



**HAL**  
open science

# Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare

Liliane Picciola

► **To cite this version:**

Liliane Picciola. Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare. Dix-septième siècle, 2004, 225 (4), pp.707-723. 10.3917/dss.044.0707 . hal-04141419

**HAL Id: hal-04141419**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04141419>**

Submitted on 26 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare

Liliane Picciola

DANS **DIX-SEPTIÈME SIÈCLE** 2004/4 (N° 225), PAGES 707 À 723

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0012-4273

ISBN 2130548083

DOI 10.3917/dss.044.0707

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-4-page-707.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare

La traduction des œuvres de Shakespeare par La Place (1745-1749), la traduction par Voltaire d'une tirade de *Hamlet* puis de trois actes du *Jules César* dans la perspective d'une comparaison avec le *Cinna* de Corneille, dont il édita et commenta l'ensemble de l'œuvre, contribuèrent sans aucun doute à pousser Jean-François Ducis, bien malheureux au théâtre après sa première pièce, *Amélie*, à se tourner vers l'adaptation des œuvres du grand poète dramatique anglais : *Hamlet* en 1768, *Roméo et Juliette* en 1772, *Le Roi Lear* en 1783, *Macbeth* en 1784, *Le Roi Jean* puis *Othello*. Entretemps était intervenue la grande traduction de Le Tourneur en 1776.

Extérieurement, l'œuvre de Ducis<sup>1</sup> ne semble guère concernée par celle de Corneille et elle paraît même devoir lui être moins sensible que les *Commentaires* de Voltaire (1764). Au demeurant, ce dernier était bien revenu de son engouement pour Shakespeare. Il estimait notamment que *Macbeth* contenait beaucoup de puérités, notamment dans les interventions des sorcières :

C'est à l'opéra, c'est à ce spectacle consacré aux fables que ces enchantements conviennent, et c'est là qu'ils ont été le mieux traités ;

d'autre part, bon représentant de la sensibilité des spectateurs de son époque, il écrivait à propos de la *Médée* de Corneille : « Si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie ». Et l'auteur de *Zaïre* de dire sa reconnaissance à Corneille d'avoir ailleurs renoncé à ces tragédies uniquement tirées de la fable où tout est incroyable et d'avoir « accoutumé au vrai ». Ce vrai chez Corneille réside surtout dans le choix de sujets susceptibles de faire mesurer l'influence

---

1. Sur les rapports de l'œuvre de Ducis avec Shakespeare, cf. John Golder, *Shakespeare for the Age of Reason : The Earliest Adaptations of J.-F. Ducis*, Oxford, The Voltaire Foundation (Studies on Voltaire and the 18<sup>th</sup> Century, 295), 1992.

exercée sur les individus par l'ambition ou la détention d'une puissance, et notamment les sujets politiques. Or la réécriture de *Macbeth* par Ducis, qui va dans le sens souhaité par Voltaire, en fait une tragédie du pouvoir qui rappelle à bien des égards les pièces politiques de Corneille. Justement, le 1<sup>er</sup> août 1770, Ducis écrivait à Vauchelle :

Je suis content de ce qui me vient pour ma nouvelle tragédie. Je n'aurai pas besoin à ce que je vois d'être compliqué, mais ma tâche est terrible. Je me mettrai à genoux devant l'estampe de Corneille et je dirai à ce grand homme « Inspire-moi »<sup>2</sup>.

Mais cette dévotion à Corneille s'exprime paradoxalement au moment où Ducis compose celle de ses œuvres qui paraît devoir, à ce dernier égard, s'éloigner le plus de l'univers cornélien : *Roméo et Juliette*. Dans son *Discours de réception à l'Académie*, en 1779, il remercie en effet Voltaire d'avoir développé « [ce principe...] que jamais l'amour au théâtre n'est fait pour la seconde place »<sup>3</sup>, et prend par là ouvertement le contre-pied de ce que Corneille affirme dans le premier de ses *Discours*, celui *De l'utilité et des parties du poème dramatique*, lorsqu'il écrit à propos du genre de la tragédie :

Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition et la vengeance et veut donner à craindre des malheurs beaucoup plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème et leur laisse le premier.<sup>4</sup>

Comment accorder le choix d'adapter la grande tragédie d'amour de Shakespeare et la réclamation du patronage de Corneille, celui des classiques qui accorde le moins à cette passion ? En fait la démarche de Ducis ne consiste-t-elle pas en une tentative de concilier les deux poètes dramatiques, la manière de Corneille lui ayant paru la plus adéquate pour acclimater en France l'œuvre du grand Élizabéthain ? Nous voudrions émettre quelques hypothèses sur les modalités de la présence de l'œuvre cornélienne dans les tragédies de Ducis en nous appuyant sur les versions que ce dernier donne de *Roméo et Juliette*<sup>5</sup>, qui respecte le principe voltairien de la tyrannie de l'amour<sup>6</sup>, mais aussi de *Macbeth*, parce que l'amour en est absent et qu'une dramaturgie du pouvoir semble propice à l'introduction de thèmes et de procédés cornéliens.

Outre le souvenir récurrent des formules cornéliennes, dont on donnera ici quelques exemples frappants, la dette à l'égard de Corneille se fait sentir d'abord dans la

2. P. Albert, éd. des *Lettres de J.-F. Ducis*, 1879, p. 14.

3. Dans *Œuvres de J.-F. Ducis*, Paris, Nepveu, 1819, t. I, p. XXVI.

4. Dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. A. Stegmann, Paris, Le Seuil, 1963, p. 824.

5. La dette de Ducis à l'égard de Shakespeare a été bien étudiée par A. Boès, « Shakespeare et Ducis. L'exemple de Roméo et Juliette », *Cahiers Roucher-Chénier*, n° 4, 1984, p. 37-52.

6. Ducis, dans son *Discours de réception à l'Académie*, réfère à une affirmation de Voltaire selon laquelle « l'amour doit ou n'y point paraître ou y dominer en tyran », *Œuvres de J.-F. Ducis*, cité p. XXVI.

manière de transformer la fable dramatique et son mode de développement pour les accommoder au souci cornélien de densité et de cohérence (en rapport, certes, avec la question des unités mais sans s'y réduire) ; c'est aussi dans l'héroïsation des personnages de Roméo et de Macbeth que l'on retrouve l'auteur du *Cid* ; mais, l'œuvre de Corneille offrant une grande variété et le *Discours de la tragédie* soulignant la validité tragique des actions dans lesquelles les héros sont soit entièrement bons soit entièrement méchants, on voudrait également mettre en évidence chez Ducis un goût nuancé des extrêmes dans la vertu et dans le crime.

L'inspiration curieusement réclamée à Corneille concernait assurément l'*elocutio*. Voltaire avait souligné pour les trois actes de *Jules César* combien la traduction en vers lui avait paru difficile : la couleur du style de Shakespeare appelait évidemment davantage l'imitation de l'alexandrin cornélien, avec sa rhétorique visible et ses images fortes, ses contrastes, que la simplicité de la langue racinienne. Mais, sens et forme se recouvrant l'un l'autre, le grand tragique pouvait aussi inspirer Ducis en ce qui concerne le choix de sa fable dramatique ainsi que l'organisation de l'action.

*Macbeth*, tragédie du pouvoir, constituait assurément un « beau sujet ». Restait à le traiter différemment de Shakespeare, dans le sens souhaité par Voltaire dans ses *Commentaires* sur Corneille en resserrant « un événement illustre dans l'espace de deux ou trois heures ». Corneille, c'est bien connu, aimait l'action qui était chargée d'une matière riche d'histoire et de réflexion politique et morale. Ducis lui en sait gré. Dans son *Discours de réception à l'Académie*, où il succédait à Voltaire, il écrit en effet en 1779 :

Corneille, venu après les longues tempêtes des guerres civiles et qui, sous Richelieu, avait encore vu des conspirations et des troubles, l'inquiétude des peuples, l'agitation violente des chefs, et cette lutte sourde et pénible de la politique contre la force, et de la liberté contre le pouvoir absolu, plein des grandes émotions que donne un pareil spectacle, composa la tragédie en homme d'État : à un peuple fier il parla d'intérêt public, de politique et de grandeur et en cette époque, il fit pour ainsi dire la tragédie de sa nation.<sup>7</sup>

Mais Corneille avait fait effort pour comprimer cette action riche dans une durée limitée afin de satisfaire les doctes, en bon technicien qu'il était. Par ailleurs, pour composer *Le Cid*, il avait su réduire à 11 les 22 acteurs nécessaires à Guillén de Castro (purs figurants non compris) pour mettre en œuvre dramatique l'histoire du Cid et de Doña Ximena. Or Voltaire avait bien souligné que chez les Espagnols on trouve

le même génie que dans Shakespeare, la même ignorance, la même grandeur, des traits d'imagination pareils, la même enflure, des grossièretés toutes semblables, des inconséquences aussi frappantes, et le même mélange du béguin de Gilles et du cothurne de Sophocle.

7. Dans *Œuvres de J.-F. Ducis*, cité, t. I, p. XXII.

Pour *Le Cid*, Corneille avait éliminé et les éléments qui faisaient le cocasse de certains épisodes des *Mocedades del Cid* et le merveilleux chrétien d'une scène<sup>8</sup>. L'exemple était beau. Il paraissait devoir s'imposer pour mettre la tragédie de *Macbeth* en conformité avec le goût français.

Ducis devait couler dans le moule classique un épisode de dix années de l'histoire agitée de l'Angleterre, inspirée à Shakespeare par une chronique d'Holinshed, comme les *Mocedades del Cid* avaient été tirées des chroniques espagnoles et du *Romancero*. L'action chez l'adaptateur dure environ trente-six heures, mais pas davantage : il faut, après la bataille d'Inverness, le retour de Macbeth chez lui et l'arrivée de Duncan reconnaissant, que s'écoulent la nuit du meurtre du roi et de Glamis et celle où l'épouse de Macbeth croit tuer Malcome, fils de Duncan. C'est au petit matin qu'a lieu le dénouement. Macbeth n'est que fugitivement le successeur du roi assassiné, au cours de la brève scène 5 de l'acte IV, quand il porte la main vers la couronne. Dans les scènes suivantes, il hésite sur la conduite à tenir à l'égard de Malcome, le fils de Duncan et il lui tend une couronne, qu'il n'a en fait jamais portée, dès la scène 2 de l'acte V.

Sans compter les figurants et les trois meurtriers, Shakespeare introduisait sur la scène 29 personnages parlants. Chez Ducis, ils ne sont plus que 9 auxquels il faut ajouter des personnages muets de grands d'Écosse et plusieurs assassins. L'élimination se révèle sévère : Donalbain, frère de Malcolm, disparaît (selon la fable de notre adaptateur, il est déjà mort) ; sans doute Ducis a-t-il considéré qu'il s'agissait là d'un doublet inutile et agi comme Corneille, qui supprima les deux frères respectifs d'Horace et de Curiace auxquels Tite-Live faisait référence et que conserva justement un de ces prédécesseurs dans l'adaptation théâtrale de cet épisode historique : Lope de Vega. L'allègement en personnages concerne également les nombreuses figures de nobles : Banquo n'existe pas chez Ducis, et son fils Fléance pas davantage ; Macduff, Lennox, Ross, Menteith, Angus, Caithness, Siward et son fils sont absents : on ne voit sur la scène que Glamis, assassiné en même temps que Duncan, puis Loclin, qui incarne en quelque sorte à lui seul toute la noblesse guerrière, et qui sert sous les ordres de Macbeth. Seul ajout : Sévar, un montagnard écossais qui a élevé Malcome.

Les figures vulgaires comme celle du portier ivre, qui tarde tant à ouvrir quand Macduff frappe et fait succéder le rire au meurtre pour le plus grand malaise des spectateurs, de même que les rôles roturiers de médecins, sont supprimés. Toute l'action se déroule parmi des personnages de haut rang, dont les mœurs générales se caractérisent par conséquent par leur tenue, leur niveau élevé, comme l'envisage Aristote.

Enfin, de même que Corneille purgeait l'œuvre de Guillén de Castro de tout caractère de merveilleux chrétien tangible, Ducis estime qu'on peut éliminer la magie ostentatoire : les sorcières n'apparaissent pas forcément. La présence dans les parages, mais non pas sur scène, de la devineresse Yphycône, que Macbeth dit avoir

8. Les apparitions étaient également rejetées au XVII<sup>e</sup> siècle pour des motifs de piété, le divin risquant de se trouver compromis par le tangible et par l'incarnation dans des comédiens de chair et d'os et à la moralité forcément douteuse.

rencontrée et dont son épouse évoque le pouvoir de manière impressionnante<sup>9</sup>, peut suffire à ancrer la pièce dans le mystère, renforcé par le songe de Macbeth : il y a vu les trois horribles femmes, décrites de manière saisissante. Ducis, qui procède ainsi à une sorte de rationalisation de l'action de *Macbeth* paraît toutefois tenté d'« augmenter la terreur du sujet » : les trois sœurs fatales peuvent apparaître effectivement à la fin de l'acte I, non pas à Macbeth et Banquo, mais à Glamis et Duncan auxquels elles annoncent leur fin sanglante et imminente. Ducis prend soin d'indiquer que cette scène est facultative<sup>10</sup> et elle peut effectivement être supprimée sans aucun inconvénient technique. Pas question d'Hécate. Pas de spectre sanglant, aucune vision<sup>11</sup> d'une lignée de descendants royaux et l'on ne trouve dans la liste des acteurs nulle mention d'un fantôme ou d'apparitions comme c'est le cas chez Shakespeare ; la formule concernant la forêt de Birnham et la naissance extraordinaire de Macduff<sup>12</sup> qui donnent chez Shakespeare l'impression que le destin de Macbeth s'accomplit est évacuée, de même, et logiquement, que les déchiffrages de ces mystères au dénouement.

Il subsiste bien dans l'esprit des protagonistes de Ducis des images obsessionnelles, mais elles paraissent vraisemblables, et traduisent le remords sans annoncer l'avenir : Macbeth croit voir le roi Duncan lui-même lui adresser des reproches, et son épouse, en proie à une sorte de délire, ne cesse dans la scène 7 de l'acte V de froter le sang dont sa main lui semble tachée et de la porter jusqu'à son nez avec dégoût. Notons que l'hallucination du personnage éponyme paraît d'autant plus naturelle que Loclin, en lui remettant les insignes du pouvoir souligne : « ... l'ombre de Duncan nous demande vengeance ». La vraisemblance interne chère à Corneille est respectée.

Si, tragédie du pouvoir, *Macbeth* semblait pouvoir se prêter relativement aisément, moyennant une concentration de l'action et l'élimination du merveilleux magique, à une réécriture de type cornélien, la tragédie de *Roméo et Juliette* de Shakespeare se présentait en revanche comme l'antithèse de la tragédie selon les principes de Corneille : l'amour y est présent en compagnie de la passion de la vengeance mais il tient le premier rôle, la vengeance servant en fait de fondement à l'histoire d'amour. On peut cependant considérer que l'intérêt d'État n'est pas absent dans la mesure où la dissension entre les Capulet et les Montaigu, éminentes familles de Vérone, ravage la cité et l'affaiblit. Ducis s'est engouffré dans cette brèche.

9. *Œuvres de J.-F. Ducis*, cité, t. II, II, 6, p. 34.

10. Le texte porte ceci après la mention FIN DU PREMIER ACTE : « NOTA : on peut finir cet acte en y ajoutant la scène suivante, qui servirait peut-être à augmenter la terreur du sujet. Après... [...] "Si c'étaient ces trois sœurs..." ». (*Les trois furies ou magiciennes sont cachées derrière les rochers. La première tient un sceptre, la seconde un poignard, et la troisième un serpent*). Suivent trois vers et demi partagés entre les trois sorcières qui terminent en répétant l'une après l'autre « Du sang ! » (*ibid.*, t. I, p. 20).

11. L'on ne sait si Shakespeare lui-même donna un corps à cette hallucination. Les choix des metteurs en scène varient.

12. Macduff « n'est pas né d'une femme » – formule ambiguë et qui pouvait sembler mettre Macbeth à l'abri d'une interruption brutale de son règne, que seul un être de cette nature extraordinaire était censé pouvoir provoquer, selon les sorcières –, dans la mesure où il est venu au monde grâce à une césarienne.

Il donne en effet l'impression d'avoir multiplié les efforts pour donner de la dignité à sa propre tragédie, qu'il l'a remplie « d'intérêt public, de politique et de grandeur ». La nourrice lubrique et versatile de la Juliette shakespearienne, son valet, l'apothicaire, Frère Laurence, et même Lady Capulet, qui assume essentiellement un rôle de maîtresse de maison dans la tragédie-modèle, tous ceux qui peuvent apparaître comme des figures triviales ont disparu dans son adaptation où les rôles parlants sont passés de 29 à 7.

D'autre part, en remplaçant le pâle prince Escalus de Shakespeare<sup>13</sup>, qui n'intervient que fugitivement après le meurtre de Tybalt par Roméo puis à la fin de pièce, par le duc Ferdinand, mentionné dès le premier acte comme un chef de haute stature, en lui prêtant une intervention dans l'action dès l'acte II, puis dans les scènes 2 et 3 de l'acte IV, enfin au dénouement, et en le dotant d'une magnifique éloquence pour défendre la paix dans Vérone, Ducis parvient à faire coïncider l'intérêt d'État et l'intérêt d'amour, ainsi sacralisé. Le duc s'adresse en ces termes à Montaigu et Capulet :

C'est vous qui dans Vérone, armés par la vengeance,  
Romez le frein sacré de toute obéissance,  
Et qui, pour votre orgueil, chacun dans vos projets,  
À la guerre civile entraînez mes sujets !  
Que me font ces lauriers moissonnés à la guerre,  
Si vous perdez l'État dont le ciel m'a fait père ?  
Ah ! n'êtes-vous point las, avec un cœur si grand,  
D'ouvrir tant de tombeaux, de verser tant de sang.<sup>14</sup>

On peut d'ailleurs se demander pourquoi Ducis a décidé de désigner le duc de Vérone par le prénom Ferdinand : il rappelle celui du roi du *Cid*<sup>15</sup>...

L'adaptateur s'est également efforcé de prêter un caractère plus monumental, sinon respectable, aux passions qui opposent les Capulet et les Montaigu. Montaigu le père a ainsi vu autrefois mourir quatre de ses enfants du fait de la cruauté de Roger, le frère de Capulet, et voue donc à la famille de Juliette une haine absolument inexpiable, qui vient du fond de son être. Par ailleurs, dans le cadre de la pièce, ce n'est pas le neveu de Capulet que Roméo tue – hors scène – mais son fils, dont le prénom reste néanmoins l'équivalent de Tybalt : Thébaldo<sup>16</sup>. De plus, il ne venge pas simplement un ami, le licencié Mercutio<sup>17</sup>, il défend bel et bien la vie de son douloureux père ! Capulet a alors son fils à venger et c'est celui qu'il a recueilli et élevé sous le nom de Dolvédo (il ignore qu'il s'agit de Roméo Montaigu) qui est

13. Notons cependant que le chœur qui ouvre la tragédie de Shakespeare annonce solennellement que « le sang des citoyens souille les mains des citoyens ».

14. *Œuvres de J.-F. Ducis*, cité, t. I, II, 3, p. 123.

15. Chez Corneille, le roi se nomme Fernand mais, chez l'Espagnol, il est bien Ferdinando. D'autre part Ferdinand évoque l'époux aragonais d'Isabelle de Castille alors que Corneille retarde l'action du *Cid* en plaçant l'action en Andalousie.

16. Équivalent de Tybalt (le neveu chez Shakespeare).

17. Chez Shakespeare, le léger Roméo a pour amis Mercutio et Benvoglio, qui n'existent pas chez Ducis. Albéric, au nom plus « franc » et plus guerrier les remplace. À l'image de Roméo, il est fort vertueux.



l'auteur du meurtre, Juliette souffrant le martyr parce que celui qu'elle aime a tué son frère. Par la suite le Roméo de Ducis reçoit de son père l'ordre de venger ses frères au mépris de tous les liens qui l'attachent à la famille Capulet, notamment à Juliette. Le surgissement de violences au sein des alliances se produit dans un réseau de relations qui est beaucoup plus serré que chez Shakespeare et qui rappelle celui que Corneille met en place dans *Horace* car il y voyait, en accord avec Aristote, le plus beau moyen de susciter la pitié. Ducis, comme lui, fait en sorte que c'est en pleine conscience des liens qui les unissent et des conséquences de son geste que Roméo transperce Thébaldo. Et Montaignu n'ignore pas que Roméo a été élevé par les Capulet et qu'il aime Juliette lorsqu'il formule et maintient son exigence que soit vengé sur cette famille le meurtre des frères du héros. On verra plus loin comment Roméo répond à cette exigence exorbitante.

On ne sera guère étonné que dans la logique de cette réécriture, Juliette et Roméo aient gagné en dignité, en gravité, dès le début de la pièce que leur consacre Ducis. Mais même un personnage comme Macbeth sort grandi de la réécriture française.

On peut véritablement parler de comportement héroïque à la Corneille chez les deux personnages éponymes de ces imitations lointaines. Ce sont à la fois de grands guerriers, des personnages qui ont une haute idée de la vertu, et qui se montrent capables de gestes sublimes.

Roméo et Macbeth, chez Ducis, tiennent l'un et l'autre de Rodrigue, qui semble à lui seul avoir remporté la victoire contre les Maures.

D'oïsis qu'il paraissait chez Shakespeare, le héros destiné à symboliser l'amour pendant des siècles est devenu sous la plume du poète français un « généreux guerrier » qui a mis en fuite « le fier duc de Mantoue » ; il est chez Ducis celui que son propre duc « chérit, que tout Vérone honore »<sup>18</sup>. Capulet lui-même, lorsque le jeune homme arrive chez lui pour lui faire hommage des drapeaux prélevés sur l'ennemi, reconnaît en lui les mérites d'un guerrier épique :

J'ai vu ton bras vainqueur, répandant l'épouvante,  
Porter partout la mort, et remplir mon attente<sup>19</sup> (p. 105).

Aussi Roméo, ou plutôt Dolvédo, qu'on croit de naissance obscure, peut-il se présenter comme Don Sanche d'Aragon qui, dans la comédie héroïque de Corneille, sous le nom de Carlos<sup>20</sup>, se dit fils de ses œuvres :

Seigneur, ma gloire est mon ouvrage.  
Je ne suis qu'un soldat<sup>21</sup> par degrés parvenu,  
Fugitif dès l'enfance, à son père inconnu.

18. I, 1, p. 97, t. I.

19. I, 3, p. 105, t. I.

20. « On m'appelle soldat », dit Carlos à la reine Isabelle lorsque les nobles de Castille veulent l'empêcher de prendre place parmi les bancs de la noblesse. Et d'ajouter un peu plus tard : « Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père » (*Don Sanche d'Aragon*, I, 3, p. 501-502 dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. A. Stegmann, Le Seuil, coll. « L'intégrale »).

21. II, 4, p. 128, t. I.

Ducis, contrairement à Shakespeare, ne montre pas la bataille qui couvre de gloire le héros éponyme de son *Macbeth*, mais il n'en diminue pas le prestige, bien au contraire : il en fait célébrer la gloire au début de l'acte II. Dans la première scène, l'ambitieuse Frédégonde (ainsi est nommée l'épouse de Macbeth), informée de l'issue glorieuse de la bataille de l'armée royale de Duncan contre le rebelle Cador se représente déjà avec ravissement les exploits de son époux :

Jamais, dit-on, jamais mon intrépide époux  
N'avait dans ses combats porté de si grands coups.  
Pour Frédégonde, ô ciel, que ce jour a de charmes !  
Tout tremble à son aspect, tout fuit devant ses armes,  
Il poursuit en héros ce succès éclatant.<sup>22</sup>

Dans la seconde scène, Loclin la conforte dans ses espoirs par une narration épique de 47 alexandrins pour expliquer comment Macbeth, fidèle à son roi, a triomphé :

On perce, on est percé sur des corps palpitants,  
Je ne vois plus alors sur la terre sanglante  
Que la rage qui tue, ou la rage expirante.  
Déjà, déjà Cador semait partout l'effroi :  
Macbeth vole vers lui. « Viens, dit-il, à ton roi,  
« Viens payer par ta mort la peine qui t'es due ».  
La victoire un moment à peine est suspendue,  
Il fait tomber sa tête, et son bras furieux  
La saisit dégoûtante, et l'offre à tous les yeux.<sup>23</sup>

S'ajoutent à cette évocation 19 alexandrins traçant le portrait d'un Macbeth victorieux, qui s'est montré « toujours calme au milieu des hasards » et qui fait admirer à Loclin comme à tous « ce corps endurci, ce port audacieux / Ce bras toujours armé, cet éclair de ses yeux ». Ainsi Ducis a poussé loin dans la vertu guerrière le héros éponyme de Shakespeare.

Dans *Roméo et Juliette*, le motif de la bravoure au combat ne sert cependant pas uniquement à grandir d'emblée le personnage éponyme : il contribue à en faire un homme d'honneur incapable d'accepter que qui que ce soit traite de manière infamante ce père retrouvé, auquel il doit le généreux sang qui lui inspire cette ardeur de vaincre ; il explique également que dans la lutte inégale qui oppose le vieux Montaigu à Capulet et à son fils, il sache intervenir comme l'éclair en perçant le plus jeune.

L'exaltation de la bravoure de Macbeth amène aussi à percevoir dans son abominable crime un effet d'*hybris* lié à ses qualités elles-mêmes dans un dynamisme qui rappelle l'Horace cornélien. C'est dans l'élan même du dur combat qu'il a livré contre les trois Curiaces (mais aussi contre lui-même, ce qui n'est pas le cas de Macbeth) que le glorieux artisan de la victoire de Rome enchaîne le meurtre odieux de sa sœur Camille au superbe exploit qu'il vient de réaliser. Emballé comme un cheval, il souille sa gloire. Le Macbeth de Ducis alors qu'il est encore grisé par la gloire du combat et

22. P. 21, t. II.

23. P. 23-24, t. II.

assuré que le roi lui doit tout, se croit menacé par l'ambition de Glamis. On le voit sombre et comme sourdement dévoré par le désir de faire bientôt rétribuer sa valeur par la couronne d'un roi sans héritiers. Son désir prend la forme d'un songe, renforcé par le trouble qu'apporte la prédiction d'Yphycitone et la mort d'un successeur possible de Duncan : Menteth. Il se décide à assassiner Duncan et Glamis.

Le personnage du Cid n'est pas dépourvu de tout caractère mystique et/ou mystérieux chez Corneille et si le Macbeth de Ducis ne commerce pas avec les sorcières – elles ne lui inspirent pas son ambition et elles ne lui laissent pas prévoir, en des termes ambigus, la déchéance qui suivra son avènement –, c'est du mystère intérieur du personnage que naissent des événements saisissants, tellement incroyables qu'ils se rapprochent du merveilleux.

Chez Shakespeare, Macbeth, stimulé par Lady Macbeth, hésite, certes, entre son ambition et son respect du roi Duncan, qu'il a prouvé en se battant pour lui contre Cawdor ; aussi se montre-t-il effrayé par son acte aussitôt après l'avoir commis<sup>24</sup>. Mais cette frayeur ne l'empêche pas de se faire roi ; pire, elle lui fait craindre le regard d'autrui et, pour l'éviter, il enchaîne crime sur crime : Banquo, Lady Macduff, les enfants de cette dernière. Dans la tragédie de Ducis, le meurtre intervient tard dans le cours de l'action, entre l'acte III et l'acte IV. Car le grand guerrier tarde à se laisser convaincre, comme le perçoit bien son épouse : « Ce n'est qu'en combattant qu'il se montre intrépide ». Aussi, ne lui reste-t-il guère de temps pour régner, ce qui reflète bien l'originalité du personnage par rapport à son modèle. En fait, le Macbeth de Ducis se montre saisi par le trouble<sup>25</sup>, le remords, l'horreur mais aussi le sens du dés-honneur – sentiment que ne semble guère éprouver son modèle shakespearien – car il se figure sa propre image dès les premiers vers de cet acte IV :

Quelle horreur ! quel forfait ! où fuir ? où m'éviter ?

[...]

Macbeth poursuit Macbeth ; Ah ! dans mon trouble extrême,

Le plus grand de mes maux est de me voir moi-même.

Je sens là des remords...<sup>26</sup>

Il n'a alors de cesse, sauf un bref moment à la fin de la scène 6 du même acte, et encouragé par son épouse complice, qu'il n'abandonne le pouvoir auquel il vient d'accéder par son crime alors que son modèle shakespearien s'y accroche pendant près de dix ans, multipliant les meurtres de ceux dont il se méfie ou de leurs proches si ceux-là lui échappent. Après le duel vertueux et fatal vers lequel il a été acheminé, Rodrigue ne souhaite pas jouir de son honneur recouvré ni même de la gloire périlleuse d'avoir terrassé le plus grand guerrier du royaume, et évite son père qui en est resté à la sauvage loi du talion ; Macbeth, après un meurtre odieux, n'écoute plus son ambitieuse

24. « Je n'ai pas pu dire "Amen" / Quand ils ont dit "Dieu nous bénisse" [...] Penser / À ce que j'ai commis m'épouvante » (II, 2). Nous suivons la traduction de Pierre Leyris dans l'édition Aubier-Montaigne, Paris, 1977, p. 87-91.

25. Ducis reprend à Shakespeare l'incapacité de Macbeth de s'adresser désormais à Dieu : « Prions... "Ciel, qui..." Tais-toi, perfide / Ce mot vient d'expirer dans ta bouche perfide ».

26. IV, 1, p. 60, t. II.

épouse : la découverte qu'il fait de l'existence d'un héritier légitime de Duncan<sup>27</sup> lui fournit un prétexte pour ne pas régner, et il profite de ce que Frédégonde est endormie pour convaincre Malcome de reprendre la couronne de son défunt père. Un monologue délibératif précède la démarche, dans lequel le souci de l'honneur occupe une place qu'il n'a pas dans les propos que Shakespeare prête à son héros :

Je connus un Macbeth noble, vaillant, fidèle,  
 Défenseur de l'État, défenseur de son roi,  
 Ce Macbeth généreux n'est donc plus avec moi.  
 Allons, délivrons-nous d'un affreux diadème.  
 Si je pouvais encor redevenir moi-même !<sup>28</sup>

La vertu paraît d'autant plus profondément enracinée, malgré le crime, dans le personnage éponyme que, le fils du roi manifestant peu d'attraction vers le pouvoir, Macbeth pourrait se contenter d'avoir formulé une proposition qui allégerait sa culpabilité et rendrait presque légale son accession au trône ; or il insiste et finit par persuader Malcome de régner. Ainsi le meurtrier se prive-t-il du bénéfice de son crime et le vide-t-il totalement de son sens. Mais par là, il s'en purifie presque aussitôt après l'avoir commis, la culpabilité retombant en quelque sorte sur son épouse. Assassin, Macbeth reste un généreux.

Une fois vainqueur du combat, Rodrigue devient, sous la plume cornélienne, un véritable mystique de l'amour, en quête à la fois d'un châtement et d'un pardon pour le crime qui fait souffrir Chimène mais qu'il n'a commis que par devoir et vertu<sup>29</sup>. On sait qu'il « s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée qui marquait une curiosité merveilleuse et un redoublement d'attention »<sup>30</sup>, pour la plus grande fierté de Corneille, lorsque Rodrigue, dans la scène 4 de l'acte III du *Cid*, se présentait à Chimène, orpheline par sa faute, pour satisfaire le désir de vengeance de cette dernière. Cette visite n'était préparée par aucun monologue, ce qui contribuait beaucoup aux délices de l'étonnement. Ducis reprend le même type de démarche dans *Roméo et Juliette*. Roméo se rend chez Juliette après avoir tué Thébaldo et s'attire alors de la part de son ami Albéric stupéfait<sup>31</sup> l'indignation et presque les mots de Chimène<sup>32</sup> lorsque Rodrigue arbore devant elle l'épée qui a tué son père.

As-tu donc oublié que ta main meurtrière  
 Vient presque en ce moment de la priver d'un frère,  
 Que ton épée encore est teinte de son sang ?

27. Macbeth apprend que Duncan avait un second fils, qui n'est autre que Malcome, élevé par Sévar aussitôt après qu'on lui a demandé d'accepter la couronne.

28. V, 1, p. 75, t. II.

29. Contrairement à ce qu'imagine Guillén de Castro, son modèle, Corneille ramène encore deux autres fois Rodrigue aux pieds de Chimène dans l'attitude la plus soumise. Pour plus de détails, on se reportera à notre ouvrage, *Corneille et la dramaturgie espagnole*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

30. Examen du *Cid*, OC, cité p. 219.

31. C'est par son étonnement que le spectateur comprend que Roméo a tué Thébaldo entre l'acte II et l'acte III.

32. « Quoi du sang de mon père encore toute trempée ! [...] / Il est teint de mon sang » (*Le Cid*, vers 858-863, OC, cité p. 231).

Certes, au moment où Roméo arrive, Juliette ne connaît pas encore la nouvelle de la mort de son frère. Mais la démarche n'en est pas moins hardie, ni la scène moins fortement dramatique. C'est en effet devant Roméo que Juliette apprend le meurtre et c'est lui-même qui doit révéler qu'il en est l'auteur. Il emploie alors des mots incontestablement cornéliens. « L'avais-je pu prévoir ? / Mon père allait périr, j'ai rempli mon devoir ». L'amant de Juliette met la main sur son épée et se dit prêt à s'en laisser percer par elle ou à se frapper lui-même sur son ordre. Devant son refus muet, Roméo s'engage alors à se dénoncer à Capulet et à le laisser venger son fils sur lui sans se défendre, répétant le geste de Rodrigue, qui s'engage à se « battre au plus mal » contre Don Sanche dans la première scène de l'acte V du *Cid*. Et il s'exécute, lançant au père de son amante ces mots encore cornéliens dans la scène suivante : « Tu dois venger ton fils, j'ai dû sauver mon père ».

Bien que la surprise soit moins grande dans *Macbeth* puisqu'un monologue est prêté au meurtrier de Duncan ainsi que des soupçons à Frédégonde, Ducis parvient à réaliser une progression dans l'étonnement : après avoir rendu la couronne à Malcome, Macbeth souhaite aller plus loin et assumer son acte jusqu'au bout. Ayant solennellement reconnu en Malcome l'héritier de Duncan et ainsi gagné l'admiration de tous, il se révèle avec éclat comme meurtrier de Duncan dans la scène 9 de l'acte V et parvient par là à susciter la pitié : dans l'ultime scène de la pièce, se tournant vers le ciel, il s'offre comme victime et s'apprête à s'immoler lui-même. Dans la préface, Ducis a, au reste, énoncé clairement sa conception du rôle de son héros éponyme :

Puissé-je, dans le rôle de Macbeth, avoir peint avec quelque force la dignité de l'âme humaine, la dignité originelle d'une âme née pour la vertu, mais qui, malheureusement dégradée, et comme détruite par le crime, cherche encore avec tant de douleur à se recomposer parmi les ruines.

Après avoir renoncé au pouvoir – comme Auguste rompait avec la tyrannie d'exercice en consultant Maxime et Cinna puis en décidant de partager le pouvoir avec eux – Macbeth recherche plus profondément encore sa vertu en avouant son crime et évoque à la Corneille ses mouvements intérieurs : « Avant de m'accuser j'ai longtemps combattu. / Enfin j'ai triomphé ». Il finit par une expression que le « patron » de Ducis en dramaturgie place dans la bouche d'Auguste. Pardonnant dans un élan irrépressible à Cinna, Maxime et Emilie, l'empereur s'écrie :

Ô siècles, ô mémoire  
 Conservez à jamais *ma dernière victoire*.  
 Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux...<sup>33</sup>

Et Macbeth, commentant sa confession publique, se pose, malgré son crime, en héros magnanime lorsqu'il demande :

Compagnons de ma gloire,  
 N'oubliez pas du moins *ma dernière victoire*.

33. *Cinna*, V, 3, vers 1697-1699, OC, cité p. 287.

Une autre ressemblance avec des personnages cornéliens appelés à se ressaisir dans une situation difficile peut encore être perçue. Elle se signale de nouveau par la réutilisation d'une formule caractéristique du grand tragique. Sévère, par l'intervention qu'il s'apprête à effectuer auprès de Félix pour sauver son gendre, rend symboliquement à Polyeucte une Pauline que celui-ci lui avait cédée et il explique son geste à Flavian étonné : « Je suis encore Sévère »<sup>34</sup>. De même, après avoir rendu à un Malcome réticent la couronne qui lui revient (V, 2), Macbeth peut-il s'écrier à part dans une belle expression cornélienne : « Je suis encore moi-même » ! Mais c'est bien de *Médée* qu'est tirée la formule : « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même »<sup>35</sup>. Chez Corneille, Ducis n'a en effet pas lu les seules tragédies de la vertu ; s'il a aimé susciter l'admiration à l'égard de ses personnages, créant des caractères forts là où il trouvait seulement des figures éprouvantes, il s'est également laissé fasciner par les tragédies des grandes criminelles. Le personnage de Frédégonde s'en ressent.

Corneille conteste dans son *Discours de la tragédie* le principe aristotélien selon lequel les personnages entièrement bons ou entièrement mauvais ne sauraient faire éprouver ni pitié ni crainte : il prend ses exemples dans son propre théâtre, selon son habitude. Nicomède et Polyeucte, entièrement vertueux ont « réussi contre cette maxime ». La Cléopâtre de *Rodogune*, elle, n'inspire pas de la pitié mais de la crainte, et fait redouter au spectateur de tomber dans la convoitise des biens de ses enfants. Cependant, selon le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, elle suscite également une certaine forme d'admiration pour la source, l'énergie, certes dévoyée, dont ses crimes partent<sup>36</sup>. Ducis, dont les tragédies préfigurent souvent le mélodrame, manifeste une certaine fascination pour les êtres absolument purs et grands : c'est le cas, notamment, de Juliette, véritablement métamorphosée dans sa dramaturgie, et, à un moindre degré, de Roméo. Il pousse également très loin la peinture de ses grands criminels à l'égard desquels il manifeste toutefois des scrupules qu'on pourrait qualifier de voltairiens.

La Juliette de Ducis sait, comme l'Eurydice de *Suréna*, qu'elle ne pourra jamais connaître le bonheur avec Roméo : s'il conserve le nom de Dolvédó, son origine obscure lui interdit toute union avec elle ; s'il révèle sa haute naissance de Montaigu, il devient l'ennemi de la famille. D'où une modestie extrême de l'amour de Juliette, qui confie à Flavie dès la première scène de la tragédie :

Crois-moi, ma plus douce espérance  
Est de voir Roméo, de l'aimer en silence.

Ce n'est pas un Éros brutal, de première vue, qui unit les deux amants. Point de bal chez Shakespeare : ils s'aiment depuis l'enfance. Mais même la perpétuation de « ce sombre plaisir d'un cœur mélancolique »<sup>37</sup> leur est refusée : le retour à Vérone du vieux Montaigu, qui avait disparu, le déchaînement des passions partisans qui

34. Polyeucte, IV, 6, vers 1405, *OC*, cité p. 309.

35. *Médée*, II, 4, vers 241, *OC*, cité p. 177.

36. Corneille, *OC*, p. 826.

37. La Fontaine, *Hymne à la volupté* dans *Les Amours de Psyché et Cupidon*.

aboutit à la tentative de le libérer de la prison protectrice du duc et à son agression, puis au meurtre de Thébaldo par Roméo pour le défendre, la demande obstinée de vengeance que formule Montaigu auprès de son fils et enfin la découverte par Juliette d'un billet révélant qu'il compte transformer en carnage la cérémonie de réconciliation solennelle qu'a organisée le duc Ferdinand, ont raison de cette tristesse élégiaque dans laquelle les amants pouvaient trouver quelque douceur. Juliette n'absorbe pas un narcotique pour faire croire à sa mort et sauver ainsi son amour en s'enfuyant avec Roméo ; en s'empoisonnant, elle renonce, certes, à une vie qu'elle ne supporterait pas sans Roméo mais aussi et surtout elle proteste toutes les cruautés qui la cernent, et elle le fait avec une hauteur stoïcienne :

Je vais leur annoncer que leurs guerres funestes  
 En moi de ma famille ont dévoré les restes.  
 Je sors avec dédain d'un coupable séjour  
 Où le ciel a proscrit l'innocence et l'amour.  
 Qu'aurais-je à regretter ? Qu'ai-je vu sur la terre ?  
 Des haines, des complots, la trahison, la guerre.  
 Un plus doux sentiment m'eût fait chérir le jour.  
 Roméo m'adorait... Je le perds sans retour.<sup>38</sup>

Elle perçoit également son suicide comme un utile sacrifice et le présente ainsi à Roméo : « Mon trépas nécessaire / Va sauver à la fois ma patrie et mon père ». En réponse, Roméo se perce lui-même de son poignard non seulement par désespoir, mais aussi pour étancher la soif de sang de son père et des forces de barbarie qui dominant dans la cité :

Je ne sais quel pouvoir fatal à l'innocence  
 Dressa dans ces tombeaux l'autel de la vengeance :  
 Il demande des morts, il veut du sang : eh bien !  
 Il sera satisfait ; j'y verserai le mien.<sup>39</sup>

Le responsable de ce double suicide, c'est Montaigu (car le Capulet que propose Ducis est un être capable de pardon, même après le meurtre de son fils). À partir du moment où Roméo lui est rendu, le vieillard se met à ressembler à la reine Cléopâtre de *Rodogune*, la tragédie préférée de Corneille, dont Voltaire avait avoué dans ses *Commentaires* qu'il en trouvait le sujet « aussi grand que terrible ». Montaigu demande à Roméo un meurtre, comme Cléopâtre en demande un à ses fils, récemment rentrés de Memphis : celui de Capulet, bien qu'on puisse l'estimer déjà vengé par le meurtre du fils de ce dernier, Thébaldo, en qui Roméo a sacrifié son ami ; d'autre part, Capulet se montrant généreux, c'est bien une vengeance sans honneur qui est exigée. Le père revêt alors la noire figure du crime, le fils incarnant la pureté de la vertu. Le refus de Roméo s'exprime dans la clarté et la dignité et dans les mêmes

38. V, 1, p. 168, t. I.

39. V, 2, p. 172, t. I.

termes que ceux qu'emploie Antiochus pour refuser à Rodogune la tête de sa propre mère<sup>40</sup> :

Ah ! Pour un tel dessein,  
Ou changez de victime, ou changez d'assassin.<sup>41</sup>  
[...]  
J'aspire à vous servir, je le veux, je le doi ;  
Mais s'il s'agit d'un crime, il n'est pas fait pour moi.<sup>42</sup>

Il convient d'ajouter qu'en guise de première étape sur le chemin de la vengeance, Montaigu demande une autre victime : Juliette. Non content, en effet, de vouloir lui donner la mort, il entend faire souffrir Capulet. Comme Antiochus finit par avouer à sa mère ulcérée que son frère et lui aiment la Rodogune qu'elle leur demande d'exécuter, Roméo avoue à son père l'amour qui l'unit à Juliette : il ne fait que déclencher alors la fureur de son père. Lorsqu'il lui révèle aussi – car Ducis aime les redoublements – que Capulet l'a recueilli et élevé avec amour, il se heurte à la même intransigeance. Le plaidoyer du jeune héros se fait si pathétique que Montaigu paraît ému ; trop vertueux pour ne pas croire en la bonté des autres, son fils se fie alors, comme Antiochus qui croit aux larmes feintes de sa mère, à cette apparente émotion. Il découvre à l'acte suivant que son père n'a fait que persévérer dans son désir de carnage en recourant à d'autres assassins et qu'il a même songé à lui donner de l'éclat dans le cadre solennel des tombeaux des Capulet et des Montaigu où doit avoir lieu la réconciliation commandée par le duc. De même Cléopâtre prend plaisir à prévoir l'empoisonnement de son fils Antiochus et de Rodogune lors de la cérémonie de leur mariage sous les yeux des Parthes et des Syriens pour qu'il en prenne plus de splendeur.

La Frédégonde de *Macbeth* se rapproche encore plus de Cléopâtre. Ce prénom de Frédégonde donné par l'adaptateur de Shakespeare à l'épouse de Macbeth correspond à une naturalisation du personnage de la reine monstrueuse : dans l'histoire française du VI<sup>e</sup> siècle, Frédégonde, femme du roi Chilpéric de Neustrie, était de naissance obscure mais dévorée d'ambition<sup>43</sup>. Frédégonde est présentée de telle sorte par Ducis qu'on la perçoit bien comme quelqu'un qui rêve du pouvoir pour elle-même, et non pas seulement comme épouse d'un roi. Si elle dit d'abord :

Oui ma grandeur s'apprête.  
L'éclat de tes rayons rejallit sur ma tête.

40. *Rodogune*, IV, 2, vers 1178 : « Nommez d'autres victimes ou d'autres assassins ».

41. IV, 5, p. 158, t. I.

42. IV, 5, p. 161, t. I.

43. Pour parvenir au trône, elle fit étrangler Galswinthe, épouse de Chilpéric. Mais ses crimes ne s'arrêtèrent pas quand elle accéda au pouvoir ; ils redoublèrent au contraire, car l'existence de Brunehaut, sœur de Galswinthe, reine d'Austrasie, aussi cruelle et intraitable que Galswinthe était douce, lui donna une rivale extérieure d'une autre trempe que Galswinthe. Elle finit par assassiner son royal époux et faire exécuter l'évêque de Rouen. Son fils, Clotaire II, montant sur le trône, elle gouverna en fait la Neustrie en son nom, comme la reine Cléopâtre, après avoir assassiné son royal époux, Démétrius Nicanor, rêve de le faire, au nom de ses fils Séleucus et Antiochus, dans *Rodogune*.



Je suis dans un instant mère et femme d'un roi,  
Ah ! Ne fais plus languir ma superbe espérance<sup>44</sup>

et qu'alors sa couronne n'est qu'une couronne imaginaire, lorsqu'elle perçoit l'hésitation de son époux, elle lance fièrement :

Mais je te l'avouerais, si seule, et dans moi-même,  
Je m'étais dit jamais : je veux le diadème,  
Je veux que dans ce jour mon front en soit orné,  
Je suis d'un sexe faible, au fuseau destiné,  
Mais au moment d'agir, sous un dehors timide,  
J'eusse eu de vingt Macbeth la vigueur intrépide.  
J'ignore de quel tourment m'eût été réservé,  
Mais le projet conçu, je l'aurais achevé.

Alors que Macbeth assure : « Mon fils peut être heureux sans sceptre et sans diadème », Frédégonde, elle, est tellement tourmentée par l'ambition qu'elle se dit prête à frapper « sans terreur » le coup fatal au roi. Au reste, percevant après le meurtre de Duncan les nouvelles hésitations d'un Macbeth repentant lorsqu'il apprend que ce dernier a un fils digne de lui succéder, elle décide de passer à l'action, et elle-même et pour elle-même :

Je tiens, je tiens le sceptre, et mon poignard me reste.  
Mais j'ai vu son remords : il peut, dès cette nuit,  
Voir Malcome et Sévar, et les sauver sans bruit.  
Sévar, Malcome... Allons sans tarder davantage,  
Il faut sur tous les deux consommer mon ouvrage.

[...]

Tout est prévu. Régignons. Je sais ce qu'il faut faire.  
N'en délibérons plus : le fils suivra le père  
Nul péril, nul tourment ne saurait m'étonner ;  
Je n'en connais qu'un seul, c'est de ne pas régner  
Ce n'est pas à demi qu'on aime un diadème.

À la différence de Cléopâtre, Frédégonde aime son fils... peut-être surtout parce qu'elle envisage d'être mère d'un roi. Pour lui donner la couronne, elle envisage même de supprimer Macbeth s'il s'oppose à l'assassinat de Malcome et à son propre couronnement :

Songe à Duncan, Macbeth ; je suis encor la même.  
Entre le trône et toi s'il faut me décider,  
C'est le plus cher des deux que je prétends garder.<sup>45</sup>

44. III, 4, p. 53, t. II.

45. IV, 7, p. 73, t. II.

On retiendra le nouvel emploi de « Je suis encor la même » qui souligne la parenté de Frédégonde avec Médée... Dans une première version de la tragédie<sup>46</sup>, elle tue Macbeth par erreur, croyant frapper Malcome (Macbeth s'est porté par vertu au-devant des coups). Il est évidemment beaucoup plus beau, beaucoup plus cornélien, de prêter à Frédégonde l'intention, même lointaine, de se faire la meurtrière de son époux, faisant surgir consciemment la violence au sein d'une alliance. On a alors affaire, comme dans le cas de Cléopâtre, à une fuite en avant dans le crime. De fait, Frédégonde passe bien à l'acte, qu'elle commet de sa propre main. Redoutable mais égarée, elle se trompe de cible et assassine son propre fils, perdant tout, et tout sens. Cléopâtre, elle, est amenée à boire le poison qu'elle destinait aux autres. Les deux redoutables femmes se châtient elles-mêmes.

L'absence de postérité est ainsi présentée par Ducis comme la conséquence des gestes criminels de Frédégonde, tandis que la stérilité paraissait comme à l'origine de la cruauté de Lady Macbeth, qui acceptait l'idée d'être « désexuée » pourvu que le meurtre de Duncan pût avoir lieu. De fait, l'absence de descendance constitue ensuite un châtiment pour Macbeth et pour elle. En faisant de sa Frédégonde une mère, et une mère attachée à son enfant, que, courageuse, elle a autrefois tiré des flammes<sup>47</sup>, Ducis empêche que le personnage n'apparaisse comme totalement mauvais ; plus encore que dans le cas de la reine Cléopâtre, qui est une mère dénaturée, « en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent »<sup>48</sup>. La fierté se fait hautement apprécier chez Frédégonde ; capable de concevoir l'assassinat de son époux, elle impressionne d'autant plus qu'à ses côtés, Macbeth se montre infiniment plus préoccupé d'honneur que son modèle shakespearien. Voltaire, toujours à propos de *Rodogune*, indiquait : « Il faut toujours à mon avis qu'un grand crime ait quelque chose d'excusable ». Frédégonde conçoit toutes les ambitions pour son fils qu'elle a l'impression d'avoir fait naître deux fois, peut-être parce qu'il incarne à ses yeux son propre courage, indéniable. Ce qui atténue également l'horreur qu'inspirent le personnage de Montaigu et sa passion de vengeance sanglante, c'est l'immensité de sa souffrance : avant de présenter à Roméo sa sanglante requête, il lui révèle que c'est le frère de Capulet qui a assassiné par la mort lente de la faim et sous ses propres yeux ses autres enfants. Et d'évoquer les détails pathétiques de leur agonie, l'horrible obsession qui a été la sienne vingt ans durant. Ducis ne semble pas supporter que rien, chez le pire des êtres, ne puisse mériter d'être sauvé.

Intéressé par les sujets traités par Shakespeare, manifestant un souci de l'éminente dignité de la tragédie du siècle précédent, Ducis, en réalisant une véritable unité de ton et en concentrant l'action, a multiplié à l'excès les rebondissements pour situer les figures créées par son inspirateur anglais dans une perspective cornélienne d'honneur, de gloire, de dilemme, de fierté ; elles en sortent un peu naïvement

46. Cf. les p. 92-94 du t. II de l'édition citée.

47. « J'étais mère, Macbeth : dans son berceau brûlant / Je courus à la flamme arracher mon enfant. / Parmi les cris, les feux, les poignards homicides / Je le serrai tremblant de mes bras intrépides ».

48. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres*, cité p. 826.

grandies et moralisées dans *Roméo et Juliette*. Il a réussi le tour de force de sauver moralement un personnage comme Macbeth, et rendu sa transformation crédible, par ailleurs tellement fasciné par les grandes et noires passions cornéliennes qu'il introduit l'horreur, notamment l'horreur morale, dans une tragédie où l'on ne l'attendait guère, celle de l'amour. Cependant, s'il consacre tous ses soins, dans le respect de ses deux modèles conjoints, à une femme ambitieuse et sombre, néanmoins, conformément à la sensibilité de son siècle, attaché aux valeurs familiales, il en fait une mère – ce que n'est pas Lady Macbeth chez Shakespeare –, mais refuse la mère dénaturée qu'avait osée Corneille. Il fait leur part aux obsessions, aux délires sans faire surgir le fantastique sur scène de même qu'il sait mettre en mots saisissants les dilemmes et les rêves d'ambition. Le théâtre tragique de Ducis est un creuset où se mêlent bien des influences contraires : on y entend cependant toujours non seulement le rythme des vers de Corneille mais aussi ses mélodies, parfois *fortissimo*, parfois *pianissimo*.

Liliane PICCIOLA.