

Une nuit de Cléopâtre

François Jacob

Loin de l'oeuvre de Théophile Gautier dont nous empruntons seulement le titre, la nuit évoquée pourrait bien être ici celle des Lumières. De tous les motifs égyptiens qui parcourent le dix-huitième siècle, celui de Cléopâtre semble en effet *décliner* – et ce aux deux sens du terme : on ne retrouve rien, tout d'abord, de la profusion baroque qui avait salué, en même temps que la traduction des *Vies* de Plutarque par Jacques Amiot, la redécouverte, aux seizième et dix-septième siècles, des amours d'Antoine et de la reine d'Égypte ; le thème lui-même semble être de surcroît réorienté dans une perspective esthétique évidemment étrangère aux Lumières et qu'exploiteront notamment, dans leur vision renouvelée de la femme fatale, Pouchkine et Théophile Gautier.

Les raisons de cette éclipse momentanée – et relative – sont nombreuses, mais peuvent être regroupées en quatre séries de questions qui touchent à l'opportunité d'une mise en scène des amours de la reine d'Égypte, à la difficulté du choix d'un *moment* approprié à traduire sur le plan artistique, à la diffusion de récits de voyages au Proche Orient, et enfin à la constitution d'une historiographie des Lumières dont l'imaginaire fait sans doute les frais. S'il n'est évidemment pas question d'examiner en détail ces quatre points, nous aimerions en illustrer certains aspects en proposant à la lecture quelques vers de la tragédie de Marmontel, *Cléopâtre*, créée à la Comédie-Française le 20 mai 1750 mais surtout réécrite et de nouveau proposée à la scène trente-quatre ans plus tard, le 15 novembre 1784.

Ces trente-quatre années sont évidemment intéressantes en ce qu'elles sont le moment d'une véritable révolution dans l'histoire du théâtre et

l'esthétique dramatique¹. Elles nous intéressent également parce qu'elles posent, dans l'univers plus réduit des théoriciens ou des praticiens de la seule tragédie, des questions aussi diverses que celle de l'influence du théâtre anglais sur la scène française (la traduction d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare figure dans le troisième tome du *Théâtre anglais* d'Antoine de la Place, paru à Londres en 1746) ou celle de la nécessité d'une relecture des textes fondateurs du genre. Nul doute que Marmontel n'ait au moins parcouru le drame shakespearien, qu'il n'ait entendu parler, en 1759, de la performance londonienne de Garrick dans le rôle d'Antoine et qu'il n'ait eu en tête, au moment de faire du général romain un pur *alexandrin*, les avertissements bien connus de Voltaire, hostile à toute influence d'outre-Manche. Le sort de la reine d'Égypte avait d'ailleurs été scellé par l'auteur de *Zaïre* dans une lettre à Formont datée de novembre 1735, peu après la parution de la traduction en prose de la *Cléopâtre*² de Dryden par l'abbé Prévost. Après avoir rappelé, d'une seule formule, son peu d'estime pour les traductions en prose (« Tout ce que je peux vous dire, c'est qu'une traduction en prose d'une scène en vers est une beauté qui me montrerait son cul au lieu de me montrer son visage »), Voltaire élargit son discours à l'ensemble de l'œuvre, et même au-delà : « et puis je vous dirai qu'il s'en faut beaucoup que le visage de Dryden soit une beauté. Sa *Cléopâtre* est un monstre, comme la plupart des pièces anglaises, ou plutôt comme toutes les pièces de ce pays-là, j'entends les pièces tragiques ; il y a seulement une scène de Ventidius et d'Antoine qui est digne de Corneille. » C'est d'ailleurs là « le sentiment de milord Bolingbroke et de tous les bons auteurs », et c'est même ainsi « que pensait Addison³ ». La cause est donc entendue.

Autre problème pour Marmontel : choisir, dans l'évocation du destin de Cléopâtre, le moment sur lequel puissent se cristalliser, avec à la fois

1. On se référera sur ce point à l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, collection « Perspectives littéraires », Paris, PUF, 1998.

2. Le titre exact est *All for love or the world well lost*, ce que Prévost a rendu par *Tout l'amour, ou le monde bien perdu*. Traduction littérale, certes, et bien peu littéraire.

3. Voltaire, *Correspondance définitive*, éditée par Theodore Besterman, The Voltaire Foundation, D942. Besterman fait remarquer que ce jugement sur Dryden ne peut en aucun cas être considéré comme définitif. Voltaire le citera en effet dans l'ensemble de son œuvre, et dira même de ses ouvrages, dans *Le Siècle de Louis XIV*, qu'ils « sont pleins de détails naturels à la fois et brillants, animés, vigoureux, hardis, passionnés, mérite qu'aucun poète de sa nation n'égale, et qu'aucun ancien n'a surpassé » (*ibid.*, n. 3). Aucun poète, donc. Et surtout pas Shakespeare.

opportunité et intensité, la tension et l'effet tragiques. La question est loin d'être innocente si l'on songe que le sujet de la mort de Cléopâtre, évidemment attendu, s'est par exemple trouvé, sur le plan iconographique, fortement concurrencé, à la fin du XVII^e siècle, par ce qu'on nomme le « banquet de Cléopâtre » : banquet au cours duquel on voit, notamment chez Plin, la reine d'Égypte « sur le point d'immerger une boucle d'oreille formée d'une magnifique perle « baroque » sans prix dans un calice rempli de vinaigre, pour démontrer avec orgueil au rival romain sa supériorité⁴ ». Et Claude Ritschard de rappeler deux œuvres qui, parmi les « exemples les plus parlants pour la peinture italienne⁵ », traitent ce sujet : *Le Banquet de Cléopâtre et Marc-Antoine* de Francesco Trevisani (1656-1746) aujourd'hui visible à la Galleria Spada de Rome, et la peinture murale du palais Labia, à Venise, signée Giambattista Tiepolo (1696-1770). Cet épisode du banquet suscite, au moment où Marmontel compose sa *Cléopâtre*, jusqu'à des traités scientifiques : c'est en 1749 en effet que Louis-Armand Jaussin propose son *Ouvrage historique et chimique, où l'on examine s'il est certain que Cléopâtre ait dissous sur le champ la perle qu'on dit qu'elle avala dans un festin*. La mort, chez Marmontel, s'impose toutefois – pouvait-il en être autrement ? – et pose du même coup la question du caractère de la reine d'Égypte et de sa transposition scénique – question parallèlement esquissée par Diderot, sur le plan des beaux-arts, à la vue de la *Cléopâtre expirante* de Challe : le peintre, nous dit Diderot, ne doit rechercher ni l'expression de la douleur, qui serait « misérable », ni celle du désespoir, qui resterait « commune ». C'est dès lors le seul « choix du moment » qui détermine la nature de l'œuvre : « Il fallait prendre celui où cette femme altière, déterminée à tromper l'orgueil romain qui la destinait à orner un triomphe, se découvre la gorge, sourit au serpent, mais de ce souris dédaigneux qui retombe sur le vainqueur auquel elle va échapper, et se fait mordre le sein⁶ ». S'il est clair que

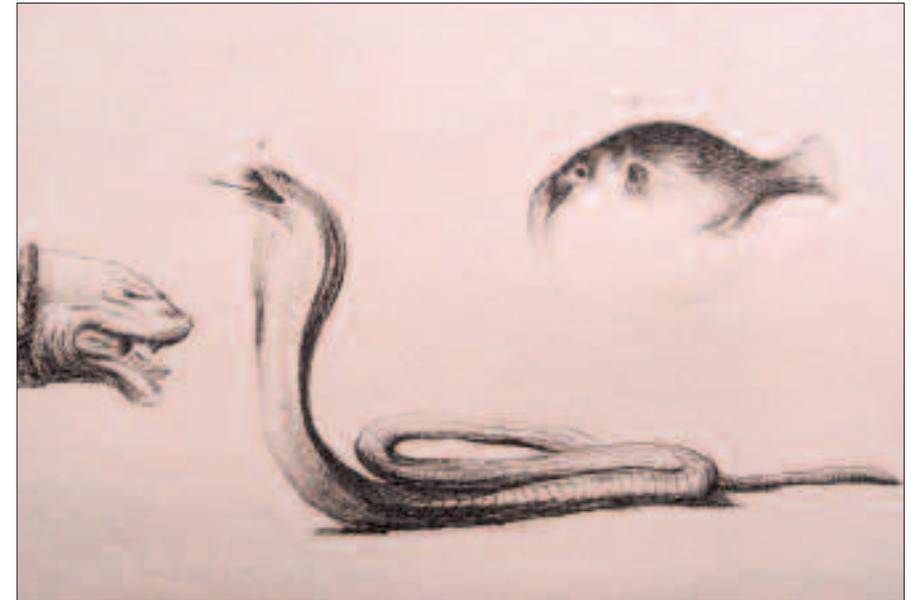
4. *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, catalogue de l'exposition du musée Rath, à Genève (25 mars-1er août 2004), rédigé par Claude Ritschard et Allison Morehead, Musées d'Art et d'Histoire, Genève, 2004, p. 142.

5. *Ibid.* On consultera avec profit, dans le même catalogue, les articles de Claude Ritschard, « La mort à la porte », pp. 179-183, et de Jean-Louis Schefer, « Une mort de Cléopâtre » [sur le tableau éponyme de Jacques Blanchard], pp. 71-75.

6. Diderot, *Salon de 1761*, « M. Challe », dans *Œuvres complètes*, édition de Roger Lewinter, Club français du livre, tome V, Paris, 1970, p. 75.

le tableau doit induire une véritable « trame théâtrale⁷ » et en condenser le phrasé, la tragédie doit au contraire, sans adjonction d'épisodes superflus ou d'intrigues annexes, conduire sans détour à ce point de rupture. Or bon nombre des critiques dénoncent précisément, chez le malheureux Marmontel, une inflation d'épisodes ou d'intérêts iconoclastes.

Le troisième quart du dix-huitième siècle se caractérise de plus par une inflexion marquée du discours historique sur l'Égypte. Les récits de voyages de plus en plus nombreux qui offrent de nouvelles sources ou proposent de nouvelles pistes – on pense au *Voyage au Levant* de Paul Lucas (1706) et surtout à la *Description de l'Égypte* de Benoît de Maillet (1735), l'ambiguïté du personnage de Cléopâtre qui perturbe la trame moralisante dans laquelle se complaisent les historiens les plus lus à l'époque⁸ (Varillas, Vertot, Saint-Réal) et les effets de miroir provoqués dans la France de l'Ancien Régime par l'évocation de deux mondes aussi distincts que l'Occident romain et l'Orient des rives du Nil : autant de phénomènes qui, s'ils n'influent pas directement sur la composition d'une pièce dont l'essentiel est brossé dans les premiers mois de 1750, n'en contribuent pas moins, dans les décennies qui suivent, à sa relecture critique voire, osons le mot, à sa *décomposition*. La question d'une conformité de sa tragédie au canevas historique traditionnellement admis des amours de Cléopâtre n'a de surcroît eu cesse de troubler Marmontel, qui tente, dans la préface de l'édition de sa pièce, une première justification. Regrettant qu'on ait été « inexorable » avec lui quant au « choix du sujet », le tragédien reconnaît son échec à demi mots : « J'ai eu beau peindre mes caractères d'après l'Histoire : la vérité a manqué de vraisemblance, les Français ont été à l'égard d'Antoine plus sévères que les Romains eux-mêmes, et son égarement les a rendus insensibles à ses malheurs et à ses vertus. » Il est vrai, poursuit-il, que « Cléopâtre avait contre elle un préjugé difficile à détruire » puisque « les auteurs contemporains d'Auguste, et par conséquent ses flatteurs, nous ont représenté son ennemie comme une femme sans pudeur et sans foi. » Les coupables sont nommés, quelques lignes plus loin : « les calomnies de Cornelius Nepos



Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, tome 3, Animaux (détail).

et de Velleius Paterculus contre Cléopâtre, ont passé depuis près de deux mille ans dans le public pour des témoignages authentiques, et font regarder comme une prostituée une femme qui n'eut jamais d'autre crime que d'être aimée éperdument des plus grands hommes de son siècle. » Une formule on ne peut plus claire conclut ce long discours : « On a lu Horace avant de lire Plutarque, et la première impression reste⁹ ».

Les circonstances de la création de *Cléopâtre*, le 20 mai 1750, offrent, au-delà de ce rapport à l'*histoire* de la reine d'Égypte, leur lot traditionnel d'anecdotes, de surprises et de bons mots. C'est d'abord la brouille de l'auteur avec le maréchal de Saxe, « l'homme devant qui la plus haute noblesse du royaume était dans le respect et que le roi lui-même accueillait avec toutes les distinctions qui peuvent flatter un grand homme » : Marmontel lui souffle sa maîtresse, la jeune M^{lle} Verrière, et se fait subtiliser un billet que le maréchal exhibe « dans le monde, à la

7. L'expression est utilisée par Jean-Louis Schefer dans « Une mort de Cléopâtre », *op. cit.*, p. 71.

8. Sur ce phénomène, voir J.H. Brumfitt, « Cleopatra's nose and Enlightenment Historiography », dans *Woman and Society in Eighteenth-Century France, Essays in honour of John Stephenson Spink*, Londres, The Athlone Press, 1979, pp. 183-194.

9. Marmontel, *Cléopâtre*, tragédie, Paris, chez Sébastien Jorry, « Préface », pp. IV-V.

cour et au roi lui-même » : « Heureusement dans ce billet, à propos de la tragédie de *Cléopâtre*, à laquelle je travaillais, il était dit qu'Antoine était *un héros en amour comme en guerre*. « Et cet Antoine, disait le maréchal, vous entendez bien qui il est. » Cette allusion à laquelle je n'avais point pensé, en le flattant, le calmait un peu. » Elle le calme même tant qu'elle permet la rencontre des deux rivaux, dans un couloir du théâtre, le soir de la première : « À la première représentation de *Cléopâtre*, s'étant trouvé dans le corridor face à face avec moi en sortant de sa loge (rencontre qui me fit pâlir), il avait eu la bonté de me dire ces mots d'approbation : *Fort bien, monsieur, fort bien*¹⁰ » Passons sur cet épisode tragico-comique qui n'a d'autre but qu'une *captatio benevolentiae* bien nécessaire si l'on juge du peu de succès de la pièce, et qui n'use d'autre moyen que la mise hors jeu de tout opposant potentiel, forcément infatué de lui-même et devenu, par contraste avec l'éminent auteur d'*Aristomène*, démesurément stupide.

Encore la principale victime de Marmontel n'est-elle pas, à ce jeu, le maréchal de Saxe, mais l'un de ses alliés du moment, à savoir Vaucanson, dont « tout [l']esprit était en génie » : en effet, « hors des mécaniques, rien de plus ignorant et de plus borné que lui¹¹ ». Vaucanson avait imaginé pour le dénouement de *Cléopâtre* un petit automate en forme d'aspic : au moment du suicide de la reine d'Égypte, le serpent devait sortir de sa boîte, et accomplir son dessein meurtrier. On devine la suite : le serpent mord, et la pièce tombe. Grimm, trente-quatre ans après l'événement, et alors que la tragédie est reprise au Français, relate l'épisode : « Cléopâtre mourait sur le théâtre de la piqure d'un aspic ; ce reptile automate, imaginé par le célèbre Vaucanson, s'élançait en sifflant sur le sein de cette reine infortunée ; au même instant l'on entendit crier une voix du parterre : *Je suis de l'avis de l'aspic*. » La voix est celle de Piron, dramaturge bien connu, ennemi de Voltaire et de Marmontel. « Il est aisé, poursuit Grimm, de concevoir l'effet d'un mot aussi gai, il a passé en pro-

10. Marmontel, *Mémoires*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Guicciardi et Gilles Thierriat, Paris, Mercure de France, 1999, p. 132.

11. *Ibid.*, p. 137. Marmontel rapporte avec force détails la découverte, chez les la Popelinière, d'une plaque montée à charnière, preuve de l'infidélité de Mme de la Popelinière. Insensible au malheur du mari trompé, Vaucanson couvre d'éloges le travail de l'ouvrier : « L'habile homme que celui-là ! » (*Ibid.*)

verbe ; et l'on ne saurait se dissimuler que l'impression qu'il a laissée à l'ouvrage ne lui ait nui, même encore aujourd'hui¹² ».

Voltaire, l'un des principaux soutiens de l'auteur, se tient quant à lui dans une prudente réserve. Il écrit certes à M^{lle} Clairon, deux jours avant la première, pour lui demander « une place » le soir venu, mais, précise-t-il, « dans la loge grillée où sera probablement M. de Marmontel. » En effet, « ma mauvaise santé ne me permet guère d'être ailleurs et mon amitié pour lui ne me permet pas de n'être pas témoin de son triomphe. » D'ailleurs, « *Cléopâtre* aura un succès prodigieux. » Comment pourrait-il en être autrement, puisque la pièce de La Chapelle fut elle-même jadis couronnée de succès et que « dix vers de M. de Marmontel valent cent fois mieux que tous ceux de notre académicien¹³ » ? Voltaire, en adoptant le soir de la première cette position surplombante, tout à la fois présent mais absent aux regards, se donne les moyens de réagir, quelle que soit l'issue de la soirée. Il sera d'abord le premier à consoler Marmontel de sa chute éventuelle, ou, en cas de succès, à paraître hors de sa loge grillée, tel un automate hors de sa boîte, pour jouer les mentors ; il pourra ensuite, n'étant qu'indirectement lié au sort du jeune tragédien, recueillir les avis les plus divers quant au devenir de la pièce et à l'avenir de son auteur – et l'on sait combien ce rôle d'arbitre lui convient ; il conservera enfin toute latitude pour organiser son propre travail, programmer les représentations de ses œuvres, établir un plan de bataille. La chute de *Cléopâtre* le pousse du reste à une certaine prudence, et Nivelle de La Chaussée, dans une lettre à Le Blanc datée du 29 juin, un mois seulement après la séance égyptienne, confirme que Voltaire « n'a point donné comme il l'avait promis *Rome sauvée* après la chute de *Cléopâtre* » laquelle a d'ailleurs été « complète ». *Rome sauvée* sera jouée « chez lui et à Sceaux », et c'est Voltaire lui-même qui interprètera le rôle de Cicéron. D'où cette pointe : « il fait comme ces pâtisseries qui ne pouvant vendre leurs petits pâtés, les mangent eux-mêmes¹⁴ ».

12. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, édition de Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1880, tome XIV, novembre 1784, p. 72.

13. Voltaire, *Correspondance définitive*, *op. cit.*, D4146. La pièce de La Chapelle date, rappellons-le, de 1681.

14. *Ibid.*, D4167. Baculard d'Arnaud ne manque pas, de son côté, d'enfoncer un peu plus Marmontel aux yeux de Voltaire : « Il est arrivé ce que j'avais prévu : cet homme n'a point la chaleur de l'âme et un tact qu'il faut avoir absolument lorsque l'on veut se mêler de donner des tragédies ; c'est la porte par laquelle vous avez rendu vos ouvrages dignes de l'immortalité » (31 mai 1750, D4150). On fait sa cour comme on peut.

La critique, évidemment négative, de *Cléopâtre*, se focalise sur deux manquements aux règles de la tragédie, à savoir la règle de bienséance (il n'était pas opportun de proposer à la scène les amours tumultueuses d'Antoine et Cléopâtre) et ce qu'on pourrait nommer une règle de cohérence (le plan est bâtarde, l'intérêt se disperse, voire se dissout).

Sur le premier point, rien ne saurait mieux rendre compte de la violence des débats que l'épigramme « sur les tragédies de *Caliste* et de *Cléopâtre* » rapportée par la *Correspondance littéraire* de Grimm, et sans doute imputable à Piron :

Quand on a vu Caliste et Cléopâtre,
Ne doit-on pas croire que les auteurs
Sont devenus, dès lors, des souteneurs,
Puisqu'aux putains ils livrent le théâtre ?¹⁵

Marmontel répond, dans la préface de *Cléopâtre*, par un argument surprenant : le crime, la vertu et la passion étant les trois ressorts principaux de l'action tragique, les seuls du moins à partir desquels on puisse à la fois « rendre les hommes meilleurs et plus sages » et tirer « les mouvements de terreur et pitié qui constituent l'intérêt théâtral », il lui fallait tâter de chacun d'eux, quitte à heurter certaines sensibilités. Or « j'avais essayé de peindre dans *Denys le Tyran* les horreurs qui accompagnent le crime ; dans *Aristomène* le triomphe de la vertu persécutée. Il me restait à peindre les dangers d'une violente passion¹⁶ ». Suit l'argument historique sur la mauvaise réputation, évidemment injustifiée, de la divine Cléopâtre.

Ce discours complète un autre écrit de Marmontel, de peu antérieur, intitulé *Réflexions sur la Tragédie, pour être mises à la suite d'Aristomène*, et auquel Fréron consacre sa dixième des *Lettres sur quelques écrits de ce temps*. On y apprend que Marmontel, *dixit* Fréron, se rend, faute d'avoir lu correctement Aristote, coupable de deux erreurs fondamentales : il confond d'abord les mœurs et la morale (« M. Marmontel aurait dû, pour éviter toute équivoque, expliquer ce qu'il entend d'abord par *les mœurs*. Car plus haut il les prend pour la *morale* ; et ici, pour les caractères ; et ce dernier sens est le seul qu'elles aient en fait de tragédie ») et ne les subordonne pas nécessairement aux *actions*. D'où cet avertissement de Fréron aux

15. *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.*, tome I, p. 438.

16. Marmontel, *Cléopâtre, op. cit.*, p. III-IV.

jeunes dramaturges, qui doivent se garder, tant dans leur lecture des principes aristotéliens que dans leur pratique de la scène, d'imiter Marmontel : « Il serait bien à souhaiter que tous les jeunes faiseurs de Tragédies se donnassent la peine, avant que d'entrer dans la carrière, de méditer les *conjectures* de ce radoteur d'*Aristote*. Au lieu d'imiter des inclinations, des mœurs, des caractères extravagants, ils imiteraient des *actions*. On ne saurait trop le leur répéter : l'*action* est la base, l'âme de la Tragédie ; les mœurs, les sentiments, la diction sont les moyens dont elle se sert pour représenter l'*action*¹⁷ ».

Il faut croire en tout cas, à en juger par le peu d'enthousiasme qu'elle a suscité lors de la première, que l'*action* de *Cléopâtre* n'a guère séduit les foules, ce que confirme Grimm, pour qui « tout le monde convient qu'il n'y a point d'ordre dans le plan, point d'intérêt dans les situations, point de vivacité dans le dialogue, point de dignité dans les caractères, point de décence dans les mœurs, point de naturel dans la versification. » Bref, « c'est un des plus mauvais ouvrages qu'on ait vus au théâtre¹⁸ ». Fréron enfonce le clou et développe la question du plan : après avoir proscrit la simplicité des Anciens, Marmontel propose en effet pour les plans de tragédie une définition « tout à fait neuve ». Qu'on en juge : « Il veut que ce ne soit qu'*une chaîne, tortueuse à la vérité, mais une, simple et sans branches*. » Voilà qui ne présente pas, pour Fréron, « une idée fort nette¹⁹ ». La Harpe confirme, à la fin du siècle, que la pratique de Marmontel est hélas conforme à ses théories, et reprend l'exemple de *Cléopâtre* : « tous les genres de fautes » se trouvent « dans cette pièce, dont le plan est conçu de manière que tout doit y être forcé et hors de vraisemblance²⁰ ». Et de citer, dans la version de 1784, l'excessive générosité d'Octavie, l'éloge d'Antoine par Octave, les prédictions insensées de Cléopâtre, qui entrevoit dans le vainqueur d'Actium le futur Auguste, et enfin les manquements aux règles de bienséance, la reine d'Égypte ne pouvant que souffrir de se voir par trop rapprochée d'Octavie.

Or Marmontel avait pourtant, dans cette nouvelle version, tenté de corriger quelques-unes des erreurs de 1750. Relevons, parmi d'autres, les

17. Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Genève et Amsterdam, 1750, tome III, pp. 222-225.

18. *Correspondance littéraire, op. cit.* 1er juin 1750, tome I, p. 428.

19. Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps, op. cit.*, p. 244.

20. La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Firmin Didot, 1822, tome XII, p. 464.

trois transformations les plus importantes, à savoir la disparition du personnage de Césarion au profit d'Octavie, une inflexion plus nette de la trame passionnelle au détriment de l'intrigue politique, avec à la clé l'abandon du quiproquo amoureux d'Antoine et Cléopâtre (Antoine se suicide, en 1750, après avoir appris que la reine est prête à laisser Octave disposer d'elle), et enfin, *last but not least*, l'inscription dans le décor comme dans le texte d'éléments proprement « égyptiens », absents dans la première version.

La Harpe se félicite de la disparition du personnage de Césarion, lequel « faisait une étrange figure entre Cléopâtre et Antoine, et semblait n'être là que pour mieux rappeler que la reine d'Égypte avait eu de bonne heure du penchant pour les héros romains²¹ ». Un tel personnage avait pourtant deux avantages dont le malheureux Marmontel se trouvera, trente-quatre ans plus tard, fort dépourvu : s'il était certes un frein naturel à l'expression de la passion amoureuse de Cléopâtre, il rappelait, par l'évocation de son propre sort, le souvenir d'Andromaque, et permettait à l'action tragique de rebondir par deux fois : la première dans la scène VI de l'acte III où, en présence d'Octave, le jeune homme exhorte Antoine à ne pas céder à l'appel de son vainqueur :

Et depuis quand ce cœur se laisse-t-il abattre ?
 Votre ennemi chancelle au moment de combattre.
 Son adroite frayeur vous appelle au Sénat.
 Il est donc incertain du succès du combat.
 Il craint que dans les cœurs la vertu ne s'éveille,
 Et la veut enchaîner tandis qu'elle sommeille.
 Profitez de son trouble, armez-vous, paraissez,
 Ralliez d'Actium les débris dispersés :
 Aux coups de vos amis présentez cette tête
 Qu'ils on vu tant de fois affronter la tempête ;
 Rendez-leur ce héros qu'ils ont tant regretté
 Et faites-les rougir de vous avoir quitté.²²

La seconde à la fin de la tragédie, où seul le sort de son fils retarde le suicide de la reine, consommé dans les tout derniers vers (« Mon fils est libre, il vit ; c'est assez pour ma haine »). Césarion permet de surcroît à Marmontel de rester assez proche des récits des historiens de l'Antiquité : autre forme de vraisemblance, si l'on veut, qui lui fera cruellement défaut en 1784.

21. *Ibid.*, p. 462.

22. Marmontel, *Cléopâtre*, Paris, 1750, acte III scène VI, p. 36.

Deuxième modification d'importance : tandis que, dans la version de 1750, la trame passionnelle et l'intrigue politique restaient inextricablement mêlées, la seconde disparaît presque en 1784 et, dès la fin de l'acte IV, offre une expression plus fluide à la préparation du suicide et à l'expression de la passion amoureuse. Témoins ces quelques vers de Cléopâtre :

Pour mieux nous assurer une mort sans douleurs,
 J'ai pris soin de cacher des serpents sous ces fleurs.

(*elle lui montre le vase.*)

Et la langueur qui suit leurs atteintes soudaines,
 Ainsi qu'un doux sommeil, va couler dans nos veines.
 Mourant à la même heure et dans le même lieu,
 Nous nous dirons un tendre et mutuel adieu ;
 Tu fermeras mes yeux si je meurs la première ;
 Ou peut-être à la fois nous perdrons la lumière,
 Et d'un même soupir nos esprits exhalés,
 Se mêleront ensemble, et seront consolés.²³

L'espace amoureux se trouve d'ailleurs « libéré » des artifices de la première version, au premier rang desquels un billet rédigé par Cléopâtre : la reine d'Égypte, qui se propose de tromper Octave en paraissant s'offrir à lui, trompe en fait son amant, auquel Octave montre ledit billet. Nouvelle Desdémone, Cléopâtre parvient *in extremis* (on ne saurait mieux dire) à rassurer son amant. Curieusement, on trouve encore la trace d'un billet dans la version de 1784 : il est vrai qu'il est cette fois dépourvu de toute charge érotique, puisqu'il émane « d'un vieux centurion²⁴ » et n'a pour but que de dérober Antoine et Cléopâtre au sort terrible qui les menace.

Rien de très égyptien, dira-t-on, dans la substitution d'Octavie au jeune Césarion ou dans l'apparition d'un plumitif centurion. Le texte s'enrichit pourtant, en 1784, de motifs vaguement égyptiens. Aux chefs des troupes de Cléopâtre s'adjoignent, dans la liste des « acteurs », des « prêtres d'Isis » et des « femmes égyptiennes ». C'est d'ailleurs aux prêtres d'Isis que Cléopâtre s'adresse, dès les premiers vers. Le changement le plus remarquable intervient toutefois au quatrième acte, où, nous indique-t-on, « le théâtre change, et représente un salon décoré de statues et de vases. » Encore ce décor est-il purement fonctionnel, puisque « celui des vases, qui

23. Marmontel, *Cléopâtre*, acte IV scène II, dans *Oeuvres complètes*, Paris, 1819-1820, tome V, p. 419.

24. *Ibid.*, acte IV, scène IV, p. 420.

est le plus près de l'avant-scène, à droite, est rempli de fleurs²⁵ ». On connaît la suite. Ajoutons quelques interventions de l'auteur, qui tente de cautionner ses choix, ou de les expliquer : lorsque Cléopâtre « approche du vase où sont enfermés les aspics » et déclare, en un vers peu digne de mémoire : « Un reptile est le dieu qui me vient secourir », le tragédien précise en note qu'on doit « se souvenir que l'Égypte adorait jusqu'à des reptiles²⁶ ». La leçon sent son Voltaire, mais la tragédie reste promise à une chute prochaine : faute d'avoir su profiter des observations de l'auteur de *Sémiramis* et des enseignements de la scène qui, de 1750 à 1784, connaît une formidable évolution, faute également d'avoir compris qu'il y avait en Égypte une matière réellement *spectaculaire*, Marmontel condamne sa *Cléopâtre* à la nuit du cabinet.

Le ver, il est vrai, était depuis longtemps dans le fruit. Grimm rappelle que la pièce, en 1750, avait été « presque huée depuis le commencement jusqu'à la fin » et qu'on n'avait dû qu'à l'obligeance de M. de Villegagnon de la voir accueillir, les jours suivants, avec plus de faveur. Ce brave officier envoie en effet au théâtre « un grand nombre de mousquetaires » afin d'applaudir M^{lle} Clairon, « sa maîtresse, qui y joue le principal rôle²⁷ ». L'héroïne et la pièce sont ainsi promises au même sort : elles s'effondrent toutes deux, au milieu des soldats. Le souvenir s'en perd dès l'ultime représentation de 1784, d'ailleurs éclipsée par le succès parallèle du *Mariage de Figaro*. L'*Encyclopédie des gens du monde*, sous la plume de Villenave, rappelle un peu cruellement, quelques décennies plus tard, que Marmontel n'était vraiment pas fait pour la tragédie : ses succès n'étaient dus qu'à la vieillesse de Crébillon et aux circonstances de ces « temps heureux » où il était « défendu au parterre de siffler ». Villenave rappelle en outre qu'une autre tragédie, *Égyptus*, rédigée en 1753, n'a été ni créée, ni même publiée par son auteur. La date même de la mort de ce dernier (31 décembre 1799) est enfin pleine de sens : Marmontel ferme en effet « la liste des écrivains célèbres du xviii^e siècle.²⁸ » Il faudra donc, pour que les amours de la reine d'Égypte retrouvent, grâce à la *nuit de Cléopâtre*, une vertu littéraire, que s'achève ce qui demeure, pour elles au moins, une véritable nuit des Lumières.

25. *Ibid.*, acte IV, scène I, p. 416.

26. *Ibid.*, p. 417.

27. *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.*, tome I, p. 428.

28. *Encyclopédie des gens du monde*, article « Marmontel », Paris, Treuttel et Würtz, 1842, tome 17, pp. 372-373.