



HAL
open science

“ Alexandre le Grand dans la tragédie de la
Constituante : du héros tragique au mythe inversé du “
grand homme ” ”

Béatrice Ferrier

► To cite this version:

Béatrice Ferrier. “ Alexandre le Grand dans la tragédie de la Constituante : du héros tragique au mythe inversé du “ grand homme ” ”. Catherine Bougassas et Catherine Dumas. L'Entrée d'Alexandre le Grand sur la scène théâtrale (fin XVe-XIXe siècle), Brepols Publishers, pp. 125-132, 2017, Alexander redivivus. hal-02608131

HAL Id: hal-02608131

<https://univ-artois.hal.science/hal-02608131>

Submitted on 31 Jul 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.

Alexandre le Grand dans la tragédie de la Constituante : du héros tragique au mythe inversé du « grand homme »

Comme l'ont établi les travaux de Chantal Grell et de Pierre Briant¹, Alexandre le Grand fait l'objet de nombreux écrits historico-politiques au XVIII^e siècle, principalement issus des *Histoires* de Quinte-Curce et de la *Vie d'Alexandre* de Plutarque², dont les anecdotes et le ton édifiant contribuent à en dresser un portrait contrasté. C'est alors qu'en 1770 le sujet de l'Académie porte sur « les historiens d'Alexandre le Grand », un prix que remporte le baron de Sainte-Croix en rétablissant l'autorité de l'*Anabase* d'Arrien tout en dénonçant les écrits de Quinte-Curce³. Cette recherche d'une vérité historique affecte-t-elle pour autant les représentations scéniques d'Alexandre ?

Du côté du répertoire lyrique français, parmi les opéras, ballets et pantomimes créés entre 1770 et 1792⁴, deux œuvres sont jouées avec succès sur la scène de l'Académie royale de musique : le ballet de Noverre et l'opéra de 1783 de Lefroid de Méreaux intitulé *Alexandre aux Indes*, dont le livret est directement inspiré de la tragédie de Racine⁵. Or, *Le Mercure de France* loue la « magnificence » de ses ballets, décors et costumes, notamment « l'armure de Porus » commentée ainsi : « C'était le tableau de Lebrun, vivant et animé⁶. » Les travaux des historiens ne ruinent donc pas le mythe positif notamment transmis par les tableaux de Lebrun : d'une part le personnage fournit le cadre oriental propre à satisfaire le goût du public en faveur de l'exotisme et du retour à l'antique ; d'autre part, il renouvelle les sources mythologiques de l'opéra sous des dehors historiques lointains⁷. Du côté du théâtre, tragédies ou comédies, nous ne relevons aucun succès de ce genre. Chantal Grell juge même les pièces écrites à son sujet « décevantes et fort ennuyeuses⁸ ». En l'occurrence, à partir de 1770, seuls deux auteurs dramatiques, par ailleurs peu connus de l'univers théâtral, s'inspirent du personnage d'Alexandre. Le premier, Delisle de Sales décline l'épisode des amours d'Apelle et de

¹ C. Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France 1680-1789*, Oxford, 1995 ; P. Briant, *Alexandre des Lumières. Fragments d'histoires européennes*, Paris, 2012.

² C. Grell et C. Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié. Essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris, 1988, p. 39 ; C. Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France 1680-1789*, op. cit., t. 2, p. 1010.

³ P. Briant, *Alexandre des Lumières*, op. cit., p. 131.

⁴ Hormis le succès de l'opéra de Métastase, on peut relever chronologiquement les pièces suivantes : 1770, ballet héroïque de L'Auchery ; 1772, ballet de Jonchère ; 1773, ballet de Noverre ; 1782, drame en musique de Rezzonico (traduction par Du Buisson) ; 1783, opéra de Lefroid de Méreaux ; 1783, parodie de l'opéra de Méreaux ; 1787, pantomime dialoguée de Mayeur de Saint-Paul sur le théâtre des Grands Danseurs du roi ; manuscrit pour l'opéra, *Roxane et Statira*, 1792, non représenté, ensuite repris par Candeille.

⁵ Toutefois, le librettiste, Etienne Morel de Chédeville, ne « dégrad[e] » plus le grand Alexandre par l'amour, « moyen que Racine et Métastase ont jugé nécessaire », rappelle le *Mercure de France* du 6 septembre 1783.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Voir F. d'Artois, « Les spectacles dansés pendant la Révolution et l'Empire », dans *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*, éd. M. Noiray et S. Serre, Paris, 2010, p. 439-483. L'auteure souligne le « médiocre succès des opéras mythologiques » (*ibidem*, p. 450) mais un « intérêt constant pour l'opéra historique » qui représente 42% des sujets issus de l'Antiquité (*ibid.*, p. 452). Le relevé statistique des spectacles joués à l'Opéra sous la Révolution indique d'ailleurs que les sujets mythologiques ne dominent plus, la moitié des spectacles relevant de sujets historiques si bien que l'histoire antique représente environ un cinquième de l'ensemble du répertoire (*ibid.*, p. 480-481).

⁸ C. Grell et C. Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié*, op. cit., p. 46.

Campaspe, en 1788, dans trois pièces destinées à la lecture⁹, tout en brossant un portrait du conquérant peu avenant, tout particulièrement dans le *Couronnement d'Alexandre ou la chute de Bagoas*. Rappelons qu'un an auparavant, le tableau de Lagrenée, *Fidélité d'un satrape de Darius*, explicite la cruauté d'Alexandre¹⁰. En 1789, c'est la superstition qui fait l'objet d'*Alexandre consulte l'oracle d'Apollon*¹¹. Or cette même année, le thème de la superstition est précisément traité dans la seule tragédie de cette fin de siècle qui reprend le récit de Quinte-Curce sur la mort d'Alexandre : *Alexandre le grand*, parue anonymement¹² et non représentée, selon le répertoire très précis de Tissier¹³ et la mention manuscrite qui figure sur la couverture de l'exemplaire de la bibliothèque de l' Arsenal¹⁴.

Cette pièce éveille la curiosité car il s'agit d'une pièce révolutionnaire, dernièrement attribuée à Thomas Rousseau¹⁵ qui vécut entre 1750 et 1800. Cet homme de lettres, traducteur, essayiste et satiriste, est un fervent révolutionnaire, archiviste des jacobins¹⁶. Surtout connu pour ses nombreux chants patriotiques, il est par ailleurs un admirateur du théâtre de Voltaire auquel il rend hommage dans une *Ode*¹⁷ en 1778. La tragédie d'*Alexandre le Grand*, de facture classique, en 5 actes et en vers, s'inscrit dans l'esthétique du théâtre révolutionnaire grâce à son paratexte¹⁸, à savoir une Ode finale à l'Assemblée nationale et une dédicace initiale aux femmes qui, le 7 septembre 1789, se sont rendues à l'Assemblée nationale pour offrir « leurs bijoux au besoin de la patrie, comme autrefois les dames romaines dans de grands malheurs de la République¹⁹ ». Ces « citoyennes généreuses [...] toutes femmes ou filles d'artistes » sont publiquement remerciées : « Les beaux-arts, par ce sacrifice, se sont associés à la liberté naissante²⁰ ». Ce double paratexte offre les clefs d'une lecture actualisante de la tragédie : comme l'a déjà montré Jean-Pierre Perchellet²¹, la tragédie du XVIII^e siècle est en cela conforme à la tradition où le sujet historique ou antique permet de relire le présent. Toutefois les pièces révolutionnaires font davantage appel à des héros fidèles partisans de la République tels que Brutus, si l'on songe à l'histoire antique²². Quel rôle Alexandre peut-il jouer dans de telles circonstances ? On interrogera plus précisément l'articulation qui s'opère entre la figure d'Alexandre et le contexte révolutionnaire. En d'autres termes, dans quelle mesure la scène révolutionnaire apporterait-elle un éclairage singulier au personnage d'Alexandre ?

⁹ Jean-Baptiste-Claude Delisle de Sales, *Alexandre et Apelle, comédie en un acte*, dans *Théâtre d'un poète de Sybaris*, Paris, 1788, t. 2, p. 1-75 ; *Alexandre sur les bords de l'Hydaspe, drame héroïque en trois actes et en vers*, *ibidem*, t. 2, p. 77-165 ; *Le Couronnement d'Alexandre ou la chute de Bagoas, drame héroïque en trois actes et en prose*, *ibidem*, t. 3, p. 185-364.

¹⁰ C. Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France 1680-1789*, *op. cit.*, t. 1, p. 631.

¹¹ C. Grell et C. Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié*, *op. cit.*, p. 131-132.

¹² *Alexandre le grand, tragédie en cinq actes et en vers*, par M***, Amsterdam, 1789.

¹³ A. Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, 1992-2002.

¹⁴ Cote : GD-19406

¹⁵ Il s'agit d'une attribution récente dans le catalogue de la BnF. La bibliographie de Conlon comme le répertoire de C. D. Brenner maintenaient l'anonymat (Pierre-M. Conlon, *Le siècle des Lumières. Bibliographie chronologique*, Genève, Droz S.A., 1983-1993 ; Clarence D. Brenner, *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, New York, AMS press, 1979 (première édition : 1947).

¹⁶ Cardinal Georges Grente (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de F. Moureau, Paris, 1995, p. 1170-1171 (1^{ère} édition 1960).

¹⁷ T. Rousseau, *Les tragédies de M. de Voltaire, ode à leur auteur en 1778*, Ferney, 1781.

¹⁸ Voir R. Tarin, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, 1998, p. 128-137.

¹⁹ *Journal de Paris*, 9 septembre 1789, p. 1144.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ J.-P. Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, 2004, p. 279-312.

²² Martial Poirson précise néanmoins que les pièces révolutionnaires militantes sont très diverses et ne relèvent pas seulement de la tragédie historique à personnage mythique (« Introduction », dans *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, dir. M. Poirson, Paris, 2008, p. 42-44).

Nous analyserons donc la construction du personnage d'Alexandre, comme héros tragique, dans l'économie de la pièce pour éclairer l'interprétation politique d'un anti-héros au regard des monarques français. Toutefois, il semblerait que ce soit moins Alexandre que l'emblème de sa mort qui engage une réflexion sur le pouvoir en devenir.

Construction de la pièce autour de la volte-face d'Alexandre : un héros tragique

De fait, sous l'angle esthétique et générique, Alexandre est construit comme un héros tragique qui court irrévocablement à sa mort malgré une volte-face inattendue à la suite de l'épisode de la proskynèse²³.

Le sujet ayant déjà été traité par Alexandre Hardy en 1626²⁴ dans la *Mort d'Alexandre* qui respectait toutefois plus fidèlement l'hypotexte de Quinte-Curce – les deux fils d'Antipater étaient complices de la conjuration –, on peut se demander si Thomas Rousseau ne s'inspire pas davantage de la pièce baroque que des sources antiques. En outre, le thème de la superstition d'Alexandre est mentionné entre autres dans le dictionnaire de Bayle et plus spécifiquement à la fin du XVIII^e siècle, dans l'*Histoire ancienne* de Condillac en 1775 ou encore dans *De la vie d'Alexandre de Quinte-Curce, avec les suppléments de Jean Freinshemius* de l'abbé Mignot en 1781²⁵. Nul n'ignore la légende de sa naissance fabuleuse développée dans les *Vies* de Plutarque comme le lui rappelle Roxane (II, 4, éd. cit., p. 23) : « Mais Jupiter Ammon n'est-il pas votre père ? » C'est aussi le sujet de la tragédie de Piron, *Callisthène*, jouée à la Comédie Française en 1730²⁶, si ce n'est que seul le philosophe meurt pour avoir voulu dessiller Alexandre. La proskynèse demeure donc un *leitmotiv* qui illustre et condamne la démesure d'Alexandre, même si Voltaire, dans son article des *Questions sur l'Encyclopédie*, propose de la contextualiser au sein des coutumes perses²⁷, ce que réalise d'ailleurs plus ou moins la tragédie de Thomas Rousseau. Elle repose en effet sur une amplification à partir de deux éléments de la vie d'Alexandre qui justifieraient son empoisonnement : sa superstition et l'adoption des coutumes perses.

Le matériau historique est ainsi adapté au genre de la tragédie. C'est assurément aux règles de vraisemblance que doit se conformer le récit de l'empoisonnement rapporté par Quinte-Curce : il est alors simplifié puisque Antipater n'a plus deux fils qui agissent de concert mais un seul qui portera la coupe empoisonnée. Quant à l'unité de lieu et de temps, elle nécessite la présence d'Antipater à Babylone, au détriment de la vérité historique, de sorte qu'il peut ourdir le complot sous les yeux du public. L'unité de temps est de surcroît renforcée puisque la journée doit à la fois consacrer Alexandre au rang des dieux et célébrer son mariage avec Roxane :

C'est au temple où je veux signaler mon hommage.

²³ L'action se déroule à Babylone le jour du retour d'Antipater, qu'Alexandre a rappelé pour lui retirer ses fonctions de gouverneur de la Macédoine. Alexandre, victorieux, est aveuglé à la fois par son amour pour la perfide courtisane Roxane et par un désir de toute-puissance, celui de se faire adorer comme un dieu. Il s'attire les reproches de son épouse Statira, le mécontentement des Macédoniens, l'insoumission d'Antipater et du sage Soter. La scène de consécration divine, la proskynèse, qui se déroule hors scène, fait office de coup de théâtre car Alexandre, terrorisé par les manifestations de la colère divine, reconnaît ses péchés et rejette Roxane. Roxane se venge en se servant de l'amour que lui porte Cassandre, le fils d'Antipater. Elle le convainc d'obéir à Antipater et d'empoisonner Alexandre que l'on voit se repentir sur son lit de mort.

²⁴ 1626 est la date de publication, celle de composition et de représentation serait aux alentours de 1620.

²⁵ C. Grell et C. Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié*, op. cit., p. 204 et 206.

²⁶ Alexis Piron, *Callisthène : tragédie*, Paris, 1730.

²⁷ C. Grell et C. Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié*, op. cit., p. 199-200.

Un superbe appareil y frappera vos yeux.
Vous m'y verrez jouir des honneurs dus aux dieux,
Et les rendre à l'amour ; oui vous viendrez vous-même
Partager avec moi la Majesté suprême,
Jouir des attributs de ma divinité,
Et fouler à vos pieds la faible humanité. (II, 4, p. 26)

L'unité d'action repose sur la conjuration contre Alexandre, conjuration fomentée par un Antipater disgracié et mû par la soif du pouvoir. Mais il tente de légitimer ce complot par le mécontentement des soldats, par les crimes d'Alexandre et par son actuel péché d'orgueil qui consiste à se faire adorer comme les dieux. L'amour, outil encore largement utilisé dans la tragédie du XVIII^e siècle, bien que décrié, vient servir le complot politique, conformément au *topos* du héros tout-puissant vaincu, tel Hercule ou Ulysse, grâce à l'invention d'une rivalité amoureuse entre Cassandre et Alexandre. Les personnages principaux, qui correspondent aux personnages historiques, sont construits selon un système binaire plaçant en symétrie les opposants à Alexandre (Roxane et Antipater) et ses adjuvants (Statira et le sage Soter que l'on peut assimiler à Callisthène). La construction de Roxane en courtisane manipulatrice opposée à la fidèle épouse Statira pourrait s'expliquer par le rôle qu'elle aurait joué dans l'assassinat de Statira selon Plutarque²⁸. Mais au-delà des sources antiques, ce parti pris en faveur de Statira correspond à l'évolution de la tragédie qui promeut les valeurs de la famille et de l'amour conjugal. Les personnages secondaires, personnages fictifs, en l'occurrence les confidents, personnel de la tragédie, permettent quant à eux d'éviter les longs monologues.

Mais ce sont les dieux, seuls personnages absents de la scène, qui semblent orchestrer l'action conformément à la tragédie antique. Toute la tragédie est de fait construite autour de la colère divine qui se manifeste entre l'acte III et l'acte IV. Il s'agit d'un coup de théâtre expliquant le portrait double d'Alexandre, fondé sur deux images opposées autour d'un axe central qui fait office de miroir inversé. En effet, l'acte I, dans lequel Alexandre n'apparaît pas, relève de l'exposition avec la mise en place d'une situation de complot. Les actes II et III révèlent le péché d'orgueil d'Alexandre le Grand, conquérant et amoureux. Les actes IV et V mettent en scène le rejet de Roxane par un Alexandre repent et désormais lucide avant sa mort.

Toutefois ce revirement brutal n'empêche pas la conjuration mais, au contraire, l'active : sans le désir de vengeance de Roxane, Cassandre n'aurait pas accompli un geste qu'il refusait à son père. Ainsi, Alexandre apparaît comme le jouet des dieux, victime de l'ironie du sort, du Destin de la tragédie antique. Il est tout à la fois objet de la conjuration (par la manipulation amoureuse) et objet de la superstition. Le revirement d'Alexandre ne participe donc pas d'une prise de conscience rationnelle et objective mais résulte d'une terreur superstitieuse. Il est donc plus agi qu'il n'agit.

Les deux interprétations (complot politique et/ou vengeance divine) s'articulent en toute vraisemblance aux yeux du lecteur /spectateur. Selon les codes de la tragédie classique, Alexandre est le jouet des dieux et ne peut échapper au sort que lui réserve la Providence, en lien avec les prophéties bibliques. Selon les codes de la tragédie nationale en cours sur les scènes de la Constituante, seule la superstition d'Alexandre déclenche la mécanique qui le conduit à sa perte.

Par cet entrelacement entre motifs antiques et codes de la tragédie, Alexandre apparaît comme une victime, victime de soi, des dieux et des hommes. Il serait en ce sens digne des héros tragiques victimes du Destin, même s'il n'est pas aussi innocent qu'il n'y paraît.

²⁸ J. Malye, *La véritable histoire d'Alexandre le Grand*, Paris, 2009, p. 316.

De Louis XIV à Louis XVI : Alexandre, anti-héros de la nation française ?

C'est donc sous l'angle de l'histoire nationale qu'il convient d'analyser cette tragédie. La conjuration contre le tyran fait partie des *scenarii* de la tragédie. L'intrigue est d'autant plus justifiée que le règne d'Alexandre a été troublé par plusieurs conspirations, de sorte que le matériau antique est habilement intégré à l'esthétique de la tragédie. Or dans la première moitié du XVIII^e siècle, la conspiration frappe Darius, ennemi d'Alexandre, dans la tragédie de 1723 de Goyseau²⁹. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, elle frappe désormais Alexandre dans la tragédie d'un certain Fénelon³⁰, un capitaine de cavalerie, petit-neveu du « grand Fénelon », archevêque de Cambrai, qui s'exerce en amateur à l'écriture dramatique et propose deux versions d'une tragédie intitulée *Alexandre*, en 1754 et en 1761³¹, qui s'achèvent par la clémence d'Alexandre. Cette clémence d'Alexandre est un des leitmotivs qui ont toujours cours en cette fin du XVIII^e siècle tant sur la scène lyrique dans l'opéra de Méreaux de 1783, encore joué en 1789, que dans le théâtre de Delisle de Sales. Peu de pièces en revanche s'achèvent par la mort d'Alexandre lui-même comme c'est le cas chez Thomas Rousseau.

Sans doute ce choix s'explique-t-il par le répertoire propre au théâtre de la Constituante. Une conjuration contre un roi tyrannique n'a rien de surprenant en ces temps troublés. Mais Alexandre est loin d'apparaître comme un tyran à l'inverse de la tragédie de Piron par exemple. Dès son apparition au début du deuxième acte, il félicite ses généraux Néarque et Léonatos de leur victoire et les charge de reconstruire le tombeau de Cyrus : « La conquête a détruit et je veux réparer », explique-t-il (II, 1, p. 16). Statira lui rappelle sa générosité lors de la défaite de Darius (II, 3, p. 20) ainsi que sa noblesse et son équité à l'égard de ses soldats (II, 3, p. 22). L'image du tyran se reflète seulement par intermittence à travers l'évocation du meurtre de ses amis (II, 3, p. 22), Clitus et Parménion, ou à travers le portrait charge qu'Antipater dresse de lui (III, 6, p. 43).

En réalité, l'image qui domine est celle d'un roi victime de sa démesure, un roi qui veut exercer sa toute-puissance à l'instar de Louis XIV, comme l'atteste l'Ode qui assimile Alexandre le Grand à Louis le Grand :

Qu'est-ce pour nous la brillante histoire
Du règne de Louis-le Grand ?
Cessons d'encenser sa mémoire,
Il fut despote et conquérant. (Ode, p. 61)

À l'inverse, l'Ode rend hommage au bon Louis XVI. L'accusation porte essentiellement sur le fonctionnement d'une monarchie qui reposait sur l'iniquité, sur l'absence de lois et sur l'influence néfaste de la cour. Ce sont en effet les courtisans qui sont accusés de manipuler le tyran, qui l'engagent à suivre ses mauvais penchants, qui entretiennent et encouragent la posture de despote d'Alexandre, ainsi que Statira le dénonce à de multiples reprises :

De tous vos ennemis reconnaissez l'ouvrage.
Des flatteurs dangereux, vils esclaves des cours,
Ont par leur langue impie, empoisonné vos jours.
En vain la vérité voulut se faire entendre,
Les méchants ont surpris le cœur d'Alexandre. (IV, 3, p. 39)

²⁹ [Goyseau], *Alexandre et Darius, tragédie*, Paris, 1723.

³⁰ Cardinal Georges Grente (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 480.

³¹ François-Louis de Salignac de La Mothe Fénelon, *Alexandre, tragédie nouvelle en 5 actes*, Paris, Prault, 1754 et *Alexandre, tragédie nouvelle en 5 actes*, Paris, Gueffier, 1761.

Il s'agit là d'un motif récurrent dans les tragédies nationales de cette époque telles que les a analysées Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval³². La scène révolutionnaire transforme donc Alexandre en un monarque trompé par sa cour, victime des complots et conspirations d'un entourage plus assoiffé du pouvoir que du bien public, ce qui apparaît également de manière très nette dans le drame héroïque de Delisle de Sale, le *Couronnement d'Alexandre ou la chute de Bagoas*.

Les personnages d'Antipater et de Roxane sont en ce sens construits comme des doubles, véritables archétypes des courtisans manipulateurs dépourvus de sentiments. Certains passages liés à Roxane faisaient aussi allusion à Marie-Antoinette, remarque Christian Michel dans *L'École des princes*³³. La duplicité de Roxane a en effet pu être dictée par la mauvaise presse qu'avait Marie-Antoinette, l'Autrichienne, auprès du public, notamment depuis le scandale de l'affaire du collier survenue en 1785 et pour laquelle le cardinal de Rohan est acquitté en 1786³⁴. Quoi qu'il en soit, les deux personnages ne sortent pas victorieux : Roxane meurt et le personnage d'Antipater achève la pièce sur une note amère quant à l'exercice futur du pouvoir puisqu'il n'a pas réussi à se faire désigner comme successeur d'Alexandre (V, 10, p. 60) : « Le crime a ses succès [...] mais il a ses remords. »

En revanche, plus intéressant et plus énigmatique est le personnage de Cassandre, qui selon les sources antiques aurait commandité la mort de Roxane et celle de l'enfant. Dans la tragédie de Thomas Rousseau, Cassandre n'a rien d'un sanguinaire avide de crimes. C'est un personnage qui évolue et qui devient meurtrier malgré lui, manipulé par les mensonges de Roxane qui se sert de son amour pour elle. Il n'est pas non plus assoiffé de pouvoir et refuse de jouer le rôle de traître comme le lui demande son père. Il résiste, en dépit de sa jalousie, en dépit de la rivalité amoureuse, il résiste au nom de la fidélité due au roi, selon un rythme binaire qui ne souffre aucune objection :

Je n'obéirai point ; le crime est loin de moi.

Alexandre est mon maître, Alexandre est mon roi. (IV, 6, p. 43)

Cassandre agit sous l'effet des intrigues de cour en pensant sauver la vie de Roxane menacée par Alexandre. C'est ainsi qu'il est présenté à l'acte V, rongé par les remords selon la représentation traditionnelle de la tragédie classique, poursuivi par les furies, par les « sanglantes Euménides » (V, 5, p. 55).

Cassandre n'est donc pas un Brutus qui lutte au nom de ses convictions politiques et pour le bien du peuple. Si l'on compare Cassandre aux héros des tragédies voltairiennes que Thomas Rousseau affectionne, il ressemble plus à Oreste qu'à Brutus. Cassandre, au même titre qu'Alexandre, est victime d'une situation qu'il ne contrôle pas : il n'agit pas mais réagit à la peur de perdre Roxane. Il ne saurait donc être considéré comme un héros national. Le tyrannicide n'appelle pas à l'identification du public, à l'admiration, mais réclame davantage sa pitié, pitié à laquelle on fait appel lorsqu'il est dessillé ou encore lorsque sa bien-aimée se suicide devant lui et qu'il est forcé de lui survivre. Par conséquent, Cassandre n'est autre que le double d'Alexandre, le tyrannicide est le double du despote suscitant la même émotion de la part du public : terreur et pitié. Si la passion d'Alexandre est sa démesure, celle de Cassandre est l'amour inconditionnel qu'il voue à Roxane.

En ce sens, aucun des personnages qui contribuent à la mort d'Alexandre (Antipater, Roxane ou Cassandre) ne saurait susciter l'admiration. En 1789, cette tragédie n'encourage pas

³² M.-E. Plagnol-Diéval, « Louis XVI et Necker sur la scène de la Constituante », dans *Le théâtre sous la Révolution*, op. cit., p. 394-409.

³³ C. Grell et C. Michel, *L'École des princes ou Alexandre disgracié*, op. cit., p. 134.

³⁴ J.-C. Martin, *La révolte brisée. Femmes dans la Révolution française et l'Empire*, Paris, 2008, p. 17-20.

à la violence contre le corps du Roi au moment d'ailleurs où la garde nationale « apparaît comme un contre-pouvoir essentiellement destiné à contenir les mouvements populaires³⁵ ». Elle dénonce les haines et les réactions violentes hâtives et irréfléchies. Bien qu'Alexandre meure, le pouvoir reste plus ou moins vacant et risque de tomber entre les mains d'un Antipater plus perfide qu'Alexandre. En ce sens, cette pièce engagée dispense un message relativement complexe en mettant sur un pied d'égalité Cassandre et Alexandre.

La mort d'Alexandre, emblème d'un pouvoir en devenir : pièce didactique ou philosophique ?

Peut-être est-ce cette complexité et le manque de clarté du message qui laissent cette pièce dans l'ombre au moment où le théâtre, comme l'indique le titre de René Tarin, doit être une « école du peuple ». Or la tragédie de Thomas Rousseau s'adresse aussi bien à Louis XVI, comme en témoignent les dernières strophes de l'Ode, qu'aux comploteurs de tous bords. Si le style est éminemment didactique avec de nombreuses maximes qui pourraient laisser envisager un message simple et clair, l'adresse multiple ménage des points de vue divers qui laissent pressentir une réflexion complexe sur le régime politique à venir³⁶. Notons à ce propos que Thomas Rousseau a traduit l'*Utopie* de Thomas More³⁷, dont on retrouve certaines idées telles que la liberté et le bonheur des peuples.

Le régime politique idéal serait donc celui que décrète Alexandre en mourant. Conformément aux sources antiques, la tragédie s'achève par l'absence de successeur désigné. Un échange haletant a lieu entre Soter et Alexandre, mimé par les ruptures de rythme, découpant l'alexandrin en trois répliques successives :

Soter : Nommez le successeur
Alexandre : Le plus digne
Soter : il expire. (V, 20, p. 59)

La mort d'Alexandre sur scène est suivie de celle de Statira pour renforcer l'émotion du public avant que Soter ne conclue par cette maxime (V, 20, p. 60) : « Mortels, voilà quel est le terme des grandeurs. » Le propos est à double entente : soit il s'inscrit dans le style traditionnel des moralistes, soit il signifie que Soter approuve la décision d'Alexandre. Seul le bien commun doit déterminer le choix du souverain et du régime. Les dernières paroles d'Alexandre sont ainsi réinterprétées dans le contexte révolutionnaire en fonction de la Constitution qui défend le bien du peuple.

Ce régime idéal en cours de construction en 1789 est celui qui, selon l'Épître dédicatoire de la pièce (p. 4), promeut la liberté en l'absence de maître mais en présence d'un « chef » qui fait respecter les « lois », seule manière de lutter contre le despotisme. C'est d'ailleurs Antipater qui dans la pièce incarne le despotisme, raison pour laquelle Alexandre le démet de ses fonctions : au despote, il oppose une forme de patriarcat et se fait défenseur des opprimés :

³⁵ R. Tarin, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, op. cit., p. 64.

³⁶ Le seul message clairement dispensé est celui qui condamne sans appel les courtisans et qui reprend les stéréotypes moralistes autour des faiblesses des rois. On retrouve également le stéréotype du malheur des grands qui ne doivent pas oublier leurs faiblesses humaines ainsi qu'Alexandre en fait l'amère expérience (IV, 3, p. 39) : « J'avais donc oublié que je n'étais qu'un homme. » On retrouve une maxime équivalente chez Alexandre Hardy (*La mort d'Alexandre*, dans *Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, 1725, t. 2, V, 2, p. 81) : « Même sort à la fin leur est égal à tous. »

³⁷ Thomas More, *Tableau du meilleur gouvernement possible, ou L'utopie de Thomas Morus [...] Traduction nouvelle [...] par M. T. Rousseau*, Paris, 1780.

Vous avez abusé du pouvoir qu'en vos mains,
Je remis, pour remplir mes généreux desseins,
Pour rendre heureux un peuple, objet de ma tendresse,
Vers lequel mes regards se sont tournés sans cesse.
D'un pouvoir despotique usurpant tous les droits,
Vous avez immolé la justice et les lois. (III, 2, p. 28)

Cela renvoie à l'avant-dernière strophe de l'ode qui fait rimer le « roi débonnaire » qu'est Louis XVI et le « père » reconnu par le peuple :

Sage monarque, heureux Louis XVI [...]
Philosophe, Roi débonnaire,
Ton peuple en toi chérit un père, [...]
Si le peuple eût donné le trône,
Tu régnerais par notre choix.
Ta loyauté, tes mœurs austères,
Ta douceur, tes vertus sévères,
T'élèvent au-dessus de nous.
Tu n'aimes que la bienfaisance. (Ode, p. 64)

En ce sens, c'est la légitimité du pouvoir, celle du roi, qui est défendue. Or cette légitimité ne s'acquiert pas par la force mais par la vertu, comme l'expose Statira, par des valeurs de justice et de paix défendues par Soter³⁸.

Si le message présente des ambiguïtés, c'est sans doute en raison des contradictions énoncées par les divers personnages : Antipater expose la rébellion naturelle des peuples contre le pouvoir pour justifier son apparent despotisme. De même Alexandre, aveuglé par la démesure dans les trois premiers actes, fomenté diverses stratégies sur les conseils d'Oxus, son confident, pour acquérir une légitimité divine, pour se faire adorer des Grecs : il opère pour cela un chantage odieux auprès d'Antipater et de Soter. La volte-face d'Alexandre contribue donc à brouiller le message politique, du moins aux yeux d'un spectateur distrait ou peu averti. Seuls la fidèle Statira et le sage Soter, figure du philosophe, sont dignes de foi et font figure de porte-parole de l'auteur : ils ne craignent pas de dévoiler au roi la vérité, de lui signifier ses abus, de même que Callisthène dans la tragédie de Piron.

L'auteur se place en effet du côté de la vérité. Il invite à lire sa pièce comme une initiative individuelle en faveur de la révolution comme l'indiquent les mises en abyme de l'acte d'écriture à deux reprises. Il récuse « le lâche historien et le chantre timide » au profit des éducateurs qui « instruiront leur siècle et la postérité [...] / Et jamais les tyrans ne pourront effacer/ Les traits de vérité qu'ils auront su tracer » (III, 5, p. 36). L'auteur de la tragédie se place donc du côté des philosophes qui ont su dispenser la vérité à Alexandre. Le propos est réitéré dans l'Ode finale où le « je » cette fois se fait entendre en se plaçant du côté de « la vérité » (p. 63). Le rôle de l'écrivain consiste donc à agir sur les événements, à réagir également aux événements contemporains, sans précipitation, avec la distance nécessaire, celle que permet l'histoire antique sans doute, en faisant valoir tous les points de vue qu'autorise le dialogue théâtral, en faisant valoir la vérité, sans craindre de dénoncer la situation auprès des grands.

³⁸ Notons que Soter ne plébiscite pas la République mais préfère une monarchie bien conduite. Statira, pour sa part, met en garde l'orgueilleux conquérant contre cette volonté de s'élever au rang divin, contre un désir de toute-puissance inadaptée à la liberté des citoyens grecs (III, 5, p. 31-37).

Par conséquent, dans le théâtre de la Constituante, Alexandre n'incarne plus le mythe héroïco-politique tel que le conçoit Philippe Sellier³⁹ ou du moins le détourne-t-il. Certes l'Ode finale invite à une lecture allégorique de la monarchie absolue de Louis XIV ; mais Alexandre, alias Louis le Grand, symbolise désormais le contre-modèle dans un contexte révolutionnaire qui prône la liberté et le bien commun.

Ce n'est pas non plus le souci de vérité historique, en dépit de l'essai de Sainte-Croix, qui domine. Certes, la tragédie de Thomas Rousseau s'appuie sur les sources antiques, mais vraisemblablement par l'intermédiaire de multiples textes relais que sont les écrits de vulgarisation et autres pièces dramatiques. En outre ces sources sont absorbées par l'esthétique de la tragédie pour donner à penser l'avenir du régime monarchique dans le respect de la nouvelle Constitution.

La tragédie de 1789 déconstruit alors le héros, déconstruit la figure héroïque d'Alexandre le Grand, « le Grand » étant une marque de despotisme selon Sainte-Croix, pour aborder une réflexion sur le « grand » homme susceptible de souder la nation que peut encore devenir Louis XVI. Ce sont donc les erreurs d'Alexandre et, plus généralement, la soif du pouvoir qui sont dénoncées au nom du bonheur des citoyens, au nom de l'altruisme qu'incarnent les femmes de la Révolution. En ce sens, Alexandre pourrait aider à construire, en creux, le mythe du grand homme au moment où, comme le fait remarquer Jean Starobinski, les hommes ont besoin d'une mythologie nationale⁴⁰.

Béatrice Ferrier

Univ. Artois, UR 4028, Textes et Cultures, F-62000 Arras, France

³⁹ P. Sellier, *Essai sur l'imaginaire classique*, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire », Paris, 2005, p. 22.

⁴⁰ J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », Paris, 1989, p. 233-262.