

L'entrée d'Alexandre le Grand sur la scène européenne : Théâtre et opéra (fin du XV^e-XIX^e siècle). Sous la direction de CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS et de CATHERINE DUMAS. Turnhout, Brepols, « Alexander Redivivus », 2017. Un vol. de 451 p.

Ce volume collectif est le neuvième de la collection « Alexander Redivivus », dirigée par Catherine Gaullier-Bougassas dans le cadre d'un vaste projet de recherche soutenu par l'Institut Universitaire de France et portant sur la réception européenne de la figure d'Alexandre le Grand. Après quatre volumes consacrés à cartographier la place d'Alexandre dans la littérature médiévale, cet ouvrage collectif est dédié à la réinvention d'Alexandre en héros dramatique et lyrique dans l'Europe moderne. Édité avec la collaboration de Catherine Dumas, il réunit dix-neuf articles portant sur les théâtres français, néolatin, espagnol, italien, anglais, germanique et grec, de la fin du XV^e au XIX^e siècle.

L'ensemble est organisé en trois parties, précédées d'une longue introduction décrivant le contexte d'émergence des pièces consacrées au roi macédonien à partir du milieu du XVI^e siècle, et les raisons pour lesquelles elles se multiplient dans les trois siècles suivants. Pour couronner le tout, un répertoire de 115 pages, organisé par ère géographique et par ordre chronologique, fournit une description circonstanciée des pièces en autant de notices systématiques : dates et lieux des premières représentations, liste des personnages et des lieux de l'action, nombre d'actes, résumé de l'action, sources et éditions des textes cités dans le volume – tandis que l'index final permet de retrouver tant les noms propres que les titres d'œuvres. Ce répertoire, qui fournit un précieux recensement des pièces inspirées de la vie d'Alexandre, permet de constater la place prépondérante de la France dans cette postérité et témoigne du souci de présenter le panorama le plus exhaustif possible du phénomène pour permettre de le penser et de le problématiser, souci également présent dans l'introduction.

En effet, comme nous l'apprennent les éditrices scientifiques, Alexandre est absent des scènes antiques et médiévale. Son apparition dans les années 1550 correspond aux éditions humanistes des sources historiques, essentiellement les Vies de Quinte-Curce et de Plutarque, ainsi que les livres XI et XII de Justin. Paradoxalement, ces pièces relancent « un processus de fictionnalisation que les auteurs des traductions humanistes avaient précisément cherché à arrêter après les libertés médiévales » (p. 8). À des degrés divers, ces réécritures dramatiques mêlent histoire et fiction, allient un réel désir d'interprétation historique et une grande latitude dans l'invention des circonstances et des motivations. Ainsi se construit un personnage fascinant et ambivalent, au gré des sources utilisées, des interprétations privilégiées et des contextes de création. L'introduction rappelle les principaux épisodes portés à la scène : d'abord la mort d'Alexandre, empoisonné à la suite d'une conjuration (selon l'hypothèse de Plutarque et Justin), fréquemment précédée de l'assassinat de Darius dans les pièces de la Renaissance. Ce choix permet d'introduire le motif central de la clémence d'Alexandre, qui fait grâce aux captives de la famille de Darius, tout en châtiant les assassins du roi perse. L'exaltation de cette clémence est mise au service de la glorification du souverain en place, dans un théâtre souvent étroitement lié au pouvoir. Quant aux amours d'Alexandre, largement extrapolées à partir des sources antiques, elles font une entrée timide dans le *Campaspe* de John Lily (1584), inspirée d'une anecdote de Pline l'Ancien, avant de triompher au XVII^e et XVIII^e siècle, au théâtre comme à l'opéra. Les figures féminines entourant le héros, Roxane et Statira, deviennent des rôles centraux à partir des années 1630, tant dans la tragédie que dans la tragi-comédie et même dans la comédie, Desmarets de Saint-Sorlin et Scarron offrant un contrepoint parodique du conquérant amoureux. De fait, l'image du séducteur est à double tranchant, et se voit accusée de rabaisser le héros. Ainsi, Saint-Évremond n'hésite pas à critiquer son travestissement galant sous la plume de Racine, et cette critique s'appliquerait plus encore à l'opéra et au mélodrame italiens. Au XVIII^e et XIX^e siècle, Alexandre continue d'inspirer la création dramatique, y compris

les formes nouvelles du drame, du drame héroïque et du vaudeville. Les dramaturges multiplient alors les variations sur des scènes héritées, tout en accentuant le spectaculaire et la violence conformément au goût du temps. Parallèlement, à partir du XVII^e siècle, le Macédonien triomphe dans le ballet de cour et dans les genres lyriques : *dramma per musica*, *tragedia lirica*, *melodramma lirico*, tragédie lyrique, opéra et opéra-comique. Venue d'Italie, cette mode gagne l'Europe occidentale et privilégie les intrigues galantes, moins soucieuses de vraisemblance historique que d'idéalisation morale.

Chaque section du recueil envisage une dimension de la fortune dramatique d'Alexandre. La première, intitulée « Le conquérant, le crime et la mort : Alexandre et la tragédie », réunit six articles portant sur la représentation des morts d'Alexandre et de Darius dans une série de tragédies allant du XVI^e au XVIII^e siècle, en France et en Allemagne. Ces pièces à portée volontiers didactique insistent sur les vertus morales du conquérant, à commencer par sa légendaire clémence, sans cacher pour autant ses penchants tyranniques : le *Darius proditus* de Pierre Mousson, créé dans les années 1580 au collège de Pont-à-Mousson et publié en 1621 ; la trilogie d'Alexandre Hardy comprenant *Timoclée ou la juste vengeance*, *La Mort de Daire* et *La Mort d'Alexandre* (1628) ; les *Daire* et *Alexandre* de Jacques de La Taille (écrits vers 1561 et publiés en 1573) ; la tragédie de Hans Sachs intitulée *Von Alexandro Magno* (1558), sans oublier une pièce plus tardive, *Alexandre le Grand* (1789) de Thomas Rousseau, qui fait de la mort d'Alexandre l'occasion d'un message politique proche de la propagande révolutionnaire.

La deuxième section, « Les amours du roi Alexandre : nouveaux ressorts dramatiques », étudie à travers six articles les pièces conférant une place centrale aux intrigues amoureuses et aux rôles féminins. Alexandre y est figuré en héros passionné, qui révèle sa générosité dans une dialectique entre vertus galantes et vertus politiques : conduit à dominer ses désirs amoureux pour acquérir la maîtrise de lui-même, il y trouve *a contrario* le moyen de tempérer ses penchants cruels et tyranniques. Cet Alexandre galant triomphe en France de Desmarets de Saint-Sorlin (1639) à Racine (1665), mais aussi en Espagne, dans *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, de Lope de Vega, comme dans la pièce de Calderón, *Darlo todo y no dar nada* (1657) ; en Angleterre dans la comédie de John Lyly, *Campaspe* (1584) et en Italie dans la tragi-comédie de Cicognini, *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* (composée entre 1646 et 1649). De manière plus étonnante, la tragédie jésuite du P. Paillot, *Alexander Magnus* (1690), connue seulement par un programme, exploite l'Alexandre galant dans une perspective rhétorique et didactique, tout en tirant de beaux effets de la rivalité entre Roxane et Statira, devenue un lieu commun depuis le roman de La Calprenède, *Cassandre* (1642-1645).

La troisième section, « Mises en scène et spectacles particuliers : Alexandre, la marge et le centre », porte sur des aspects plus inattendus de cette fortune dramatique : elle nous conduit du théâtre jésuite au théâtre d'ombres, de la comédie élisabéthaine à l'opéra italien, et envisage également la présence du personnage dans les pièces où il n'est qu'évoqué. Les deux premiers articles ont pour thème la fortune d'Alexandre dans le théâtre élisabéthain, marqué par l'héritage médiéval : le *Clyomon and Clamydes* (publié en 1599 mais composé dès les années 1570-1580), inspiré du *Perceforest*, montre un roi humble et sage aux antipodes de l'image du tyran. Le Macédonien est présent en filigrane dans les pièces de Marlowe (*Tamburlaine the Great* 1587-1588) et de Shakespeare (*Henry V*, 1599 et *Hamlet*, 1604), non sans ambivalence. Un autre article est consacré aux pièces jouées dans les collèges jésuites allemands, connues de façon lacunaire : Alexandre y revêt des visages contrastés, incarnant alternativement les vertus chrétiennes et leur antithèse, conformément aux desseins didactiques de ce théâtre. L'étude suivante se penche sur une scène plus marginale encore, créée au XIX^e siècle pour un public populaire : le théâtre d'ombres grec célèbre en Alexandre un héros civilisateur, sauvant la ville de l'emprise d'un dragon. Pour terminer, deux textes étudient le rôle de Venise dans la fortune lyrique d'Alexandre, respectivement au XVII^e et au XVIII^e siècle.

Le premier traite de trois livrets : *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* de Giacinto Andrea Cicognini (1651), *Alessandro vincitor de se stesso* (1651) puis *La magnanimità d'Alessandro* (1662) de Francesco Sbarra. L'enjeu de ces opéras est le suivant : l'amour est-il compatible avec la gloire, ou le conquérant devra-t-il renoncer à ses passions ? Le dernier article adopte une perspective différente, à mi-chemin entre musicologie et histoire culturelle, en s'intéressant à la tessiture des chanteurs choisis pour incarner les différents personnages. Au fil du XVIII^e siècle, sous l'influence d'Antonio Sacchini, Alexandre se voit de plus en plus interprété par des voix de ténor, associées aux figures de pères et de rois, au détriment des voix de castrats qui tenaient les premiers rôles au siècle précédent.

On l'aura compris, ce copieux volume nous fait voyager dans toute l'Europe au fil des quatre siècles de la modernité. Il nous permet de mesurer l'importance d'Alexandre le Grand non seulement sur les planches, mais aussi dans l'imaginaire politique et social des périodes considérées, et d'apprécier la variété extrême de ses avatars scéniques. Par son érudition et son ambition, il fournit au chercheur un matériau abondant et précis, ouvrant la voie à des études comparatives et appelant des approfondissements. Seul regret, le biais exclusivement monographique nous prive d'une intelligibilité globale du sujet, même si l'introduction fournit une précieuse approche transversale. C'est en même temps la qualité d'un ouvrage que de défricher des domaines vierges et de tracer des voies nouvelles.

EMMANUELLE HÉNIN