

## De la coupe aux lèvres

### Le dénouement de *Rodogune*

Pièce controversée s'il en est, chérie de Corneille lui-même, passant même, comme le rappelle Voltaire dans *L'Ingénu*, pour «le chef-d'œuvre du théâtre» et, à l'inverse, constamment dénoncée pour ses invraisemblances, sa complexité, son bavardage, son obscurité, *Rodogune* a toujours toutefois fait au moins l'unanimité sur un plan : celui de sa puissance dramatique, liée à une construction qui donne au dernier acte une force telle que, selon La Harpe, il «rachète toutes les inconséquences des actes précédents». Et Stendhal, qui dénonce dans la pièce «de grandes fautes de *sceneggiatura*», note dans son *Journal* du 26 juillet 1804 : «Mais que ne rachèterait le cinquième acte ? Shakespeare n'a rien de plus beau.» Avis que partage André Gide qui, dans son propre *Journal* du 21 mars 1930, tout en déplorant dans la pièce «des amoncellements de rhétorique presque insupportables», dit toute son admiration pour son «presque admirable cinquième acte».

Cet acte qui amène donc le dénouement terrible que l'on sait – l'annonce de la mort de Séleucus, tué par Cléopâtre sa mère, et le dessein que celle-ci a de se débarrasser aussi d'Antiochus, son autre fils, et de Rodogune, que celui-ci doit épouser, dessein qui finalement échoue non sans qu'elle-même, n'hésitant pas à boire du poison qu'elle a préparé pour entraîner le jeune couple à boire après elle, meure victime de son propre stratagème -, cet acte, donc, s'ouvre dès l'abord sur l'instrument par lequel va s'exercer la vengeance de la reine de Syrie :

Ô toi, qui n'attends plus que la cérémonie  
 Pour jeter à mes pieds ma rivale punie,  
 Et par qui deux amants vont d'un seul coup du Sort  
 Recevoir l'hyménée, et le trône, et la mort,  
 Poison, me sauras tu rendre mon diadème ?  
 Le fer m'a bien servie, en feras-tu de même ?<sup>1</sup>

Le poison est là, dès les premiers vers de la première scène de l'acte final, distingué explicitement du fer par lequel Cléopâtre vient de frapper à mort son premier fils. La nature même des deux armes dit assez leur différence et, partant, leur statut dramatique. Le fer, que Cléopâtre a déjà utilisé une première fois pour se débarrasser de son époux avant de l'employer à nouveau pour ouvrir «une profonde plaie en l'estomac» de Séleucus<sup>2</sup>, garde quelque chose d'héroïque : arme noble, liée au pouvoir, à connotation masculine, il souligne d'autant plus le côté sournois et venimeux du poison, associé plus volontiers aux ruses féminines et à la perfidie orientale. Mais surtout, là où le fer a un effet direct – Séleucus, frappé à mort, voit son sang s'échapper «à gros bouillons»<sup>3</sup> -, le poison agit dans l'ombre et, même s'il est foudroyant, garde un côté secret, souterrain, qui en occulte l'effet et rend celui-ci d'autant plus surprenant lorsqu'il intervient.

Le poison fait donc d'emblée peser sa menace sur l'acte final, au moment où s'annonce la cérémonie nuptiale qui doit consacrer à la fois l'union et la prise de pouvoir d'Antiochus et de Rodogune. Et si, arme fourbe, il est évidemment tenu secret par celle qui entend l'utiliser («Il faut dissimuler»<sup>4</sup>, dit-elle), il est bien présent sur scène pour le spectateur que la convention du monologue met dans la confidence des desseins de Cléopâtre. Et sa matérialisation, de fait, ne tarde pas. Lorsque Laonice

entre, à la scène suivante, annonçant l'arrivée du couple, l'objet qui va en être le réceptacle apparaît aussitôt :

Et suivant le vieil ordre en Syrie usité  
D'une grâce en tous deux toute auguste, et royale,  
Ils viennent prendre ici la coupe nuptiale<sup>5</sup>.

Voici donc introduit l'instrument du crime, cette coupe d'alliance transformée en moyen de mort, dont la présence sur scène est vite effective. À peine les futurs époux sont-ils entrés et ont-ils pris place selon une disposition à valeur hiérarchique que détaille une longue didascalie, la même didascalie indique que «Cléopâtre cependant qu'ils prennent leurs places parle à l'oreille de Laonice, qui s'en va quérir une coupe pleine de vin empoisonné»<sup>6</sup>. Quelques vers plus loin, le temps pour Cléopâtre de proclamer solennellement qu'elle cède le pouvoir à Antiochus, la coupe est là, signalée par une nouvelle didascalie qui fait enfin apparaître l'objet : «Laonice revient avec une coupe à la main». Dès lors le processus de mort est enclenché : le dénouement peut intervenir.

Mais il n'intervient pas ! Et c'est tout l'art dramatique de Corneille que, une fois mise en place la mécanique, d'en dilater à l'extrême le fonctionnement, dans un processus qui, alors même que l'action atteint son plus haut point de tension, en suspend l'effet en en suspendant le mouvement. Suspens, ou, dirait-on selon le terme cinématographique convenu, suspense, qui donne à voir au spectateur ce qu'il attend et qui ne vient pas, rendant son attente de plus en plus tendue, jusqu'à l'insoutenable. Le procédé, pourrait-on dire anachroniquement, est idéalement hitchcockien : cette coupe qui entre en scène, focalisant les regards, elle a la même force dramatique que la paire de cymbales qui, dans *L'Homme qui en savait trop*<sup>7</sup>, doit, lors du concert donné à l'Albert Hall, marquer, lorsque le musicien les fera sonner, le moment où l'assassin tirera, étouffant ainsi le bruit de la détonation par le son de l'instrument. Et ces cymbales, le cinéaste leur donne une sorte d'autonomie qui focalise pareillement tous les regards, tandis que résonne la cantate *Storm cloud*, que l'instrumentiste se prépare, qu'il enfile lentement ses gants, qu'il saisit précautionneusement une cymbale, puis deux, qu'il se lève, qu'il consulte sa partition... Sonnera-t-il, sonnera-t-il pas ? De la même manière, la coupe cornélienne se promène sur scène, prête à produire son terrible effet. Cléopâtre la présente à Antiochus et à Rodogune :

Recevez de ma main la coupe nuptiale,  
Pour être après unis sous la fois conjugale<sup>8</sup>

La didascalie souligne le jeu de scène - Antiochus, *prenant la coupe* - qui rapproche ainsi de façon qu'on peut croire définitive la coupe des lèvres. Mais Antiochus s'arrête, pensant à son frère qui n'est pas là. Cléopâtre le presse. Antiochus se décide :

Mais n'importe, achevons<sup>9</sup>

Il n'a pas le temps de terminer son vers, ni son geste, que survient Timagène, tout essoufflé, dont l'émotion visible arrête net son mouvement. La didascalie, qui joue avec les nerfs de Cléopâtre, et du spectateur, l'indique : Antiochus, *rendant la coupe à Laonice*. Tout est suspendu cette fois-ci aux lèvres de Timagène, lequel, reprenant soussouffle, finit par rapporter avec force détails l'horrible nouvelle de l'assassinat de Séleucus dénonçant dans son dernier soupir la main qui l'a frappé, laquelle main peut être, par une ambivalence qui complique à nouveau les choses, celle de Cléopâtre ou

celle de Rodogune. D'où la nouvelle indécision d'Antiochus, qui ne sait plus à quelle femme – sa mère ou son amante - se vouer : la scène s'éternise, chacune des deux rivales essayant de faire valoir qu'elle n'est pas la coupable et leurs argumentations croisées renforçant chaque fois l'hésitation d'Antiochus. Entre elles et lui, la coupe attend. Et l'attente se prolonge...176 vers, une scène entière ! Enfin, incapable d'y voir clair et refusant de trancher, Antiochus laisse faire le destin et décide d'achever la cérémonie :

Donnez-moi...<sup>10</sup>

Et s'apprêtant donc à passer dans la main qu'il tend vers Laonice, voilà que la coupe revient au premier plan : la prendra-t-il, la prendra-t-il pas ? Il ne la prendra pas, une nouvelle didascalie venant suspendre à nouveau son geste : Rodogune, *l'empêchant de prendre la coupe*. Antiochus insiste :

Vous m'arrêtez en vain,  
Donnez<sup>11</sup>

Le vers, interrompu, passe par-dessus la rime, enjambe le vers suivant, imprimant à la coupe un mouvement heurté de va-et-vient. Qui va la prendre ? La mort est là, à portée de main, à hauteur de lèvres. La coupe brille de tout son éclat noir. On ne voit plus qu'elle. Mais Rodogune, sachant bien que c'est la main de Cléopâtre qui a tué Séleucus et imaginant donc facilement que la même main peut vouloir en faire de même avec Antiochus, a des doutes :

Cette coupe est suspecte, elle vient de la Reine<sup>12</sup>

Nouvel atermoiement, nouvelle destination imprimée à la coupe, dont Rodogune demande qu'elle passe d'abord entre les mains d'un gouteur. La menace s'éloigne, la coupe risque de disparaître de la scène, il faut la retenir. Une nouvelle didascalie intervient brutalement, changeant la donne, et redonnant à la coupe toute sa puissance mortifère : Cléopâtre, *prenant la coupe*. Le mouvement est brusque, rapide, l'action se concentre dans un futur tout de détermination :

Je le ferai moi-même.<sup>13</sup>

Le point final met fin à toute suspension : Cléopâtre boit. Et tout est consommé. Tout, ou presque ! Antiochus, encouragé par ce geste de sa mère, a droit à une nouvelle didascalie qui ramène à nouveau la coupe à ses lèvres : *prenant la coupe de la main de Cléopâtre après qu'elle a bu*. Boira-t-il, boira-t-il pas ? Les cymbales sont levées, le musicien esquisse son geste : sonnera-t-il, sonnera-t-il pas ? Antiochus ouvre la bouche... mais c'est pour parler ! Généreux, il demande à Cléopâtre de pardonner à Rodogune sa défiance, avant, un peu geignard, de pleurer sur son propre sort. Phraseur donc et quelque peu bavard : dix vers pour ne pas dire grand-chose ! Le temps suspend son vol... et le poison trouve dans la durée de ces dix vers le temps de faire effet. La lenteur d'Antiochus le sauve, au moment même où, dans une hâte pour le moins longue à se décider, il esquisse le geste qui va porter enfin la coupe aux lèvres :

Et vais sans plus tarder...<sup>14</sup>

Mais les points ici sont, au sens propre, de suspension... A nouveau la coupe reste en suspens : Rodogune, regardant Cléopâtre, voit celle-ci se contracter sous l'effet du poison. Le doute n'est plus permis : la coupe était empoisonnée, et par Cléopâtre elle-même qui a voulu, par son geste, éteindre la méfiance d'Antiochus :

Pour vous perdre après elle, elle a voulu périr.<sup>15</sup>

La coupe, maudite, brûle désormais les mains d'Antiochus qui s'en débarrasse, dans une didascalie qui marque la hâte qu'il a à s'en débarrasser : *rendant la coupe à Laonice ou à quelque autre*. Il ne boira pas.

La mort passe et fait son œuvre. Dans le grand champ des bienséances, que Georges de Scudéry avait si durement étalé devant le Corneille du *Cid*, lui rappelant entre autres cette règle «qui deffend d'ensanglanter le Theatre»<sup>16</sup>, le dramaturge, envoie, pour être conforme, Cléopâtre rendre le dernier soupir en coulisses, mais s'offre le plaisir d'un dénouement qui dilate de toutes les manières cette mort qu'il donne ainsi, ostensiblement, à voir sur scène. Le récit des derniers instants de Séleucus, respecte encore la lettre, puisqu'il s'agit d'un récit et que le malheureux est mort hors du champ, même si le dramaturge ne se prive d'aucun détail quand à la façon dont le sang coule de son ventre ouvert. Mais la mort de Cléopâtre, survenant au terme d'une focalisation spectaculaire sur la coupe empoisonnée, saisit en quelque sorte la mort à l'œuvre, suivant le poison qui s'insinue dans son corps, et aboutissant à une description clinique de son état – yeux égarés, affreuse sueur, gorge qui s'enfle, et furie violente, bave aux lèvres, qui suscite l'exclamation :

Ah, bons Dieux, quelle rage !<sup>17</sup>

Le monstre venimeux meurt de son venin et sort en titubant dans ses ultimes soubresauts. La mort est présente sur scène du début à la fin de l'acte : la coupe empoisonnée en est la matérialisation. Et la façon dont Corneille la met en scène et en fait le point focal de l'action reporte sur l'objet, à valeur métonymique, le jeu sadique de la violence tragique qui, tout en respectant la lettre des bienséances, en joue à loisir avec l'esprit. Les illustrateurs ne s'y sont pas trompés qui, entendant visualiser ce dénouement fameux, ont concentré leurs traits sur ladite coupe : le frontispice de l'édition Courbé et de Luyne de 1660 la met au milieu de la gravure, à l'intersection des regards qui se croisent de Rodogune et de Cléopâtre, au cœur d'un cercle que forment les bras tendus, et Charles-Antoine Coypel, représentant la scène en 1749<sup>18</sup>, la place au centre exact de son imposante toile, légèrement inclinée entre la main d'Antiochus qui la lève à sa bouche et celle de Rodogune qui le retient, tandis que Cléopâtre, à la gauche de la composition, traduit, par ses yeux égarés, l'effet du poison.

Si le dénouement de *Rodogune* est à ce point saisissant, et s'il n'en finit pas de saisir tout spectateur retenant son souffle devant ce poison qui attend son heure, et qui n'en finit pas de l'attendre, poussant la tension jusqu'à l'insoutenable, c'est que Corneille, à sa façon, qui est celle d'un dramaturge sûr de ses effets, a bel et bien su traduire par un jeu de scène hallucinant cette attente qui fait à la fois le plaisir du théâtre et le frisson de la tragédie, et qui, dilatant sur toute la longueur d'un acte, le moment fatidique, en démultiplie la force dramatique, laissant le spectateur haletant éprouver la loi même de l'assouvissement du désir, qui est qu'il y a loin de la coupe aux lèvres.

---

<sup>1</sup> CORNEILLE, P., *Rodogune*, Édition J. SERROY, Paris, Gallimard, Folio-Théâtre, 2004, p. 123, V, 1, vv. 1503-1508. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> *Op.cit.*, p.130, V, 4, v. 1619.

*Ibidem*, v. 1620.

<sup>3</sup> *Ibidem*, v. 1620.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 124, V, 1, v.1537.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 125, V, 2, vv.1542-1544.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, V, 3, p. 127. M. VUILLERMOZ, dans son *Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000, p. 36, fait justement remarquer que cette didascalie est avant tout destinée au lecteur, «la proposition relative constituant une prolepse qui, naturellement, ne peut trouver aucune expression scénique immédiate». Et c'est bien, de fait, la didascalie qui rapproche le poison et la coupe, tous deux évoqués dans les vers précédents, confirmant ce que le lecteur sait déjà et que Laonice naturellement ignore, ne se doutant pas que la coupe qu'elle va chercher contient du poison.

<sup>7</sup> Alfred Hitchcock, *L'Homme qui en savait trop*, 1956.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p.128, V, 3, vv. 1591-1592.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, V, 3, p. 127. M. VUILLERMOZ, dans son *Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000, p. 36, fait justement remarquer que cette didascalie est avant tout destinée au lecteur, «la proposition relative constituant une prolepse qui, naturellement, ne peut trouver aucune expression scénique immédiate». Et c'est bien, de fait, la didascalie qui rapproche le poison et la coupe, tous deux évoqués dans les vers précédents, confirmant ce que le lecteur sait déjà et que Laonice naturellement ignore, ne se doutant pas que la coupe qu'elle va chercher contient du poison.

<sup>9</sup> *Ibidem*, v. 1604.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 137, V, 4, v.1781.

<sup>11</sup> *Ibidem*, v. 1781-1782.

<sup>12</sup> *Ibidem*, v. 1783.

SCUDÉRY G. de, *Observations sur Le Cid*, in *Le Cid : Tragi-comédie*, Édition M. R. MARGITIC, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1989, p.213.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 138, V, 4, v.1793.

<sup>14</sup> *Ibidem*, v. 1805.

<sup>15</sup> *Ibidem*, v. 1809.

<sup>16</sup> SCUDÉRY G. de, *Observations sur Le Cid*, in *Le Cid : Tragi-comédie*, Édition M. R. MARGITIC, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1989, p.213.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 138, V, 4, v. 1808.

<sup>18</sup> Dans un tableau conservé au Musée de Grenoble, *Cléopâtre avalant le poison*.