À propos de deux figures du mal : "Macbeth" et "Rodogune"

Autor(en): **Jackson, John E.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **48 (2004)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-269338

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

À PROPOS DE DEUX FIGURES DU MAL : *MACBETH* ET *RODOGUNE*

A Neil Forsyth

Parmi les causes qu'il est possible d'avancer pour expliquer l'émergence du genre tragique dans l'Angleterre et dans la France des années 1580 à 1680 – c'est-à-dire la période qui voit succéder à la relative stabilité de l'ordre de la Renaissance un cosmos marqué par une extension[1] ainsi que par une défiguration issue de la rupture du cercle médiéval de la perfection divine[2] autant que par le sentiment d'une instabilité à laquelle la formule de Montaigne donne son expression la plus connue[3] –, la nécessité renouvelée de rendre compte d'une réalité politique du Mal a pu jouer son rôle et cela d'autant plus que dans les deux pays les questions de succession dynastique, liées aux controverses religieuses, étaient l'objet d'un débat où l'enjeu était considérable, y compris sur le plan moral. La corruption de l'idée d'une nature coupée de la grâce, aggravée, à la suite de Machiavel, par la sécularisation de la pensée politique[4],

---

[1] Sensible dans le titre du livre d'Alexandre Koyré qui porte sur les développements de la science de cette époque, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Puf, 1962.

[2] Cf. Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.

[3] « Le monde est une branloire pérenne. » Sur ce sentiment, le livre de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953, a gardé toute son éloquence.

[4] Cf. Felix Raab, *The English Face of Machiavelli*, Londres, Routledge, 1964, Peter S. Donaldson, *Machiavelli and the Mystery of State*, New York, Cambridge University Press, 1988. Pour Corneille, voir le chapitre très informé « Friendship in an absolute Monarchy : Pierre Corneille's *Cinna* and *Rodogune* » d'Ullrich Langer, *Perfect Friendship. Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*, Genève, Droz, 1994, p. 213-244.

offrait au genre littéraire propre à mettre en scène les princes détenteurs du pouvoir une légitimité que son succès culturel atteste. Aux mystères médiévaux, forme d'un théâtre populaire soumis au rythme du calendrier religieux et où l'opposition de Dieu et de Satan conduisait inévitablement à la défaite de celui-ci, pouvait succéder un théâtre de l'Histoire propre à servir aussi bien de miroir à la réflexion contemporaine sur la présence et les formes d'un Mal dont chacun avait à redouter les effets. Ainsi que l'écrit Lily Campbell :

> Tragedy started to picture the fall of princes. It came to seek an explanation that could justify the ways of God to men. It came to seek the justice which must inhere in such falls if there was a God of justice in his heaven. And it found that justice in the error or the folly which caused men to bring down evil on themselves. And gradually it came to find in men's passions the cause of their errors and their folly, and therefore the cause of the evil which they brought upon themselves[5].

Cet accent mis sur les passions comme cause de la folie des hommes et donc comme cause du mal demande toutefois à être différenciée et c'est ce que nous voudrions tenter ici en parcourant rapidement deux œuvres qui présentent chacune une ou deux figures maléfiques dont toutefois, et c'est là l'intérêt de les convoquer, la nature plus exacte doit être précisée.

Macbeth

La première chose à dire à propos de Macbeth est qu'il n'est nullement *a priori* une figure du mal. Dans la scène d'introduction à la cour de Duncan, c'est au contraire sa loyauté et son courage militaire qui font l'objet d'un éloge tel qu'il l'exhausse au rang d'une

---

[5] Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes*, London, Merhuen, 1930 (1961), p. 22.

sorte d'allégorie de la bravoure (« Valour's minion », I, 2, 19[6]) et de la fidélité du parfait vassal. Maître de la rébellion contre le Roi d'Ecosse, Macbeth se voit d'ailleurs récompensé sur le champ par l'octroi du titre du rebelle qu'il a maté. La faille de cette armure d'apparente perfection ne viendra qu'au moment de l'apparition des trois sorcières et de leur prophétie. En prédisant le trône à celui qui n'est alors que le Thane (Conte) de Cawdor fraîchement désigné, les trois sœurs ébranlent l'intégrité de sa sujétion exemplaire en suscitant le vertige d'un possible auquel tout donne à penser qu'il s'était refusé de croire jusque-là de manière consciente. Bien entendu, la tentation métaphorisée par les « Weïrd Sisters » n'est, si l'on veut, que la forme extériorisée d'une labilité intérieure. Tendant à Macbeth le miroir de la réalisation d'une ambition qu'il ne s'était pas avouée, elles en révèlent la présence latente, mais, et c'est là un aspect plein de sens, non sans que cette révélation n'ébranle le personnage au point de secouer la conception même qu'il se fait de sa nature :

> This supernatural soliciting
> Cannot be ill ; cannot be good : –
> If ill, why hath it given me earnest of success,
> Commencing in a truth ? I am Thane of Cawdor :
> If good, why do I yield to that suggestion
> Whose horrid image doth unfix my hair,
> And make my seated heart knock at my ribs,
> Against the use of nature ? Present fears
> Are less than horrible imaginings.
> My thought, whose murther yet is but fantastical,
> Shakes so my single state of man,
> That function is smother'd in surmise,
> And nothing is, but what is not. (I, 3, 130-142)

La double indication somatique des cheveux dressés et du cœur qui bat au point de cogner aux vertèbres suggère la profondeur contre-

---

[6] Toutes les citations de la pièce sont faites d'après l'édition de Kenneth Muir, *Macbeth*, The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1973.

nature (« against the use of nature ») de la tentation régicide qui se marque aussi dans le recours à un langage du paradoxe[7] : pour dire la réalité toujours plus contraignante de ce qui n'est à ce stade qu'un fantasme (cf. « fantastical »), Macbeth se sert à la fin d'une formule qui vérifie littéralement la perversion de l'ordre naturel : « And nothing is, but what is not. » Si rien n'est que ce qui n'est pas, autrement dit, si l'ordre de l'imaginaire a pris la place de l'ordre de la réalité, et si cet imaginaire est celui de la destruction, c'est bien que la perversion du fantasme a supplanté cet ordre de la Nature qui régit aussi bien l'équilibre somatique du personnage que l'équilibre politique du royaume. Il n'en ira pas autrement, au début du second acte, dans la scène de l'hallucination du poignard, voire, beaucoup plus tard, de l'apparition du spectre de Banquo lors du festin royal. Que la passion – en l'occurrence l'ambition – ait ainsi travaillé à hâter l'action du mal, confirmant la thèse de Lily B. Campbell, ne nous dit toutefois encore rien au sujet de la spécificité de la forme que prend la perversion dans cette pièce. L'action de Claudius, dans *Hamlet*, pour avoir un but analogue, n'en présente pas moins, par exemple, une allure d'un tout autre ordre. Pour comprendre ce qui caractérise la particularité de la perversion de l'ordre naturel dans *Macbeth*, il faut d'abord remonter à la scène de la prophétie des sorcières et noter que, après s'être adressées exclusivement à Macbeth, les trois sœurs n'en ont pas moins annoncé ensuite à Banquo :

> Thou shalt get kings, though thou be none. (I, 3, 67)

Ce qui provoque, quelques vers plus loin, l'échange suivant :

---

[7] A propos de ces paradoxes, Lawrence Danson remarque très justement que le style de la contradiction logique « affects all the characters, and conditions our response to their world, for it is the very image-in-sound of that world, where all coherence has apparently been destroyed and where, therefore, language is driven to the desperate expedients of paradox, antithesis, conundrum. » *Tragic Alphabet : Shakespeaere's Drama of Language,* New Haven, Yale UP, 1974, p. 131.

Macb. Your children shall be kings.
Ban. You shall be King. (I, 3, 86)

L'opposition, comme l'on voit, porte d'emblée sur la distinction entre être et procréer, entre l'assomption de la couronne et l'engendrement d'une dynastie royale. Macbeth sera roi, Banquo le père de rois. D'une certaine manière, toute la structure de la pièce consiste à vérifier que, pour l'usurpateur, ce partage est vécu comme un marché de dupes. Si en effet dès la fin de l'acte II, Macbeth a succédé à Duncan sur le trône d'Ecosse, la conscience qu'il prend du sens de la prophétie des trois Sorcières, à la première scène du troisième acte, révélera sa frustration. Parlant des « weïrd Sisters », il s'écrie en effet :

Then, prophet-like,
They hail'd him father to a line of kings.
Upon my head they plac'd a fruitless crown,
And put a barren sceptre in my gripe,
Thence to be wrench'd with an unlineal hand,
No son of mine succeeding. (III, 1, 58-63)

Le contraste entre la fonction de père accordée à Banquo et la suite des termes dénotant la stérilité de Macbeth (« fruitless crown, barren sceptre, no son of mine succeeding ») permet de comprendre le motif exact de l'envie de Macbeth à l'endroit de Banquo. Cette envie est comparable à celle d'une femme stérile à l'endroit d'une mère. Nous n'employons pas tout à fait cette image par hasard. Depuis que Freud, reprenant une suggestion de l'angliciste Ludwig Jekels, a repéré dans le couple des Macbeth la répartition sur deux personnages d'une personnalité unique et complexe[8], la compréhension du protagoniste de la pièce est grandement facilitée si l'on accepte l'hypothèse que son personnage intérieur est inséparable de celui de son épouse. Or

[8] Freud, « Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit », *Gesammelte Werke*, Francfort, Fischer Taschenbuch, X, 364-391.

ce qui est frappant dès lors, c'est de remarquer que les images par lesquelles celle-ci cherche à fortifier son mari dans sa volonté régicide sont les images d'une dénaturation de sa condition de femme. Comme elle le dit dans le premier des deux passages les plus célèbres la concernant :

> Come, you Spirits
> That tend on mortal thoughts, unsex me here,
> And fill me, from the crown to the toe, top-full
> Of direst cruelty ! make thick my blood,
> Stop up th'access and passage to remorse ;
> That no compunctious visitings of Nature
> Shake my fell purpose, nor keep peace between
> Th'effect and it ! Come to my woman's breasts,
> And take my milk for gall... (I, 5, 40-48)

« Unsex me here » veut dire en substance « Faites-moi homme, enlevez ma nature de femme. » De même, un peu plus avant dans ce premier acte, au moment où il s'agit pour elle de dissiper les hésitations de Macbeth, s'écrie-t-elle :

> I have given suck, and know
> How tender 'tis to love the babe that milks me :
> I would, while it was smiling in my face,
> Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
> And dash'd his brains out, had I so sworn
> As you have done to this... (I, 7, 54-59)

Dans ces vers terribles, le Mal coïncide littéralement avec le reniement de la maternité comme preuve ultime et indépassable de la disposition contre-nature de Lady Macbeth. Récusant l'idée de maternité, pire encore, évoquant l'action (supposée) d'écrabouiller la cervelle de son nouveau-né, l'épouse de Macbeth expose la tendance infernale de sa disposition en subvertissant toute idée de fertilité ou de tendresse liée à la fertilité. Or si, selon la remarque d'André Green, « c'est la bisexualité que ce couple symbolise : l'union du

masculin et du féminin, d'où il ne faudrait pas conclure que chaque personnage n'incarne que son sexe réel, au contraire[9] », il devient aisé de comprendre que cette récusation du maternel (sinon du féminin) concerne le mari autant que la femme, et que la définition du Mal que cela implique corrèle donc de manière incontestable la destructivité à l'absence ou au refus de la fertilité.

A l'appui d'une telle corrélation, plusieurs faits. Le premier, bien que d'apparence anecdotique, est déjà révélateur. Lorsque Duncan arrive au château de Macbeth accompagné de Banquo, celui-ci, vantant la douceur de l'air qui l'entoure, note à propos du martinet dont il entend les cris :

> This guest of summer,
> The temple-haunting martlet, does approve,
> By his loved mansionry, that the heaven's breath
> Smells wooingly here : no jutty, frieze,
> Buttress, nor coign of vantage, but this bird
> Hath made his pendent bed, and procreant cradle :
> Where they most breed and haunt, I have observ'd
> The air is delicate. (I, 6, 3-9)

Aux images de destruction associées à Lady Macbeth, l'évocation du nid du martinet oppose celles d'une fécondité naturelle que le lecteur ne peut que relier au Bien. Qu'une telle polarité définisse en même temps la structure de la tragédie se déchiffre dès lors sans difficulté. A peine a-t-il été couronné (entre le deuxième et le troisième acte) que la pensée du nouveau Roi, bien loin de s'exalter dans sa souveraineté nouvellement acquise, se concentre de manière exclusive sur la postérité de Banquo. En d'autres termes, le meurtre de Duncan, première étape de la conquête du pouvoir, se dépasse aussitôt en désir actif de destruction de la postérité de ceux qui, bien que ses sujets, sont en mesure de procréer : Banquo et son fils Fleance, d'abord,

---

[9] André Green, « Macbeth : engendrement et déracinement », *La Déliaison*, Paris, Les Belles-Lettres, 1992, p. 209.

puis l'épouse et les enfants de Macduff[10]. Ce qu'il faut noter, au-delà de la folie qui va, dès le troisième acte, pousser le protagoniste à tenter d'éradiquer toute fertilité autour de lui pour compenser sa propre stérilité (ou celle de son couple), c'est que sa progression dans le Mal va précisément de pair avec la conscience toujours plus désespérée qu'il prend de l'inanité de son entreprise, au point de tourner à l'obsession. Ainsi par exemple de son interprétation de l'enfant couronné et portant un arbre dans sa main, au quatrième acte :

> What is this,
> That rises like the issue of a king :
> And wears upon his baby brow the round
> And top of sovereignty ? (IV, 1, 86-88)

Ou, de manière plus destructive encore, le meurtre projeté puis réalisé des Macduff :

> And even now,
> To crown my thoughts with acts, be it thought and done :
> The castle of Macduff I will surprise ;
> Seize upon Fife ; give to th'edge o'the sword
> His wife, his babes, and all unfortunate souls
> That trace him in his line. (IV, 1, 148-153)

---

[10] A propos de ces trois meurtres, R. L. Reid suggère une interprétation qui, bien que différente de la nôtre, ne manque pas de profondeur : « Instead of conceiving the tragedy as one great cosmos-shaking act of regicide followed by two subordinate after shocks, I would characterize Macbeths' journey into darkness as three equally significant stages of spiritual catastrophe, three distinctive and theatrically-potent dimensions of evil as it evolves and festers in the human psyche. Macbeth murders first a *parental ruler*, then a *brotherly friend* (his "chiefest friend" according to Holinshed), and finally a *mother and her children*. His victims thus represent the three fundamental human bonds [...] Thus, in the course of the three murders, Macbeth deconstructs the entire psychological infrastructure of human identity. » « Macbeth's Three Murders : Shakespeare, Psychology and tragic Form », *Renaissance Papers 1991*, edited by George Walton Williams and Barbara J. Baines, The Southeastern Renaissance Conference, 1992, p. 77.

L'étiolement puis la mort de Lady Macbeth au dernier acte autant que la conclusion désabusée, presque dénuée de tout sentiment que son mari en tire, marque le point extrême d'un Mal devenu synonyme d'une privation de sens et même d'une privation de la possibilité d'un sens, de tout sens :

> Out, out, brief candle !
> Life's but a walking shadow ; a poor player,
> That struts and frets his hour upon the stage,
> And then is heard no more : it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing. (V, 5, 23-28)

Rodogune

Considéré d'un point de vue dramaturgique, *Macbeth* présente, outre la caractéristique d'être la plus courte des tragédies de Shakespeare, celle d'un assez grand nombre de passages organisés en *a parte* ou en monologues. Le choix de tels procédés discursifs a pour sens manifeste de permettre au spectateur (ou au lecteur) d'entrer dans la psyché du personnage, d'assister à ses hésitations, sa tentation, voire à ses remords. En intégrant ainsi le spectateur à la construction ou du moins au devenir de son personnage, Shakespeare contribue aussi à l'humaniser, en rendant visibles les étapes d'une perversion qui pourrait être, à la limite, celle de chacun[11]. Le miroir qui nous est ainsi tendu est d'autant plus recevable que nous avons appris au premier acte non seulement que le protagoniste était un sujet aussi brave que loyal, mais encore que sa nature était « too full o' the milk of human kindness », trop pénétrée d'humanité pour recourir d'elle-même à l'action brutale du meurtre pour conquérir le pouvoir. Ce

---

[11] Cf. Wolfgang Clemen : « These soliloquies not only show us his mind at work, so that we enter into a process of thought and believe ourselves present while these thoughts are being formed. » *Shakespeare's Dramatic Art*, Londres, Methuen, 1972, p. 158.

n'est que peu à peu, notamment sous l'influence de sa femme, que Macbeth s'identifie à un être du mal tandis que son épouse, à l'inverse, glisse de son côté dans un remords de plus en plus destructeur.

Dans *Rodogune*, les monologues ont une autre fonction, qui est de nous mettre en présence de l'attitude quasi solipsiste de la veuve de Démétrius Nicanor. Cléopâtre est une figure dont le rapport au monde est si égo-centré, si l'on peut dire, que le monologue devient la forme qui lui convient le plus naturellement. Sa première apparition à l'ouverture du deuxième acte le donne déjà à comprendre de façon très claire :

> Serments fallacieux, salutaire contrainte,
> Que m'imposa la force, et qu'accepta ma crainte,
> Heureux déguisements d'un immortel courroux,
> Vains fantômes d'Etat, évanouissez-vous.
> Si d'un péril pressant la terreur vous fit naître,
> Avec ce même péril il vous faut disparaître,
> Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
> Qu'efface un prompt oubli, quand les flots sont calmés.
> Et vous qu'avec tant d'art cette feinte a voilée,
> Recours des impuissants, haine dissimulée,
> Digne vertu des Rois, noble secret de Cour,
> Eclatez, il est temps, et voici notre jour.
> Montrons-nous toutes deux, non plus comme Sujettes,
> Mais telle que je suis, et telle que vous êtes.
> Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser,
> Nous n'avons rien à craindre, et rien à déguiser,
> Je hais, je règne encor. (II, 1, 395-411)[12]

[12] Toutes les citations de Corneille sont faites d'après l'édition des *Œuvres complètes* (désormais OC), textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, tome II, p. 218.

L'espace solitaire du monologue de Cléopâtre se révèle en réalité, comme on voit, fort peuplé. A l'absence d'interlocuteur présent en personne répond la pluralité des absents. Un tel renversement fait déjà signe : non seulement il dévoile la capacité de la Reine de susciter, comme par hypotypose, la réalité (haïe) de ses adversaires, mais il illustre aussi l'ampleur de son epace intérieur. Cléopâtre est bien cette « seconde Médée » dont Corneille parle dans son avant-propos. Que le premier de ces interlocuteurs intérieurs soit constitué par les « vains fantômes d'Etat » permet d'emblée de définir l'horizon de sa conscience. Cléopâtre est une disciple de Machiavel au sens où chez elle l'action morale est entièrement subordonnée à la finalité politique d'une action dont le seul but est la conservation du pouvoir[13]. Que sa première phrase culmine dans un impératif (« évanouissez-vous ») traduit en même temps la prépondérance en elle d'un vouloir qui se comprend comme pouvoir sur son entourage. Prise dans la contradiction entre « l'immortel courroux », né de la décision de Nicanor de la déposséder du trône de Syrie, et la « crainte » du Parthe, la reine a prononcé des « serments fallacieux » dont la nécessité est désormais révolue. Grâce au traité de paix, la voici en mesure de reprendre plus librement l'initiative politique ou, si l'on préfère, la voici libre d'être à nouveau elle-même. Or cette liberté d'être se dévoile aussitôt comme une liberté de haïr : se tournant vers ce qu'elle qualifie, dans un renversement paradoxal, de « digne vertu des Rois », Cléopâtre personnifie sa haine pour faire de celle-ci, davantage encore qu'une interlocutrice, son égale :

> Eclatez, il est temps, et voici notre jour.
> Montrons-nous, toutes deux, non plus comme Sujettes,
> Mais telle que je suis, et telle que vous êtes.

S'égalant à sa haine, donc, la reine s'avoue comme figure intégrale du Mal. L'exhortation à paraître – « et voici notre jour » – est d'autant plus remarquable que l'isotopie du jour est présente depuis

---

[13] Voir les passages de Machiavel allégués par Couton, *OC* II, 1285.

le premier vers de la pièce : « Enfin ce jour pompeux, cet heureux jour nous luit / Qui d'un trouble si long doit dissiper la nuit ». Cléopâtre elle-même reprendra l'expression dès les premiers mots qu'elle adressera à ses fils : « Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour / Si doux à mes souhaits... » (II, 3, 521-522). Toutefois, au vers 406, jour a bien le sens d'un renversement, d'une perversion de l'ordre naturel puisque, prenant le contre-pied du jour qui doit, selon les paroles de Laonice, faire « pour jamais / Du motif de la guerre un lien de la paix », le jour de la haine doit être celui de la destruction de cette même paix. Le paradoxe de ce dédoublement du personnage en lui-même et en sa haine est que celle-ci représente en même temps, si l'on peut dire, sa plus pure essence. Lorsqu'elle s'écrie, deux vers après, « Je hais, je règne encor », la juxtaposition des deux verbes prend quasi valeur de corrélation : *odio ergo sum.* Cléopâtre n'est pas distincte de cette haine qui est tournée vers tout ce qui est susceptible d'entraver son pouvoir. On voit donc que Corneille procède, d'une certaine façon, à l'envers de Shakespeare. Celui-ci dédoublait son protagoniste, d'abord en lui adjoignant un double en la personne de son épouse puis en nous faisant assister à son débat intérieur, déployant par là la complexité d'une psyché progressivement happée par le Mal. Corneille dédouble sa protagoniste avec sa haine pour ensuite mieux la réduire à celle-ci. La *libido dominandi* a envahi a tel point l'âme de la reine qu'elle ne fait plus qu'un avec elle. Il n'y a pas de place en Cléopâtre pour autre chose que l'amour du pouvoir, ce qui se traduit du reste par l'emploi explicite d'un lexique amoureux pour parler du trône :

> Je fis beaucoup alors, et ferais encor plus,
> S'il était quelque voie, infâme ou légitime,
> Que m'enseignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime,
> Qui pût me conserver un bien que j'ai chéri
> Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari.
> Dans l'état pitoyable où m'en réduit la suite,
> Délices de mon cœur, il faut que je te quitte,
> On m'y force, il le faut, mais on verra quel fruit
> En recevra bientôt celle qui m'y réduit.
> L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle... (II, 2, 470-479)

Cléopâtre, à la différence de Lady Macbeth, est mère[14]. Cette maternité ne suffit nullement toutefois à réveiller en elle le sentiment naturel du Bien, fût-ce de la seule sollicitude maternelle (qui peut être égoïste)[15] puisque loin d'accepter de céder son sceptre à l'aîné de ses jumeaux, elle fait au contraire de l'adhésion à sa haine le principe même de tout droit d'aînesse :

> On ne montera point au rang d'où je dévale,
> Qu'en épousant ma haine, au lieu de ma rivale,
> Ce n'est qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir,
> Et je ferai régner qui me voudra servir. (II, 2, 499-502)

La substitution de « haine » à « rivale » comme complément d'« épouser » exprime bien elle aussi combien Cléopâtre a abandonné l'ordre naturel[16]. Comment comprendre un tel abandon ? Remarquons pour commencer que Cléopâtre n'est pas la première

---

[14] Lady Macbeth a été mère, si l'on en croit le fameux passage où elle excipe de cette expérience pour fortifier son mari (I, 7, 54-59). La question n'est pourtant pas de savoir, comme le demandait ironiquement L. C. Knight, combien d'enfants elle a eus, mais de comprendre que ces enfants n'ont pas vécu et que le couple qu'elle forme avec Macbeth est un couple stérile.

[15] On ne sait pas ce qui peut pousser un Joseph Pineau à écrire que par rapport à Médée, « la nouveauté du personnage [de Cléopâtre] réside dans la survie latente de la passion maternelle » (« Profondeur de Corneille. Cléopâtre, mère malgré elle », *Studi francesi,* 21, 1-2, 1977). Une telle latence n'existe que dans l'esprit du critique fourvoyé. Cité dans Marie-Odile Sweetser, « Les femmes et le pouvoir dans le théâtre cornélien », *Pierre Corneille. Actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984*, Paris, Puf, 1985, p. 605-614.

[16] Raison pour laquelle les remarques de Michel Prigent manquent l'essentiel : « En chassant la nature, Cléopâtre croit se libérer d'une contrainte alors qu'elle se détruit : le parricide conduit au suicide. Cléopâtre pourra "être heureuse à force de grands crimes" (v.1496), mais que lui servira d'être reine si ce pouvoir, dont la vocation naturelle et politique est d'être transmis à un fils, se trouve miné dans ses fondements par l'absence d'un fils ? » (*Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Puf, 1986). La possession du pouvoir chez Cléopâtre n'est nullement liée au désir de le transmettre à un fils. Ce n'est que contrainte par la situation de guerre que la reine fait mine de s'y résoudre.

figure de Corneille à se porter à de pareils excès. Dès sa première tragédie, il avait en effet campé dans le personnage de Médée une figure dont l'énergie et l'inventivité destructrices reléguaient les autres personnages de la pièce au rang de purs faire-valoir. En même temps, sa sympathie manifeste pour sa protagoniste, davantage même la sympathie suscitée à son endroit auprès du spectateur grâce à son statut de victime, donnaient déjà à entendre que le dramaturge reconnaissait dans la grandeur infernale de sa créature une figure du principe actif de la tragédie. Hors norme et plus grande que nature, Médée attestait par son hybris que le principe de fascination par lequel le jeune Corneille espérait fixer son spectateur puisait son pouvoir dans sa démesure même. Au côté « démoniaque » de la « sorcière » correspondrait l'intuition prêtée au spectateur que la dimension héroïque du personnage dramatique tire son intérêt de se situer « au-delà du bien et du mal »[17]. La complicité entre l'auteur et le spectateur se fonderait dans la reconnaissance partagée que la « surdimension » de Médée justifie ou du moins rend acceptable sa destructivité dans la mesure où celle-ci atteste avant tout une grandeur à laquelle aucun adulte sensible à la nécessité de l'héroïsme ne saurait refuser le tribut de son admiration. Qu'il y ait là de sa part une intention concertée, un passage du *Discours du poème dramatique* le manifeste de façon incontestable. Après avoir noté que « Cléopâtre, dans *Rodogune* est très méchante » et qu'il « n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses », Corneille poursuit : « Mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme, qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire

[17] A ce propos André Stegmann remarquait très justement : « La situation tragique est en elle-même *amorale*. La morale, chez un auteur qui a horreur du moralisme, ne peut être un point de départ tragique. Il faut aller au-delà, jusqu'au fondement de l'acte, c'est-à-dire jusqu'aux constantes de la nature humaine. Elle est identique chez tous. Il n'y a pas de *bons* ni de *méchants*. Tout être porte en son cœur un criminel qui sommeille. » *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification,* Paris, Armand Colin, 1968, tome 2, p. 598.

la source dont elles partent »[18]. Prenant ainsi à revers la convention de la morale officielle, Corneille lui opposerait la morale plus large d'une grandeur littéraire à laquelle la puissance héroïque soutenue par une esthétique du sublime servirait de garant[19].

Dans le cas de Cléopâtre qui, à la différence de Médée, ne peut guère arguer de son statut de victime d'une injustice, le caractère excessif de son goût du pouvoir pourrait bien trouver en outre une manière de justification seconde dans sa conformité à la figure de Junon, à la « regia Juno acta furore gravi »[20] que Marc Fumaroli a su identifier comme son modèle. « Comme Cléopâtre », précise-t-il. La déesse se montre acharnée à maintenir sa prééminence et à perdre sans pitié tous ceux qui traversent son dessin, ou qui refusent de s'en faire les instruments. Sa détermination implacable ne laisse aucune place en son cœur qu'à la haine et à la colère, « iram minasque »[21]. La démesure de la reine serait ainsi à l'image d'un tragique païen auquel Corneille opposerait le tragique chrétien d'une pièce qui serait à comprendre en même temps comme une sorte d'anti-Electre.

Si tenté qu'on soit de donner raison à Fumaroli et de le suivre dans sa tentative de placer Corneille dans la perspective de l'humanisme chrétien de la Renaissance auquel il appartient en effet, force est néanmoins de constater qu'il y a en lui un attachement pour cette figure du Mal qui dépasse le clivage des oppositions religieuses ou idéologiques. Cléopâtre n'est pas seulement l'incarnation d'une figure païenne, et donc inaccessible à l'action d'une quelconque grâce chrétienne, elle est tout aussi bien l'exemple extrême d'un être contre-nature. Or cet aspect contre-nature, loin de la rendre simplement déchue ou méprisable, dessine un type d'humanité dont on voit bien que Corneille pressent en lui la source fascinante du tragique. Lorsque dans le deuxième de ses trois monologues, à la dernière scène du quatrième acte, Cléopâtre demande à la Nature de

---

[18] Corneille, *OC* III, p. 129.
[19] Cf. Stegmann, *Loc.cit.*, p. 424.
[20] Virgile, *Enéide* X, 64-65.
[21] Marc Fumaroli, *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1990, p. 183.

sortir de son cœur, elle le fait dans des termes qui ne sont que le retournement d'une grandeur à laquelle le dramaturge associe le sens même de l'émotion qui doit être suscitée par la tragédie :

> Sors de mon cœur, Nature, ou fais qu'ils m'obéissent,
> Fais-les servir ma haine, ou consens qu'ils périssent.
> Mais déjà l'un a vu que je les veux punir,
> Souvent qui tarde trop se laisse prévenir,
> Allons chercher le temps d'immoler mes victimes,
> Et de me rendre heureuse, à force de grands crimes. (IV, 7, 1491-1496)

Davantage. Dans le monologue suivant – qui, par un effet de construction concerté constitue aussi la scène suivante puisqu'il ouvre le dernier acte –, la reine va lier à son raisonnement politique (machiavélien) le même genre de discours passionnel qu'une Camille, par exemple, développait dans ses imprécations[22]. Or quelle que soit l'exagération à laquelle l'emportement entraîne Camille, la sœur d'Horace ne saurait en aucun cas passer pour une figure du Mal. On voit donc bien ici comment la violence passionnelle tend à absoudre l'excès qu'elle autorise. Le « crime » de dérogation à la maternité a beau rejeter Cléopâtre de façon univoque dans le camp du Mal, son attachement au pouvoir est poussé à un tel degré qu'il parvient paradoxalement, sinon à la disculper, du moins à lui assurer une certaine noblesse :

> Qui se venge à moitié court lui-même à sa peine,
> Il faut, ou condamner, ou couronner sa haine.
> Dût le Peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
> De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
> Dût le Parthe vengeur me trouver sans défense,
> Dût le Ciel égaler le supplice à l'offense,
> Trône, à t'abandonner, je ne puis consentir.
> Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir,

---

[22] *Horace*, IV, 5, 1301-1318.

Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange :
Tombe sur moi le Ciel, pourvu que je me venge... (V, 1, 1523-1532)

Le Mal et sa représentation

Comme Keats l'a bien vu, la profondeur de la représentation que Shakespeare parvient à donner du Mal tient en grande partie au naturel avec lequel il sait faire coexister celui-ci avec le Bien dans une simultanéité qui ne choisit pas entre eux. Le Bien étant affirmé en même temps que le Mal, tous deux données constitutives de l'existence humaine, la tragédie a moins à choisir entre eux qu'à représenter leur interaction selon un jeu où, certes, la destructivité finit par être vaincue, moins pour des raisons morales d'ailleurs, que parce que les forces de Vie finissent nécessairement par l'emporter. Une telle « capacité négative » (« negative Capability ») pour reprendre l'expression de Keats, c'est-à-dire une telle tolérance à la représentation simultanée des contraires, décide non seulement de la forme de la tragédie shakespearienne, forme ouverte s'il en est, mais aussi d'une poétique du tragique au sens moral, voire métaphysique de ce mot. Non seulement Shakespeare ne juge pas, mais son regard semble indifférent au regard moral. Comme le dit admirablement Hazlitt :

> There was no respect of persons with him. His genius shone equally on the evil and on the good, on the wise and on the foolish, the monarch and the beggar. « All corners of the earth, kings, queens, and states, maids, matrons, nay, the secrets of the grave » are hardly hid from his searching glance[23].

Dans le cas de Macbeth et de son épouse, tout se passe comme si Shakespeare, bien loin d'être intéressé à condamner son couple, voulait surtout explorer le lien, qu'il pressent, entre stérilité et destructivité. Certes, Macbeth meurt à la fin de la pièce, mais sa mort

---

[23] William Hazlitt, *Lectures on the English Poets*, Londres, Dent, 1965, p. 47-48.

a moins le sens d'une rétribution, d'un prix à payer, que celui de l'effet d'une logique destinée à illustrer la cohérence d'une succession de choix intérieurs. Le tragique shakespearien n'implique pas la notion de faute au sens du jugement moral. Il repose plutôt sur la reconnaissance des complexités d'une nature qui n'illustre plus le jeu des correspondances symboliques entre microcosme et macrocosme. Chez Corneille, au contraire, le jugement moral est bien là. Mais il est subverti par une force qui se situe dans un au-delà du Bien du Mal. De là cette structure contradictoire qui allie à la nécessité de condamner la figure maléfique la fascination pour sa grandeur.

John E. JACKSON
Université de Berne