

## INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University  
Microfilms  
International**

300 N. Zeeb Road  
Ann Arbor, MI 48106



8508724

**Paul, Cauvin**

CORNEILLE L'ICONOCLASTE. (FRENCH TEXT)

*City University of New York*

PH.D. 1985

**University  
Microfilms  
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

**Copyright 1984**

by

**Paul, Cauvin**

**All Rights Reserved**



PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark .

1. Glossy photographs or pages \_\_\_\_\_
2. Colored illustrations, paper or print \_\_\_\_\_
3. Photographs with dark background \_\_\_\_\_
4. Illustrations are poor copy \_\_\_\_\_
5. Pages with black marks, not original copy \_\_\_\_\_
6. Print shows through as there is text on both sides of page \_\_\_\_\_
7. Indistinct, broken or small print on several pages
8. Print exceeds margin requirements \_\_\_\_\_
9. Tightly bound copy with print lost in spine \_\_\_\_\_
10. Computer printout pages with indistinct print \_\_\_\_\_
11. Page(s) \_\_\_\_\_ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) \_\_\_\_\_ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered \_\_\_\_\_. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages \_\_\_\_\_
15. Other \_\_\_\_\_

University  
Microfilms  
International



CORNEILLE L'ICONOCLASTE

BY

Cauvin Paul

A dissertation submitted to the Graduate Faculty  
in French in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor in Philosophy, The City  
University of New York.

1985

Copyright by

Cauvin Paul

1984

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

December 21, 1984  
date

Rosette C. Lamont  
Chairman of Examining Committee

Jan 8, 1985  
date

J. A. Cas  
Executive Officer

Madeline F. Morris  
Kees Proff.

Supervisory Committee

The City University of New York

## Abstract

In titling this essay Corneille l'iconoclaste, I do not pretend to put on trial the intentions of the author of Le Cid. My purpose is to show that Corneille's theatre, traditionally presented as a theatre of grandeur, can in many cases become a theatre of failure. Corneille's work describes "un grand espoir avorté".<sup>1</sup> Dort and Doubrovsky have already written about it. But the works of the critics who support this thesis apply, rather, to the plays labeled as decadent: those that Corneille wrote when he was old.

On the contrary, my study focuses essentially on the plays that rank among the masterpieces: Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte. The analysis of this series of tragedies in which Sertorius has been included prove that Corneille's heroes had already been in checkmated situations even before Boileau spoke the cruel words:

Après l'"Agésilas",  
Hélas  
Après l'"Attila",  
Holà!

There is certainly, Rodrigue's miracle, Horace's ascension, and Auguste's transfiguration. But what is very often forgotten, is that this theatre is above all a theatre

of action; one simple error committed by the hero is enough to obliterate his past glory. Don Diègue, Horace, Sertorius have bitterly experienced it: having lived too long, they have hour after hour had the pain of watching their own downfall. This is for these heroes a sort of agony of life which also strikes Rodrigue, tired of fighting to clear himself before Chimène or to clean himself of a "social crime". It strikes also Polyeucte who in his "purgation des passions" agrees to make the ultimate sacrifice of his life.

It is in this perspective that I have studied the above mentioned plays and understood Corneille's heroes who seem, in my opinion, to live in a two dimensional time: the dazzling time of glory and the devastating time of failure.

<sup>1</sup> Bernard Dort, Corneille Dramaturge, L'Arche, 1972, p. 1964.

## Remerciements

Je désire exprimer ma profonde gratitude envers ceux qui m'ont aidé à achever cet "ouvrage". Ma gratitude et ma reconnaissance vont tout d'abord au Professeur Rosette C. Lamont dont les conseils et les encouragements ne m'ont jamais fait défaut. Ses judicieuses remarques et son sens du dialogue m'ont permis d'apprécier sa vaste culture et ses excellentes qualités de professeur. Je ne regrette pas d'avoir travaillé sous la direction de cette éminente personnalité.

Je suis aussi redevable à l'obligeance de mes lecteurs, les honorables Professeurs Alex W. Szogyi et Madeleine Morris, deux brillants spécialistes qui en littérature ont des "clartés de tout". Tout ce qui dans cette thèse peut se nommer "ordre" ou "mesure" porte la marque de ces éminents professeurs.

Enfin toute ma gratitude va aussi à Maryse, à Joselyne, à Margarete, dévouées collaboratrices et amies qui m'ont toujours apporté leur soutien tout au cours des travaux de recherches et de rédaction.

A vous tous,

Je dis merci. Et je vivrai pour me souvenir toujours  
de vous.

Cette étude est dédiée à ma mère Uranie Michel,  
à mon épouse, Laetitia Paul. Sans leur précieux  
concours, cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

## Table des matières

- I- Introduction, p. 11
- II- Chapitre I: Le Cid ou le saut de Rodrigue
  - Le désordre féodal, p. 19
  - Le projet héroïque, p. 24
  - La scène du retour, p. 37
  - L'épisode des Mores, p. 43
  - Un théâtre de dérision, p. 47
  - Conclusion, p. 52
- III- Chapitre II: Horace ou la chute du héros
  - Introduction, p. 58
  - Le projet héroïque, p. 61
  - La fausse alarme, p. 72
  - Le péril de Camille, p. 78
  - La solitude du héros, p. 84
- IV- Chapitre III: Cinna ou le drame de la dépendance
  - Introduction, p. 96
  - Le cas de Cinna/Le projet héroïque, p. 100
  - Le conflit des conjurés, p. 111
  - La tragédie d'Auguste, p. 114
  - Le procès de Cinna, p. 118

- V- Chapitre IV: Polyeucte ou la mort du héros
- La tragédie rêvée, p. 131
  - La fuite du personnage, p. 135
  - Le retour d'un personnage, p. 143
  - Le projet héroïque, p. 148
  - Le procès du héros, p. 154
  - La mort du héros, p. 159
  - Sens et signification de la mort du héros, p. 163
- VI- Chapitre V: Sertorius ou la mise à mort du héros
- La fascination du héros, p. 171
  - La querelle des héros, p. 175
  - L'entrevue de Pompée et de Sertorius, p. 187
  - Le revirement de Sertorius, p. 194
  - La mise à mort du héros, p. 202
- VII- Conclusion: Les limites de la liberté du héros cornélien, p. 208

## INTRODUCTION

Ecrire une thèse sur Corneille, après que d'autres l'ont fait avec tant d'art et de science, est une tâche délicate. Dort, Nadal, Doubrovsky, toute une pléthore d'écrivains célèbres ont déjà consacré à Corneille des travaux importants. Dès lors, une nouvelle tentative sur l'auteur du Cid peut paraître superflue. D'aucuns diront même que ces illustres devanciers ont tout trouvé et qu'il ne reste plus rien à découvrir. Une telle considération, si elle était vraie, donnerait naissance à une littérature grêle et pauvre, une littérature sans lendemain, figée pour toujours dans un "éternel présent". Or dialectiquement, nous savons que cela ne peut pas se produire. L'oeuvre littéraire, comme tout ce qui existe, tend vers l'avenir. De ce fait, aucun chercheur ne détient la clé ou le monopole d'une interprétation unique que posséderait un roman ou une pièce de théâtre. Tout au contraire, devant le contact avec d'autres lecteurs, l'oeuvre littéraire prend une autre dimension et libère par connotation ce que Roland Barthes appelle "le langage des sens multiples".<sup>1</sup> Cette idée est partagée et soutenue comme une thèse par Tzevetan Todorov dans un petit livre intitulé, Poétique: "Deux lectures d'un livre ne sont jamais identiques. En lisant, on trace une écriture passive ; la lecture n'est plus immanente, dès qu'il y a un lecteur".<sup>2</sup> Pour ce qui a trait à

la critique qui, selon Todorov, est une "écriture active", la notion de fidélité à un texte n'existe pas. Comment peut-on articuler un discours qui soit immanent à un autre discours? Du fait qu'il y a écriture et non plus seulement lecture, le critique dit quelque chose que l'oeuvre étudiée ne dit pas, même s'il prétend dire la même chose".<sup>3</sup>

Ce genre de transgression du sens littéral/unique d'un ouvrage en matière de littérature ne gêne pas la compréhension du lecteur. Au contraire, en regardant une oeuvre ancienne avec des yeux nouveaux, le critique crée pour cette oeuvre une possibilité de renouvellement au fil du temps. Par exemple, le Cid vu et décrit en 1637 par Scudéry, Mairet, Claveret n'est pas ce Cid que le public français a applaudi en 1952 avec Gérard Philippe incarnant le rôle de Rodrigue. Et "pour cette pièce toute neuve surgissait un public tout neuf que j'ai vu à Suresnes, à Gennevilliers"<sup>4</sup> écrit Guy Leclerc. Ainsi l'idée, selon laquelle l'oeuvre de Corneille est usée, fatiguée, et que ce théâtre qui peint les Romains n'est pas actuel, est une idée erronée. Elle témoigne d'une certaine régression de la pensée critique. Car comme l'a judicieusement souligné Serge Doubrovsky: "Rencontrer Corneille, ce n'est pas régresser du 20e siècle au 17e siècle, mais progresser du 17e siècle".<sup>5</sup>

Dans ce même ordre d'idées, nous faisons remarquer que le Corneille présenté dans cet essai n'est pas un "Corneille-

en-soi", c'est-à-dire celui qui est né à Rouen le 6 juin 1606. Le Corneille dont il s'agit est l'écrivain. C'est ce dernier, créateur d'oeuvres dramatiques, qui nous intéresse. c'est pourquoi dans ce travail aucun élément biographique ne sera utilisé pour éclairer nos considérations. Le texte reste et demeure la seule base de référence. Péguy qui parlait en guerre contre une certaine critique dont la méthode consistait à comprendre une oeuvre à la lumière de la biographie de l'auteur, écrivit: "Celui qui comprend mieux le Cid, c'est celui qui prend le Cid au ras du texte; dans l'embrasement du texte; le dérasement du sol; et surtout celui qui ne sait pas l'histoire de France".<sup>6</sup>

Notre intervention se situe à ce niveau. Les personnages des pièces sont étudiés dans le contexte de l'oeuvre. Nous ne cherchons nullement à les identifier avec des personnalités politiques de la Cour. Ils ne sont ni Richelieu, ni Mazarin, ni Condé. Ils sont essentiellement des héros de théâtre jetés dans un réduit scénique qui déjà ressemble à un huis-clos sartrien. Nous nous réservons dans la conclusion de parler de cette similarité qui existe entre le théâtre de Corneille et celui de Sartre écrit trois siècles plus tard. Car "cet autre" qui dans Huis-Clos est "un enfer" est déjà contenu dans le "Meurs ou tue" du Cid. C'est peut-être le côté actuel de ce théâtre qui, avant tout, se présente comme un théâtre de confrontation.

Cette confrontation surgit d'abord entre les héros eux-mêmes. Ces derniers se livrent à un combat déchirant qui généralement se termine par la mort de l'une des parties. Dans cette étude, nous avons beaucoup insisté sous cet aspect "hégélien" du théâtre cornélien. Chacun tend à la mort de l'autre, nous dit Hegel.<sup>7</sup> C'est dans ce contexte, d'ailleurs qu'ont été étudiés la "scène du soufflet" et ses conséquences dans le Cid, le combat singulier des Horaces et des Curiaces dans Horace, les démêlés d'Auguste avec Cinna dans la pièce du même nom, et la lutte des généraux dans Sertorius.

Cette confrontation est aussi la confrontation du roi avec le héros. D'une pièce à l'autre, elle prend diverses formes. Tantôt le héros refuse de reconnaître le roi comme roi. Dans le Cid, par exemple, Don Gormas, jaloux du choix qui a été fait de Don Diègue comme gouverneur du prince de Castille, remet en question "l'infailibilité" du roi:

"Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes:  
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes."  
(I, iii, 157-58)

Tantôt le héros passe par la "porte étroite" du complot pour se débarrasser de la présence obsédante du roi. L'exemple de Cinna, de Maxime, d'Emilie tramant la perte d'Auguste témoigne une fois de plus du rapport antinomique existant entre le roi et le héros au théâtre de Corneille. Ce rapport, sous forme de conflit, éclate bien souvent au grand jour. Cette

fois, le héros devient violent, et s'attaque non seulement au roi, mais à toute la structure étatique sur laquelle repose la notion "d'ordre" et celle de la "Raison d'Etat". Des pièces comme Polyeucte, La Mort de Pompée, Sertorius, fournissent l'exemple de ces héros insoumis qui pour s'accomplir authentiquement refusent tout compromis, toute alliance avec le pouvoir politique. Mais l'authenticité est-elle possible dans ce réduit de théâtre hanté par l'omniprésence du roi? Telle est la question essentielle que nous posent les pièces "examinées" et à laquelle nous essayerons de répondre à la fin de cette étude.

## NOTES

- <sup>1</sup> Roland Barthes, Critique et Vérité, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 18
- <sup>2</sup> Tzevetan Todorov, Qu'est-ce que le Structuralisme?  
2. Poétique, Edition du Seuil, Paris, 1968, p. 16
- <sup>3</sup> Ibid., p. 17
- <sup>4</sup> Guy Leclerc, Les Grandes Aventures du théâtre, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1965, p. 161
- <sup>5</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros, Gallimard, Paris, 1963, p. 12
- <sup>6</sup> Cité par Gérald Antoine dans Les Chemins actuels de la Critique, Union Générale d'Editions, Paris, 1968
- <sup>7</sup> Hegel, Phénoménologie de l'Esprit, traduction de J. Hyppolite, t. I, p. 159

Ier Chapitre: Le Cid ou le saut de Rodrigue

- a) Le désordre féodal
- b) Le projet héroïque
- c) La scène du retour
- d) L'épisode des Mores
- e) Un théâtre de dérision
- f) Conclusion

## Le désordre féodal

Au théâtre, il y a toujours un désordre à liquider, un fléau à enrayer. C'est toujours la lutte pour la survie d'un groupe humain. C'est le drame de la condition humaine représentée. Dans Oedipe-Roi de Sophocle, c'est la peste propagée qui contamine tout le projet initial du Roi. Dans Hamlet, c'est le héros du même nom qui découvre brusquement "qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark.<sup>1</sup> En somme le théâtre fait à l'image de la vie ne peut échapper aux catastrophes. C'est Artaud qui disait: "Le vrai théâtre naît d'une anarchie qui s'organise."<sup>2</sup> Dans le Cid, le même archétype est suivi: un soufflet infligé à Don Diègue crée le désordre. Pour la bonne compréhension des considérations à venir, nous reprenons le fil des événements.

Au sortir du conseil du Roi, une querelle éclate entre Don Diègue, père de Rodrigue et Don Gormas, père de Chimène. Chimène et Rodrigue, deux amants prêts à s'unir se voient brusquement distants l'un de l'autre à cause de la querelle des pères. En quoi consiste cette querelle? Don Gormas dans les vers suivants révèle en partie, la nature du différend.

"Enfin vous l'emportez et la faveur du roi  
 Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi:

Il vous fait gouverneur du prince de Castille."  
 (I, iii, 151-53)

Le conflit tourne autour d'un personnage-pivot: le Roi. Ce dernier, quoique puissant n'est pas juste. Du moins, il est perçu comme tel par Don Gormas. Il n'a non plus ce don "d'infailibilité" que possèdent les dieux:

"Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.  
 Ils peuvent se tromper comme les autres hommes."  
 (I, iii, 158-59)

Outre cet aspect métaphysique de la question, il est important de signaler que le retour de Don Diègue dans l'actualité politique de Séville semble créer un problème d'ordre existentiel. Le vieillard devient un personnage de trop, il fait figure d'usurpateur. Et Don Gormas a vite fait de le lui rappeler: "Ce que je méritais, vous l'avez emporté". (I, iii, 215). Ce vers, certainement, témoigne d'une frustration de la part du héros. Mais en même temps, il retrace un climat d'animosité qui caractérise les relations de Don Gormas et de Don Diègue. Ce sont deux féodaux engagés dans "une concurrence meurtrière pour paraître".<sup>3</sup> Le climat, en vérité, est celui d'un "huis-clos" d'un espace serré au fond duquel les protagonistes s'enferment pour se disputer vivement au sujet de cette dichotomie: Présent/Passé: "Vous êtes aujourd'hui ce que autrefois je fus" (I, iii, 212). Cette querelle, avant tout, apparaît comme la confrontation de

l'homme avec le temps. Aujourd'hui/autrefois sont des mots-charnières autour desquels ce temps semble pivoter. Don Gormas représente le héros actuel, et Don Diègue le héros vieilli. Or le roi choisit ce dernier comme gouverneur du prince de Castille. Aux yeux de Don Gormas, ce choix nie les "services présents". On peut comprendre ici la déception du Comte. Le roi lui préfère Don Diègue. Dès lors sa réaction ne peut-être qu'une réaction à chaud. D'où ce mépris craché tout d'abord à la face de Don Diègue: "Vous l'avez eu par brigue, étant vieux courtisan". (I, iii, 219)

Ensuite la scène du soufflet:

"- Ne le méritait pas! moi?  
 - Vous  
 - Ton impudence  
 Téméraire vieillard aura sa récompense"  
 (I, iii, 224-26)

D'aucuns pensent que le soufflet est un acte théâtral. On tend même à l'assimiler à un coup de bâton dans une scène de Molière. Angelat Goulet, par exemple, l'interprète comme un geste artificiel complètement détaché du tissu de l'action: "Le roi a préféré Don Diègue à Don Gormas et celui-ci furieux se laisse emporter jusqu'à donner un soufflet à son rival. Ce soufflet fait coup de théâtre".<sup>4</sup> Le critique saisit ici le réflexe du geste, mais non sa signification. Gabriel Mony, au contraire, a une autre opinion: "Le soufflet n'est pas un procédé à effet. Ce n'est pas du théâtralisme. Il

est un élément essentiel de l'action dont le thème est l'avènement d'un héros au monde de la légende".<sup>5</sup> Dans ce même contexte se situe un commentaire de Thomas G. Pavel. Pour ce critique le soufflet du comte est une "transgression". Il fait surgir un univers dans lequel Don Gormas doit périr.<sup>6</sup> Le point de vue de Pavel est très pertinent. Car en s'attaquant à Don Diègue, Don Gormas, indirectement, se rebelle contre une décision du roi. Il commet un acte délictueux qui demande réparation. c'est un attentat. Don Fernand en fait mention dans les vers suivants:

"D'ailleurs l'affront me touche: il a perdu l'honneur  
Celui qui de mon fils j'ai fait le gouverneur  
S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même"  
(II, vi, 603-606)

Le soufflet prend encore une autre signification. Il est un affront cruel à toute une "race". Don Gormas nomme cet affront, "récompense". L'ironie est dévastatrice, puisque dans le langage de Don Gormas "récompense" signifie châti-  
ment:

"D'un insolent discours ce juste châtiement  
Ne lui servira pas d'un petit ornement"  
(I, iii, 235-36)

Don Diègue est déshonoré. Comment peut-il retrouver sa dignité de héros? Ici commence ce qu'on peut appeler la tragédie de Don Diègue. Le vieillard tire son épée. Le geste de l'épée est naturellement un réflexe féodal. Mais

cette fois, usé par l'âge, Don Diègue rate son geste et est désarmé par Don Gormas. Le vieillard découvre l'épouvante:

"O dieu ma force usée en ce besoin me laisse"  
(I, iii, 230)

Le héros est frappé de l'incapacité d'agir. Et il en parle avec rage et dégoût:

"Fer jadis tant à craindre et qui dans cette offense  
M'a servi de parades et non de défense  
Va, quitte désormais le dernier des humains"  
(I, iv, 239)

Ce geste manqué de l'épée devenue entre les mains de Don Diègue un instrument inutile indique clairement que le héros n'a plus de prise sur l'existence. Le temps l'a usé, le soufflet l'a abattu. Aussi ce cri "Achève et prends ma vie après un tel affront" (I,iii, 257), est-il celui d'un agonisant qui dans une vision passéiste assez douloureuse voit se dérouler devant lui le film de sa vie? La vision est dantesque. Cette marche à reculons (présent/passé) serait une descente en enfer:

"O cruel souvenir de ma gloire passée  
Oeuvre de tant de jours en un jour effacé!  
Nouvelle dignité fatale à mon honneur,  
Précipice élevé d'où tombe mon honneur!"

C'est la déchéance du héros. Elle est aussi la déchéance du père, du fils, en un mot, c'est la déchéance de toute une famille. Comme l'a souligné Serge Doubrovsky: "Devant la

suprématie impitoyable du présent et de l'annihilation de l'être par la durée le noble vieilli est alors perdu, entraînant dans la chute et le déshonneur non seulement son passé individuel mais celui d'une lignée".<sup>7</sup>

Comment re-donner vie à cette famille de héros dont l'image de marque est ternie par un soufflet? En d'autres termes la résurrection d'un héros est-elle possible au théâtre de Corneille? La réponse est très complexe. Elle relève de toute une série de considérations théoriques devant aboutir à ce qu'il convient d'appeler: le projet héroïque.

#### Le projet héroïque

Tout se déroule dans un univers où l'existence se forge à coups d'épée. Le héros pour y demeurer doit dépasser les contingences. Il doit pouvoir se renouveler. On a vu par exemple à la bataille de Roncevaux comment Roland a pu douloureusement transformer une défaite en victoire, comment le héros a pu se transfigurer. Naturellement cette solution "providentielle" ne s'applique pas à une société en lutte comme celle rencontrée dans le Cid. Les problèmes sont posés, ici, en termes humains et résolus dans le sens de l'histoire. Jean Starobinski parlerait même chez ces héros d'une certaine "permanence historique", laquelle permanence est définie comme "une succession de coups de force

instantanés qui ont leur origine dans une conscience qui se veut supérieure au temps".<sup>8</sup> Plus précisément, l'auteur de l'Oeil Vivant fait la considération suivante:

"...pour l'âme ambitieuse du héros cornélien surmonter le temps ce n'est pas se projeter hors de la durée historique, c'est s'affirmer immortel à l'intérieur de la durée mortelle, c'est imposer à jamais dans l'histoire égal à soi-même et supérieur à tous... La gloire est donc vie, seconde, être continu créé à partir du discontinu".

C'est à ce niveau qu'il faut se placer pour comprendre le sursaut de Don diègue, usé par le temps et déshonoré par le soufflet:

"- Rodrigue as-tu du coeur?  
- Tout autre que mon père  
L'éprouverait sur l'heure

(I, iv, 261-62)

Dans ce court dialogue réalisé à chaud, Rodrigue, tel dans un jeu de miroirs, émerge comme l'image virtuelle de son père. Ce qui porte à croire que malgré l'obstacle de l'âge qui les sépare, les deux personnages, père et fils, sont interchangeable. C'est comme si le "présent" de l'un était le passé glorieux de l'autre:

"Je reconnais mon sang à ce noble courroux  
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte  
Viens mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte  
Viens me venger."

(I, iv, 264-67)

On peut noter ici la répétition du mot "sang". Volontaire

ou non, la répétition de ce mot dans le texte constitue ce que Mauron appellerait un "élément obsédant".<sup>10</sup> Et c'est Roland Barthes qui disait: "Je ne sais... si les choses répétées plaisent, je crois du moins qu'elles signifient".<sup>11</sup> Tel est précisément le cas, ici. "Sang" serait à la fois le signifiant/signifié de mot "race". Le sang nous dit Georges Couton ne "représente pas seulement de façon symbolique la vertu particulière d'une grande famille. Il la contient véritablement et la transmet".<sup>12</sup> C'est en vertu de ce principe de filiation sanguine que Rodrigue est mis en demeure de venger son père. Il s'engage dans une bataille dont l'enjeu est la préservation du "sang" et la durée de la race. Le père tombe, le fils doit ramasser le flambeau. C'est ainsi que Don Diègue héros usé et vieilli remet son épée au jeune Rodrigue. Le tout se déroule comme une cérémonie de passation de pouvoir:

"Et ce fer, que mon bras ne peut plus soutenir  
 Je le remets au tien pour venger et punir.  
 Va contre un arrogant éprouver ton courage.  
 Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage  
 Meurs ou tue.

(I, v, 270-75)

Le héros est pris dans l'étau d'une action qui n'a presque pas d'issue: Meurs ou tue. C'est une situation désespérée, un manque d'alternative qui ressemble un peu à la mort. Certainement nous ne sommes pas dans un roman de Malraux. Cependant dans cet univers cornélien, nous pressentons déjà

un climat de La Condition humaine. Il n'est en effet pas question, ici, de perdre, ni de gagner. L'important consiste à s'arracher à l'inaction et se jeter dans l'avenir.

Rodrigue est-il capable de réaliser ce coup de force, de devenir au nom de "l'ordre" féodal un héros de la continuité?

Au prime abord Rodrigue a répondu en digne fils de héros. Il était prêt à épouser la querelle du père. Mais dès que l'offenseur est nommé et désigné comme le père de Chimène, Rodrigue perd son enthousiasme. Il demeure "immobile", sidéré:

"O Dieu l'étrange peine  
En cet affront mon père est l'offensé  
Et l'offenseur le père de Chimène."

(I, vi, 298-300)

Ce nom de "père associé à "Chimène" et celui de "Chimène" à "Maîtresse" deviendront dans la durée du monologue la chanson de Rodrigue, un refrain sans cesse repris, hypnotique et déchirant:

"Il faut venger un père et perdre une maîtresse"

(I, vi, 303)

"Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père"

(I, vi, 322)

"Faut-il punir le père de Chimène?"

(I, vi, 310)

Ainsi Rodrigue n'a pas agi spontanément comme annoncé. C'est le cas de dire que le projet héroïque est ajourné. Désormais, l'épée entre ses mains ne mime qu'un geste de parade:

"Fer qui cause ma peine  
 M'es-tu donné pour venger mon honneur?  
 M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?"

(I, vi, 318-320)

Cette attitude suscite bon nombre d'alibis critiques. Jacques Maurens dans sa logique n'y voit qu'une "délibération active".<sup>13</sup> Gustave Réynier qu'un théâtre d'ennui: "Le retour du nom de Chimène retombant à chaque strophe comme un refrain à quelque chose d'artificiel et peut paraître monotone".<sup>14</sup> Pour Serge Doubrovsky qui a observé le phénomène à travers une grille hégélienne, "la longue plainte des fameuses Stances apparaît... comme cette faille imperceptible entre l'être et le vouloir".<sup>15</sup>

En somme quelle que soit la terminologie utilisée pour décrire le phénomène, une chose est certaine: le projet héroïque est mis en veilleuse. Rodrigue hésite à engager la bataille pour ne pas "perdre" Chimène, d'où cet horrible tableau d'un héros figé:

"Je demeure immobile, et mon âme abattue  
 Cède au coup qui me tue."

(I, vi, 295-96)

Cet ennui d'exister:

"Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie."

(I, vi, 214)

Ce glissement vers le suicide:

"...puisque'il faut mourir  
Mourons du moins sans offenser Chimène."  
(I, v, 321-22)

On ne doit pas se méprendre sur le sens de ces deux vers. Il n'existe pas chez Rodrigue un désir morbide de mourir. Ce vertige de la mort apparemment observé ressemble plutôt à de la volupté. Toutes les paroles que le héros prononce sont celles qu'on pourrait prononcer dans un délire amoureux quand la raison est submergée par la douleur ou la jouissance:

"J'attire en me vengeant sa haine et sa colère  
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.  
A mon plus doux espoir l'un me rend infidèle  
Et l'autre indigne d'elle,  
Mon mal augmente à le vouloir guérir,  
Tout redouble ma peine."  
(I, vi, 323-28)

Sans connaître Louis Aragon, Rodrigue aurait pu nommer Chimène "Ma déchirure", puis entrecouper les Stances de ce refrain: "Il n'y a pas d'amour heureux". Car le drame du héros c'est de ne pouvoir choisir librement dans un sens ou dans l'autre. La dichotomie père/maîtresse ne peut être résolue sans faire de blessure, sans laisser de cicatrices:

"Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme  
Ou de vivre en infâme  
Des deux côtés mon mal est infini."  
(I, iii, 305-07)

Mais parvenu, plus tard, à l'idée qu'il sera le héros déchu,

méprisé par Chimène s'il ne se venge pas, Rodrigue se réveille de sa longue méditation:

"Allons mon bras, sauvons du moins l'honneur  
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène."  
(I, vi, 339-340)

A partir de ce brusque revirement de Rodrigue, certains critiques penseraient que maintenant les jeux sont faits: le devoir triomphe sur la passion. Et c'est ce qu'il fallait démontrer. Ou bien Corneille a proposé ici ce qu'on appellerait en langage gidien une "mise en abyme" du Cid. Ce qui revient à dire que ces deux vers fonctionnent comme un miroir reflétant fidèlement l'image du héros à venir. Cette interprétation est un peu la tentation critique de Jacques Maurens: "Rodrigue se laisse tenter brièvement par la solution romanesque, mourir pour satisfaire à la fois sa maîtresse et son père; mais il se redresse fouetté par le sentiment de la gloire et s'élève enfin à l'idée d'un ordre naturel des devoirs".<sup>16</sup> Il est indéniable que Rodrigue a des devoirs envers son père. Le fils de Don Diègue ne peut échapper à sa filiation féodale. Mais ce qu'on oublie fort souvent, c'est que Rodrigue est aussi amant. Et comme tel, il se sent obligé non seulement envers le clan, mais aussi envers Chimène: "Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père". (I, vi, 322). Cette dichotomie père/maîtresse est une constante de la pièce. On ne peut l'effacer d'un trait de plume. D'aucuns diront que Rodrigue a dépassé cette situation

antinomique et qu'il est prêt maintenant à combattre en s'exclamant, "sauvons du moins l'honneur" (I, vi, 339).

Une telle interprétation ne tiendrait pas compte des "échappées" du texte. Dans le vers sus-mentionné, le verbe "sauvons" ne fait pas totalement l'action. Entre ce dernier et le mot "honneur" object direct à atteindre s'intercale une locution restrictive "du moins". Le vers perd ainsi de son élan et le héros de son dynamisme. D'autre part, "sauvons du moins l'honneur" peut signifier aussi: sauvons l'essentiel. Or l'essentiel pour Rodrigue est son droit d'exister, c'est-à-dire "la liberté de se montrer au grand jour" avec Chimène. De ce fait, en courant à la vengeance, Rodrigue ne sacrifie ni l'amour au devoir, ni le devoir à l'amour. Il ne fait que mettre en pratique la théorie du "Meurs ou Tue". A ce propos, Serge Doubrovsky écrit: "Suivre le chemin de l'honneur et combattre le comte selon la loi inexorable du "Meurs ou Tue" c'est faire un choix radical et sans retour contre la passion amoureuse".<sup>18</sup> Nous ne partageons pas le point de vue de Doubrovsky qui semble croire que ce "choix radical" est fait contre Chimène. Nous pensons plutôt que ce choix est motivé par ce que le critique nomme justement "la passion amoureuse". Parler déjà, en vérité, d'une opposition Rodrigue/Chimène est une illusion critique. C'est même brûler une étape, c'est précipiter la "dialectique du héros", c'est faire une erreur sur la personne, c'est

prendre déjà Rodrigue pour Horace. Un critique comme Nadai, par exemple, ne tombe pas dans ce piège. L'amour de Rodrigue pour Chimène lui "apparaît comme un devoir au même titre que le devoir familial. Il veut le même respect".<sup>19</sup> Pour en avoir une juste idée, on peut toujours se référer à ce vers: "J'attire ses mépris en ne me vengeant pas" (I, vi). Donc, il n'a jamais été question pour Rodrigue de perdre Chimène. Sans elle, le héros mourra de tristesse. Et l'on parlera d'un Rodrigue "impuissant" sans charme, sans enthousiasme. Rodrigue n'est pas Roland ne se souvenant plus de la Belle Aude quand de sa bonne épée Durandal, il frappait les Sarrasins à Roncevaux. Même quand le moment fatidique est venu pour lui de laver dans le sang l'outrage fait à sa race, le nom de Chimène est encore dans sa bouche:

"Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu..."

(I, vi, 344)

Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé  
Si l'offenseur est père de Chimène."

(I, vi, 349-50)

D'ailleurs toutes les circonstances à venir, toutes les "scènes à faire" montrent clairement que Rodrigue n'est pas tant ce "chevalier sans peur et sans reproche engagé dans une situation de non-retour". Par exemple, l'on verra que la première démarche de Rodrigue après le duel est de retourner non vers son père, mais dans l'appartement de Chimène. Cette route circulaire de Rodrigue au duel, du duel

à Chimène était déjà tracée dans le monologue, annoncée en filigrane dans un vers peu remarqué: "Je dois à mon père avant qu'à ma maîtresse". (I, vi, 342). C'est un vers à double proposition. La proposition principale est coupée à l'hémistiche: "Je dois à mon père". La deuxième qui serait subordonnée devient une "elliptique" gravitant autour du même noyau: le verbe "doit". Sans la locution conjonctive "avant que", on pourrait avoir une structure symétrique: "Je dois tout à ma maîtresse". Naturellement, "avant que" brise cette symétrie, mais en la brisant, il établit un ordre de priorités dans les tâches à accomplir: frapper tout d'abord Don Gormas/posséder Chimène, ensuite. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ce sursaut héroïque de Rodrigue, après tant de déchirements:

"- A moi, Comte deux mots.

(II, ii, 396)

- Ote-moi d'un doute

- Connais-tu Don Diègue

- Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu

La vaillance et l'honneur de son temps, le sais-tu?

(II, ii, 397-400)

A ces assauts de Rodrigue, Don Gormas ne répond que par des monosyllabes: Parle... Oui... Peut-être... Et on peut dire que cette confrontation prend tout au début l'allure d'un dialogue de sourds. Cependant, dès que Rodrigue ose se présenter comme l'homme qui vengera son père, Don Gormas réagit énergiquement: "Sais-tu bien qui je suis?" (II, ii, 411) Depuis la scène du soufflet, Don Gormas est reconnu comme un

personnage ostentatoire. Ses extravagances font penser à ce que Jean Starobinsky appelle "la magie de l'éblouissement". Elle réside dans un effort constant de la part du héros de se "re-nommer", de se "redéfinir". Craignant d'être obscur, le héros veut à tout prix demeurer dans la brillance de l'instant. A ce propos, l'auteur de l'Oeil Vivant fait la considération suivante: "Pour préserver son être, le héros doit constamment reprendre l'initiative, se faire reconnaître une fois de plus à partir d'une apparition souveraine. A tout instant, il faut triompher de l'obscurité et de la durée, renaître à la lumière".<sup>20</sup> C'est dans ce contexte que le critique place le "Sais-tu bien qui je suis?" qu'il considère comme une exhibition de nom: "Le nom est l'effigie du sur-moi héroïque. Qu'on le prononce et déjà s'impose l'effet de présence, déjà le maître apparaît".<sup>21</sup>

A notre avis, le geste de Don Gormas n'est pas une simple exhibition de nom. Il est un archétype des exploits passés dont se réclame le héros. Il est le "rempart de la Castille". Donc en utilisant ce style indirect -Sais-tu qui je suis?- pour s'identifier, le héros ne fait que s'auréoler d'une parole mythique en vue de produire l'effroi et l'horreur. L'opération est vite comprise et dénoncée par Rodrigue:

"Oui, tout autre que moi  
 Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi."  
 (II, 11, 412-13)

Ou encore:

"J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur."  
 (II, ii, 415)  
 Ton bras est vaincu, mais non invincible."  
 (II, ii, 418)

Le Comte feint d'ignorer ces "premiers mouvements" de Rodrigue. Avec un superbe dédain, il invoque l'alibi d'un combat tout à fait inégal entre lui et le fils de Don Diègue:

"Je sens que pour toi ma pitié s'intéresse  
 J'admire ton courage et je plains ta jeunesse  
 Ne cherche point à faire un coup d'essai fatal  
 Dispense ma valeur d'un combat inégal."  
 (II, ii, 429-432)

Ce discours au ton paternaliste est une diversion de la question héroïque posée en termes de "Meurs ou Tue". Don Gormas serait cet être invulnérable, un personnage mythique ayant le pouvoir de vaincre l'adversaire ou de gagner une bataille sans avoir subi l'épreuve du feu:

"Trop peu d'honneur suivrait cette victoire  
 A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire  
 On te croirait toujours abattu sans effort  
 Et j'aurai seulement le regret de ta mort."  
 (II, ii, 433-436)

Rodrigue ne s'y laisse pas tromper. A ce chantage de la force physique, il oppose sa jeunesse, son honneur, son enthousiasme:

"D'une indigne pitié ton audace est suivie

Qui m'ose ôter l'honneur craint de m'ôter la vie?  
(II, II, 437-38)

Et c'est en vain que le comte essaie de chasser Rodrigue:

"- Retire-toi d'ici.

Ce dernier résiste. Il cerne le Comte de toutes parts et le force à agir:

"- Marchons sans discourir  
- Es-tu las de vivre?  
- As-tu peur de mourir?

(II, II, 440)

Et finalement, c'est le duel. L'issue est fatale: Rodrigue tue le comte de Gormas...

Comment peut-on expliquer ce coup de maître du jeune héros? Dans son livre Réalités dans le Cid, Georges Couton s'étonne tout d'abord que Rodrigue soit victorieux. Il essaie de comprendre le phénomène en se référant au vieux thème biblique de David et de Goliath: "Une fois encore David a vaincu Goliath et sans tenir à portée de fronde, dans un combat à l'épée".<sup>22</sup> Gabriel Mony est aussi tenté par cette explication toute providentielle du combat: "La mort du Comte peut signifier que la justice divine est accomplie, même si l'on admet l'hypothèse que ce duel offre toutes les apparences d'un meurtre dans le cas où l'on envisagerait que le Comte s'est mal défendu".<sup>23</sup> On peut à la rigueur admettre que le Comte "s'est mal défendu" ou ne s'est pas défendu

du tout. Il a sous estimé le courage du jeune Rodrigue fanatisé par l'idéologie du "Meurs ou tue". D'autre part cette "pitié" éprouvée pour un adversaire que l'on va combattre ressemble à une capitulation. C'est le cas de dire que depuis l'acte offenseur du soufflet quelque chose en Don Gormas "s'est cassé". Il souffrait d'un défaut d'enthousiasme qui le condamnait à mourir. Rodrigue n'a fait que l'achever.

#### La scène du retour

Nous nommons "scène du retour" toute cette partie de l'action qui se déroule dans l'appartement de Chimène. Rodrigue retourne dans la maison du mort comme un criminel sur les lieux du crime. Ceci est dit presque littéralement par Elvire:

"Mais chercher ton asile dans la maison du mort!  
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?  
(II, 748-49)

Nous le voyons ensuite, derrière un rideau, écoutant la douloureuse entrevue de Chimène avec Elvire:

"  
Elvire  
Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore  
Chimène  
C'est peu de dire aimer, Elvire je l'adore  
(III, iii, 808-09)

Enfin la scène où jailli de sa cachette, il présente à

Chimène son épée toute trempée de sang:

"Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue  
Le père par le fer, la fille par la vue."  
(III, iv, 865-66)

Cette scène est jugée horrible, choquante par les critiques. Pour Nadal par exemple "...la mort du Comte de Gormas, l'entrevue de Chimène et de Rodrigue imposent contre toute attente un scandale ingénu. La nuit, le cadavre dans la maison, cette chambre où s'est réfugiée l'orpheline en larmes et soudain Rodrigue devant elle l'épée à la main. Une violence est faite ici, non seulement à la sensibilité, mais à la raison".<sup>24</sup> Une telle prise à partie ne date pas d'aujourd'hui. Déjà au temps des "Cabales", Chapelain au nom d'une certaine morale sociale réclamait l'ablation de cette scène dans le corps de la pièce: "Il y a des vérités monstrueuses qu'il faut supprimer pour le bien de la société"<sup>25</sup> écrivait-il.

Ces critiques s'attachent beaucoup plus à juger qu'à trouver une signification. Naturellement cette épée trempée de sang, à première vue, dérange. De tous les sens comme le dit Starobinski, "la vue est la plus faillible".<sup>26</sup> Pénétrer ensuite dans l'appartement de Chimène à son insu est une "effraction". Se cacher dans l'ombre ou derrière un rideau pour épier un aveu d'amour est une agression psychique. Cependant on ne doit pas s'arrêter à ces considérations pour condamner ou porter un jugement moral. Il s'agit plutôt de

savoir pourquoi tous ces gestes "ratés" après le duel. Voici ce que pense Nadal à ce sujet: "Que Rodrigue à peine sorti du duel pénétrât armé dans l'appartement de celle dont il vient de tuer le père pour apprendre de sa bouche qu'elle l'adore quoique criminel, cet entretien aussi proche d'un chantage que d'une tendresse sublime ne saurait passer sans quelque coup de génie".<sup>27</sup> Ce texte fait un procès d'intention à Rodrigue. Les deux mots, "chantage" et "coup de génie" peuvent en dernière analyse signifier "machiavélisme". Ce qui laisserait supposer que Rodrigue n'est pas sincère, que tous ses gestes sont calculés, qu'il serait par ainsi un Cinna avant la lettre. Nous ne croyons pas à une telle analogie critique. Il semble plutôt que le retour de Rodrigue dans l'appartement constitue une nouvelle épreuve du héros. Rodrigue s'enferme dans ce réduit de mort pour vider une querelle, pour faire le point sur un différend, en un mot pour se justifier aux yeux de Chimène:

"Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter  
 Pour effacer ma honte, et pour te mériter."  
 (III, IV, 895-96)

Cette entrevue a quelque chose de déchirant. D'un côté, Rodrigue veut se faire reconnaître à la fois comme héros et parfait amant; de l'autre, Chimène pour accomplir son devoir demande malgré elle la tête de Rodrigue:

"Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien

Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien."  
 (III, iv, 911-12)

On ne peut plus parler de "chantage". L'ordre féodal régnant est une situation réelle. Il pèse sur le devenir des personnages, et les oblige bien souvent à accomplir un acte contraire à leur idéal. C'est pourquoi au cours de l'entrevue Rodrigue et Chimène ne cessent d'épier un "miracle d'amour" devant leur permettre de s'échapper de la "tragédie" des pères: "Que de maux et de pleurs nous coûterons nos pères" diront-ils. (II, iv, 986)

#### Le conflit père/fils

Don Diègue cherchait son fils dans toutes les rues de Séville, alors que ce dernier était chez Chimène épiant, derrière un rideau, les moindres gestes de l'amante offensée. C'est comme si Rodrigue était en train de ruser avec la tragédie pour ne pas rencontrer son père, pour que la scène suivante n'arrivât pas:

" Don Diègue  
 Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie  
 Rodrigue  
 Hélas!"

(III, vi, 1025-26)

Cet "hélas!" au soir de la victoire scandalise Don Diègue au même degré que les murmures de Camille après la défaite

d'Albe glaceront d'horreur le jeune Horace:

"Ne mêle point de soupirs à ma joie  
 (III, vi, 1026)  
 Fait bien revivre en toi les héros de ma race."  
 (III, vi, 1030)

Certainement, il y a dans Rodrigue un héros de la race, mais l'être véritable caché dans son for intérieur, c'est l'amant:

"Je m'en tiens trop heureux et mon âme ravie  
 Que mon coup d'essai plaise à qui je dois la vie;  
 Mais parmi vos plaisirs ne soyez point jaloux  
 Si j'ose à mon tour satisfaire après vous  
 Souffrez qu'en liberté mon désespoir éclate;  
 Assez et trop longtems votre discours le flatte  
 Je ne me repens point de vous avoir servi,  
 Mais rendez-moi le bien que ce coup m'a ravi."  
 (1041-1052)

Il apparaît clair, un fois de plus, que Rodrigue ne s'est jamais détaché de Chimène. Il a croisé le fer avec Don Gormas pour effacer une honte. Mais le combat terminé, il s'oppose à l'idéologie du père, et demande une re-définition de l'amour:

" Don Diègue  
 L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir  
 Rodrigue  
 Ah! que me dites-vous?  
 Don Diègue  
 Ce que tu dois savoir."  
 (III, vi, 1059-1060)

Ce que Don Diègue ignore, c'est que Rodrigue a déjà agi. Il a tué le Comte; donc, l'affront est vengé, la dette familiale est payée:

"Ne me dites plus rien...  
 Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu."  
 (III, vi, 1051-1052)

D'autre part le temps vécu dans l'appartement de Chimène l'a complètement transformé:

" Don Rodrigue  
 Que je meure  
 Chimène  
 Va-t-en.  
 Rodrigue  
 A quoi te résous-tu?  
 Chimène  
 Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère  
 Je ferai mon possible à bien venger mon père:  
 Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir  
 Mon unique souhait est de ne rien vouloir."  
 (III, vi, 980-84)  
 Rodrigue  
 O miracle d'amour!"

Rodrigue est lié à ce miracle comme à un pacte. Il ne peut s'en détacher sans devenir "parjure", "infâme". Ceci est exprimé clairement dans les vers suivants:

"Mon honneur offensé sur moi-même se venge  
 Et vous m'osez pousser à la honte, du change!  
 L'infamie est pareille et suit également  
 Le guerrier sans courage et le perfide amant  
 A ma fidélité ne faites point d'injure,  
 Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure  
 Mes liens sont trop forts pour être rompus."  
 (III, vi, 1061-67)

Ce conflit père/fils était à l'état latent. Un conflit a-journé à cause du duel. On en trouvait déjà les germes dans les Stances: "Je dois à ma maîtresse aussi qu'à mon père".

Comme l'a bien perçu Nadal, "ce désaccord couvait depuis

longtemps: dès le début de la pièce, on trouve chez Rodrigue une vivacité, parfois une sourde animosité envers son père".<sup>23</sup> Cette animosité envers le père devient dans un sens inversé "fascination" de la maîtresse. D'où cette dichotomie père/maîtresse que le héros ne peut encore dépasser. L'épisode des Mores sera peut-être cette tentative cornélienne de réveiller le héros de son inaction et de changer l'ordre des choses.

#### L'épisode des Mores

Le Comte est mort, la cour est en désordre, le peuple en alarmes, les Mores rôdent autour de Séville. Devant cette "anarchie" qui s'organise Don Diègue lance Rodrigue dans l'action:

"Il n'est pas temps encore de chercher le trépas  
 Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras...  
 (1071-72)  
 Les Mores vont descendre et le flux et la nuit  
 Dans une heure à nos murs les amènent sans bruit."  
 (III, vi, 1075)

Encore une fois l'acte héroïque est soufflé par le père. C'est lui qui se met à l'avant-garde et éclaire la route pour le fils:

"Viens, suis-moi, va combattre et montrer à ton roi  
 Que ce qu'il perd au Comte il le recouvre en toi."  
 (III, vi, 1099-1100)

Don Diègue immanquablement cherche à perpétuer l'ordre des pères. Ces derniers -vivants ou morts- entendent demeurer dans l'actualité. Pour ce faire, ils mènent une vie par procuration à travers les exploits des fils. Ce phénomène particulièrement propre à Don Diègue peut être considéré comme une tentative de récupération du héros par le pouvoir féodal. Il est bon de noter cependant que cela était toujours possible avant ou après le duel. Mais à partir de l'épisode des Mores, le héros ne peut plus se limiter au rôle de procureur d'un père. La dimension de l'acte à accomplir l'oblige à dépasser ses obligations privées pour n'engager que sa propre responsabilité:

"Sous moi donc cette troupe s'avance  
 Et porte sur le front une mâle assurance  
 (IV, iii, 1257-58)  
 J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés  
 (IV, ii, 1263)  
 Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous  
 L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous."  
 (IV, iii, 1271-72)

Témoin et narrateur de son propre geste héroïque, le héros s'affirme en tant qu'être authentique. Il se situe au centre de l'action:

"Les Mores et la mer montent jusques au port...  
 (IV, iii, 127)  
 Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent  
 Et courent se livrer aux mains qui les attendent...  
 (IV, iii, 1281-82)  
 Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre  
 Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang."  
 (IV, iii, 1290-91)

Ce récit du "sang" est un archétype médiéval. Il nous renvoie à Roland dans la vallée de Roncevaux massacrant les Sarrasins. Il n'est pas du tout question de comparer ces deux gestes héroïques. Roland, c'est Charlemagne, c'est la France, c'est toute une épopée.<sup>28</sup> Rodrigue c'est Rodrigue, un "Je" audacieux qui assume le commandement de sa propre initiative.<sup>29</sup> Son exploit, qui est celui d'un seul contre tous est presque impossible à raconter, il est à la mesure de l'épopée:

"O combien d'actions, combien d'exploits célèbres  
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres  
Ou chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait  
Ne pouvait discerner où le sort inclinait."  
(IV, iii, 1301-04)

Dans cette nuit épaisse, Rodrigue pour parler comme Doubrovsky a inventé "une route nouvelle qui substitue le chef à Dieu:

"J'allais de tous côtés encourager les nôtres  
Faire avancer les uns, et soutenir les autres  
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour  
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour."  
(IV, iii, 1305-08)

Et le critique d'ajouter: "tête, coeur et bras, stratège, animateur et exemple vivant, présence ubiquitaire qui dirige et soutient, Rodrigue est finalement Celui qui sait; il est le point de vue supérieur où se rassemble la bataille; il est le chef".<sup>30</sup> Ainsi Rodrigue parvient au faite de la gloire. La cour émerveillée en parle avec abondance. Pour Chimène: "La main de Rodrigue a fait tous ces miracles"

(IV, i, 1110). Pour l'Infante: "Il a fait des merveilles"

(IV, ii, 1153). Et le peuple:

"Qui partout fait sonner ses louanges  
Le nomme...  
Son ange tutélaire et son libérateur."

(IV, i, 1114-16)

Reconnu comme tel, le héros est déifié par la foule. Il devient un mythe qui habite l'imagination populaire. Il n'est plus ce criminel recherché, il est "le soutien de la Castille et la terreur des Mores" (IV, ii, 1180). Même le roi Don Fernand demeure sidéré, frappé par un tel prodige:

"J'excuse ta chaleur à venger ton offense  
Et l'Etat défendu me parle en ta défense  
Crois-moi que dorénavant Chimène a beau parler  
Je ne l'écoute plus..."

(IV, iii, 1253-56)

Donc, la dichotomie père/maîtresse est brisée. Rodrigue s'élève au-dessus des contradictions féodales. Il est à l'abri de tout soupçon, lavé de toute faute: "Les Mores en fuyant ont emporté son crime". A ce propos Doubrovsky écrit: "Devenue héros national et soutien du régime, Rodrigue quelque soit son passé est intouchable..."<sup>31</sup>

En d'autres termes, Rodrigue a réussi à échapper à la tragédie. D'ailleurs il ne revient pas sur la scène. Il est transfiguré, il a fait un "saut": il devient le Cid. "Sois désormais le Cid; qu'à ce grand nom tout cède." (IV, iii, 1225)

Un théâtre de dérision

Après ce "saut", nous tombons dans un théâtre qui perd de son sérieux dramatique. Le scénario de la mort de Rodrigue par exemple, l'évanouissement de Chimène, le fameux duel de Don Sanche, toutes ces séquences apparaissent comme un dispositif comique menaçant à tout instant de ramener le geste héroïque à son niveau le plus bas. Tout d'abord, c'est le roi qui dans une mise en scène simule la mort de Rodrigue:

" Don Fernand  
Chimène, le succès répond à votre attente  
Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus  
Il est mort des coups qu'il a reçus."  
(IV, 1338-1341)

Chimène "piégée" par l'apparence tombe en pamoison:

"Quoi! Rodrigue est mort!

Cette scène renvoie à un "déjà vu". Après la mort du Comte, Chimène, aux pieds du roi, avait proféré un cri semblable:

"Sire, mon père est mort..."  
(II, iii, 659)

L'impression qu'on a, c'est que la pièce fonctionne comme un jeu de miroirs. De temps à autre un phénomène de réverbération: les mêmes épisodes se reproduisent; les personnages refont les mêmes gestes, redisent les mêmes paroles. En somme, ils sont pris dans une situation difficile à démêler.

Bien souvent dans le cas de Chimène, c'est le roi qui vient à leur rescousse. Ils sont manipulés:

"Non, non, il voit le jour  
Et te conserve un immuable à mourir  
Calme cette douleur qui pour lui s'intéresse."

L'annonce mensongère de la mort de Rodrigue apparaît comme un stratagème indigne d'un roi. Chimène est comme mise à la torture, et qui pis est, c'est le roi, qui joue le rôle de tortionnaire. On se demande si Corneille un génie créateur n'est pas aussi un briseur d'images. En fait, après avoir fait du roi un "comédien", de Chimène une "chose", il ramène Rodrigue dans l'appartement de Chimène pour lui faire jouer de nouveau ce que Nadal appelle le personnage du mourant.<sup>32</sup>

" Rodrigue  
Je vais mourir, Madame, et vous viens  
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu:  
(V, I, 1469-70)  
Chimène  
Tu vas mourir!"

Cette scène est liée au contexte d'une nouvelle épreuve féodale. Chimène pour tromper "la médisance" accepte qu'en son nom Don Sanche se batte en duel contre Rodrigue. Selon la "dure loi" du combat, la fille de Don Gormas doit épouser le vainqueur. Ce duel, disons-le, a un caractère artificiel et inutile. Chimène l'accepte sans enthousiasme. Nadal dit avec "une conscience divisée". Ensuite Rodrigue n'a plus rien à craindre, ni à "hasarder". Il est maintenant le Cid,

donc un personnage intouchable, le vainqueur de toutes les batailles futures:

"Rodrigue peut mourir sans hasarder sa gloire  
 Sans qu'on l'ose accuser d'avoir manqué de coeur  
 Sans passer pour vaincu, sans souffrir un vainqueur.  
 On dira seulement: "Il adorait Chimène".  
 (V, iii, 1530-33)

La bataille se termine comme Chimène l'espérait. Rodrigue désarme Don Sanche, mais ne le tue pas, et l'envoie apporter à Chimène l'épée toute trempée de sang: "Obligé d'apporter à vos pieds cette épée..." (V, v, 1705). Recevant cette "illusion" comme un pur reflet du réel, Chimène horrifiée proclame ouvertement son amour:

"Quoi! du sang de Rodrigue encor toute trempée?  
 Perfide, oses-tu bien te montrer à mes yeux  
 Après m'avoir ôté ce que j'aimais le mieux?  
 Eclate mon amour, tu n'as plus rien à craindre:  
 Un même coup a mis ma gloire en sûreté  
 Mon âme au désespoir, ma flamme en liberté."  
 (V, v, 1706-12)

Ainsi la dichotomie père, maîtresse est dépassée. Les deux amants semblent être à présent dignes l'un de l'autre. Lucienne Rochon dans une étude sur le concept de la gloire au théâtre classique dit à ce propos: "Chimène n'a pas combattu à l'épée, mais connaît une autre forme de gloire toute féminine, toute domestique, toute morale, bien que vouée, elle aussi, à l'éclat. Quand elle croit Rodrigue mort, elle peut enfin dans le désespoir, concilier son amour et sa

gloire".<sup>33</sup> Dès lors, ce théâtre de dérision touche à sa fin. Tous ses ressorts comiques sont brisés, l'image du père est effacée, et le roi Don Fernand rétablit la vérité:

"Chimène, sors d'erreur, ton amant n'est pas mort  
Et Don Sanche vaincu t' a fait un faux rapport."  
(V, vi, 1743-44)

Et Rodrigue, dans tout son éclat, ré-apparaît prononçant un discours intemporel:

"Faut-il combattre encore mille et mille rivaux  
Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux  
Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée,  
Des héros fabuleux passer la renommée?"  
(V, iii, 1783-1786)

Nous sentons, encore une fois, l'impatience du héros refusant de demeurer dans le temps humain. Il ne peut s'accomplir que dans le temps absolu, un temps fabuleux. C'est pourquoi, il est condamné à produire des coups d'éclat, à être resplendissant. Par ce moyen et ce seul moyen, il pourra conquérir Chimène et tout l'univers. Car comme le dirait Starobinsky: "Chimène ne peut renoncer à adorer ce qui resplendit".<sup>34</sup>

"Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr."  
(V, viii, 1803)

Cette déclaration ne nous surprend nullement. Car en maintes occasions déjà sous une forme ou sous une autre, Chimène s'est déjà déclarée. Mais ce qui est nouveau dans cet aveu c'est qu'il est fait dans un palais, en présence du roi et



## Conclusion

En fait, Le Cid est comme un roman à tiroirs: la scène du soufflet, le combat des Mores, les deux duels de Rodrigue sont de petits théâtres emboîtés, des fragments textuels éparpillés dans l'aire dramatique de la pièce. Ce théâtre emboîté ou de juxtaposition est anti-aristotélicien. Il brise les formes fixes et échappe à l'emprise des règles. C'est dans ce lieu de "désordre" que Corneille jette ses personnages comme des "hors-la-loi". Ils sont voués à être meurtriers-innocents ou coupables. De toute façon, le processus dramatique en cours est un processus de destruction mutuelle: "Meurs ou tue".

Ce "Meurs ou tue" secrète une idéologie de mort. C'est la formule la plus inoconoclaste qu'un auteur de théâtre ait pu inventer. Elle condamne le héros à tuer ou être tué. Les coups reçus ne comptent pas. Ce qui compte, c'est l'affrontement. Une telle théorie a transformé Le Cid en un jeu de massacre: Don Gormas détruit Don Diègue avec un soufflet, Rodrigue tue Don Gormas à coup d'épée. Et lui, Rodrigue pour éviter de subir le sort de ses pairs/pères a dû quitter le temps humain pour entrer dans un temps légendaire: il devient le Cid.

Naturellement cette opération cornélienne a quelque chose de forcé. En retraçant en sens contraire le cheminement

du héros -du Cid à Rodrigue- nous remarquons que toute la pièce reposait sur le double fond d'hostilité au père et d'amour pour la maîtresse. Originellement aucun projet héroïque n'y était inscrit. Il s'agissait avant toute chose de briser l'image du père, d'être resplendissant pour mieux mériter l'autre. Dès lors la naissance du héros dans le Cid peut être considérée comme un cas douteux. Il vaut mieux attendre Horace pour re-poser le problème: "Neither tragicomedy, nor tragedy, le Cid is a romance"<sup>35</sup> écrit Robert J. Nelson. Et Jacques Maurens de conclure: "Rodrigue reste un personnage de tragi-comédie sublime par occasion, héros par intervalles, mais amant par destination".<sup>36</sup>

## Notes

<sup>1</sup> Guy Leclerc, Les Grandes Aventures du théâtre, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1960, p. 162

<sup>2</sup> Cité par Odette Virmaux dans Le Théâtre et son double-Antonin Artaud, Hatier, Paris 1975, p. 12

<sup>3</sup> Bernard Dort, Corneille Dramaturge, L'Arche, Paris, 1972, p. 54

<sup>4</sup> Angelat Goulet, L'Univers théâtral de Corneille, Harvard University Press, Cambridge, Massachusset, 1978, p. 26

<sup>5</sup> Gabriel Mony, La Chanson de Roland, Editions Gabriel Mony, Nice, 1957, pp. 7-8

<sup>6</sup> Thomas G. Pavel, La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille, Librairie C. Klincksieck, Paris, p. 38

<sup>7</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros Gallimard, 1963, p. 131

<sup>8</sup> Jean Starobinski, L'Oeil vivant, Gallimard, 1963, p. 131

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Jose Corti, Paris 1963, p. 212

<sup>11</sup> Roland Barthes, Mythologies, Editions du Seuil, Paris 1957, p. 10

<sup>12</sup> Georges Couton, Réalités dans le Cid, Société d'Editions, Paris 1953, p. 64

<sup>13</sup> Jacques Maurens, La Tragédie sans tragique, Armand Colin 1966, p. 231

- 14 Gustave Réynier, Le Cid de Corneille, Collection Mellotée, Paris, p. 105
- 15 Doubrovsky, op. cité, p. 31
- 16 Maurens, op. cité, p. 26
- 17 Goulet, op. cité, p. 26
- 18 Doubrovsky, op. cité, p. 101
- 19 Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, Gallimard, Paris 1948, p. 167
- 20 Starobinski, op. cité, p. 58
- 21 Ibid., p. 61
- 22 Couton, op. cité, p. 66
- 23 Mony, op. cité, p. 11
- 24 Nadal, op. cité, p. 168
- 25 Ce mot de Chapelain est cité par Doubrovsky dans Corneille et la dialectique du héros, p. 107
- 26 Starobinski, op. cité, p. 14
- 27 Nadal, op. cité, p. 168
- 28 Ibid., p. 164
- 29 A ce propos, Doubrovsky écrit: "On a souvent parlé ici d'épopée et évoque une geste de Rodrigue, comme il y eut celle de Roland. Rien n'est plus faux que cette comparaison tentante. L'épopée véritable est, dans son principe, action collective, péan d'une race, d'une religion, d'un pays".  
p. 123
- 30 Ibid.

- 31 Ibid.
- 32 Nadal, op. cité, p. 171
- 33 Lucienne Rochon, Europe, No. 453, janvier 1967,  
p. 147
- 34 Starobinski, op. cité, p. 36
- 35 Robert J. Nelson, Corneille, his heroes and their  
worlds, University of Pennsylvania, Pressyvania Press,  
Philadelphia 1963, p. 81
- 36 Maurens, op. cité, p. 242

IIe Chapitre: Horace ou la chute du héros

- a) Introduction
- b) Le projet héroïque
- c) La fausse alarme
- d) Le péril de Camille
- e) La solitude du héros

## Introduction

Avec Horace, le théâtre de Corneille va prendre une toute autre direction. Le dramaturge délaissera l'Espagne romanesque pour puiser un sujet dans l'histoire de Rome. Contrairement à ce qui se passait dans le Cid, les personnages ne seront pas des féodaux avides de vengeance par esprit de clan, mais des hommes de la cité, d'honorables citoyens agissant sous l'impulsion d'intérêts supérieurs tels que ceux de la famille, de la patrie et surtout de la Raison d'Etat. En somme comme dirait André Stegman, avec Horace tout va changer. Ce sera "le premier sujet romain de Corneille, le premier thème qui place le conflit historique entre l'individu et l'intérêt public".<sup>1</sup>

De quoi s'agit-il en effet dans cette pièce?

Dès l'exposition, nous faisons face à une situation de guerre. Deux camps sont rangés, d'un côté Albe, de l'autre Rome. Les guerriers sont prêts à en venir aux mains et à s'exterminer dans une lutte atroce. Du même coup nous apprenons qu'Albains et Romains sont voisins et parents; ils ont la même religion, le même régime politique. En somme, ils forment un seul et même peuple vivant en deux villes. Alors pourquoi se battent-ils? Le chef albain prenant conscience

de la situation intervient pour empêcher le combat:

"...Que faisons-nous, Romains  
 Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains?  
 Souffrons que la raison éclaire enfin nos âmes:  
 Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes  
 Et l'hymen nous a joints par tant et tant de noeuds  
 Qu'il est peu de nos fils qui ne soient vos neveux  
 Nous sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes  
 Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?  
 (I, ii, 285-92)

A proprement parler, il n'y a pas de "casus belli" comme l'a bien souligné Serge Doubrovsky: "La cause qui jette Albe contre Rome est celle-là même qui jetait deux amis, Don Diègue et Don Gormas l'un contre l'autre: le besoin pour un Maître de se faire reconnaître comme Maître par l'autre Maître, la nécessité tragique d'affirmer la supériorité dans l'identité".<sup>2</sup>

Ainsi la guerre aura lieu, sous une forme ou sous une autre. C'est une situation irréparable commandée par la tragédie cornélienne qui est essentiellement la peinture de l'homme en conflit permanent avec ses semblables. Dans le Cid, c'étaient les féodaux qui s'entretuaient à coups d'épées. Aujourd'hui ce sont deux Etats, Albe et Rome, en proie "à l'ambition de commander aux autres":

"...Il faut que l'une ou l'autre tombe  
 Qu'Albe devienne esclave ou Rome succombe"  
 (I, i, 79-80)

D'ores et déjà cette guerre fait intervenir l'ombre tragique

d'un grand malheur: un ordre étatique doit fatalement s'écrouler. L'affaire est donc d'importance et n'échappe pas à la clairvoyance des deux dictateurs albain et romain. Ces derniers refusent de confier la guerre aux soldats rangés en deux camps au pied des murailles. Ce refus, en premier lieu, semble être motivé par un sentiment de pitié ou même d'horreur pour une bataille entre des parents si proches:

"Chacun, jetant les yeux dans un rang ennemi  
 Reconnaît un beau-frère, un cousin, un ami  
 Ils s'étonnent comme leurs mains de sang avides  
 Volaient sans y penser, à tant de parricides"  
 (I, III, 318-20)

Cependant, il existe une raison majeure qui porte les chefs des deux camps à modifier soudainement le plan de la guerre. Cette raison est liée à un courant idéologique qui traverse le théâtre cornélien: Corneille ne confie jamais le destin des nations à une populace. Ce n'est pas que le peuple soit absent de ce théâtre. Au contraire comme le dit Paul Benichou: "Le théâtre de Corneille est plein de soulèvements populaires: le peuple s'émeut pour Polyeucte, pour Heraclius, pour Nicomède, mais évidemment il n'a pas sur la scène de représentants; il joue tout entier un rôle lointain de comparse".<sup>3</sup> L'action héroïque chez Corneille devient ainsi un projet aristocratique réservé exclusivement à des hommes nés en haut lieu, ces créatures extraordinaires qui portent sur le front une "mâle assurance". C'est beaucoup plus en vertu de ce

privilège que le différend d'Albe et de Rome sera tranché dans une bataille en champ clos entre des combattants nommés pour la cause commune:

"Enfin l'offre s'accepte et la paix désirée  
Sous ces conditions est aussitôt jurée:  
Trois combattrons pour tous..."

(I, iii, 323-25)

Le projet héroïque

Rome choisit les trois Horaces. Ce choix fait frémir d'horreur, car dans la famille romaine, Sabine la femme du jeune Horace est une Albaine; Camille la soeur de ce dernier est fiancée à Curiace, frère de Sabine. Donc, les personnages sont soudés les uns aux autres par les liens du sang, de l'amour et de l'amitié. En d'autres termes, ils n'ont aucune raison personnelle pour s'entretuer. Pourtant comme l'a remarqué Louis Herland "Corneille a choisi pour eux... le parti le plus inhumain".<sup>4</sup> Ils doivent étouffer en eux toute passion, sacrifier ce qu'ils ont de plus cher à la patrie/la Raison d'Etat. Dans un dialogue assez vif par exemple, nous verrons le jeune Horace déclarer péremptoirement à son ami Curiace:

"Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie  
J'accepte aveuglément cette gloire avec joie  
Celle de recevoir de tels commandements  
Doit étouffer en nous tous autres sentiments."

(III, ii, 491-94)

Tous les personnages de la pièce ne partagent pas cette vision étatique du devoir. Sabine en premier lieu comme nous dit André Stegman "refuse le point de départ scandaleux de cette future grandeur fondée sur l'anéantissement fratricide d'Albe". (4)

Effectivement, cette femme à double nationalité ne cesse de protester énergiquement contre cette "tragédie du malheur" qui s'abat sur les deux villes soeurs:

"Je suis Romaine, hélas! puisque Horace est Romain  
 J'en ai reçu le titre en recevant sa main  
 Mais ce noeud me tiendrait en esclave enchaînée  
 S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née  
 (I, i, 25-28)  
 Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,  
 Fais-toi des ennemis que je puisse haïr."  
 (33-34)

Cette réaction de Sabine contraste avec la vision héroïque de la pièce. Car les événements en cours n'admettent aucun compromis. Ils sont irréversibles, et imposent à chacun l'obligation de faire un choix. Or c'est ce que justement Sabine refuse de faire:

"Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre  
 Mes trois frères dans l'une et mon mari dans l'autre  
 Puis-je former des vœux, et sans impiété  
 Importuner le ciel pour ta félicité"  
 (I, i, 35-38)

On pourrait dans le cas de Sabine parler d'une dichotomie: auteur/personnage; dichotomie d'ailleurs propre au camp alban. Curiace par exemple demeure sidéré au moment où Flavien



une lutte atroce deux individus qui se reconnaissent. Ce faisant, Corneille met en pratique une vieille formule tragique très en honneur chez les Grecs, et que Lanson exprime en ces termes: "A connaît B (son ami ou parent) et le tue: ainsi Médée tue sciemment ses enfants".<sup>5</sup> Dans le monde cornélien, l'application de cette formule provoque non seulement le meurtre d'un ami ou d'un parent, mais aussi la chute du héros ou la destruction mutuelle des personnages. C'est ce que nous allons essayer de prouver en cernant de près la confrontation de deux hommes: le jeune Horace et son beau-frère albain, Curiace.

Peut-on parler d'un conflit réel entre ces deux héros d'Albe et de Rome? A première vue, la réponse paraît non. Nous savons en effet qu'Horace et Curiace sont unis l'un à l'autre par les liens de l'amitié; donc, il n'ont aucune raison personnelle pour s'entretuer. D'un autre côté, si nous acceptons qu'au-dessus des intérêts particuliers, il y a ceux de la société, la réponse paraît être oui. Entre ce "non" individuel et ce "oui" collectif se situe le dilemme d'Horace, dilemme d'ailleurs exprimé en ces termes par Curiace.

"Je vois que tout votre honneur demande tout mon sang  
 Que tout le mien consiste à vous percer le flanc  
 Près d'épouser la soeur, qu'il faut tuer le frère  
 Et que mon pays j'ai le sort si contraire  
 Encore qu'à mon devoir je cours sans terreur,  
 Mon coeur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur."  
 (II, iii, 469-75)

Le langage de Curiace est truffé d'images effrayantes: percer le flanc, tuer le frère, frémir d'horreur. Tout ceci évoque le sang et reproduit par anticipation l'atrocité des "scènes à faire". Le héros en est horrifié et s'en plaint amèrement:

"J'ai pitié de moi-même et jette un oeil d'envie  
 Sur ceux dont notre coeur a consumé la vie,  
 Sans souhait toutefois de pouvoir reculer,  
 Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler:  
 J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte"  
 (II, iii, 475-80)

Comme sa soeur Sabine, Curiace gémit devant la dureté du devoir à accomplir. Il ne cesse de tourner un regard nostalgique sur ce qu'il quitte. Cette crainte de tout perdre ou de rompre avec des êtres chers nous fait penser aux douloureux débats de Rodrigue dans le Cid: "M'es-tu donné pour vendre mon honneur/M'es-tu donné pour perdre ma Chimène" (I, iiii, 319-20). Comme ce dernier en effet, Curiace veut être à la fois bon citoyen et parfait amant:

"J'aime encore mon honneur en adorant Camille  
 Tant qu'a duré la guerre, on m'a vu constamment  
 Aussi bon citoyen que véritable amant.  
 D'Albe avec mon amour j'accordais la querelle:  
 Je soupirais pour vous en combattant pour elle  
 Et s'il fallait encore que l'on en vînt aux coups  
 Je combattrais pour elle en soupirant pour vous"  
 (I, ii, 264-270)

Ce genre de sentimentalisme est peu conforme à un caractère cornélien. L'âme cornélienne est généralement optimiste, débordante de vie. Paul Bénichou parle même d'un "milieu

naturel de la tragédie cornélienne qui serait de l'enthousiasme".<sup>6</sup> Mais avec Curiace tout change. Corneille nous peint dans ce personnage un héros au "front triste".

Dès son entrée en scène, nous sentons sa tristesse, son hésitation, sa dévotion à l'amour. Incapable de renoncer à Camille, son effort héroïque consiste à lancer des imprécations aux dieux:

"Que désormais le ciel, les enfers et la terre  
Unissent leur fureur à nous faire la guerre  
Que les hommes, les Dieux, les démons et le sort  
Préparent contre nous un général effort!  
Je mets à faire pis, en l'état où nous sommes  
Le sort et les démons et les Dieux et les hommes  
Ce qu'ils ont de cruel et d'horrible et d'affreux  
L'est bien moins que l'honneur qu'on nous a fait à  
tous deux."

(II, ii, 423-430)

Ce discours à débit rapide est comme un délire. Sur la conscience malheureuse du héros se profile la face hideuse des dieux ou du sort. La vision est dantesque/apocalyptique: les éléments ciel, enfer, terre unissent leur fureur. Le héros a peur, il est horrifié. L'impression que l'on reçoit, c'est que le champion d'Albe ne s'est jamais remis du "choc" de Flavian:

"- Qui?  
- Vos frères et vous."

Curiace demeure ainsi le héros étonné.

A l'opposé de ce caractère fragile, nous avons le jeune

Horace, le héros de Rome, toujours prompt à agir. Dès son entrée sur scène, il prend position pour sa patrie. Il n'a pas connu ce tâtonnement, cette pause mortelle du héros indécis. Comme l'a écrit Doubrovsky: "Horace comprend d'instinct que le malheur qui frappe l'être sensible n'est pas l'ennemi, mais l'allié du héros".<sup>7</sup>

"Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière  
 Offre à notre constance une illustre matière  
 Il épuise sa force à former un malheur  
 Pour se mieux mesurer avec notre valeur;  
 Et comme il voit en nous des âmes peu communes  
 Hors de l'ordre commun, il nous fait des fortunes"  
 (II, 111, 431-36)

Horace reconnaît aussi l'atrocité du devoir à accomplir. Il parlera comme Curiace de "l'état où nous sommes". "Notre malheur est grand, il est au plus haut point, dira-t-il". Cependant ce qui le distingue du champion d'Albe, c'est sa volonté de ne pas déchoir, et surtout sa détermination de transformer le malheur en une gloire héroïque.

"Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime  
 S'attacher au combat contre un autre soi-même  
 Attaquer un parti qui prend pour défenseur  
 Le frère d'une femme et l'amant d'une soeur  
 Et rompant tous ses noeuds, s'armer pour la patrie  
 Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie  
 Une telle vertu n'appartenait qu'à nous."  
 (II, 111, 443-49)

Ce "nous" terminant le dernier vers, c'est la charpente sur laquelle repose ce discours d'Horace. Il personnifie



L'occasion est belle, il nous faut la chérir.  
 Nous serons les miroirs d'une vertu bien rare;  
 Mais votre fermeté tient un peu du barbare:  
 Peu même des grands coeurs, tireraient vanité  
 D'aller par ce chemin à l'immortalité.  
 A quelque prix qu'on mette une telle fumée,  
 L'obscurité vaut mieux que tant de renommée."

(III, iii, 454-60)

En réduisant ainsi l'acte héroïque à une futilité, le héros à un barbare, Curiace s'attaque en profondeur à toute la structure dramatique de Corneille. Il crée à son tour cette dichotomie auteur/personnage déjà signalée à propos de Sabine. Une telle attitude est anti-cornélienne, anti-romaine:

"Et si Rome demande une vertu plus haute  
 Je rends grâce aux dieux de n'être pas Romain  
 Pour conserver encore quelque chose d'humain."

(II, iii, 480-83)

Ici, Curiace parle en Albain; en d'autres termes il cesse d'être ami pour se définir en tant que l'homme du camp ennemi. Dès ce moment, nous verrons Horace changer de tactique, de langage. Le "nous" amical des premières scènes prend maintenant dans sa bouche la forme d'un "moi" haïssable:

"Rome a choisi mon bras, je n'examine rien  
 Avec une allégresse aussi pleine et sincère  
 Que j'épousai la soeur, je combattrai le frère."

(II, iii, 498-500)

Pour signifier sa détermination d'aller jusqu'au bout de son devoir, il crie rageusement à Curiace:

"Et pour trancher enfin ces discours superflus

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus."

Bon nombre de critiques se réfèrent à ces deux vers pour faire d'Horace un monstre. Maurice Descotes par exemple dit sans détours: "Horace est tout simplement et tout uniquement une brute".<sup>9</sup> A ce mot fait pendant une opinion du critique B. Bonieux, qui prend parti pour Curiace. Il écrit: "Curiace a raison de ne pas vouloir échanger ses vertus contre celles d'un Romain".<sup>10</sup>

Certainement les discours, sentences et préceptes proférés par Horace trahissent une certaine violence. Mais cela ne signifie pas qu'Horace soit "barbare" et Curiace "civilisé". Cette façon manichéenne d'envisager la question héroïque porte à faux. Nous sommes dans un théâtre où seules Rome et Albe ont raison. Tous les personnages sont présumés coupables, car la guerre, au nom de la raison d'Etat, a tout perverti: la joie, l'amitié, l'innocence:

"Telle est notre misère:  
Le choix d'Albe et de Rome ôte toute douceur  
Aux noms jadis si doux de beau-frère et de soeur."  
(II, iv, 565-66)

Donc l'important n'est pas de savoir si l'un a raison ou l'autre a tort, mais plutôt de se demander pourquoi Horace a-t-il tourné brutalement le dos à Curiace? On peut se rappeler en passant que le héros albain, lui aussi, était surpris par cette "sortie" soudaine d'Horace. Il disait

justement en la circonstance: "Mais cette âpre vertu ne m'é-tait pas connue".

De toute façon, il faut pour un tel comportement que quelque chose se soit produit. Herland nous dit de n'espérer aucune explication de Corneille "N'attendons pas de Corneille la moindre explication. Il fait son office de poète dramatique. Il fait vivre des hommes sous nos yeux".<sup>11</sup> La psychanalyse pourrait venir à notre secours et faire le jour sur la question. Malheureusement constate Herland "Corneille ignorait les théories de l'inconscient".<sup>12</sup> Mais en se rabattant sur un point de vue psychologique, le critique découvre dans l'attitude d'Horace une défaillance de la volonté: "Sa volonté qu'on avait toujours vue jusque là tournée vers quelque chose hors de lui, s'use maintenant dans un effort stérile et douloureux sur elle-même... De cette défaillance, la cause première est certainement le coup porté à son enthousiasme par l'attitude de Curiace: atteint dans son amitié Horace était un homme blessé".<sup>13</sup> Herland paraît avoir vu juste. Le discours héroïque d'Horace qui s'ouvrait sur un "nous" altruiste se referme enfin sur un "moi" égoïste. C'est comme s'il s'était produit un malentendu soudain: un genre de phénomène sartrien appelé "l'altérité" déjà senti par Corneille. L'altérité écrit Michel Contact: "c'est la loi du "chacun est seul" du "personne n'aide personne", du "chacun pour soi".<sup>14</sup> Tel est en quelque sorte le

malentendu d'Horace: ne réussissant pas à faire de Curiace un "autre soi-même" il le nie. Alors le cri de "Albe vous a nommé, je ne vous connais plus..." n'est autre qu'une colère étouffée, un effort de soi sur soi-même pour résister à l'angoisse, à la crainte, et à la peur de ressembler à "l'autre". Voici ce que dit Herland à ce propos: "Lui qui tout à l'heure, sûr de sa force se donnait en exemple à Curiace, doit donc à présent lutter contre sa propre angoisse... Il faut donc que ce soit produit ensuite quelque chose qu'on ne peut assimiler qu'à un phénomène de contagion, la contagion de la peur".<sup>15</sup>

Donc contrairement à ce que l'on croyait, nous doutons fort qu'Horace soit ce personnage figé dans la posture d'une brute. Il est inévitablement un homme et comme tel sujet à toutes les transes et les péripéties de la condition humaine. Les crâneries, les préceptes et tous les grands gestes héroïques qu'il s'était imposés à lui-même constituent un paraître mensonger. Mais au fond, tout comme Curiace, Horace est parti au combat l'âme meurtrie de douleur.

#### La fausse alarme de Julie

Nous appelons "fausse alarme" cette précipitation de Julie à venir annoncer la chute de Rome avant même la fin du combat. Cette nouvelle fait coup de théâtre. Mais en même





essaie d'appeler à son secours des témoins absents: "Mille de nos remparts comme moi l'ont vu". Mais en fait, elle ignore la moitié de l'histoire. C'est Valère qui vient et fait luire la vérité:

"Apprenez, apprenez  
 La valeur de ce fils qu'à tort vous condamnez.  
 Resté seul contre trois, mais en cette aventure  
 Tous trois étant blessés et lui seul sans blessure  
 Trop faible pour eux tous, trop fort pour chacun d'eux  
 Il sait bien se tirer d'un pas si dangereux,  
 Il fuit pour mieux combattre, et cette prompte ruse  
 Divise adroitement trois frères qu'elle abuse..."  
 (IV, ii, 1001-05)

Cette victoire romaine n'a rien de surprenant. Quand le vieil Horace s'exclame: "- Quoi, Rome triomphe?", il ne fait que confirmer une évidence. Car dès l'exposition de la pièce tout semblait être préparé pour une victoire romaine. A entendre parler les personnages, nous pouvons même dire qu'il y régnait un climat de fête romaine à la veille de la bataille:

"  
 Julie  
 Les deux camps sont rangés au pied de nos murailles  
 Mais Rome ignore encor comme on perd des batailles  
 Loin de trembler pour elle, il lui faut applaudir  
 (I, i, 19-21)

...

Sabine  
 Je sais que ton Etat, encore en sa naissance  
 Ne saurait, sans la guerre, affermir sa puissance  
 Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands  
 destins  
 Ne le borneront pas chez les peuples latins,  
 Que les yeux t'ont promis l'empire de la terre  
 Et que tu n'en peux voir l'effet que par la guerre"  
 (I, i, 39-44)

Albains comme Romains ont annoncé cette victoire romaine avant même l'heure fatidique du combat. Ecoutez par exemple Curiace s'adressant à Horace à la Scène I, de l'acte II:

"Que je tremble pour Albe et prévois son malheur  
Puisque vous combattez, sa perte est assurée  
En vous faisant nommer, le destin l'a jurée.  
Je vois trop dans ce choix ses funestes projets  
Et me compte déjà pour un de vos sujets."  
(II, 1, 366-70)

Ce texte ci-dessus a une valeur prémonitoire. Curiace de sa propre bouche avait déjà prononcé son arrêt de mort. C'est comme s'il connaissait tout par anticipation: la victoire de Rome/la défaite d'Albe, la mort de ses frères, sa propre mort... Une telle vision dut être terrifiante. Et nous comprenons pourquoi cette idée du Combat-supplice lui vient en tête au moment de se rendre au Champ de Mars:

"Je vais comme au supplice à cet illustre emploi  
Je maudis mille fois l'état qu'on fait de moi,"  
(II, v, 537-38)

Le héros d'Albe parle de sacrifice, nous parlons plutôt d'hécatombe. Car les Curiaques n'ont pas été tués, mais bien égorgés. Le récit de Valère indique clairement cette fin de combat qui ressemble à un vrai sacrifice humain:

"J'en viens d'immoler deux aux mânes de mes frères  
Rome aura le dernier de mes trois adversaires,  
C'est à ses intérêts que je vais l'immoler  
Dit-il, et tout d'un temps on le voit y voler.  
La victoire entre eux deux n'était pas incertaine,  
L'Albain percé de coups ne se traînait qu'à peine,

Et comme une victime aux marches de l'autel,  
 Il semblait présenter sa gorge au coup mortel;"  
 (IV, ii, 1131-1138)

A la lumière de ces textes, nous pourrions accuser Corneille d'un parti-pris romain, dire par exemple que tout le début de la pièce était une préparation à l'égorgeement des Curiaces. Une telle interprétation serait trop étroite et ne tiendrait pas compte des périls semés aussi sur la route du jeune Horace. Tout d'abord dans son effort pour convertir Curiace à l'héroïsme, Horace a échoué. Ensuite la victoire de Rome quoique prédite par les Dieux n'a pas été facile: deux des Horaces sont morts, le troisième a dû simuler une fuite, ruser avec le combat pour vaincre. Cette tactique insolite dans le camp romain produisit ce que l'on sait déjà: la fausse alarme de Julie. Des critiques comme Herland soutiennent que cette action précipitée de Julie vaut un avertissement.<sup>17</sup> En d'autres termes, elle préfigure un grand malheur pour le héros de Rome. Car la loi du "Meurs ou tue" ne connaît pas d'exception. Elle frappera tôt ou tard le héros. C'est comme si Corneille auteur dramatique s'ingéniait à former des "âmes" d'élite pour ensuite les détruire. Rodrigue par exemple a pu échapper à ce péril en devenant le Cid. Il a quitté le temps humain pour entrer dans celui de la légende. Mais est-il possible à Horace de rééditer un tel miracle? De toute façon possible ou non, cette opération ne peut se faire sans résoudre au préalable le péril de

Camille.

### Le péril de Camille

Camille c'est la soeur d'Horace, et comme le héros de Rome elle entend créer par le dynamisme de l'action ses propres valeurs. Au patriotisme farouche du frère, elle avait déjà opposé un amour-passion pour Curiace:

"Tout ce que je voyais me semblait Curiace  
 Tout ce qu'on me disait me parlait de ses feux  
 Tout ce que je disais l'assurait de mes vœux"  
 (I, ii, 208-210)

En faisant de Curiace un tout/une totalité, le concept de la Raison d'Etat dont s'enorgueillit Horace est battu en brèche par Camille. L'amour devient pour cette dernière une priorité existentielle. En somme depuis le conflit d'Albe et de Rome comme l'a bien écrit Maria Tastevin, "rien n'existe plus pour Camille à part Curiace... c'est Curiace qui est sa vraie divinité".<sup>18</sup>

De ce qui précède, nous pouvons dire que les éléments de confrontation entre le frère et la soeur existaient bien avant le combat. D'autre part, il y a eu ce fameux pacte de silence dont parle André Stegman, libellé comme suit:

"Armez-vous de constance et montrez-vous ma soeur  
 Et si par mon trépas il retourne vainqueur,  
 Ne le recevez point en meurtrier d'un frère,  
 Mais en homme d'honneur qui fait ce qu'il doit faire

Qui sert bien son pays et sait montrer à tous,  
 Par sa haute vertu, qu'il est digne de vous.  
 Comme si je vivais, achevez l'hyménée;  
 Mais si ce fer aussi tranche sa destinée,  
 Faites à ma victoire un pareil traitement:  
 Ne me reprochez point la mort de votre amant."  
 (II, iv, 517-526)

Contrairement à ce qu'Horace souhaitait, nous verrons Camille briser ce pacte de silence et affirmer sa liberté. C'est comme si Corneille avait préparé de longue main un duel entre Horace et Camille. En effet, Horace se présente devant sa soeur chargé des dépouilles des Curiaces:

"Ma soeur, voici le bras qui venge nos deux frères  
 Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires,  
 Qui nous rend maîtres d'Albe, enfin voici le bras  
 Qui seul fait aujourd'hui le sort de deux Etats,  
 Voici ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire,  
 Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire."  
 (IV, v, 1251-56)

La réponse de Camille est insultante, dévastatrice. Elle nie la victoire du héros, dit "non" à Horace de la même façon que l'Antigone de Sophocle criait ce "non" à la face de Créon:

"Recevez mes pleurs, c'est ce que je lui dois."  
 (IV, v, 1257)

Horace voit se dresser devant lui un adversaire bien plus redoutable que Curiace, un adversaire comme dirait Nadal qui conteste la morale de sa caste.<sup>19</sup> Le dialogue suivant évoque le climat de tension existant entre le héros de Rome et sa

soeur:

" Horace  
 Et nos deux frères morts dans le malheur des armes  
 Sont trop payés de sang pour exiger des larmes,  
 Quand la perte est vengée, on n'a plus rien perdu.  
 (IV, v, 1259-1261)

Camille  
 Mais qui me vengera de celle d'un amant  
 Pour me faire oublier sa perte en un moment?  
 (IV, v, 1265-66)

Horace  
 Que dis-tu, malheureuse?

Camille  
 O mon cher Curiace!

Horace  
 O d'une indigne soeur insupportable audace  
 D'un ennemi public dont je reviens vainqueur  
 Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton coeur!"  
 (IV, V, 1267-1270)

La colère du héros est visible. Et Camille s'en réjouit. Car ce qu'elle voulait depuis, c'est détruire cette conscience claire et hautaine, démolir cet être exceptionnel qui siège dans le voisinage des dieux. Et la meilleure façon de parvenir à cette fin est de faire d'Horace un criminel, et surtout de l'irriter en lui présentant à chaque minute l'image de Curiace:

"Donne-moi barbare un coeur comme le tien  
 Et si tu veux enfin que je t'ouvre mon âme  
 Rends-moi mon Curiace, ou laisse agir ma flamme."  
 (IV, v, 1278-80)

Les deux personnages s'engagent maintenant dans une lutte à mort des consciences. Doubrovsky dirait qu'il s'établit entre eux un rapport de "Maître à Maître". Les mots proférés ont un goût de sang, les répliques sont tranchantes comme

des épées :

" Camille  
 Tigre altéré de sang... qui me rends les larmes  
 Qui veut que dans sa mort je trouve encore des charmes  
 Et que jusques au ciel élevant tes exploits,  
 Moi-même je le tue une seconde fois!  
 Puissent tant de malheurs accompagner ta vie  
 Que tu tombes au point de me porter envie,  
 Et toi, bientôt souiller par quelque lâcheté  
 Cette gloire si chère à ta brutalité!  
 (IV, v, 1295-96)

Horace  
 O ciel, qui vit jamais une pareille rage  
 Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage?"  
 (IV, v, 1295-96)

Le héros est rouge de colère. Et Camille saisit ce moment psychologique pour l'acculer à se battre, et surtout le forcer à poser un acte qui le dégraderait. D'où les imprécations :

"Rome, l'unique objet de mon ressentiment!  
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!  
 Rome qui t'a vu naître, et que ton coeur adore!  
 Rome, enfin que je hais parce qu'elle t'honore!"  
 (IV, v, 1301-04)

Enfin Camille s'est déclarée contre Rome. Donc, elle choisit d'être irrémédiablement du parti de son amant. Un ennemi public dit Horace. Disons qu'avec les imprécations, le dialogue entre le frère et la soeur est épuisé. Comme le dit Nadal, "le divorce que nous sentions couvert depuis le début de la pièce entre les exigences de la gloire et celles de l'amour" est maintenant consacré. Camille devient la "furie", une force destructrice qui secoue Rome jusque dans ses

fondements. Sur toute la race des Romains, elle appelle le courroux du ciel:

"Que le courroux du ciel allumé par mes vœux  
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!  
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,  
Voir ses maisons en cendre et tes lauriers en poudre,  
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,  
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!  
(IV, v, 1313-18)

L'acte de Camille est souvent considéré comme un acte désespéré. C'est une femme qui se révolte contre l'histoire, contre la morale de sa caste. C'est une révolte inutile. On croit même voir dans la violence verbale des Imprécations les gestes anticipés d'un Polyeucte faisant irruption dans le temple païen, et brisant les idoles. Certainement cette forme d'inoclastie est manifestée en sourdine dans les "Imprécations". Mais ce que nous refusons d'accepter, c'est de vouloir réduire l'acte de Camille à une simple colère de "femme". L'héroïne s'était lucidement préparée à cette confrontation. Avant même de rencontrer Horace, le cruel "vainqueur", elle avait fourbi ses armes:

"Pour ce cruel vainqueur, n'ayez point de respect  
Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect,  
Offensez sa victoire, irritez sa colère,  
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire."  
(IIV, iv, 1245-48)

Donc, les "Imprécations" constituent un acte réfléchi, prémédité, faisant partie intégrante de la dialectique du

"Meurs ou tue". Et contrairement à ce que croyait Voltaire, Camille n'est pas une "femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laisser pleurer et crier"<sup>20</sup> elle est une héroïne cornélienne au même titre qu'Horace est héros. Maria Tastevin en ce sens a fait une remarque assez pertinente: "Loin de ressembler comme on l'a dit à une femme de Racine" fourvoyée dans une famille de héros, Camille, par la constante et l'intensité de sa passion, par sa puissance unitaire morale est essentiellement une héroïne cornélienne".<sup>21</sup> Cette idée est reprise par Doubrovsky qui fait exactement de Camille un "Horace femme".

Camille dans sa liberté conquise face à la mort, est donc, à l'opposé des héroïnes raciniennes qui sont entraînés malgré elles, de bout en bout cornélienne. Elle est très exactement un Horace femme qui choisit la féminité comme Horace la virilité.<sup>22</sup>

En somme, que constatons-nous? A la fin des imprécations, Camille dit: mourir de plaisir. Donc, par la puissance de sa volonté, l'héroïne entend transformer sa douleur en joie. Nous retrouvons ici la même démarche entreprise par Horace au premier acte, quand "n'examinant" rien il se préparait à combattre avec allégresse le frère de sa femme. Les deux situations sont symétriques, et finalement nous pouvons dire qu'Horace a retrouvé dans Camille un "autre soi-même", donc un adversaire beaucoup plus à craindre que Curiace.

Dès lors le duel ou la mort de l'un des deux s'avérait inévitable. Car dans la Rome victorieuse, il n'existe pas de place pour deux Horaces/deux "Maîtres". C'est dans ce sens qu'il faudrait interpréter le coup d'épée d'Horace qui envoie Camille tout droit "dedans les enfers"

"C'est trop ma patience à la raison fait place  
 Va dedans les enfers plaindre ton Curiace."  
 (IV, v, 1319-20)

La solitude du héros

Le geste d'Horace envers sa soeur suscite de vives discussions. On pourrait même parler d'un tollé général entretenu par de différentes opinions critiques. Des auteurs comme André Stegman croient fermement que l'acte en soi est "scandaleux": "C'est un autre soi-même plus cher sans doute que Curiace qu'il tue dans un geste à peine plus scandaleux que le meurtre de l'ami".<sup>23</sup> Angelat Goulet y voit "un dangereux penchant vers la folie". Ebloui dit-il par sa propre splendeur, il (Horace) perd le sens d'un équilibre nécessaire entre la réalité humaine des affections et la réalité absolue des principes et commet un crime impardonnable.<sup>24</sup> Louis Herland pense autrement: "On pourrait dit-il plaindre la victime sans hair le meurtrier".<sup>25</sup> Dans cette phrase, on sent glisser le vieil argument de la Raison d'Etat; argument que soutient d'ailleurs dans un même ordre idée voisin,

Maurens: "Tant que l'outrage s'adresse à lui seul, il arrive à se contenir par un effort qui rappelle sa générosité. Il ne frappe qu'après la malédiction contre Rome: non par superstition pour conjurer le mauvais sort, mais parce que sa vertu farouche fait de ce meurtre un devoir patriotique".<sup>26</sup>

En somme, quel que soit le parti adopté, il est notoirement reconnu qu'Horace a perpétré un meurtre sur la personne de sa soeur. Et comme tel, le héros de Rome est incapable de prendre sa distance à l'égard de l'épithète de "fratricide" qui pèse sur lui.

Même Louis Herland dont le livre, Horace et la naissance de l'homme, constitue un long plaidoyer en faveur d'Horace ne peut s'empêcher de pousser ce cri: "Après Curiace, Camille! que de sang sur les mains de ce juste, et quel sang!"<sup>27</sup> Ce sang a rejailli sur Horace, et entache son honneur. Dans Rome, le héros est vite perçu comme un danger public dont il faut se débarrasser. Le discours par exemple que tient Valère contre Horace est plus qu'un réquisitoire. C'est une demande de mise à mort:

"Mais puisque d'un tel crime il s'est montré capable  
 Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable  
 Arrêtez sa fureur, et sauvez de ses mains  
 Si vous voulez régner, le reste des Romains:  
 Il y va de la perte ou du salut du reste."

(V, ii, 1487-91)

Même le vieil Horace, à l'encontre de ce que l'on pourrait

attendre, n'approuve pas entièrement le geste de son fils :

"Je ne plains point Camille: elle était criminelle  
 Je me tiens plus à plaindre, et je te plains plus  
 qu'elle  
 Moi d'avoir mis au jour un coeur si peu romain  
 Toi d'avoir par sa mort deshonoré ta main  
 Je ne la trouve point injuste, ni trop prompte  
 Mais tu pouvais, mon fils, t'en épargner la honte."  
 (V, ii, 1411-16)

Dans une telle perspective, l'alibi de la Raison d'Etat chancelle, il ne tient plus car pour le vieil Horace aucune circonstance n'est à même de justifier le meurtre de Camille par Horace:

"Son crime quoique énorme et digne de trépas  
 Etait mieux impuni que puni par ton bras."  
 (V, ii, 1417-18)

On dirait que ces vers dans leur énoncé portent tacitement une mise en accusation. Conscient ou inconscient ce phénomène est aussi observé chez Sabine prenant la défense de son mari par devant le Roi. Cette dernière pour désigner Horace parle "d'un coupable au bras de la justice". Que cela soit un lapsus ou non, le fait demeure qu'Horace, le héros de Rome, est perçu comme un criminel et jugé comme tel par ses semblables. Doubrovsky écrit à propos: "Voilà Horace resté seul, meurtrier et meurtri, trahi par ses semblables, incompris de ses proches - non seulement d'une épouse gémissante mais de son père même".<sup>28</sup> Dans Horace, le héros est

désavoué. On se rappelle, dans le Cid, qu'il a été célébré. Le peuple s'était emparé des exploits de Rodrigue pour chanter la légende du Cid. Mais ici (dans Horace), après le meurtre de Camille, le héros est en procès. Il est forcé de descendre dans la foule pour s'expliquer:

" Valère  
 Puisque ces mêmes dieux, auteurs de sa victoire  
 Ont permis qu'aussitôt il en souillât la gloire  
 Et qu'un si grand courage, après ce noble effort  
 Fut digne en même jour de triomphe et de mort  
 Sire, c'est ce qu'il faut que votre arrêt décide  
 En ce lieu Rome a vu le premier parricide  
 La suite en est à craindre, et la haine des cieux,  
 Sauvez-nous de sa main et redoutez les Dieux.  
 (V, ii, 1527-1534)

Tulle  
 Défendez-vous, Horace.  
 Horace  
 A quoi bon me défendre?  
 Vous savez l'action, vous la venez d'entendre;"  
 (1535-36)

Ce "A quoi Bon" suppose une acceptation pure et simple du sort, un refus de gémir et de prier. Aux récriminations de Valère, le héros oppose son dédain, sa fierté. Mais il faut reconnaître aussitôt que ce genre de stoïcisme renvoie Horace à un certain ennui de vivre et à la grande solitude de la mort:

"D'autres aiment la vie, et je la dois haïr."  
 (V, ii, 1546)

C'est Dort qui disait: "La mort est la tentation du héros..."<sup>29</sup>  
 Dans le cas d'Horace, cette mort est intensément recherchée,

puisque le héros incapable de se renouveler a peur d'assister au fil des heures à sa déchéance:

"La mort seulement aujourd'hui peut conserver ma gloire  
Encore la fallait-il sitôt que j'eus vaincu  
Puisque pour mon honneur j'ai déjà trop vécu."  
(V, ii, 1580-83)

Les souhaits de Camille semblent alors réalisés: pour avoir trop vécu, le héros a déshonoré sa main et souillé sa gloire. Tous les exploits passés sont oubliés, effacés comme un souvenir lointain. La mémoire populaire ne retient que l'acte criminel commis sur la personne de sa soeur:

"Le peuple qui voit tout seulement par l'écorce  
S'attache à son effet pour juger de sa force  
Il veut que ses dehors gardent un même cours  
Qu'ayant fait un miracle, elle en fasse toujours  
Après une action pleine, haute, éclatante,  
Tout ce qui brille moins remplit mal son attente  
Il veut qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux  
Ni que, s'il ne voit pas sans cesse une merveille  
Son injustice accable et détruit les grands noms."  
(V, ii, 1559-1569)

Telle est la douleur de vivre d'Horace: il ne peut supporter que lui, le héros de Rome soit assujéti au verdict injuste d'un peuple qui méconnaît ses services passés. Il préférerait mourir plutôt que d'assumer la situation du héros détruit/déchu. Et il le dit en termes clairs au Roi:

"Rome ne manque point de généreux guerriers  
Assez d'autres sans moi soutiendront vos lauriers  
Que votre Majesté désormais m'en dispense  
Et si ce que j'ai fait vaut quelque récompense

Permettez, ô grand Roi, que ce bras vainqueur  
 Je m'immole à ma gloire, et non à ma soeur."  
 (V, ii, 1589-1594)

Le langage d'Horace dans les vers pré-cités est entaché d'anachronisme. Le meurtrier de Camille ne peut plus parler de gloire, ni de liberté. Retenu dans les liens d'une prévention honteuse, il n'a plus de prise sur les événements. Tout ce qui concerne maintenant son destin est lié à une décision du Roi. Quelle péripétie pour un héros sorti de si haut et tombé si bas en une seule et même journée. Cette ascension et cette chute constituent les deux étais sur lesquels le Roi Tulle s'appuie pour prononcer le verdict d'Horace:

"Cette énorme action faite presque à nos yeux  
 Outrage la nature, et blesse jusqu'aux Dieux.  
 Un premier mouvement qui produit un tel crime  
 Ne saurait lui servir d'excuse légitime:  
 Les moins sévères lois en ce point sont d'accord  
 Et si nous les suivons, il est digne de mort.  
 Si d'ailleurs nous voulons regarder le coupable,  
 Ce crime, quoique grand, énorme, inexcusable,  
 Vient de la même épée et part du même bras  
 Qui me fait aujourd'hui maître de deux Etats."  
 (I, iii, 1733-1742)

Ce verdict du Roi-juge rédigé suivant une vision manichéenne des événements (d'un côté Horace a tort/de l'autre il a raison) est en dernière analyse un verdict de culpabilité. Le Roi parle d'une "énorme action" qui est "digne de mort". S'il n'a pas sévi contre Horace, c'est simplement par

gratitude envers celui qui a fait de lui maître de "deux états". Alors dans un acte magnanime qui préfigure celui d'Auguste pardonnant à Cinna, il déclare:

"Vis donc, Horace, vis guerrier trop magnanime  
 Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime  
 Sa chaleur généreuse a produit ton forfait,  
 D'une cause si belle il faut souffrir l'effet,  
 Vis pour servir l'Etat, vis, mais aime Valère."  
 (V, iii, 1761-1763)

Ici, un point de vue très important mérite d'être souligné: la vie est donnée à Horace en échange des services rendus. Elle n'est pas un bien propre du héros, ni un projet existentiel. Elle est une récompense. Ce genre de traitement subi par le héros établit ipso facto entre lui et le Roi un rapport de dominant/dominé, de type féodal: "vis pour servir l'Etat". C'est en quelque sorte la vassalisation du héros.

D'autre part, Horace doit étouffer ses sentiments pour aimer Valère, son ennemi, l'homme qui a demandé sa tête. En vérité se forcer d'aimer son ennemi, c'est s'aliéner, c'est se faire violence à soi-même, c'est perdre sa liberté. Telle est la tragédie d'Horace après avoir commis le meurtre de Camille, après avoir été jugé. Croyant frapper sa soeur au nom de la Raison d'Etat, il découvre trop tard que cette "Raison d'Etat" était une arme à deux tranchants qui lui a fait aussi une mortelle blessure. D'où cette amère conclusion d'un héros vidé de toute sa substance vitale: "D'autres

aiment la vie et je dois la haïr" (V, ii, 1146). Et comme le remarque Doubrovsky: "En fait, il n'y a ni victoire de Camille sur Horace, ni d'Horace sur Camille: il n'y a qu'une destruction mutuelle".<sup>30</sup>

## Notes

- <sup>1</sup> André Stegman, L'Héroïsme cornélien, Librairie Armand Collin, 1968, p. 581
- <sup>2</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros, Gallimard, 1963, p. 150
- <sup>3</sup> Paul Bénichou, Morale du grand siècle, Gallimard, 1948 p. 107
- <sup>4</sup> Stegman, op. cité, p. 583
- <sup>5</sup> Gustave Lanson, Corneille, Hachette 1898, p. 70
- <sup>6</sup> Bénichou, op. cité, p. 16
- <sup>7</sup> Doubrovsky, op. cité, p. 144
- <sup>8</sup> Louis Herland dans Horace ou la Naissance de l'homme parle du couple Horace/Curiace en ces termes: "qu'on ne parle plus d'orgueil, ni d'égoïsme. La gloire à laquelle il dédie ce sacrifice surhumain se confond avec leur amitié; il veut qu'à jamais leurs deux noms soient scellés dans la mémoire des hommes par le souvenir de ce combat atroce auquel nuls autres qu'eux deux n'auraient la force de consentir. (Editions de Minuit, 1952, p. 109)
- <sup>9</sup> Maurice Descotes, Les grands Rôles du théâtre de Corneille, Presses Universitaires de France, 1962, p. 125
- <sup>10</sup> B. Bonieux, Critique des tragédies de Corneille et de Racine par Voltaire, Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 75
- <sup>11</sup> Herland, op. cité., p. 132
- <sup>12</sup> Ibid

- 13 Ibid
- 14 Michel Constat, Explication des Séquestrés d'Altona de Jean Paul Sartre, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1968, p. 33
- 15 Herland, op. cité, p. 132
- 16 Jacques Maurens, La Tragédie sans tragique, Armand Collin, 1966, p. 257
- 17 La fausse nouvelle de la fuite d'Horace vaut comme un avertissement ou un présage du péril trop véritable où va le jeter bientôt le meurtre de sa soeur.
- 18 Maria Tastevin, Les Héroïnes de Corneille, Librairie de la Société de l'histoire de France, Paris, 1924, p. 40
- 19 Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, Paris, 1948, pp. 181-182
- 20 Bonieux, op. cité., p. 80
- 21 Tastevin, op. cité., pp. 66-67
- 22 Doubrovsky, op. cité., p. 174
- 23 Stegman, op. cité., p. 584
- 24 Angelat Goulet, L'Univers théâtral de Corneille, Harvard University Press, Massachussets, 1978, p. 26
- 25 Herland, op. cité., p. 150
- 26 Maurens, op. cité., p. 267
- 27 Herland, op. cité., p. 186
- 28 Doubrovsky, op. cité., p. 174
- 29 Bernard Dort, Corneille Dramaturge, L'Arche, Paris,

1972, p. 58

<sup>30</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 168

### IIIer Chapitre: Cinna ou le drame de la dépendance

- a) Introduction
- b) Le projet héroïque
- c) Le conflit des conjurés
- d) La tragédie d'Auguste
- e) Le procès du héros

## Introduction

Après Horace, il est bon de signaler que le héros cornélien ne jouit pas toujours de toute sa liberté. Il est souvent prisonnier d'un monde qu'il n'arrive pas à transformer. Il est comme le dit Nadal "intégré à un ordre qui le cerne de toutes parts".<sup>1</sup> Horace par exemple dans la pièce du même nom devient le serviteur du Roi, c'est le héros vassalisé. Ce drame de la dépendance va en s'aggravant d'une pièce à l'autre. Au dire de certains critiques, il serait le sujet dominant de *Cinna*: "L'épreuve mortelle par laquelle l'héroïsme conquérant du *Cid* était passé avec Horace n'est pas terminée, mais se poursuit et s'aggrave dans *Cinna*".<sup>2</sup> Dans cette pièce, en effet, l'action se noue dès le lever du rideau ou même avant. Très tôt, nous apprenons qu'un crime a été commis: Auguste a assassiné le père d'Emilie, et, cette dernière songe à venger cette mort. Nous avons dû attendre la durée de deux actes du *Cid* pour vivre une situation pareille avec Chimène. Dans *Cinna*, cela se passe à la scène I de l'acte I:

"Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,  
 Et que vous reprochez à ma triste mémoire  
 Que par sa propre main mon père massacré  
 Du trône où je le vois fait le premier degré  
 Quand vous me présentez cette sanglante image  
 La cause de ma haine et l'effet de sa rage,  
 Je m'abandonne toute à vos ardents transports,  
 Et crois pour une mort lui devoir mille morts  
 (I, i, 9-16)

Un spectateur peu averti croirait qu'il est en retard sur le temps de la représentation, ou qu'il a manqué à l'exposition de la pièce. Car cette fois, comme le souhaitait l'abbé d'Aubignac, Corneille a ouvert le théâtre "le plus près possible de la catastrophe".<sup>3</sup> Ecoutez Emilie:

"Je l'ai juré Fulvie, et le jure encore,  
 Quoique j'aime Cinna, quoique mon coeur l'adore  
 S'il veut me posséder, Auguste doit périr,  
 Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir:  
 Je lui prescris la loi que mon devoir m'impose."  
 (I, i, 53-55)

Cette prescription d'Emilie à Cinna est scandaleuse et même révoltante: pour posséder Emilie, Cinna à son tour doit devenir meurtrier. Ainsi l'amour qui est avant tout un don de soi à l'autre est détourné de son vrai but. Il devient "monnaie", "récompense" ou "gratification" à donner pour un service rendu. D'ailleurs le vocabulaire utilisé par Emilie (posséder, prix, acquérir) révèle une scène de marchandage. Comme le fait remarquer si judicieusement Doubrovsky: "Alors que Chimène cherchait à égaler Rodrigue, Emile utilise Cinna. L'émulation se transforme en marchandage, où elle-même est la marchandise".<sup>4</sup> A ce degré de désordre où se trouve la pièce peut-on parler d'un projet héroïque dans Cinna?

Le projet héroïque chez Corneille a toujours été une entreprise honnête. Rodrigue, Horace, Camille forment une famille de héros qui à leurs risques et périls se sont toujours

pliés à la loi inexorable de "Meurs ou tue". Jamais, il n'a été question de se cacher derrière l'ombre d'un complot pour frapper un adversaire. Le projet héroïque est un projet de liberté, un projet ouvert, sans détours. Mais dans Cinna, l'héroïne (Emilie) pour réussir son projet "utilise" son amant. Ce qui est pis encore, elle accepterait même de coucher dans le lit d'Auguste:

"Je recevrais de lui la place de Livie  
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie."  
(I, ii, 81-82)

Pour Emilie, "il n'est point de forfaits", tous les moyens sont bons pour qui veut réussir. Cette façon de concevoir l'acte de vengeance, en dehors de toute préoccupation morale, fait d'Emilie un personnage discuté. C'est "une cornélienne d'une autre trempe", dira Leroy.<sup>5</sup> Gabriel Mony va même jusqu'à douter de la sincérité du personnage. Le critique fonde son appréhension sur ce fameux vers:

"J'aime encore plus Cinna que je ne hais Auguste."  
(I, i, 18)

Effectivement, ce double sentiment d'amour et de haine voué simultanément à l'amant (Cinna) et au meurtrier (Auguste) rend davantage suspect l'authenticité du projet héroïque: "Nous sommes persuadés que cette confrontation chez Emilie entre des sentiments d'amour et de haine s'éclaire à la

lumière d'un conflit profond entre la volonté consciente et quelque mobile secret".<sup>6</sup> Ce "mobile secret" n'est autre que ce nous avons déjà appelé le drame de la dépendance. Emilie serait cette héroïne fascinée par l'éclat du trône, (Quand je vois Auguste au milieu de sa gloire V. 9) accablée de faveurs par Auguste. D'ailleurs c'est cette image d'elle que nous renvoie Fulvie:

"Auguste chaque jour, à force de bienfaits  
 Semble assez réparer les maux qu'il vous a faits  
 Sa faveur envers vous paraît si déclarée  
 Que vous êtes chez lui la plus considérée."  
 (I, II, 63-66)

Ce texte de Fulvie est très révélateur. Il nous aide à mieux saisir l'état de tiraillement dans lequel se trouve Emilie. "Fille d'un proscrit", elle craint un peu de se détacher de son bienfaiteur pour ne pas perdre les faveurs (l'éclat) du trône. Gabriel Mony a proposé dans ce même ordre d'idées un essai d'explication tout à fait pertinent: "Si Emilie n'avait pas grandi dans ce palais d'Auguste, il n'y aurait pas eu conflit en elle, elle n'aurait pas eu à dire "qu'elle haïssait Auguste. N'y-a-t-il pas en effet, au fond de l'âme d'Emilie sous ces flammes d'une haine, sincèrement éprouvée sur l'instant la braise d'un sentiment d'amour pour l'homme qui a su imposer son empire absolu sur la terre et sur l'onde".<sup>7</sup> Si l'hypothèse de Mony est valable, la démarche d'Emilie n'est ni expression de la piété filiale, ni

"affirmation d'une continuité de la race des Maîtres".<sup>8</sup> Cette démarche serait plutôt une double trahison envers le père et surtout envers Cinna, l'amant préposé à la vengeance de C. Toranius, père d'Emilie assassiné par Auguste. Etudions "le cas" de Cinna.

#### Le "cas" de Cinna/Le projet héroïque

Au prime abord, tout se passe comme dans un roman: Cinna, chevalier soupirant, prétend devenir un nouveau Brutus en tuant Octave, son bienfaiteur. C'est le vieux thème médiéval de la dévotion du héros à sa dame. Mais dans cette pièce précisément dans le "cas" de Cinna, le projet héroïque comme dirait Doubrovsky est "vicié de l'intérieur". Le héros est forcé de conclure un marché avec Emile:

"Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse  
 Aux mânes paternels je dois ce sacrifice;  
 Cinna me l'a promis en recevant ma foi,  
 Et ce coup seul aussi le rend digne de moi."

(I, ii, 133-137)

Ce qui paraît défectueux dans le raisonnement d'Emilie, c'est sa façon de vouloir "troquer" à tout instant sa dignité de femme contre "l'immoralisme machiavélien de succès".<sup>10</sup> Dans ce fragment "qu'Auguste ou que Cinna périsse", il se produit un jeu d'alternance qui rend le héros moins disponible. Ce dernier (Cinna) peut-être relayé ou même remplacé par un

semblable (Auguste); un être qui serait interchangeable avec lui. Ainsi ce vers résume toute la pièce: phénomène de révélation qui par anticipation nous renvoie déjà au dénouement, et surtout au drame des personnages, tous prisonniers d'une idéologie de succès. Admirez ici l'arrogance d'Emilie s'informant auprès de Cinna du devenir du complot:

"...Cinna votre assemblée  
Par l'effroi du péril n'est-elle point troublée  
Et reconnaissez-vous au front de vos amis  
Qu'ils soient prêts à tenir ce qu'ils vous ont promis.  
(I, iii, 141-44)

Cinna  
Et jamais conjurés ne furent mieux d'accord  
Tous s'y montrent portés avec tant d'allégresse  
Qu'ils semblent comme moi, servir une maîtresse."  
(I, iii, 148-150)

Le héros n'a pas les mains libres. Dès son entrée en scène, nous sentons sa dépendance vis-à-vis de sa maîtresse. Naturellement pour gagner à sa cause les conjurés il peint de couleurs politiques le complot:

"Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux  
Qui doit conclure enfin nos dessins généreux  
Le ciel entre nos mains a mis le sort de Rome  
Et son salut dépend de la perte d'un homme."  
(I, iii, 163-66)

Rien n'est plus faux qu'un tel discours! Nous savons pertinemment que l'intérêt d'Emilie est le seul mobile qui guide l'action de Cinna. Peut-on parler "d'action" dans le cas d'un héros asservi par sa maîtresse? En vérité, le Cinna révélé au premier acte, c'est le portrait d'un Cinna pensé,

et voulu par Emilie comme le dit Gabriel Mony.<sup>11</sup> Dans un même ordre d'idée Serge Doubrovsky fait la remarque suivante: "...On est bien obligé de constater dès le premier acte, et sans attendre les développements que son héroïsme (Cinna) n'est qu'une façade".<sup>12</sup> Tout le monologue de Cinna semble donner raison aux critiques. Le texte se forme à partir d'une série de tableaux juxtaposés; le tout ressemble à un travail fait sur commande, avec l'intention première d'éblouir les conjurés:

"Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles  
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles  
Où l'aigle abattait l'aigle, et de chaque côté  
Nos légions s'armaient contre leur liberté."  
(I, iii, 177-180)

L'action ici se situe derrière nous. Cinna, personnage du temps présent est en train de se raconter au passé. Une telle rupture entre le moment de la narration et le récit évoqué peut être perçu comme un indice de fiction:

"J'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable  
De leur concorde impie, affreuse, inexorable...  
Mais je ne trouve point de couleurs assez noires  
Pour en représenter les tragiques histoires  
Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants  
Rome entière noyée au sang de ses enfants."  
(I, iii, 189-90, 193-96)

Le langage de Cinna est barbouillé de couleurs. Le personnage habite un monde métaphorique. Le discours qu'il tient n'est pas celui d'un homme d'action engagé dans un complot

politique. Tout dans cette entreprise prétendue héroïque est rêve du passé ou promesse d'avenir. Il y a abstraction presque complète du temps présent qui est celui de l'engagement.

"Demain au Capitole il fait un sacrifice  
 Qu'il en soit la victime, et faisons en ces lieux  
 Justice à tout le monde, à la face des Dieux:  
 Là presque pour sa suite, il n'a que notre troupe  
 C'est de ma main qu'il prend l'encens et la coupe  
 Et je veux pour signal que cette même main  
 Lui donne, au lieu d'encens, un poignard dans le sein"  
 (I, iii, 230-36)

Certains critiques, Voltaire notamment, considèrent cette "sortie" de Cinna comme "un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue".<sup>13</sup> Sans doute, personne ne peut refuser au monologue de Cinna sa valeur oratoire. Cependant les protagonistes ne sont pas ici au prétoire. Ils sont jetés dans un univers de "Meurs ou tue" où chaque minute compte et pèse lourdement sur le destin du héros; la moindre pause est mortelle, une cassure ou un renvoi dans le temps (temps de l'action) peut compromettre tout le projet initial. Nous sommes en train de vivre une situation identique dans Cinna. Dans cette pièce en effet l'entreprise héroïque est ajournée ou plutôt laissée à la merci d'un "demain" probable:

"Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes  
 Le nom de parricide ou de libérateur..."  
 (I, iii, 250-51)

Devenir libérateur implique au prime abord une libération de

soi. Or nous savons que Cinna est tyrannisé par ses "sens". Il n'arrive pas encore à entreprendre de "rudes combats" pour étouffer ses passions. Il nous apparaît plutôt comme l'esclave d'Emilie:

"Que Rome se déclare ou pour ou contre nous  
Mourant pour vous servir tout me semble doux."  
(I, iii, 259-60)

Le défaut du personnage, c'est d'utiliser toujours le prétexte de l'avenir pour excuser le présent. Dans le Cid, par exemple, Rodrigue a fait le récit authentique du combat des Maures, un combat qu'il a mené et gagné. Horace dans la pièce du même nom a présenté à sa soeur Camille le "bras" qui a vaincu les Curiaces. Mais dans Cinna, le héros parle des choses non accomplies. Alors le projet héroïque à son début apparaît comme un voeu pieux, une simple illusion entretenue par le désir de posséder Emilie. D'où cette amère constatation faite par André Stegman: "Ce qui frappe dans les discussions politiques de Cinna, c'est le caractère ambigu de tous les actes. Selon l'humeur ou l'opinion de chacun peut les baptiser comme il veut... Le projet de Cinna est-il noir complot ou vengeance généreuse? L'issue heureuse ou malheureuse et c'est là un des constats de Machiavel en décidera".<sup>14</sup> Cette ambiguïté de caractère dont parle Stegman entache presque tous les actes de Cinna. Ceci peut-être vu et vérifié, une fois de plus, dans la scène (Sc IV) ou un



possible: la fuite.

"Et puisque désormais tu ne peux me venger  
 Dérobe au moins ta tête à ce mortel danger  
 Fuis d'Auguste irrité l'implacable colère."  
 (I, iv, 289-301)

Cette proposition d'Emilie est scandaleuse. Il faudra attendre Polyeucte pour retrouver dans le personnage de Félix des sentiments si peu élevés. Demander en effet à un héros de fuir, c'est le rejeter hors de la tragédie. A cet égard, Barthes a fait une remarque pertinente: "Dans la tragédie, on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours. Et inversement, sortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre mourir".<sup>16</sup>

D'autre part, nous savons depuis le vieil Horace que la fuite au théâtre de Corneille est passible de mort. "Qu'il mourût!" avait dit le vieux Romain apprenant de Julie la fausse nouvelle de la fuite de son fils. Se souvenant peut-être de cette horrible scène d'Horace, le héros dans Cinna a résisté à la tentation d'Emilie qui est celle de fuir:

"Quoi? sur l'illusion d'une terreur panique  
 Trahir vos intérêts et la cause publique!  
 (I, iv, 305-06)

Que Cinna ait résisté ou non, cela importe peu. L'important est qu'il demeure l'amant d'Emilie. Par exemple, la décision de ne pas fuir n'a rien de noble, ni de vertueux. C'est une solution désespérée prise par un héros asservi qui au risque

de sa vie, consent à accomplir la volonté de la "maîtresse":

"Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux  
 Heureux pour vous servir de perdre ainsi la vie  
 Malheureux de mourir sans vous avoir servie."  
 (I, iv, 320-22)

Une telle situation est nommée "péril" par Emilie. Et pour y remédier, cette dernière propose la solution-Livie:

"Avec moins de frayeur je vais donc chez Livie  
 Puisque dans ton péril il me reste un moyen  
 De faire agir pour toi son crédit et le mien."  
 (I, iv, 346-48)

De telles déclarations confirment une fois de plus l'état de dépendance dans lequel vivent Cinna et Emilie. Les deux vivent par procuration ou pour le compte d'autrui. Ils sont toujours incapables de prendre en charge le projet initial. C'est le couple le plus décevant que nous ayons rencontré jusqu'ici au théâtre de Corneille. Voici ce que Serge Doubrovsky pense d'eux. (Cinna/Emilie) "...Sous couleur de faire triompher Rome, ce sont, en fait les valeurs anti-romaines de l'attachement amoureux que Cinna entend promouvoir".<sup>17</sup> Ou encore: "Si le désir de vengeance poussait Emilie vers le machiavélisme, l'esclavage amoureux conduit Cinna à l'escroquerie".<sup>18</sup> En fait les deux participent à une action dite héroïque qui ne fait que régresser: une sorte de dynamisme à rebours qui renvoie l'action toujours à son point de départ:



"Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde  
 Cette grandeur sans bornes et cet illustre rang  
 Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang...  
 N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit  
 Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit."

(II, i, 357-58, 359, 364-365)

Nous retrouvons dans cette scène un empereur qui s'ennuie.  
 Le pouvoir ne produit pas la jouissance espérée. Au contraire,  
 il devient une source d'alarmes et d'inquiétude de toutes  
 sortes:

"J'ai souhaité l'empire, et j'y suis parvenu  
 Mais en le souhaitant, je ne l'ai pas connu  
 Dans sa possession, j'ai trouvé pour tous charmes  
 D'effroyables soucis, d'éternelles alarmes  
 Mille ennemis secrets, la mort à tous propos  
 Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos."

(II, i, 371-76)

On peut retrouver ici une certaine similarité entre le cas  
 d'Auguste et celui du jeune Horace après que ce dernier eût  
 commis le meurtre sur la personne de sa soeur. Les deux ont  
 connu cet ennui de la gloire, un genre de nausée insupportable  
 que seule la mort ou l'abdication puisse chasser ou guérir.  
 Cependant entre les deux, il existe une légère différence:  
 Horace par exemple était seul, stoïque, harcelé de toutes  
 parts par Valère, par le Roi et par le peuple; mais Auguste,  
 lui, a la liberté absolue de garder le pouvoir ou de se démettre  
 du trône. D'ailleurs, c'est pour résoudre ce dilemme qu'il fait  
 venir auprès de lui Cinna et Maxime:

"Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène  
 Ne considérez point cette grandeur suprême  
 Odieuse aux Romains, et pesante à moi-même  
 Traitez-moi comme ami, non comme souverain  
 Rome, Auguste, l'Etat, tout est entre vos mains...  
 Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen  
 Je veux être empereur ou simple citoyen."

(II, i, 394-97, 400-04)

Auguste, comme dirait Nadal "n'est plus le monarque sûr de lui-même, redouté de tous, prompt à gouverner et à punir".<sup>21</sup> Par crainte d'être haï ou assassiné, le souverain se détache de son rang et devient l'ami de ses sujets. Mais déposer entre les mains de deux conjurés le destin d'un Etat, c'est, à la vérité, créer une crise de pouvoir. Nous retrouvons ici, écrit Serge Doubrovsky, "la démarche typique du recours à autrui par laquelle une liberté tente de se fuir".<sup>22</sup> Dès lors, ajoute le critique: "...au lieu d'une retraite qui consacrerait, en fait le triomphe total du moi, on n'a plus qu'une reculade qui en souligne la débâcle. Si l'on préfère, sous le couvert d'une abdication politique, il s'agit en réalité d'une abdication morale".<sup>23</sup> On objectera peut-être qu'il est encore tôt de parler "d'abdication", avant qu'Auguste ait entendu l'avis de Cinna et de Maxime. Cela peut-être vrai. Cependant, nous ne pouvons nier ce malaise qui saisit Auguste, cet état d'abattement, cet ennui de gouverner qui crée une brèche psychologique favorable à une action de la part des conjurés. En d'autres termes, c'est le moment propice pour frapper le trône et renverser l'empire.

Malheureusement, Cinna, chef de conjurés, n'emploie ce temps qu'à composer des discours apologétiques sur le règne d'Auguste:

"On ne renonce point aux grandeurs légitimes  
 On garde sans remords ce qu'on acquiert sans crimes...  
 N'imprimez pas, Seigneur, cette honteuse marque  
 A ces rares vertus qui vous ont fait monarque  
 Vous l'êtes justement, et c'est sans attentat  
 Que vous avez changé la forme de l'Etat."  
 (II, i, 413-14, 417-20)

Et finalement à cet empereur indécis, peu sûr de lui-même, Cinna redonne confiance, il lui demande de vivre et de garder le trône:

"N'en craignez point, Seigneur, les tristes destinées  
 Un plus puissant démon veille sur vos années...  
 Il est beau de mourir maître de l'univers  
 C'est ce qu'en peu de mots j'ose dire, et j'estime  
 Que ce peu que j'ai dit est de l'avis de Maxime."  
 (II, i, 433-34, 440-42)

Encore une fois, Cinna ajourne le complot. Il renvoie à demain son rêve de libérateur tout en assumant que Maxime est de son avis. Ce recours à autrui participe, on le sait, à ce drame de la dépendance au fond duquel Cinna se débat. Mais ce qui gêne et fait douter de sa bonne foi, c'est sa façon de célébrer la tyrannie avec tant de verve et tant d'à-propos. Maxime son ami s'en rendra compte et le lui dira:

"Un chef de conjurés flatte la tyrannie!"  
 (II, ii, 649)

Ce mot de Maxime va faire éclater au grand jour ce qu'il conviendrait d'appeler le conflit des conjurés.

### Le conflit des conjurés

L'entrevue d'Auguste a fait tomber tous les masques. Chaque personnage se révèle en fonction de ses intérêts propres. Maxime, au nom des conjurés, a choisi la liberté de Rome. A Auguste, il dira:

"Considérez d'ailleurs que vous réglez dans Rome  
Ou de quelque façon que votre cour vous nomme  
On hait la monarchie, et le nom de l'empereur."  
(II, i, 481-83)

Quant à Cinna nous connaissons déjà sa position. Ensermé dans les mailles d'un pouvoir qui l'écrase de "biens", il a choisi contre les intérêts de Rome:

"S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime  
Qui du peu que je suis fait une telle estime  
Qui me comble d'honneurs, qui m'accable de biens  
Qui me prend pour régner de conseils que les miens  
O coup, O trahison trop indigne d'un homme!  
Dure! Dure à jamais l'esclavage de Rome."  
(III, iii, 881-86)

Ce discours montre Cinna sous son vrai jour. En demandant à "César" de ne pas se démettre du trône, il ne simulait aucune attitude de retraite; il ne faisait qu'exprimer ses propres convictions politiques. André Stegman fait à propos

une remarque assez pertinente: "On a taxé d'habileté machiavélique son invite à empêcher l'abdication d'Auguste. Il n'y a là en fait aucun double jeu, et Cinna fait une défense sincère d'un présent, voire d'un avenir assuré par le gouvernement d'un seul".<sup>24</sup> En soutenant ainsi l'ordre monarchique, Cinna trahit son rêve de libérateur. Il renonce à son engagement. Il ne reste de la conjuration qu'un vieux rêve d'Emilie difficile à réaliser:

"Et je puis dans son sein enfoncer un poignard  
 Ah! plutôt... Mais hélas! j'idolâtre Emilie  
 Un serment exécration à sa haine me lie."  
 (III, ii, 812-14)

Dans ces vers, il est certain que Cinna se présente comme un héros qui souffre. Cependant nous n'y retrouvons pas cette douloureuse sincérité d'un Rodrigue tiraillé entre l'honneur de sa famille et l'amour de sa maîtresse. Cinna est l'homme de ses intérêts non pas de son devoir. Séduit en effet par Auguste, ce personnage ne vit que pour regretter le "serment exécration" qui le lie à Emilie. Voici ce que dit Doubrovsky à propos: "Sa souffrance (Cinna) en conseillant à Auguste de rester n'est pas d'avoir à mentir, c'est au contraire de savoir qu'il dit la vérité et pourtant de la trahir par son esclavage amoureux... Au moment où l'on suppose qu'il dissimule sa pensée, il le révèle... Il est de coeur et de conviction du côté d'Auguste".<sup>25</sup> Et ceci est confirmé par le

texte. En effet, pressuré par Emilie qui tient toujours au complot, Cinna spontanément réagit dans le sens de ses intérêts. A Emilie, il décoche cette litote:

"Mais apprenez qu'Auguste est moins tyran que vous."  
(III, iv, 1052)

A partir de moment, c'est la mise en échec du complot. Et Emilie, bafouée, découvre un peu tard, il est vrai, que Cinna le neveu de Pompée n'a pas l'étoffe de l'oncle:

"Pardonnez-moi grands Dieux, si je me suis trompée  
Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée  
Et si d'un faux semblant mon esprit abusé  
A fait choix d'un esclave en son lieu supposé."  
(III, iv, 1029-32)

Cette erreur sur la personne du héros n'est pas un phénomène propre à Emilie. Maxime, aussi, s'est trompé sur les vraies intentions de Cinna. Il est certain que Maxime est amoureux d'Emilie; cependant, il n'était point devenu conjuré par amour. Il se rangeait du côté de Cinna, parce qu'il croyait que toute cette conjuration rêvée était une entreprise de liberté. (Je veux voir Rome libre. II, ii, 651). Or telle ne fut sa déception de découvrir qu'il ne complotait pas contre Auguste mais plutôt qu'il servait un rival.

"Je pense servir Rome, et je sers un rival."  
(III, i, 720)

Dès lors puisque l'intérêt supérieur du pays n'est plus ce

qui anime les protagonistes, Maxime par le truchement  
d'Euphorbe prend la décision de trahir à son tour le traître:

"Gagnez une maîtresse, accusant un rival...  
L'intérêt du pays n'est point ce qui l'engage  
Le sien et non la gloire anime son courage  
Il aimerait César, s'il n'était amoureux."  
(III, i, 732, 745-47)

La tragédie d'Auguste

Nous n'appelons pas "tragédie d'Auguste", la découverte  
du complot. Nous savons déjà que le règne d'Auguste est  
ponctué d'attentats contre sa personne. Comme nous l'indi-  
quent ces deux vers de Maxime:

"On a fait contre vous dix entreprises  
Peut-être que l'onzième est prête d'éclater."  
(II, i, 490-91)

La tragédie d'Auguste consiste plutôt pour cet empereur à  
retrouver dans le camp ennemi des êtres qu'il croyait être  
des amis. Quand Euphorbe, par exemple, nomme les chefs de  
conjurés, il en est horrifié:

"Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est incroyable...  
Quoi! mes plus chers amis, Cinna!, quoi! Maxime!"  
(IV, 1076, 1081)

C'est comme si dans Auguste quelque chose était cassé:

"Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie  
Les secrets de mon âme et le soin de ma vie?"  
(IV, ii, 1121-22)

L'empereur rentre au fond de lui-même pour retrouver dans ses actes passés et dans les replis de sa conscience la cause de tant de malheurs:

"Rentre en toi-même, Octave et cesse de te plaindre  
 Quoi! tu veux qu'on t'épargne, et n'a rien épargné!  
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné...  
 Remets dans ton esprit, après tant de carnages  
 De tes proscriptions les sanglantes images,  
 Ou toi-même des tiens devenu le bourreau,  
 Au sein de ton tuteur enfonce le couteau."

(IV, ii, 1130-33, 1137-40)

Ce regard introspectif prépare déjà le climat de la clémence. Car dans une certaine mesure les crimes passés d'Octave atténuent la "monstruosité" du complot; en d'autres termes le passé criminel de l'empereur légitimise la trahison de ses proches. C'est pourquoi à l'acte IV, dans un examen de conscience, Auguste nous apparaît plus que jamais indécis, irrésolu, ne sachant s'il faut pardonner ou punir:

"Punissons l'assassin, proscrivons les complices  
 Mais quoi? toujours du sang, et toujours des supplices."  
 (IV, ii, 1160-61)

De toutes ses hésitations, une chose est certaine: Auguste refuse de frapper. Un lourd passé criminel brise son élan. Il ne peut plus supporter cette vision du "sang" et l'image de ces têtes tombées au pied de son trône. Il préfère mourir:

"Meurs, puisque c'est un mal que tu ne peux guérir

Meurs enfin, puisqu'il faut ou tout perdre, ou mourir."  
(IV, ii, 1175-76)

Ce "mal de vivre" n'est pas nouveau chez Auguste. Déjà au second acte, l'empereur était en proie à l'ennui. Mais à la lecture de ces deux vers, nous voyons que le mal empire et prend soudain la forme désespérée d'une tentation de suicide. Ces deux vers sont parfaitement explicites: c'est le "meurs ou tue" vidé de son élan; c'est le héros usé, remis face à face avec le principe inéluctable de l'héroïsme qui se renie et préfère mourir que tuer.<sup>26</sup> En d'autres termes, Auguste est en situation permanent de fuite. Et comme tel, il demeure un héros sans projet, prisonnier du drame de la dépendance au fond duquel s'enlisent tous les personnages de la pièce. Le choc du complot, par exemple lui avait arraché de successives interjections: ...Quoi, Cinna!... Quoi. Maxime! Quoi, tu veux qu'on t'épargne... Mais quoi? toujours du sang... (IV, ii). Ces phrases scandées traduisent, à la vérité, tout un état de panique: c'est Auguste désemparé qui cherche une voie de recours. Naturellement ne pouvant plus s'appuyer ni sur Maxime, ni sur Cinna pour gouverner, c'est à Livie, en dernière analyse, qu'il vient se confier:

"Madame, on me trahit, et la main qui me tue  
Rends sous mes déplaisirs ma constance abattue  
Cinna, Cinna, le traître..."

(IV, iii, 1193-95)

Le nom de Cinna cité à deux reprises fait ressortir la duplicité du personnage: le traître. On peut noter ici le processus de dégradation. passant de son rôle d'amant à celui des conjurés, Cinna devient le traître. Personnage à la fois aimé et haï, il est le lieu des contractions de la pièce, et il semblerait que tout le dénouement tragique de Cinna doive forcément passer par lui. Dans cette perspective se situe indubitablement cette intervention de Livie:

"Essayez sur Cinna ce que peut la clémence  
Faites son châtimeut de sa confusion,  
Cherchez le plus utile en cette occasion  
Sa peine peut aigrir une ville animée  
Son pardon peut servir à votre renommée."  
(IV, iii, 1210-14)

Ce pardon proposé peut apparaître comme un moyen politique tendant à justifier le règne d'Octave. Dans Rome, en effet, nombre de conjurés sont prêts à assassiner Auguste. Cependant la meilleure façon de faire taire les ressentiments, et de les déarmer consiste à leur présenter un nouvel aspect d'Auguste, un Auguste qui serait en rupture totale avec ses crimes passés. Voilà ce que cherche Livie en lançant ce ballon d'essai: la clémence. En d'autres termes, ce n'est pas tant le sort de Cinna qui intéresse Livie, mais bien la survie de l'empire:

"...suivons et forçons-le de voir  
Qu'il peut, en faisant grâce, affermir son pouvoir  
Et qu'enfin la clémence est la plus belle marque  
Qui fasse à l'univers connaître un vrai monarque."  
(IV, iii, 1263-65)

Auguste mettra-t-il en pratique de tels conseils? Fera-t-il de la clémence un acte intéressé, motivé uniquement par des considérations politiques? Nous ne pouvons répondre à ces questions sans assister d'abord au procès du héros ou plutôt à la mise en accusation de Cinna.

#### Le procès de Cinna

Depuis le Cid, nous sommes habitués à ce genre de scène où le héros, présumé coupable, est traduit en justice. Chimène accusait Rodrigue d'avoir tué Don Gormas. Dans Horace, le peuple et tous les gens de bien reprochaient au héros le meurtre de Camille. Dans Cinna, finalement, c'est Auguste qui accuse le personnage du même nom de vouloir l'assassiner.

"Tu veux m'assassiner, au Capitole,  
Pendant le sacrifice, et ta main pour signal  
Me dout au lieu d'encens, donner le coup fatal."  
(V, 1, 1482-84)

Ce qui distingue ce projet des autres, c'est que tout d'abord l'accusation repose sur des présomptions. En d'autres termes le crime n'a jamais été commis. Ensuite, Auguste la victime désignée, est à la fois juge et partie. Donc, l'accusé n'a aucune voie de recours, aucun moyen de défense. Il est figé.

"Prends un siège, Cinna, et sur toute chose  
 Observe exactement la loi que je t'impose:  
 Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours  
 D'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours.  
 Tiens ta langue captive..."

(V, i, 1425-30)

Auguste détient maintenant le monopole du discours. Un atroce silence pèse sur la langue de Cinna. L'empereur n'attendait que ce moment favorable pour frapper le héros, et l'obliger surtout à entrer au fond de lui-même:

"Apprends à te connaître et descends en toi-même  
 On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime...  
 Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient  
 Elle seule t'élève et seule te soutient  
 C'est elle qu'on adore, et non pas ta personne."

(V, i, 1517-18, 1527-29)

Ici le propos est clair. Cinna est un personnage composé par Auguste. Et cela fait penser à ce vieux pacte féodal dont parle Dort, pacte qui "unit le vassal à son seigneur".<sup>27</sup> Dans cette perspective, une victoire d'Auguste sur Cinna est chose facile. Ce combat contre un adversaire vaincu et convaincu d'avance n'est pas la mesure d'Auguste et ne prouve rien. Avec Cinna, il a l'avantage d'une supériorité écrasante.<sup>28</sup> Car dans cette confrontation, l'empereur ne triomphe pas d'un adversaire de taille. La victoire est une victoire remportée sur un "traître" ou sur un conjuré de mauvaise foi. Le drame d'Auguste en somme commence véritablement au moment précis où Livie introduit au procès cet élément nouveau:



au bien de l'état égare le souverain... Il n'est plus ce monarque sûr de lui, redouté de tous, prompt à gouverner et à punir. Il aspire au repos, parle déjà le langage de Polyeucte".<sup>29</sup> Nous ne partageons pas totalement ce point de vue que nous jugeons trop prématuré. En effet, il n'existe chez Auguste aucune recherche de sainteté, ni une vocation de martyr. Ces appels vers un ailleurs lointain (O ciel) participeraient plutôt d'un simple réflexe de style; toutefois on peut noter chez Auguste, depuis la trahison de ses proches, un désir de changement. Par exemple, nous apprenons très vite de Livie que la mort du père d'Emilie

"Fut un crime d'Octave, et non de l'empereur."  
(V, ii, 1608)

Cette opération de substitution n'efface pas pour autant les ressentiments. Octave reste et demeure un passé qu'Auguste a mal vécu. Le souvenir de cette époque marque comme un stigmate la mémoire d'Emilie:

"Il fut votre tuteur et vous son assassin."  
(V, ii, 1599)

Les rôles sont renversés; Emilie rétrospectivement instruit le procès d'Octave, l'assassin de son père C. Toranius. Alors il apparaît que dans ce théâtre (Cinna) tous les personnages à un moment donné étaient coupables d'une faute. Cependant comme le Clarence de la Chute, ils ont tout l'air



A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encore séduire  
(V, iii, 1594-95)

Ce cri lancé vers un ciel à jamais muet explique la grande solitude du pouvoir qui envahit Auguste. Désormais, faisant fi des conseils d'amis et des complots ennemis, il se décide à faire cavalier seul. D'où cette détermination de dépasser son "mal" pour redevenir aux yeux de ses sujets ce monarque sûr de lui-même et maître de ses décisions:

"Je suis maître de moi comme de l'univers  
Je le suis; je veux l'être. O siècles, O mémoires,  
Conservez à jamais ma dernière victoire  
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux  
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous."  
(V, iii, 1696-1700)

Et de cette euphorie provoquée par la victoire sur soi-même est sorti - au lieu du supplice annoncé prématurément - le geste insolite du pardon:

"Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.  
Comme à mon ennemi, je t'ai donné la vie  
Et malgré la fureur de ton lâche destin  
Je te la donne encore comme à mon assassin."  
(V, iii, 1700-04)

Examinons maintenant cet acte de pardon nommé par Corneille la "clémence" d'Auguste. Cette clémence dit Bernard Dort "est à elle seule source de toutes les significations".<sup>31</sup> Jacques Maurens citant Couton remarque le tout a éclaté comme "un coup de grâce".<sup>32</sup> En d'autres termes, pour tous ces critiques, la clémence serait un geste "auguste" de

l'empereur. Voici que dit Stegman dit à ce propos: "Auguste n'obéit en définitive qu'à l'inspiration céleste dans un geste non calculé, illumination de l'esprit".<sup>33</sup> Une telle interprétation dérive vers une conception tout à fait angélique du pouvoir: la clémence serait tombée tout bonnement du ciel! Nous ne partageons pas un tel point de vue; toute la pièce est là pour prouver le contraire. Dès l'acte II, en effet Auguste était en position de faiblesse: il voulait renoncer à un trône entouré d'assassins, il voulait sacrifier tout à son repos, en un mot il voulait vivre éternellement dans la gloire et dans la mémoire des générations. Pour cela, il lui fallait accomplir un coup d'éclat. C'est dans cette perspective que nous devons retrouver les raisons qui ont abouti à l'acte de "clémence". La considération faite par Doubrovsky sur la question est très judicieuse: "Auguste ne pardonne pas par charité ou par magnanimité au sens moderne, mais par générosité au sens du XVIIe siècle, c'est-à-dire par orgueil aristocratique, pour prouver à ses yeux comme à ceux des autres sa propre supériorité".<sup>34</sup>

En dépit de tout, peut-on dire que l'empereur est sorti indemne de cette péripétie? Certainement Auguste a raison de tous ses ennemis. Cinna et Maxime comme le dit Doubrovsky sont strictement "réduits à néant". Quant à Emilie toute sa volonté de lutte nous dit Herland vient "s'effondrer sans raison valable à la fin de la pièce".<sup>35</sup> C'est le cas de dire

que dans Cinna, la clémence d'Auguste a produit en chaîne la destruction des héros. L'empereur lui-même semble-t-il, n'a pas échappé au contre-coup de l'acte de pardon. Ce genre de paradoxe est soutenu implicitement par les critiques: "Un trop vif désir de remplir toute son humanité le coupe assez vite de la vie et du reste des hommes. La volonté des hommes. La volonté de puissance ou la volonté d'être le jette dans la solitude".<sup>36</sup> Ou encore: "La solution de clémence fait ici coup double arme politique destinée à vaincre Cinna, elle constitue en même temps une épreuve éthique par laquelle Auguste se vaincra".<sup>37</sup>

Dans une telle perspective, l'acte de pardon perd de sa générosité. au contraire, il ressemble beaucoup plus à un compromis politique dans le style donnant/donnant" Auguste "donne la vie" aux conjurés à leur tour acceptant l'assujettissement du pouvoir. D'ailleurs ceci est exprimé par Livie dans les vers suivants:

"Après cette action vous n'avez rien à craindre  
On portera le joug désormais sans se plaindre."  
(V, iii, 1757-58)

Donc, l'image de ce souverain exerçant un pouvoir absolu sur "la terre et l'onde" est ternie. D'Octave est sorti un prince qui pour sauver l'Etat s'appuie sur ses sujets et "veut tout oublier". Ce genre de compromis ressemble peu ou prou à une capitulation: capitulation, d'ailleurs annoncée depuis

l'acte II, au moment où Auguste s'apprêtait à se démettre du trône. A ce niveau, il est très difficile d'admettre que dans Cinna Auguste déjà roi devient le héros de la clémence. Nous aboutissons plutôt à une situation tragique dans laquelle le roi et le héros s'affrontent, se confondent et se détruisent l'un l'autre. Donc à un théâtre sans héros. Telle serait en vérité ce que Stegman appelle "l'ambiguïté d'une grande tragédie politique".<sup>38</sup> Du point de vue de l'héroïsme -surajoute le critique - "Cinna marquerait un recul, à moins qu'il ne jette le premier germe d'un doute sur le bien-fondé des principes -vertu, honneur, raison, volonté- d'un héroïsme qui se sent déjà moins sûr".<sup>39</sup>

## Notes

- <sup>1</sup> Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille, Paris, 1948, p. 137
- <sup>2</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros, Gallimard, 1948, p. 188
- <sup>3</sup> Antoine Adam, L'Age classique, B. Arnaud, Paris, 1968 p. 174
- <sup>4</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 191
- <sup>5</sup> Leroy Jean, Le Thème de la volonté chez Pierre Corneille, Cuny, 1973, p. 102
- <sup>6</sup> Gabriel Mony, Le Trophée d'Auguste, Nice 1963, p. 17
- <sup>7</sup> ibid., p. 19
- <sup>8</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 188
- <sup>9</sup> Ibid., p. 190
- <sup>10</sup> Ibid.
- <sup>11</sup> Mony, op. cité., p. 13
- <sup>12</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 191
- <sup>13</sup> Voltaire, Oeuvres complètes, Commentaires sur Corneille, Garnier Frères, 1880, p. 324
- <sup>14</sup> André Stegman, L'Héroïsme Cornélien, Librairie Armand Collin, 1968, p. 596
- <sup>15</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 190

- <sup>16</sup> Roland Barthes, Sur Racine, Editions du Seuil, Paris, 1963, p. 18
- <sup>17</sup> Soubrovsky, op. cité., p. 193
- <sup>18</sup> Ibid.
- <sup>19</sup> George May parle des effets de suspens et de curiosité au théâtre. Par exemple quand Auguste dit: "Que chacun se retire... Vous, Cinna, demeurez..." Voir, Tragédie Cornélienne/Tragédie Racinienne, p. 105.
- <sup>20</sup> Barthes, op. cité., p. 15
- <sup>21</sup> Nadal, op. cité., p. 198
- <sup>22</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 195
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> Stegman, op. cité., p. 585
- <sup>25</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 197
- <sup>26</sup> Ibid., p. 205
- <sup>27</sup> Bernard Dort, Corneille dramaturge, L'Arche, 1957, p. 62
- <sup>28</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 208
- <sup>29</sup> Nadal, op. cité., p. 198
- <sup>30</sup> Albert Camus, La Chute, Gallimard, 1956, pp. 138-139.
- <sup>31</sup> Dort, op. cité., p. 61
- <sup>32</sup> Jacques Maurens, la Tragédie sans tragique, Armand Collin, 1966, p. 273.

<sup>33</sup> Stegman, L'Héroïsme cornélien, Librairie Armand Colin, Paris, 1968, p. 585

<sup>34</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 215

<sup>35</sup> Louis Herland, Corneille par lui-même, Edition Seuil, 1950, p. 98

<sup>36</sup> Nadal, op. cité., p. 193

<sup>37</sup> Doubrovsky, op. cité., p. 206

<sup>38</sup> Stegman, op. cité., p. 587

<sup>39</sup> Ibid.

IVe Chapitre: Polyeucte ou la mort du héros

- a) La tragédie rêvée
- b) La fuite du personnage
- c) Le retour du personnage
- d) Le projet héroïque
- e) Le procès du héros
- f) La mort du héros
- g) Sens et signification de la mort du héros

## Une tragédie rêvée

Dans Polyeucte, contrairement aux autres pièces de Corneille, le rideau ne se lève pas avec le jour. Quelque chose s'est passé dans l'avant-jour ou dans les "vapeurs de la nuit". Pauline, la femme de Polyeucte, a déjà vu la tragédie en rêve:

"Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère  
 La vengeance à la main, l'oeil ardent de colère  
 Il n'était point couvert de ces tristes lambeaux  
 Qu'une ombre désolée emporte des tombeaux...  
 Il semblait triomphant, et tel que sur son char  
 Victorieux dans Rome entre notre César,  
 Après un peu d'effroi que m'a donné sa vue:  
 Porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,  
 Ingrate, m'a-t-il dit; et ce jour expiré  
 Pleure à loisir l'époux que tu m'as préféré.  
 A ces mots, j'ai frémi, mon âme s'est troublée,  
 Ensuite des chrétiens une impie assemblée.  
 Pour avancer l'effet de ce discours fatal  
 A jeté Polyeucte aux pieds de son rival."

(I, iii, 221-24, 227-236)

La scène s'est produite sous l'oeil impassible de Félix, le père de Pauline. Ce dernier, au lieu de courir au secours de Polyeucte, a préféré prêter main forte à cette "impie assemblée".

"Hélas! c'est de tout point ce qui me désespère  
 J'ai vu mon père, un poignard à la main  
 Entrer le bras levé pour lui percer le sein."

(I, iii. 238-40)

Quel est le sens et la signification de ce songe tantôt clair, tantôt obscur..?

Plusieurs points de vue peuvent être considérés. Pour un Arménien, par exemple, un songe "passe pour ridicule". Le songe s'évapore au point du jour, et ne laisse "ni espoir ni crainte". Du moins, c'est ce que pense Stratonice, la confidente de Pauline:

"Il est Arménien et vous êtes Romaine  
 Et vous pouvez savoir que nos deux nations  
 N'ont pas sur ce sujet mêmes impressions:  
 Un songe en notre esprit passe pour ridicule  
 Il ne nous laisse espoir ni crainte ni scrupule."  
 (I, iii, 150-54)

Nombreux sont les critiques qui professent cette théorie "arménienne" du songe. Freud dans son livre, Le Rêve et son interprétation en parle: "Quant aux médecins qui écrivent sur le rêve ils professent généralement une opinion diamétralement opposée à celle des philosophes. C'est à peine s'ils accordent au rêve la valeur d'un phénomène psychique. Il serait provoqué, d'après eux, par les excitations corporelles et sensorielles qui viennent au dormeur tant du monde extérieur que de ses propres organes internes".<sup>1</sup> Pour ces hommes de science, le songe est dépouillé de tout contenu réel. Il serait matière tissée dans les "vapeurs" de la nuit. Dans ce courant, nous retrouvons aussi Voltaire. Dans son Commentaire sur Corneille, il prend à parti le songe de Pauline qu'il a vite jugé comme une fable racontée. Ce qu'on pourrait reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert à rien dans la pièce, ce n'est qu'un morceau de

déclamation.<sup>2</sup>

En écrivant cette phrase, Voltaire, pensait sans doute au monologue de Cinna. Or l'analogie ne tient pas ici. Le monologue de Cinna était un discours gratuit, fermé sur lui-même. Le songe de Pauline est un "miroir" qui renvoie fidèlement les images des êtres réels, des êtres connus: Sévère, Polyeucte, Félix, Pauline. Tous ces personnages mentionnés ont été soit acteurs soit témoins des événements de la veille.

Quant au malheureux Sévère, vu dans les "vapeurs de la nuit", il est un chevalier romain qui aime Pauline:

"Dans Rome où je naquis, ce malheureux visage  
D'un chevalier romain captiva le courage  
Il s'appelait Sévère, excuse les soupirs  
Qu'arrache encore un nom trop cher à mes désirs."  
(I, iii, 169-172)

Polyeucte, ce "rival" poignardé dans la nuit par une "impie assemblée" était l'homme de la veille qui épousa Pauline, et dormit avec elle dans son lit:

"Et moi, comme à son lit je me vis destinée  
Je donnai par devoir à son affection  
Tout ce que l'autre avait par inclination."  
(I, iii, 214-17)

Ainsi le songe est porteur de signification. Il est en relation directe avec des événements vécus. Mariée, en effet, depuis quinze jours à Polyeucte, Pauline n'arrive pas à oublier

Sévère. Le souvenir de l'amant reste vivant dans cette plainte, "excuse-moi les soupirs". Cependant pour ne pas déchoir, pour être digne de son rang, elle se donne entièrement à Polyeucte, l'époux que son devoir et son père lui ont imposé.

"Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère  
J'attendais un époux de la main de mon père."  
(I, iii, 193-94)

Ou encore:

"Et malgré des soupirs si doux, si favorables  
Mon père et mon devoir étaient inexorables."  
(I, iii, 201-202)

Donc, c'est une femme divisée, qui a eu ce songe, une femme qui vit dans l'appréhension du malheur. A Stratonice, elle fait part de ses alarmes:

"Si tu peux en douter, juge-le par la crainte  
Dont en ce triste jour tu me vois l'âme atteinte."  
(I, iii, 217-18)

Ou comme Nadal l'écrit: "L'obsession de l'ombre désolée" percée de coups pleins de gloire fait surgir dans le sommeil de Pauline les images hallucinatoires du songe où sont annoncées la vengeance de Sévère et le meurtre de Polyeucte".<sup>3</sup>  
C'est pourquoi elle hésite à laisser sortir Polyeucte:

" Polyeucte  
Un songe vous fait peur  
Pauline  
Ses présages sont vains

Je le sais, mais enfin, je vous aime et je crains."  
(I, ii, 119-120)

Ces deux verbes aimer et craindre forment l'armature explicative du songe. Pauline aime Polyeucte, elle craint que malheur n'arrive à ce dernier. C'est comme si perdant l'aimant, Pauline s'accroche irrésistiblement à l'époux. A la vérité, il s'agit ici d'une obligation comme dit Nadal "qui n'a coûté aucun effort à Pauline, puisqu'elle allait dans le sens de son idéal".<sup>4</sup> Et le critique d'ajouter: "A Méli-tène, elle s'est mariée avec le chef de la noblesse; ce mariage est dans l'ordre, il répond aux vues de cette jeune fille droite et honnête... Il satisfait pleinement cette passion de la grandeur et de la gloire si vivante au coeur de Pauline comme tous ceux de sa caste".<sup>5</sup>

Ainsi s'évanouit la théorie d'une Pauline aimant Polyeucte par stricte obligation paternelle. Certainement le souvenir de Sévère demeure. Il persiste et la trouble. Cependant l'homme qu'elle aime jusque dans son sommeil, l'homme qui peuple ses nuits de cauchemars et d'images délirantes, c'est Polyeucte. Tout le songe, en fait, apparaît comme une transposition dans la nuit de ce jeune amour de quinze jours qu'il faut à tout prix protéger.

La fuite du personnage

La fuite n'est jamais un attribut héroïque et ce sont

les confidents qui généralement recommandent la fuite aux héros. "La fuite n'est jamais nommée que par la caste inférieure", écrit Barthes.<sup>6</sup> Entendons ici par "caste inférieure" les messagers, les domestiques, les confidents. Cependant dans Polyeucte, les choses se passent autrement. L'homme qui a proposé la fuite est un seigneur arménien: Néarque, ami de Polyeucte.

"	Néarque
Fuyez.	
	Polyeucte
Je ne puis.	
	Néarque
Il le faut	
Fuyez un ennemi qui sait votre défaut."	
	(I, i, 104)

Le mot "ennemi" renvoie inévitablement à Pauline. Mais comment traiter en ennemie une épouse de quinze jours que Polyeucte nomme encore "amante".

"L'occasion Néarque est-elle si pressante  
Qu'il faille être insensible aux soupirs d'une amante?  
(I, i, 21-22)

On reconnaît ici le couple cornélien un, indivisible. Les amants de ce théâtre ne supportent pas la séparation. Dans le Cid, Rodrigue parle de sa misérable vie sans Chimène. Dans Horace, Camille a remué ciel et terre pour empêcher Curiace d'aller au combat. Elle est allée jusqu'à se faire tuer pour sauver l'unité du couple... Dans ces deux pièces

tout au moins, les jeux étaient clairs: les héros sortaient pour aller se battre au Champ de Mars. Mais dans Polyeucte, Pauline n'arrive pas encore à saisir la trame de cette tragédie qui se joue à son insu. On parle de fuite, de mystères, et le temps passe très vite:

" Polyeucte  
 Fuyons, puisqu'il le faut. Adieu Pauline, adieu:  
 Dans une heure au plus tard je reviens en ce lieu  
 Pauline  
 Quel sujet pressant à sortir vous convie  
 ...  
 Quel est donc ce secret?  
 Polyeucte  
 Vous le saurez un jour. Je vous quitte à regret  
 Mais enfin il le faut."

(I, ii, 107-108, 109, 111-112)

Le spectateur n'est pas dupe de ce secret. Nous savons, dès la scène I, que Polyeucte, entraîné par les prosélytes chrétiens, a résolu de recevoir le baptême. Mais un tel acte ne peut s'accomplir au palais de Félix et nécessite le départ du héros. Cette "sortie" du personnage laisse l'impression que la tragédie va se passer au dehors. C'est ce qui désespère Polyeucte, car pour quitter le théâtre et atteindre cet "ailleurs" tragique, il doit forcément "briser tous ses liens", négliger "femme", "biens", "rang", et s'il le faut même "verser tout son sang". Néarque parle, sans ambages, de ces exigences du sacré:

"Rompez ses premiers coups, laissez pleurer Pauline  
 Dieu ne veut point d'un coeur où le monde domine

Qui regarde en arrière et douteux de son choix,  
Lorsque sa voix l'appelle, écoute une autre voix."  
(I, i, 65-68)

Ou encore:

"Il ne faut rien aimer qu'après lui, qu'en lui-même  
Négliger pour lui plaire, et femme et biens et rang  
Exposer pour sa gloire et verser tout son sang."  
(I, i, 74-76)

"Verser tout son sang" est une image traumatisante superposée à d'autres, vues dans cette nuit cauchemardesque du songe. Elle signifie une fois de plus "cette impie assemblée", ce "poignard à la main", tout cet attirail de tortures et de malheurs vus en songe par Pauline... Le discours de Néarque attriste et trouble Polyeucte qui parle déjà de "cruels supplices".

"Sur mes pareils, Néarque un bel oeil est fort,  
Tel craint de le fâcher qui ne craint pas la mort,  
Et s'il faut affronter les plus cruels supplices,  
Y trouver des appas, en faire mes délices,  
Votre Dieu, que je n'ose encore nommer le mien  
M'en donnera la force en me faisant chrétien."  
(I, i, 87-92)

Néarque  
Hâtez-vous de l'être  
Polyeucte  
Oui, j'y cours cher Néarque  
Je brûle d'en porter la glorieuse marque,  
Mais Pauline s'afflige, et ne peut consentir  
Tant ce songe la trouble à me laisser sortir."  
(I, i, 93-96)

C'est que les "flambeaux de l'hymen viennent de s'allumer". Une heure d'absence de Polyeucte est pour Pauline





Après ce grand succès l'envoie en Arménie  
 Il vient en apporter la nouvelle en ces lieux  
 Et par un sacrifice en rendre hommage aux Dieux."  
 (I, iv, 313-316)

Le retour de Sévère dérange Félix: vieux politique attaché à ses privilèges, il craint la colère de Sévère, et tremble pour sa tête:

"O ciel! en quel état ma fortune est réduite."  
 (I, iv, 317)

Ou encore:

"Que ne permettra-t-il à son ressentiment  
 Et jusques à quel point ne porte sa vengeance  
 Une juste colère avec tant de puissance?  
 Il nous perdra ma fille."  
 (I, iv, 324-327)

Cette crainte prend bientôt la forme d'une peur panique. Nous verrons Félix dans son désarroi essayer de tout changer, de tout renverser, de remplacer les choses par leur contraire, d'accuser Pauline même de l'avoir "trop obéï"

"Ah! Pauline, en effet, tu m'as trop obéï  
 Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi  
 Que ta rébellion m'eût été favorable  
 Qu'elle m'eût garanti d'un état déplorable!"  
 (I, iv, 331-34)

Félix est un homme qui ne vit que pour regretter ses actes passés, donc, un personnage inconséquent. On ne peut dans son cas parler ni de projets, ni de volonté libre. Il est

plutôt esclave de ses intérêts, de ses ambitions. Calvet le décrit comme une âme "vulgaire et basse".<sup>8</sup> Nadal parle du "rusé gouverneur" capable des revirements les plus étranges. Faisant fi, par exemple, de tout scrupule, il demande à Pauline de revoir Sévère et d'essayer, en utilisant tout son pouvoir de séduction, d'apaiser le courroux de ce dernier.

"Si quelque espoir me reste, il n'est plus aujourd'hui  
 Qu'en l'absolu pouvoir qu'il te donnait sur lui;  
 Ménage en ma faveur l'amour qui le possède,  
 Et d'où provient mon mal fais sortir le remède."  
 (I, iv, 335-338)

Peut-on parler ici de dégradation ou de chute du personnage? Il n'en est pas du tout question. Car comme l'a remarqué Serge Doubrovsky: "Pour qu'il y ait chute, il faut qu'il y ait hauteur... Certains personnages ne peuvent 'tomber' puisqu'ils sont par nature 'bas'".<sup>9</sup> Cependant dans le contexte d'une pièce comme Polyeucte, ce personnage ne doit pas être sous-estimé. Outre sa médiocrité et sa bassesse, Félix est à la fois père et gouverneur; donc, un personnage important qui a droit de décision. Ainsi, nous le voyons, sans détours, faire pression sur sa fille quand celle-ci ose déclarer

"Moi! moi! que je revoie un si puissant vainqueur  
 Et m'expose à des yeux qui me percent le coeur!  
 Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse  
 ...  
 Je ne le verrai point.

(I, iv, 339-341, 345)

Félix  
 Il faut le voir, ma fille  
 Ou tu trahis ton père et toute la famille."  
 (I, iv, 349-350)

L'ordre du père est inviolable. Un vieil ordre régressif qui maintient la fille dans la dépendance totale du père. Don Diègue, le vieil Horace... Félix sont les champions de cet "ordre" au nom duquel les descendants se soumettent à la volonté primordiale et irréversible du père. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre cette réponse de Pauline à son père.

"C'est à moi d'obéir, puisque vous commandez,  
 Mais voyez les périls où vous me hasardez."  
 (I, iv, 351-352)

Le retour d'un personnage: Sévère

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à cette date, la tendance est de faire des entretiens de Pauline et de Sévère un roman d'amour. Des critiques comme Saint-Evremond pensaient même que sans ces entretiens, Polyeucte "n'eut été qu'une misérable tragédie".<sup>10</sup> Associer le retour de Sévère à un roman entre ce dernier et la fille de Félix, c'est établir que Pauline a trahi son mari et serait devenue comme son père un personnage de mauvaise foi. Serge Doubrovsky s'est fait le tenant d'une thèse semblable: "Il ne fait aucun doute, écrit-il, que lorsqu'elle rencontre à nouveau Sévère, Pauline n'est

pas mise en présence de l'homme qu'elle aimait mais de l'homme qu'elle aime. On connaît les vers célèbres:

'Et quoique le dehors soit sans émotion  
 Le dedans n'est que trouble et que sédition  
 Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.'  
 (II, ii, 503-5)

Le critique continue son argumentation en ces termes: "On n'a pas non plus très bien saisi la remarquable audace de cette scène, où une femme, à peine mariée de quinze jours, confesse, fut-ce pour le surmonter, son amour à son "amant", dans les lieux pleins de la présence de son mari."<sup>11</sup> Cette critique s'appuie sur des apparences, sur des gestes, des mots, et non sur des évidences. Les mots "sédition", "trouble", "émotion", "charme" qui établissent le bien-fondé de la critique de Doubrovsky peuvent n'être en dernière analyse qu'une suite de lapsus proférés par une femme envoyée par son père auprès de Sévère en "service commandé".<sup>12</sup>

D'autre part, Doubrovsky fait de "tendresse", "d'inclination" et de "l'amour" les éléments d'un même ensemble. Or nous savons que, depuis le mariage de Mélitène, l'homme qui partage et le coeur et le lit de Pauline, c'est Polyeucte. Cette conversation entamée entre Fabian et Sévère après que ce dernier eût soudainement appris que Pauline est mariée témoigne en partie de la profondeur et de la sincérité de l'amour de Pauline pour son mari.

" Sévère  
 Fabian, je la vois.

Fabian  
 Seigneur, souvenez-vous...  
 Sévère  
 Hélas! elle aime un autre, un autre est son époux  
 ...

Pauline  
 Oui, je l'aime, Seigneur, et n'en fais point d'excuse."  
 (II, ii, 559)

Nous ne nions pas, cependant, que Pauline ait, comme le dit Calvet "des souvenirs romanesques".<sup>13</sup> On connaît bien la signification de ce vers: "Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse" (vs. 341). D'autre part, nous reconnaissons que Sévère a exercé un grand pouvoir de fascination sur la fille de Félix. Mais ceci peut s'expliquer en des termes autres que ceux de l'amour. Disons tout d'abord que Sévère a de la verve, de l'à-propos. Il est bon discoureur, fin causeur, modèle achevé du chevalier courtois qui élève l'amour à la dignité d'un culte.

"Que vous êtes heureuse, et qu'un peu de soupirs  
 Fait un aisé remède à tous vos déplaisirs  
 Ainsi, de vos désirs toujours reine absolue,  
 Les plus grands changements vous trouvent résolus...  
 Qu'un peu de votre humeur ou de votre vertu  
 Soulagerait les maux de ce coeur abattu!  
 Un soupir, une larme à regret épandue  
 M'aurait déjà guéri de vous avoir perdue  
 ...  
 O trop aimable objet, qui m'avez trop charmé,  
 Est-ce là comme on aime, et m'avez-vous aimé?  
 (II, ii, 479-482, 487-490, 495-96)

Sa conversation plaît à Pauline, l'intéresse et la charme. Sévère en somme est l'homme qui a gagné des batailles, l'homme qui est revenu du combat le front ceint du bandeau de la

gloire. Il est le Héros. Il est le favori de l'empereur Décie. Tout cet éclat, tout ce prestige, toute cette renommée devaient naturellement provoquer l'admiration de Pauline pour le 'grand Sévère'. Hormis M. Doubrovsky, toute une pléthore de critiques sont d'accord sur ce point.

Pour Octave nadal, par exemple: "Le 'charme' qui emporte Pauline vers Sévère glorieux est cette attraction même qu'exercent sur elle le prestige du héros, sa renommée, ses actions triomphales. Ce ne sont ni la personne de Sévère, ni son amour... L'attire, c'est le pouvoir du héros..."<sup>14</sup> Maurice Descotes, parlant de Pauline, pense que: "L'arrivée de Sévère lui paraît être celle d'un gêneur. Le premier mot qu'elle lui adresse est une prise de position sans équivoque, 'Oui, je l'aime'".<sup>15</sup> Et le critique de conclure: "Sans doute l'entrevue prend-elle un ton assez tendre, mais c'est que Pauline éprouve pour son ancien amant 'un peu de pitié'".<sup>16</sup>

Que cette entrevue ait suscité de l'admiration ou de la pitié, Pauline n'a pas changé d'avis. Elle est restée digne d'elle-même. Malgré les "troubles" et les "séditions", elle a su faire preuve de courage et de volonté en face du glorieux Sévère:

"Quant à ce grand pouvoir que la valeur vous donne  
 Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne  
 J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi,  
 Et sur mes passions ma raison souveraine

Eût blâmé mes soupirs et dissipé ma haine."  
 (II, ii, 473-78)

En fin de compte, nous pouvons dire comme l'a écrit encore Nadal: "Le pôle d'attraction est et reste donc Polyeucte".<sup>17</sup> Quant à Sévère, il nous apparaît comme le héros d'un roman, se battant sans cesse pour le coeur d'une femme qu'il ne possédera jamais. S'il a pu se forger une renommée à partir des hauts faits de la guerre, cela ne lui confère pas pour autant une "reconnaissance" devant la société aristocratique. Même arrivé un peu plus tôt, il n'aurait jamais pu épouser Pauline. Car dans une structure cornélienne "l'essence glorieuse" comme le dit Jean Starobinsky n'est pas conquise, mais héritée.<sup>18</sup> Or Sévère n'est issu d'aucun passé immémorial, ni d'ancêtres illustres. D'origine obscure, il porte sa naissance comme une tâche indélébile, que rien ne peut effacer, ni l'amour, ni les exploits militaires. Et il s'en plaint amèrement:

"Quel prix de mon amour, quel fruit de mes travaux!"  
 (II, ii, 547)

Nous comprenons la frustration du "grand Sévère". Parvenu au faite de la gloire, il ne peut, malgré son pouvoir, ni influencer, ni changer le cours des événements. Un peu paradoxalement son ascension ressemble à une chute. Elle ne conduit nulle part, si ce n'est au douloureux constat d'un rêve brisé, ruiné:

"Puisse le juste ciel content de ma ruine  
Comblé d'heur et de jours Polyeucte et Pauline."  
(II, ii, 565-66)

C'est la capitulation obligée devant un fait accompli:  
Polyeucte et Pauline forment un couple uni. De ce fait, con-  
trairement à Sévère "ruiné", ils possèdent en commun l'amour,  
le bonheur et tout le devenir héroïque de la tragédie.

Le projet héroïque

L'entreprise héroïque dans Polyeucte est, dans son es-  
sence, violente. Elle consiste à détruire le temple des  
païens, à briser leurs dieux, à renverser leurs autels:

"Je les veux renverser,  
Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser.  
Allons, mon cher Néarque, allons aux yeux des hommes  
Braver l'idolâtrie, et montrer qui nous sommes."  
(II; vi, 643-46)

On a peine à accepter un langage aussi ostentatoire comme  
celui d'un chrétien. Polyeucte, "l'honnête homme hésitant,  
s'est jeté dans la violence..." comme le dit Calvet.<sup>19</sup>  
En effet des expressions comme "Allons aux yeux des hommes...  
et montrer qui nous sommes" participent à un jeu représenta-  
tif de soi par soi-même, à une exhibition de sa propre per-  
sonne. Une telle attitude n'est pas différente de celle  
d'un Don Gormas qui disait à Rodrigue, "Sais-tu bien qui je  
suis?" (II, ii, 441). D'autre part, "Mourir... ou terrasser"

c'est mot pour mot nous dit Doubrovsky, le "meurs ou tue" de Don Diègue, le principe premier de l'éthique aristocratique.

D'autre part, il est intéressant de noter que précisément dans Polyeucte, les personnages sont prisonniers d'une dialectique de vie et de mort. C'est ainsi que Sévère porté, au début, disparu a été retrouvé en vie parmi les morts. Polyeucte assassiné dans les "vapeurs de la nuit" a survécu avec le jour. Et plus tard pour dissiper des craintes de mort causées par une heure d'absence, il doit se présenter auprès de Pauline pour témoigner physiquement de son existence:

"Malgré les faux avis par vos Dieux envoyés  
Je suis vivant, Madame, et vous me revoyez."  
(II, iv, 595-96)

Donc, il existe en permanence un risque de mort qui pèse sur le devenir des personnages. Néarque, vieux chrétien, pratiquant dans Mélitène n'a de cesse de le répéter à Polyeucte:

"Vous trouverez la mort  
...  
Mais dans ce temple la mort est assurée  
...  
Vous voulez donc mourir?  
...  
Ménagez votre vie, à Dieu même elle importe."  
(II, v, 655; 661; 663-70)

Les arguments de Néarque se heurtent à cette phrase de Polyeucte:

"Vous aimez donc à vivre?"

(II, v, 672)

Le héros nie totalement la vie. On dirait qu'il est déjà possédé par la mort et qu'il s'achemine fatalement vers sa chute. Alors, il presse Néarque, pour que ce dernier ressente au moins cette force qui l'anime:

"Mais loin de me presser, il faut que je vous presse  
D'où vient cette froideur?  
Néarque  
Dieu même a craint la mort."

(II, v, 682-83)

De guerre lasse, Polyeucte reprend textuellement les mêmes paroles dont Néarque se servait pour le convertir à la foi chrétienne.

"Il faut (je me souviens encor de vos paroles)  
Négliger pour lui plaire et femme et biens et rang  
Exposer pour sa gloire et verser tout son sang."

(II, v, 686-88)

Néarque, combattu par ses propres armes, cède:

"Cette indigne mollesse et ces lâches défenses  
Sont des punitions qu'attirent mes offenses.  
Mais Dieu dont on ne doit jamais se défier  
Me donne votre exemple à me fortifier."

(II, v, 701-04)

Et il s'y laisse entraîner. Désormais, comme par un phénomène de contagion mentale, Néarque parle le langage de Polyeucte:



de Stratonice, faisant irruption dans le temple, brisant les vases et renversant la statue des Dieux.

"Après en avoir mis les saints vases par terre  
 Sans crainte de Félix, sans crainte du tonnerre  
 D'une fureur pareille ils courent à l'autel  
 ...  
 Du plus puissant des Dieux nous voyons la statue  
 Par une main impie à leurs pieds abattue,  
 Les mystères troublés, le temple profané  
 La fuite et les clameurs d'un peuple mutiné  
 Qui craint d'être accablé sous le courroux céleste."  
 (III, ii, 853-55, 857-61)

L'acte de Polyeucte produit l'effroi, crée une panique irraisonnée. Le peuple en fuite semble frappé par une force divine au milieu de cette clameur, Polyeucte parle et agit comme un Dieu:

"Oyez... oyez, peuple, oyez tous.  
 Le Dieu de Polyeucte et celui de Néarque  
 De la terre et du ciel est l'absolu monarque  
 Seul être indépendant, seul maître du destin,  
 Seul principe éternel, et souveraine fin."  
 (III, ii, 840-844)

Un point de vue très important mérite d'être souligné: ce Dieu qui est "l'absolu monarque" semble se placer au-dessus des rois, au-dessus de l'Etat. Car il est le "seul principe éternel", il est la "souveraine fin". Or ce Dieu est le Dieu de Polyeucte et de Néarque, donc un Dieu violent qui par la force veut changer la "condition humaine". Tout compte fait, ce Dieu n'est pas un Dieu chrétien. C'est un Dieu "malrucien" qui s'engage dans la destruction et qui pousse

l'héroïsme jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Une telle façon de s'engager fait penser, dans Polyeucte, à ce que Doubrovsky appelle "la théologie cornélienne". "La théologie cornélienne, ce n'est pas Dieu fait homme, ni même l'homme fait Dieu, mais très exactement, le héros fait Dieu. Dès lors, le mouvement vers Dieu ne sera rien d'autre que la reprise, portée cette fois à l'absolu, du mouvement intime de l'héroïsme."<sup>21</sup>

Mais cet "héroïsme" n'est pas reconnu. L'acte qualifié d'héroïque est un "sacrilège impie" pour tous les gens de Mélitène. Le héros lui-même est traité de "scélérat". Pauline croit qu'il est "aveugle". Et Félix décrète:

"Tous chrétiens sont rebelles."<sup>22</sup>  
(III, ii, 921)

Effectivement en choisissant de provoquer ce que Nadal appelle "le scandale du temple"<sup>23</sup> Polyeucte s'attaque en même temps à toute une structure étatique. Le paganisme est la religion régnante en Arménie. Quiconque ose se rebeller contre cette religion commet un crime d'Etat. On se souvient encore des paroles de Stratonice faisant le récit du "scandale":

"Ce n'est plus cet époux si charmant à vos yeux.  
C'est l'ennemi commun de l'Etat et des Dieux  
Un méchant, un infâme, un rebelle, un lâche, un parricide.  
(III, iii, 779-882)

Dans une telle perspective, le "scandale du temple" dans Mélitène n'est pas une entreprise héroïque. Il est perçu comme un acte suicidaire, un geste iconoclaste qui demande réparation et restitution de tout ce qui a été brisé et profané. C'est pourquoi le héros, malgré l'intervention de Pauline, sera jugé et abandonné comme le dirait Félix aux "lois du pays" qu'il faut respecter.

"
 

Félix
Sa grâce est en sa main, c'est à lui d'y rêver
Pauline
Faites-la toute entière
Félix
Il la peut achever
Pauline
Ne l'abandonnez pas aux fureurs de sa secte
Félix
Je l'abandonne aux lois, qu'il faut que je respecte."

 (III, iii, 906-910)

#### Le procès du héros

Dans les pièces précédentes, il y avait toujours au procès la présence d'un roi-juge. Ce dernier comme le dit Dort avait pour "fonction essentielle de métamorphoser le héros cornélien tenté par la mort, en serviteur de l'Etat, de le dégager de son glorieux néant pour l'inscrire de nouveau dans l'histoire:.<sup>24</sup> Mais dans Polyeucte, le roi est absent. Pour Dort, c'est Félix qui en assume la fonction.<sup>25</sup>

A notre avis, il paraît douteux que Félix puisse prendre en charge un personnage aussi "rebelle", aussi "aveugle"

que Polyeucte. Félix pour parler comme Doubrovsky "n'est qu'un piètre exécutant qui tremble devant Décie, devant Sévère, devant Polyeucte..."<sup>24</sup> A Albin, il confie ces mots:

"J'aime ce malheureux que j'ai choisi pour gendre  
 Je hais l'aveugle erreur qui le vient de surprendre  
 Je déplora sa perte, et le voulant sauver  
 J'ai la gloire des Dieux ensembles à conserver.  
 Je redoute leur foudre et celui de Décie;  
 Il y va de ma charge, il y va de ma vie."  
 (III, v, 1014-1018)

La volonté de Félix est tiraillée par des intérêts divergents. Il est un personnage trivial dont toutes les démarches sont guidées par des motifs ultérieurs. Par exemple, après le scandale du temple, il fait exécuter Néarque, il cherche à sauver Polyeucte tout en feignant de le persécuter. Et il en parle ouvertement:

"Je devais même peine à des crimes semblables  
 Et mettant différence entre ces deux coupables  
 J'ai trahi la justice à l'amour paternel  
 Je me suis fait pour lui moi-même criminel."  
 (III, iii, 897-900)

Justement, il manque à Félix cette "intime conviction" qui élève le juge cornélien au-dessus de la mêlée. Donc, il ne peut ni représenter le roi, ni en assumer la fonction. C'est pourquoi, prisonnier de lui-même, et se trouvant dans l'incapacité de "juger", il se tourne vers sa fille pour éviter le pire:

"Préparez-vous à voir ce malheureux chrétien  
 Et faites votre effort quand j'aurai fait le mien  
 Allez: n'irritez plus un père qui vous aime  
 Et tâchez d'obtenir votre époux de lui-même."  
 (III, iv, 983-86)

A partir de ce moment, disons-le, il n'existe plus de procès. Les protagonistes sont plutôt à la recherche d'une solution de compromis pour sauver le héros. D'ailleurs Pauline n'a jamais cessé d'aimer Polyeucte "quelque chrétien qu'il soit". On se souvient par exemple de sa rebuffade à Stratonice traitant son mari "d'imposteur":

"Il est ce que tu dis, s'il embrasse leur foi  
 Mais il est mon époux, et tu parles à moi."  
 (III, ii, 787-88)

Ou encore:

"Je chéris sa personne, et je hais son erreur."  
 (III, ii, 801)

Donc Polyeucte est un "criminel" aimé, chéri par Félix, par Pauline, par tout le peuple de Méliène. Déjà comme le dit Albin, "en sa faveur... la ville se rebelle". Le peuple proteste contre son incarcération.

"...Et ne peut voir passer par la rigueur des lois  
 Sa dernière espérance et le sang de ses rois  
 Je tiens sa prison même assez mal assurée,  
 J'ai laissé tout autour une troupe éplorée  
 Je crains qu'on ne la force."  
 (III, v, 1070-75)

Il s'agit, dès lors, d'aller au plus vite, de faire appel à

la bonne foi du "criminel", d'arracher de lui un mot de désaveu, un désistement de son acte. Toutes les démarches de Pauline vont dans cette direction:

"Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même  
 Seul vous vous haïssez, lorsque chacun vous aime  
 Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé:  
 Ne veuillez pas vous perdre et vous êtes sauvé  
 A quelque extrémité que votre crime passe.  
 Vous êtes innocent si vous vous faites grâce."  
 (IV, iii, 1167-1172)

Le temps de la persuasion est passé. Depuis les Stances, Polyeucte n'entend plus la raison. Possédé par un "zèle enflammé", il accepte de périr. C'est une situation de non-retour:

"Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine  
 Monde, pour moi tu n'as rien..."  
 (IV, ii, 1139-1140)

Cette lassitude de vivre dans un monde insignifiant constitue le thème central des Stances:

"Allez honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre  
 Toute votre félicité  
 Sujette à l'instabilité  
 En moins de rien tombe par terre  
 Et comme elle a l'éclat du verre  
 Elle en a la fragilité."  
 (IV, ii, 1109-1114)

Une telle indifférence devant la vie fait penser à un personnage de l'époque moderne. C'est Meursault, cet "étranger" peint par Camus dans le roman du même nom. Lui, aussi, il

découvre l'absurdité de sa présence dans le monde, et il se révolte. Cela se conçoit aisément. Meursault est un "anté-christ", donc, il ressent dans sa conscience nue la douleur de l'homme sans Dieu. Mais dans Polyeucte, le héros est chrétien et adorateur de Dieu. Que se passe-t-il? Un peu paradoxalement ce Dieu "chrétien" apparaît comme un ennemi, un briseur de foyer. Il apporte au couple ce que justement Pauline appelle le "dégoût de l'hyménée". Cela constitue pour elle un scandale exprimé par cette angoissante interrogation: "Quel Dieu!" (vs 1215). Il faut dire qu'à ce niveau, les personnages ne se comprennent plus. Leur système de valeurs diffère. Polyeucte parle du Dieu de Pauline comme on parle d'une chose ou d'un objet fabriqué en bois, en marbre ou en métal. De son Dieu, au contraire, celui des chrétiens, il fait un "principe éternel", une "souveraine fin".

"...ce n'est pas un Dieu comme vos Dieux frivoles  
 Insensibles et sourds, impuissants, mutilés  
 De bois, de marbre, ou d'or, comme vous le voulez  
 C'est le Dieu des chrétiens, c'est le mien, c'est le  
 vôtre  
 Et la terre et le ciel n'en connaissent point d'autre."  
 (IV, iii, 1216-20)

Une telle distinction, en vérité, dérouta Pauline et son dialogue avec Polyeucte devient inévitablement un dialogue de sourds:

" Polyeucte  
 Si vous pouviez comprendre et le peu qu'est la vie

Et de quelles douceurs cette mort est suivie!  
 Mais que sert de parler de ces trésors cachés  
 A des esprits que Dieu n'a pas encor touchés."  
 (IV, iii, 1231-34)

Pauline

Cruel...

...  
 Est-ce là le dégoût qu'apporte l'hyménée?  
 Je te suis odieuse après m'être donnée."  
 (IV, iii, 1235, 1237, 1254-52)

On devine ici la douleur, la frustration de Pauline devant cette froideur de la "chair". Ou plutôt pour parler comme Nadal devant cette "dure face de la sainteté".<sup>26</sup> Se voyant délaissée après quinze jours de mariage pour de "célestes vérités" qu'elle n'arrive pas encore à comprendre, elle se révolte et désespérément abandonne Polyeucte à son sort:

"Va cruel, va mourir: tu ne m'aimas jamais."  
 (IV, iii, 1289)

La mort du héros

L'acte héroïque comporte toujours des risques de mort. Une fois de plus, on peut penser à ce mot de Dort "la mort est la tentation du héros".<sup>27</sup> Ceci a été prouvé dans le Cid, dans Horace, dans Cinna... Mais dans Polyeucte, la mort n'est pas une tentation. Elle est l'acte héroïque en soi. Elle ne comporte pratiquement aucun risque, puisque le héros a choisi irrémédiablement de mourir. Comme le dit ici, Serge Doubrovsky: "Désormais la "carrière" du héros, jadis illimitée sera courte: "du baptême à la mort". Puisque la

vie est lieu de périls et la durée vitale, la dimension ennemie de l'existence humaine, il ne s'agira plus de surmonter la vie, mais simplement de la supprimer."<sup>28</sup> Le seul obstacle à ce projet était Pauline:

"Et je ne regarde Pauline  
Que comme un obstacle à mon bien."  
(IV, ii, 1144)

Mais plus tard, pour montrer qu'il a triomphé d'elle, et surtout pour consacrer son divorce d'avec ce qu'il appelle le "Honteux attachement de la chair et du monde", Polyeucte fait venir dans sa prison Sévère. A ce dernier, comme on laisse un bien en héritage à un ami, il fait don de sa femme:

"Possesseur d'un trésor dont je n'étais pas digne  
Souffrez avant ma mort que je vous la résigne  
...  
Qu'un feu jadis si beau n'en devienne pas moindre  
Rendez lui votre coeur, et recevez sa foi  
Vivez heureux ensemble, et mourrez comme moi:  
C'est le bien qu'à tous deux Polyeucte désire  
Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire.  
Allons, gardes, c'est fait."  
(IV, iv, 1299-1300, 1308-1313)

Ce geste insolite de Polyeucte peut paraître outrageant, banal, plat et même trivial. Pauline, en effet, est traitée non pas comme une personne, mais bien comme un objet. Certainement le geste est un geste de rupture totale avec le monde. Mais en le faisant, en voulant imposer à Pauline un mari contre sa volonté, le chrétien Polyeucte malgré sa

"grâce" a agi comme le païen Félix. Et il est très significatif qu'après cet "outrage", Pauline demande à tous deux, à l'acte V:

"Qui de vous deux aujourd'hui m'assassine?  
Sont-ce tous deux ensemble ou chacun à son tour?  
Ne pourrais-je fléchir la nature ou l'amour?  
Et n'obtiendrai-je rien d'un époux ni d'un père."  
(V, iii, 1580-83)

Rien ne peut changer le cours des événements. Polyeucte est "aveugle", il marche inexorablement à sa ruine. Quant à Félix qui "assume la fonction de roi", il n'a ni l'étoffe d'un Tulle, ni la dimension d'un Auguste. Pour parler comme Barthes, "caractériellement, il n'est rien".<sup>29</sup> Donc, il lui est matériellement impossible de sauver le héros, de le récupérer, et de le replacer dans "l'ordre". Toutes les stratégies qu'il a développées aboutissent à une situation d'échec.

Tout d'abord, il feint d'être chrétien, en arbore le masque, puis le rejette. Ensuite, il utilise la peur, la pitié, la bassesse, tous ces faux sentiments qui obligent un homme à plier les genoux, et à ramper:

"Malheureux Polyeucte...  
...  
Nè reconnais-tu plus ni beau-père, ni femme  
Sans amitié pour l'un, et l'autre sans flamme?  
Pour reprendre les noms et de gendre et d'époux  
Veux-tu nous voir tous deux embrasser tes genoux?"  
(V, iii, 1639, 1643-46)

Polyeucte n'est pas dupe d'un tel chantage. D'ailleurs, à la

manière d'Horace, comme pour "trancher ce discours superflu",  
il renouvelle sa profession de foi:

"Vous vous joignez ensemble! Ah! ruses de l'enfer!  
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher?  
Vos résolutions usent trop de remise:  
Prenez la vôtre enfin, puisque la mienne est prise.  
Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers,  
Sous qui tremblent le ciel, la terre et les enfers."  
(V, iii, 1653-58)

Puis violemment passe à l'attaque:

"Des crimes les plus noirs vous souillez tous vos Dieux  
Vous n'en puinissez point qui n'ait son maître aux cieux  
La prostitution, l'adultère, l'inceste,  
Le vol, l'assassinat, et tout ce qu'on déteste  
C'est l'exemple qu'à suivre offrent vos immortels."  
(V, iii, 1665-69)

Devenu désormais une "défense" qui "accuse", Polyeucte re-  
fait comme dirait le geste mémorable de Camille dans Horace.  
Ou du moins, il recrée par le pouvoir du "verbe", le climat  
de l'acte scandaleux du temple:

"J'ai profané leur temple et brisé les autels  
Je le ferais encor si j'avais à le faire  
Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère  
Même aux yeux du Sénat, aux yeux de l'empereur."  
(V, iii, 1670-73)

C'est la révolte portée à son paroxysme. Toute la structure  
étatique est menacée: le Sénat, l'empire... le gouvernement.  
Alors pour parer à ce danger chrétien, Félix, pauvre exécutant  
de la volonté de Décie, a du sévir malgré les supplications de



pour la mort" auquel semble se résumer le sens de la vie représente pour le projet héroïque qui sous-tend les conduites pseudo-chrétiennes des personnages, un désastreux échec."<sup>31</sup>

Des critiques comme A. Adam tiennent un autre langage. Ils ne parlent ni de fuite, ni d'échec, ni de mort de héros. Au contraire, pour eux, "Polyeucte est la tragédie de la grâce".<sup>32</sup> Une telle interprétation est irrécusable et même incompatible avec tout le climat violent de la pièce. D'ailleurs par son orgueil, son intolérance, sa violence, Polyeucte ressemble beaucoup plus à un homme à qui la grâce a manqué. On se souvient encore des rebuffades de Claudel contre cette "tragédie de la grâce": "Polyeucte n'est pas autre chose qu'un fier-à-bras grotesque, et ce n'est pas avec des tirades et des rodomontades imbéciles qu'on affronte l'enfer. Tout le reste n'est qu'orgueil, exagération, pionnerie, ignorance de la nature humaine, cynisme et mépris des vérités les plus élémentaires de la morale".<sup>33</sup>

Dans ce même ordre d'idée se situe un commentaire de Jacques Maurens. Le critique s'étonne de ne retrouver dans la pièce aucune trace du "sacré": "Aucune trace dans Polyeucte de ce pur sacré venu du Moyen-Age: chœur d'anges, monologue de Satan, miracle matériel ou voix céleste. Corneille met au premier plan le spectacle de la volonté humaine".<sup>34</sup> En d'autres termes rien de ce qui est humain n'est étranger à Polyeucte. Il suffit de soulever le voile de

"mystère" ou du "surnaturel" qui pèse sur la pièce pour redécouvrir l'homme dans sa grandeur et sa misère: Félix "l'esclave ambitieux", Pauline la vertueuse païenne, Sévère le malheureux amant, Polyeucte le fanatique. Dès lors cette grâce "dont tout le monde parle nous dit Doubrovsky" nous ne la voyons pas un instant agir, c'est-à-dire se manifester de façon évidente et spécifique. A y regarder de près - continue le critique - rien n'est produit par la "grâce" qui ne puisse être produit par la volonté cornélienne la plus ordinaire".<sup>35</sup>

Dans une telle perspective, la "conversion de Pauline" ne peut être considérée comme un "miracle". Elle s'inscrit dans la logique coutumière de couple cornélien refusant toute forme de séparation ou d'éloignement. Chimène voudrait rejoindre Rodrigue même quand ce dernier est l'assassin de son père. Camille pour "plaindre son Curiace" accepte le coup d'épée de son frère qui l'envoie "dedans les enfers"... Dans Polyeucte, nous l'avons déjà mentionné, Pauline n'avait pour Sévère que de "l'inclination". Le "pôle d'attraction" reste et demeure Polyeucte. C'est normal qu'à ce cri "A la gloire", elle voie en son mari le héros et le suive aveuglément:

"Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée".  
(V, v, 1727)

Maurice Descotes reprenant un argument de Sarcey soutient que ce cri "n'est pas un cri de foi, mais un cri d'amour".<sup>36</sup> Et le critique de conclure: "Pauline devient chrétienne parce que Polyeucte 'exerce sur elle cette fascination d'une âme forte et ardente sur une femme emportée dans son tourbillon'. Que Polyeucte eut été un fanatique d'une cause républicaine, et Pauline se serait convertie à la République".<sup>37</sup>

Tout compte fait, Polyeucte reste et demeure la tragédie du malheur. Une tragédie sur laquelle vient se greffer la notion de "grâce". Le héros, alors, "embarqué" dans cette aventure toute pascalienne consent à perdre femme, biens et rangs à "parier" toute sa vie dans l'espoir de gagner l'éternité. Et c'est Octave nadal qui dira: "Polyeucte s'y montre ce qu'il n'a jamais cessé d'être: un homme qui a voulu déposer les pactes séculiers et même celui de l'amour pour atteindre par la 'ruine' de toute sa personne à une vacuité que Dieu, espère-t-il, remplira".<sup>38</sup>

## Notes

<sup>1</sup> Sigmund Freud, Le Rêve et son interprétation, Gallimard, 1925, pp. 9-10

<sup>2</sup> Voltaire, Oeuvres complètes, Commentaires sur Corneille, Garnier, Frères, 1880, p. 381

<sup>3</sup> Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille, Paris, 1948, p. 203

<sup>4</sup> Nadal, op. cité., 202

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Roland Barthes, Sur Racine, Editions du Seuil, Paris, 1963, p. 18

<sup>7</sup> Jean Leroy, Le Thème de la volonté chez Corneille, Cuny, 1973

<sup>8</sup> Jean Clavet, Polyeucte de Corneille, Mellotée, Paris, 1944, p. 201

<sup>9</sup> Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, Mercure de France, 1966, p. 19

<sup>10</sup> Cité par Maurice Descotes dans Les grands Rôles du théâtre de Corneille, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 208

<sup>11</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros, Gallimard, Paris, 1963, p. 236

<sup>12</sup> Nadal, op. cité., p. 204

<sup>13</sup> Calvet, op. cité., p. 202

- 14 Nadal, op. cité., p. 202
- 15 Descotes, op. cité., 210
- 16 Ibid.
- 17 Nadal, op. cité., p. 205
- 18 Jean Starobinsky, L'oeil vivant, Gallimard, pp. 66-64
- 19 Calvet, op. cité., p. 200
- 20 Leroy, op. cité., 119
- 21 Serge Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros, Gallimard, Paris, 1963, p. 243
- 22 Ibid.
- 23 Nadal, op. cité., p. 206
- 24 Bernard Dort, Corneille, Dramaturge, L'Arche, Paris, 1957, p. 59
- 25 Ibid., p. 63
- 26 Nadal, op. cité., p. 213
- 27 Dort, op. cité., p. 58
- 28 Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros, Gallimard, Paris, 1963, p. 251
- 29 Barthes, op. cité., p. 29
- 30 Calvet, op. cité., p. 200
- 31 Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros, Gallimard, Paris, 1963, p. 260

32 Antoine Adam, Histoire de la littérature française,  
T. I, p. 537

33 Cité par R. Brasillach, Notre Avant-Guerre, p. 316

34 Jacques Maurens, La Tragédie sans tragique, Armand  
Collin, 1966, p. 288

35 Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros,  
Gallimard, Paris, 1963, p. 252

36 Descotes, op. cité., p. 209

37 Ibid.

38 Nadal, op. cité., p. 211

Ve Chapitre: Sertorius ou la mise à mort du héros

- a) La fascination du héros
- b) L'entrevue de Pompée et de Sertorius
- c) Le revirement de Sertorius
- d) La mise à mort du héros

La fascination du héros

Sertorius commence comme Cinna. Dès les premières répliques, le spectateur sait qu'il y a un complot dans l'air. Le lieutenant Perpenna et son conseiller Aufide trament la perte de leur chef. Ils font le projet d'assassiner Sertorius.

Perpenna

"D'où me vient ce désordre, Aufide, et que veut dire  
Que mon coeur sur mes voeux garde si peu d'empire?  
.....

Et de Sertorius le surprenant bonheur  
Arrête une main prête à lui percer le coeur

(I, i, 1-2; 15-16)

Aufide

Et depuis quand, Seigneur, la soif du premier rang  
Craint-elle de répandre un peu de mauvais sang?"

(I, i, 19-20)

Qui est Sertorius? Et pourquoi veut-on l'assassiner?..  
Dans la liste des personnages, Corneille le nomme général du parti de Marius en Espagne. Mais que fait ce Romain de l'autre côté des Pyrénées? Selon Georges Couton: "Sertorius un vieux général plein d'expérience guerrière en Espagne depuis dix ans contre les troupes de Sylla. Il a recueilli près de lui les victimes des proscriptions et les fugitifs pour en faire un Sénat de qui, en théorie, au moins il tient son autorité." On peut dire que tout ce peuple sous

le commandement de Sertorius est en voyage de liberté et que sur la terre d'exil prend naissance une nouvelle patrie romaine, indépendante de la dictature de Sylla.

"Du moins la liberté respire encore ici  
De notre république à Rome anéantie  
On y voit reflourir la plus noble partie."  
(I, i, 46-50)

"Et cet asile, ouvert aux illustres proscrits  
Réunit du Sénat le précieux débris;  
Par lui Sertorius gouverne ces provinces  
Leur impose tribut, fait des lois à leurs princes,  
Maintient de nos romains le reste indépendant."  
(I, i 48-55)

Sertorius n'est pas une "âme bien née" dans le sens cornélien du terme. Il s'est fait un nom.<sup>2</sup>: "Ce nom qu'il s'est acquis chez les peuples d'Espagne" (Vs.58). Le vieux général s'est créé une renommée à partir des hauts faits accomplis. La reine Viriate raconte ses exploits:

"J'ai fait venir exprès Sertorius d'Afrique  
Pour sauver mes Etats d'un pouvoir tyrannique  
Et mes voisins domptés m'apprenaient que sans lui  
Nos rois contre Sylla n'étaient qu'un vain appui.  
Avec un seul vaisseau ce grand héros prit terre  
Avec mes sujets seuls il commença la guerre  
Je mis entre ses mains mes places et mes ports  
Et je lui confiai mon sceptre et mes trésors.  
Dès l'abord il sut vaincre, et j'ai vu la victoire  
Enfler de jour en jour sa puissance et sa gloire."  
(V, i, 1581-1590)

Cette gloire fait l'attrait du héros. Elle place Sertorius au-dessus de ses pairs, au-dessus de Perpenna, un général romain qui, comme lui, combat les armées de Sylla. Dès que Sertorius paraît, l'armée de Perpenna se dépeuple. Ses soldats désertent et viennent grossir le camp de Sertorius.

"Sitôt qu'il parût, je vis en moins de rien  
 Tout mon camp dépeuplé pour repeupler le sien."  
 (I, i, 67-68)

Le héros comme dirait Jean Starobinsky s'impose par l'effet de sa présence,<sup>3</sup> et dérange Perpenna qui se voit éclipsé par tant d'éclat. Naturellement pour ne pas faire cavalier seul, il consent la rage au coeur à se ranger sous le commandement de Sertorius.

"Je les suivis de rage, et m'y rangeai comme eux."  
 (I, i, 72)

Ce qui d'ailleurs faisait dire à Aufide mécontente de la honte essuyée par son maître:

"C'est mal vivre en Romain que prendre loi d'un homme  
 Mais tyran pour tyran, il vaut mieux vivre à Rome."  
 (I, i, 45-46)

Ces vers n'évoquent aucunement la nostalgie de Rome comme

on serait tenté de le croire. Ils témoignent plutôt de la jalousie qui dévore l'âme de ces personnages. Peu soucieux des intérêts communs de la patrie, ils mènent une guerre d'usure contre Sertorius qu'ils osent comparer à Sylla. Mais une telle comparaison ne tient pas: Sylla incarne la Rome asservie, subjuguée; Sertorius, la Rome libre, celle de demain. Le vieux général ne manquera pas plus tard de l'apprendre à Pompée:

"Vous pourriez en douter jusque-là  
 Et me faire un peu moins ressembler à Sylla  
 Si je commande ici, le sénat me l'ordonne  
 Mes ordres n'ont encore assassiné personne."  
 (III, i, 903-905)

On peut déjà discerner les motifs pour lesquels Perpenna veut assassiner son chef. Perpenna, lui aussi est possédé par un rêve de grandeur. Or dans cette Rome reconstituée en terre espagnole, il ne peut exister deux Sertorius. Dès lors, le vieux général devient gênant. Chacune de ses victoires irrite et blesse Perpenna. Le dialogue suivant est très symptomatique de ce climat d'animosité qui se développe autour du héros:

"  
 Perpenna  
 Ce bonheur imprévu qui partout l'accompagne,

Ce nom qu'il s'est acquis ches les peuples d'Espagne...

Aufide

Ah! c'est ce nom acquis, avec trop de bonheur  
 Qui rompt votre fortune, et vous ravit l'honneur:  
 Vous n'en sauriez douter, pour peu qu'il vous souvienn  
 Du jour que votre armée alla joindre la sienne,  
 Lors...

Perpenna

N'envenime point le cuisant souvenir  
 Que le commandement devait m'appartenir.  
 Je le passais en nombre aussi bien qu'en noblesse,  
 Il succombait sans moi sous sa propre faiblesse.

(I, i, 59-66)

Donc, il s'agit au prime abord comme l'a fait remarquer Jean Landri Leroy "d'une rivalité politique... Perpenna est jaloux de la gloire du général Sertorius qui a pris le parti de Marius contre Sylla".<sup>4</sup> Cette rivalité, comme le verra, est aussi amoureuse, galante. Un problème de femmes greffé sur les questions politiques achèvera d'envenimer la querelle des héros:

"L'impérieuse aigreur de l'âpre jalousie  
 Dont en secret dès lors mon âme fut saisie  
 Grossit de jour en jour sous une passion  
 Qui tyrannise encor plus que l'ambition:  
 J'adore Viriate, et cette grande Reine,  
 Des Lusitaniens l'illustre souveraine  
 Pourrait par son hymen me rendre sur les siens  
 Ce pouvoir absolu qu'il m'ôte sur les miens."

(I, i, 73-79)

La querelle des héros

Dans Sertorius, la querelle des héros prend une autre

direction. Les protagonistes ne vont plus, au champ de Mars, vider leur différend, une épée à la main. Corneille a tout changé, tout renversé. Le héros n'a plus confiance en lui-même. Pour exister, il doit s'appuyer sur un autre. Par exemple, le général Sertorius, en dépit de ses exploits, n'est pas l'artisan propre de sa gloire. Jamais, il ne pourrait dire comme un Don Gormas, "Sais-tu qui je suis?" (Le Cid, vs. 411). Il semble qu'il doive sa victoire à Perpenna, à une "heureuse union" des forces:

"C'est l'heureuse union de vos drapeaux aux miens  
 Qui fait ces beaux succès qu'à toute heure j'obtiens  
 C'est à vous que je dois ce que j'ai de puissance:  
 Attendez tout aussi de ma reconnaissance."  
 (I, ii, 139-142)

Cette dette à payer compromet la liberté du héros. Elle le place dans une situation permanente de dépendance. On comprendra bien ce phénomène en étudiant les relations du héros avec Aristie, Perpenna, Pompée et Viriate.

Tout d'abord, une certaine Aristie chassée de Rome est venue se réfugier auprès de Sertorius. Pourquoi cette dernière vient-elle chercher asile dans cette Rome "espagnole"?

La démarche est purement politique. Divorcée en effet d'avec Pompée, le chef du parti de Sylla, Aristie cherche "un plus glorieux époux, quittant celui qui sert le tyran pour aller vers celui qui le combat".<sup>5</sup> Le "glorieux époux"

dans la conjoncture présente ne peut signifier autre chose que Sertorius. Le vieux général en parle ouvertement à Perpenna:

"L'affront pique à tel point le grand coeur d'Aristie  
 Que sa première flamme en haine convertie  
 Elle cherche bien moins un asile chez nous  
 Que la gloire d'y prendre un plus illustre époux  
 C'est ainsi qu'elle parle, et m'offre l'assistance  
 De ce que Rome encore à des gens d'importance,  
 Dont les uns ses parents, les autres ses amis.  
 Si je veux l'épouser, ont pour moi tout promis  
 Leurs lettres en font foi, qu'elle me vient de rendre."  
 (I, ii, 161-69)

Ce projet manque d'authenticité. Il est vicié au départ. Nous sommes en présence d'une femme outragée, une femme blessée qui pour sa survie politique cherche à établir une présence auprès de Sertorius.

"L'ingrat, par son divorce en faveur d'Emilie  
 M'a livrée aux mépris de toute l'Italie  
 L'hymen seul peut unir des intérêts si grands."  
 (I, iii, 265-67)

L'ingrat, en réalité, n'est pas tant Pompée l'époux, mais Sylla, le dictateur. C'est contre lui qu'elle est venue s'unir aux forces de Sertorius:

"Unissons ma vengeance à votre politique  
 Pour sauver des abois toute la république  
 L'hymen seul peut unir des intérêts si grands."  
 (I, iii, 289-91)

Ce genre d'hymen est peu probable. Car si Aristie tend la main à Sertorius, tout le coeur de cette femme est à Rome. Ce n'est ni le divorce, ni même la distance qui la sépare de Pompée. L'obstacle, c'est Emilie:

"S'il chassait Emilie et me rendant ma place  
 J'aurais peine, Seigneur, à lui refuser grâce  
 Et tant que je serais maîtresse de ma foi  
 Je me dois toute à lui, s'il revient à moi."  
 (I, iii, 289-272)

Une femme répudiée continue à aimer l'époux parjure. Nous sommes peu habitué à ce genre de situation chez Corneille. Les premières héroïnes pratiquaient religieusement le culte aristocratique de l'amour. Dans Sertorius tout change. "L'honneur et la vertu sont des noms ridicules" (Vs. 25). Les protagonistes ne poursuivent pas un idéal, mais un trône. On a l'impression d'être dans un univers vieilli où tout est en train de se désagréger. Le héros, lui-même, avec "son front ridé aux replis jaunissants" s'étonne de l'insignifiance des choses.

"Mais, Madame, après tout, que puis-je répondre  
 De quoi vous assurer si vous-même parlez  
 Sans être sûre encor de ce que vous voulez?  
 (I, III, 314-316)

Aristie, objectivement, sait ce qu'elle veut. Son projet est inscrit dans le texte:

"Je vous le dis encor  
 ...  
 Que ma gloire en ces lieux me demande un époux  
 ...  
 Qu'elle veut un grand homme..." (I, iii, 358; 360-363)

Plus explicitement, Aristie, comme le dit Georges Couton, "attend du vieux chef un mariage".<sup>6</sup> Un mariage "qui n'est qu'un pur effet de noble politique" (vs. 229). Mais Sertorius, au nom des valeurs passées, refuse momentanément ce genre de compromis:

"Dieux, souffrez qu'à mon tour avec vous je m'explique  
 Que c'est un sort cruel d'aimer par politique  
 Et que ses intérêts sont d'étranges malheurs,  
 S'ils font donner la main quand le coeur est ailleurs."  
 (I, iii, 369-72)

Qu'on ne prenne pas à la lettre ce cri d'alarme du héros. Dans une pièce comme Sertorius, où tout est emboîté dans une structure politique, il est difficile de retrouver dans l'acte d'aimer la pureté du ciel racinien. "Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon coeur" disait Hippolyte dans Phèdre (Vs. 1112). Mais ici les paroles comme les gestes ne sont ni purs, ni innocents, ils sont entachés de motifs secrets. En refusant momentanément l'offre d'Aristie, Sertorius nous cachait le dessous des choses. La vérité est dévoilée seulement quand "pour de mauvaises raisons, Perpenna



son amour pour Viriate était un amour politique. Il avait besoin de l'appui que fournissait le trône de Lusitanie. Les troupes de Viriate ajoutées aux siennes constitueraient une force formidable qui mettrait la Rome de Sylla en péril".<sup>8</sup> Les choses ne se passeront pas de la façon prévue. Car Sertorius n'est pas toujours maître de ses actes, ni de ses décisions. Avec lui l'action héroïque est changeante, liée aux circonstances. Par exemple, il suffit que Perpenna jette son dévolu sur la reine Viriate pour que Sertorius renonce à cette dernière et retourne vers Aristie:

"Vous-même, Perpenna...

Je vois ce qu'on m'a dit: vous aimez Viriate

...

Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.

Perpenna

Ah! Seigneur, c'est en trop et...

Sertorius

Point de répartie.

Tous mes vœux sont déjà du côté d'Aristie.

Et je l'épouserai...

(I, ii, 224-225; 228; 233-35)

Ce genre de volte-face est un refus de combattre. C'est une capitulation. Sertorius appartient à la génération de ces vieux héros fatigués qui comme le dirait Corneille n'ont "ni tendresse d'amour, ni emportements de passion, ni descriptions pompeuses, ni narration pathétiques".<sup>9</sup> En d'autres termes, ces héros n'ont plus le sens tragique des événements. Pour acheter leur paix, ils préfèrent tout donner, tout



Enfin, c'est Perpenna sur qui vous emportez..."  
(II, ii, 504-511)

La reine repousse ce portrait vite composé. C'est une erreur sur la personne. Elle revendique l'authenticité des choses:

"J'attendais votre nom après ces qualités."  
(II, ii, 512)

Et elle en est horrifiée:

"...Le détour est un peu surprenant  
Vous donnez une reine à votre lieutenant!  
...  
Êtes-vous trop pour moi? Suis-je trop peu pour vous?  
C'est m'offrir, et ce mot peut blesser les oreilles."  
(II, ii, 515-16; 520-21)

Donc, dans ce jeu de représentation, Perpenna n'est jamais représenté. Malgré les efforts de Sertorius pour le sortir de l'ombre. Il demeure aux yeux de Viriate un personnage éclipsé:

"Pour votre Perpenna que sa haute naissance  
N'affranchit point encor de votre obéissance  
Fut-il du sang des Dieux aussi bien que des rois  
Ne lui promettez plus la gloire de mon choix."  
(II, ii, 565-68)

Toute la problématique aristocratique est renversée. La naissance, le sang où le rang social ne confèrent plus la renommée. Pour mériter l'estime, le héros doit forger son titre de gloire. Il doit porter sur "son front ridé" le

signe victorieux des grandes batailles. Voilà pourquoi parlant de Perpenna, Viriate lui préfère Sertorius.

"J'aime en Sertorius ce grand art de la guerre  
 Qui soutient un banni contre toute la terre,  
 J'aime en lui ces cheveux tous couverts de lauriers,  
 Ce front qui fait trembler les plus braves guerriers,  
 Ce bras qui semble avoir la victoire en partage."  
 (II, i, 405-09)

Jean Starobinsky parlera ici du phénomène de l'éblouissement. "Les héros cornéliens sont invinciblement attirés par l'éclat de la beauté ou de la gloire, ils ne peuvent renoncer à adorer ce qui resplendit."<sup>11</sup> Nous savons que l'acte d'adoration est généralement un acte d'humilité, de respect. Mais dans Sertorius, il est politique. L'objet adoré est asservi, dominé et utilisé à des fins autres que l'amour. Et les protagonistes en parlent tout haut:

"Je le dis donc tout haut, afin que l'on m'entende:  
 Je veux bien un romain, mais je veux qu'il commande."  
 (II, ii, 525-26)

Ou encore:

"Pour remplir l'honneur de ma naissance  
 Il me faudra un roi de titre et de puissance."  
 (II, ii, 533-34)

Comme Aristie, l'aveu de Viriate est motivé par des calculs politiques. La reine veut s'assurer d'un mariage qui garantirait le trône de Lusitanie, et agrandirait son royaume "des mers aux montagnes". En d'autres termes, l'homme, son



comédie. Et naturellement il est raillé et traité avec un suprême dédain par la reine:

"Il veut que je l'amuse et ne veut rien de plus."  
(II, iii, 676)

Avec cette ironie mordante de Viriate, la pièce tombe à son niveau le plus bas. Sertorius devient la risée d'une jeune reine ambitieuse. C'est la flétrissure ou l'impuissance du héros incapable de prendre en charge le destin des événements. C'est Viriate maintenant qui organise l'espace scénique, distribue des rôles et donne des ordres. Par exemple, découvrant que Perpenna est tombé amoureux d'elle, elle le presse et exige comme prix attaché à cet amour l'exil d'Aristie:

"Délivrez nos climats de cette vagabonde  
Qui vient par son exil troubler un autre monde."  
(II, iii, 705-06)

Viriate est peut-être, l'un des rares personnages de Sertorius à avoir élevé la querelle des héros à ce degré d'affrontement. Les protagonistes de cette pièce cherchent généralement à se reconnaître et à trouver une solution pacifique à leur différend. Tel par exemple le genre d'entrevue qu'aura Sertorius avec Pompée.

## L'entrevue Pompée/Sertorius

Cette entrevue prend au début l'allure d'une trêve qui rappelle le "Soyons amis" d'Auguste. Les protagonistes déposent leurs armes; et à l'amiable, ils cherchent à résoudre le différend qui les sépare. C'est Pompée, l'homme du camp de Sylla, qui donne le ton à la conversation:

"Ah! si je pouvais rendre à la République  
 Que je croirais lui faire un présent magnifique  
 Et que j'irais, Seigneur, à Rome avec plaisir..."  
 (III, i, 781-83)

Les "civilités" de Pompée ne sont pas innocentes. Elles expliquent en partie l'astuce du personnage qui cherche à ramener Sertorius dans le giron de Sylla. La description nostalgique de la patrie oubliée participe à cette opération de charme:

"Il est doux de revoir les murs de la patrie  
 C'est elle par ma voix, Seigneur qui vous en prie  
 C'est Rome..."  
 (III, i, 925-27)

Cette Rome dont parle Pompée n'est pas celle de Sertorius. C'est une Rome peuplée de prisons, jonchée de cadavres. C'est la Rome de Sylla. La vraie Rome, celle de Sertorius, est celle que le héros porte "à la semelle de ses souliers". Nous parlons de cette Rome reconstituée en terre espagnole.

"Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles  
 Que ses proscriptions comblent de funérailles.  
 Ces murs, dont le festin fut autrefois si beau;  
 N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau;  
 ...  
 Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis."  
 (III, i, 929-932; 936)

En d'autres termes, Sertorius suggère: "Rome, c'est moi". Suivant une telle acceptation, la République deviendrait comme l'écrit Serge Doubrovsky, "une entité, une essence qu'actualise et incarne le moi du héros".<sup>12</sup> Dans les toutes premières pièces une telle affirmation du "moi héroïque" entraînerait fatalement une lutte atroce des consciences ou un duel à main armée. Mais dans Sertorius, les protagonistes cherchent à limiter les dégâts. Ils acceptent de faire l'histoire, mais sans tuer, sans verser une goutte de sang. Dans ce contexte se situe l'accord que Sertorius propose à Pompée:

"Parlons pourtant d'accord: je ne sais qu'une voie  
 Qui puisse avec honneur nous donner cette joie  
 Unissons-nous ensemble, et le tyran est bas:  
 ...  
 Ainsi nous ferons voir l'amour de la patrie,  
 Pour qui vont les grandes coeurs jusqu'à l'idolâtrie  
 Et nous épargneront ces flots de sang romain  
 Que versent tous les ans votre bras et ma main."  
 (III, i, 937-40; 942-44)

La double présence de Pompée et de Sertorius dans un seul et même commandement créerait une crise d'espace qui inévitablement se solderait par la domination de l'un par l'autre. Ce risque existentiel constitue le point litigieux

de l'accord et est dénoncé par Pompée.

"Moi qui commande ailleurs, puis-je servir sous vous?"  
(III, i, 947)

Effectivement, il n'y a pas de place pour deux généraux dans une unité militaire. Même quand Sertorius accepte de "résigner" son autorité pour devenir le lieutenant de Pompée, l'offre sera refusée.

" Sertorius  
Du droit de commander, je ne suis point jaloux;  
Je ne l'ai qu'en dépôt, et je vous l'abandonne.  
...  
De votre lieutenant m'envierez-vous le nom?  
Pompée  
De pareils lieutenants n'ont des chefs qu'en idée.  
Leur nom retient pour eux l'autorité cédée.  
(III, i, 948-49; 51-52; 53-54)

Nous touchons peut-être le point d'épuisement de ce dialogue. Les protagonistes, en fait, n'ont plus rien à se dire. Ou plutôt chacun se cache derrière ses intérêts propres pour négocier: Pompée refuse de se joindre à Sertorius pour ne pas se démettre de sa fonction de général dans l'armée de Sylla. Sertorius refuse de traiter avec Sylla pour ne pas compromettre sa renommée acquise en terre d'Espagne. Ces héros en vérité forment une race à part dans le théâtre de Corneille. Ils sont prêts à tout "céder" mais à tout reprendre aussitôt. Cette attitude n'est pas seulement politique. Elle se manifeste sur le plan de l'amour. C'est ainsi que Pompée un peu

paradoxalement entreprend de refaire la conquête d'une femme qu'il a répudiée. Son intention est nettement dévoilée dans cette conversation au cours de laquelle il réclame d'Aristie un attachement indéfectible.

"Mais enfin je vous aime, et ne puis davantage  
 Vous, si jamais ma flamme eut pour vous quelque appas,  
 Plaignez-vous, haïssez, mais ne vous donnez pas:  
 Demeurez en état d'être toujours ma femme  
 Gardez jusqu'au tombeau l'empire de mon âme."  
 (III, ii, 1034-38)

Pompée veut qu'une femme répudiée continue toujours à se soumettre à la volonté du mari parjure. Dans la Rome de Sylla, où les femmes sont subjuguées une telle proposition n'étonne guère. Mais dans cette Rome reconstituée en terre espagnole, le jeu des rapports change à l'intérieur du couple. Les femmes ont déjà fait l'apprentissage de 'l'amour politique', un amour fondé sur le système du "donnant donnant". On ne se donne plus à un homme par plaisir; on se donne à lui à cause de ses titres, de sa gloire de sa renommée. Aristie ne tardera pas à l'apprendre à Pompée.

"J'aimais votre tendresse et vos empressements,  
 Mais je suis au-dessus de ces attachements..."  
 (III, ii, 1059-60)

Ou encore:

"Non que je puisse aimer aucun autre que vous  
 Mais pour venger ma gloire, il me faut un époux

Il m'en faut un illustre..."

(vs. 1071-73)

Venger la gloire d'Aristie revient simplement à la replacer dans ce que Georges Couton appelle "la dignité du mariage".<sup>13</sup> En d'autres termes, l'héroïne "exige que Pompée lui rende immédiatement son titre de femme légitime".<sup>14</sup> Cette restitution, on peut déjà le supposer, est difficilement réalisable tant que dure la dictature de Sylla. Elle implique de prime abord le renvoi d'Emilie. Or Emilie est soeur de la femme de Sylla. Pompée l'avait épousée pour son avancement, donc pour une raison politique. Pompée nous dit A. Goulet "servait sa gloire en épousant Emilie, tout comme Aristie servirait la sienne en devenant la femme de Sertorius".<sup>15</sup> Ce genre de politique fait du héros un être asservi, incapable de maîtriser les événements. Par exemple Pompée, assiégé d'un côté par Emilie, de l'autre par Aristie, ne sait comment se tirer du dilemme de "deux femmes" qu'il veut garder pour lui. Naturellement, fataliste de son état il fait confiance au temps, un "temps dépeupleur" qui viendra et emportera Sylla et Emilie. C'est comme si nous étions déjà dans Becket où une "fin de partie" s'annonce, ou des personnages devenus "vieux", "cassés", "impuissants" sont en train de mourir. A Aristie, Pompée dira:

"Sylla n'a que son temps, il est vieil et cassé  
Son règne passera, s'il n'est déjà passé."

(III, ii, 1039-40)

ou encore:

"Souffrez que Sylla meure, ou quitte sa puissance."  
(Vs. 1078)

Cet attentisme politique révolte Aristie qui entrevoit plutôt la libération de Rome dans un grand mouvement d'ensemble contre Sylla, mouvement auquel prendraient part Pompée et Sertorius:

"Que ne pourrez-vous point en tête d'une armée  
partout, hors de l'Espagne, à vaincre accoutumée.  
Et quand Sertorius sera joint avec vous,  
Que pourra le tyran..."

(III, ii, 1089-92)

Ce projet de front commun pour bouter Sylla hors de Rome correspond à une idée de Sertorius. Mais elle a déjà été repoussée par Pompée, car ce dernier refuse toute coalition qui mettrait en péril son autorité. Il l'explique de nouveau à Aristie:

"Sertorius pour vous est un illustre appui;  
Mais en faire le mien, c'est me ranger sous lui;  
Joindre nos étendards, c'est grossir son empire."

(III, ii, 1095-97)

Pompée veut tout posséder sans rien "céder". Esclave de ses intérêts, de ses ambitions, il n'est du côté de personne. C'est un héros de mauvaise foi. "Sous couleur de sauvegarder son serment à Sylla - écrit Serge Doubrovsky - Pompée n'est qu'un lâche qui veut tout obtenir sans rien sacrifier,



Pompée était un ambassadeur de paix. C'est Sertorius qui pour maintenir l'état de guerre refusait de "céder". Aufide ne manque pas de traduire dans les vers suivants cet état d'esprit général qui règne dans le camp de Sertorius:

"Seigneur...  
 J'en crains parmi le peuple un insolent murmure.  
 Ils ont dit que Sylla quitte sa dictature,  
 Que vous seul refusez les douceurs de la paix,  
 Et voulez une guerre à ne finir jamais.  
 Déjà de nos soldats l'âme préoccupée  
 Montre un peu trop de joie à parler de Pompée."  
 (IV, iii, 1433-38)

Ensuite il y a Perpenna sur lequel le vieux général ne peut guère compter. Perpenna, possédé par un amour impossible se détourne de plus en plus des questions politiques. Cet honneur romain pour lequel les réfugiés se battent en terre espagnole ne l'intéresse plus. Son rêve maintenant est de vivre et de mourir en Lusitanie près de la reine Viriate.

"Je n'attends plus de Rome aucun degré d'honneur,  
 Et banni pour jamais dans la Lusitanie,  
 J'y crois en sûreté les restes de ma vie."  
 IV, ii, 1464-66)

Ce genre de malaise au camp de Sertorius oblige le général à aller vite, et surtout à repenser sa stratégie.

Plus que jamais, après cet "entretien inutile", il compte sur l'appui de la reine et la loyauté de son lieutenant. C'est pourquoi nous le voyons, une fois de plus intercéder pour Perpenna auprès de Viriate. "Pour Perpenna, qu'avez-vous résolu?" (Vs,1219) demande-t-il à la reine.

Cette question révèle la duplicité du personnage. En effet, Sertorius "malgré son âge" aime Viriate" plus qu'on n'a jamais aimé".<sup>18</sup> Ce sont les propres termes utilisés par le général pour parler de cet amour qui le possède. Dès lors "céder" Viriate à Perpenna ne réside pas dans une simple démarche du héros auprès de la reine. Cette opération exige du courage, de la volonté et surtout une "abdication de soi". Or Sertorius n'est pas prêt à un sacrifice. Nous le verrons par exemple, pousser un cri d'alarme quand la reine Viriate, à force d'être suppliée, feint d'accepter Perpenna comme époux:

"Pour aimer un Romain, vous voulez qu'il commande,  
Et comme Perpenna ne le peut sans ma mort,  
Pour remplir votre trône, il lui faut tout mon sort.  
Lui donner votre main, c'est m'ordonner Madame,  
De lui céder ma place au camp et dans votre âme."  
(IV,ii,1242-46)

Le héros est mis à découvert. En voulant "céder" Viriate à Perpenna, il n'agissait que contre sa volonté. Donc, comme Pompée Sertorius est un héros de mauvaise foi.

"Aux tergiversations de l'héroïsme abatardi, chez Pompée, correspondent exactement les atermolements de Sertorius qui n'ose pas plus épouser Viriate que son rival n'ose reprendre Aristie, écrit Doubrovsky".<sup>19</sup> Disons tout de suite que Viriate n'est pas Aristie. L'une est reine de Lusitanie, l'autre est le "rebut de Pompée". Donc si Aristie-femme répudiée en quête d'un trône ne pouvait influencer Pompée, Viriate, au contraire, exerce de par son statut un ascendant considérable sur Sertorius. C'est ainsi qu'après maints "atermolements" du héros, la reine le contraint à l'aveu:

"J'ai cru honteux d'aimer quand on n'est plus aimable:  
 J'ai voulu m'en défendre à voir mes cheveux gris  
 Et me suis répondu longtemps de vos mépris."  
 (IV, ii, 1262-64)

Cet aveu d'amour arraché à Sertorius est douloureux. Le héros usé par l'âge cherche à se composer une jeunesse pour s'excuser de ses "cheveux". Nous savons depuis le Cid, que la vieillesse est l'ennemi du héros. (O vieillesse ennemie"... s'exclamait Don Diègue). Don Diègue avait assumé cette situation avec la rage au coeur, mais ne trichait pas. Dans Sertorius, le héros "malgré son âge" croit pouvoir faire un "miracle d'amour qui serait "surprise des sens". Mais la reine Viriate a vite fait de le détromper:

.....La part que tantôt vous aviez dans mon âme  
 Fut un don de ma gloire, et non de ma flamme,  
 .....  
 Je ne veux point d'amant, mais je veux un époux,  
 Mais je veux un héros, qui par son hyménée  
 Sache élever si haut le trône où je suis née."  
 (IV,,11,1285-86,1289-91)

Ainsi pour Viriate l'amour est dépouillé de tout contenu émotionnel. C'est un contrat politique contenant ses clauses, ses exigences. Le héros vassalisé doit renoncer à tout pour se mettre au service de sa dame:

"Si vous m'aimez Seigneur, nos mers et nos montagnes  
 Doivent borner vos vœux, ainsi que nos Espagnes"  
 (IV,11,1329-30)

Et même à ce grand rêve de liberté pour lequel il se bat:

"La liberté n'est rien quand tout le monde est libre,  
 Mais il est beau de l'être, et voir tout l'univers  
 Soupirer sous le joug et gémir dans les fers"  
 (Vs, 1334-36)

En fait que Rome souffre ou gémissse "dans les fers" cela importe peu à Viriate. Ce qui politiquement lui tient au coeur, c'est de faire de Sertorius un roi et de régner avec lui sur l'Espagne:

"Nous n'avons qu'à laisser Rome dans l'esclavage  
 Ils aimeront à vivre et sous vous et sous moi  
 Tant qu'ils n'auront qu'un choix d'un tyran ou d'un roi"  
 (IV, ii, 1362-64)

Les exigences de Viriate sont incompatibles avec tout ce qu'on pourrait appeler les vertus romaines: le patriotisme, le civisme, la Raison d'Etat, toutes ces valeurs pour lesquelles les Horaces s'étaient battus contre les Curiaces. Demander maintenant à Sertorius de renoncer à sa patrie, c'est méconnaître toute l'histoire romaine et "mécontenter" tout un peuple épris de grandeur et de liberté. Sertorius essaie de l'expliquer à la reine:

"Mais nos Romains, Madame, aiment tous leur patrie  
 Et de tous leurs travaux l'unique et doux espoir  
 C'est de vaincre bientôt assez pour la revoir."  
 (IV, ii, 1358-60)

En d'autres termes, ils n'accepteront pas de vivre ni dans une royauté, ni sous une dictature:

"Ils ont pour l'un et l'autre une pareille haine  
 Et n'obéïront point au mari d'une reine."  
 (Vs. 1365-66)

A cette défense hésitante, un peu timide, du droit de tous ces proscrits jeté sur la terre espagnole, la reine

comme dirait André Stegman, "va jusqu'au bout de sa logique".<sup>20</sup>

"Qu'ils aillent donc chercher des climats à leur choix  
Où le gouvernement n'ait ni tyrans, ni rois."  
(IV, iii, 1367-68)

Qu'on ne parle pas ici d'exigence sentimentale, ni d'une reine agissant "en pure amoureuse".<sup>21</sup> Peut-être Viriate n'a-t-elle jamais aimé! Elle ressemble à ces "femmes viriloïdes" dont parle Roland Barthes dans son ouvrage, Sur Racine.<sup>21</sup> Ces femmes qui "versent dans la virilité... sans égard à leur sexe biologique".<sup>22</sup> Dans Sertorius, un problème de ce genre existe. En fait, dans une situation inversée, c'est la femme, dans cette pièce qui exerce la loi du plus fort. Le héros asservi fait la volonté de l'héroïne. Par exemple, le projet initial de Sertorius était comme le dit Couton de "rentrer dans Rome en libérateur triomphant", mais assiégé de toutes parts par Viriate, le héros ajourne tout. Il n'est réduit qu'à faire des voeux pieux, qu'à ruser avec le temps pour ne pas déplaire à la reine:

"Mais porter dès l'abord les choses à l'extrême  
Madame et sans besoin de faire des mécontents  
Soyons heureux plus tard pour l'être plus longtemps."  
(IV, ii, 1386-88)

Ce prétexte de "l'avenir" pour excuser le "présent" irrite la reine Viriate. Cette dernière, politique de son état, croit dans l'action immédiate. C'est pourquoi, comme dans Horace, "pour trancher ce discours superflu", elle lance à Sertorius son ultimatum:

"Je suis la reine, et qui sait porter une couronne  
 Quand il a prononcé, n'aime point qu'on raisonne  
 Je vais penser à moi, vous penserez à vous.  
 (IV,ii,1393-95)

Sertorius ne pensera à rien sinon à la capitulation. Ce héros faible, indécis est psychologiquement désarmé pour soutenir la lutte des consciences. La crainte d'être abandonné par Viriate, il reconsidère sa décision première de "céder" la reine à Perpenna. A ce dernier, il demande de le délier de toute promesse, en un mot de renoncer à Viriate:

"Que sert que je promette et que je vous la donne  
 Quand son ambition l'attache à ma personne?...  
 Mais si vous m'enchaînez à ce que j'ai promis  
 Dès demain elle traite avec nos ennemis.  
 (IV,iii,1489-90,1503-04)

Qu'un bien promis à Perpenna lui soit ravi pour consolider une alliance politique, cela ne sauvera pas pour autant le héros de sa déchéance. Car craignant toujours

d'agir, les événements se tourneront contre lui. Déjà à Rome, Sylla "s'est démis de sa puissance". Emilie la nouvelle femme de Pompée est "morte en accouchant". C'est le cas de dire que l'histoire est en train de se faire sans Sertorius. D'ailleurs, tout semble indiquer qu'un temps nouveau s'annonce, un temps que ne verra pas le vieux général aux "cheveux gris" puisque les conjurés en la personne d'Aufide parlent d'assassiner Sertorius et de remettre le commandement à Perpenna.

La mise à mort du héros

Les empoisonnements, les assassinats ne sont généralement pas les moyens utilisés par un cornélien pour se débarrasser de ses ennemis. L'arme est la dialectique, l'affrontement, le duel. Mais depuis la mort de Pompée, depuis Rodogune, le poison, l'assassinat, le crime en général deviennent monnaie courante dans ce théâtre finissant. De telles situations préfigurent les pièces de Racine dans lesquelles le dilemme tragique se résout le plus souvent par la mort d'un ou plusieurs protagonistes.

Certainement Sertorius n'est pas composé suivant une texture racinienne. Il n'existe ni personnages absents, ni "Dieu caché" qui dirige de loin les événements. Cependant, par analogie



reconnaissent pas en Perpenna un chef. Déjà les soldats mutinés cherchent refuge dans le camp de Pompée devenu comme le dit Aufide "Maître absolu de tout".

"Seigneur Pompée est arrivé,  
 Nos soldats mutinés, le peuple soulevé,  
 La porte s'est ouverte à son nom, à son ombre...  
 Maître absolu de tout, il change ici la garde."  
 (V, v, 1803-05, 1813-14)

Donc, toute cette tentative de Perpenna de devenir "Sertorius" a échoué. La gratuité de l'acte plonge davantage ce rival dans une amère solitude. C'est Pompée qui émerge en tant que "Maître", et décide de la nouvelle politique de Rome: Aristie reprendra sa place auprès de son époux, Perpenna sera exécuté, et Viriate pardonnée.

"Grande Reine...  
 Je vous offre la paix, et ne rompt point la trêve,  
 Et ceux de nos Romains qui sont auprès de vous  
 Peuvent y demeurer sans craindre mon courroux."  
 (V, vii, 1870: 1870-80)

Cette tragédie, en vérité, finit mal. Aucun des protagonistes ne peut se targuer d'être l'artisan propre de son destin. Sertorius, par exemple, du commencement à la fin, ne vivait que pour regretter sa jeunesse. Le vieux général comme le dit Serge Doubrovsky "a vécu cette tragédie dans le désarroi de la volonté et de la débacle de la nature".<sup>25</sup> Quant à Perpenna, il ne s'est jamais élevé à la dignité de héros. C'est un brillant second qui finit ses jours dans le crime. Pompée

qu'on croirait être le héros de cette tragédie n'est, à la vérité, ce qu'on appelle en politique un "opportuniste". La démission de Sylla, la mort d'Emilie, l'assassinat de Sertorius constituent autant d'événements contingents dont il a su bénéficier pour étendre sa domination. Ce n'est pas sans raison qu'il a attendu le cinquième acte, à cet instant précis, où "les jeux sont faits" pour crier victoire:

"Je suis maître, je parle, obéissez."  
(V, iv, 1868)

Ces vers nous dit Doubrovsky "n'a plus qu'une valeur parodique, chez cet homme qui n'est en fait qu'un esclave, Molière n'aura plus qu'à cueillir ce vers et à le mettre dans la bouche d'Arnolphe".<sup>26</sup> Que le critique ait raison ou non, cela importe peu. L'important est que "Sertorius finit mal, le héros est lâchement assassiné".<sup>27</sup> Dès lors, malgré cette paix factice entre Pompée et Viriate, on ne peut plus parler de "tragédie heureuse". D'ailleurs au moment même où le rideau s'apprête à tomber, la dernière impression communiquée aux spectateurs est celle d'une cérémonie funèbre:

"Vous, Madame, agréez pour notre grand héros  
Que ses manes vengés goûtent en plein repos,  
Allons donner votre ordre à des pompes funèbres,  
A l'égal de son nom illustres et célèbres,  
Et dresser un tombeau, témoin de son malheur,  
Qui le soit de sa gloire et de notre douleur."  
(V, viii, 1915-20)

## Notes

<sup>1</sup> Georges Couton, La Vieillesse de Corneille, Librairie Maloine, Paris, 1949, p. 72.

<sup>2</sup> Jean Starobinsky, L'Oeil vivant, Gallimard, Paris, p. 61. Dans ce livre Starobinsky parle de la magie du nom "La gloire prends corps dans le nom. C'est lui qui traversa la durée en résistant à la durée... le nom est porteur du "nouveau jour".

<sup>3</sup> Ibid., p. 61

<sup>4</sup> Jean Landri Leroy, Le Thème de la volonté chez Pierre Corneille, Cuny, 1973, p. 196.

<sup>5</sup> A. Goulet, L'Univers théâtral de Corneille, Cambridge, 1978, p. 94

<sup>6</sup> Couton, op. cité., p. 73

<sup>7</sup> Stegman, L'Héroïsme cornélien, Colin, Paris, 1961, p. 518

<sup>8</sup> Leroy, op. cité., p. 197

<sup>9</sup> Cité par Corneille dans "l'Avis au lecteur". Voir Sertorius.

<sup>10</sup> Roland Barthes, Sur Racine, Edition du Seuil, Paris, 1963, p. 66

<sup>11</sup> Starobinsky, op. cité., p. 36

<sup>12</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la Dialectique du héros, Gallimard, Paris, 1963, p. 346

<sup>13</sup> Couton, op. cité., p. 75

- 14 Ibid.
- 15 Goulet, op. cité., p. 95
- 16 Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros,  
Gallimard, Paris, 1963, p. 347
- 17 Couton, op. cité., p. 75
- 18 Sertorius: "Ah! pour être Romain, je n'en suis pas  
moins homme  
J'aime et peut-être plus qu'on a jamais  
aimé;  
Malgré mon âge et moi, mon coeur s'est  
enflammé.  
(IV, i, 1194-96)
- 19 Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros,  
Gallimard, Paris, 1963, p. 348
- 20 Stegman, op. cité., p. 523
- 21 Barthes, op. cité., p. 25
- 22 Ibid.
- 23 Couton, op. cité., p. 75
- 24 Stegman, op. cité., p. 349

Conclusion: Les limites de la liberté du héros cornélien

Lagarde & Michard qualifient le théâtre de Corneille "d'optimiste".<sup>1</sup> Dans un sens large, cela signifierait que ce théâtre met l'accent sur la grandeur de l'homme et sur sa liberté: "L'homme est son propre Prométhée" disent-ils, après Michelet.<sup>2</sup>

Certainement, dans un premier temps, le théâtre de Corneille présente des "êtres bien nés" qui ont une haute idée d'eux-mêmes et de leur devoir. On a vu Rodrigue voler au secours de son père déshonoré par un soufflet que lui a infligé Don Gormas. Le jeune cavalier provoque l'offenseur en duel, le tue et restaure l'honneur de sa famille. Il en est de même du jeune Horace qui pour assurer la suprématie de Rome sur Albe consent à étouffer ses sentiments pour se battre sans regrets contre le frère de sa femme.

"Avec une allégresse aussi pleine et sincère  
Que j'épousai la soeur, je combattrai le frère."  
(II, iii, 499-500)

Horace élève le débat au-dessus de la notion du bien et du mal. En choisissant de "n'examiner" rien et d'adhérer irrémédiablement à son acte, ce fougueux Romain du théâtre de Corneille pose déjà - et ceci avant l'existentialisme - le problème de la responsabilité du héros. Ce n'est pas sans raison, d'ailleurs, que maints critiques, notamment le

Professeur Henri Peyre, considèrent Corneille comme un ancêtre de l'existentialisme. Dans un article paru dans Romanic Review, intitulé "Quelques ouvrages récents sur le Dix-Septième siècle", le Professeur Peyre écrit: "Les auteurs d'aujourd'hui qu'écoute le plus la jeunesse se sont rattachés explicitement à une tradition cornélienne rajeunie, dont l'histoire littéraire récente n'avait pas peu contribué à épousseter les dorures affadies".<sup>3</sup> Et l'article se termine sur cette note optimiste: "On écrira sans doute une thèse sur 'Corneille père du théâtre existentialiste'".<sup>4</sup>

Il ne s'agit pas ici de spéculation critique, mais plutôt d'une analogie frappante qui semblerait exister entre le théâtre de Corneille, écrit trois siècles avant, et celui de Jean-Paul Sartre, écrivain du 20e siècle. Le mot de Garcin, par exemple, dans Huis-Clos: "L'enfer, c'est les autres"<sup>6</sup> ressemble étrangement à celui qu'Horace proféra à la face de Curiace: "Albe vous a nommé, je ne vous connais plus" (II, ii, 502). D'autre part, en écoutant l'Oreste des Mouches discourir sur la liberté et la notion de responsabilité, on a l'impression de retomber dans Corneille: "Je suis libre... la liberté a fondu sur moi comme la foudre... J'ai fait mon acte plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui".<sup>6</sup>

C'est en d'autres termes et sous d'autres formes le "Je le

ferais encore, si j'avais à le faire" de Polyeucte.

On ne doit pas, cependant, se méprendre sur ce concept de liberté défini par Oreste. Il est présenté comme une liberté totale, sans restriction, qui prend naissance dans un univers sans Dieu, donc sans autorité. Or chez Corneille, Dieu n'est pas absent. Il est là sur la scène, représenté, à tout instant, par le père, le roi, le prince, le gouverneur, en un mot, il est une forme de la Raison d'Etat. Dès lors, comment concilier la liberté du héros cornélien avec ce principe d'autorité?

Il faut reconnaître tout d'abord que le héros cornélien est prisonnier d'une structure pré-établie. Il ne peut rien entreprendre sans se heurter à un interdit; et cela constitue un handicap majeur à son épanouissement. Rodrigue a vite fait de découvrir qu'il a été jeté dans un monde déchiré par les contradictions et divisé par des intérêts de clan. D'un côté, il y a la "vieille garde" représentée par son père, de l'autre la classe des héros en opposition ouverte ou camouflée avec le roi, et représentée par Don Gormas. Ensuite, il y a toute la foule des courtisans, les partisans de Don Sanche, gravitant autour du trône, en quête de faveur. Dès lors, il était acculé à son tour, à faire un choix, à prendre parti. Et c'est ainsi qu'il a été entraîné par son père dans un duel de prestige et d'honneur. En fait, même quand Rodrigue tue Don Gormas, comme l'Oreste des Mouches tuera sa

mère, même quand il massacre les Maures comme Roland massacrait les Sarrazins, le héros ne retrouve ni la paix recherchée, ni la liberté souhaitée; il est vite "récupéré" par le pouvoir royal. En fait, c'est Don Fernand, à la fin de la pièce qui intervient et décide. Il exhorte Rodrigue à la patience et renvoie à demain ce qu'à tout prix le héros voudrait réaliser dans le temps présent: son mariage avec Chimène.

"Espère en ton courage, espère en ma promesse,  
Et possédant déjà le coeur de ta maîtresse,  
Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi  
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi."  
(V, vii, 1837-40)

Cette intervention du roi à l'ultime phase du procès héroïque constitue une constante de la dramaturgie cornélienne. Elle est particulièrement ressentie dans Horace où le héros a été jugé pour avoir tué sa soeur. Qualifié de "criminel", il préférerait mourir plutôt que de vivre en "infâme". Mais ce droit de choisir sa mort lui a été refusé. Au contraire, c'est le roi Tulle qui intervient et résout le dilemme dans le sens des intérêts de l'Etat:

"Vis donc Horace...  
Vis pour servir l'Etat...  
(V, iii, 1979; 1963)

Le héros devient un instrument au service de l'Etat. Dès lors quel est le sens de sa lutte, et surtout de cette

liberté conquise au prix de tant de sacrifices sur le champ de bataille, En vérité, cette liberté apparaît comme une liberté dérisoire. Et Georges Bernanos n'aurait pas difficulté à donner à cet épisode le titre suivant: "La liberté, pourquoi faire?"<sup>7</sup>

Dans Cinna, les protagonistes ont vite compris que cette liberté est un leurre. C'est pourquoi, ils ont décidé, avant toute chose, d'assassiner Auguste. Par cette action, ils espéraient renverser le trône et détruire le principe d'autorité.

Mais ce coup ne pouvait pas réussir. Car, en fait, les personnages ne se battaient pas uniquement pour la liberté de Rome. Derrière cette prétendue "cause publique" se cachaient des frustrations individuelles. Emilie, par exemple, est fascinée par le personnage d'Auguste, mais elle continue à demander sa tête; de son côté, Cinna à la fois amoureux et conjuré, éprouve de l'horreur à frapper Auguste, son bienfaiteur; enfin, Maxime conjuré et ami de Cinna s'est toujours comporté comme un rival plutôt qu'un allié.

Toute cette histoire de Cinna, en vérité, est un tissu de mensonges et de contradictions. tout d'abord le débat héroïque est ramené à des querelles de personne; ensuite les personnages en se mettant à découvert se sont sabordés. Et c'est finalement Auguste qui intervient et décide du sort tragique des héros:

"Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie:  
 Comme à mon ennemi, je t'ai donné la vie,  
 Et malgré la fureur de ton lâche destin,  
 Je la donne encore comme à mon assassin.  
 (V, iii, 1701-04)

On a beaucoup disserté sur le degré de sublimité de ce geste d'Auguste. Pour un critique comme Dort "Auguste résout toutes les contradictions du héros cornélien. Il réconcilie "éblouir" et "être ébloui", l'être et le paraître. Il les unit dans une réalité transcendante".<sup>8</sup>

Certainement cette clémence d'Auguste étonne. C'est comme un coup de foudre, Auguste tombe soudainement amoureux de la liberté. Mais ce qu'on oublie, c'est que ce geste est aussi un geste de pitié. C'est le "seigneur" Auguste qui dans sa générosité politique "donne la vie" à un héros "vas-salisé". En somme comme dans Horace, le héros dans Cinna est d'abord récupéré, et ensuite mis au service de l'Etat. Toute sa tentative de changer l'ordre des choses aboutit à un pit- teux échec. Il reste et demeure, malgré son grand rêve de liberté, un être prisonnier des structures en place.

Dans Polyeucte, il a existé une situation similaire. Mais dans cette pièce le problème est posé avec beaucoup plus d'acuité. On peut même parler d'une confrontation entre le roi et le héros. Polyeucte nouvellement converti au chris- tianisme veut implanter sa "religion" dans un état où tout chrétien est considéré comme un ennemi public. Le héros

brave cette disposition d'Etat, et proclame sa foi. Il fait irruption dans le temple païen, renverse les autels, brise les "dieux" de pierre, et réalise en somme l'acte le plus iconoclaste jamais rencontré au théâtre de Corneille.

A partir du scandale du temple, on ne peut plus parler d'une simple confrontation. Le héros devient violent. En renversant les autels et toute cette imagerie païenne du temple, il se désolidarise avec le "pouvoir", et se range du côté des chrétiens victimes de la persécution d'Etat. Donc, l'acte constitue un acte de rébellion. C'est l'arrogance d'un sujet qui refuse de se plier aux normes érigées par l'autorité. L'événement a été situé dans son contexte par Stratonice. Elle n'a pas hésité, en face de Pauline, à présenter Polyeucte tel qu'il est maintenant perçu par la foule des gens:

"C'est l'ennemi de l'état et des Dieux  
 Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide  
 Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide."  
 (III, ii, 781-83)

Dans ce même ordre d'idée, on peut comprendre l'attitude de Félix vis-à-vis du scandale. Procureur de Décie, son devoir consiste à veiller au maintien de l'ordre régnant. Or l'acte de Polyeucte est un défi à l'ordre, un "parricide", donc, un attentat contre la sûreté de l'Etat. C'est pourquoi malgré les liens de famille qui l'unissent à ce dernier,

Félix a ordonné son exécution.

Encore une fois, malgré sa volonté de vaincre, le héros cornélien est saisi, happé par le vertige de la mort. Sa victoire un peu paradoxalement ressemble à un échec. C'est comme si nous étions déjà dans Racine où un destin fatal pèse sur le devenir héroïque des personnages: à la seule différence que chez Racine la main qui frappe est "cachée", tandis que chez Corneille, la main est là, présente sur la scène; elle est objectivement représentée par le principe d'autorité. Même dans les pièces dites "décadentes", le principe d'autorité demeure. Il régit l'action du héros en tout temps et en tout lieu. Dans Sertorius, par exemple, les protagonistes fuient la Rome dictatoriale de Sylla. Ils vont se réfugier en Espagne, sur la terre libre de l'exil. Au prime abord, cette démarche témoigne du besoin de s'affirmer et du refus d'accepter toute forme de domination. Mais dans la pratique, les choses se passent autrement. En Espagne, Sertorius, le chef des proscrits, tombe sous le joug de la reine Viriate. Ambitieuse de son état, cette reine professe une conception de liberté tout à fait différente de celle des protagonistes romains:

"La liberté n'est rien quand tout le monde est libre  
 Mais il est beau de l'être et de voir tout l'univers  
 Soupirer sous le joug et gémir dans les fers."

(IV, ii, 334-36)

Sertorius n'a pas relevé le défi. Loin de combattre ce concept étroit de liberté, le vieux général se tourne plutôt vers l'amour de Viriate. C'est de cette reine dominatrice qu'émane désormais tout son pouvoir de décision. Certains critiques parlent de lui comme "un malade de la volonté"<sup>9</sup> un héros aliéné qui accepterait même de se démettre de son autorité pour servir de second à Pompée. Un tel personnage n'a ni l'étoffe d'un chef, ni le courage d'un héros. C'est un être décrépît qui finalement sera assassiné par son lieutenant Perpenna.

Maintenant, une question importante mérite d'être posée: Comment peut-on expliquer cette déchéance ou cette mort du héros chez Corneille, un écrivain traditionnellement présenté comme le peintre des énergies indomptables?

Ceci ne peut s'expliquer que dans le climat de l'époque. La littérature au 17<sup>e</sup> siècle était, en fait, une littérature régentée par des règles. La règle la plus connue à l'époque était celle des "unités":

"Qu'en un lieu, qu'en jour un seul fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."<sup>10</sup>

Cette règle gênait certains écrivains dans leur travail de création. Corneille ne s'est jamais totalement plié à cette discipline. Et chaque fois qu'il en parle, il le fait comme le dit Antoine Adam avec "une répugnance mal

dissimulée".<sup>11</sup> "Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps et par les incommodités de la représentation qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, où troublent celle des autres. Le roman n'a aucune de ses contraintes."<sup>12</sup>

Donc, il existe chez Corneille une discordance entre la volonté libre du dramaturge et les exigences que lui impose la réalité des règles. Cette discordance, semble-t-il, a déterminé chez Corneille la création d'un théâtre à deux volets. Dans un premier temps, le héros subit une ascension qui répond à un rêve de grandeur et de liberté; dans un deuxième temps, il connaît une chute qui métaphoriquement peut-être considérée comme le retour du dramaturge vers les normes classiques. On sait que le classicisme qui par définition est "ordre" et "mesure" a en horreur l'extravagance des "espaces infinis".

Cette discordance n'est pas seulement littéraire. Elle est aussi politique. Le théâtre de Corneille comme le dit Dort est à l'image "d'une féodalité sans lois, ni règles... d'une féodalité contre le roi".<sup>13</sup> Des pièces comme le Cid ou même Horace répondent à cette définition. Elles étalent à nu toutes les frustrations des féodaux, tous les rancœurs des aristocrates. Le cadre ou le décor de ces pièces, fictif

ou réel, est en général celui d'un champ de bataille où des protagonistes viennent vider leurs querelles: "Dans la voix de Don Gormas et même celle de Rodrigue et de Don Diègue, le public pouvait reconnaître comme dit Sainte Beuve 'l'écho de cette altièrre et féodale arrogance que Richelieu achevait à peine d'abattre et de niveler'".<sup>13</sup> A tout cela, si nous ajoutons le meurtre de Camille, le scandale du temple provoqué par Polyeucte, l'assassinat de Sertorius, l'attentat contre Auguste, nous pouvons dire que toute la somme de ces violences témoigne indubitablement d'une volonté de changement de la part des héros, mais tout ceci reste au niveau des intentions, car dans la pratique, le roi reste le dernier recours. C'est lui qui juge, et sa décision est sans appel.

C'est à ce niveau que se produit la rupture de Corneille avec ses héros. Partisan de l'ordre, le dramaturge ne saurait se ranger à côté d'eux, et assumer leurs actes. La plupart d'entre eux sont des "exaltés" dont l'objectif premier serait de remettre en question la structure de l'Etat. Alors pour ne pas donner l'impression de vouloir créer des "monstres" dans une "société polie", Corneille, en la personne du roi, détruit, en dernière instance ses héros. D'où ce théâtre que nous nommons un théâtre à deux volets dans lequel la volonté de faire est toujours réprimée par les exigences de la Raison d'Etat.

## Notes

- <sup>1</sup> Lagarde & Michard, XVIIe siècle, Bordas, Paris, 1964  
p. 122
- <sup>2</sup> Ibid.
- <sup>3</sup> Romanic Review, "Quelques ouvrages récents sur le  
Dix-Septième Siècle", No. 40-41, 1949-50, p. 122
- <sup>4</sup> Ibid.
- <sup>5</sup> Jean Paul Sartre, Huis-Clos, Gallimard, Paris, 1947, p. 92
- <sup>6</sup> Sartre, Les Mouches, Gallimard, Paris, 1947, p. 234
- <sup>7</sup> Georges Bernanos, La Liberté pourquoi faire?, Gallimard  
Paris, 1953
- <sup>8</sup> Dort, op. cité., p. 61
- <sup>9</sup> Leroy, op. cité., p. 289
- <sup>10</sup> Boileau, La Tragédie, Chant III, 45-46
- <sup>11</sup> Adam, L'Age classique, B. Arthaud, Paris, 1968, p.  
109
- <sup>12</sup> Corneille, Théâtre complet, T. I, Gallimard, 1950,  
p.54
- <sup>13</sup> Dort, op. cité., p. 55

## Appendice I

On présente bien souvent le théâtre de Racine comme un théâtre féroce, un vrai sérail autour duquel rôde la mort. Mais on a vite oublié que ce thème de la férocité existe en filigrane dans les pièces de Corneille, thème entretenu par un sentiment de vengeance retrouvé chez différents personnages. Dans cet "Appendice", nous nous proposons de détacher des textes étudiés les vers dans lesquels apparaissent à un rythme obsédant le mot "vengeance" ou le verbe "venger".

Le Cid

Faut-il de votre éclat voir triompher le comte  
Et mourir sans vengeance... (I, iv, 249-250)

\*\*\*

Fer jadis tant ja craindre...  
Passe pour me venger en de meilleures mains (I, iv, 257-260)

\*\*\*

Et ce fer, que mon bras ne peut plus soutenir,  
Je le remets au tien pour venger, et punir (I, v, 271-72)

\*\*\*

Enfin tu sais l'affront et tu tiens la vengeance  
...Venge-moi, venge-toi (I, v, 286-87)

\*\*\*

Accablé des malheurs où le destin me range  
 Je vais les déplorer: va, cours, vole, et nous venge  
 (I, i, 289-290)

\*\*\*

Il faut venge un père et perdre une maîtresse  
 (I, vi, 302)

\*\*\*

Fer qui cause ma peine  
 M'es-tu donné pour venge mon honneur  
 (I, vi, 318-19)

\*\*\*

J'attire ne me vengeant sa haine et sa colère  
 J'attire ses mépris en ne me vengeant pas  
 (I, vi, 323-24)

\*\*\*

Je m'accuse déjà de trop de négligence:  
 Courons à la vengeance  
 (I, vi, 345-46)

\*\*\*

A qui venge son père, il n'est rien impossible  
 (II, ii, 417)

\*\*\*

Pour la juste vengeance, il n'est point de supplice  
 (II, viii, 654)

\*\*\*

Enfin mon père est mort, j'en demande la vengeance  
 Plus pour votre intérêt que pour mon allégeance  
 Vous perdez en la mort d'un homme de son rang:  
Vengez-la par une autre et le sang par le sang  
 (II, viii, 689-692)

\*\*\*

Si venge un soufflet mérite un châtiment  
 Sur moi seul doit tomber l'éclat de la tempête  
 (II, viii, 720-21)

Employez mon épée à punir le coupable  
 Employez mon amour à venger cette mort  
 (III, ii, 778-79)

\*\*\*

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau  
 Et m'oblige à venger après ce coup funeste  
 Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste  
 (III, iii, 800-03)

\*\*\*

Quoi! mon père étant mort et presque entre mes bras  
 Son criera vengeance et je ne l'orrai pas!  
 (III, iii, 831-31)

\*\*\*

Il y va de ma gloire, il faut que je me venge  
 (III, iii, 842)

\*\*\*

N'épargnez point mon sang: goûtez sans résistance  
 La douceur de ma perte et de votre vengeance  
 (III, iv, 853-54)

\*\*\*

Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père  
 Je le ferais encor, si j'avais à le faire  
 (III, iv, 877-878)

\*\*\*

Même soin me regarde et j'ai, pour m'affliger  
 Ma gloire à soutenir et mon père à venger  
 (III, iv, 915-16)

\*\*\*

Et pour venger un père emprunter d'autres bras  
 Ma Chimène, crois-moi, c'est n'y répondre pas  
 Ma main seule du mien a su venger l'offense  
 Ta main seule du tien doit prendre la vengeance  
 (III, iv, 948-950)

\*\*\*

Au nom d'un père mort ou de notre amitié  
 Punis-moi par vengeance ou du moins par pitié  
 (III, iv, 959-960)

\*\*\*

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère  
 Je ferai mon possible à bien venger mon père  
 (III, iv, 981-982)

\*\*\*

J'ai vu mort l'ennemi qui m'avait outragé  
 Et je ne saurais voir la main qui m'a vengé  
 (III, v, 1007-08)

\*\*\*

Mon bras, pour vous venger, armé contre ma flamme  
 Par ce coup glorieux m'a privé de mon âme  
 (III, vi, 1049-50)

\*\*\*

Mon honneur offensé sur moi-même se venge  
 Et vous m'osez pousser à la honte du change  
 (III, vi, 1061-62)

\*\*\*

Ne borne pas ta gloire à venger un affront  
 Porte-la plus en avant: force par ta vaillance  
 (III, iv, 1092-93)

\*\*\*

Quoi! pour venger un père est-il jamais permis  
 De livrer sa patrie aux mains des ennemis?  
 (IV, ii, 1183-84)

\*\*\*

C'est générosité quand pour venger un père  
 Notre devoir attaque une tête si chère  
 (IV, ii, 1197-98)

\*\*\*

J'excuse ta chaleur à venger une offense

Et l'Etat défendu me parle en ta défense  
(IV, ii, 1253-54)

\*\*\*

S'il meurt des coups reçus pour le bien du pays  
Ma vengeance est perdue et mes desseins trahis  
(IV, v, 1359-60)

\*\*\*

Sire, permettez-moi de recourir aux armes  
C'est par là seulement qu'il a su m'outrager  
Et c'est aussi par là que je me dois venger  
(1398-1400)

\*\*\*

Pour venger son honneur il perdit son amour  
Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour  
(V, i, 1539-40)

\*\*\*

Et quoi qu'en ma faveur on ordonne le sort  
Mon père est sans vengeance ou mon amant est mort  
(V, iv, 1651-52)

\*\*\*

Allez, vengeance, amour, qui troublez mes esprits  
(V, iv, 1663)

\*\*\*

N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie:  
En croyant me venger, tu m'as ôté la vie  
(V, v, 1717-1718)

\*\*\*

Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains  
Vos mains seules ont droit de vaincre un invincible  
(V, vii, 1792-1793)

## Horace

Je me défendrai mieux contre votre courroux  
 Et pour le mériter, je n'ai plus d'yeux pour vous:  
Vengez-vous d'un ingrat, punissez un volage  
 (II, v, 589-591)

\*\*\*

Qu'un de vous deux me tue et que l'autre me venge  
 Alors votre combat n'aura plus rien d'étrange  
 Et du moins l'un des deux sera juste agresseur  
 Ou pour venger sa femme, ou pour venger sa soeur  
 (II, vi, 632-34)

\*\*\*

Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle est mon offense  
 Qui t'oblige à chercher une telle vengeance?  
 (II, vi, 667-68)

\*\*\*

Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement  
 De l'affront que m'eût fait ce mol consentement  
 (III, v, 969-970)

\*\*\*

Son courage sans force est un débil appui  
 Voulant venger son frère, il tombe auprès de lui  
 (IV, 1126-27)

\*\*\*

Ma soeur, voici le bras qui venge nos deux frères  
 Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires  
 (IV, v, 1251-52)

\*\*\*

Quand la perte est vengée, on n'a plus rien perdu  
 (IV, v, 1261)

\*\*\*

Puisqu'ils sont satisfaits par le sang épandu  
 Je cesserai pour eux de paraître affligée  
 Et j'oublierai leur mort que vous avez vengée

Mais qui me vengera de celle d'un amant...  
(IV, v, 1262-65)

\*\*\*

Ton ardeur criminelle à la vengeance aspire  
Ta bouche la demande, et ton cœur la respire  
(IV, v, 1271-72)

\*\*\*

Cinna

Impatients désirs d'une illustre vengeance  
 Dont la mort de mon père a formé la naissance  
 (I, i, 1-2)

\*\*\*

Te perdre en me vengeant, ce n'est pas me venger  
 (I, i, 36)

\*\*\*

Par un si grand dessein vous vous faites juger  
 Digne sang de celui que vous voulez venger  
 (I, ii, 59-60)

\*\*\*

Pour qui venge son père, il n'est point de forfaits  
 (I, ii, 83)

\*\*\*

Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas  
 Qui le faisant périr ne me vengerait pas  
 (I, ii, 103-04)

\*\*\*

Joignons à la douceur de venger nos parents  
 La gloire qu'on remporte à punir les tyrans  
 (I, ii, 106-107)

\*\*\*

Et tous font éclater un si puissant courroux  
 Qu'ils semblent tous venger un père comme vous  
 (I, iii, 151-52)

\*\*\*

Puisque des trois tyrans c'est le seul qui nous reste...  
 Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître  
 (I, iii, 224-225)

\*\*\*

Et puisque désormais tu ne peux me venger  
 Dérobe au moins ta tête à ce mortel danger  
 (I, iv, 299-300)

\*\*\*

Et vous devez aux Dieux compte de tout le sang  
 Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang  
 (II, i, 431-32)

\*\*\*

Et vous pouvez juger  
 Que je veux l'affranchir ensemble et la venger  
 (II, ii, 651-52)

\*\*\*

Vengeons nos concitoyens, et que sa peine étonne  
 Quiconque après sa mort aspire à la couronne  
 (II, ii, 661-62)

\*\*\*

Mais quand j'aurai vengé Rome des maux soufferts  
 Je saurai le braver jusque dans les enfers  
 (II, i, 695-96)

\*\*\*

Il adore Emilie, il est adoré d'elle  
 Mais sans venger son père, il n'y peut aspirer  
 (III, i, 710-11)

\*\*\*

Je trahis son amant, je détruis sa vengeance  
 (III, i, 778)

\*\*\*

Et quoique qu'on entreprenne et quoi qu'on exécute  
 Quand il élève un trône il venge la chute  
 (III, iv, 1005-06)

\*\*\*

Sans emprunter ta main pour servir ma colère  
 Je saurai bien venger mon pays et mon père  
 (III, iv, 1017-18)

Il faut affranchir Rome, il faut venger un père  
(III, iv, 1050)

\*\*\*

O Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu  
(IV, ii, 1187)

\*\*\*

Une offense qu'on fait à toute sa province  
Dont il faut qu'il la venge, ou cesse d'être prince  
(IV, iv, 1253-54)

\*\*\*

Si l'effet a manqué, ma gloire n'est pas moindre  
N'ayant pu vous venger, je vous irai rejoindre  
(IV, iv, 1309-10)

\*\*\*

Sauvons-nous Emilie, et conservons le jour  
Afin de le venger par un heureux retour  
(IV, v, 1335-36)

\*\*\*

Cinna dans son malheur est de ceux qu'il faut suivre  
Qu'il ne faut pas venger, de peur de leur suivre  
(IV, v, 1337-38)

\*\*\*

Je ne m'en suis vengé qu'en te donnant la vie  
(V, i, 1446)

\*\*\*

Le père et les deux fils lâchement égorgés  
Par la mort de César étaient trop peu vengés  
(V, i, 1548)

\*\*\*

Je ne voulus jamais lui donner d'espérance  
Qu'il ne m'eût de mon père assuré la vengeance  
(V, ii, 1577-78)

\*\*\*

Et je suis plus à craindre et vous plus en danger  
 Si j'ai l'amour ensemble et le sang à venger  
 (V, ii, 1623-24)

\*\*\*

Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme  
 (V, ii, 1633)

\*\*\*

Dans mon peu de mérite elle me négligeait  
 Et ne put négliger le bras qui la vengeait  
 (V, ii, 1635-36)

\*\*\*

Je voulais avoir lieu d'abuser Emilie  
 Effrayer son esprit, la tirer d'Italie  
 Et pensais la résoudre à cet enlèvement  
 Sous l'espoir du retour pour venger son amant  
 (V, iii, 1677-1680)

\*\*\*

Sertorius

Unissons ma vengeance à votre politique  
 Pour sauver des abois toute la République  
 (I, iii, 289-290)

\*\*\*

De trop de confiance, il aime à se venger  
 Et dans ce grand dessein rien n'est négligé  
 (II, ii, 643-44)

\*\*\*

N'importe, servons-la, méritons son amour:  
 La force et la vengeance agiront à leur tour  
 (III, v, 739-740)

\*\*\*

Vengez-moi de Sylla...  
 Ou souffrez qu'on me venge et de vous et de lui  
 (III, ii, 1067-68)

\*\*\*

...pour venger ma gloire il me faut un époux  
 (III, ii, 1072)

\*\*\*

Céder avec prudence au temps prêt à changer,  
 Et ne me perdre pas au lieu de vous venger  
 (III, ii, 1111-12)

\*\*\*

Je ne suis pas, Seigneur, d'une telle importance  
 D'autres soins éteindront cette ardeur de vengeance  
 (III, ii, 1133-34)

\*\*\*

Pourrions-nous venger Rome après de telles pertes  
 (III, ii, 1321)

\*\*\*

Je cherche à me venger, vous à vous établir  
(V, i, 1547)

\*\*\*

Et comme son amour eut peine à me trahir  
J'ai voulu me venger, et n'ai pu le haïr  
(V, i, 1575-76)

\*\*\*

Un Romain qui commande et sort du sang des rois  
(je laisse l'âge à part) peut espérer son choix  
Surtout quand d'un affront son amour l'a vengée  
(V, iv, 1715-18)

\*\*\*

Combien Rome pour vous a d'ennemis secrets  
Qui tous, pour Aristie enflammés de vengeance  
(V, vi, 1840-41)

\*\*\*

Jusques au dernier point elles m'ont outragé:  
Mais puisque je vous vois, je suis assez vengé  
(V, vi, 1851-52)

\*\*\*

Vous, Madame, agréez pour notre grand héros  
Que ses mânes vengés goûtent un plein repos  
(V, viii, 1915-16)

\*\*\*

## Appendice II

Le Cid

Nous nous proposons de retrouver dans le Cid des situations qui peu ou prou ressemblent à ce vers d'Aragon dans La Diane Française:

"Il n'y a pas d'amour heureux."

L'amour est un tyran qui n'épargne personne.  
(I, ii, 81)

\*\*\*

Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui  
(I, ii, 108)

\*\*\*

Je vois avec chagrin que l'amour me contraigne  
A pousser des soupirs pour ce que je dédaigne  
(I, ii, 117-18)

\*\*\*

Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas  
Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas  
(I, ii, 123-24)

\*\*\*

Que je sens de rudes combats!  
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse  
(I, iv, 301-302)

\*\*\*

Père, maîtresse, honneur, amour  
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie

Noble et dure contrainte, aimable tyrannie  
(I, iv, 311-12)

\*\*\*

Fer qui causes ma peine,  
M'es-tu donné pour venger mon honneur  
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?  
(I, iv, 318-20)

\*\*\*

Mourir sans tirer ma raison!...  
Respecter un amour dont mon âme égarée  
Voit la perte assurée!  
(331; 335-36)

\*\*\*

Que veux-tu? Je suis folle et mon esprit s'égare  
Tu vois par là quels maux cet amour me prépare  
(II, v, 553-54)

\*\*\*

Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène  
Je mérite la mort de mériter sa haine  
(III, i, 753-54)

\*\*\*

Quoi! mon père étant mort et presque entre mes bras...  
Et je pourrai souffrir qu'un amour suborneur  
Sous un lâche silence étouffe mon honneur!  
(III, iii, 831, 835-36)

\*\*\*

...écouter ton amour, obéir à sa voix,  
C'était m'en rendre indigne et diffamer ton choix  
(III, iv, 891-92)

\*\*\*

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne  
Ma générosité doit répondre à la tienne  
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi  
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi  
(III, iv, 929-932)

Va-t-en, ne montre plus à ma douleur extrême  
Ce qu'il faut que je perde, encore que je l'aime  
(III, iv, 973-74)

\*\*\*

Voiles, crêpes, habits lugubres ornements  
Pompes que me prescrit sa première victoire  
Contre ma passion soutenez bien ma gloire  
Et lorsque mon amour prendra trop de pouvoir  
(IV, i, 1136-39)

\*\*\*

Plus j'apprends son mérite, et plus mon feu s'augmente  
Cependant mon devoir est toujours le plus fort  
Et malgré mon amour va poursuivre sa mort  
(IV, ii, 1166-68)

\*\*\*

Quoique pour ce vainqueur mon amour s'intéresse  
Quoiqu'un peuple l'adore et qu'un roi le caresse  
Qu'il soit environné des plus vaillants guerriers,  
J'irai sous mes cyprès accabler les lauriers  
(IV, ii, 1193-96)

\*\*\*

L'amour, ce doux auteur de mes cruels supplices  
Aux esprits des amants apprend trop d'artifices  
(IV, iii, 1609-1610)

\*\*\*

## Appendice III

Horace

Nous nous proposons de retrouver dans Horace des situations dans lesquelles "l'autre" malgré lui devient un "ennemi" ou un "enfer" pour ses amis ou proches parents.

Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,  
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr  
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre  
Mes trois frères dans l'une et mon mari dans l'autre  
Puis-je former des vœux, et sans impiété  
Importuner le ciel pour ta félicité?

(I, i, 33-38)

\*\*\*

Je ne suis point pour Albert et ne suis plus pour Rome,  
Je crains pour l'une et l'autre en ce dernier effort  
Et serai du parti qu'affligera le sort

(I, i, 87-90)

\*\*\*

...à nos yeux Camille agit bien autrement!  
Son frère est votre époux, le vôtre est son amant  
Mais elle voit d'oeil bien différent du vôtre  
Son sang dans une armée et son amour dans l'autre.

(I, i, 97-100)

\*\*\*

Comme elle, je perdrai dans l'une ou l'autre armée  
Je verrai mon amant, mon plus unique bien,  
Mourir pour son pays, ou détruire le mien,  
Et ce objet d'amour devenir, pour ma peine,  
Digne de mes soupirs ou digne de ma haine.

(I, i, 98-100)

\*\*\*

Que je tremble pour Albe et prévois son malheur  
 Puisque vous combattez, sa perte est assurée  
 En vous faisant nommer, le destin l'a jurée  
 Je vois trop dans ce choix ses funestes projets  
 Et me compte déjà pour un de vos sujets.  
 (II, i, 367-70)

\*\*\*

Albe de trois guerriers a-t-elle fait le choix?  
 Flavian  
 Je viens pour vous l'apprendre.  
 Curiace  
 Et bien qui sont les trois?  
 Flavian  
 Vos deux frères et vous.  
 Curiace  
 Qui?  
 Flavian  
 Vous et vos deux frères.  
 (II, ii, 410-11)

\*\*\*

S'attacher au combat contre un autre soi-même  
 Attaquer un parti qui prend pour défenseur  
 Le frère d'une femme et l'amant d'une soeur  
 Et rompant tous ces noeuds, s'armer pour la patrie  
 Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,  
 Une telle vertu n'appartenait qu'à nous;  
 (II, iii, 444-49)

\*\*\*

Je vois que votre honneur demande tout mon sang  
 Que tout le mien consiste à vous percer le flanc,  
 Près d'épouser la soeur, qu'il faut tuer le frère  
 Et que pour mon pays, j'ai le sort si contraire  
 (II, iii, 469-472)

\*\*\*

Avec une allégresse aussi pleine et sincère  
 Que j'épousai la soeur, je combattrai le frère  
 Et pour trancher enfin ces discours superflus  
 Albe vous a nommé, je ne vous connais plus  
 (II, iii, 499-502)

\*\*\*

Hélas! je vois trop bien qu'il faut, quoique je fasse,  
Mourir, ou de douleur, ou de la main d'Horace.  
Je vais comme au supplice à cet illustre emploi  
Je maudis mille fois l'état qu'on fait de moi,  
Je hais cette valeur qui fait qu'Albe m'estime;  
(II, v, 535-39)

\*\*\*

Telle est notre misère:  
Le choix d'Albe et de Rome m'ôte toute douceur  
Aux nom jadis si doux de beau-frère et de soeur  
(II, v, 564-66)

\*\*\*

Qu'un de vous deux me tue et que l'autre me venge  
Alors votre combat n'aura plus rien d'étrange  
Et du moins l'un des deux sera juste agresseur  
Ou pour venger sa femme, ou pour venger sa soeur  
(II, vi, 631-34)

\*\*\*

Vous êtes ennemis en ce combat fameux,  
Vous d'Albe, vous de Rome, et moi de toutes deux  
(II, vi, 645-66)

\*\*\*

L'hymen qui nous attache en une autre famille  
Nous détache de celle où l'on a vécu fille...

Sabine

Quand il faut que l'un meure et par les mains de l'autre  
C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre  
(III, iv, 883-34; 895-96)

\*\*\*

Si le ciel pitoyable eût écouté ma voix  
Albe serait réduite à faire un autre choix,  
Nous pourrions voir tantôt triompher les Horaces  
Sans voir leurs bras souillés du sang des Curiaces  
(III, v, 973-76)

\*\*\*

Julie

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

Le vieil Horace

Qu'il mourût!

(III, iv, 1021)

\*\*\*

Mon hymen se prépare et presque en un moment  
 Pour combattre mon frère on choisit mon amant

(IV, iv, 1213-14)

\*\*\*

Pour ce cruel vainqueur, n'ayez point de respect  
 Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect,  
 Offensez sa victoire, irritez sa colère  
 Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire

(IV, iv, 1245-48)

\*\*\*

Horace

Ma soeur, voici le bras qui venge nos deux frères...

Camille

Recevez donc mes pleurs, c'est ce que je lui dois.

(IV, v, 1251; 1256)

\*\*\*

O d'une indigne soeur insupportable audace!  
 D'un ennemi public dont je reviens vainqueur  
 Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton coeur!

(IV, v, 1268-70)

\*\*\*

Ne cherche plus ta soeur où tu l'avais laissée  
 Tu ne revois en moi qu'une amante offensée  
 Qui comme une furie attachée à tes pas  
 Te veut incessamment reprocher son trépas

(IV, v, 1283-86)

\*\*\*

Rome, l'unique objet de mon ressentiment  
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!  
 Rome, qui t'a vu naître et que ton coeur adore!  
 Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!

(IV, v, 1301-04)

Horace

C'est trop, ma patience à la raison fait place  
Va dedans les enfers plaindre ton Curiace!

Camille

Ah! traître!

(IV, v, 1319-21)

\*\*\*

Quelle injustice aux Dieux d'abandonner aux femmes  
Un empire si grand sur les plus belles âmes  
Et de plaire à voir de si faibles vainqueurs  
Régner si puissamment sur les plus nobles coeurs!

(IV, vii, 1391-94)

\*\*\*

Souffrez donc, O grand Roi, le plus juste des rois  
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix  
Mais puisque d'un tel crime il s'est montré capable  
Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable  
Arrêtez sa fureur, et sauvez de ses mains  
Si vous voulez régner, le reste des Romains.

(V, ii, 1480-82, 1487-90)

\*\*\*

## Appendice IV

Cinna

Avec Cinna, nous nous proposons de retracer le comportement des personnages pris dans le piège du donnant/donnant, une situation que Sartre décrirait comme "inauthentique".

Quoique j'aime Cinna, quoique mon coeur l'adore  
 S'il me veut posséder, Auguste doit périr  
 Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir  
 (I, ii, 54-56)

\*\*\*

Auguste chaque jour, à force de bienfaits  
 Semble assez réparer les maux qu'il vous a faits,  
 Sa faveur envers vous paraît si déclarée  
 Que vous êtes chez lui la plus considérée  
 (I, ii, 63-66)

\*\*\*

La liberté de Rome est l'oeuvre d'Emilie  
 On a touché son âme, et son coeur s'est épris,  
 Mais elle n'a donné son amour qu'à ce prix  
 (I, ii, 110-112)

\*\*\*

Quoiqu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse  
 Aux mânes paternels je dois ce sacrifice  
 Cinna me l'a promis en recevant ma foi  
 Et ce coup seul aussi le rend digne de moi  
 (I, ii, 133-137)

\*\*\*

Pour moi, soit que le ciel me soit dur ou propice  
 Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice  
 Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,

Mourant pour vous servir, tout me semblera doux  
(I, iii, 257-60)

\*\*\*

Rome, Auguste, l'Etat tout est entre vos mains  
Vous mettez et l'Europe, et l'Asie, et l'Afrique  
Sous les lois d'un monarque, ou d'une république  
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen  
Je veux être empereur, ou simple citoyen  
(II, i, 400-04)

\*\*\*

Je vous aime Emilie, et le ciel me foudroie  
Si cette passion ne fait toute ma joie  
Et si je ne vous aime avec toute l'ardeur  
Que peut un digne objet attendre d'un grand coeur!  
Mais voyez à quel prix vous me donnez votre âme;  
En me rendant heureux, vous me rendez infâme:  
Cette bonté d'Auguste...  
(III, iv, 925-931)

\*\*\*

Je vois ton repentir et tes vœux inconstants,  
Les faveurs du tyran emportent tes promesses  
Tes feux et tes serments cèdent à ses caresses,  
Et ton esprit crédule ose s'imaginer  
Qu'Auguste, pouvant tout, peut aussi me donner  
(III, iv, 932-36)

\*\*\*

Je t'aime toutefois, quel que tu puisses être  
Et si pour me gagner il faut trahir ton maître  
Mille autres à l'envi recevraient cette loi  
S'ils pouvaient m'acquérir à même prix que toi.  
(III, iv, 1033-35)

\*\*\*

Mais apprenez qu'Auguste est moins tyran que vous  
S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes  
Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos âmes  
Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés  
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés.  
Vous me faites priser ce qui me déshonore,  
Vous me faites haïr ce que mon âme adore,

Vous me faites répandre un sang pour qui je dois  
 Exposer tout le mien et mille et mille fois.  
 Vous le voulez, j'y cours, ma parole est donnée.

(III, iv, 1052-1061)

\*\*\*

Ciel...  
 Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis,  
 Si donnant des sujets il ôte les amis.

(IV, ii, 1121, 1123-24)

\*\*\*

Cinna par vos conseils je retiendrai l'empire  
 Mais je le retiendrai pour vous en faire part  
 Je vois trop que vos coeurs n'ont point pour moi de fard  
 Et que chacun de vous, dans l'avis qu'il me donne  
 Regarde seulement l'Etat en ma personne

...  
 Maxime je vous fais gouverneur de Sicile

...  
 Pour épouse Cinna, je vous donne Emilie

(II, i, 626-29, 633-635)

\*\*\*

J'avance des succès dont j'attends le trépas  
 Et pour m'assassiner je lui prête mon bras  
 Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

(III, i, 727-29)

\*\*\*

Gagnez une maîtresse, accusant un rival.  
 Auguste, à qui par là vous sauvez la vie  
 Ne vous pourra jamais refuser Emilie

(III, i, 732-34)

\*\*\*

Un véritable amant ne connaît point d'amis  
 Et même avec justice on peut trahir un traître  
 Qui pour une maîtresse ose trahir son maître  
 Oubliez l'amitié, comme lui les bienfaits

(III, i, 736-39)

\*\*\*

Emilie et César l'un et l'autre me gêne:  
 L'un me semble trop bon, l'autre trop inhumaine  
 Plût aux Dieux que César employât mieux ses soins  
 Et s'en fît plus aimer, ou m'aimât un peu moins  
 (III, ii, 297-300)

\*\*\*

N'écoutez plus la voix d'un tyran qui vous aime  
 Et vous veut faire part de son pouvoir suprême  
 Mais entendez crier Rome à votre côté:  
 "Rends-moi, rends-moi Cinna, ce que tu m'as ôté;  
 Et si tu m'as tantôt préféré ta maîtresse,  
 Ne me préfère pas le tyran qui m'opprime  
 (III, ii, 845-50)

\*\*\*

Après avoir en vain puni leur insolence  
 Essayez sur Cinna ce que peut la clémence  
 Faites de son châtement sa confusion  
 Cherchez le plus utile en cette occasion  
 Sa peine peut aigrir une ville animée  
 Son pardon peut servir à votre renommée  
 (VI, iii, 1210-14)

\*\*\*

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie:  
 Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,  
 Et malgré la fureur de ton lâche destin  
 Je te la donne encore comme à mon assassin.  
 (V, iii, 1701-04)

\*\*\*



Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,  
Et rendez-moi la mort que vous m'avez ôtée.  
(II, i, 423-26)

\*\*\*

Adieu, je vais chercher au milieu des combats  
Cette immortalité que donne un beau trépas  
Et remplir dignement par une mort pompeuse  
De mes premiers exploits l'attente avantageuse  
Si toutefois, après ce coup mortel du sort,  
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.  
(II, ii, 555-560)

\*\*\*

Je tremble, Stratonice,  
Et bien que je m'effraye avec peu de justice,  
Cette injuste frayeur sans cesse reproduit  
L'image des malheurs que j'ai vus cette nuit.  
(II, iii, 581-84)

\*\*\*

Néarque  
Vous voulez donc mourir?  
Polyeucte  
Vous aimez donc à vivre?  
Néarque  
Je ne puis déguiser que j'ai peine à vous suivre,  
Sous l'horreur des tourments je crains de succomber  
(673-675)

\*\*\*

Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine  
Monde, pour moi tu n'as plus rien  
(IV, 1139-40)

\*\*\*

Si vous pouviez comprendre et le peu qu'est la vie  
Et de quelles douceurs cette mort est suivie!  
Mais que sert de parler de ces trésors cachés  
A des esprits que Dieu n'a pas encor touchés?  
(IV, 1231-34)

\*\*\*

Pauline  
 C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?  
 Polyeucte  
 C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.  
 Pauline  
 Imaginations!  
 Polyeucte  
 Célestes vérités!  
 Pauline  
 Etrange aveuglement!  
 Polyeucte  
 Eternelles clartés!

(IV, 1283-86)

\*\*\*

Polyeucte  
 Je suis chrétien  
 Félix  
 Impie!  
 Adore-les, te dis-je ou renonce à la vie  
 Polyeucte  
 Je suis chrétien  
 Félix  
 Tu l'es? O coeur trop obstiné!  
 Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné  
 Pauline  
 Où le conduisez-vous  
 Félix  
 A la mort.  
 Polyeucte  
 A la gloire.

(V, 1675-1679)

\*\*\*

Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières  
 Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir  
 M'a désillé les yeux et me les vient d'ouvrir.  
 Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée.

...  
 Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas,  
 Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras.  
 Mène, mène-moi voir tes Dieux que je déteste:  
 Ils n'en ont brisé qu'un, je briserai le reste.

(V, v, 1724-27; 1734-36)

\*\*\*

Arrêtez-vous Seigneur...  
Je cède à des transports que je ne connais pas,  
Et par un mouvement que je ne puis entendre,  
De ma fureur je passe au zèle de mon gendre...  
J'en ai fait un martyr, sa mort me fait chrétien...  
Donne la main Pauline. Apportez des liens,  
Immolez à vos Dieux ces deux nouveaux chrétiens  
Je le suis, elle l'est, suivez votre colère.  
V, 1763; 1770-72; 1781-83)

## Appendice VI

Sertorius

A propos de cette pièce, il est question bien souvent de rivalité, de crise d'espace. Aussi reproduisons-nous des situations dans lesquelles deux ou trois personnages sont incapables de demeurer ensemble dans un même temps ou même lieu existentiel.

N'envenime point le cuisant souvenir  
 Que le commandement devait m'appartenir.  
 Je le passais en nombre aussi bien qu'en noblesse,  
 Il succombait sans moi sous sa propre faiblesse.  
 Mais sitôt qu'il parut, je vis en moins de rien  
 Tout mon camp déserté pour repeupler le sien  
 (I, i, 63-68)

\*\*\*

Je crains donc de l'aigrir si j'épouse Aristie  
 Et que de ses sujets la meilleure partie,  
 Pour venger ce mépris et servir son courroux,  
 Ne tourne obstinément ses armes contre nous.  
 (I, ii, 197-200)

\*\*\*

Vous-même, Perpenna, pourquoi déguiser?  
 Je vois ce qu'on m'a dit: vous aimez Viriate...  
 Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.  
 (I, ii, 224-25; 228)

\*\*\*

J'apprends qu'un infidèle, autrefois mon époux,  
 Vient jusque dans ces murs conférer avec vous.  
 L'ordre de son tyran et sa flamme inquiète  
 Me pourront envier l'honneur de ma retraite:

...  
 Je vous demande donc sûreté tout entière  
 (I, iii, 247-250; 253)

\*\*\*

L'ingrat par son divorce en faveur d'Emilie  
 M'a livrée aux mépris de toute l'Italie.  
 Vous savez à quel point mon courage est blessé,  
 Mais s'il se dédisait d'un outrage forcé  
 S'il chassait Emilie et me rendait ma place,  
 J'aurais peine, Seigneur à lui refuser grâce.  
 (I, iii, 265-70)

\*\*\*

Si vous vouliez ma main par choix de ma personne  
 Je vous dirais, Seigneur: "Prenez, je vous la donne;  
 Quoi que veuille Pompée, il le voudra trop tard".  
 (I, iii, 325-27)

\*\*\*

Rome jusqu'en ces murs m'envoie une maîtresse,  
 Et l'exil d'Aristie, enveloppé d'ennuis  
 Est prêt à l'emporter sur tout ce que je suis.  
 (II, 374-76)

\*\*\*

Epargne-m'en la honte, et prend soin de lui dire,  
 A ce héros si cher... Tu le connais Thamire,  
 Car d'où pourrait mon trône attendre un ferme appui,  
 Et pour qui mépriser tous nos rois que pour lui?  
 Sertorius, lui seul digne de Viriate,  
 Mérite que pour lui tout mon amour éclate.  
 (I, 385-90)

\*\*\*

Et je veux bien, Seigneur, qu'on sache désormais  
 Que j'ai d'assez bons yeux pour voir ce que je fais.  
 Je le dis donc tout haut, afin que l'on m'entende:  
 Je veux bien un Romain, mais je veux qu'il commande.  
 (II, 523-26)

\*\*\*

Je voudrais hautement soutenir ma couronne

Et c'est ce qui me force à vous considérer  
 De peur de perdre tout, s'il nous faut séparer.  
 Je ne vois que vous seul qui des mers aux montagnes  
 Sous un même étendard puisse unir nos Espagnes.  
 (II, ii, 618-22)

\*\*\*

J'ai de l'ambition, et mon orgueil de reine  
 Ne peut voir sans chagrin une autre souveraine,  
 Qui sur mon propre trône à mes yeux s'élevant,  
 Jusque dans mes Etats prenne le pas devant.  
 (II, iv, 693-96)

\*\*\*

Pouvez-vous m'ordonner de me bannir de Rome,  
 Pour la remettre au joug sous les lois d'un autre homme;  
 Moi qui ne suis jaloux de mon autorité  
 Que pour lui rendre un jour toute sa liberté?  
 (III, ii, 1105-08)

\*\*\*

...il est temps qu'un mot termine ces débats  
 Me voulez-vous, Seigneur? ne me voulez-vous pas?  
 Parlez: que votre choix règle ma destinée.  
 Suis-je encore à l'époux à qui l'on m'a donnée?  
 Suis-je à Sertorius? C'est assez consulté:  
 Rendez-moi mes liens, ou pleine liberté...  
 (1115-20)

\*\*\*

C'est un ordre absolu qu'il est temps que j'entende.  
 Pour aimer un Romain, vous voulez qu'il commande,  
 Et comme Perpenna ne le peut sans ma mort,  
 Pour remplir votre trône, il lui faut tout mon sort.  
 Lui donner votre main, c'est m'ordonner, Madame,  
 De lui céder ma place au camp et dans votre âme.  
 (IV, ii, 1241-45)

\*\*\*

Et que m'importe à moi si Rome souffre ou non?...  
 Si vous m'aimez, Seigneur, nos mers et nos montagnes  
 Doivent borner vos yeux, ainsi que nos Espagnes.  
 (IV, ii, 1324; 1329-30)

La liberté n'est rien quand tout le monde est libre  
 Mais il est beau de l'être, et voir tout l'univers  
 Soupirer sous le joug et gémir dans les fers;  
 (IV, ii, 1134-36)

\*\*\*

Tant de précaution commence à me lasser  
 Je suis reine, et qui sait porter une couronne,  
 Quand il a prononcé, n'aime point qu'on raisonne.  
 Je vais penser à moi, vous penserez à vous.  
 (IV, ii, 1392-95)

\*\*\*

Mais pour vous dire enfin de quoi je suis jalouse  
 Quel rang puis-je garder auprès de son épouse?  
 Aristie y prétend, et l'offre qu'elle fait,  
 Ou que l'on fait pour elle, en assure l'effet.  
 Délivrez nos climats de cette vagabonde,  
 Qui vient par son exil troubler un autre monde,  
 Et forcez-la sans bruit d'honorer d'autres lieux  
 De cet illustre objet qui me blesse les yeux.  
 (II, 701-08)

\*\*\*

Quant à l'heureux Sylla, je n'ai rien à vous dire...  
 Je suivrai d'assez près votre illustre retraite  
 Pour traiter avec lui sans besoin d'interprète,  
 Et sur les bords du Tibre, une pique à la main  
 Lui demander raison pour le peuple romain  
 (III, i, 809; 813-16)

\*\*\*

Sertorius  
 Parlons pourtant d'accord: je ne sais qu'une voie  
 Qui puisse avec honneur nous donner cette joie.  
 Unissons ensemble, et le tyran est bas...

Pompée

Ce projet qui pour vous est tout brillant de gloire,  
 N'aurait-il rien pour moi d'une action trop noire?  
 Moi qui commande ailleurs, puis-je servir sous vous?

Sertorius

Du droit de commander je ne suis jaloux;  
 Je ne l'ai qu'en dépôt, et je vous l'abandonne...  
 (III, 937-39; 945-47, 48-49)

Je suis au grand Pompée puisqu'il m'aime encore  
 Puisqu'il rend son coeur, de nouveau je l'adore.  
 Plus de Sertorius. Mais Seigneur, répondez:  
 Faites parler ce coeur qu'enfin vous me rendez.  
 Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,  
 Vous ne me dites point, Seigneur: "Plus d'Emilie".  
 (III, ii, 1017-22)

\*\*\*

Sylla n'a que son temps, il est vieil et cassé:  
 Son règne passera, s'il n'est déjà passé  
 Ce grand pouvoir lui pèse, il s'apprête à le rendre,  
 Comme à Sertorius, je veux bien vous l'apprendre.  
 Ne vous jetez donc point, Madame, en d'autres bras,  
 Plaignez-vous, haïssez, mais ne vous donnez pas.  
 Si vous voulez ma main, n'engagez point la vôtre.  
 (III, ii, 1039-45)

\*\*\*

Sylla par politique a pris cette mesure  
 De montrer aux soldats l'impunité fort sûre:  
 Mais pour Cinna, Carbon, le jeune Marius,  
 Il a voulu leur tête, et les a tous perdus.  
 Pour moi, que tout mon camp sur ce bruit m'abandonne,  
 Qu'il ne reste pour moi que ma seule personne,  
 Je me perdrai plutôt dans quelque affreux climat,  
 Qu'aller, tant qu'il vivra, briguer le consulat.  
 (IV, iii, 1453-60)

\*\*\*

On m'a volé Pompée et moi pour le braver,  
 Cet ingrat que sa foi n'ose me conserver  
 Je cherche un autre époux qui le passe ou l'égale.  
 (V, i, 1550-53)

\*\*\*

J'ai fait venir exprès Sertorius d'Afrique  
 Pour sauver mes Etats d'un pouvoir tyrannique...  
 Et je lui confiai mon sceptre et mes trésors  
 Dès l'abord il sut vaincre, et j'ai vu la victoire  
 Enfler de jour en jour sa puissance et sa gloire...  
 Mais après l'avoir mis au point où je le voi,  
 Je ne puis voir que lui qui soit digne de moi,  
 Et regardant sa gloire ainsi que mon ouvrage,  
 Je périrai plutôt qu'une autre le partage  
 (V, 1581-82; 1588-90; 1595-98)

Sertorius mort; cessez d'être jalouse,  
 Madame, du haut rang qu'aurait pris son épouse,  
 Et n'appréhendez plus, comme de son vivant,  
 Qu'en vos propres Etats elle ait le pas devant.  
 (V, iv, 1697-99)

\*\*\*

Pompée

Rome en deux factions trop longtemps partagées  
 N'y sera point pour moi de nouveau replongée  
 Et quand Sylla lui rend sa gloire et son bonheur,  
 Je n'y remettrai point le carnage et l'horreur.  
 Oyez Celsus.

(Il lui parle à l'oreille)

Surtout empêchez qu'il ne nomme  
 Aucun des ennemis qu'elle m'a faits à Rome.

(A Perpenna)

Vous, suivez ce tribun, j'ai quelques intérêts  
 Qui demandent ici des entretiens secrets.

Perpenna

Seigneur, se pourrait-il qu'après un tel service...

Pompée

J'en connais l'importance, et lui rendrai justice  
 Allez.

Perpenna

Mais cependant leur haine...

Pompée

C'est assez.

Je suis maître, je parle, allez, obéissez.

## Bibliographie

- Adam, Antoine. L'âge classique, B. Arnauld, Paris, 1968.
- Aragon, Louis. La Diane française, Seghers, Paris, 1946.
- Barthes, Roland. Sur Racine, Edition du Seuil, Paris, 1965.
- ..... Mythologies, Edition du Seuil, Paris, 1957.
- Bénichou, Paul. Morale du grand siècle, Gallimard, 1948.
- Bernanos, Georges. La Liberté, pourquoi faire, Gallimard, 1953.
- Boileau. Oeuvres, Classique Garnier, 1961.
- Bonieux, B. Critique des tragédies de Corneille et de Racine par Voltaire, Slatkine, Genève, 1970.
- Brasillach, Robert. Pierre Corneille, Arthene Fayard, 1938.
- Bray, René. La Tragédie cornélienne devant la critique classique, Hachette, 1927.
- Calvet, Jean. Polyeucte de Corneille, Mellotée, Paris, 1944.
- Camus, Albert. La Chute, Gallimard, Paris, 1956.
- Constant, Michel. Explication des Séquestrés d'Altona de Jean Paul Sartre, Archives des Lettres Modernes, Paris 1968.
- Copferman, Emile. La Mise en crise théâtrale, Francois Maspéro, 1972.
- Couton, Georges. Réalités dans le Cid, Sociétés d'Editions, Paris, 1953.
- Crétin, Roger. Les Images dans l'oeuvre de Pierre Corneille Caen, A. Olivier, 1927.
- Descotes, Maurice. Les grands Rôles du théâtre de Corneille Presses Universitaires de France, 1962.

- Dort, Bernard. Corneille Dramaturge, L'Arche, Paris, 1972.
- Doubrovsky, Serge. Corneille et la Dialectique du héros, Gallimard, 1963.
- Faguet, Emile. En lisant Corneille, Hachette, 1914.
- Freud, Sigmund. Le Rêve et son interprétation, Gallimard, 1825.
- Goldman. Lucien. Le Dieu caché, Gallimard, 1959.
- Goulet, Angela. L'Univers théâtral de Corneille, Harvard University Press, Cambridge, massachussets, 1978.
- Herland, Louis. Horace ou la naissance de l'homme, Editions De Minuit, 1952.
- Lagarde & Michard. XVIIè Siècle, Bordas, 1964.
- Lanson, Gustave. Corneille, Hachette, 1898.
- Larthomas, Pierre. Le Langage dramatique, Armand Collin, Paris, 1972.
- Leclerc, Guy. Les Grandes aventures du théâtre, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1960.
- Malraux, André. La Condition humaine, Gallimard, 1963.
- Maurens, Jacques. La Tragédie sans tragique, Armand Collin, 1966.
- Mauron, Charles. Des Métamorphoses obsédantes au Mythe personnel, José Corti, Paris, 1963.
- May, Georges. Tragédie cornélienne, Tragédie racinienne, The University of Illinois, 1948.
- Nadal, Octave. Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, Gallimard, Paris, 1948
- Nelson, Robert J. Corneille his heroes and their worlds, University of Pennsylvania, Pressivania Press, Philadelphia, 1963.
- Pavel, Thomas G. La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille, Librairie Klinckier, Paris, 1976.

- Poulet, Georges. Etude sur le temps humain, Plon, 1950.
- Régnier, Gustave. Le Cid de Corneille, Collection Mellotée, Paris, n.d.
- Rivaille, Louis. Les Débuts de Pierre Corneille, Boivin, 1936
- Rochon, Lucienne. Europe, No. 453, Janvier 1967.
- Rousseau, André. Corneille et le mensonge héroïque, La Presse de Paris, Juillet 1937.
- Sartre, Jean-Paul. L'Etre et le néant, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1960.
- Simon, Pierre-Henri. Procès du héros, Edition du Seuil, 1950.
- Starobinski, Jean. Sur Corneille, Les Temps Modernes, Nov. 1954.
- ..... L'Oeil vivant, Gallimard, 1963.
- Stegman, André. L'Héroïsme cornélien, Librairie Armand Collin, 1968.
- Tastevin, Maria. Les Héroïnes de Corneille, Librairie de la Société de l'Histoire de France, Paris, 1927.
- Voltaire. Oeuvres complètes, Commentaires sur Corneille, Garnier Frères, 1880.