

*NAISSANCE D'UNE FIGURE
LITTÉRAIRE MYTHE, HISTOIRE ET
TRAGÉDIE*

CLÉOPÂTRE, IDENTITÉ MYTHIQUE ET TRAGIQUE

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

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

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

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

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

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

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

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

Une femme de pouvoir

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

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

montre l'utilisation de la figure d'Isis.

CLÉOPÂTRE, UNE NOUVELLE ISIS ?

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

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

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

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

²Voir à titre de complément :

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

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

⁴Lully composera une tragédie lyrique éponyme :

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

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

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

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

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

Voir aussi :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵*Ibid.* v. 735-738.

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

CLÉOPÂTRE FACE À HATCHEPSOUT

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

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

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

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

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

¹Voir à titre de complément :

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

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

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

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

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

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

CLÉOPÂTRE ET LES FIGURES LATINES DU POUVOIR

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

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

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

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

¹« Lucrece de son sang jadis lava de blasme / Venerable aux Dieux et ses jours, et son ame : / La vertu ne fut point languissante en son cœur, / Le courage failly, et morte la vigueur. / Car brave elle mourut par sa main venerable, / Rendant par son trespas sa vertu perdurable. / Porcie fit ainsi, pour esteindre en mourant / La cruelle douleur qu'elle alloit souspirant, / N'eut crainte d'estouffer sa genereuse haleine, / Pour contenter son ame entre toutes hautaine »
Ibid., v. 943-952.

²*Ibid.*, v. 957-960.

Sans oser toutefois se nommer son Époux.¹

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

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

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

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

CLEOPATRA BIFRONS

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

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

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

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

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

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

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

L'étrangère captive

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

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

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

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

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

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

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

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

Des dangers de la séduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRADITION ET RENAISSANCE : L'ÉMERGENCE D'UNE HÉROÏNE

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

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

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

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

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

²Le modèle est à la mémoire des dramaturges :

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

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

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

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

Aristote définit ainsi le héros de tragédie :

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

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

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

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

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

Naissance d'un modèle tragique, de Sophonisbe à Cléopâtre

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

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

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

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

¹Ces pièces sont regroupées dans l'ouvrage suivant :

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

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

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

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

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

Voir *supra* note 2 p. 19.

⁵Remarque d'Alain Riffaut :

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

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

et les deux figures semblent se répondre :

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

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

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

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

²Remarque d'Alain Riffaut :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dramaturgie humaniste, dramaturgie classique : la tragédie et son dénouement

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

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

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

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

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

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

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

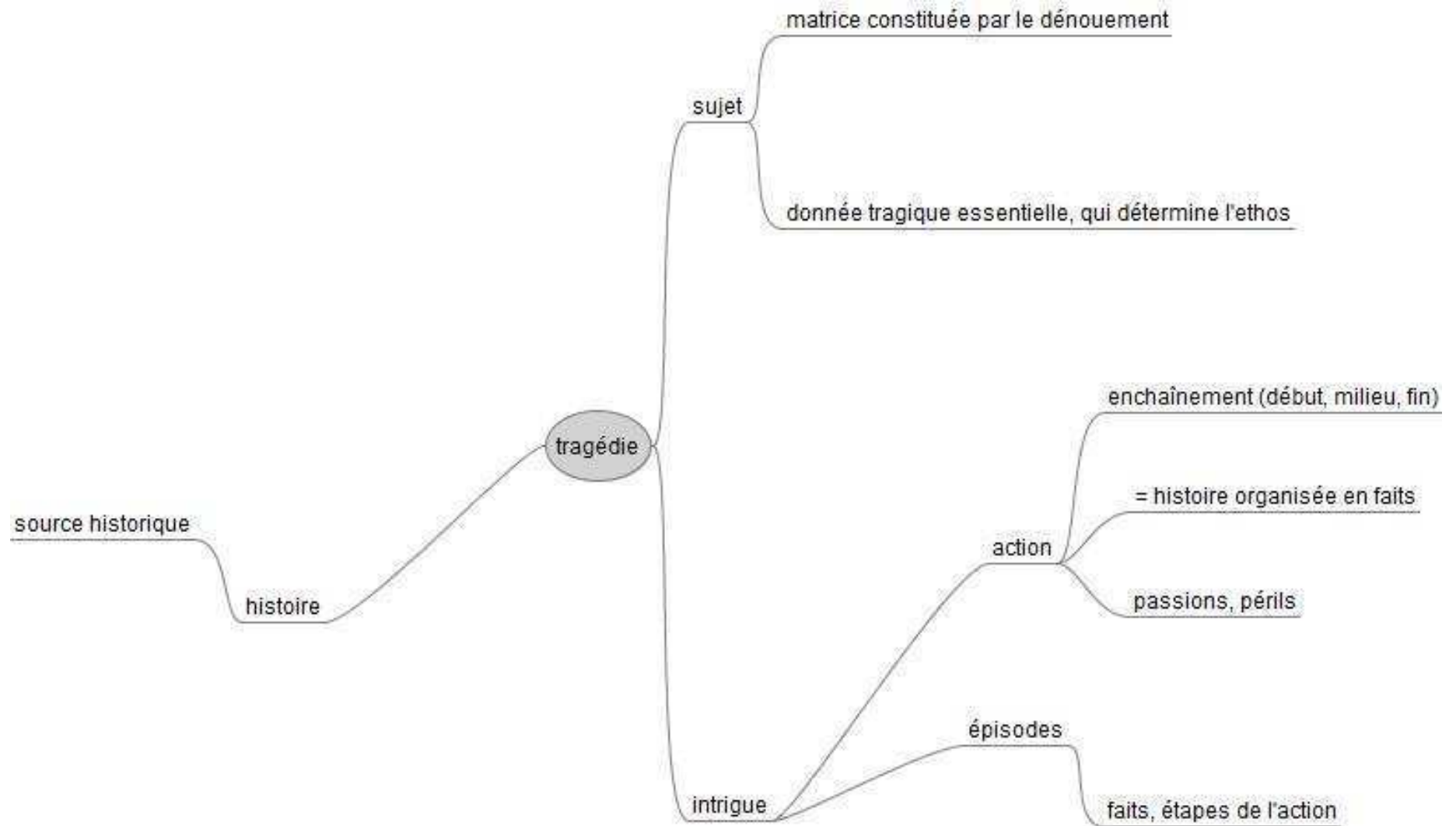
⁵ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 53.

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

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

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

ANALYSER UNE TRAGÉDIE



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

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

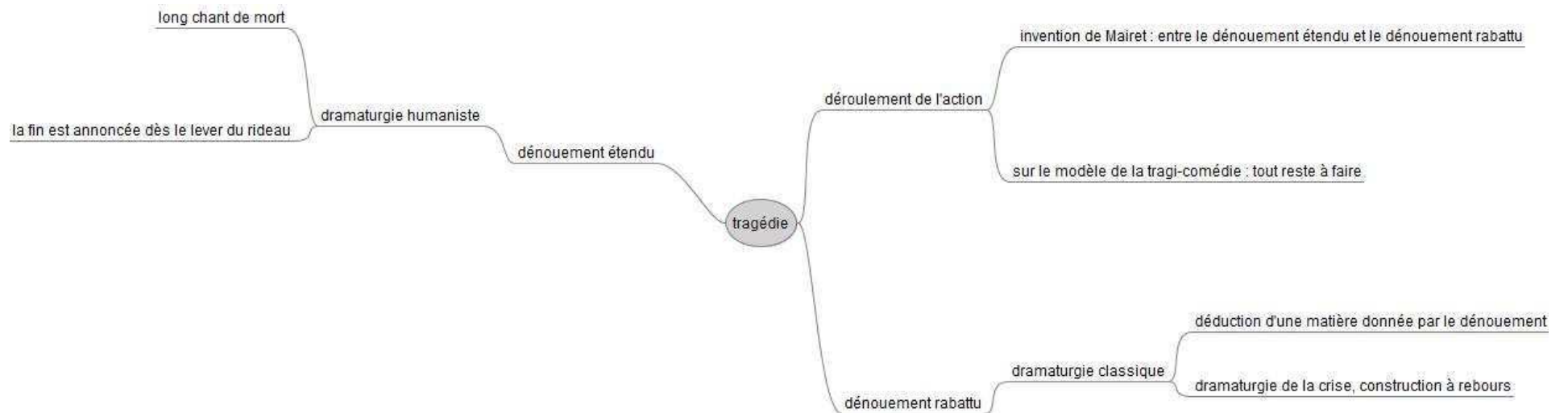
Il nous paraît intéressant dès lors de considérer les spécificités de notre sujet : la mort de Cléopâtre. L'*ethos* de la reine implique cette obstination à mourir plutôt qu'à demeurer captive. Mais les dramaturges du « Grand Siècle » ne peuvent se satisfaire du modèle humaniste, qu'ils entendent dépasser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

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

²*Ibid.*, p. 183-185.

³*Ibid.*, p. 187-188.

DRAMATURGIE HUMANISTE, DRAMATURGIE CLASSIQUE



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un sujet original : la mort de Cléopâtre

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

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

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

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

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

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

difficile :

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

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

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

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

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

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

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

³Agostino VENEZIANO, *Cleopatra*, 1515.

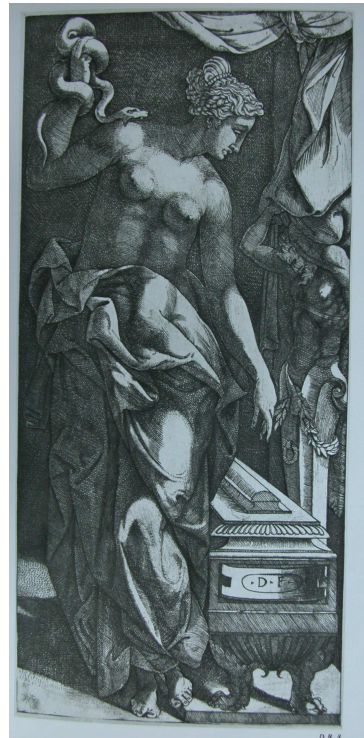
⁴Domenico del BARBIERE, *Cleopatra*, 1532.

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

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



Veneziano *Cleopatra* 1515



Barbieri *Cleopatra* 1532



Buonarroti *Cleopatra* 1535



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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