c'est un personnage d'actrice, de comédienne¹⁰ qui est au centre de ce théâtre : Cléopâtre est une héroïne dynamique, dont l'identité est profondément théâtrale.

Cléopâtre réhabilitée par l'amour : la promotion du sentiment

Comme ses avatars français, Cléopâtre est valorisée par la sincérité de son amour. Dès le début de la tragédie, Enobarbus, personnage clairvoyant, loue cette qualité : « *Her passions are made of nothing but the finest part of pure love.*¹¹ » Antoine même, en dépit des injures qu'il adresse à sa maîtresse et du malheur qui l'accable, avoue « *I'th' East my pleasures lies.*¹² ». L'amour est en effet présenté comme le moteur

¹[serpent du vieux Nil]

Ibid., I. 5, v. 25.

²[veuve d'Égypte]

Ibid., II. 1, v. 37.

³[sirène]

Ibid., II. 2, v. 212.

⁴[merveilleuse égyptienne]

Ibid., II. 2, v. 221.

⁵[ma poule]

Ibid., IV. 4, v. 2.

⁶[mon rossignol]

Ibid., IV. 9, v. 18.

⁷[triple pute]

Ibid., IV. 13, v. 13.

⁸[mon ensorceleuse]

Ibid., IV. 13, v. 16.

⁹Northrop FRYE, *Northrop Frye on Shakespeare*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰Voir le chapitre sur la parole feinte, *supra* p. 210-226.

¹¹[Ses passions ne sont faites que de la plus fine partie du pur amour.]

William SHAKESPEARE, « *The Tragedy of Antony and Cleopatra* », *op. cit.*, I. 2, l. 127-128.

¹²[C'est en Orient qu'est mon plaisir]

Ibid., II. 3, v. 5.

de cette tragédie : si Antoine ne trouvait pas son bonheur ou son plaisir en Égypte, auprès de Cléopâtre, il ne trahirait pas la sœur d'Octave César et la bataille d'Actium n'aurait pas lieu.

La reine elle-même, face aux doutes de son amant, proclame la sincérité de ses sentiments, avec excès :

*Ah, dear, if I be so,
From my cold heart let heaven engender hail,
And poison it in the source, and the first stone
Drop in my neck : as it determines, so
Dissolve my life ! The next Caesarion smite,
Till by degrees the memory of my womb,
Together with my brave Egyptians all,
By the discandying of this pelleted storm
Lie graveless till the flies and gnats of Nile
Have burried them for prey !¹*

[Ah ! mon amour, s'il l'est, / De ce cœur glacé que le ciel engendre la grêle, / L'empoisonne à la source ; que le premier grêlon / Soit pour ma nuque, et fondant là / Dissolve ma vie ! Que le suivant frappe Césarion, / Puis les autres un à un, mémoire de mon sein, / Pour qu'avec tous mes vaillants Égyptiens, / Dans la dilution de cet ouragan de glaçons / Tous gisent sans sépulture tant que, proie des mouches / Et moustiques du Nil, ceux-ci ne les auront pas / Ensevelis.]

Au milieu du troisième acte, César stigmatise les amants qui trônent avec panache sur la place d'Alexandrie : si cette scène dénote clairement la démesure, elle est en outre révélatrice de l'union sincère et profonde entre Antoine et Cléopâtre :

*I th' market place on a tribunal silvered,
Cleopatra and himself in chairs of gold
Were publicly enthroned. At the feet sat
Caesarion, whom they call my father's son,
And all the unlawful issue that their lust
Since then hath made between them. Unto her
He gave the stablishment of Egypt ; made her
Of lower Syria, Cyprus, Lydia,
Absolute queen.²*

[Sur une estrade d'argent, place du marché, / Cléopâtre et lui, occupant des sièges d'or, / Trônaient en public. Assis à leurs pieds, / Se trouvaient Césarion, qu'ils disent fils de mon père, / Et tous les rejetons illégitimes que leur luxure / Leur a depuis fait faire entre eux. A Cléopâtre / Il donna le pouvoir en Égypte ; il la fit / De la Basse Syrie, de Chypre et de Lydie, / Reine absolue.]

Enfin, l'amour de Cléopâtre s'exprime à travers renoncements et repentirs. Le fait qu'elle ne saisisse pas la proposition d'Octave César, qui accepte de l'épargner si

¹William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, III. 13, v. 161-170.

²*Ibid.*, III. 6, v. 3-11.

elle livre Antoine, est une première preuve irréfutable de la force de ses sentiments¹. Deux reproches sont régulièrement faits au personnage historique, outre son goût pour la luxure : les Romains l'accusent d'être responsable de la défaite d'Actium et du suicide d'Antoine, à cause de sa fuite et de la fausse nouvelle de sa mort. Ces deux crimes sont atténués par Shakespeare. Le dramaturge imagine des excuses de Cléopâtre à Antoine, après la défaite navale :

*O, my lord, my lord,
Forgive my fearful sails ! I little thought
You would have followed.*²

[Oh ! monseigneur, monseigneur, pardonnez / A mes voiles peureuses ! Je ne pensais guère / Que vous m'auriez suivie.]

La peur s'ajoute à la méprise : la reine a cru fuir sans engager la perte d'Antoine, qui est de fait responsable de l'avoir suivie. Si l'on pardonne aisément à une femme d'avoir craint l'affrontement militaire, le général romain demeure blâmable. Les accusations violentes de Scarus sont ainsi invalidées :

*She once being luffed,
The noble ruin of her magic, Antony,
Claps on his sea-wing and, like a doting mallard,
Leaving the fight in height, flies after her.
I never saw an action of such shame.
Experience, manhood, honour, ne'er before
Did violate so itself.*³

[À peine est-elle venue au lof / Qu'Antoine – noble ruine de sa magie – fait claquer / Son aile marine et, malart que la femelle affole, / Fuyant le combat qui fait rage, file après elle. / Jamais je n'avais vu d'action aussi honteuse. / Jamais encore expérience, virilité, honneur / Ne s'étaient violés aux-mêmes à ce point.]

Le deuxième événement est consécutif à celui-ci : Antoine, furieux contre sa maîtresse, l'injurie avec violence. Désespérée, elle cherche un moyen d'apaiser sa

¹« *The Queen / Of audience nor desire shall fail, so she / From Egypt drive her all-disgraced friend, / Or take his life there.* »

[La reine / Sera entendue et exaucée à condition / De chasser d'Égypte son ami en pleine disgrâce / Ou de l'y faire périr.]

Ibid., III. 12, v. 20-23.

²*Ibid.*, III. 11, v. 54-56.

³*Ibid.*, III. 11, v. 17-23.

colère et de retrouver son affection. Comme le fera plus tard Racine dans *Phèdre*¹, c'est la suivante qui invente le mensonge fatal :

*To th' monument !
There lock yourself, and send him word you are dead.*²

[Au monument ! Allez vous y enfermer / Et faites-lui dire que vous êtes morte.]

En outre, malgré ce mauvais conseil, imputable à Charmion seule³, Cléopâtre s'inquiète de la réaction d'Antoine, ce qui témoigne une fois de plus de l'amour qu'elle lui porte, en dépit des injures qu'il lui a adressées :

*But fearing since how it might work, hath sent
Me to proclaim the truth*⁴

[Puis, redoutant ce qui pourrait en advenir, m'envoya / Proclamer la vérité]

Le sentiment amoureux, absolu et sincère, vient excuser l'héroïne de ses erreurs : tantôt conditionnée par sa culture orientale, tantôt mal conseillée, elle apparaît comme la victime d'un enchaînement tragique et la profondeur de ses sentiments lui garantit la sympathie du public⁵. Cette posture de victime peut en outre être amplifiée par la violence des mots qui se déchaînent contre elle, témoins de l'héritage antique et d'un goût certain pour le théâtre truculent.

Virulence et excès verbal : une tragédie de l'injure

En effet, les injures prolifèrent et le discours permanent sur Cléopâtre – à la fois sujet et objet, donc véritable héroïne, au centre de toute la machine dramatique – est particulièrement virulent. L'influence des Anciens, qui la considéraient comme une reine vicieuse, pèse sur toute la tragédie. Dès les premiers vers, Philon résume ainsi le

¹C'est Œnone qui suggère à Phèdre de calomnier Hippolyte.

« Vous le craignez. Osez l'accuser la première / Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui ».

Jean RACINE, « Phèdre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, v. 886-887.

²William SHAKESPEARE, « *The Tragedy of Antony and Cleopatra* », *op. cit.*, IV. 14, v. 3-4.

³Françoise CHARPENTIER, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 39.

⁴William SHAKESPEARE, « *The Tragedy of Antony and Cleopatra* », *op. cit.*, IV. 15, v. 123-124.

⁵Toutefois, l'héroïne ne semble pas idéalisée et garde sa lucidité froide, notamment quand elle ose déclarer :

« *In praising Antony I have dispraised Caesar.* »

[En célébrant Antoine, j'ai dénigré César.]

Ibid., II. 5, v. 108.

couple Antoine / Cléopâtre :

*Take but good note, and you shall see in him
The triple pillar of the world transformed
Into a strumpet's fool.¹*

[Regardez bien, vous allez voir en lui / L'un des trois piliers du monde transformé / En pantin d'une pute.]

Cette accusation de prostitution, qui s'explique par les bénéfices politiques que Cléopâtre fit de ses relations amoureuses, revient comme un *leitmotiv* ; César déplore d'ailleurs :

*He hath given his empire
Up to a whore²*

[Il a livré / Son empire à une pute]

Octave César tient régulièrement dans la tragédie des propos injurieux envers Cléopâtre, ce qui nuit à son *ethos* parce qu'un dirigeant éclairé ferait preuve de bien plus de mesure. Au-delà de la seule reine, ce sont les mœurs orientales et leur influence sur un Romain qui sont en cause :

*From Alexandria
This is the news : he fishes, drinks, and wastes
The lamps of night in revel ; is not more manlike
Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy
More womanly than he³*

[D'Alexandrie / Voici ce qu'on apprend : il pêche, boit, gaspille / En fêtes les lampes de la nuit ; pas plus viril / Que Cléopâtre, ni l'épouse de Ptolémée / Plus femme que lui]

Cléopâtre est celle qui pervertit les grands hommes romains ; Agrippa rappelle d'ailleurs avec beaucoup de mépris que la belle Égyptienne conquiert le grand Jules César :

*Royal wench !
She made great Caesar lay his sword to bed.
He ploughed her, and she cropped.⁴*

[Royale garce ! / Elle fit au grand César mettre l'épée au lit / Et, par lui labourée, elle produisit son fruit.]

Ces remarques obscènes – et notamment la dimension phallique de l'épée – font

¹*Ibid.*, I. 1, v. 11-13.

²*Ibid.*, III. 6, v. 66-67.

³*Ibid.*, I. 4, v. 3-7.

⁴*Ibid.*, II. 3, v. 229-231.

de Cléopâtre une prostituée qui enfante.

César se méfie également du pouvoir de séduction de la reine, capable de ruiner sans efforts le mariage arrangé avec Octavie ; cette fois, elle est présentée comme un animal :

*Most noble Antony,
Let not the piece of virtue which is set
Betwixt us as the cement of our love
To keep it builded, be the ram to batter
The fortress of it ; for better might we
Have loved without this mean if on both parts
This be not cherished.¹*

[Très noble Antoine, ce chef d'œuvre de vertu / Mis entre nous comme ciment de notre affection / Pour maintenir l'édifice, n'en laissez pas faire / Le bélier qui ruine la forteresse, car à meilleur compte / Nous serions-nous aimés sans cet intermédiaire / S'il n'est chéri des deux côtés.]

Ce sont finalement les injures d'Antoine qui sont les plus saisissantes, notamment à cause de l'amour infini que lui porte Cléopâtre. Si les accusations d'un ennemi romain ne sont guère déterminantes, celles de l'amant sont davantage dignes d'apitoiement :

*O this false soul of Egypt² ! This grave charm,
Whose eye becked forth my wars and called them home,
Whose bosom was my crownet, my chief en,
Like a right gipsy hath at fast and loose
Beguiled me to the very heart of loss.³*

[Ô la menteuse Égypte ! La mortelle enchanteresse / Dont un regard lançait ou rappelait mes armes / Et dont le sein fut ma couronne, ma fin suprême, / Elle m'a, en vraie gipsy, avec ses subterfuges, / Conduit en m'égarant jusqu'au cœur du désastre.]

Il reproche à son amante de lui être infidèle « *This foul Egyptian hath betrayed me⁴* » ; bien plus, cette violence se manifeste par une menace physique :

*Vanish, or I shall give thee thy deserving
And blemish Caesar's triumph.⁵*

[Disparais, ou je vais t'administrer ce que tu mérites / Et gâcher le triomphe de César]

Si cet accès de colère démesurée ressemble fort à celui de Cléopâtre contre le

¹*Ibid.*, III. 2, v. 27-33.

²Par une sorte de métonymie inversée, Cléopâtre est désignée par son pays.

³William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV. 13, v. 25-29.

⁴[Cette saleté d'Égyptienne m'a trahi]

Ibid., IV. 13, v. 10.

⁵*Ibid.*, IV. 13, v. 32-33.

messager qui lui annonce le mariage d'Antoine et d'Octavie, et constitue ainsi un point commun entre les amants, cet aspect du *pathos* d'Antoine fait surtout de lui un héros furieux raté, qui tend vers le comique, à cause notamment de la familiarité des injures. L'excès verbal, loin d'ancrer la tragédie dans un registre grave et inquiétant, semble alléger sa portée et lui conférer une allure presque farcesque. C'est, semble-t-il, tout le plaisir du théâtre qui est ici décuplé et illustré : Shakespeare multiplie les ressources scéniques et déploie toutes les facettes d'une héroïne éminemment théâtrale, dont l'identité est en elle-même spectaculaire.

De l'identité dramatique à la mise en scène de soi : une héroïne comédienne

Cléopâtre est définie par Northrop Frye comme l'essence même du théâtre, comme un personnage historique fondamentalement théâtral :

I've often spoken of the theatre as the central character in all of Shakespeare's plays, and this play revolves around Cleopatra because she's the essence of theatre. Besides having the fattest female rôle in the entire range of drama, she's a woman whose identity is an actress's identity.¹

Dès l'exposition, elle est d'ailleurs présentée par Enobarbus comme une actrice :

Cleopatra catching but the least noise of thie dies instantly. I have seen her die twenty times upon far poorer moment. I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying.²

[Cléopâtre, pour peu qu'elle ait vent de ceci, meurt sur-le-champ. Je l'ai vue mourir vingt fois pour beaucoup moins. Je crois vraiment qu'il y a dans la trépas une virilité qui lui fait commettre sur elle quelque acte d'amour, tant elle met d'empressement à mourir.]

Cléopâtre elle-même confirme ce portrait quand elle déclare à ses suivantes :

*If you find him sad,
Say I am dancing ; if in mirth, report
That I am sudden sick.³*

[S'il paraît triste, / Dites que je danse ; s'il est gai, rapportez / Que soudain je vais mal]

¹Northrop FRYE, *Northrop Frye on Shakespeare, op. cit.*, p. 126.

²William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, I. 2, l. 122-125.

³*Ibid.*, I. 3, v. 3-5.

Régulièrement, la reine se plaît à dramatiser ses émotions, comme lorsqu'elle met en scène sa colère contre Antoine, qui la délaisse :

*My bended hook shall pierce
Their slimy jaws, and as I draw them up
I'll think the every one an Antony,
And say « Ah ha, you're caught ! »¹*

[Le crochet / De mon hameçon percera leurs joues gluantes, / Et tandis que je les tirerai hors de l'eau / Je vais penser de chacun que c'est un Antoine, / Et dire : « Ah ! ah ! Vous voilà pris ! »]

La beauté même de la reine participe de cette identité spectaculaire, qui ne peut trouver son aboutissement que dans le théâtre et la représentation, loin de toute description verbale ; c'est ce que nous rappelle la narration de l'épisode du Cydnus :

*For her own person,
It beggared all description.²*

[Quant à sa personne, elle rendait / Toute description indigente.]

En cela, Cléopâtre est le double inversé d'Octavie telle que la décrit le messager :

*She creeps.
Her motion and her station are as one.
She shows a body rather than a life,
A statue than a breather.³*

[Elle se traîne. / Qu'elle marche ou reste immobile, c'est tout un. / Ce qu'on lui voit c'est un corps plutôt que la vie, / Elle fait statue plus qu'être qui respire.]

À la beauté statufiée de l'épouse s'oppose le charme dynamique de la maîtresse aux mille visages. L'attitude de la reine face à ce messager est d'ailleurs révélatrice d'une autre facette du personnage : la violence. Jodelle, dans la *Cléopâtre captive*, représentait la colère emportée de la reine contre le traître Séleuque, qui la dénonçait devant Octave en l'accusant de dissimuler des richesses. Shakespeare transpose cet épisode – qu'il conserve sans toutefois mettre en scène la violence de Cléopâtre – en dirigeant cet accès furieux contre le messager qui annonce le mariage d'Antoine et d'Octavie :

¹*Ibid.*, II, 5, v. 12-15.

²*Ibid.*, II, 2, v. 200-201.

³*Ibid.*, III, 3, v. 18-21.

I have a mind to strike thee ere thou speak'st
 [...] *The most infectious pestilence upon thee !* *She strikes him down*
 [...] *Hence, horrible villain, or I'll spurn thine eyes*
Like balls before me. I'll unhair thy head,
She hales him up and down
Thou shalt be whipped with wire and stewed in brine,
Smarting in ling'ring pickle.
 [...] *She draws a knife¹*

[J'ai bien envie de te frapper avant que tu ne parles [...] La plus infectieuse des pestes t'accable ! Elle le frappe. Il s'écroule. [...] Va-t'en, horrible traître, ou je vais te faire / Rouler les yeux comme des billes devant moi. / Je vais t'ôter les cheveux de la tête. / Elle le traîne de droite et de gauche / Tu seras fouetté de verges de fer, tu seras mis / A la saumure pour qu'il t'en cuise longuement / D'y mariner. [...] Elle tire un couteau.]

Toutefois, les remords rapides de l'héroïne induisent qu'il s'agit d'une impulsion liée à la douleur et non d'un *furor* sénéquien, constitutif de son identité :

I repent me much
That so I harried him. Why, methinks, by him,
This creature's no such thing.²

[Je me repens beaucoup / De l'avoir tant secoué. Ma foi, à ce qu'il semble, d'après lui, / Elle n'a pas grand-chose pour elle.]

Enfin, c'est surtout le rapport de Cléopâtre à la captivité, à la perspective du triomphe et à la mort qui révèle son identité tragique. La simple idée de soumission et d'humiliation provoque chez la reine une tirade emportée :

Shall they hoist me up
And show me to the shouting varletry
Of censuring Tome ? Rather a ditch in Egypt
Be gentle grave unto me ; rather on Nilus' mud
Lay me stark naked, and let the waterflies
Blow me into abhorring ; rather make
My country's high pyramides my gibbet,
And hang me up in chains.³

[On me hisserait bien haut, / On m'exhiberait à la racaille braillarde, hurlant / La réprobation de Rome ? Qu'un fossé en Égypte / Soit plutôt ma douce tombe ; que sur la boue du Nil / On m'étende plutôt, toute nue, et que les mouches d'eau / Fassent gonfler en moi une grouillante horreur ; faites plutôt / Des hautes pyramides de mon pays mon gibet, / Pour m'y pendre enchaînée.]

La feinte de César qui, mauvais comédien, tente de faire croire à la reine qu'il l'épargnera, enjoint Cléopâtre à se montrer digne de son rôle :

¹*Ibid.*, II, 5, v. 42 ; v. 61 ; v. 63-66 ; v. 73.
²*Ibid.*, III, 3, v. 38-40.
³*Ibid.*, V, 2, v. 54-61.

*He words me, girls, he words me, that I should not
Be noble to myself.¹*

[Des mots, il veut m'avoir avec des mots, les filles, de peur / Que je sois noble envers moi-même.]

Elle se prépare au suicide comme une tragédienne qui entre en scène, avec costume et accessoire, avant de s'adresser à l'aspic, dernier partenaire de jeu :

*Give me my robe. Put on my crown.
[...]
Come, thou mortal wretch,
With thy sharp teeth this knot intrinsic
Of life at once untie. Poor venomous fool,
Be angry, and dispatch. O, couldst thou speak,
That I might hear thee call great Caesar ass
Unpolicied !²*

[Donnez-moi mon manteau royal. Mettez-moi ma couronne [...] Viens, toi, mortel vaurien, / De ta dent aiguë, ce nœud enchevêtré de la vie, / Défais-le d'un coup. Pauvre bestiole venimeuse, / Fâche-toi, et fais vite. Oh ! si tu pouvais parler, / Que je puisse t'entendre traiter le grand César / D'âne bien attrapé !]

C'est bien la volonté d'être mise en scène qui domine : le refus du triomphe est sans doute d'abord le refus d'être un personnage secondaire, utilisé par un nouveau héros qu'elle réprouve :

Her suicide is motivated by her total refusal to be a part of someone else's scene, and she needs the whole fifth act to herself for her suicide show.³

En conclusion, c'est bien l'amour qui initie l'éloge de Cléopâtre, de reine courtisane devenue reine amoureuse⁴, comme l'affirme Hugo, dans sa traduction des tragédies de Shakespeare :

Entre ces deux couples qui ont vécu si différemment, l'amour infini supprime toute différence : il efface toute distinction entre les innocents et les coupables ; il fait de l'Égyptienne expirante l'égale de la Véronaise à l'agonie, il donne à l'adultère l'auguste majesté du mariage.⁵

¹*Ibid.*, V. 2, v. 187-188.

²*Ibid.*, V. 2, v. 268 ; v. 291-296.

³Northrop FRYE, *Northrop Frye on Shakespeare*, *op. cit.*, p. 128.

⁴« *His portrayal of Cleopatra, so faithful in many respects, is somewhat idealized, in that he shows her passionately in love with Antony and not apparently motivated by ambition. Lastly, as in most of the 'Senecan' tragedies, his play maintains a constant oscillation – or a delicate balance – between the rational moral condemnation of excessive passion and an instinctive and sympathetic admiration for the lovers which elevates their passion and casts a glow of splendour and triumph over the death of Cleopatra.* »

Mary MORRISON, « Some aspects of the treatment of the themes of Antony and Cleopatra in tragedies of the sixteenth century », *op. cit.*, p. 124-125.

⁵William SHAKESPEARE, *Œuvres complètes de W. Shakespeare...: Les amants tragiques: Antoine et Cléopâtre. Roméo et Juliette*, trad. Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1860, p. 22.

L'enjeu de cette tragédie, et de toutes les autres tragédies de Cléopâtre, est bien une réévaluation de la figure héritée des historiens antiques¹. Quand Antoine forme le vœu que le public la haïsse – « *most monster-like be shown*² » – la reine se fait l'égale d'une héroïne épique, digne et fière :

*I am conqueror of myself*³

[Je suis victorieuse de moi-même]

C'est finalement le thème de la renommée – notamment littéraire – qui domine ces interrogations. Antoine implore le public de ne pas prêter attention aux écrits réprobateurs – « *Read not my blemishes in the world's report*.⁴ » – et Cléopâtre elle-même avoue son inquiétude à ce sujet et se prédit une littérature défavorable :

*scald rhymers
Ballad us out o' tune. The quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels. Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I'th' posture of a whore.*⁵

[Des rimeurs minables nous chanteront bien faux / Dans leurs ballades. Les prestes comédiens / Nous mettront en scène impromptus, représentant / Nos réjouissances d'Alexandrie. Antoine / Sera montré pris de boisson, et je verrai / Un garçon, Cléopâtre criarde, singer ma grandeur / Dans une posture de putain.]

Le métadiscours est savoureux : Cléopâtre, personnage théâtral incarné par un comédien de sexe masculin, comme il est de coutume à l'époque élisabéthaine, craint que son rôle ne soit joué par un mauvais comédien. Mais la dernière réplique, accordée à Octave César, permet de façon tout à fait conventionnelle de solliciter la bienveillance du public, de susciter la reconnaissance de Shakespeare et de réhabiliter les héros :

¹« Si la mort de Cléopâtre transforme en tragédie ce qui n'aurait pu être qu'une erreur pathétique, elle consacre également l'union des amants en rassemblant les images qui les unissent.[...] Cette métamorphose de la reine capricieuse en Madone est sans doute la plus spectaculaire, la métaphore scénique qui transcende toutes les métaphores. »

Annie-Paule MIELLE DE PRINSAC, « Métaphores et métamorphoses dans « Antony and Cleopatra » », « *Antony and Cleopatra* », *William Shakespeare*, dir. Henri Suhamy, Paris, Ellipses, « C.A.P.E.S. / Agrégation ANGLAIS », 2000, p. 92.

²William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, IV. 13, v. 36.

³[qu'on te traite en vrai monstre]

Ibid., IV. 15, v. 62.

⁴[Ne lisez pas mes fautes dans les récits du monde.]

Ibid., II. 3, v. 5.

⁵William SHAKESPEARE, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *op. cit.*, V. 2, v. 211-217.

*No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous. High events as these
Strike those that make them, and their story is
No less in pity than his glory which
Brought them to be lamented.¹*

[Aucun tombeau sur terre n'enfermera jamais / De couple aussi fameux. De tels événements / Frappent qui en est cause, et leur histoire n'entraîne / Pas une pitié moindre que grande gloire pour qui / A fait qu'on les déplore.]

¹*Ibid.*, V. 2, v. 346-350.

ANNEXE 5 – CLÉOPÂTRE AVANT CLÉOPÂTRE : LES TRAGÉDIES DE LA MORT DE POMPÉE

Cléopâtre, au dix-septième siècle, fait partie du personnel dramatique d'un autre sujet : la mort de Pompée. Dans cet épisode historique issu de la période des guerres civiles, Pompée se réfugie en Égypte après la défaite de Pharsale. Là, Ptolémée XIII, frère et époux de Cléopâtre, conseillé par le régent Photin, décide de faire assassiner le général par Septimus, un ancien soldat de Pompée, sur la plage de Péluse. L'homme est décapité, sa tête est envoyée à César, furieux, qui met Cléopâtre sur le trône. Ces événements ont lieu dix-huit ans avant la mort d'Antoine.

La tragédie la plus connue est celle de Corneille¹ (1644) mais le sujet lui est vraisemblablement suggéré par Chaulmer², qui publie *La Mort de Pompée* en 1638. Toutefois, il ne paraît guère possible d'évoquer ici le concept d'émulation, dans la mesure où ces deux pièces n'ont que peu de similitudes³.

La pièce de Chaulmer ressemble davantage à une tragi-comédie pseudo-historique inspirée par le roman d'aventures qu'aux pièces tragiques de Mairet ou de Rotrou. Cléopâtre y est présentée comme la fille d'une certaine Parthénie, reine d'Égypte ; elle est éprise du fils de Pompée, Sexte, et se mesure à sa rivale Léonie qui

¹Pierre CORNEILLE, *La Mort de Pompée: tragédie*, Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1644.

²Charles CHAULMER, *La Mort de Pompée: tragédie*, Paris, A. de Sommerville, 1638.

³Il existe aussi une traduction anglaise de la tragédie de Corneille : Charles SACKVILLE et Edmund WALLER, *Pompey the great, a tragedy... translated out of French... [from « La mort de Pompée » by Corneille]*, London, H. Herringmann, 1664.

vient d'arriver déguisée à Alexandrie¹. La future reine Lagide est dépeinte comme une coquette amoureuse, préoccupée uniquement de sa conquête, dont la jalousie et le dépit conduisent à ordonner un meurtre. Pompée meurt au cinquième acte.

Corneille au contraire compose avec *La Mort de Pompée* une véritable tragédie à la française qui illustre les règles du genre. Cléopâtre s'oppose à la violence de son frère, inquiet de la relation amoureuse qu'entretient sa sœur avec Jules César : Ptoloméé décide ainsi de faire exécuter Pompée pour se concilier les faveurs du grand Romain et évincer Cléopâtre². Cette tragédie est indéniablement plus proche de la vérité historique et demeure, contrairement à la pièce précédente, vraisemblable. Seule particularité, souvent soulignée par les critiques : le personnage éponyme de cette tragédie est absent du personnel dramatique. Il est celui vers qui tous les discours et toutes les actions convergent, mais ne paraît pas sur la scène : il se fait assassiner entre le premier et le deuxième acte.

Il ne s'agit guère ici de proposer une étude comparée de ces deux tragédies, mais simplement de s'intéresser aux portraits de Cléopâtre qui sont faits. L'Égyptienne n'est pas encore reine, son jeune âge ne lui a pas encore permis d'accéder au pouvoir ; elle se distingue néanmoins – dans la pièce de Corneille – par son ambition politique et par les sentiments qu'elle porte à Jules César. Dans la pièce de Chaulmer, elle est déjà une amoureuse redoutable, quoique minaudière. Dans ces deux « tragédies », Cléopâtre occupe une place importante, tant par sa présence régulière sur scène que par la proportion de ses répliques. Voici les scènes dans lesquelles elle apparaît, en 1638 :

¹Voir la ressemblance avec la situation d'Octavie dans la pièce de Mairet *supra*, p. 133.

²« Cléopâtre vous hait ; elle est fière, elle est belle ; / Et si l'heureux César a de l'amour pour elle, / La tête de Pompée est l'unique présent / Qui vous fasse contre elle un rempart suffisant. »
Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, v. 345-348.

Acte I				Acte II						Acte III							Acte IV									Acte V					
1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6
	X			X	X										X	X		X	X	X						X					

En 1644, absente du troisième acte, sa présence devient cependant encore plus régulière :

Acte I				Acte II				Acte III				Acte IV					Acte V					
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	
		X		X	X	X								X	X	X	X		X	X	X	X

Bien plus, c'est la prise de parole du personnage qui détermine son importance :

	Chaulmer	Corneille
Nombre total de vers	1511	1812
Pourcentage des vers prononcés par Cléopâtre	12,00%	19,50%

Cléopâtre est un personnage essentiel des tragédies de la mort de Pompée : si son importance dans l'épisode historique est avérée mais modérée – il faut garder à l'esprit que c'est cet assassinat qui destitue Ptolémée – le développement des tragédies de sa mort, après Actium, et leur importance sur la scène européenne font de la sœur de Ptolémée une figure imposante.

Il s'agit donc d'étudier la représentation qui est faite de Cléopâtre jeune, entre éloge et blâme, pour mesurer l'influence des tragédies imitées de Jodelle et des sources antiques.

La légende noire : Cléopâtre avant Actium

Le blâme de Cléopâtre est particulièrement appuyé dans la pièce de Chaulmer où la reine apparaît, dès la troisième scène du deuxième acte, comme une coquette :

CLEOPATRE, regardant en son miroir¹

Cette posture affêtée présente d'emblée une jeune femme superficielle. Quand elle avoue son amour pour Sexte à sa confidente Charmion, son vocabulaire rappelle les romans sentimentaux :

Sçaches donc qu'un enfant, malgré tout mon effort,
A vaincu ma constance, et s'est fait le plus fort.
Aussi cette vertu n'a que de foibles armes,
Pour s'opposer aux coups des attraits et des charmes,
Que Sexte a son abord, mon aymable vainqueur,
Descochant de ses yeux me tira droit au cœur.²

Sexte, fils de Pompée, lui préfère la douce Léonie³ et se méfie de Cléopâtre, qui fait ainsi figure de femme redoutable :

Devenons inconstants par maxime d'estat,
Et puis que Cleopatre, à nos desseins fatale
Se vengeroit sur nous du bien de sa rivale.
Ouvrons les bras à ceux que promet son amour.⁴

La confrontation du jeune homme et de l'amoureuse ne répond pas aux attentes de cette dernière⁵, qui aspire dès lors à la vengeance :

Il s'en va le cruel, et mon ame esperdue,
Entre deux mouvements demeure suspenduë.
Son mespris, mon amour, ma flame, et sa froideur
Ont égal avantage, et pareille grandeur.
[...]
Dieux ! Mon esprit s'altere, et mon cœur irrité,
Ne respire que sang, que meurtre, et que carnage,
Ouy, courons à la mort, mais qu'il soit le passage,
Qui conduise mon ame aux eternelles nuicts,
Et qu'ensemble là bas, nous portions nos ennuis.⁶

C'est ainsi une figure d'héroïne furieuse qui semblerait esquissée, si le personnage ne manquait pas tant de consistance. Contrairement à Phèdre, éprise elle

¹*Ibid.*, III. 2.

²*Ibid.*, v. 517-522.

³*Ibid.*, v. 769.

⁴*Ibid.*, v. 784-787.

⁵*Ibid.*, v. 907.

⁶*Ibid.*, v. 916-919 ; v. 927-931.

aussi d'un jeune homme qui lui demeure indifférent, Cléopâtre ne fait part d'aucune passion amoureuse. Sa colère paraît plus proche du caprice de coquette que d'une douleur fatale. Pourtant, cet épisode quelque peu badin motive la catastrophe finale¹ : la mort de Pompée découle de la jalousie d'une princesse.

Le sort en est jetté ; je veux que mon destin
Soit le tison fatal de l'Empire Latin.
Je mourray pour l'amour, et Sexte, par la haine,
L'Amante, et l'ennemy souffriront mesme peine.
Car puis qu'il est sorty des termes du devoir,
Il me fait ennemie, en chocquant mon pouvoir.
» Qu'il sçache ce que peut une fille irritée,
» Des mouvements d'amour, et de haine agitée,
» Quand son affection ne trouvant que froideurs,
» En se changeant en haine, estouffé ses ardeurs.²

Ce monologue met en scène une jeune femme excessive et cruelle, qui utilise son rang et sa naissance pour venger ses caprices insatisfaits³. Cette héroïne irréfléchie est aux antipodes de la Cléopâtre mourante, poursuivie par la mémoire d'Antoine et captive d'Octave.

Chaulmer envisage pourtant une courte délibération, aussi vaine que succincte :

Un plus noble dessein se glisse dans mon ame.
Ce procedé sied mal à celles de mon rang,
Non, ne respirons plus que carnage, et que sang.⁴

Cléopâtre n'est ainsi digne ni de son rang royal, ni de la tragédie. Dans la pièce de Corneille, le dramaturge souligne dans son « Examen » la dette qu'il a envers Lucain, sa source principale, qui « appelle Cléopâtre incestueuse⁵ ». *La Mort de Pompée*, en 1644, se présente ainsi comme la réduction d'un poème épique. En outre, c'est la « mauvaise politique de la cour d'Égypte⁶ » qui est stigmatisée dès l'épître à Mazarin. Le personnage historique visé est évidemment Ptolémée XIII et non Cléopâtre, puisqu'il a ordonné l'assassinat de Pompée, sans respecter les lois de l'hospitalité. Mais

¹« C'est que tantost le Roy doit tenir le conseil, / Pour la reception du malheureux Pompée, / Par là je veux vanger mon amitié trompée. »

Ibid., v. 934-937.

²*Ibid.*, v. 1042-1051.

³*Ibid.*, v. 1329.

⁴*Ibid.*, v. 1037-1039.

⁵Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *op. cit.*, p. 1076.

⁶*Ibid.*, p. 1071.

cet acte est présenté comme une conséquence de sa peur : Cléopâtre, amante de Jules César, menace de le renverser. Le portrait que fait le roi de sa sœur démarque ainsi celui que brossaient les historiens antiques¹ :

L'arrogante ! à l'ouïr elle est déjà ma reine ;
Et si César en croit son orgueil et sa haine ;
Si, comme elle s'en vante, elle est son cher objet,
De son frère et son roi je deviens son sujet.
Non, non ; prévenons-la : c'est faiblesse d'attendre
Le mal qu'on voit venir sans vouloir s'en défendre.
Otons-lui les moyens de nous plus dédaigner ;
Otons-lui les moyens de plaire et de régner ;
Et ne permettons pas qu'après tant de bravades,
Mon sceptre soit le prix d'une de ses œillades.²

Cléopâtre est présentée comme un monstre d'orgueil prêt à tout pour assouvir ses ambitions politiques ; l'accusation de prostitution n'est guère loin. Mais elle craint les coutumes romaines, hostiles aux reines orientales, et si elle sait que César est marié à Calphurnie – Calpurnia Pisonis, épouse du grand Jules César depuis -59 –, ses espoirs ne sont guère éteints :

Le divorce, aujourd'hui si commun aux Romains,
Peut rendre en ma faveur tous ces obstacles vains³

Le souvenir d'Octavie, femme d'Antoine représentée dans la tragédie de Mairet, est encore dans la mémoire du public. Néanmoins, si *La Mort de Pompée* est une critique, elle est surtout anti-césarienne. Au-delà de Cléopâtre, c'est en effet Jules César qui est critiqué pour sa démesure ; la tirade amoureuse qu'il adresse à la jeune princesse est bien trop grandiloquente pour n'être pas désavantageuse :

Oui, Reine, si quelqu'un dans ce vaste univers
Pouvait porter plus haut la gloire de vos fers ;
S'il était quelque trône où vous pussiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,
J'irais, j'irais à lui, moins pour le lui ravir,
Que pour lui disputer le droit de vous servir ;
Et je n'aspirerais au bonheur de vous plaire
Qu'après avoir mis bas un si grand adversaire.
C'était pour acquérir un droit si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée
Plus pour le conserver que pour vaincre Pompée.

¹Voir *supra* l'annexe sur la figure de Cléopâtre dans l'Antiquité, p. 347-362.

²*Ibid.*, v. 653-662.

³*Ibid.*, v. 419-420.

Je l'ai vaincu, Princesse ; et le Dieu des combats
M'y favorisait moins que vos divins appas :
Ils conduisaient ma main, ils enflaient mon courage ;
Cette pleine victoire est leur dernier ouvrage¹

Ainsi la critique de Cléopâtre n'est-elle pas si marquée et ressemble-t-elle davantage à un jeu intertextuel avec Lucain. Les timides éloges de la jeune princesse viennent d'ailleurs confirmer cette hypothèse.

De quelques éloges de Cléopâtre

Si dans la pièce de Chaulmer Cléopâtre n'est pas digne de son sang royal, dans la tragédie de Corneille au contraire son *ethos* de future reine est clairement assumé :

Apprends qu'une princesse aimant sa renommée,
Quand elle dit qu'elle aime, est sûre d'être aimée²

Cet extrait relève de l'autoportrait³ ; il est en outre confirmé par Achorée, qui admire cette jeune femme :

Un orgueil noble et juste, et digne d'une reine
Qui soutient avec cœur et magnanimité
L'honneur de sa naissance et de sa dignité⁴

Sa magnanimité est d'ailleurs impressionnante et admirable ; Cléopâtre, en tant qu'aspirante au pouvoir, affirme sa clémence :

Si j'avais en mes mains leur vie et leur trépas,
Je les méprise assez pour ne m'en venger pas⁵

Bien plus, la sœur de Ptolémée devient une figure morale qui prodigue des conseils ; ainsi dans la pièce de Chaulmer fait-elle l'éloge de la sincérité :

» Jamais l'homme d'honneur ne tient rien de caché,
» Le traître seulement veut celer son péché.⁶

De même, dans la tragédie de Corneille, Cléopâtre devient un modèle politique⁷ qui, pour protéger Pompée, encourage son frère à être reconnaissant :

¹*Ibid.*, v. 1259-1274.

²*Ibid.*, v. 385-386.

³Voir le chapitre sur l'inflation de l'éloge de soi *supra* p. 158-167 .

⁴*Ibid.*, v. 726-728.

⁵*Ibid.*, v. 1227-1228.

⁶Charles CHAULMER, *La mort de Pompée*, *op. cit.*, v. 263-264.

⁷Voir le chapitre sur la tragédie politique *supra* p. 72-91.

Fût-il dans son malheur de tous abandonné,
Il est toujours Pompée, et vous a couronné.¹

Un affrontement entre le frère et la sœur permet ainsi de faire le départ entre l'éloge et le blâme :

CLEOPATRE

[...]
Rappelez la vertu par leurs conseils bannie :
Cette haute vertu dont le ciel et le sang
Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

PTOLOMEE

Quoi ? d'un frivole espoir déjà préoccupée,
Vous me parlez en reine en parlant de Pompée ;
Et d'un faux zèle ainsi votre orgueil revêtu
Fait agir l'intérêt sous le nom de vertu !
[...]

CLEOPATRE

[...]
Et vous saurez aussi
Que la seule vertu me fait parler ainsi,
Et que si l'intérêt m'avait préoccupée,
J'agis pour César, et non pas pour Pompée.
[...]

PTOLOMEE

Certes, ma sœur, le conte est fait avec adresse.²

Ptolomée, porte-parole de Lucain, accuse sa sœur de dissimulation, d'ambition et d'orgueil ; elle se défend en évoquant la vertu royale et l'honneur. Plus loin, elle assure de nouveau que ses sentiments pour Jules César ne sont pas dictés par la soif de pouvoir ; pour preuve, elle se préoccupe de Pompée, qu'elle n'aime point :

Je l'aime ; mais l'éclat d'une si belle flamme,
Quelque brillant qu'il soit, n'éblouit point mon âme,
Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur
Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.³

Enfin, Corneille offre un bel exemple d'intertextualité en faisant discourir César et Antoine au sujet de Cléopâtre :

CESAR

Antoine, avez-vous vu cette reine adorable ?

ANTOINE

Oui, Seigneur, je l'ai vue : elle est incomparable ;
Le ciel n'a point encor, par de si doux accords,

¹Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *op. cit.*, v. 247-248.

²*Ibid.*, v. 274-280 ; v. 283-286 ; v. 321.

³*Ibid.*, v. 357-360.

Uni tant de vertus aux grâces d'un beau corps.
Une majesté douce épand sur son visage
De quoi s'assujettir le plus noble courage ;
Ses yeux savent ravir, son discours sait charmer ;
Et si j'étais César, je la voudrais aimer.

CESAR

Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme ?

ANTOINE

Comme n'osant la croire, et la croyant dans l'âme ;
Par un refus modeste et fait pour inviter,
Elle s'en dit indigne, et la croit mériter.
[...]
Elle craint toutefois
L'ordinaire mépris que Rome fait des rois,
Et surtout elle craint l'amour de Calpurnie¹

Corneille établit indubitablement un lien de connivence avec son public, coutumier des tragédies de Cléopâtre. Cette complicité avec le spectateur, qui connaît la triste fin des amants, se poursuit grâce au personnage de Cornélie, héroïne vertueuse qui rêve pourtant, après la mort de son mari, d'être comme sera Cléopâtre :

Je dois rougir pourtant, après un tel malheur,
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur²

Cette dernière, dans la pièce de Chaulmer, après avoir laissé éclater son désir de vengeance, réagit très violemment en apprenant la mort de Sexte et de Pompée :

Leur mort est arrêtée ? Ô Dieux ! Que me dis-tu ?
Quoy mon vice a-t'il fait succomber la vertu ?
Qui loin de contenter mes furieux caprices,
Me cause des douleurs pires que cent supplices.³

Stupéfaite de voir ses noirs commandements accomplis, elle s'en prend à sa confidente et annonce ainsi le personnage d'Hermione. Cléopâtre se désespère d'avoir rendu son « nom odieux à toute la nature⁴ » et formule une dernière volonté qu'elle ne parviendra pas à réaliser, ce qui constitue un cruel effet d'ironie tragique :

Tout mon désir estant de mourir innocente.⁵

¹*Ibid.*, v. 945-956 ; v. 963-965.

²*Ibid.*, v. 999-1000.

³Charles CHAULMER, *La mort de Pompée*, *op. cit.*, v. 1262-1265.

⁴*Ibid.*, v. 1309.

⁵*Ibid.*, v. 1317.

Une dramaturgie du désordre : vers un nouveau système de valeurs

Au-delà de cette opposition entre éloge et blâme de Cléopâtre, qui reflète l'éternelle hésitation entre la figure de reine courtisane et celle d'héroïne tragique, c'est la conception de la morale et de la politique qui semble changer, à l'heure de la tragédie cornélienne. Il convient d'abord de remarquer que Corneille – il ne sera pas question de Chaulmer ici – contrairement à son devancier qui dédie sa pièce à Richelieu, présente sa tragédie au cardinal Mazarin. Nous nous appuyons ici sur une citation critique de Michel Prigent :

Georges Couton cherche une première explication de ces changements dans la situation politique de la France : *La Mort de Pompée* serait une condamnation de Richelieu et du ministériat.¹

Philip Tomlinson confirme cette donnée en soulignant l'importance du personnage de Cléopâtre, qui n'est pas essentiel à l'action mais au message idéologique :

Cléopâtre n'est pas indispensable à *La Mort de Pompée*. Certes, elle fournit à Ptolomée un mobile d'assassinat, mais pour cela sa présence n'est guère nécessaire : il aurait suffi de savoir qu'elle existait. Certes, César, pour venger Pompée, est motivé par l'amour de Rome et de Cléopâtre. Mais le premier amour aurait suffi. Certes, Cléopâtre diversifie l'intérêt et féminise une distribution autrement trop masculine mais il y avait cent manières de le faire [...] elle contribue au renversement des valeurs théâtrales directement associées à Richelieu²

Cléopâtre dénonce en effet le pouvoir octroyé à des conseillers de basse extraction, dont la naissance ne justifie pas la position :

Je ne le vois que trop, Photin et ses pareils
Vous ont empoisonné de leurs lâches conseils :
Ces âmes que le ciel ne forma que de boue...³

Photin, le mauvais conseiller qui enjoint Ptolomée à faire tuer Pompée, n'est pas digne de son poste. Corneille tire les leçons du règne de Louis XIII et laisse s'exprimer sa rancœur envers Richelieu. La reine confirme sa position de manière plus ferme

¹Michel PRIGENT, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 178.

²Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 74. Voir *supra* p. 41 ; p. 319.

³Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *op. cit.*, v. 263-265.

quelques scènes plus loin :

Il vous plaint d'écouter ces lâches politiques
Qui n'inspirent aux rois que des mœurs tyranniques :
Ainsi que la naissance, ils ont les esprits bas.
En vain on les élève à régir des États¹

Une fois de plus, c'est la tyrannie qui prend place parmi les grands thèmes tragiques². La lutte de Cléopâtre contre Photin et contre son frère est avant tout un combat politique et moral contre l'autoritarisme :

Tremblez, tremblez, méchants, voici venir la foudre ;
Cléopâtre a de quoi vous mettre tous en poudre :
César vient, elle est reine, et Pompée est vengé ;
La tyrannie est bas, et le sort a changé.³

Cléopâtre devient une figure juste et combative, qui assure la qualité du pouvoir et dénonce l'artifice :

La tragédie politique est en fait une tragédie dynastique : Cléopâtre et Ptolomée ont les mêmes droits au trône d'Égypte. *La Mort de Pompée* est surtout, dans cette perspective, la première tragédie du désordre : la légitimité n'existe ni à Rome ni en Égypte et cette absence de légitimité reconnue explique la montée du machiavélisme.⁴

Bien plus, c'est la conception du héros tragique qui change, bien que Cléopâtre ne soit pas le personnage principal de cette pièce. Corneille, dans son « Examen », s'interroge sur la légende noire de la princesse, et la transforme en simple figure ambitieuse :

Le caractère de Cléopâtre garde une ressemblance ennoblie par ce qu'on y peut imaginer de plus illustre. Je ne la fais amoureuse que par ambition, et en sorte qu'elle semble n'avoir point d'amour qu'en tant qu'il peut servir à sa grandeur. Quoique la réputation qu'elle a laissée la fasse passer pour une femme lascive et abandonnée à ses plaisirs⁵, et que par Lucain, peut-être en haine de César, la nomme en quelque endroit *meretrix regina*, [...] je trouve qu'à bien examiner l'histoire, elle n'avoit que de l'ambition sans amour, et que par politique elle se servait des avantages de sa beauté pour affermir sa fortune. Cela paraît visible, en ce que les historiens ne marquent point qu'elle se soit donnée qu'aux deux premiers hommes du monde, César et Antoine ; et qu'après la déroute de ce dernier, elle n'épargna aucun artifice pour engager Auguste dans la même passion qu'ils avaient eue pour elle, et fit voir par là qu'elle ne s'était attachée qu'à la haute puissance d'Antoine, et non pas à sa personne.⁶

¹*Ibid.*, v. 1193-1196.

²Voir le chapitre sur la politique, *supra* p. 72-91.

³Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *op. cit.*, v. 569-572.

⁴Michel PRIGENT, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 193.

⁵« Et pourtant, Corneille laisse clairement entendre dans son Examen que la Cléopâtre historique ne lui est pas sympathique. »

Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 73.

⁶Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *op. cit.*, p. 1077.

D'ailleurs, Corneille confie à son personnage une réplique qui témoigne de cette nouvelle donnée, entre vice et vertu :

Ne durât-il qu'un jour, ma gloire est sans seconde
D'être du moins un jour la maîtresse du monde.
J'ai de l'ambition, et soit vice ou vertu,
Mon cœur sous son fardeau veut bien être abattu ;
J'en aime la chaleur et la nomme sans cesse
La seule passion digne d'une princesse.¹

Cette caractéristique trouve sa justification dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* :

Sa dignité [du genre tragique] demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que son l'ambition et la vengeance.²

Ainsi la nouvelle Cléopâtre est-elle non plus une figure d'amoureuse sincère – trait qui permit progressivement sa réhabilitation dès la tragédie de Jodelle – mais une femme aux qualités viriles, ambitieuse, préoccupée davantage par l'État que par sa vie privée. Elle devient dès lors une héroïne politique :

Corneille se distingue en peignant une Cléopâtre animée par l'ambition, en lui conférant un rôle politique, comme un monarque de plein exercice, qui peut agir au même rang que César, nouveau maître du monde. Son action n'est pas entravée par ses passions, et elle n'est le sujet d'aucun abandon.³

Bien plus, elle gagne en force et en grandeur :

Son rôle consiste donc à défendre, au nom d'une politique de la grandeur, la légitimité monarchique et à opposer sa droiture aux profanateurs machiavéliques, exclus, par leur sang inférieur, de la morale héroïque. Chez Corneille, on le voit bien, Cléopâtre est redevenue une femme forte.⁴

L'ambition émane ainsi de l'amour et devient favorable au climat politique. Le thème de la renommée prend plus d'importance que dans le *Marc Antoine* de Mairet :

Si, comme celle de Mairet, la Cléopâtre de Corneille se montre loyale, généreuse, désintéressée (du moins à l'égard de son frère et de Pompée), cette ressemblance n'est que superficielle, car la noblesse des sentiments trouve ses assises, chez Corneille, dans une éthique énergique de la gloire, dont on ne trouve guère trace chez Mairet.⁵

¹*Ibid.*, v. 429-234.

²Pierre CORNEILLE, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 1999, p. 72.

³Jean MAIRET, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *op. cit.*, p. 244.

⁴Philip TOMLINSON, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *op. cit.*, p. 72.

⁵*Ibid.*, p. 72.

Le personnage de Cléopâtre est donc un instrument de dénonciation pour Corneille, qui condamne l'ancienne politique de Richelieu : en effet, le théâtre ne doit pas être une école de vertu qui cherche l'approbation des milieux officiels, mais le lieu d'une promotion de héros dynamiques, ambitieux et politiques.

L'éloge de Cléopâtre ne se fait plus par la valorisation du sentiment amoureux, de la fidélité conjugale et de la sincérité affective, mais par une donnée historique qui permet de mettre en place une nouvelle éthique : l'ambition.

S'il faut absolument l'idéaliser, qu'on le fasse du moins de la bonne manière, c'est-à-dire en partant de cet élément – l'ambition – authentifié par l'histoire et qui est utilisable comme un instrument d'ennoblissement, parce qu'on peut l'enchâsser dans cette éthique de la gloire, cette hiérarchie des valeurs, au sein de laquelle l'amour peut être rangé à sa juste place. Là donc où Mairet et Benserade avaient féminisé à l'extrême l'image de Cléopâtre, Corneille la virilise.¹

Enfin, cet éloge est indirect dans la mesure où il se construit également à travers le blâme des Romains. C'est évidemment la figure de Septimus, assassin de son ancien maître, qui est visée quand Cléopâtre déclare que « Le crime de l'Égypte est fait par des Romains.² » La princesse avoue même son mépris pour les valeurs romaines, qui ne sont pas un gage de qualité :

Et si Rome est encor telle qu'auparavant,
Le trône où je me siedo m'abaisse en m'élevant ;
Et ces marques d'honneur, comme titres infâmes,
Me rendent à jamais indigne de vos flammes.
J'ose encor toutefois, voyant votre pouvoir,
Permettre à mes désirs un généreux espoir.
Après tant de combats, je sais qu'un si grand homme
A droit de triompher des caprices de Rome,
Et que l'injuste horreur qu'elle eut, toujours des rois
Peut céder par votre ordre à de plus justes lois.³

En somme, les tragédies de la mort de Pompée mettent en scène une Cléopâtre jeune, déjà en proie à l'amour, qui assume son ambition. La princesse ne ressemble guère à un monstre naissant mais plutôt à une figure de femme forte, qui ne renie pas sa soif de pouvoir. Si l'éloge fonctionne, c'est parce qu'il ne contredit pas la vérité historique : Cléopâtre était une reine ambitieuse, prête à beaucoup pour parvenir. En

¹*Ibid.*, p. 74.

²Pierre CORNEILLE, « La Mort de Pompée », *op. cit.*, v. 512.

³*Ibid.*, v. 1299-1308.

revanche, ce défaut moral – jugé comme tel par les Anciens – se métamorphose en qualité. Loin de la bonne parole moralisante du théâtre sous Richelieu, l'héroïne secondaire prône un nouveau système de valeurs : celui de l'ambition assumée, de la lutte pour le pouvoir qui ne dément ni l'importance accordée à l'honneur ni la solidité des valeurs prônées.

La tragédie de Corneille se clôt sur une tirade de Jules César qui annonce l'accès au pouvoir de Cléopâtre ; la pièce transforme la princesse en reine, même si le spectateur sait que son règne se terminera aussi tragiquement que la carrière militaire et politique de Pompée :

Princesse, allons par là commencer votre empire.
Fasse le juste ciel, propice à mes désirs,
Que ces longs cris de joie étouffent vos soupirs,
Et puissent ne laisser dedans votre pensée
Que l'image des traits dont mon âme est blessée !
Cependant, qu'à l'envi ma suite et votre cour
Préparent pour demain la pompe d'un beau jour,
Où dans un digne emploi l'une et l'autre occupée
Couronne Cléopâtre et m'apaise Pompée,
Élève à l'une un trône, à l'autre des autels,
Et jure à tous les deux des respects immortels.¹

¹*Ibid.*, v. 1802-1812.

ANNEXE 6 – LA TRAGÉDIE DEVENUE MOMIE : PARODIE DE CLÉOPÂTRE PAR JEAN-FRANÇOIS REGNARD¹

Le 19 mars 1696, Regnard donne, en collaboration avec Dufresny, une pièce intitulée *Les Momies d'Égypte*. Cette comédie à la mode italienne, esthétiquement proche de la *commedia dell'arte*², met en scène deux *zanni*, Arlequin et Colombine, déguisés en amoureux le temps d'une pitrerie. Ils se jouent ainsi du couple Jacquemard, en proie à une crise matrimoniale, en se faisant passer respectivement pour le baron de Groupignac et la jeune fille Léonore.

La fourberie des valets atteint son acmé lorsqu'ils se déguisent en Marc Antoine et Cléopâtre : après une courte scène burlesque, ils révèlent à leurs dupes leur véritable identité et le banquet comique peut enfin commencer. Alexandre Calame, dans sa *Notice sur les Momies d'Égypte*, précise que « Les momies de Marc-Antoine [sic] et de Cléopâtre, qui donnent son titre à la comédie ne jouent qu'un rôle tout à fait secondaire dans l'intrigue.³ » Il s'agit en effet d'une facétie enjouée, d'un prétexte au déguisement badin : l'intrigue matrimoniale est sommaire, sans réalisme ni véritable cohérence et le

¹Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *Le Théâtre italien ou recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi*, éd. Evariste Gherardi, [s.l.], Pierre Vitte, « Textes littéraires français », n° 295, 1717, p. 265-292.

²Voir pour plus de précisions :

Claude BOURQUI, *La Commedia dell'Arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, dir. Gabriel Conesa, Paris, SEDES, 1999.

³Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *Comédies du théâtre italien*, éd. Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, p. 725.

recours au théâtre dans le théâtre¹ s'explique davantage par la mode égyptienne que par une nécessité dramaturgique, interne à la comédie. La mise en abyme théâtrale relève ici du travestissement et de la bouffonnerie : malgré une annonce de ce spectacle dès la troisième scène², il paraît manifeste que l'auteur s'est plu à rire des vogues contemporaines.

Si ce dramaturge n'est plus aujourd'hui si célèbre³, il était « l'auteur le plus joué après Molière, Racine, Corneille et Musset⁴ ». L'intérêt pour la comédie italienne est hérité du voyage à Paris de la compagnie des Gelosi en 1577 puis de l'installation des troupes – et de leur expulsion – à la fin du dix-septième siècle. Quant à la vogue égyptienne, elle prend de l'ampleur en cette fin de siècle classique, qui a créé plusieurs tragédies de Cléopâtre.

Il convient donc d'analyser la représentation de l'Égypte sur la scène comique italienne et d'interroger ces pratiques. Il semblerait en effet que l'enjeu relève à la fois du pastiche et de la parodie, c'est-à-dire du mélange des genres, conçu à la fois comme un hommage et comme une prise de distance nécessaire par rapport à un modèle certes sublime, mais sur le déclin.

La fascination pour le registre tragique : de l'imitation au pastiche

Regnard s'est illustré par ses talents de dramaturge comique mais, comme nombre de ses pairs⁵, il a tout d'abord espéré conquérir le registre tragique. Sa tragédie *Sapor*, jamais représentée, est définie par Alexandre Calame comme un « centon

¹Voir *supra* note 1 p. 210-211.

²L'Épine invite ainsi Mme Jacquemard :

« Il faudra, madame, que vous veniez voir mes momies d'Égypte »

Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 737.

³Il y a un regain des études sur cet auteur comme le montre le colloque « Jean-François Regnard (1655-1709) » organisé par Dominique Quérou, Université Paris-Sorbonne et le centre culturel René Cassin.

⁴Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 10.

A. Calame cite aussi Voltaire :

« Qui ne se plaît pas à Regnard n'est pas digne d'admirer Molière »

Ibid., p. 11.

⁵Pensons tout simplement à Molière, dont la troupe jouait initialement des tragédies et qui lui-même s'est piètrement essayé au genre, avec *Dom Garcie de Navarre*.

d'hémistiches et même de vers entiers pris à Racine ou à Corneille¹ ». Il serait donc plus juste de la considérer comme l'exercice scolaire d'un dramaturge débutant, à la recherche de son genre.

L'imitation des grands modèles classiques se révèle peu fructueuse. Toutefois la fascination de Regnard pour le théâtre sérieux semble perdurer : *Les Momies d'Égypte* pourraient ainsi répondre à l'envie de pasticher Racine, ouvertement. Cette comédie reprend (dans la scène de Cléopâtre et Marc Antoine) le style de *Phèdre*² ; les allusions directes au chef-d'œuvre tragique se mêlent à la rhétorique farcesque comme dans cette déclamation de Marc Antoine momifié, adressée à Cléopâtre qui vient de nommer Octave Auguste :

MARC-ANTOINE [*sic*] d'un ton héroïque
Malheureuse ! quel nom est sorti de ta bouche !
À ce nom, de courroux je me sens embrasé,
Et je suis à présent dé-Marc-Antonisé.
Tu veux m'en imposer par ton récit tragique.³

Regnard construit ainsi un lien direct entre la grande œuvre de Racine et la figure emblématique de Cléopâtre, qui marque la naissance du genre tragique en France mais qui est surtout la grande absente du personnel racinien. Il nous semble ici pertinent d'aborder brièvement le cas de Paul Reboux et de Charles Müller, qui paraissent mener une réflexion similaire. Dans leur recueil de pastiches, *À la Manière de...*⁴, ils imaginent une tragédie de Cléopâtre écrite dans le style de Racine. Le texte est présenté comme le « premier acte inédit d'une pièce inconnue jusqu'à ce jour, colligé, annoté et interpolé », rédigé par un certain « M. Libellule professeur de troisième classe au lycée de Romorantin⁵ ». Outre la fantaisie onomastique – les confidents s'appellent Exutoire,

¹*Ibid.*, p. 10.

²Principalement I. 3.

³Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 757.

Regnard cite littéralement Racine :

« Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche ? »

Jean RACINE, « Phèdre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, v. 206.

⁴Charles MÜLLER et Paul REBOUX, *À la Manière de*, Paris, B. Grasset, 1930, p. 135-144.

⁵*Ibid.*, p. 137.

Zoé¹ ou Adjudète – les auteurs s’amusent à contrefaire certains morceaux de bravoure qui ont rendu *Phèdre* célèbre :

CLEOPASTRE

En vain, pour engager un amant si rebèle,
Aux suppliques d’Antoine ay-je resté cruelle.
Auguste me dédaigne et, de gloire embrasé,
Ne répond à mon feu que par un feu glacé.²

Au-delà du jeu orthographique et stylistique, nous trouvons de toute évidence nombre de traits parodiques, dans le texte comme dans le paratexte : ce premier acte fantaisiste est encombré de notes de bas de page burlesques. Nous reproduisons la dernière à titre d’exemple :

*App...*³ - Ici s’arrête le manuscrit. Comme Racine aurait-il achevé le vers, les érudits en discuteront toujours. *Adhuc sub iudice lis est*. Ce que nous pouvons affirmer, d’après ce que nous connaissons de la pièce, c’est qu’elle se serait de tous points conformée aux règles aristotéliennes. Les chefs-d’œuvre du théâtre classique sont tous fondus dans le même moule. Au théâtre, le public applaudit toujours les moules. Les spectacles contemporains en fournissent maints exemples.⁴

Regnard s’essaye au pastiche mais surtout à la parodie⁵ : sa Cléopâtre-Léonore-Colombine singe le désespoir rhétorique de la Phèdre racinienne et reprend habilement les grands motifs spectaculaires des tragédies de Cléopâtre. Le pastiche suivant introduit sur la scène comique la lamentation tragique et l’anabase :

Quel éclat cruel vient frapper ma débile paupière ?
Quel dieu cruel me force à revoir la lumière,
Moi qui, me dérobant aux rigueurs de mon sort,
Trouvai tant de douceur à me donner la mort ?

¹Les auteurs précisent à la page suivante que le Littré définit ce mot comme un crustacé microscopique. *Ibid.*, p. 138.

²*Ibid.*, p. 138.

Le motif du feu est récurrent dans la tragédie de *Phèdre* :

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. / Un trouble s’éleva dans mon âme éperdue. / Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler, / Je sentis tout mon corps et transir, et brûler. »

Jean RACINE, « Phèdre », *Œuvres complètes, op. cit.*, v. 273-276.

Hippolyte s’adresse ainsi à Aricie :

« Quand je suis tout de feu, d’où vous vient cette glace » ?

Ibid., v. 1374.

³Voici le vers dont est issue cette note de bas de page :

« Suys-moi, cher Exutoire, en mon app... »

Ibid., p. 144.

Nous précisons que les deux scènes précédentes se terminaient par la même réplique.

Ibid., p. 140 ; p. 143.

« C’est luy ! Retyrons-nous dans mon appartement. »

Ibid., p. 144.

⁵Voir, à titre de complément l’ouvrage théorique suivant :

Daniel SANGSUE, *La Parodie*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1994.

J'ai triomphé du coup dont vous vouliez m'abattre,
Grands dieux ! que voulez-vous encor de Cléopâtre ?
Mais, que vois-je en ces lieux ? l'ombre de mon époux ?¹

Dramaturgies de l'Ombre et du suicide : la tragédie parodiée

Si l'apparition sur scène de l'Ombre d'Antoine, dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, revêtait un aspect saisissant et poignant, la mention de l'Ombre par la Cléopâtre-Léonore-Colombine de Regnard tend au comique. Il s'agit à la fois d'un symbole – une mention qui renvoie directement au genre tragique – et d'une note fantaisiste qui double le texte. Comme le titre de la comédie l'indique, Marc Antoine et Cléopâtre apparaissent sous la forme de momies.

La momification, parce qu'elle est une singularité égyptienne, incarne à souhait la vogue contemporaine. Alexandre Calame souligne une incohérence : « Est-il bien utile de faire observer qu'il y a là un anachronisme, les momies étant bien antérieures à l'époque de Cléopâtre² ». Pour notre part, s'il nous paraît volontairement réducteur d'associer Cléopâtre à la momification, nous nous permettons de modérer ce jugement : la pratique de la conservation des corps atteint son apogée bien avant l'époque de Cléopâtre, qui n'a pas été momifiée, mais cette coutume perdure bien après³. Si l'anachronisme⁴ fait partie des procédés parodiques, il semblerait qu'il s'agisse plutôt ici d'une esthétique du raccourci, elle aussi caractéristique du genre, et non d'une faute volontaire contre la chronologie. En outre, l'image de la momification peut être interprétée comme une critique des vieux modèles littéraires poussiéreux.

La mention de l'Ombre d'Antoine fait donc référence au prologue protatique de

¹Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 754-755.

²*Ibid.*, note 26 p. 754.

³« Durant la XXI^e dynastie (1085-950 av. J.-C.), on tente d'améliorer la présentation du corps [...] On continuera à momifier après l'arrivée des Grecs puis des Romains. [...] L'extension du christianisme en Égypte, à partir du III^e et surtout du IV^e siècle apr. J.-C., ne met pas un terme à la momification »
Françoise DUNAND et Roger LICHTENBERG, *Les momies : un voyage dans l'éternité*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1991, p. 35-37.

⁴Nous trouvons un anachronisme peu après lors de la mention de l'Amérique par Marc Antoine.
Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 759.

Jodelle et au recours fréquent des dramaturges humanistes à l'anabase. De même que l'Ombre peut ainsi symboliser la tragédie de Cléopâtre, de même le serpent, instrument du suicide de la reine, vient compléter cette présentation emblématique. « Ce sûr témoin de ma vertu », comme le désigne Cléopâtre, est introduit par une périphrase bouffonne de Marc Antoine, qui peine à entrer dans la tragédie : « Cette anguille est dodue, et vaut bien un poulet¹ ». La dévaluation de l'aspic va de pair avec la dévaluation des héros, fréquente dans la parodie. Dans *Les Momies d'Égypte*, elle est d'abord d'ordre onomastique. La reine est surnommée « Cléopâtrine » par son « bichon [s]on Antonichon² ». À ces échanges amoureux emprunts de niaiserie succède la traditionnelle dispute, qui permet au registre parodique d'être illustré par des insultes fantaisistes :

MARC-ANTOINE [sic]
Fi ! vous n'êtes d'une bretteuse

CLEOPATRE
Cœur de caillou, sang de macreuse !³

Quant au couple Jacquemard, qui sera désabusé à la fin de cette scène, il ne semble être qu'un prétexte au travestissement joyeux : l'histoire racontée est résolument sacrifiée au burlesque. Les momies deviendront serviteurs et les tombeaux tables de banquet. Cette parenthèse égyptienne est surtout l'occasion de s'amuser, en cultivant la connivence culturelle – de l'Égypte à l'Italie – et de se déguiser.

Le pastiche et la parodie semblent ici indissociables. *Les Momies d'Égypte* serait, selon la terminologie de Gérard Genette, une parodie mixte⁴, un texte qui souligne la dépendance à l'hypotexte en le pastichant. La huitième scène de cette comédie de Regnard est donc marquée par un profond ludisme : elle s'amuse de la « disconvenance burlesque » et met ainsi en scène une « logique de l'anomalie »⁵.

¹*Ibid.*, p. 756.

²*Ibid.*, p. 755 ; p. 757.

³*Ibid.*, p. 758.

⁴Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 197.

⁵ Nous empruntons ces termes à Dominique Bertrand :

Quelques années après Regnard, Louis Fuzelier composera sa *Parodie : tragi-comédie* et mettra en scène son allégorie éponyme, s'adressant ainsi à Arlequin, qui l'accuse d'offenser Melpomène :

Ne dois-tu pas savoir, mon cher Arlequin, que tous les styles m'appartiennent, et que je suis en droit d'employer dans une capilotade comique jusqu'aux vers de Racine et du grand Corneille ? [...] La critique est mon Domaine.¹

Regnard, faute de s'être illustré dans le genre tragique, lui assure néanmoins grâce à ses *Momies d'Égypte* un hommage distancié, drôle et partiellement révérencieux : en effet, si la dimension parodique de cette scène tend à dévaluer le discours tragique, le pastiche rappelle son admiration rhétorique, en évitant le centon. Sa comédie italienne serait en ce sens bien supérieure à *Sapor*.

Du tragique au farcesque, du sérieux au comique : une esthétique hybride

Le genre même de la parodie renvoie au mélange des genres et des registres. Il semble néanmoins que cette esthétique du fatras soit rendue possible par certains motifs des tragédies de Cléopâtre.

La huitième scène des *Momies d'Égypte* mêle habilement le registre comique à la parodie du registre tragique :

Le théâtre change, et représente une ruine parmi laquelle on voit des pyramides d'Égypte avec plusieurs tombeaux, et entre autres celui de Marc-Antoine et de Cléopâtre²

À la didascalie initiale succède l'ouverture du tombeau, la mise au jour des amants couchés à côté de leurs attributs. Pourtant, cette scène a été annoncée sous l'égide de Thalie : Mme Jacquemard confond Égyptienne et Bohémienne à cause de l'anglais *gypsie*, et la comparse de Cléopâtre, deux scènes avant la reine, entretient cet

Dominique BERTRAND, « Poétiques du burlesque », *Poétiques du burlesque, actes du colloque international du centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, dir. Dominique Bertrand, Paris, H. Champion, 1998, p. 13.

¹Louis FUZELIER, « Parodie, tragi-comédie en un acte », *Les Parodies du nouveau théâtre italien ou Recueil des parodies représentées sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les comédiens italiens ordinaires du roy...*, Tome premier, Nouv. éd. rev. corr. et augm. de plusieurs parodies, Paris, Briasson, 1738, tome 1, p. 295.

²Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 744.

amalgame en soulignant son don de divination¹. Dès le début de la scène de travestissement, le spectateur est donc conscient de l'écart entre le tragique et le comique.

La dimension matrimoniale de la comédie, largement exploitée ici, n'est pas sans rappeler quelques passages de tragédies de Cléopâtre, qui jouent du dépit amoureux et de la réunion des amants, convaincus chacun de la trahison de l'autre². La passion des amants relève de la « marotte amoureuse³ » : dans la comédie de Regnard, les amants momifiés n'en sont plus à se prouver leur amour ; il est désormais question de mariage – conformément à une large tradition comique – et d'un mariage empêché par les dupes, M. et Mme Jacquemard, jaloux de voir leur Léonore et leur baron de Groupignac convoler.

CLEOPATRE

Venons au fait : veux-tu me reprendre pour femme ?

MARC-ANTOINE

Nenni, ventre saint-gris ! madame.

CLEOPATRE

Petit mouton d'amour, doux objet de mes vœux ! [...]

MARC-ANTOINE

Venez çà, petit boute-feu.
Qu'on m'aille chercher un notaire ;
La femme est un mal nécessaire.

CLEOPATRE

Et l'homme est un faible animal.

MARC-ANTOINE

Nouons à double nœud le lien conjugal.
Donne-moi la main, scélérate.

CLEOPATRE

Mon cher Toinon, mets là ta patte.

Mme JACQUEMARD à Arlequin et Colombine qui se donnent la main
Tout beau, s'il vous plaît ; je mets empêchement à ce mariage-là, et j'ai hypothèque sur Marc-Antoine.⁴

La *commedia dell'arte* aborde ici très harmonieusement l'esthétique de la

¹*Ibid.*, p. 746.

²Cf. Garnier et Benserade.

³Jean-François REGNARD, « Les Momies d'Égypte », *op. cit.*, p. 758.

⁴*Ibid.*, p. 759-760.

farce ; la mention du notaire et le banquet¹ qui suit cette ruse confirment cette impression. S'il est aisé pour un parodiste de transformer le poème tragique en l'agrémentant de topiques comiques, la tragédie même de Cléopâtre – comme celle de Bérénice – encourage cette hybridation. Le dépit amoureux se transforme en querelle matrimoniale dans la parodie / comédie. Est-ce à dire qu'une tragédie amoureuse, qui met en scène une désunion des amants – Cléopâtre et Marc Antoine, Bérénice et Titus – serait par essence plus proche du comique ? Tel n'est pas notre propos. Nous concédons seulement que l'occasion était créée par le contenu même du spectacle tragique. Quant à la dévaluation des héros, Marc Antoine est suffisamment déçu de lui-même pour faciliter la dérision. En évoquant « les débris du *triumvirat*² », il déclare à sa reine :

Croyant prendre un héros, vous ne prîtes qu'un rat.

Les Momies d'Égypte est une comédie à l'italienne qui parodie la tragédie de Cléopâtre et pastiche le genre tragique à travers Racine. Ce spectacle ludique du travestissement se fonde sur la vogue contemporaine de l'Égypte : il s'agit à la fois de s'inscrire dans la lignée des imitateurs de Jodelle et de prendre ses distances avec un genre sur le déclin, non sans dérision. La tragédie est née en France avec Cléopâtre et elle ne pourra survivre complètement à la disparition de ses maîtres, Racine et Corneille : c'est donc au tour des dramaturges comiques de la momifier, afin de la préserver.

¹*Ibid.*, p. 762.

²*Ibid.*, p. 758.

ANNEXE 7 – LES TRAGÉDIES EUROPÉENNES DE CLÉOPÂTRE JUSQU’AU XVIII^E SIÈCLE¹

Cléopâtre en Europe, aux XVI^e et XVII^e siècles

ITALIE		
1540	Spinello	<i>Cleopatra</i>
1552	Cesare de’ Cesari	<i>Cleopatra</i>
1576	Celso Pistorelli	<i>Marc’Antonio e Cleopatra</i>
1583	Giraldi Cinthio	<i>Cleopatra</i>
1635	Francesco Pona	<i>Cleopatra</i>
1660	Giovanni Delfino	<i>Cleopatra</i>
1775	Vittorio Alfieri	<i>Antonio e Cleopatra</i>
ANGLETERRE		
1590-1592	Comtesse de Pembroke (Mary Herbert / Sidney)	<i>Marc Antony</i> (traduction de Robert Garnier)
1594 / 1607	Samuel Daniel	<i>Cleopatra</i>
1598	Samuel Brandon	<i>Tragicomoedi of the Vertuous Octavia</i>
1606-1608	William Shakespeare	<i>Antony and Cleopatra</i>

¹Dans l’édition complète du théâtre de Mairet, deux œuvres néerlandaises sont signalées : *Aegyptica* de Nieuweladt et *Cleopatra* de Sommeren.

Jean MAIRET, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 581.

1677-1678	John Dryden	<i>All for Love or The World well lost</i> [<i>Tout pour l'amour ou le monde bien perdu</i>]
ALLEMAGNE		
1560	Hans Sachs	<i>Die Königin Cleopatra mit Antonio dem Römer</i> [<i>La Reine Cléopâtre et Antoine le Romain</i>]
1661	Caspar Von Lohenstein	<i>Cleopatra</i>
1799-1801	August Von Kotzebue	<i>Octavia</i>
ESPAGNE		
1640	Francisco de Rojas Zorrilla	<i>Los Aspidas de Cleopatra</i> [<i>Les Aspics de Cléopâtre</i>]

Les tragédies françaises de Cléopâtre au XVIII^e siècle

1735	Abbé Prévost	<i>Tout pour amour, ou le Monde bien perdu</i> [traduction de Dryden]
1741	Jean-Baptiste Robert Boistel d'Welles	<i>Antoine et Cléopâtre</i>
1750	Jean-François Marmontel	<i>Antoine et Cléopâtre</i>
1774	Jean-Baptiste Lacoste	<i>Cléopâtre</i>
1788	François-Joseph Gamon	<i>Cléopâtre</i>

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie, comme l'ensemble des notes de bas de page, a été réalisée grâce au logiciel de gestion bibliographique Zotero. Les notices ont été importées à partir des bases de données de la Bibliothèque Nationale de France, du SUDOC et des catalogues de bibliothèques universitaires françaises.

TEXTES

OUVRAGES GÉNÉRAUX

I - DICTIONNAIRES

Dictionnaires de langue française

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, J.-B. Coignard, 1694.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, [Reprod.], Paris, France-expansion, « Archives de la linguistique française », n° 166, 1972.

FURETIÈRE Antoine, *Essais d'un dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences & les arts, spécifiez dans la page suivante: le tout extrait des plus excellents auteurs anciens & modernes*, [Reprod.], Cambridge, Omnisys, « French books 1601-1700 », n° 65.1, 1990.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925.

Dictionnaires des théâtres

BEAUCHAMPS Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent par M. de Beauchamps*, Paris, Prault père, 1735.

CLÉMENT Jean Marie Bernard et LAPORTE Joseph de, *Anecdotes dramatiques*, Paris, La Veuve Duchesne, 1775.

LÉRIS Antoine M. de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, C. A. Jombert, 1763.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres : contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opera, parodies, & opera comiques; & le tems de leurs représentations*, Paris, L. F. Prault, 1733.

PARFAICT François et PARFAICT Claude, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763.

PARFAICT François et PARFAICT Claude, *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent: avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leur pièces et des notes historiques et critiques*, p. G. Le Mercier, 1747.

II - TRAITÉS DE POÉTIQUE ET DE RHÉTORIQUE

A - Antiquité

ARISTOTE, *Rhétorique Livres I, II, et III*, éd. Médéric Dufour, André Wartelle, Paris, Gallimard, 1998 [1932-1938].

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1977

HORACE, « Art poétique », *Epîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1978.

B - XVI^e-XVII^e siècles

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, dir. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 2001.

AUBIGNAC, François Hédelin d', *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001.

BOILEAU Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 188, 1966.

BOILEAU Nicolas, *Œuvres diverses du sieur D***, avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1674.

CHAPELAIN Jean, *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007.

CORNEILLE Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola, Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 1999.

CORNEILLE Pierre, *Advertissement au Besançonnois Mairret*, [s.l.], 1637.

BELLAY Joachim Du, *La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive*, éd. Ernesta Caldarini, Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2007.

HEINSIUS Daniel, *De Constitutione Tragoediae, dite La Poétique d'Heinsius*, trad. Anne Duprat, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2001.

LA MESNARDIÈRE Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, [Reprod. en fac-sim.], Genève, Slatkine, 1972.

LAMY Bernard, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, « Sources classiques », 1998.

LA TAILLE Jean de, *De l'Art de la tragédie*, éd. Christian Barataud, Paris, Eurédit, « Théâtre du monde entier », n° 12, 2007.

LAUDUN D'AIGALIERS Pierre de, *L'Art poétique françois*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », 2000.

PELETIER Jacques, *L'Art poétique*, [Reprod.], Paris, France-expansion, « Archives de la linguistique française », n° 313, 1973.

RAPIN René, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, éd. Pascale Thouvenin, « Champion classiques / Littératures », 2011.

SCALIGER Jules César, *La Poétique*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1994.

SÉBILLET Thomas, *Art poétique françois*, Nouv. éd., Paris, Nizet, « Société des textes français modernes », 1988.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE Jean, *L'Art poétique de Vauquelin de La Fresnaye : où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies, texte conforme à l'édition de 1605*, éd. Georges Pellissier, [Reprod.], Paris, France-expansion, « Archives de la linguistique française », n° 394, 1973.

III - ŒUVRES ANTIQUES : LITTÉRATURE GRECQUE ET LATINE

A - Œuvres dramatiques

ESCHYLE, *Les Tragédies : œuvres complètes*, trad. Adolphe Bouillet, Clermont-Ferrand, Paleo, « La bibliothèque de l'Antiquité », 2007.

EURIPIDE, *Hécube*, trad. N. Loraux, F. Rey, éd. J. Alaux, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002.

EURIPIDE, *Hélène*, trad. François Frazier, Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2006.

EURIPIDE, *Tragédies*, éd. Louis Méridier *et alii*, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1923.

MÉNANDRE, *Théâtre*, éd. Alain Blanchard, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », n° 14302, 2007.

SÉNÈQUE, *Théâtre complet, volume I*, trad. Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 2004.

SÉNÈQUE, *Théâtre complet, volume II*, trad. Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1992.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, éd. Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, éd. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2008.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, éd. Philippe Brunet, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1998.

SOPHOCLE, *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et trèspiteuse mort d'Agamennon, roy de Mycènes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra et son adultère Egistus. Ladicté tragédie traduite du grec dudit Sophocles en rythme françoise, ligne pour ligne et vers pour vers...*, trad. Lazare de Baïf, Paris, E. Roffet, 1537.

TÉRENCE, *Première comédie de Térence, intitulée l'Andrie, nouvellement traduite de latin en françois, en faveur des bons espritz, studieux des antiques récréations*, trad. Charles Estienne, Paris, A. Roffet, 1542.

B - Œuvres non dramatiques

APPIEN, *Histoire des guerres civiles de la République romaine*, éd. Jean-Isaac Combes-Dounous, Paris, Imprimerie des frères Marne, 1808.

AURELIUS VICTOR, « Hommes illustres de la ville de Rome », *Œuvres complètes*, éd. André Dubois, Yves Germain, Clermont-Ferrand, Paleo, « Sources de l'histoire antique », 2003.

CÉSAR Jules, *La Guerre civile*, éd. Pierre Fabre, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1968.

CICÉRON, *Correspondance*, éd. Léopold Constans, Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1980.

CICÉRON, « Philippiques », *Discours*, éd. Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1925.

DION CASSIUS, *Histoire romaine*, éd. Estelle Bertrand-Ecanvil, Valérie Fromentin, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2008.

EUTROPE, *Abrégé d'histoire romaine*, éd. Hellegouarc'h, Joseph, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1999.

FLAVIUS JOSÈPHE, *Contre Apion*, éd. Théodore Reinach, trad. Léon Blum, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1972.

FLAVIUS JOSÈPHE, *Œuvres complètes de Flavius Josèphe, Tomes premier-troisième : Antiquités judaïques*, trad. Théodore Reinach, Julien Weill, Paris, E. Leroux, « Publications de la Société des études juives », 1900.

FLORUS Lucius Annaeus, « Tableau de l'histoire du peuple romain, de Romulus à Auguste », *Œuvres*, éd. Paul Jal, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1967.

HÉSIODE, *Théogonie*, éd. Paul Mazon, Gabriella Pironti, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », n° 88, 2008.

HOMÈRE, *L'Iliade ; L'Odyssée*, éd. Louis Bardollet, Paris, R. Laffont, 1995.

HORACE, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1946.

HORACE Quintus, *Épîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964.

JUVÉNAL, *Satires*, éd. François Villeneuve, Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1950.

LUCAIN, *La Guerre Civile (La Pharsale)*, éd. Abel Bourgery, Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

MACROBE, *Les Saturnales*, éd. Henri Bornecque, François Richard, Paris, Garnier frères, « Classiques Garnier », 1937.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Georges Lafaye, Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », n° 93, 2009.

OVIDE, *Les Épîtres d'Ovide [VII, Didon à Enée ; X, Ariane à Thésée ; XII, Médée à Jason] traduites en notre langue [par N. Renouard] avec quelques autres sujets. [Lettres d'Octavie à Marc-Antoine à l'imitation des Épîtres d'Ovide, Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, le Deuil de la France à la mort du grand Henry IV.]*, trad. Nicolas Renouard, Paris, N. et J. de La Coste, 1658.

PLATON, *Œuvres complètes*, éd. Joseph Moreau, Léon Robin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 58, 1963.

PLATON, *Œuvres complètes. La République : livres I-III*, trad. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1967.

PLATON, « Phédon », *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1947.

PLINE L'ANCIEN, *L'Histoire du monde de C. Pline Second... À quoy a esté adjousté un traité des pois et mesures antiques, réduites à la françoise... Le tout fait et mis en françois par Antoine Du Pinet, seigneur de Noroy*, trad. Antoine du Pinet, Lyon, Senneton, 1562.

PLUTARQUE, « Conduites méritoires de femmes », *Œuvres morales*, éd. Jacques Boulogne, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2002.

PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *Vies Parallèles*, éd. Alexis Pierron, Françoise Frazier,

Jean Sirinelli, Paris, Flammarion, 1995.

PLUTARQUE, « Isis et Osiris », *Œuvres morales*, éd. Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1972.

PLUTARQUE, *Plutarch's Lives of the noble Grecians and Romans*, trad. Thomas North, London, D. Nutt, « The Tudor translations », n° 7-12, 1895.

PLUTARQUE, *The Lives of the noble Grecians and Romans, compared together, by... Plutarch,... translated out of Greeke into French by James Amiot,... with the lives of Hannibal and Scipio African, translated out of Latine into French by Charles de L'Escluse, and out French into English by sir Thomas North,... Hereunto are also added the lives of Epaminondas, of Philip of Macedon, of Dionysius the older, tyrant of Sicilia, of Augustus Caesar, of Plutarch and of Seneca, with the lives of nine... chieftaines of warre, collected of Aemylius Paulus, by S. G. S. [Simon Goulart, senlisien] and englished...*, trad. Thomas North, London, R. Allott, 1631.

PLUTARQUE, « Vie d'Antoine », *Les Vies des hommes illustres grecs et romains comparées l'une avec l'autre... translâtées par M. Jacques Amyot*, Paris, J. du Carroy, 1611.

PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres...*, trad. Jacques Amyot, Paris, 1558.

POMPONIUS MELA, *Chorographie*, éd. Alain Silberman, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1988.

PROPERCE, *Élegies*, éd. Dominique Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1970.

SÉNÈQUE, *Lettres*, éd. Aizpurua, Paul, Paris, Gallimard, « Le Cabinet des lettrés », 2000.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. François Préchac, trad. Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1964.

SÉNÈQUE, *Les Épistres de Sénèque. [De la traduction de Malherbe et Du-Ryer.]*, Lyon, C. Fourmy, 1663.

STÉSICHORE, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, Oxonii [i. e. Oxford], e typographeo Clarendoniano, 1991.

SUÉTONE, *Vies des douze Césars*, éd. Henri Ailloud, François L'Yvonnet, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », n° 83, 2008.

TATIUS Achille, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, éd. Jean-Philippe Garnaud, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

TERTULLIEN, *Œuvres*, éd. M. de Genoude, Paris, L. Vivès, 1852.

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, trad. M. Nisard, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

VELLEIUS PATERCULUS Caius, *Histoire romaine*, éd. Joseph Hellegouarc'h, Paris, les Belles Lettres, « C. U. F. », n° 142, 1982.

VIRGILE, *Bucoliques*, éd. Roger Lesueur et Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 2003.

VIRGILE, *Énéide, Livres I-IV*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1981.

VIRGILE, *Énéide, Livres V-VIII*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1978.

VIRGILE, *Énéide, Livres IX-XII*, éd. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « C. U. F. », 1980.

IV - ŒUVRES MÉDIÉVALES

A - Françaises

Le Roman de Renart le Contrefait, éd. Gaston Lemaître, Henri Raynaud, Genève, Slatkine reprints, 1975.

Li Fet des Romains : compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan, éd. Louis-Fernand Flutre, Kornelis Sneijder De Vogel, Genève, Slatkine, 1977.

CHAUCER Geoffrey, « The Legend of good women », *Complete Works*, éd. Walter W. Skeat, London, Oxford University Press, 1912.

CHRÉTIEN DE TROYES, « Cligès », *Les Romans de la Table Ronde*, éd. Michel Zink, Paris, Librairie générale française, 2002.

GRÉBAN Arnoul, *Le Mystère de la passion de notre sauveur Jésus-Christ*, éd. Micheline Combarieu, Jean Subrenat, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

LE FRANC Martin, *Le Champion des Dames*, éd. Robert Deschaux, Paris, H. Champion, 1999.

SALISBURY Jean de, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, éd. Denis Foulechat, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », n° 209, 1994.

THUIN Jean de, *Le Roman de Jules César*, éd. Olivier Collet, Genève, Droz, « Textes littéraires français », n° 426, 1993.

B - Européennes

BOCCACE, *Des Dames de renom, nouvellement traduit d'italien en langage françoys*, trad. Luc Antonio Ridolfi, Lyon, G. Roville, 1551.

DANTE, *La Divine Comédie*, éd. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 2010.

PÉTRARQUE, *L'Afrique : 1338-1374*, éd. Rebecca Lenoir, Henri Lamarque, Grenoble, J. Millon, « Atopia », 2002.

PÉTRARQUE, *Trionfi*, éd. Vinicio Pacca, Laura Paolino, Milano, A. Mondadori, « Opere italiane », 1996.

V - XVI^E SIÈCLE : ŒUVRES DRAMATIQUES

A - Françaises

La Tragédie à l'époque d'Henri III, éd. Enea Balmas, Michel Dassonville, Florence - Paris, Olschki - PUF, « Théâtre français de la Renaissance », vol. 2 – 3 – 5, 1999-2009.

La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, éd. Enea Balmas, Michel Dassonville, Florence - Paris, Olschki - PUF, « Théâtre français de la Renaissance », vol. 1 – 2 – 3 – 4, 1986-1993.

BÈZE Théodore de, *Abraham sacrifiant, tragédie française...*, Genève, pour Conrad Badius, 1550.

FRONTON DU DUC, *L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy, autrement d'Orléans, nouvellement départie par actes et représentée par personnages. [Par le P. Fronton Du Duc. Épître dédicatoire signée : Jean Barnet.]*, Nancy, par la vefve J. Janson pour son filz, imprimeur de Son Altesse, 1581.

GARNIER Robert, *Cornélie Tragédie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 53, 2002.

GARNIER Robert, *Cornélie, tragédie de Rob. Garnier...*, Paris, impr. de R. Estienne, 1574.

GARNIER Robert, *Les Juifves Tragédie*, éd. Sabine Lardon, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 29, 1999.

GARNIER Robert, *Marc Antoine Hippolyte*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, « Les Textes français », 1974.

GARNIER Robert, *Porcie Tragédie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 28, 1999.

GARNIER Robert, *Théâtre complet, tome IV « Marc Antoine »*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2010.

GRÉVIN Jacques, *Le théâtre de Jaques Grévin, de Clermont en Beauvaisis... Ensemble, la seconde partie de l'Olimpe et de la Gélodacrye*, Paris, v. Sertenas et G. Barbé, 1562.

GUERSENS Caye Jules de, *Panthée, tragédie prise du grec de Xénophon, mise en ordre par Caye Jules de Guersens*, Poitiers, Bouchetz, 1571.

JODELLE Étienne, *Cléopâtre captive*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Françoise Charpentier, José Sanchez, Mugron, J. Feijóo, « Texte », 1990.

JODELLE Étienne, *Cléopâtre Captive*, éd. Kathleen M. Hall, Exeter, University of Exeter, « Textes littéraires », n° 35, 1979.

JODELLE Étienne, *Théâtre complet : Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, 2004.

JODELLE Étienne, *Théâtre complet. Tragédies*, éd. Christine de Buzon, Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002.

MASURES Louis Des, *Tragédies Saintes : David Combattant, David Triomphant, David Fugitif*, éd. Charles Comte, Paris, Droz, « Société des textes français modernes », 1932.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *Sophonisbe, tragédie par A. Montchrétien*, Caen, Vve de Jacq. Lebas, 1596.

MONTREUX Nicolas de, « Cleopatre », *Œuvre de la Chasteté, qui se remarque par les*

diverses fortunes, adventures, et fidelles amours de Criniton & Lydie. Livre premier. Ensemble la tragedie de Cleopatre. Le tout de l'invention d'Ollenix du Mont- Sacré..., Paris, A. Saugrain, 1595.

MONTREUX Nicolas de, *Isabelle tragedie. Par Ollenix du Mont-Sacré, gentil-homme du Mayne*, Paris, A. Saugrain, 1595.

MONTREUX Nicolas de, *Les Amours de Cléandre et Domiphille. Par lesquelles se remarque la perfection de la vertu de chasteté... Le tout de l'invention d'Ollenix du Mont-sacré, gentilhomme du Mayne*, Paris, chez la veufve de Gabriel Buon, 1597.

RIVAudeau André de, *Aman : Tragédie Sainte*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, 1969.

B - Européennes

Humanist Tragedies, éd. Gary R. Grund, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

BRANDON Samuel, *The Virtuous Octavia, 1598*, [Reprod. en fac-sim.], London, Malone Society, « The Malone Society reprints », n° 8, 1909.

CAMELLI Antonio detto il Pistoia, *Tragedia Philostrato e Pamphila*, Venetia, Manfredo Bono de Monteferrato, 1508.

CESARI Cesare de', *Cleopatra, tragedia...*, Venetia, G. Griffio, 1552.

DANIEL Samuel, *The Tragedie of Cleopatra...*, London, S. Waterson, 1611.

GIRALDI Giambattista Cinzio, *Cleopatra, tragedia di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio...* [Pubblicata da Celso Giraldi.], Venetia, G. C. Cagnacini, 1583.

PISTORELLI Celso, *Marcantonio e Cleopatra, tragedia del R. Don Celso Pistorelli da Vicenza*, Verona, S. dalle Donne e G. Frattelli, 1576.

SHAKESPEARE William, *Romeo and Juliet*, éd. Evans, Gwynne Blakemore, Cambridge, Cambridge University Press, « The New Cambridge Shakespeare », 2003.

SHAKESPEARE William, « Othello », *Shakespeare : Tragédies, tome 1*, éd. Giselle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

SHAKESPEARE William, « Antony And Cleopatra », *Tragédies*, éd. Jean-Michel Déprats, Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 51, 2002.

SHAKESPEARE William, « The Tragedy of Antony and Cleopatra », *Tragédies, tome 2*, éd. Michel Grivelet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995.

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes de W. Shakespeare...: Les amants tragiques: Antoine et Cléopatre. Roméo et Juliette*, trad. Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1860.

SPINELLO Alessandro, *Cleopatra, tragedia di M. Alessandro Spinello*, Vinegia, p. de Nicolini da Sabbis, 1550.

TRISSINO Giangiorgio, *La tragédie de Sophonisbe, reyne de Numidie... traduite d'italien en françois par Claude Mermet, de Sainct-Rambert en Savoye*, trad. Claude Mermet, Lyon, L. Odet, 1584.

TRISSINO Giangiorgio, *La Sofonisba, tragedia di M. Giovan Giorgio Trissino, di nuovo con somma diligenza corretta et ristampata*, Vinegia, G. Giolito de'Ferrari, 1562.

VI - XVI^E SIÈCLE : ŒUVRES NON DRAMATIQUES

A - Françaises

Images de la femme au XVI^e siècle, éd. Françoise Joukovsky, Paris, La Table Ronde, 1995.

AUBIGNÉ Théodore Agrippa d', *Les Tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », n° 6, 1995.

BELLAY Joachim Du, *La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive*, éd. Ernesta Caldarini, Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2007.

BELLIARD Guillaume, *Le Premier Livre des poèmes de Guillaume Belliard: contenant les délitieuses amours de Marc Antoine et de Cléopatre, les triomphes d'Amour et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Pétrarque et de l'Arioste*, Paris, Claude Gauthier, 1578.

BILLON François de, *Le Fort inexpugnable du sexe féminin*, Paris, J. d'Allyer, 1555.

CRENNE Hélienne de, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours (1538)*, éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

DUFOUR Antoine, *Les Vies des femmes célèbres*, éd. Jeanneau Gustave, Genève, Droz, « Textes littéraires français », n° 168, 1970.

PRÉ Jehan Du, *Le Palais des nobles dames*, éd. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », 2007.

PRÉ Jehan Du, *Le Palais des nobles dames, auquel a treze parcelles ou chambres principales [Texte imprimé] : en chascune desquelles sont déclarées plusieurs histoires tant grecques, hébraïques, latines que françoyses, ensemble fictions et couleurs poëtiques concernans les vertus et louanges des dames / nouvellement composé en rithme françoise par noble Jehan Du Pré*, s.l., s.d.

GARNIER Robert, *Hymne de la monarchie*, éd. Henri Chardon, Mamers, G. Fleury et A. Dangin, 1905.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Céard, Paris, Librairie générale française, 2002.

RONsARD Pierre de, *La Franciade [1572]*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », n° 23, 1983.

RONsARD Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », n°XVIII. 2, 1967.

RONsARD Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », n°VI, 1966.

TAILLEMONT Claude de, *Discours des champs faez a l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames*, Lyon, par Benoist Rigaud et Jean d'Ogerolles, 1576.

B - Européennes

ARIOSTE L', *Roland Furieux [Orlando Furioso]*, éd. André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

LANDI Giulio, *La Vita di Cleopatra, reina d'Egitto, dell' illustre S. conte Giulio Landi, con una oratione... recitata nell'Academia dell' Ignoranti in lode dell'ignoranza*, Vinegia, A. F. Doni, 1551.

PIERIO VALERIANO Giovan Pietro, *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Joannis Pierii Valeriani Bolzanii*, Basileae, Isengrinus, 1556.

TASSE Le, *La Jérusalem délivrée*, éd. Françoise Graziani, trad. Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997.

VII - XVII^E SIÈCLE : ŒUVRES DRAMATIQUES

A - Françaises

Cléopâtre humiliée et la réponse de César, Avignon, 1640.

Isis, tragédie mise en musique..., éd. Geneviève Thibault, Paris, C. Ballard, 1677.

Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle, éd. Allen G. Wood, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 1996.

Théâtre du XVII^e siècle, tome III, éd. André Blanc, Jacques Truchet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Théâtre du XVII^e siècle, tome II, éd. Jacques Schérer, Jacques Truchet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Théâtre du XVII^e siècle, tome I, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

ABEILLE Gaspard, *Lyncée, tragédie...*, La Haye, 1681.

ABEILLE Gaspard, *Coriolan, tragédie. Par M. Abeille*, Paris, C. Barbin, 1676.

ABEILLE Gaspard, *Argélie, reine de Thessalie, tragédie. (Par l'abbé Abeille.)*, Paris, C. Barbin, 1674.

BENSERADE Isaac de, *La Cléopâtre de Benserade: tragédie*, Paris, A. de Sommerville, 1636.

BILLARD DE COURGENAY Claude, « Panthée », *Tragédies françoises*, Paris, D. Langlois, 1610.

CHAPELLE Jean de La, *Cléopâtre tragédie*, Paris, J. Ribou, 1682.

CHAULMER Charles, *La mort de Pompée: tragédie*, Paris, A. de Sommerville, 1638.

CHEVREAU Urbain, *Coriolan: tragédie*, Paris, A. Courbé, 1638.

CORNEILLE Pierre, « Polyeucte », *Théâtre complet*, éd. Liliane Picciola, Paris,

- Garnier, « Classiques Garnier », 1996.
- CORNEILLE Pierre, « Sophonisbe », *Théâtre complet*, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier frères, 1970.
- CORNEILLE Pierre, *Horace*, éd. Marc Escola, Paris, Flammarion, 2007.
- CORNEILLE Pierre, *La Mort de Pompée: tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid Tragi-Comédie (1637) et Tragédie (1648)*, éd. Christian Biet, Paris, Librairie générale française, 2001.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, éd. Georges Forestier, Paris, Magnard, « Collection Texte et contextes », 1988.
- CORNEILLE Pierre, *Le menteur. La Suite Du menteur*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, 2000.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- CORNEILLE Pierre, *Rodogune, princesse des Parthes: tragédie*, Rouen, T. Quinet, 1647.
- CORNEILLE Pierre, *Sophonisbe: tragédie*, Imprimé à Rouen et se vend à Paris, G. de Luyne, 1663.
- CORNEILLE Pierre, *Théâtre complet*, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier frères, 1970.
- CYRANO DE BERGERAC Savinien de, *Œuvres complètes. III Théâtre*, éd. André Blanc, Paris, Champion, « Sources classiques », 2001.
- DURVAL Jean-Gilbert, *Panthée, tragédie [en cinq actes et en vers]*, Paris, Cardin Besongne, 1639.
- GUÉRIN DARONNIÈRE Claude, *La Panthée ou l'Amour conjugal, trag. nlle... par C. Guérin Daronnière*, Angers, Anthoine Hernault, 1608.
- HARDY Alexandre, *Didon se sacrifiant Tragédie*, éd. Alan Howe, Genève, Droz, « Textes littéraires français », n° 440, 1994.
- HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardi*, Paris, F. Targa, 1628.
- HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardi... contenant Didon se sacrifiant, Scédase ou l'Hospitalité violée, Panthée, Méléagre, Proiris ou la Jalousie infortunée, Alceste ou la fidélité, Ariadne ravie, Alphée pastorale nouvelle*, Francfort, H. et K. Wornen, 1625.
- HARDY Alexandre, « La Belle Égyptienne, tragi-comédie », *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, 1624, p. 197-290.
- LA PINELIÈRE Guérin de, *Hippolyte, tragédie. Par de La Pinelière...*, Paris, A. de Sommaville, 1635.
- MAIRET Jean, « Sophonisbe », *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, Paris, H. Champion, 2008.
- MAIRET Jean, « Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre », *Théâtre Complet*, éd. Riffaut, Alain,

Paris, H. Champion, 2004.

MAIRET Jean, *Théâtre complet*, Paris, H. Champion, 2004.

MAIRET Jean, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, Tragedie*, éd. Philip Tomlinson, Durham, University of Durham, « Durham Modern Language Series », 1997.

MAIRET Jean, *L'Illustre Corsaire, tragicomédie de Mairet*, Paris, A. Courbé, 1640.

MAIRET Jean, *Les Galanteries du duc d'Ossonne, vice-roy de Naples, comédie de Mairet*, Paris, Pierre Rocolet, 1636.

MAIRET Jean, *La Sophonisbe*, Paris, Pierre Rocolet, 1635.

MONTREUX Nicolas de, *La Sophonisbe tragedie, par le sieur du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine*, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1601.

MONTREUX Nicolas de, *La Sophonisbe Tragédie*, éd. Donald Stone, Genève, Droz, « Textes littéraires français », n° 233, 1976.

PRADON Nicolas, *[Argument de] Pyrame et Thisbé, tragédie...*, [s.l.], [n.d.]

PUGET DE LA SERRE Jean, *[Extrait et entrée de] Pyrame et Thisbé tragédie en cinq actes...*, [s.l.], [n.d.]

RACINE Jean, *Athalie*, éd. Jean Rohou, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 5, 1999.

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1950.

REGNARD Jean-François, « Les Momies d'Égypte », *Comédies du théâtre italien*, éd. Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, p. 723-766.

REGNARD Jean-François, « Les Momies d'Égypte », *Le Théâtre italien ou recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi*, éd. Evariste Gherardi, [s.l.], Pierre Vitte, « Textes littéraires français », n° 295, 1717, p. 265-292.

REGNARD Jean-François, *[Argument de] Sapor T.*, [s.l.], [n.d.]

TRISTAN L'HERMITE, *Les Tragédies*, éd. Roger Guichemerre, Paris, H. Champion, « Champion classiques. Littératures », 2009.

TRISTAN L'HERMITE, *Panthée, tragédie de M. de Tristan*, Paris, A. Courbé, 1639.

URFÉ Honoré d', *La Sylvanire: 1627*, éd. Laurence Giavarini, Toulouse, Société de littératures classiques, « Collection de rééditions de textes du XVII^e siècle », 2001.

B - Européennes

DRYDEN John, *All for love, or the World well lost, a tragedy as it is acted at the Theatre-royal, and written in imitation of Shakespeare's stile, by John Dryden*, Savoy, H. Herringman, 1678.

DRYDEN John, *Tout pour l'amour ou le Monde bien perdu, tragédie traduite de l'anglois [de J. Dryden] par l'Auteur des Mémoires d'un homme de qualité [l'abbé Prévost]*, trad. Antoine-François Prévost, Paris, Didot, 1735.

LOHENSTEIN Daniel Casper von, *Daniel Caspers Cleopatra, Trauer-Spiel, [Agrippina, Trauerspiel, Epicharis, Trauer-Spiel]*, Bresslau, auf Unkosten E. Fellgibels, 1661.

ROJAS ZORRILLA Francisco de, *Comedia famosa. Los Aspidos de Cleopatra, de D. Francisco de Roxas*, Madrid, A. Sanz, 1748.

SACKVILLE Charles et WALLER Edmund, *Pompey the great, a tragedy... translated out of French... [from « La mort de Pompée » by Corneille]*, London, H. Herringmann, 1664.

VIII - XVII^E SIÈCLE : ŒUVRES NON DRAMATIQUES

La Querelle du Cid (1637-1638), éd. Jean-Marc Civardi, Paris, H. Champion, 2004.

BOSC Jacques Du, *L'Honneste femme. [Par le p. J. Du Bosc.]*, Paris, p. Billaine, 1632.

BRANTÔME Pierre de Bourdeille, *Recueil Des Dames, Poésies et Tombeaux*, éd. Etienne Vaucheret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 380, 1991.

CHEVREAU Urbain, *Hermiogène (par U. Chevreau)*, Paris, Vve de Sercy, 1648.

COSTE Hilarion de, *Les Éloges et vies des reynes, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine qui ont fleury de nostre temps et du temps de nos pères, avec l'explication de leurs devises... par F. Hilarion de Coste*, Paris, S. Cramoisy, 1630.

DUPUIS, SIEUR DES ROZIERES Claude, *Le Rozier de la langue italienne, où la grammaire est expliquée dans sa perfection, avec une exacte traduction en françois de « Cleopatra humiliata » du sieur Gio. Battista Manzini, par Claude Dupuis, sieur Des Roziers*, Paris, T. La Carrière, 1647.

GILBERT Gabriel, *Panegyrique des dames, dédié à Mademoiselle, par M. Gilbert*, Paris, A. Courbé, 1650.

LA CALPRENÈDE Gautier de Coste, *Cléopâtre...*, Paris, Éditeurs divers, 1647.

LA FAYETTE Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, *La Princesse de Clèves*, éd. Philippe Sellier, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 1999.

LE MOYNE Pierre, *Les Poésies du père p. Le Moine*, Paris, A. Courbé, 1650.

LOYER Pierre Le, *Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits, comme anges, démons et âmes, se monstrans visibles aux hommes... le tout en huit livres*, Paris, N. Buon, 1608.

MÉRÉ Antoine Gombaud, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture*, Nouv. éd. exacte & complète, Amsterdam, Pierre Mortier, 1687.

OLIVIER Jacques, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes... Par Jacques Olivier*, Paris, Jean Petit-Bas, 1617.

PASCAL Blaise, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, édition établie d'après la copie de référence

de Gilberte Pascal, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1993.

LA ROCHEFOUCAULT François de et SABLE Madeleine de Souvre, *Réflexions ou sentences et maximes morales de Monsieur de La Rochefoucault. Maximes de Madame La Marquise de Sable*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010.

SCUDÉRY Georges de, *Le Prince déguisé ; La mort de César*, éd. Eveline Dutertre, Dominique Moncond'huy, Paris, STFM, « Société des textes français modernes », 1992.

SCUDÉRY Madeleine de, *Clélie, Histoire Romaine*, éd. Delphine Denis, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.

SCUDÉRY Madeleine de, *Les Femmes illustres, ou Les Harangues héroïques de Mr de Scudéry: avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Paris, Antoine de Sommerville & Augustin Courbé, 1642.

SOREL Charles, *Le Berger extravagant*, éd. Hervé Bechade, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

URFÉ Honoré d', *L'Astrée*, éd. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine, 1966.

IX - XVIII^E-XX^E SIÈCLES : ŒUVRES DRAMATIQUES

A - Françaises

BOISTEL D'WELLES Jean-Baptiste-Robert, *Antoine et Cléopâtre, tragédie... [Par J.-B.-R. Boistel d'Welles. Paris, Comédie française, 6 novembre 1741.]*, Paris, Prault père, 1743.

CHÉNIER Marie-Joseph, « Charles IX ou l'École des rois », *Théâtre*, éd. François Jacob, Paris, Flammarion, 2002.

DESCHAMPS François-Michel-Chrétien, *Antiochus et Cléopâtre, tragédie. [Par F.-M.-C. Deschamps.]*, Paris, J. Musier, 1718.

FUZELIER LOUIS, *[Argument de] La parodie, tragi-comédie en un acte...*, [s.l.], [n.d.]

GAMON François-Joseph, *Cléopâtre, tragédie en cinq actes...*, Amsterdam, 1788.

GIRAUDOUX Jean, « Électre », *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 302, 1982.

IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, éd. Gilles Ernst, Paris, Gallimard, 1997.

LACOSTE Jean-Baptiste, *Cléopâtre, tragédie en cinq actes. Par M. L***. Avocat*, Dijon - Paris, Frantin - Pissot, 1774.

MARMONTEL Jean-François, *Cléopâtre, tragédie par M. Marmontel*, Paris, S. Jorry, 1750.

SARDOU Victorien, *Cléopâtre: drame en cinq actes et six tableaux*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1890.

SOUMET Alexandre, *Cléopâtre, tragédie en 5 actes et en vers, par M. Alexandre Soumet...* Paris, Odéon, 2 juillet 1824, J.-N. Barba, 1825.

VOLTAIRE, *Sophonisbe, tragédie de Mairet réparée à neuf, corrigée et augmentée*.

Nouvelle édition, Genève, 1770.

B - Européennes

Les Parodies du nouveau théâtre italien ou Recueil des parodies représentées sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les comédiens italiens ordinaires du roy..., Tome premier, Nouv. éd. rev. corr. et augm. de plusieurs parodies, Paris, Briasson, 1738, tome 1.

ALFIERI Vittorio, *Opere di Vittorio Alfieri da Asti, 32: Tragedie postume: edizione critica. Vol. 1, Antonio e Cleopatra, I Poeti, Charles Premier*, Asti, Casa d'Alfieri, « Opere di Vittorio Alfieri da Asti. », 1980.

KOTZEBUE August von, *Theater, von August v. Kotzebue... rechtmässige Original-Auflage*, Leipzig, E. Kummer, 1840.

X - XVIII^E-XX^E SIÈCLES : ŒUVRES NON DRAMATIQUES

GIRARD DE PROPIAC Catherine-Joseph-Ferdinand, *Le Plutarque des jeunes demoiselles, ou Abrégé des vies des femmes illustres de tous les pays, avec des leçons explicatives de leurs actions et de leurs ouvrages [par C.-J.-F. Girard de Propiac]*, Paris, Gérard, 1806, vol. 1, p. 1-11.

LAUTRÉAMONT, « Poésies II », *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 218, 2009.

MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze-Lefay, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

MICHELET Jules, *Histoire romaine. Première partie, République*, Paris, Hachette, 1831.

MÜLLER Charles et REBOUX Paul, *À la Manière de*, Paris, B. Grasset, 1930.

POMPIGNAN Jean-Jacques Lefranc, *Lumières Voilées. Œuvres choisies d'un magistrat chrétien du XVIII^e siècle*, éd. Theodore Braun, Guillaume Robichez, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne Jean Monnet, « Lire le dix-huitième siècle », 2007.

VALÉRY Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, « NRF », 1958.

VERLAINE Paul, *Fêtes galantes. Romances sans paroles précédé de Poème saturniens*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « NRF Poésie », 2007.

VIAU Théophile de, *Œuvres poétiques et les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, éd. Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008.

ÉTUDES

I - STYLISTIQUE, ESTHÉTIQUE ET RHÉTORIQUE

FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 2^e éd., Genève, Droz, 1996.

FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, « Titre courant », 2002.

GENETTE Gérard, *Figures, essais*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1966.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

JAUSS Hans, *Pour une Esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Tel », 2005.

LOCKWOOD Richard, « Prétérition et éloge : figure, tactique, stratégie », *L'Éloge du Prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, dir. Isabelle Cogitore, Francis Goyet, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003, p. 281-302.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 1994.

II - LITTÉRATURE ET CIVILISATION

A - Monographies

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au dix-septième siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.

ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1973.

AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1977.

BASTIEN Jean-Luc, *Le Triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, École française de Rome, 2007.

BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988.

BERTAUD Madeleine, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Un Manuscrit d'Anne de Bretagne : les « Vies des femmes célèbres » d'Antoine Dufour*, Rennes, Ouest-France, « Écrits », 2007.

CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, « Agora », 1986.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, 1985.

GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2002.

HAMBURGER Käte et GENETTE Gérard, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, « Poétique », 1986.

JOUKOVSKY Françoise, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle, des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », n° 102, 1969.

- LAZARD Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1985.
- MACLEAN Ian, *Woman Triumphant : Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- MADELÉNAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », n° 42, 1986.
- MERLIN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 1994.
- REYNIER Gustave, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine, 1969.
- ROWE Donald W, *Through Nature to eternity : Chaucer's " Legend of Good Women "*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1988.
- ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Corti, 1968.
- SIGURET Françoise, *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1993.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1961.
- TERNAUX Jean-Claude, *Lucaïn et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Paris, H. Champion, 2000.
- THUAU Etienne, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 2000.
- VELDE Herman te, *Seth, God of confusion : a study of his role in Egyptian mythology and religion*, Leiden, E. J. Brill, « Probleme der Ægyptologie », 1967.
- WAJEMAN Lise, *La Pqzarole d'Adam, le corps d'Ève : le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

B - Ouvrages collectifs, actes de colloques

- Le Corps à la Renaissance : actes du XXX^e colloque de Tours, 1987*, dir. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.
- Le Discours d'éloge entre Antiquité et Moyen-âge : actes organisés par l'équipe de recherche textes, images et monuments de l'Antiquité au haut Moyen-âge*, Université Paris X Nanterre, les 25 et 26 mars 1999, dir. Lionel Mary, Michel Sot, Paris, Picard, 2001.
- L'Éloge du prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, dir. Isabelle Cogitore et Francis Goyet, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003.
- Les Fêtes de la Renaissance : journées internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, dir. Jean Jacquot, Gap, L. Jean, « Le Chœur des muses », 1956.
- Mélanges Jean Larmat : regards sur le moyen-âge et la Renaissance (histoire, langue et littérature)*, dir. Maurice Accarie, Paris, Les Belles Lettres, « Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice », 1983.

Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, [Groupe de Recherche XVI^e et XVII^e siècles en Europe], 25-27 novembre 1993, dir. Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle, Marie Roig Miranda, Paris, H. Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », n° 2, 1995.

HEPP Noémi et BERTAUD Madeleine, *L'Image du souverain dans les lettres françaises : des guerres de religion à la révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », 1985.

C - Articles

« La Littérature et le réel », *Littératures classiques*, 1989, n° 11.

ABRAHAM Claude, « Comment peut-on être femme ? », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2001, vol. 28, n° 54, p. 135-140.

BANNISTER Mark, « La Calprenède et la politique des années Mazarin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2004, vol. 56, n° 1, p. 379-395.

BANNISTER Mark, « Femme illustre, femme forte, honnête femme : l'évolution de l'héroïne dans les romans de La Calprenède », *Les Femmes Illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini*, 2005, « Publif@rum ».

BERTRAND Dominique, « Poétiques du burlesque », *Poétiques du burlesque, actes du colloque international du centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, dir. Dominique Bertrand, Paris, H. Champion, 1998.

MORRISSETTE Bruce, « Structure de la sensibilité baroque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, vol. 11, n° 1, p. 86-103.

III - ÉTUDES SPÉCIFIQUES : LA LITTÉRATURE ANTIQUE

BARBARA Sébastien, « Zoologie et paradoxographie en marge du *Bellum Actiacum* », *L'Animal et le savoir, de l'Antiquité à la Renaissance*, Caen, Presses Universitaires de Caen, « Schedae, Prépublications de l'Université de Caen Basse Normandie », 2009, p. 1-20.

DUPONT Florence, « La Matrone, la louve et le soldat : pourquoi des prostitué(e)s « ingénues » à Rome ? », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 1 avril 2003, n° 17, « Prostituées », p. 21-44.

DUPONT Florence, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 1995.

FAVEZ Charles, « Le Roi et le tyran chez Sénèque », *Revue d'études latines*, 1961, n° 44, « Hommages à Léon Herrmann. », p. 346-349.

ROMILLY Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadriges », 2006.

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*,

Paris, Maspéro, 1972.

IV - ÉTUDES SPÉCIFIQUES : LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

CAVAGNA Mattia, « La Figure de Jules César chez Pétrarque dans les traditions italienne et française des *Triumphes* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 juin 2007, n° 14, p. 73-83.

CROIZY-NAQUET Catherine, « De quelques Figures féminines dans les *Faits des Romains* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 1996, n° 2, « Regards sur le Moyen Âge », p. 201-220.

EGEDI-KOVÁCS Emese, « La « Morte Vivante » dans le *Cligès* de Chrétien et le roman grec », *Acta Antiqua*, janvier 2008, vol. 48, n° 1, p. 207-219.

MORA Francine, « Nouvel Énée, ou faux Énée ? Jules César et Eneas dans le *Roman de Jules César* de Jean de Thuin », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 juin 2007, n° 14, p. 175-189.

MÜHLETHALER Jean-Claude, « Entre la France et l'Italie : Jules César chez Thomas III de Saluces et Eustache Deschamps », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 30 juin 2007, n° 14, p. 191-205.

V - ÉTUDES SPÉCIFIQUES : LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

A - Monographies

Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance, éd. Jean Jacquot, Raymond Lebègue, Paris, CNRS, « Le Chœur des muses », 1973.

Lumières de la Pléiade. Derrière son soleil unique, RONSARD, et son astre noir, JODELLE, la Brigade était là au complet..., dir. Pierre Mesnard, Paris, Vrin, 2000.

BIET Christian, *La Tragédie*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, « Coursus », 2010.

BIET Christian, *Œdipe en Monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1994.

BOURQUI Claude, *La Commedia dell'Arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, dir. Gabriel Conesa, Paris, SEDES, 1999.

BRAY René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1927.

BRERETON Geoffrey, *French tragic drama in the sixteenth and seventeenth centuries*, London, Methuen, « University paperbacks », 1973.

DEIERKAUF-HOLSBOER Sophie Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968.

CAIGNY Florence de, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles) : Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 2011.

- CHARPENTIER Françoise, *Pour une Lecture de la tragédie humaniste : Jodelle*, Garnier, Montchrestien, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979.
- COUPRIE Alain, *Lire la Tragédie*, Paris, A. Colin, 2005.
- DELMAS Christian, *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.
- DOTOLI Giovanni, *Temps de préfaces. Le Débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996.
- DUMUR Guy, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1981.
- FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français : 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1988.
- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- FORSYTH Elliott Christopher, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille 1553-1640 : le thème de la vengeance*, éd. rev. et augm., Paris, H. Champion, 1994.
- HILGAR Marie-France, *La Mode des stances dans le théâtre tragique français : 1610-1687*, Paris, Nizet, 1973.
- JACQUOT Jean, *Le Théâtre tragique. Entretiens d'Angers, juin 1959, de Royaumont, mai et décembre 1960*, Paris, CNRS, « Le Chœur des muses », 1965.
- JONDORF Gillian, *French Renaissance tragedy: the dramatic word*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge studies in French », 1990.
- LANCASTER Henry Carrington, *A History of french dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins Press, 1929.
- LANSON Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, H. Champion, 1954.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2001.
- LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1980.
- LEBÈGUE Raymond, *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977.
- LEBÈGUE Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, 2^e éd., Bruxelles, Office de publicité, « Lebègue et Nationale », 1954.
- LEBLANC Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, « Campus Lettres », 1997.

- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Paris, H. Champion, « Dictionnaires & références », n° 16, 2006.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, « Dictionnaires & références », n° 7, 2002.
- MOREL Jacques, *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MOREL Jacques, *La Tragédie*, 4^e éd., Paris, A. Colin, 1970.
- PASQUIER Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle : histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1995.
- PURE Michel de, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Genève, Minkoff, 1972.
- RIGAL Eugène, *De Jodelle à Molière : tragédie, comédie, tragi-comédie*, Paris, Hachette, 1911.
- SAFTY ESSAM, *La Mort tragique: idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, éd. Colette Schérer, Saint-Genouph, Nizet, 2001.
- STONE Donald A, *French Humanist tragedy: a reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974.
- THIROUIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire: le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, H. Champion, 2007.
- TRUCHET Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1976.
- UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Belin, « Essentiel », 1993.
- VÉDIER Georges, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique : l'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- WEINBERG Bernard, *Critical prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, « Humanities series », 1950.

B - Ouvrages collectifs, actes de colloques

- Le Lieu théâtral à la Renaissance, Royaumont 22-27 mars 1963*, dir. Jean Jacquot, Elie Konigson, Marcel Oddon, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1978.
- Le Théâtre et le sacré*, dir. Anne Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », 1996.
- Un Classicisme ou des classicismes ? Actes du colloque international, Université de Reims, 5, 6 et 7 juin 1991*, dir. Georges Forestier, Jean-Pierre Néraudau, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1995.
- Visages du théâtre français au XVII^e siècle : mélanges en l'honneur de Roger*

- Guichemerre, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge classique », 1994.
- BOVET Jeanne, « Rhétorique et théâtralité : aspects de la déclamation dans la tragédie humaniste », *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, dir. Claire Le Brun-Gouanvic, Marie-France Wagner, Paris, H. Champion, 2001, p. 51-67.
- CASTONGUAY Annye, KOSTA-THÉFAINE Jean-François et LEGAULT Marianne, *Amour, passion, volupté, tragédie : le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, Segquier, 2007.
- CHARPENTIER Françoise, *Le Songe à la Renaissance*, Lyon, Association d'études sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, « Renaissance et âge baroque », 1990.
- CULLIÈRE Alain, « Premiers visages de Jeanne d'Arc dans la tragédie française. Les marques du féminin et les signes de la féminité », *De l'éventail à la plume. Mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 337-348.
- FRAGONARD Marie-Madeleine, « La Mémoire de Dieu », *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance : Actes du XLV^e colloque international d'études humanistes, 01-06 juillet 2002*, dir. Jean-Pierre Bordier, André Lascombes, Turnhout, Brepols, « Études renaissantes », 2006, p. 371-391.
- FRAPPIER Louise, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France », *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, dir. Claire Le Brun-Gouanvic, Marie-France Wagner, Paris, H. Champion, 2001, p. 35-50.
- GALLY Michèle et JOURDE Michel, *L'Inscription du regard : Moyen Âge, Renaissance*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Editions, 1995.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse, *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, « Centre de recherches sur la Renaissance », 1983.
- LECERCLE François, « L'Automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27-30 mars 2002*, dir. Françoise Lavocat, François Lecercle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-68.
- MILLET Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27-30 mars 2002*, dir. Françoise Lavocat, François Lecercle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 85-100.
- MILLET Olivier, « La Représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *Par ta Colère nous sommes consumés Jean de La Taille, auteur tragique*, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p. 87-100.
- MILLET Olivier, « L'Ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre », *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 1995, p. 163-177.
- VISENTIN Hélène, « Du Spectacle du discours au jeu des machines sur la scène française à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, dir. Claire Le Brun-Gouanvic, Marie-France Wagner, Paris, H. Champion, 2001, p. 69-86.

C - Articles

Littératures classiques, 1992, n° 16, « La Tragédie » .

BRET-VITTOZ Renaud, « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII^e siècle : le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire », *Littératures*, 2010, p. 73-87.

CAPITANI Patrizia de, « La Mort apparente et ses modèles romanesques dans les comédies italiennes du XVI^e siècle », *Seizième siècle*, 2010, n° 6, « Le Théâtre du XVI^e siècle et ses modèles », p. 107-125.

EMELINA Jean, « Le plaisir tragique », *Littératures classiques*, 1992, n° 16, p. 35-47.

FORESTIER Georges, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, janvier 1989, n° 11, « La littérature et le réel », p. 95-107.

GRIFFITHS Richard, « The Influence of formulary rhetoric upon french renaissance tragedy », *The Modern Language Review*, 1964, n° 51-60, p. 201-207.

LANSON Gustave, « Étude sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux Mystères et aux Moralités », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1903, p. 177-231 ; 413-436.

LICHA Alexandre, « Le Discours sentencieux sur la femme dans la tragédie (1553-1653) : instruction morale ou manipulation dramatique du spectateur ? », *Publif@rum*, 2008.

LICHA Alexandre, « Les Femmes illustres dans la tragédie française (1553-1653). L'éclat de la vertu héroïque féminine », *Publif@rum*, 2005.

MAZOUER Charles, « Trois Femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédies : Panthée, Lucrèce et Marianne », *Les Femmes illustres. Hommages à Rosa Galli Pellegrini*, © Publif@rum, 2005.

MILLET Olivier, « De l'Erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle », *Travaux de littérature*, 1995, VIII, p. 57-73.

MORRISON Mary, « Some Aspects of the treatment of the themes of *Antony and Cleopatra* in tragedies of the sixteenth century », *Journal of european studies*, 1974, n° 4, p. 113-125.

ROUBINE Jean-Jacques, « La Stratégie des larmes au XVII^e siècle », *Littérature*, 1973, n° 9, p. 56-73.

SAFTY Essam, « Le Corps mort dans la tragédie baroque : de l'anonymat au spectacle », *Papers of French Seventeenth Century Literature*, 2002, vol. 29, n° 57.

TRUCHET Jacques, « La Tyrannie de Garnier à Racine : critères juridiques, psychologiques et dramaturgiques », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1984, XXII, n° 2, p. 257-264.

TRUCHET Jacques, « Note sur la mort-spectacle », *Topique*, 1973, n° 11-12, p. 281-298.

VUILLEMIN Jean-Claude, « Spectacle tragique mode d'emploi : amour, politique et histoire », *Australian Journal of French Studies*, mai-août 1987, p. 155-164.

D - Thèses

GAROFALO Elena, *La Sentence dans le théâtre du XVII^e siècle : les tragédies de Pierre Corneille (1635-1660)*, Thèse de doctorat, dir. Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, [s.l.], 2001.

LABYED Amel, *Les Sophonisbe du XVI^e siècle : textes et styles*, Thèse de doctorat, dir. Mireille Huchon, [s.l.], 2010.

THOURET Clotilde, *Discours de récitants et paroles de personnages. Le monologue de théâtre en Europe : Angleterre, Espagne, France, 1580-1640*, Thèse de doctorat, dir. François Lecercle, Université Paris-Sorbonne, [s.l.], 2005.

VI - ÉTUDES SPÉCIFIQUES SUR ÉTIENNE JODELLE

BURON Emmanuel, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole : vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », *L'Inscription du regard : Moyen-âge, Renaissance*, dir. Michèle Gally, Michel Jourde, Fontenay-aux-Roses, ENS éd. Fontenay Saint-Cloud, « Signes », 1995, p. 127-152.

CHARPENTIER Françoise, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, printemps 1990, n^o 22, p. 7-22.

CORNILLIAT François, « « Mais que dirai-je à César ? » Éloge et tragédie dans la poétique d'Étienne Jodelle », *L'Éloge du Prince de l'Antiquité au Temps des Lumières*, dir. Isabelle Cogitore, Francis Goyet, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003, p. 223-250.

JOUKOVSKY Françoise, « Le Tragique dans la *Cléopâtre captive* », *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 347-360.

LOSKOUTOFF Yvan, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1991, vol. 53, n^o 1, p. 65-80.

VII - ÉTUDES SPÉCIFIQUES SUR ROBERT GARNIER

DOBBY-POIRSON Florence, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, H. Champion, 2006.

FANLO Jean-Raymond, « Figures de la divinité dans le théâtre tragique de Robert Garnier », *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance : Actes du XLV^e colloque international d'Études humanistes, 01-06 juillet 2002*, dir. Jean-Pierre Bordier, André Lascombes, Turnhout, Brepols, « Études renaissantes », 2006, p. 353-370.

FEDERICI Carla, *Réalisme et dramaturgie : étude de quatre écrivains, Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974.

GRAS Maurice, *Robert Garnier : son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965.

JONDORF Gillian, *Robert Garnier and the themes of political tragedy in the sixteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

LEBÈGUE Raymond, « Les Guerres civiles de Rome et les tragédies de Robert Garnier », *Actes du IX^e Congrès de l'Association Guillaume Budé*, 1975, II, p. 556-560.

LEBÈGUE Raymond, « Succès et influence de Robert Garnier », *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, 1977, p. 220-252.

LESTRINGANT Frank, « Pour une Lecture politique du théâtre de Robert Garnier : le commentaire d'André Thevet en 1584 », *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 405-422.

MOUFLARD Marie-Madeleine, *Robert Garnier 1545-1590 : l'œuvre*, La Roche sur Yon, Imprimerie centrale de l'ouest, 1963.

SAKHAROFF Micheline, *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967.

VIII - ÉTUDES SPÉCIFIQUES SUR NICOLAS DE MONTREUX

BURON Emmanuel, « Chronique d'une soumission. Lecture historique de *Cleopatre et Sophonisbe* de Nicolas de Montreux », *Le Duc de Mercœur, 1558-1602: les armes et les lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Histoire », 2009, p. 237-257.

DAELE Rose-Marie, *Nicolas de Montreux (Ollenix du Mont-Sacré) arbiter of European literary vogues of the Late Renaissance*, New York, the Moretus Press, 1946.

MATHOREZ Jules, *J. Mathorez. Le Poète Olényx du Mont-Sacré [Nicolas de Montreux], bibliothécaire du duc de Mercoeur (1561-1610)*, Paris, H. Leclerc, 1912.

IX - ÉTUDES SPÉCIFIQUES SUR JEAN MAIRET

BIZOS Gaston, *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet [1890]*, Genève, Slatkine reprints, 1970.

CIVARDI Jean-Marc, « Reflets et usages de l'Antiquité dans le théâtre de Mairet », *Littératures classiques*, septembre 2008, n^o 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 67-82.

DOTOLI Giovanni, « Statut du héros de Jean Mairet », *Dramaturgies, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer*, Paris, Nizet, 1986, p. 153-162.

DOTOLI Giovanni, *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean Mairet*, Paris, Nizet, 1976.

GIAVARINI Laurence et HADDAD Elie, « L'Art de la dédicace selon Jean Mairet », *Littératures classiques*, septembre 2008, n^o 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 35-48.

RIFFAUD Alain, « Mairet et ses livres, ou les aléas de la fortune », *Littératures classiques*, septembre 2008, n^o 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 15-34.

TOMLINSON Philip, « Dryden's All for Love and Jean Mairet's Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre: Parallels in a European Dramatic Tradition », *The Seventeenth Century*, 1998, vol. 13, p. 50-68.

TOMLINSON Philip, « Jean Mairet and Henri II de Montmorency, or What's a Poet Worth ?

Some New Evidence », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2001, vol. 28, n° 54, p. 31-44.

TOMLINSON Philip, « L'Art d'embellir les vices : The Antony and Cleopatra Plays of Mairet and Benserade in the light of Richelieu's Rehabilitation of the Theatre », *Australian Journal of French Studies*, 1996, vol. 33, n° 3, p. 349-365.

TOMLINSON Philip, « Le Personnage de Cléopâtre chez Mairet et Corneille », *XVII^e siècle*, 1996, n° 190, p. 67-75.

VUILLERMOZ Marc, « Le Traitement de la reconnaissance dans les tragédies de Jean Mairet », *Littératures classiques*, septembre 2008, n° 65, « Le théâtre de Jean Mairet », p. 117-128.

VUILLERMOZ Marc, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650 : Corneille, Rotrou, Mairet, Scudéry*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », n° 17, 2000.

X - ÉTUDES SPÉCIFIQUES SUR PIERRE CORNEILLE

COUTON Georges, SANCHEZ José et NIDERST Alain, *Corneille et la Fronde : théâtre et politique*, Paris, Eurédit, « Théâtre du monde entier », 2009.

CUÉNIN-LIEBER Mariette, *Corneille et le monologue*, Tübingen, G. Narr, 2002.

EKSTEIN Nina, « Pompée's absence in Corneille's *La Mort de Pompée* », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 2003, n° 56.3, p. 259-273.

FORESTIER Georges, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, « Les Livres et les hommes », 1998.

PRIGENT Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

XI - ÉTUDES SPÉCIFIQUES SUR WILLIAM SHAKESPEARE

FRYE Northrop, *Northrop Frye on Shakespeare*, éd. Robert Sandler, New Haven, Yale University Press, 1986.

MIELLE DE PRINSAC Annie-Paule, « Métaphores et métamorphoses dans « Antony and Cleopatra » », « *Antony and Cleopatra* », *William Shakespeare*, dir. Henri Suhamy, Paris, Ellipses, « C.A.P.E.S. / Agrégation ANGLAIS », 2000, p. 82-93.

NIAYESH Ladan, « « Thou art a Roman ; be not barbarous¹ » La Menace africaine dans « *Antoine et Cléopâtre* » », *Antony and Cleopatra, William Shakespeare*, dir. Christine Sukic, Paris, éd. du Temps, « Lectures d'une œuvre », 2000, p. 43-58.

WILLIAMSON Marilyn L, *Infinite variety: Antony and Cleopatra in renaissance drama and earlier tradition*, Mystic CT, Lawrence Verry, 1974.

¹*Titus Andronicus*, I.1.375.

XII - ICONOGRAPHIE

BARBIERE Domenico del, *Cleopatra*, Paris, BNF département des Estampes et de la Photographie, 1532.

BUONARROTI Michel-Ange, *Cleopatra*, Florence, Casa Buonarroti, 1535.

GIAMPIETRINO (DIT) Ricci Giovanni Pietro Pedrini, *Le suicide de Cléopâtre mordue par un aspic*, Paris, Musée du Louvre, 1^{ère} moitié du XVI^e siècle.

VENEZIANO Agostino, *Cleopatra*, Graphische Sammlung Albertina, Vienna, 1515.

INDEX NOMINUM

Abeille (Abbé de l')	45
Agamemnon	158
Aigaliers (Pierre Laudun d')	72
Alexandre le Grand	12, 75, 159, 161
Alfieri (Vittorio)	431
Amazones	20
Amyot (Jacques)	35
Andromaque	18, 56, 142, 163, 210, 277, 293, 321
Appien	351
Ariane	63
Aricie	122, 123
Aristote	26, 27, 50, 51, 57, 62, 67, 132, 165, 180, 250, 256, 257, 316, 341, 373
aristotélien	123, 182, 316, 425
Artavade	275
Artémise	113
Astyanax	142
Athalie	99
Aubignac (François Hédelin abbé d')	110, 111
Aubigné (Théodore Agrippa d')	79
Aurelius Victor	354
Baïf (Lazare de)	25
Battista (Giovanni)	376
Béguin (Marguerite)	40
Belin (Comte de)	40, 66, 329
Belliard (Guillaume)	389, 390
Benserade (Isaac de)	20, 38-41, 43, 45, 47-49, 66, 67, 73, 81, 82, 85, 86, 88, 90, 96, 97, 102, 103, 105, 108, 115, 116, 118, 120, 133, 139, 145, 147, 150, 156, 161, 166, 170, 173, 176, 178, 185, 187, 193, 196, 201, 202, 215-217, 219, 221, 236, 237, 239, 241, 251, 254, 259, 262-264, 266, 269, 275, 279-281, 284-286, 288, 291, 295, 298, 299, 301, 304, 306, 307, 309, 312, 328, 329, 331-334, 338, 342, 344, 420

Bérénice.....	16, 17, 74, 107, 213, 341, 357, 359, 382, 430
Bèze (Théodore de).....	25
Blanchefleur.....	371
Boileau (Nicolas).....	158, 296
Boistel d'Welles (Jean-Baptiste Robert).....	432
Boleyn (Anne).....	70
Brandon (Samuel).....	183, 431
Brantôme (Pierre de Bourdeille).....	69, 383, 387
Bretagne (Anne de).....	383
Calphurnie.....	413, 416
Calypso.....	20
Caton.....	362
Cesari (Cesare de').....	35, 431
Césarion.....	140, 146, 147, 232, 380, 397
Charlemagne.....	65
Charles Quint.....	64, 65
Chaucer (Geoffrey).....	374
Chaulmer (Charles).....	41, 408-412, 414, 416, 417
Chevreau (Urbain de).....	382
Chimène.....	110
Cicéron.....	348, 349, 359, 360, 362
Cinna.....	29, 52, 78, 80, 87
Cinthio (Giraldi).....	431
Circé.....	20
Cligès.....	221
Clytemnestre.....	238
Corneille (Pierre).....	24, 29, 38, 40, 41, 46, 78, 80, 87, 222, 267, 276, 408-410, 412, 414-421, 423, 424, 428, 430
cornélien.....	260, 267, 417, 448
Cornélie.....	69, 416
Crébillon (Prosper Jolyot de).....	49
Créüse.....	122
Daniel (Samuel).....	431
Dante.....	364
Déjanire.....	20
Delfino (Giovanni).....	431
Didon.....	17, 18, 74, 110, 170, 259, 269, 368
Dion Cassius.....	351, 352, 359, 362
Dryden (John).....	432
Du Bellay (Joachim).....	25
Dufour (Antoine).....	383, 384, 387
Dupuis (Claude, sieur des Roziers).....	376

Égée.....	243
Élisabeth Ire.....	71
Énée.....	17, 74, 170, 244, 258, 266, 270, 349, 358, 368
Eschyle.....	23
Estienne (Charles).....	72, 436
Étéocle.....	13
Euripide.....	23, 265
Eutrope.....	355, 358
Ève.....	20, 170
Flavius Josèphe.....	352, 362
Florus.....	354, 358, 362
François Ier.....	65
Furies.....	238
Fuzelier (Louis).....	428
Gamon (François-Joseph).....	432
Garnier (Robert).....	20, 31, 37, 43, 46, 48, 49, 66, 67, 69, 70, 75, 76, 78-82, 84, 87, 89, 93, 95, 97, 100, 101, 103, 105, 106, 109, 111-113, 115, 117-120, 124, 129, 133, 137, 138, 142, 144-148, 150, 156, 159, 161-164, 170, 172, 175, 181-184, 187, 189-193, 195, 200, 202, 203, 205, 207, 214, 220, 221, 224, 232-238, 240, 243-248, 251, 253, 254, 258, 259, 261, 265, 268, 273, 274, 276, 278, 280, 288, 290, 294, 295, 297, 299, 301, 309, 314, 326, 331-334, 336, 342, 362, 381, 382, 388, 431
garnièren.....	315
Gorgone.....	232
Grévin (Jacques).....	26
Guenièvre.....	371
Hardy (Alexandre).....	32, 151, 241, 270
Hatchepsout.....	15, 17
Hector.....	142, 183, 241, 258, 259
Hécube.....	18
Hélène.....	20, 259, 264, 265, 321, 360, 368
Henri II.....	64, 65, 69, 70, 325
Henri III.....	66, 80, 326
Henri IV.....	80, 213
Hercule.....	20, 21, 73, 108, 138, 160, 192, 259, 260
Hermione.....	416
Hippolyte.....	38, 109, 122, 210, 244
Homère.....	256, 258, 264, 265
homérique.....	261
Horace.....	32, 62, 180, 296, 349, 355, 358, 362
Iseut.....	371
Isis.....	13, 14, 17, 80, 93, 94, 273, 350, 352, 381, 388
Jason.....	122, 210
Job.....	106

Jodelle (Estienne).	14, 17, 19, 25, 26, 29, 32, 33, 35-37, 42, 46-49, 57, 60, 64, 65, 68, 69, 75, 76, 78, 79, 82-84, 88, 93, 97, 99, 101, 104, 106, 117, 119, 120, 122, 125, 128, 137, 140, 144, 147, 148, 150, 159, 163, 164, 167, 176, 177, 181, 182, 186, 188, 189, 194, 196, 199, 202, 207, 211, 215, 221, 232, 237-239, 243, 245-248, 250, 251, 253, 254, 258, 261, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 280, 287, 290, 291, 294, 295, 297-300, 303, 306, 307, 317, 320, 321, 325, 331-333, 335, 341, 342, 365, 380, 388, 403, 410, 419, 426, 427, 430
Jules César....	11, 18, 26, 44, 67, 75, 80, 85, 88, 95, 109, 140, 142, 146, 147, 187, 213, 232, 266, 310, 328, 348, 351, 353-355, 361, 363, 367-369, 371, 380, 384, 386, 400, 409, 413, 415, 421
Jupiter.....	33, 79, 80, 95, 351
Juvénal.....	361
Kotzebue (August Von).....	432
La Calprenède (Gautier de Coste de).....	39, 376
La Chapelle (Jean de).	29, 38, 45, 48, 49, 74, 78, 82, 86, 89, 94, 95, 98, 100-103, 108, 112, 117, 120, 122, 123, 125, 127-130, 132, 134, 141, 144, 146, 147, 152, 160, 162, 169, 174, 175, 184, 186, 190, 193, 209, 224, 234, 237, 241, 248, 254, 262, 264, 266, 274-276, 280, 281, 284-286, 289, 295, 296, 298, 299, 302, 305, 330-332, 334, 340, 342
La Pinelière (Guérin de).....	38
La Porte (Maurice de).....	381
Lacoste (Jean-Baptiste).....	432
Landi (Giulio).....	35
Lautréamont.....	383
Le Franc (Martin).....	367, 368, 370, 373
Le Loyer (Pierre).....	249
Le Moyne (Pierre).....	390
Lépide.....	75, 392, 393
Lohenstein (Caspar Von).....	432
Lucain.....	356, 360, 361, 368, 382, 412, 414, 415, 418
Lucrèce.....	16
Macrobe.....	353, 356
Mairet (Jean).....	14, 21, 24, 26, 29, 38-41, 46-49, 66, 80, 81, 86, 87, 90, 94, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 108-112, 114, 116, 117, 120, 122-124, 126, 128, 133, 135, 138, 146, 147, 149, 152, 162, 165, 172, 181, 189, 192-194, 203, 209, 214, 217-219, 222, 223, 233, 234, 236, 237, 241, 246, 248, 253, 254, 260, 263, 265, 273, 276, 277, 279, 284-286, 288, 291, 295, 296, 298, 299, 302, 303, 305, 306, 310, 312, 318, 329, 331, 332, 334, 339, 342, 408, 413, 419, 420
Mansion (Robert).....	41
Marmontel (Jean-François).....	49, 257, 432
Mars.....	14, 74, 170, 266, 269, 389
Massinisse.....	116, 123
Matthieu (Pierre).....	77
Mazarin (Jules).....	412, 417
Médée.....	20, 23, 52, 108, 109, 116, 122, 210, 296, 350

Médicis (Catherine de).....	33, 69, 70
Mégère.....	243, 244
Ménandre.....	210
Ménélas.....	20
Mercœur (duc de).....	65
Méré (Antoine Gombaud chevalier de).....	381
Mermet (Claude).....	23, 24
Moïse.....	220
Molière.....	210, 423
Montaigne.....	380
Montchrestien (Antoine de).....	24, 25
Montreux (Nicolas de).....	15, 19, 24, 25, 37, 42, 46-49, 65, 66, 68, 76, 82, 84, 85, 89, 95, 96, 100, 104, 111, 112, 114, 120, 125, 139, 144, 145, 147-149, 151, 159, 161, 162, 164, 165, 176, 181, 184, 188, 196, 202-204, 206, 211, 213, 216, 221, 236-238, 240, 242, 248, 250, 251, 253, 255, 260, 261, 266, 267, 269, 272, 276, 278, 280, 281, 288, 291, 294, 295, 297, 298, 300, 303, 306, 307, 331-333, 337, 342
Müller (Charles).....	424
Musset (Alfred de).....	423
Nabuchodonosor.....	87
Navarre (Marguerite de).....	66
Néfertari.....	15
Néfertiti.....	15
Niobé.....	14, 193
North (Thomas).....	35
Œdipe.....	23, 220, 293
Œnone.....	210, 298
Omphale.....	20, 21, 73, 108, 138, 350
Oreste.....	158, 238
Osiris.....	13, 105, 240
Othello.....	116
Ovide.....	220, 349, 351, 362
Pandora.....	20
Panthée.....	120
Pâris.....	20, 360
Pascal (Blaise).....	382, 383
Pembroke (Comtesse de).....	431
Penthésilée.....	350
Pétrarque.....	363
pétrarquiste.....	150
Phèdre.....	13, 20, 48, 56, 108-110, 122, 221, 293, 296, 298, 305, 316, 341, 399, 411, 424, 425
Pibrac (Guy Faur de).....	66, 67, 326
Pistorelli (Celso).....	431

Pizan (Christine de).....	367
Pline l'Ancien.....	353, 354, 360, 362
Plutarque....	13, 35, 51, 60, 62, 159, 223, 232, 271, 287, 289, 317, 351, 352, 356, 358, 360, 380, 385
Pluton.....	245, 248, 255
Poitiers (Diane de).....	70
Polynice.....	13, 265
Pona (Francesco).....	431
Porcie.....	16, 69, 243, 382
Pouget (Madeleine du).....	40
Prévost (abbé Antoine François).....	432
Priam.....	264, 265
Properce.....	349-351, 359, 362
Ptolémée.....	11, 12, 88, 89, 183, 233, 354, 357, 365, 400, 408, 410, 412, 414
Pyrrhus.....	19, 210, 277
Racine (Jean)....	38, 48, 57, 99, 107, 122, 123, 275, 296, 298, 330, 382, 399, 423-425, 428, 430
racinien.....	315, 424, 425
Rambouillet (Mme ou Monseigneur de).....	40, 69
Ramsès II.....	15
Reboux (Paul).....	424
Regnard (Jean-François).....	422-429
Richelieu (cardinal duc de).....	40, 41, 66, 67, 178, 252, 264, 319, 328, 417, 420, 421
Rivaudeau (André de).....	204
Rodogune.....	46
Rodrigue.....	110
Rojas Zorrilla (Francisco de).....	432
Ronsard (Pierre de).....	25, 26, 60, 256, 380
Rotrou (Jean de).....	408
Sachs (Hans).....	432
Saint-Gelais (Mellin de).....	24, 69
Salisbury (Jean de).....	367, 369, 370, 372
Scipion.....	19
Sédécie.....	87
Sémiramis.....	350, 361
Sénèque	13, 23, 25, 36, 60, 73, 79, 80, 85, 87, 109, 120, 168, 194, 195, 208, 243, 245, 294, 315, 348, 360
sénéquien.....	52, 56, 83, 84, 198, 204, 230, 283, 404
Seth.....	13, 372
Shakespeare (William)....	108, 221, 223, 294, 297, 318, 320, 332, 392, 398, 402, 403, 405, 406, 431
Silvanire.....	221
Sirènes.....	20

Sobek.....	235
Sophocle.....	23, 25, 46, 294, 315
Sophonisbe.....	19, 21, 24-26, 38-40, 48, 69, 74, 108, 116, 123, 217, 292, 296, 318
Stuart (Marie).....	70, 71
Suétone.....	348
Syphax.....	21, 74, 116
Tantale.....	243
Tarquin le Superbe.....	18, 347, 358, 359
Tatius (Achille).....	220
Térence.....	72
Thésée.....	221
Thorillière (François Lenoir, Sieur de la).....	45
Thuin (Jean de).....	367, 369-371, 375, 384
Thyeste.....	243
Tibère.....	90
Tite-Live.....	18, 349
Titus.....	16, 17, 74, 107, 213, 359, 382, 430
Toutankhamon.....	15
Trissin (Giangiorgio Trissino).....	24, 25, 69
Tudor (Marie).....	70
Ulysse.....	18, 20, 266
Valéry (Paul).....	225
Velleius Paterculus.....	348, 355, 357, 358
Vénus.....	18, 74, 107, 170, 267, 268, 351, 361, 389
Virgile.....	17, 256, 258, 349, 350, 354, 356, 358, 362
virgilien.....	261, 362
Zeus.....	64

INDEX RERUM

- admiration.....22, 38, 39, 112, 115, 149, 150, 152, 154, 160, 173, 205, 241, 277, 282, 291, 292, 294, 307-309, 322, 361, 364, 380, 428
- âge d'or.....65, 103, 357
- agôn.....198, 207
- agonie.....115, 194, 197, 229, 283-287, 290, 292, 309, 313, 405
- ambition.....12, 13, 15, 17, 21, 60, 63, 84, 88, 108, 110, 112, 114, 116, 136, 175, 204, 214, 320, 368, 387, 409, 415, 418-421
- anabase.....225, 244, 251, 252, 425, 427
- Antiquité.....23, 35, 63, 119, 169, 175, 176, 220, 247, 261, 271, 364, 368, 371, 384
- antique.....22-24, 26, 32, 42, 44, 51, 57, 62-64, 92, 101, 119, 137, 140, 147, 160, 167, 183, 187, 188, 194, 244, 246, 248, 256, 259, 273, 315-318, 325, 349, 362, 366, 383, 396, 399
- aparté.....208, 217, 395
- autoportrait.....159, 163, 166, 167, 414
- bienséance.....110, 111, 115, 128, 195, 221, 294, 296-298
- blâme...94, 116, 136, 138-141, 147, 148, 166, 167, 231, 234, 235, 241, 317, 318, 354, 361, 370, 383, 410, 411, 415, 417, 420
- captatio benevolentiae*.....65, 252
- catastrophe.....106, 221, 313, 319, 412
- catharsis.....92, 164, 182, 195
- cathartique.....250, 373
- Chœur.....32, 42, 46, 68, 75, 76, 78, 85-87, 93, 99, 150, 177, 182-184, 186, 188, 194, 202, 238, 239, 245, 251, 309, 325-327, 331-337, 344, 450, 452, 453
- christianisme.....92
- chrétien.....61, 92, 105, 119, 165, 167, 170, 176, 184, 245-249, 361, 362, 364, 373, 439, 440, 447, 448, 452
- classicisme.....314
- classique.....24, 26, 27, 29-32, 38, 80, 81, 100-102, 107, 110, 114, 117, 118, 136, 137, 140, 147, 158, 179, 181, 199, 229, 239, 244, 250, 283, 287, 297, 312-315, 341, 423-425
- clémence.....47, 73, 78, 85-87, 99, 133, 204, 277, 307, 318, 327, 343, 414
- conflit....11, 12, 48, 67, 68, 76, 115, 123-125, 128, 132, 133, 135, 173, 213, 231, 247, 291, 349
- contre-modèle.....58, 59, 71, 123, 154, 382, 384
- convenance.....222, 316, 395, 427
- coup de théâtre.....51, 130, 203

débauche.....18, 54, 60, 99, 131, 132, 141, 154, 231, 232, 235, 239, 255, 318, 347, 352, 353, 355, 362, 381, 384

décence.....146, 160, 195

démésure.....75, 77, 79, 93-95, 113, 172, 205, 241, 258, 276, 351, 397, 413

dénouement.....13, 26, 27, 29, 54, 71, 106, 163, 181, 199, 243, 279, 284, 285, 290, 292, 309, 313, 319, 332, 334, 395

didactique.....58-60, 71, 83, 84, 104, 136, 138, 152, 198, 206, 255

didascalie.....73, 193, 197, 208, 218, 237, 253, 254, 285, 286, 301, 310, 328, 428

dilemme.....74, 198, 203, 291, 293

dolor.....70

double énonciation.....210

dramaturgie.....24, 26, 29-32, 38, 44, 47, 48, 51, 54, 58, 73, 76, 88, 92, 108, 117, 122, 123, 153, 156, 167, 187, 189, 192, 197, 199, 203, 211, 221, 222, 224, 228, 243, 244, 249, 253, 285, 286, 290, 307, 309, 310, 312-315, 318, 319, 321, 328, 330, 343, 392, 395, 396, 417, 423, 426

elocutio.....114, 329

éloge.....21, 38, 41, 42, 44, 57, 64-67, 71, 104, 108, 110, 114, 116, 121, 128, 136, 139, 140, 147, 148, 154, 158, 159, 161, 165-167, 172, 192, 202, 207, 231, 239-241, 260, 261, 287, 288, 292, 307, 315, 317-322, 325-327, 342, 361, 362, 364, 370, 373, 375, 381, 388-390, 405, 410, 414, 415, 417, 420

émulation.....37, 38, 42, 49, 255, 314, 315, 374, 408

épopée.....24, 154, 159, 170, 256, 257, 259, 264, 267, 270, 322

 épique.....47, 127, 154, 171, 178, 213, 230, 256-262, 264-270, 303, 322, 327, 395, 406, 412

esthétique.....23, 31, 41, 42, 45, 47, 48, 51, 63, 115, 116, 154, 171, 181, 198, 203, 249, 250, 253, 255, 301, 309, 315, 321, 373, 392, 395, 422, 426, 428, 429

éthopée.....76, 198, 322

ethos.....27, 29, 54, 87, 88, 110, 115, 118, 137, 148, 151, 159, 166, 187, 195, 208, 227, 316, 320, 400, 414

exotisme.....95, 229, 231-233, 235, 238, 239, 241, 317, 382

exposition.....74, 158, 263, 271, 402

faute.....50, 51, 93, 95, 96, 98, 112, 125, 162, 202, 207, 211, 212, 316, 327

frayeur.....26, 50, 154, 156, 160, 164, 180, 194, 205, 238, 245, 250, 251, 253, 255, 257, 299, 309, 358

fureur.....21, 54, 82, 130, 172, 193, 203, 205

 furieux.....52, 189, 195, 208, 398, 402, 403, 408, 411, 416

furor.....194, 404

gloire.....16, 19, 42, 43, 65, 82-84, 89, 91, 93, 96, 106, 119, 134, 146, 159, 165, 167, 169-179, 188, 189, 192, 202, 203, 227, 238, 271, 274-276, 279, 280, 282, 285, 286, 300, 302, 305, 307, 327, 366, 382, 386, 389, 390, 407, 413, 419, 420, 425

guerre civile.....67, 135, 271, 275, 355-357

 guerres civiles.....18, 46, 64, 67-69, 71, 75, 106, 213, 322, 326, 408

hamartia.....56, 116, 316

héroïsation.....42, 57, 81, 227, 307, 317, 375

héroïsme.....48, 75, 154, 161, 162, 172, 173, 177, 178, 213, 267, 279, 288, 317, 321, 322, 372

honneur...11, 51, 74, 76, 86, 87, 94, 106, 113, 114, 117, 118, 123, 128, 139, 145, 160, 165, 172-174, 176, 178, 179, 183, 213, 214, 235, 239, 240, 242, 248, 252, 264, 266, 268-273, 276, 278, 280, 282, 290, 293, 294, 297, 305, 318, 373, 386, 389, 398, 414, 415, 420, 421

humanisme.....42, 314

humaniste.....15, 16, 23, 24, 26, 29-32, 35, 50, 54, 69, 78, 84, 85, 105, 107, 109,
 110, 117, 118, 137, 140, 152-154, 156, 179, 184, 189, 197-199, 203, 229, 233, 243-
 245, 247, 249, 250, 252, 253, 261, 263, 272, 273, 285, 287, 290, 295, 301, 312-315,
 317, 318, 321, 322, 341, 362, 363, 373, 392, 427
hybris.....14, 75, 77, 93, 95, 96, 101, 131, 166, 167, 172, 352
 imitation.....37, 42, 173, 256, 314, 423, 424
 impérialisme.....24, 26, 68, 82, 231, 235, 276, 318
 impérialiste.....89, 96, 265, 271, 288
 intertextualité.....141, 382, 396, 415
 intertexte.....317
 intertextuel.....38, 116, 147, 259, 261, 320, 414
 ironie tragique.....47, 103, 132, 135, 210, 263, 313, 329, 416
 judiciaire.....137, 148, 264, 315
laudatio funebris.....152, 158, 171, 322
 lyrisme.....188
 lyrique.....110, 216, 254, 255
 maternité.....125, 137, 140-144, 147, 152, 201
 matriarcat.....12, 15, 88
 mauvais conseiller.....204, 345, 417
 messenger....47, 156, 170, 185-187, 221, 224, 243, 295, 301, 303, 309, 332, 333, 336,
 345, 393, 394, 402, 403
 métamorphose.....23, 44, 49, 51, 52, 70, 80, 145, 153, 194, 227, 239, 268, 270, 292,
 294, 320, 322, 375, 421
metanoia.....80, 188
 métaphore.....102, 120, 140, 150, 169, 193, 234, 238, 244, 459
 métonymie.....75, 233, 234, 273, 285, 310
 mise en abyme.....423
 misogynie.....136, 137, 139, 140, 149, 152, 158, 207, 213, 251, 255
 modèle....15, 21, 22, 24, 29, 32, 35, 37, 39, 49, 51, 52, 56, 58-60, 68, 70, 71, 75, 106,
 108, 109, 120, 123, 125, 147, 154, 181, 188, 199, 200, 202, 221, 227, 256, 257, 262,
 264, 266, 267, 270, 273, 283, 290, 312, 314, 317, 322, 342, 362, 374, 381, 382, 414,
 423
 monologue.....32, 126, 169, 199, 246, 247, 272, 287, 291, 302, 331-333, 412
 morale.....50, 55, 56, 77, 93, 106, 109, 110, 112, 118, 120, 125, 135, 139, 144, 153,
 154, 174, 198, 202, 211, 216, 224, 231, 232, 235, 267, 281, 285, 291, 292, 312, 318-
 320, 362, 363, 370, 383, 388, 414, 417, 419
 moral.....18, 19, 58, 118, 124, 128, 135, 146, 199, 227, 322, 418, 421
 mythe.....10, 12, 13, 22, 249, 282, 306, 321, 372
 mythologie.....235, 351
nefas.....52, 168, 293
 Ombre.....46, 119, 125, 169, 171, 194, 224, 238, 243, 245-252, 254, 255, 274, 287,
 300, 325, 335, 344, 426, 427
 Ombres.....191, 225, 243, 244, 246-249, 251, 254, 255, 309
 orateur.....180, 322, 349
 oratoire.....131, 132, 157, 198, 199, 227, 244
 orgueil...14, 79, 82, 89, 93-96, 101, 106, 116, 130, 172, 183, 224, 236, 258, 262, 276,
 281, 320, 325, 349, 359, 386, 413-415
 Orient.....12, 14, 16-18, 22, 33, 35, 56, 60, 74, 80, 107, 110, 124, 125, 136, 140, 169,
 173, 186, 195, 212, 213, 229, 231-236, 238, 239, 241, 242, 268, 303, 305, 306, 309,
 316-318, 321, 325, 350, 352, 353, 363, 380, 382, 384, 387, 399, 400, 413
 paganisme.....92, 249

païen.....100, 245, 247, 249, 255
 passion. 27, 32, 52, 57, 58, 62, 75, 77, 88, 105, 107-109, 112, 113, 118-121, 124, 126, 144, 150, 154, 155, 157, 164, 166, 180, 181, 188, 208, 246, 250, 314, 315, 327, 354, 359, 373, 386, 395, 396, 412, 418, 419, 429
 pathétique.....37, 46, 114, 141-143, 150, 164, 174, 175, 180-182, 185-188, 191, 197, 211, 227, 251, 254, 259, 268, 285-287, 295, 313, 326, 364, 374, 389
 pathos.....27, 118, 180, 181, 190, 195, 247, 316, 320, 402
 péril.....19, 27, 47, 73, 76, 83, 89, 107, 160, 225, 229, 272, 275, 278, 279, 315, 350
 pitié.....26, 50, 67, 76, 81, 102, 103, 141, 142, 153, 163-165, 180-184, 186, 188, 190-192, 197, 205, 210, 211, 250, 251, 253, 255, 257, 299, 304, 309, 390, 407
 plaisir tragique.....160, 182, 188, 197
 politique.....11, 14-16, 18, 19, 22, 40, 41, 60, 61, 64, 66-68, 71-75, 77, 80, 83-91, 97, 106-108, 110, 117, 118, 123, 124, 132, 133, 136, 139, 147, 150, 153, 158, 160, 168, 169, 172-178, 183, 199, 204, 209, 211, 213, 215, 220, 225, 227, 231, 233, 274, 279, 281, 293, 294, 297, 300, 302, 315, 317-319, 334, 347, 355, 357, 359, 362, 364, 366, 369, 370, 375, 381, 387, 395, 400, 409, 412-414, 417-421
 portrait.....72, 76, 78, 80, 86, 123, 125, 131, 137, 138, 146, 148, 150, 157, 159, 164, 206, 207, 317, 326, 347, 365, 367, 372, 387-389, 393, 402, 413
 procès.....99, 314, 315, 318, 319
 propagande.....44, 70, 75, 81, 316, 319, 347
 prosopopée.....244
 prostitution.....36, 44, 140, 352, 354, 355, 366, 384, 400, 401, 413
 protatique.....60, 169, 244-247, 272, 287, 426
 Querelle des Amies.....63, 138
 Querelle des Femmes.....63, 138, 149, 385
 Querelle du Cid.....38, 41, 49, 50, 446, 453
 religion.....61, 69, 76, 92, 103, 106, 145, 213, 233, 246, 255, 351
remotio.....207
 Renaissance.....44, 45, 80, 164, 256, 264, 317, 363, 372
 renaissant.....19, 26, 31, 50, 52, 54, 69, 76, 147, 158, 181, 197, 198, 247, 249, 273, 287, 312, 314, 321, 322, 375
 rhétorique.....51, 57, 65, 92, 95, 115, 130-132, 135, 137, 148, 157, 164, 166, 171, 180-182, 187, 189, 192, 198, 204, 206, 209, 227, 229, 244, 252, 314-316, 321, 386, 424, 425, 428
 sentence.....32, 84, 136, 138, 149, 163, 176, 198
 sorcellerie.....70, 212, 234
 spectre.....230, 243, 244, 245, 247-249, 251, 252, 287, 290, 309, 342, 446
 stances.....47, 114, 279, 285, 309, 329, 332
 stichomythie.....200, 201, 204
 sublime.....12, 165, 380, 391, 423
 suicide....11, 19, 22, 27, 29, 31, 34, 46, 47, 54, 56, 57, 61, 62, 65, 74, 83, 85, 90, 100, 103, 106-108, 110, 116, 118, 123, 136, 143, 144, 146, 150-152, 158, 174-177, 179, 181, 185-188, 190, 192, 193, 195, 198, 199, 202-204, 208, 209, 217, 218, 222, 224, 225, 227, 229, 231, 234-239, 253-255, 260, 269, 271, 272, 276-279, 282, 285, 291, 293-307, 309, 310, 313, 318, 320, 322, 325-330, 343, 349, 352, 358, 362, 364, 367, 368, 372, 373, 380, 384, 386, 389, 390, 392, 394, 398, 405, 426, 427
 téichoscopie.....185, 264
 tension dramatique.....209, 301, 302
 théâtre dans le théâtre.....210, 423
 tirade.....32, 47, 79, 104, 105, 113, 126, 129, 131, 156, 185, 189, 192, 198, 209, 314, 331, 404, 413, 421

<i>topos</i>	64, 65, 83, 87, 119, 156, 170, 187, 245, 248
<i>topoi</i>	113
tragédie grecque.....	23, 46, 165, 229, 273
tragédie latine.....	36, 154
tragi-comédie.....	27, 29, 32, 47, 203, 224, 241, 257, 283, 297, 408, 428
<i>triumvirat</i>	67, 82, 83, 430
triumvir.....	16, 67, 75, 81-83, 124, 132, 139, 172, 173, 273, 359, 393, 394, 430
tyran.....	12, 18, 52, 71, 75-82, 84, 89, 101, 106, 146, 172, 188, 199, 203-206, 238, 258, 263, 272, 276, 326, 418
<i>ultima verba</i>	159, 192, 223, 254, 284, 304
vengeance.....	20, 51, 56, 60, 76, 84, 87, 89, 95, 102, 117, 127, 132, 139, 204, 205, 258, 263, 268, 280, 281, 328, 390, 411, 412, 414, 416, 417, 419
vertu.....	41, 44, 50, 51, 54, 56, 57, 60, 63, 71, 84, 96, 101, 118, 119, 122, 125, 127-129, 131, 132, 135, 145, 147, 152, 154, 160-162, 169, 170, 202, 207, 214, 225, 233, 234, 266, 292, 316, 321, 362, 365, 386, 388, 390, 401, 411, 415, 416, 419, 420, 427
vice....	50, 54, 60, 64, 110, 118-120, 125, 128, 138, 139, 148, 149, 161, 163, 234, 235, 242, 321, 384, 385, 416, 419
violence.....	57, 67, 70, 71, 76, 77, 85, 105, 113, 117, 123, 137, 162, 185, 186, 198, 204, 206, 208, 250, 296, 302, 306, 384, 387, 398, 399, 401, 403, 409
virilité.....	15, 18, 150, 151, 277, 288, 290, 316, 358, 398, 400, 402, 419, 420
vraisemblance.....	15, 29, 45, 57, 62, 87, 115, 126, 127, 129, 135, 154, 187, 218, 219, 224, 234, 270, 274, 285, 287, 296-298, 318, 319, 408, 409

Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682. Une dramaturgie de l'éloge.

Dernière reine d'Égypte, Cléopâtre est, en France, la première héroïne de tragédie. Présentée comme un monstre de débauche et d'ambition par les auteurs latins, elle devient une figure majestueuse et digne sur la scène : la dramaturgie humaniste naît sous le signe de l'éloge. L'entrelacement des thèmes et des motifs, la composition des pièces ainsi que le travail stylistique et rhétorique des dramaturges mettent en place un tribunal où est instruit le procès de Cléopâtre, l'étrangère, la femme fatale qui a déjà séduit César et qui, responsable d'Actium, précipite la mort de Marc Antoine. Mais le suicide de la reine est mis en valeur par le recours au dénouement étendu, instrument dramaturgique au service d'une logique d'héroïsation. Ainsi réhabilitée dans le théâtre humaniste et « classique », la figure de Cléopâtre illustre à merveille la définition du héros tragique.

Mots-clés

XVI^e siècle, XVII^e siècle, théâtre, tragédie, France, humanisme, dramaturgie, dénouement étendu, héroïsme, éloge, imitation, Histoire, Égypte, Antiquité.

Cleopatra in French Tragedies from 1553 to 1682. A Dramaturgy of Eulogy.

Cleopatra, the last queen of Egypt, is the first heroine of tragedy in France. Depicted by Latin authors as a debauched and ambitious monster, she became a lofty and dignified figure on stage: thus was born humanist dramaturgy under the sign of eulogy. The interlacing of themes and topics, the composition of the plays together with the stylistic and rhetorical work of the playwrights set up a court where is conducted the trial of Cleopatra, the foreigner, the femme fatale who had seduced Caesar and who, responsible for the defeat of Actium, hastened Mark Antony's death. But the suicide of the queen is enhanced by the use of the extended outcome, a dramatic instrument serving a logic of heroizing. Thus cleared of her misdeeds in the humanist and "classic" theatre, the figure of Cleopatra marvelously illustrates the definition of the tragic hero.

Keywords

XVIth century, XVIIth century, theater, tragedy, France, humanism, dramaturgy, extended outcome, heroism, eulogy, imitation, History, Egypt, Antiquity.