



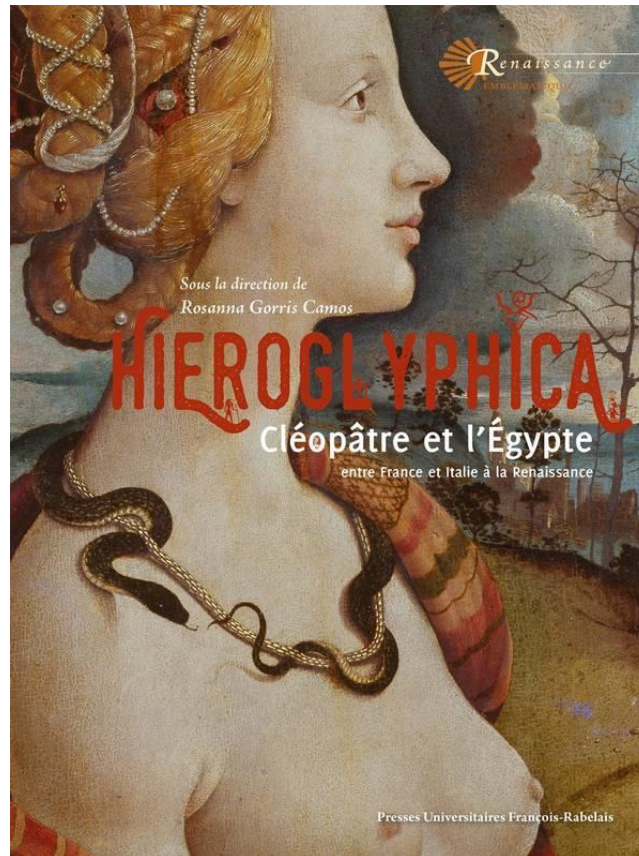
Gruppo di studio sul Cinquecento Francese

# RIVISTA *L'Universo Mondo*



Dipartimento di  
Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Verona

***Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance, sous la direction de Rosanna Gorris Camos, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, Collection « Renaissance », 2021, 454 pp.***



Si une définition de cette merveille que nous avons sous les yeux pouvait être utile pour commencer notre compte-rendu, nous la formulerions de cette manière : huit grandes parties d'une recherche savante et radieuse, préfacée par un texte de Rosanna Gorris Camos, « La panthère et le cobra » (pp. 11-35), qui invite à se hâter dans l'univers d'un grand livre ; et un livre grand, illustré, beau et de grand format (mm 210x280), soigneusement relié, à couverture cartonnée et elle-même portant l'illustration de référence, le portrait de *Simonetta Vespucci* en Cléopâtre de Piero di Cosimo, qui est au Musée Condé ; et un véritable cénacle, enfin, de 28 auteurs qui ont sondé ensemble et en parfaite harmonie l'« image aux mille lumières et visages » (p. 11) de Cléopâtre, pour découvrir la force d'une femme, depuis les hiéroglyphes et les textes antiques jusqu'aux arts et à la littérature de la Renaissance. Des éléments de valeur se composent donc ici – l'organisation de la recherche, la structure de l'œuvre, la magnificence du livre, la qualité des études et la solidarité des auteurs –, pour dire que la reine d'Égypte parle aux intelligences créatrices et qu'elle traverse les siècles par la force de son histoire. Rosanna Gorris Camos la présente dès sa Préface comme « l'emblème » (p. 12) d'une grande princesse, dotée de culture, de « capacités stratégiques » et du sens de la *ragion di stato*, telle que la décrivait en 1551 *La vita di Cleopatra* de Giulio Landi, digne d'apparaître durant la Renaissance dans toute représentation artistique de 'femmes illustres'. Sa grandeur va de pair avec la tragédie de sa mort, qui a séduit le théâtre de l'époque, de Giovanbattista Giraldi Cinthio à Jodelle, Jacques Grévin, Garnier, Nicolas de Montreux, Jean Mairet, qui écrivent pour la scène d'une « reine

vaincue », d'une « reine captive » (p. 25), majestueuse dans le choix de sa fin : « un acte de liberté, mais aussi de magnanimité ». Face à son histoire, par cette Préface nous sommes invités à lire le livre comme on fait un « voyage » (p. 30), qui permette de donner à Cléopâtre « un autre visage, moins inquiet et inquiétant, plus rassurant mais qui garde toute son ambiguïté et son mystère » (p. 30).

C'est Mino Gabriele qui part le premier et qui ouvre la **Partie I** (« *Hieroglyphica. Dans le labyrinthe des hiéroglyphes* », pp. 37-107) par son étude sur l'*Hypnerotomachia Poliphili* (« Il Polifilo e i geroglifici nel Quattrocento »). La fortune des hiéroglyphes auprès des humanistes, des imprimeurs et notamment d'Aldo Manuzio à Venise est au centre de son enquête, qui porte sur le surprenant langage « zifrato » (p. 43) de Francesco Colonna, sur sa valeur d'autorité à l'époque pour des textes qui devaient pénétrer le mystère des symboles, comme les *Symbolicarum quaestionum Libri quinque* d'Achille Bocchi (1555). Car le mystère s'érige comme point de départ, implicite dans cette Égypte qui pouvait aisément être la « patrie des plus anciens secrets et des révélations voilées » (p. 59), selon la belle formule qu'utilise Romain Menini dans son étude – qui suit ici – sur « Rabelais et les mystères d'Égypte ». Parmi les innombrables sens cachés à déchiffrer au fil des pages de la geste rabelaisienne, la Cléopâtre qu'Épistémon aperçoit aux Enfers en compagnie de Mélusine, Matabrune, Hélène, Sémiramis et tant d'autres au chapitre XXX de *Pantagruel* ouvre une recherche passionnante, précise et riche en suggestions. La bibliographie matérielle y joue son rôle, Menini mettant l'accent entre autres sur l'exemplaire des *Hieroglyphica* d'Horapollon de 1521 portant l'ex-libris de Rabelais et conservé aujourd'hui à la bibliothèque Pierpont Morgan de New York. Or le mystère ou la mystification rabelaisienne (cf. p. 67), n'était qu'une des lectures d'Horapollon dont l'humanisme se nourrit : Carlo Baja Guarienti montre dans sa contribution sur « Un geroglifico temporale. La cerva fra Orapollo e Poliziano » que même la politique des Médicis exploitait les symboles égyptiens, à Florence, à l'époque de Laurent le Magnifique. Néoplatonisme, humanisme et « sapienza pseudoegizia » (p. 72) se réunissaient chez Ange Politien, Marsile Ficin, Leon Battista Alberti pour reconnaître au langage secret de hiéroglyphes le pouvoir de traverser les époques, de résister au temps qui coule. Et l'un des buts qu'il aurait atteints serait alors l'étonnante histoire de la *Cleopatra's needle* de Victoria Embankment à Londres, que Frédéric Tinguely raconte comme un roman (« Les aiguilles de Cléopâtre : invention d'une antiquité égyptienne »). Il analyse avec justesse et précision philologique l'égyptophilie (p. 82) des grands voyageurs de la Renaissance, tels Pierre Belon ou André Thevet, et ensuite du XVII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, le long d'un parcours dans « la mémoire culturelle » (p. 86) européenne, où Cléopâtre a sa place. Et il arrive à montrer comment ce fut enfin le théâtre élisabéthain et « sa dimension particulièrement populaire » (p. 86), qui put inspirer cette histoire de marins, héroïques et fous, qui transportèrent en 1878 l'obélisque d'Alexandrie à Londres. L'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare inspirait, en effet, de façon emblématique toute cette imagination égyptienne d'une culture européenne émerveillée et curieuse, qui pouvait prendre soit la forme de l'intérêt pour les momies, que Giovanni Ricci analyse dans son étude « Mummie : egittologia fantastica e funerali regali nella Francia del Rinascimento », soit la forme des collections, que Juliette Ferdinand étudie entre Renaissance et Âge classique (« L'Égypte dans les collections françaises des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles »). Des objets tels des « vases canopes contenant les cendres des défunts, momies, sarcophages » (p. 96) alimentaient les cabinets de collectionneurs prévisibles (pour nous) et imprévisibles, tels Catherine de Médicis, Belon même, Nicolas Fabri de Peiresc, mais aussi l'apothicaire italien Prospero Alpino ou le naturaliste Ferrante Imperato (p. 98), dont on nous offre la belle reproduction du cabinet (p. 99).

Le vaste matériel iconographique de ce volume séduit effectivement le lecteur que nous sommes : en plus du riche dossier de planches à couleurs qui est entre les pp. 256-257, des illustrations précieuses et fascinantes accompagnent le plus souvent les travaux savants et notamment au début de la **Partie II** (« *Traduire en français les hiéroglyphes* », pp. 109-137), qui est consacrée à Gabriel Chappuys. Stéphane Rolet y analyse sa traduction des *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, parue à Lyon en 1576 et dédiée au duc Emmanuel-Philibert de Savoie (« Gabriel Chappuys et la première traduction des *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano »). Et les illustrations sont essentielles à son analyse, car tout un système de rafraîchissement des gravures par les imprimeurs lyonnais y est découvert, prouvé et

commenté, pour la compréhension du grand travail qu'une entreprise de traduction de ce genre représentait à l'époque. Alors que Mariangela Miotti, dans son étude « Le 'singulier plaisir' de Gabriel Chappuys. Les *Hieroglyphica*, de la traduction à la comédie », s'intéresse à l'emprise de la traduction sur la production littéraire même de Chappuys : elle développe une importante analyse du « montage original » (p. 134) que Chappuys a su créer dans son travail sur les *Mondes célestes, terrestres et infernaux* de Doni (1583). Le théâtre montre son nez à l'intérieur de l'œuvre de traduction par les deux pièces du *Monde des cornuz* et de *L'Enfer des ingrats* : et ce théâtre puise à pleines mains dans Pierio Valeriano comme dans le vaste patrimoine de toute une carrière de traducteur.

La femme et la reine Cléopâtre prend ensuite forme en son entier dans la **Partie III, « Vie et symboles de Cléopâtre » (pp. 139-199)**, où trois études se suivent en parfaite cohérence, de Simonetta Adorni Braccesi, Anne Rolet et Rosanna Gorriss Camos. La première (« *La vita di Cleopatra* di Giulio Landi. Genesi e contesto ») porte sur ce roman féminin (cf. p. 149) qu'est l'œuvre du comte Landi. Elle en étudie les raisons et le cadre, fait celui-ci de relations qu'Adorni Braccesi retrace avec une grande élégance intellectuelle : Anton Francesco Doni, Ortensio Lando, Maurice Scève, Ludovico Rangoni, l'Arétin, Alessandro Citolini, Gregorio Rorario... jusqu'à cette dame encore inconnue qu'est la destinataire de la dédicace du comte Landi, Costanza del Carretto. Celle-ci sera la lectrice de la vie de Cléopâtre comme on peut l'être de la vie d'un arbre, qui ne doit pas être « scavezzo e tagliato » (p. 148) pour la seule raison que ses fruits ne sont pas tous exquis. Elle comprendra Cléopâtre et sa féminité, qui est à nouveau mise à l'honneur dans la deuxième étude (« Cléopâtre, le palmier et le crocodile : un 'faux' as de Nîmes chez Claude Paradin ? ») : le roman féminin semble continuer dans le contexte de l'emblématique et notamment chez Claude Paradin, « frère cadet de l'historien Guillaume Paradin » (p. 157). Deux des *Devises héroïques* attirent l'attention savante d'Anne Rolet, qui sait pénétrer les multiples sens de la coupe à boire, « à la surface de laquelle flotte une sorte de bracelet » (p. 158), et du palmier avec sa chaîne à gros maillons qui immobilise un crocodile : autant de symboles et d'énigmes, que la numismatique intervient à interpréter dans le cadre d'un véritable dossier savant sur Cléopâtre, le Nil, l'Égypte, Marc-Antoine, Octave-Auguste, mais surtout « le fameux as au palmier et au crocodile » découvert à Nîmes. Ainsi de suite, la troisième étude, « 'La perle et le serpent' : Cléopâtre entre histoire, science et hermétisme », reconstruit tout un monde de repères symboliques, à partir de la « perle » et de la « perle réduite en poudre » (p. 178) dont Rosanna Gorriss Camos présente doctement les sources qui s'entrelacent à la Renaissance, Matteo Bandello, Remy Belleau, Scevole de Sainte-Marthe, Ambroise Paré, Guillaume Postel, Guy Le Fèvre de La Borderie... Et c'est en parvenant au symbole du serpent, que ce monde nous restitue la cour d'Alexandrie, où Cléopâtre avait su s'entourer des meilleurs érudits dans la médecine, l'astronomie, la philosophie, la pharmacologie (cf. p. 182) : une cour où on savait bien que « la mort par l'aspic était une mort douce » (p. 183), ainsi comme les grands savoirs y avaient leur place. Un parcours donc nous accompagne à travers les textes sur les poisons « à l'ombre de Corneille Agrippa » (p. 183), jusqu'au cobra et enfin au sphinx, que Claude Paradin et Jacques Grévin mettaient à l'honneur de leurs emblèmes comme monstre qui n'inquiète pas, comme énigme, comme valeur unique de la pensée, comme perle précieuse qui sait tout simplement garder son mystère (cf. p. 193).

Entre les symboles et les archétypes il n'y a ensuite qu'un pas, et c'est ainsi que la **Partie IV, « Archétypes et mythologies » (pp. 201-243)**, s'engage à la recherche des tout premiers éléments, fondateurs du mythe de Cléopâtre. Car la *Vie d'Antoine* de Plutarque est beaucoup plus qu'une source : comme élément fondateur, elle met les bases d'un imaginaire gigantesque, que Filippo Fassina sait montrer, tout d'abord, au début de cette Partie, dans son étude « Plutarco, Amyot, Belliard : lingua e immaginario nella costruzione della Cléopâtre francese ». Le parallèle est chez Fassina surtout un travail sur les textes, qu'il met en regard, avec des transcriptions soignées et des traductions de grande classe, et ses textes sont les *Vies parallèles* de Plutarque, la célèbre traduction d'Amyot (1559) et un poème de 1578, d'un très grand intérêt, *Les délitieuses Amours de Marc Antoine, et de Cleopatre* de Guillaume Belliard. Magda Campanini suit par contre le parcours des « fictions de l'Égypte dans le domaine narratif » (p. 227) dans sa contribution sur les « Mythologies égyptiennes. Écritures de l'histoire, espace topique et invention narrative ». Les *Comptes amoureux*

de la pseudo-Jeanne Flore, les *Histoires prodigieuses* de Boaistuau, les *Histoires tragiques* de Belleforest constituent son corpus principal, où relever les histoires égyptiennes, les histoires orientales et voir enfin se dessiner toute une « mythologie crépusculaire de l'Égypte déclinante » (p. 234). Alors que le contexte du spectacle, du ballet, de la scène à la Renaissance est analysé par Paola Martinuzzi (« 'Ainsi qu'on voit danser en la mer les dauphins'. Mettre en scène les hiéroglyphes au XVI<sup>e</sup> siècle »), qui sait réunir un corpus vaste et varié de textes, et surtout des poètes de la Pléiade, pour montrer les danses « hiéroglyphiques » (p. 242) dans le cadre de la cour : des danses qui portaient un message « en vertu du langage cryptique » (p. 242) de leurs dessins et qui confirment la fortune de l'archétype égyptien.

L'Italie, l'Espagne et l'Angleterre élisabéthaine constituent ensuite le domaine de recherche des études présentes dans la **Partie V**, « **Cléopâtre en Europe** » (pp. 245-290). Susanna Villari et Irene Romera Pintor (« Il 'lume della ragion per guida': l'ideologia della Cleopatra di Giraldo Cinthio » et « Supports ou suppôts dans la *Cleopatra* de Giraldo Cinthio, ouvrage théâtral précurseur ») se consacrent à Giraldo Cinthio, Felice Gambin à Cristóbal de Villalón, Alonso de Fuentes, Alonso de Catillo Solórzano, Juan Francisco Fernández de Heresia (« Le trasmigrazioni dell'anima di Cleopatra nella Spagna dei Secoli d'Oro »), et Camilla Fascina à Shakespeare (« Cleopatra's Teatre of Death. La morte di Cleopatra: dai versi di Shakespeare alla tela del Cagnacci »). Leurs travaux ouvrent avec une grande sagacité l'horizon de cette enquête et ils arrivent à montrer l'ensemble des « affinités spirituelles » (p. 265) qui fondaient la République européenne des lettres. Et la Cléopâtre française, des tragédies de Jodelle et de Grévin, et des *Dames galantes* de Brantôme, fait à ce point son entrée solennelle dans le volume, par la **Partie VI** (« **'Le nom d'Isis portoit'. Cléopâtre captive** », pp. 293-319) qui lui est consacrée. L'étude sur Jodelle, « Une Cléopâtre 'plus semblable à l'histoire'. Représentation poétique et histoire dans *Cléopâtre captive* », par Emmanuel Buron, est une incontestable mise au point, nous dirions décisive pour l'analyse de la pièce. Par trois moments, que Buron annonce dans ses premières lignes, « la figure de la reine égyptienne que cette tragédie élabore » (p. 295) est d'abord illustrée, le rapport de Jodelle à Plutarque analysé, et la relation enfin que le poète « conçoit » entre son texte et l'Histoire est expliqué avec une finesse exemplaire. Le génie de Jodelle reçoit là une analyse en toute profondeur, qui finit même par lui attribuer « une forme de magistère idéologique » (p. 304) : sa Cléopâtre, plus proche de l'histoire, montre que le poète peut redéfinir le passé, le « fixer » par le pouvoir d'invention de la poésie. Or il est vrai – pour passer à l'étude suivante, « À l'ombre de Cléopâtre. Le 'poison englacé' de Calpurnie dans le *César* de Jacques Grévin », de Daniele Speziari – que c'est par contre Jacques Grévin, et non Jodelle, qui « peut revendiquer le mérite d'avoir été le premier » (p. 307) à publier une tragédie française, par son *César*, en 1561. Et la comparaison entre les deux tragédies des deux amis, Jodelle et Grévin – représentée seulement l'une, à cette époque, publiée l'autre –, montre toutes les analogies entre Cléopâtre et Calpurnie, la dernière épouse de César, personnage apparemment secondaire de la pièce de Grévin : deux figures féminines, deux courtes vies 'parallèles' (p. 309), deux suicides et deux sensibilités de poètes, surtout, qui sont essentielles dans l'« histoire du théâtre français » (p. 312). Alors que le portrait de Cléopâtre que dessine Brantôme et que Nerina Clerici Balmas analyse élégamment (« Une Cléopâtre parmi les *Dames Galantes* de Brantome ») est « nuancé » (p. 316), malicieux et pénétré de l'atmosphère de la cour des Valois, et pourtant rédigé sous le charme d'une reine qui avait su « fondre l'éclat d'une beauté physique avec la finesse d'un esprit éveillé » (p. 318).

Le théâtre ayant donc pris sa place d'honneur dans ce voyage à travers la Renaissance, la **Partie VII** du volume, « **Cléopâtre et les passions** » (pp. 321-370), en interroge les ressources les plus puissantes, pathétiques, tragiques. Dario Cecchetti, dans son étude « La *Cléopâtre* di Robert Garnier paradigma di patetismo (*Marc Antoine*, atto V) », suit un parcours de lecture qui passe par Plutarque et Sénèque, par la *Cleopatra* du napolitain Cesare de' Cesari, parue à Venise en 1552, par Jodelle évidemment, par la tragédie de Don Celso Pistorelli (1576) et par Giraldo Cinthio, pour arriver au *Marc-Antoine* de Garnier et y voir le subtil traitement des affections, des passions. Jean-Claude Ternaux (« Le corps de Cléopâtre dans *Marc Antoine* de Robert Garnier ») nous offre une analyse

profonde et suggestive, fondée notamment sur une comparaison entre Jodelle et Garnier dans l'évocation poétique et théâtrale des beautés physiques de Cléopâtre : des beautés qui sont chantées et représentées sous la forme pétrarquiste, ou au contraire comme marque extérieure de sa « noirceur morale » (p. 345), et pourtant plus vraies chez Garnier que chez Jodelle. Chez Garnier, Ternaux retrouve un corps qui, beau ou souffrant, « dit la vérité » de l'âme de la reine (p. 345), de cette âme qui est la victime d'une passion nécessairement contrôlée, modérée (cf. p. 352), qu'étudie ensuite Riccardo Benedettini, en ayant comme texte de référence la *Cléopâtre* (1595) de Nicolas de Montreux (« La 'passion de l'âme' de Cléopâtre : sur la tragédie de Nicolas de Montreux »). Ainsi, au fil des décennies qui suivent, Isaac de Benserade et Jean Mairet reprennent en 1636 et 1637 le sujet du pouvoir des passions, qu'analyse alors Daniela Mauri dans sa contribution sur « La *Cleopatre* de Benserade et *Le Marc-Antoine* de Jean Mairet : deux tragédies en comparaison ». Le « pouvoir fatal » (p. 364) de Cléopâtre s'apparente et s'oppose en même temps à son « amour martyr » (p. 367), dans un parcours qui semble représenter la perfection la plus élevée du « tragique spectacle » (p. 369).

C'est donc par une prise de conscience de l'évolution de ce sentiment du tragique dans les textes et sur les scènes de la Renaissance et de l'Âge classique, que la merveille de ce volume se dirige vers son couronnement. La **Partie VIII**, « **Les visages de Cléopâtre** » (pp. 371-426), se présente au lecteur comme une couronne qui le comble, perfectionne ses intérêts et ses désirs. Patrizia Castelli l'inaugure par une étude thématique (« 'Cleopatra la peggiore delle donne': un *exemplum* di perversione e di lussuria tra Medioevo e Rinascimento ») : à partir d'un matériau iconographique extrêmement riche, datant depuis le I<sup>er</sup> siècle av. J.-Chr. et visible notamment dans les monnaies, jusqu'aux illustrations de la Divine Comédie manuscrite (XIV<sup>e</sup> siècle), aux tableaux d'Alessandro Allori pour le 'Studiolo' de François de Médicis à Florence, et ainsi de suite jusqu'aux bandes dessinées en 2011, Castelli sait habilement relever au fond l'immense « regalità » (p. 404) de Cléopâtre, plus substantielle que toute légende de perfidie. Marie-Pierre Laumond travaille ensuite sur « L'autre visage de Cléopâtre. Le thème de la maternité dans les Cléopâtre du XVI<sup>e</sup> siècle » : elle montre comment l'image stéréotypée qu'on a de Cléopâtre « omet de nombreux visages de la reine » (p. 413), qui était mère de quatre enfants ; elle analyse le silence que le théâtre a porté le plus souvent sur sa maternité. Et, avec une profonde sensibilité, elle s'interroge sur ce « personnage scandaleux et immoral » (p. 416) qu'est apparemment Cléopâtre : une reine qui par sa maternité se serait rachetée « aux yeux du public », alors que le stéréotype du scandale devait avoir plutôt sa fortune et sa place sur scène. Dans ce sens – dans la direction d'un regard lucide sur l'histoire, les lettres et les arts –, en profondeur et au-delà des stéréotypes, ce volume arrive à sa dernière contribution : Alessandra Zamperini (« *Le lachrymae* di Valeriano. Cleopatra e l'orecchino di perla nel Cinquecento ») analyse le serpent et la nudité, qui sont depuis toujours les attributs caractéristiques de Cléopâtre (cf. p. 419), mais que complètent depuis le XVI<sup>e</sup> siècle des boucles d'oreille de perles. Associés à la sensualité, les perles pouvaient correspondre selon les hiéroglyphes et selon l'*Hypnerotomachia Poliphili*, aux larmes que même la poésie de la Renaissance chantait comme les filles d'Aurore : et Alessandra Zamperini suit une voie délicate dans son étude, qui passe entre autres par l'ode célèbre de Remy Belleau sur « La perle », qui « pleurant emperle ses pleurs » (cf. p. 424). Dédiée à une autre reine, dédée à Marguerite de Navarre, l'ode de Belleau, comme les boucles de perles de Cléopâtre, pouvait éloigner la féminité de l'érotisme, mais non pas la féminité, la reine d'Égypte et tout son monde de la douleur.

Intrinsèque à Cléopâtre, cette douleur paraît enfin, à la fin du volume, comme prospère. La grande reine d'Égypte, selon la Préface de Rosanna Gorris Camos, « a nourri l'imaginaire des poètes, des peintres et des hommes d'Orient et d'Occident » (p. 11) par ses mille visages et ses mille mystères, sans se soustraire à l'humanité la plus intime de l'amour et de l'épreuve douloureuse. Ces visages et ces mystères reçoivent ici des analyses fascinantes et fructueuses, qui nous sont offertes dans un livre qui est tout à fait à leur image.

**Anna Bettoni**  
**(Università degli studi di Padova)**