

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 juventutis 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 GIVARINI 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 theatres: contenant le catalogue alphabetique 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 enviables, 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 consécution 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.

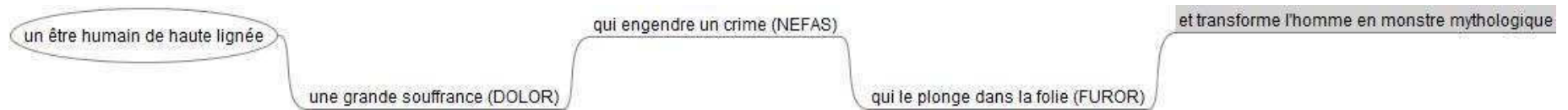
⁵Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, *op. cit.*, p. 55.

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.

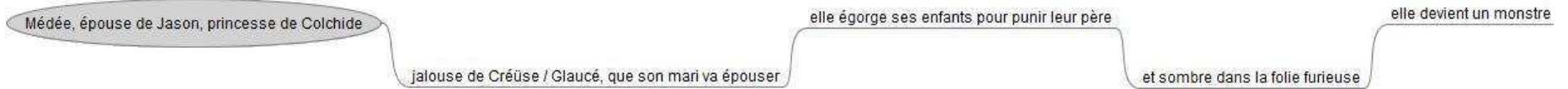
Les tragédies de Cléopâtre sont difficiles à classer : il ne peut s'agir d'une action simple sur le modèle grec puisque les amants ne sont pas heureux au début. Dans les pièces renaissantes, ils sont perdus et Antoine est parfois même déjà mort ; au « Grand Siècle », même si des sursauts d'espoir sont 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



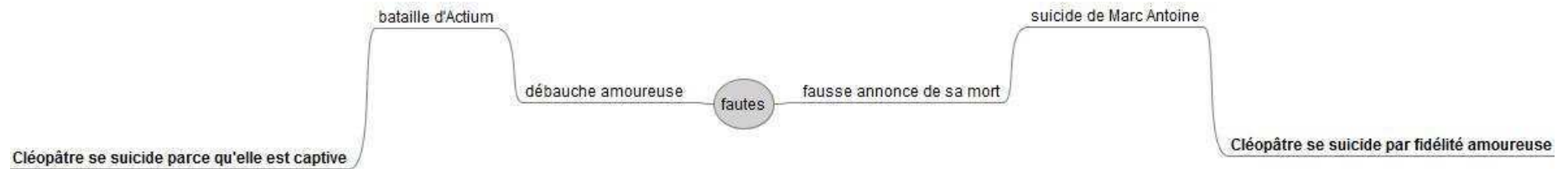
La tragédie de Cléopâtre

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.

admirée 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 Jodelle 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.