

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 celuy [coutelas] 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 complaints,
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 beautez !
O mortelles grandeurs, mortelles Royautez !
O miserable vie ! ô lamentable Royne !
O par mon seul defaut, 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'empoiement 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 Cléopatre 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.

¹Voir « 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.