



**HAL**  
open science

## Célébration et abaissement d'Alexandre le Grand chez Calderón et Cicognini

Fausta Antonucci, Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Fausta Antonucci, Françoise Gilbert. Célébration et abaissement d'Alexandre le Grand chez Calderón et Cicognini. L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale européenne (fin Xve-XIXe siècles) : Théâtre et opéra, Feb 2016, Lille, France. hal-01974624

**HAL Id: hal-01974624**

**<https://hal.science/hal-01974624>**

Submitted on 15 Jan 2019

**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.

Célébration et abaissement d'Alexandre le Grand chez Calderón et Cicognini  
Fausta Antonucci (Università di Roma)  
et Françoise Gilbert (CLESO-FRAMESPA Toulouse)

La pièce de Calderón qui met en scène un épisode célèbre de la vie d'Alexandre le Grand cédant sa maîtresse Campaspe à son peintre favori Apeles, *Darlo todo y no dar nada*<sup>1</sup> (« Tout donner et ne donner rien »), est une « comédie de palais ». Représentée au *Real Coliseo del Buen Retiro*, à Madrid, en décembre 1651 à l'occasion de l'anniversaire de la reine Marie-Anne d'Autriche, et de la naissance de sa fille Marguerite six mois auparavant, elle fut publiée pour la première fois dans la *Octava parte de comedias nuevas escogidas* de Calderón en 1657<sup>2</sup>. La figure d'Alexandre le Grand, son protagoniste, connaît en Espagne au moins deux précédents dramatiques célèbres sous la plume de Lope de Vega, l'un d'attribution discutée—*La mayor hazaña de Alejandro Magno* (1614-1618 ?)<sup>3</sup>, et le second intitulé *Las grandezas de Alejandro*, publié en 1621 par Lope dans sa *Parte XVI de comedias*<sup>4</sup>.

Comme l'indiquent leur titre respectif, les deux « comedias » du Phénix exaltent la grandeur et les exploits d'Alexandre, « l'exploit majeur » auquel le titre de la première pièce fait allusion renvoyant précisément à notre épisode fameux du livre XXXV des *Histoires Naturelles* de Pline où le Conquérant réussit à se vaincre lui-même. C'est d'ailleurs l'interprétation que Pline confère à son propre récit, interprétation abondamment diffusée dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à la *Silva de Varia Lección*, livre II, cap. 18 de Pedro Mexía, et dont Lope se fera l'écho fidèle et constant lors de ses multiples évocations du personnage.

La « comedia » de Calderón *Darlo todo y no dar nada* se fonde sur ce même épisode amoureux impliquant Alexandre, le peintre Apeles et la belle Campaspe. Cette pièce a suscité l'intérêt de nombreux critiques, qui se sont attachés à y étudier l'exaltation des valeurs morales du Conquérant<sup>5</sup>, le rapport du souverain idéal à ses sujets<sup>6</sup>, la question du libre-arbitre<sup>7</sup>, ou bien la problématique du rapport complexe entre création littéraire et création

---

<sup>1</sup> Nous utiliserons l'édition électronique proposée par D. Hildner, *Darlo todo y no dar nada*, élaborée à partir de *Comedias de D. Pedro Calderón*, Leipzig, 1830. <http://trinity.edu/org/comedia/calderon/Darlot.html>. Les traductions des citations sont de notre cru.

<sup>2</sup> E. Coenen, « Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón », dans *Criticón* 102 (2008), p. 195-209.

<sup>3</sup> F. Lope de Vega, *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, texte électronique préparé par David Hildner à partir de *Obras dramáticas de Lope de Vega* vol. 2, Madrid, 1916. Voir la contribution d'Hélène Tropé dans ce même volume. <http://www.comedias.org/lope/MAYHAZ1.doc>.

<sup>4</sup> F. Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, éd. Marcelino Menéndez Pelayo, édition digitale à partir de *Obras de Lope de Vega. Vol. XIV Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, 1966, p. 333-390, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpr7s8>.

<sup>5</sup> M. Romanos, « Alejandro Magno y la ejemplaridad de la historia antigua en el teatro de Calderón », dans *Calderón 2000*, éd. I. Arellano, Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septembre 2000, Kassel, 2002, p. 789-801.

<sup>6</sup> M. McKendrick, « El libre albedrío y la reificación de la mujer : la imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada* », dans *Archivum Calderonianum*, t. 8, éd. M. Tietz, Actas de *Texto e imagen en Calderón*, Undécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, St Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Stuttgart, 1998, p. 158-170.

<sup>7</sup> D. A. Hildner, « Amor, poder y pintura en Calderón y en John Lily » dans *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino (1580-1680)*, éd. A. K. Stoll, Londres-Madrid, 1993, p. 109-116.

picturale<sup>8</sup>, ou encore la défense par Calderón de la suprématie de la peinture sur les autres arts libéraux<sup>9</sup>, thématiques qui, toutes, s'inscrivent dans une lecture « sérieuse » de la pièce.

Cependant, il semblerait que l'on puisse proposer une lecture plus légère de cette « *comedia palaciega* » ou « comédie de palais », œuvre festive dans laquelle abondent les passages chantés. Ainsi, le titre de la pièce : tout d'abord, à la différence de celles de Lope, non seulement ne met pas en exergue le nom du protagoniste héroïque, mais se présente sous la forme d'un paradoxe (« Tout donner et ne donner rien ») relatif à l'idée de générosité qui lui est traditionnellement associée. Et il en ressort que cette générosité ou abnégation si souvent vantée se trouve réduite à rien (« nada »), ce qui crée une certaine expectative quant à la libéralité du héros.

Second indice : la scène d'ouverture qui annonce en musique l'arrivée triomphale du vainqueur de Darius, le glorieux Alexandre « que a su imperio le viene el mundo estrecho » (v. 6, « pour qui son empire-même devient trop étroit »), ne met pas directement en scène le souverain, dont on entend seulement la voix, mais la figure du philosophe cynique Diogène. Ce dernier, désigné comme un « *viejo venerable* » (« vieillard vénérable ») bougon qui, se présentant comme « roi de lui-même », refuse de venir à la rencontre du monarque, se définissant ainsi d'emblée en contrepoint d'Alexandre. De plus, le vieillard misanthrope se trouve confronté à un soldat assoiffé de l'armée macédonienne que son nom ridicule (« Chichón ») et sa détestation de l'eau désignent comme la figure du « *gracioso* » ou « valet comique » de la pièce. C'est paradoxalement ce dernier qui va enseigner au vieux sage qu'il peut mener une vie encore plus dépouillée, et se passer de la gourde qu'il utilise pour recueillir l'eau d'un ruisseau, instrument somme toute superflu puisqu'il a une main qui peut servir à cet effet. A la suite de quoi l'accariâtre vieillard chargera Chichón de rapporter à Alexandre que non seulement il ne veut pas le voir, mais qu'il le fuit, et que si le Conquérant se proclame maître du monde, lui-même l'est plus encore, car il méprise le monde. Ce n'est qu'après ce bref épisode, agrémenté d'un commentaire aigre-doux du « *gracioso* » sur les philosophes<sup>10</sup>, que se produit l'entrée en scène d'un souverain dont la grandeur a déjà subi une relativisation certaine.

En effet, sans pour autant être le personnage ridicule qu'il deviendra dans la comédie burlesque que Lanini Sagredo publiera en 1671<sup>11</sup>, l'Alexandre de Calderón présente plusieurs facettes. S'il reste bien « le Grand », vainqueur courageux de Darius, appelé à dominer militairement l'Asie après avoir tranché le nœud gordien, il va se révéler beaucoup moins sagace dans le contexte amoureux de la « *comedia palaciega* » (« comédie de palais »).

Tout d'abord, il n'est pas présenté à son avantage, mais affecté d'un strabisme disgracieux, d'un regard humide et d'une tache sur la joue<sup>12</sup>, comme nous le révèle la scène

---

<sup>8</sup> A. Sánchez Jiménez, « Mecenasgo y pintura en Lope de Vega : Lope y Apeles », dans *Hispania Felix*, I, *Lope de Vega en su Siglo de Oro*, éd. O. A. Sambrian Toma, p. 39-63.

<sup>9</sup> A. Valbuena Briones éd., *Darlo todo y no dar nada*, dans *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, Madrid, 1959, p. 1019-1067.

<sup>10</sup> P. Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* : « Extrañas borracherías / son las de todos aquestos / filósofos » (v. 239-241, « Etranges palabres d'ivrognes / que celles de tous ces / philosophes »).

<sup>11</sup> C. Mata Induráin, « De Calderón a Lanini Sagredo » dans *Calderón : innovación y legado*, Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el grupo Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000), éd. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, 2001, p. 247-261.

<sup>12</sup> P. Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* : « Diógenes—Un defecto / con que [...] / le dio la naturaleza / en los ojos » « Chichón—Yo confieso / que, atravesados, es grande / la fealdad que tiene en ellos, / mayormente encarnizado / y lagrimoso el izquierdo, / sobre cuyo hombro derriba / la cabeza quizá el peso / del laurel ; pero ¿qué importa / ser horroroso su aspecto, / si no le pasan al alma / imperfecciones del cuerpo » (v. 132-133 et 135-143, « Diogène—Un défaut / dont [...] la nature / l'a affublé aux yeux » « Chichón—J'avoue / que, louches, ses yeux sont d'une grande laideur, / particulièrement le gauche, / irrité et larmoyant, / sa tête tombant sur son épaule, / peut-être sous le poids du laurier ; / mais qu'importe / que son aspect soit horrible, / si

qui va donner lieu à l'introduction de la thématique picturale : trois peintres (Timantes, Zeuxis et Apeles) se voient chargés d'exécuter, pour sa future épouse Roxane, un portrait du monarque. Mais ce dernier met leur talent à l'épreuve de leur plus ou moins grande sincérité vis-à-vis du défaut qui enlaidit son visage. C'est Apeles qui emporte la palme par un ingénieux artifice de point de vue, et devient le peintre officiel du roi, retrouvant à cette occasion parmi les troupes du vainqueur son ancien serviteur Chichón, qu'il reprend à son service.

L'argument amoureux survient lorsqu'Apeles, au péril de sa vie, sauve des griffes de soldats macédoniens, puis s'éprend éperdument, de la belle et rustique Campaspe. Coupable d'avoir tué Téagènes, le violeur de sa mère, elle se placera par la suite sous la protection des filles captives de Darius. Arrivé après les événements, Alexandre, déjà oublieux de son prochain mariage, se contente d'écouter le récit que la jeune virago fait de ses aventures, et se laisse séduire par ses larmes et sa fureur.

Le second acte s'ouvre sur les confidences amoureuses d'Alexandre à son ami Efestión, qui lui rappelle timidement son récent engagement auprès de Roxane, d'ailleurs déjà en chemin pour l'épouser, ce qui confirme un certain manque de délicatesse du monarque en matière d'amour<sup>13</sup>. Par ailleurs, sa puissance militaire n'impressionne toujours pas Diogène, à qui Alexandre rend visite dans son refuge sylvestre. Les propos du philosophe atrabilaire fôlent maintenant l'irrévérence, lorsqu'il s'installe pour discuter d'égal à égal avec le héros macédonien, et que, selon l'anecdote bien connue, il demande au Conquérant de s'ôter de son soleil, puis lui tient tête, le mettant au défi d'avoir un jour besoin de lui<sup>14</sup>.

Ensuite, désireux de revoir Campaspe, Alexandre s'avance à la rencontre des filles de Darius qui se livrent à une partie de chasse, mais son cheval s'emballe et la valeureuse virago vole à son secours et parvient à maîtriser la monture du héros, et à le secourir dans sa chute. A l'image du cheval, les sens du monarque s'emballent à leur tour, et, subjugué par la divine jeune fille, il décide d'en faire exécuter un portrait destiné à orner le temple de Jupiter. Cette tâche incombe bien sûr à Apeles, qui se trouve confronté à l'épreuve hautement symbolique d'avoir à capturer, pour la livrer à son roi, la beauté de celle qu'il aime et dont il est aimé en retour.

A partir de ce moment central de la pièce, on comprend clairement que le véritable héros n'en est pas le Grand Alexandre, littéralement rabaissé par sa chute et par la métaphorisation animale de ses désirs incontrôlables, qui se cristalliseront dans la possession du portrait de la jeune fille. Le protagoniste de la pièce est bien plutôt Apeles qui, en soustrayant valeureusement Campaspe aux violences des soldats lors du premier acte, avait donné les premiers signes de sa noblesse de cœur<sup>15</sup>. Le développement de la passion amoureuse entre Apeles et Campaspe clôt le second acte, duquel Alexandre ne sort pas particulièrement grandi.

---

les imperfections du corps / n'affectent pas son âme»). « Como en él no veo / esta mancha que borrón / es de mi rostro » (v. 493-494, « Je n'y vois pas / cette tache qui / enlaidit mon visage »).

<sup>13</sup> P. Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* : « ¿Tanto la primera vista / de una montaraz belleza, / y más cuando ya Rojana / dicen que embarcada queda, / pudo rendirte? » (v. 1348-1352, « Le premier regard / posé sur une beauté montagnarde, / et de plus alors que Roxane, / dit-on, a déjà embarqué, / a pu te soumettre à ce point ? »).

<sup>14</sup> P. Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* : « a cuál necesita antes / o yo de vuestras riquezas, / o vos de mis ciencias » (« qui aura besoin de l'autre en premier : / moi de votre richesse, / ou vous de ma science »).

<sup>15</sup> D. A. Hildner, « Amor, poder y pintura en Calderón y en John Lily », p. 111 : « Calderón, en consonancia con su tratado en prosa a favor de la nobleza de los pintores, le otorga a Apeles el lenguaje y las preocupaciones de todo noble en sus dramas, sin atribuirle un linaje preciso » (« Calderón, en accord avec son traité en prose en faveur de la noblesse des peintres, octroie à Apeles le langage et les préoccupations de tout noble dans ses drames, sans lui attribuer un lignage précis »).

Mais c'est surtout le troisième acte qui achève de dégrader l'image du souverain. Tandis qu'Apeles, devenu littéralement fou d'amour, s'est retiré dans la forêt pour ne pas assister au spectacle de la conquête de sa dame, Alexandre s'interroge longuement sur les causes possible de la folie de son peintre. Il se voit ainsi dans l'obligation de solliciter l'aide de Diogène, comme ce dernier le lui avait prédit, pour enfin comprendre qu'Apeles se meurt d'amour et de jalousie. Et c'est d'ailleurs le philosophe qui, dans la pièce de Calderón, suggère à Alexandre de céder Campaspe au peintre, et devant son refus initial, lui déclare : «esclavo de tus pasiones / la destemplanza te agrava / la lascivia te posee, / y la ira te arrebatada» (v. 3785-3788, «esclave de tes passions, / l'intempérance t'écrase, / la lascivité te possède, / et la colère t'emporte»). A l'absence de perspicacité d'Alexandre s'ajoute ainsi un manque de contrôle total indigne d'un grand, ce qui amène même Diogène, qui, lui, domine ses passions, à le traiter de «esclavo de [su]s esclavos» (v. 3802, «esclave de [s]es esclaves»). Et ce n'est que mû par la crainte que cette insulte passe à la postérité qu'Alexandre épargne Diogène. De plus, inquiet qu'Apeles puisse lui voler la vedette par sa «généreuse constance» (v. 3862), il prend la décision de donner Campaspe pour épouse au peintre, désireux de se montrer ainsi supérieur dans sa générosité. Mais la jeune fille se refuse à épouser Apeles, feignant de ne pas l'aimer, et oppose son libre arbitre à la volonté d'Alexandre, arguant du fait qu'il ne peut donner quelque chose qu'il ne possède pas, à savoir sa volonté et son âme. C'est ainsi qu'Alexandre «donne tout sans donner rien» (v. 3966), acte abusif que la jeune fille qualifie de «liberalidad / tan neciamente villana» (v. 3945-3946, «libéralité / si bassement vile»), remettant ainsi en question la grandeur morale du héros.

L'épisode se clôt sur le mariage de Campaspe et Apeles, et celui d'Alexandre avec une des filles de Darius, Roxane ayant opportunément disparu en mer. Le héros referme ainsi ce qu'il dit avoir été «une [simple] parenthèse pour ses armes» (v. 4108) en poursuivant ses conquêtes vers le Péloponèse.

On le voit, la pièce de Calderón établit progressivement une inversion de perspective dans l'utilisation de l'épisode, et débouche sur une dégradation de la figure d'Alexandre en matière amoureuse qui, sans être burlesque, tourne tout de même en dérision la figure du héros en lui attribuant une incompétence totale à aimer noblement. Complètement burlesque, pour sa part, sera la «Representación graciosa» ou «représentation amusante» intitulée *El retrato de Juan Rana* («Le portrait de Jean Grenouille»), du dramaturge Antonio de Solís<sup>16</sup>, auteur de la «loa» («louange») qui précède *Darlo todo y no dar nada*, et qui, dans cette pièce brève représentée pour la même occasion, vraisemblablement en fin de spectacle, parodie ouvertement l'intrigue de la pièce de Calderón<sup>17</sup>. En effet, elle met en scène les amours cocasses de Cosme Pérez ou Juan Rana et de Bernarda, qui fait son portrait. Dans un élan de générosité, son vieil oncle qui a des vues sur elle, lui cèdera Bernarda, s'exclamant : «Ne dis rien, car avant / que tes désirs ne me la demandent, / je dois moi vaincre les miens /

<sup>16</sup> J. E. Hartzbusch, «Catálogo cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca», dans Calderón de la Barca, *Comedias* 4, Madrid, 1850, p. 678. M. L. Lobato éd., *Loas, entremeses y bailes de Agustín de Moreto*, vol. 1, Kassel, 2003, p. 161-162 : «En 1651 actuó [Juan Rana] con la compañía de Diego Osorio en la fiesta en que se representó la comedia *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón, que estuvo acompañada por una loa de Solís y por la representación graciosa del mismo autor titulada *El retrato de Juan Rana*» («En 1651, Juan Rana joua avec la compagnie de Diego Osorio dans la fête durant laquelle on représente la comédie *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón, qui fut accompagnée par une loa de Solís et par la représentation amusante du même auteur intitulée «Le portrait de Juan Rana» »).

<sup>17</sup> L. R. Bass, *The drama of the portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, Pennsylvania, 2008, p. 118 : «the *entremés* offers up a parody in miniature of a more serious drama of the portrait, Calderon de la Barca's *Darlo todo y no dar nada*» («l'entremés offre une parodie en miniature du drame de portrait plus sérieux de Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* »).

par un geste digne d'Alexandre. / Juana, bien que je t'aime beaucoup, / tu es à lui ; et toi, Juan Rana, / regarde qui tu es, puisque tu es / esclave de mes esclaves »<sup>18</sup>.

La deuxième partie de ce dyptique portera sur un texte théâtral italien intitulé *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, « opera tragicomica » (c'est à dire, tragicomédie) du dramaturge florentin Giacinto Andrea Cicognini, composée selon toute probabilité durant son étape vénitienne, qui occupe les trois dernières années de sa vie (1646-1649)<sup>19</sup>. Fils de Jacopo, également dramaturge, Giacinto Andrea fut très célèbre dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle ; beaucoup de ses œuvres théâtrales qui eurent le plus de succès sont des adaptations du théâtre espagnol contemporain ou des mosaïques de séquences de pièces de Lope et de Calderón<sup>20</sup>. Dans *Le glorie e gli amori*, cependant, Cicognini ne semble s'être inspiré d'aucune œuvre concrète du théâtre du Siècle d'or espagnol ; il est certain que dans l'intrigue nous trouvons des motifs dramatiques comme celui de la femme abandonnée qui se déguise en homme pour récupérer son séducteur, ou du vassal rival de son seigneur, très utilisés dans le théâtre espagnol de la même période ; mais il s'agit de motifs également très présents dans toutes les dramaturgies européennes de l'époque, qui ne sont donc pas des preuves concluantes d'une origine espagnole de la pièce de Cicognini. De cette tragicomédie en prose, publiée à titre posthume en 1661, Cicognini avait commencé, en 1649, à tirer un livret en vers pour un opéra qui devait être représenté à Venise ; mais il mourut avant de le terminer, ayant rédigé seulement le premier acte et les deux premières scènes du second ; c'est la raison pour laquelle le livret fut terminé par un anonyme pour que la représentation pût être menée à bien. L'intrigue des deux pièces est substantiellement identique, bien que les noms de quelques personnages changent ; en tous cas, et puisque le livret n'est que partiellement de Cicognini, tandis que la tragicomédie en prose est presque sûrement de lui, je me référerai seulement à cette dernière pour mon analyse<sup>21</sup>.

L'appellation d'« œuvre tragicomique » signale que la pièce souscrit à la formule mixte qui caractérise la *comedia nueva* espagnole. Dans *Le glorie e gli amori*, au côté de personnages de haut rang comme le roi de Sisimire, sa fille Roxane, Alexandre le Grand et ses généraux Cratero et Aminta, nous trouvons le typique personnage comique de la comédie italienne avec la nourrice de Roxane, Aspasia. Plus généralement, la tragicomédie est un mélange entre : a) la matière élevée, héroïque (la conquête de Sisimire réalisée par Alexandre, fait historique mentionné par Quinte Curce dans le livre VIII de son *Historia Alexandri Magni*) ; b) l'intrigue amoureuse complexe, avec des amours heureuses et

---

<sup>18</sup> P. Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada* : « No digas más, que primero / que me la pidan tus ansias, / he de vencer yo las mías / con una cosa alexandra. / Juana, aunque te quiero mucho, / ya eres suya ; y tú, Juan Rana, / mira quién eres, pues eres / esclavo de mis esclavas ».

<sup>19</sup> Pour des renseignements sur la vie et l'œuvre de Cicognini, et pour une bibliographie mise à jour, voir F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Firenze, 2001 ; D. Simini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini*, Lecce, 2012.

<sup>20</sup> Voir F. Antonucci, « Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini », dans *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, éd. M. G. Profeti, Firenze, 1996, p. 67-86 ; « Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone* », dans «...Por tal variedad tiene belleza». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, éd. A. Gallo et K. Vaiopoulos, Firenze, 2011, p. 259-270 ; « Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini », dans *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. IV, éd. Debora Vaccari, coord. Patrizia Botta, Roma, 2012, p. 13-19 ; « Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de *Orontea* », dans *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. A. Bègue et E. Herrán Alonso, Toulouse, 2013, p. 721-728.

<sup>21</sup> A. Tedesco, « Cicognini's *Giasone* : Between Music and Theatre », dans *Readying Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript Edition Production*, éd. E. Rosand, Farnham-Burlington, 2013, p. 229-259, soutient l'idée de la priorité de l'œuvre en prose par rapport au livret de l'opéra.

malheureuses, des malentendus, des équivoques, des tromperies, des déguisements, des rivalités... L'aspect le plus intéressant de notre pièce, et celui sur lequel je vais m'arrêter plus longuement, est précisément l'articulation de cette intrigue amoureuse, pour ce qu'elle suppose dans la représentation de la figure d'Alexandre le Grand. La première chose que nous observons, en rapport à *Darlo todo y no dar nada*, est que, comme Calderón, Cicognini décide de centrer son intrigue dramatique sur les amours d'Alexandre et sur la rivalité que celles-ci suscitent parmi d'autres hommes de son entourage. À la différence de ce qui arrive dans la pièce de Lope<sup>22</sup>, la pièce de Cicognini partage avec celle de Calderón cette réduction à une dimension presque exclusivement sentimentale, privée, du grand conquérant et politique que fut avant tout – historiquement – Alexandre. Cicognini cependant ne dramatise pas – comme l'avaient fait Lope et Calderón – l'épisode bien connu d'Apeles et Campaspe, emblématique de la générosité d'Alexandre, mais préfère exploiter l'élément historique du mariage d'Alexandre avec Roxane, jeune fille du roi de Sisimitre dont, selon Quinte Curce, s'était épris éperdument Alexandre en la voyant parmi les vierges qui l'accueillirent à son entrée dans la ville récemment conquise. L'historien latin manifeste ouvertement son étonnement et sa désapprobation devant cet amour subit, et surtout devant le mariage précipité qui amena Alexandre, qui n'avait voulu pour épouse aucune des filles de Darius, à se marier avec la fille d'un roitelet de moindre importance<sup>23</sup>. Cicognini, apparemment, ne reprend pas cette critique : ou plutôt, il la place dans la bouche des rivaux d'Alexandre, son général Cratero et son favori Aminta, quand au deuxième acte (scène 6) ils essayent de le dissuader de se marier avec Roxane, car ils sont eux aussi amoureux d'elle. Et Alexandre répond à ces critiques avec les mêmes arguments que ceux que rapporte Quinte Curce : qu'Achille également s'était marié avec la fille d'un vaincu, que ce mariage scellerait l'alliance entre les Perses et les Macédoniens... Cette défense que fait Alexandre de son amour pour Roxane, et de la légitimité et opportunité de son mariage avec elle, apparaît bien, à première vue, comme un trait qui confirme sa générosité proverbiale. D'autant plus que les critiques de son général et de son favori sont ouvertement intéressées, et donc, dépourvues d'autorité aux yeux des spectateurs. En réalité, comme on l'apprendra lors du dénouement, Alexandre est facilement en proie aux désirs amoureux : avant de voir Roxane, de s'éprendre d'elle séance tenante et de la déclarer sa femme, le grand conquérant avait vécu une expérience analogue avec une femme inconnue qu'il avait rencontrée dans une grotte, dans un bois. Là-bas, où personne ne pouvait l'empêcher de mettre ses désirs promptement à exécution, Alexandre avait pratiquement violé la dame, non sans auparavant lui promettre de l'épouser, et lui donner un bracelet en gage de sa parole. Quand, vers la fin de la pièce, Aminta se voit accusé de trahison pour avoir cherché à voler l'épouse de son seigneur, il lui est facile de répliquer que Roxane ne pouvait être l'épouse d'Alexandre, puisqu'il était déjà marié avec une autre femme, la femme qu'il avait violée dans la grotte du bois. Assez prévisiblement, cette femme est, en réalité, Roxane elle-même, comme on le découvrira grâce au bracelet qu'elle porte depuis (et qu'Alexandre n'a évidemment pas l'idée de remarquer avant, sinon, adieu le dénouement...).

<sup>22</sup> Voir dans ce même volume la contribution d'Hélène Tropé.

<sup>23</sup> « Barbara opulencia convivium, quo regem accipiebat, instruxerat. Id cum multa comitate celebraret, introduci XXX nobiles virgines iussit. Inter quas erat filia ipsius, Roxane nomine, eximia corporis specie et decore habitus in Barbaris raro. Quae, quamquam inter electas processerat, omnium tamen oculos convertit in se, maxime regis minus iam cupiditatibus suis imperantis inter obsequia Fortunae, contra quam non satis cauta mortalitas est. Itaque ille, qui uxorem Darei, qui duas filias virgines, quibus forma praeter Roxanen comparari nulla potuerat, haud alio animo quam parentis aspexerat, tunc in amorem virgunculae, si regia stirpi compararetur, ignobilis ita effusus est, ut diceret ad stabiliendum regnum pertinere Persas et Macedones conubio iungi; hoc uno modo et pudorem victis et superbiam victoribus detrahi posse: Achillem quoque, a quo genus ipse deduceret, cum captiva coisse; ne inferri nefas arbitrentur: illam matrimonii iure velle iungi. » (Quintius Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni*, VIII, IV ; URL <http://www.thelatinlibrary.com/curtius/curtius8.shtml>).

L'épisode de la grotte est un très clair exemple de citation intertextuelle, qui renvoie au livre IV de l'*Énéide* et concrètement aux amours entre Énée et Didon, favorisées – comme dans la tragicomédie de Cicognini – par une averse qui oblige le héros et la reine à se réfugier dans une grotte. Mais, si d'un côté, avec cette citation, Cicognini parvient à connecter le grand conquérant macédonien avec le mythique héros fondateur de Rome, d'un autre, l'épisode en lui-même, tel que le raconte Roxane à sa nourrice dans la scène 4 du premier acte, est très loin de ressembler à celui de l'*Énéide*, se rapprochant plus d'une situation de violence sexuelle que d'amour partagé et finalement réalisé. L'heureuse coïncidence faisant que la femme violée dans le bois soit précisément la Roxane dont Alexandre s'est épris au premier regard, tandis qu'elle fournit un dénouement heureux à l'intrigue, ne dissipe cependant pas l'impression que Cicognini ait voulu représenter Alexandre comme un personnage volage, inconstant, ni plus ni moins que ses deux subordonnés, Cratero et Aminta. Le fait même que les trois se soient épris de Roxane souligne, à mon avis, cette ressemblance ; si Alexandre est le vainqueur, cela se doit peut-être tout simplement au fait qu'il est le plus puissant des trois, et au fait que Cratero est retenu par les efforts de son ancienne amante Oristilla, sœur de Roxane, qui le réclame pour elle et finit par emporter la bataille. Quant à Aminta, il lui manquait très peu pour devancer son seigneur, si l'on considère que Roxane, après avoir accepté de se marier avec Alexandre, n'a pas besoin de plus de deux heures pour accepter de s'enfuir avec Aminta. De cette manière, elle pense pouvoir esquiver le déshonneur qui lui tombera dessus quand Alexandre se rendra compte de sa grossesse.

Ceci posé, quelle lecture pouvons-nous donner de cette configuration de l'intrigue, prenant en compte que tant le trio de soupirants de Roxane que sa grossesse sont des inventions de Cicognini, qui n'apparaissent dans aucune source classique ni moderne, y compris les *comedias* de Lope et de Calderón? Il me semble évident que la figure d'Alexandre perd en héroïsme et en exemplarité, descendant du piédestal, où l'avait encore placé Lope, pour ressembler plutôt à un galant «al uso», volage, peu scrupuleux, un tant soit peu menteur<sup>24</sup>. Un galant qui, après avoir violé une femme, se dépêche de se marier avec une autre pour la voir finalement partir avec son favori quelques heures avant les noces et se rendre compte, quand il la récupère, qu'elle est enceinte. Le fait que l'on découvre ensuite qu'elle est enceinte de lui ne parvient pas à faire oublier complètement l'atmosphère de tromperie, trahisons et désordres sentimentaux qui agitent toute l'intrigue. Si on accepte cette interprétation, il faut dire dès maintenant que cette dégradation n'obéit à aucune intention polémique particulière que Cicognini pourrait avoir à l'encontre du personnage d'Alexandre, mais qu'elle est le produit d'une tendance que l'on observait déjà dans son *Giasone* : dans ce livret que Cicognini composa en 1646 il se livrait à une dégradation semblable du héros des Argonautes, présenté comme un bigame menteur, insatiable séducteur de jeunes filles et potentiel uxoricide. Autant Jason qu'Alexandre répondent au type du héros « effeminato » (efféminé), qui oublie facilement sa mission héroïque pour devenir la proie d'un érotisme irrationnel<sup>25</sup>. Cette lecture est une caractéristique de l'ambiance culturelle vénicienne influencée par la *Accademia degli Incogniti*, qui se complaisait dans la représentation irrévérencieuse des grandes figures de l'antiquité classique<sup>26</sup>. Considérant tout cela, il n'est pas étonnant que ni l'héroïsme guerrier ni la générosité, traits fondateurs de la gloire d'Alexandre, ne soient plus centraux dans la réélaboration de Cicognini : l'entrée à Sisimire,

---

<sup>24</sup> Sur le personnage du galant peu scrupuleux et peu chevaleresque dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or, voir I. Arellano et F. Serralta, « Introducción » à Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo* ; Antonio de Solís, *El amor al uso*, Toulouse, 1995, p. 11-15.

<sup>25</sup> Pour une synthèse sur le type du héros efféminé dans l'opéra italien du XVII<sup>e</sup> siècle, voir P. Fabbri, *Il secolo cantante*, Roma, 2003, p. 201-213.

<sup>26</sup> P. Fabbri, *Il secolo cantante*, p. 114-123.

de fait, ne coûte à Alexandre aucun effort de guerre, puisque Coortano se rend sans même combattre, lui offrant son sceptre et les clefs de la ville. Et cette offrande déconcerte Alexandre, qui se déclare « vaincu », « blessé » par la courtoisie du roi barbare, à laquelle il tente de répondre en lui rendant son sceptre et le commandement de la ville. Cette générosité, c'est évident, dépend directement de l'initiative de Coortano, dont le discours à Alexandre pour lui reprocher son agressivité guerrière, au début de la scène 12 du premier acte, s'inscrit dans la lignée des revendications des « barbares » devant leurs conquérants qui était déjà un topique littéraire, à partir au moins du fameux discours du paysan du Danube rapporté aux chapitres XXXI-XXXII du *Libro de Marco Aurelio* (1528) de Antonio de Guevara. Nous ne savons pas si Cicognini avait lu le livre de Guevara, qui par ailleurs avait obtenu une réputation notable dans l'Europe de l'époque. En tous cas, il me semble évident que le dramaturge cherche, dans le personnage de Coortano, un contrepoids au personnage d'Alexandre : un barbare juste, digne, efficace dans sa dialectique, capable de déconcerter Alexandre par ses paroles et ses actions, coprotagoniste du roi macédonien sur le plan 'politique' de l'action, comme sur le plan amoureux le sont Cratero et Aminta.

Pour conclure, il semble opportun de s'arrêter sur la tendance au rabaissement — certes, relatif — du personnage d'Alexandre que partagent Calderón et Cicognini. Si, pour ce qui est de Cicognini, on vient de proposer une explication possible, dans le cas de Calderón ce phénomène semble dicté par le cadre de la « comédie de palais », genre qui tourne souvent autour de l'opposition entre l'amour d'un prince et celui de son vassal pour une même dame ; c'est en général le prince, peu vertueux, qui doit renoncer à son amour au bénéfice d'un comportement, finalement, juste. L'ambiguïté des récits classiques sur la figure Alexandre, héros à la fois immensément généreux et vertueux (Plutarque), mais aussi colérique, buveur, volage et même doté d'un certain goût pour la luxure (Quinte Curce), fournit à Calderón la possibilité d'élaborer une figure du héros quelque peu dégradée, sans pour autant se réduire au personnage grotesque qu'il incarnera, vingt ans plus tard, dans la parodie de Lanini Sagredo. Si l'on ajoute à cela le grand amour de Calderón pour la peinture, à laquelle il concède la dignité d'art libéral, on comprend mieux la valorisation de la noblesse d'âme d'Apelles au détriment de celle de son seigneur.