

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns 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 thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

78-8689

MARTHAN, Joseph, 1945-
LE VIEILLARD AMOUREUX DANS LA TRAGÉDIE
CORNÉLIENNE. [French Text]

City University of New York, Ph.D., 1978
Literature, Romance

University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1978

JOSEPH MARTHAN

ALL RIGHTS RESERVED

LE VIEILLARD AMOUREUX
DANS LA TRAGÉDIE CORNELIENNE

by

JOSEPH MARTHAN

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

1978

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

Jan 31 - 1978
date

Henri Peyre
Chairman of Examining Committee

Jan 31 - 1978
date

Henri Peyre
Executive Officer

Alex Tropea
Michelle Brown
Supervisory Committee

The City University of New York

Cette thèse est dédiée
à tous les vieillards amoureux
présents et futurs.

Ah! ne vous lassez point d'aimer et d'être aimé(e)

Sertorius, III, 2.

ACKNOWLEDGEMENTS

C'est plus qu'un rite. C'est avec plaisir et chaleur que je remercie mon directeur de thèse Professeur Henri PEYRE et mes deux lecteurs Professeurs Micheline BRAUN et Alex SZOGYI. A chaque étape de cette thèse, du stade initial lorsqu'elle n'était qu'un vœu, à la phase finale, ils m'ont prodigué leur érudition souriante. Leur encouragement, leur disponibilité, leur bienveillance et leur sens de l'humour -- soupape de sécurité indispensable à tout thésard -- m'ont constamment soutenu, surtout dans les moments difficiles.

Je voudrais aussi remercier Mrs. Lenore C. Kessler, fil d'Ariane du labyrinthe administratif.

TABLES DE MATIERES

1. Introduction	page 1
2. Chapitre I : Le Vieillard amoureux dans la comédie cornélienne - <u>La Suivante</u>	page 6
3. Chapitre II : <u>Médée</u>	page 43
4. Chapitre III : <u>Sertorius</u>	page 93
5. Chapitre IV : <u>Sophonisbe</u>	page 192
6. Chapitre V : <u>Pulchérie</u>	page 233
7. Conclusion	page 245
8. Bibliographie	page 252

INTRODUCTION

Pourquoi une étude sur le vieillard amoureux cornélien? "Bien des livres et des articles ont été consacrés à Corneille: que dire sur lui de neuf et de vrai?" ¹ Cette interrogation qui ouvre le livre stimulant de Doubrovsky met à l'épreuve tout chercheur cornélien. "Cette simple question" qui, selon le même critique, "met la critique entière en question," ² nous la prenons à notre compte. Doubrovsky y répondait quinze pages plus loin: "Pourtant, il n'est guère d'oeuvre illustre, et tant de fois commentée, sur laquelle il reste tant à dire." ³ Cette affirmation, nous la prenons aussi à notre compte. La réponse donc à notre propre question se trouve en partie dans sa formulation même. Cette étude n'est pas une autre étude mais la première étude d'ensemble sur le vieillard amoureux cornélien. A l'exception de Stegman qui lui consacre dans ses travaux quelques pages neuves, pénétrantes et prévenantes, les critiques, quand ils n'ignorent pas l'amour du vieillard dans le théâtre cornélien, ne lui accordent qu'une place mineure voire minime. Et lorsqu'ils en parlent, ils le dénigrent à l'unanimité dans la comédie et le ridiculisent assez souvent dans la tragédie.

Cette myopie critique est d'autant plus regrettable que, d'une part le vieillard amoureux est l'un des thèmes fondamentaux de la dramaturgie cornélienne et d'autre part Corneille est peut-être le premier dramaturge à s'être libéré de la tradition farcesque du vieillard amoureux qu'il a promu à la scène tragique où il l'envisage et nous le fait voir avec des

yeux neufs. Notre étude, espérons-le, attestera cette double originalité.

Une question se pose alors mais à laquelle nous ne répondrons pas : pourquoi la critique qui a versé tant de flots d'encre sur le thème ressassé du "héros cornélien" qu'elle a fini par noyer ce dernier ou sur la "politique chez Corneille" qu'elle a fini par perdre de vue l'esthétique du dramaturge a dosé son encrier au compte-gouttes quant au vieillard amoureux, thème aussi riche d'un point de vue quantitatif que qualitatif dans le théâtre cornélien?

Avant d'aborder notre étude faisons une mise au point chronologique de la notion de vieillesse. Cette notion est historique et culturelle. Au 17^e siècle où l'espérance de vie à la naissance était d'environ vingt-cinq ans, heureux celui qui dépassait la quarantaine. A cinquante ans on était déjà bien vieux.⁴ D'innombrables facteurs tels qu'une sous-alimentation chronique, la vulnérabilité aux rigueurs du climat et de la guerre, les épidémies, les fièvres de toutes sortes et les maladies qui comme la variole laissaient des cicatrices indélébiles, les déficiences de la médecine et de l'hygiène et une technique rudimentaire se conjugaient pour ravager prématurément le corps. Le processus de sénescence était beaucoup plus accéléré qu'aujourd'hui. Toutefois cette perspective diachronique pour instructive qu'elle soit n'intéresse pas directement la problématique du vieillard amoureux cornélien. Si le seuil de la vieillesse a reculé avec l'avènement de la société industrielle et continuera probablement à reculer parallèlement aux progrès de la gérontologie,

la vieillesse dans le théâtre cornélien est une notion interne à l'oeuvre et se caractérise par une relation d'invariance: le personnage est toujours vieux par rapport à la femme qu'il aime. Le texte est très clair à cet égard. En outre, ce qui importe--au-delà de la vieillesse chronologique -- est la vieillesse sentie: le vieillard amoureux cornélien se considère comme un vieillard -- il ne s'en cache jamais -- et les autres personnages le considèrent aussi comme un vieillard. Là encore le texte est très clair. Nous soulignerons tout cela opportunément. Donc, quels que soient l'époque du lecteur ou de l'auditeur et l'âge assigné au troisième âge -- on parle déjà du quatrième âge et bientôt du cinquième âge, etc. -- il reste toujours que la vieillesse du personnage cornélien est immanente au texte et indépendante du contexte.

Finalement, notre travail n'est aucunement une investigation socio-historique de la condition du vieillard au 17^e siècle, qui, pour être originale et à moins d'être un digest, doit puiser directement aux sources inédites, mais une étude littéraire qui ne se détache jamais du texte cornélien. Certes, nous avons consulté beaucoup d'historiens des mentalités d'Ancien Régime dans la mouvance de l'Ecole des Annales dont nous citons quelques ouvrages dans la bibliographie (part III). Leur apport à notre recherche est oblique: ils sont très utiles à toute étude littéraire sur le 17^e siècle dans la mesure où ils familiarisent le lecteur moderne avec une époque révolue et l'empêchent de commettre des anachronismes et des erreurs de fait.

Notes à l'introduction

¹ Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963), p.9. Une dizaine d'années plus tard un autre critique, Claude Abraham, reprenait en écho, au seuil de son livre, la question de Doubrovsky: "Seventeenth century scholars may readily ask whether another book on Corneille is either necessary or desirable. Every year at least one book and countless articles are added to the already overwhelming Cornelian bibliography." Dans Pierre Corneille (New York: Twayne, 1972), p.5.

² Doubrovsky, op. cit., p.9. Un grand érudit cornélien, Couton, avait déjà déploré l'énorme rebut de la critique cornélienne.

³ Ibid., p.26.

⁴ Le premier paragraphe du livre retentissant de Pierre Goubert, Louis XIV et vingt millions de français (Paris: Fayard, 1966), qui a fait époque et école, transporte d'emblée le lecteur au coeur de la réalité du 17e siècle: "En 1666, l'espérance de vie à la naissance avoisine on dépasse 70 ans. En 1661, atteignait-elle 25 ans? Ces chiffres brutaux signifient qu'en ce temps-là, comme le cimetière était au centre du village, la mort était au centre de la vie.... L'octogénaire triomphant, auréolé d'une légende qui le transformait en centenaire, était entouré du respect superstitieux qui monte spontanément vers les champions; depuis longtemps, il avait perdu tous ses enfants, tous ses neveux, ainsi qu'une bonne partie de ses petits-enfants et petits-neveux. Ce sage était considéré par le village comme un oracle. La mort du héros était un événement cantonal" p.1.

A la fin du 17^e siècle, la cinquantaine "rangeait [un homme] dans la catégorie vénérable des anciens" et la vieillesse "était le couronnement d'une carrière exceptionnelle." Jean Fourrastié, "De la vie traditionnelle à la vie tertiaire: Recherches sur le calendrier démographique de l'homme moyen," Population, No. 3 (1959), pp.418-19.

A l'époque de l'Europe classique, "les chances sont infimes de mourir de vieillesse." Pierre Chaunu, La Civilisation de l'Europe classique (Paris: Arthaud, 1966), p.210.

Il va sans dire que ces assertions ne sont pas gratuites mais basées sur des études de démographie historique.

CHAPITRE I : Le vieillard amoureux dans la comédie cornélienne

- La Suivante

Il n'est pas sans intérêt de noter que c'est dans La Suivante que l'expression "vieillard amoureux" ¹ surgit pour la première fois dans le théâtre cornélien et qu'elle se retrouve dans Médée puisque cette même expression est reprise deux fois dans cette dernière tragédie. ²

L'intérêt de La Suivante est multiple. Elle projette une lumière révélatrice sur la thématique ultérieure du vieillard amoureux dans la tragédie cornélienne. Ensuite, comme nous allons bientôt le voir, le vieillard amoureux de la comédie cornélienne est radicalement différent -- une exception ou deux mises à part -- du prototype de la comédie d'Ancien Régime. Enfin et surtout cette pièce nous intéresse intrinsèquement parce que le personnage même du vieillard amoureux -- Géraste, c'est son nom -- ne se limite pas un rôle épisodique, périphérique à l'action dramatique. Il en constitue un des pôles: l'intrigue dont il est le centre est imbriquée étroitement avec celle du couple Daphnis - Florame. Le texte d'ailleurs lui réserve une grande importance: il apparaît dans quatre actes, neuf scènes et récite un total de 170 vers. Avant de procéder à l'étude de Géraste, une mise au point de sa fortune critique s'impose.

Certes il est fastidieux -- c'est d'ailleurs un jeu facile, frivole et commun de la critique -- de faire la critique de la critique. Cependant

le procès critique intenté contre Géraste est tellement et si passionnément partiel qu'une réouverture du dossier est nécessaire si l'on veut retrouver Géraste dans sa vérité, restitué par et dans le texte et non un Géraste défiguré, figé qu'on se passe d'un livre critique à l'autre.³ Si la critique -- pas toute -- ménage par quelque endroit le vieillard amoureux de la tragédie cornélienne, elle n'épargne guère celui de la comédie. C'est une condamnation unanime, sans appel. Paradoxalement, c'est un des rares jugements sur lequel elle tombe d'accord. Etablir le catalogue de la critique sur Géraste équivaldrait à dresser un sottisier de lieux communs, de banalités séculaires qui éclairent beaucoup plus le critique que l'objet de son étude. Nous le dressons en premier lieu pour ensuite remettre au point -- et c'est cela le plus important -- la balance faussée avec laquelle on a pesé Géraste, sommairement, en l'absence de l'accusé pour ainsi dire. Car il faut le répéter, pour le mieux souligner, la critique qui le liquide d'une façon si cavalière le jauge avec une aune préfabriquée, préétablie, surgie du tréfonds des allusions culturelles et folkloriques qui charrient l'image préjudiciellement fossilisée du vieillard amoureux. Toutes ses présuppositions sont basées sur une mauvaise lecture du texte qui va à l'encontre des intentions de Corneille formulées dans son Examen ou telles que la pièce les dévoile.

La critique, pour mieux accabler Géraste, se complait à élargir à l'excès l'écart chronologique entre lui et Florise. Cette dernière est qualifiée de "jouvencelle,"⁴ "fillette,"⁵ "une enfant,"⁶ "young girl,"⁷ etc. Or le texte cornélien nous signale simplement que c'est la soeur puinée de Florame. On prétend encore "que Corneille ... dépeint

[Géraste] sordide et ridicule très volontairement,"⁸ qu'il est "donné comme antipathique et odieux,"⁹ on souligne sa "décrépitude"¹⁰ et enfin il est "[cast] as the villain of the piece."¹¹ Or, nous allons voir dans notre analyse qu'il n'en est rien et que Corneille n'est qu'un paravent, un prétexte au propre texte des critiques. Comment ceux-ci prennent-ils pour leur propre compte notre vieillard amoureux? Ils répètent et se répètent -- ad nauseam -- les mêmes expressions congelées: Géraste est aussi bien pour Schlumberger,¹² Brasillach,¹³ Lemonnier¹⁴ que Nadal¹⁵ "un vieillard libidineux"; il éprouve selon Couton,¹⁶ Maurens,¹⁷ Dorchain¹⁸ une "passion sénile," leur congénère anglo-saxon leur faisant écho Outre-Atlantique: "a panting old sensualist."¹⁹ Dans le sillage de Schlumberger,²⁰ Couton²¹ le qualifie deux fois de "barbon." Mais ce n'est pas assez, Dorchain découvre que c'est un "affreux vieillard,"²² le même Dorchain, "Daphnis excepté," n'éprouve "qu'antipathie" pour les autres personnages. Doubrovsky, en bon éclaircur, comme Alcofibras Nasier dans la bouche de son géant, est parti, lui, en reconnaissance de celle de Géraste et nous rapporte de son exploration qu'elle est "édentée."²³ Nous n'avons trouvé aucune allusion dentaire -- ou pour employer un technicisme approprié dans ce contexte aucune formule dentaire -- dans le texte cornélien. Déroulède, enfin, dans le style tarabiscoté de la Ligue des Anciens Patriotes testonne un Géraste "haïssable" à la "flamme surannée."²⁴ Quant au mariage Géraste - Florise, il horripile la sensibilité des critiques. Ils en ressentent une horreur sacrée: "un monstreux mariage."²⁵ Le langage qu'ils ressassent pour le décrire puise ses métaphores dans le vocabulaire de la chasse et surtout de la Bourse. On parle

de "jeune et frais gibier" (à propos de Florise), d' "échange," de "marché" en outre "ignoble," de "troc," d' "offre," d' "achat," de "marchandages" etc.²⁶ et pour finir un épitomé: "Géraste is a scheming old man little better than a procurer in the bargaining away of his daughter's hand for the young Florise he unashamedly desires."²⁷ Si l'aréopage critique auréole Florise d'une couronne de martyre pour en faire une tendre victime sacrificielle de transactions matrimoniales, si même il déplore parfois le sort d'Amarante, ce n'est que pour mieux accabler Géraste. D'ailleurs la plupart des griefs critiques à l'égard de Géraste sont calqués sur ceux de la suivante. Les critiques et elle font cause commune contre lui.

Ce n'est guère par délectation cynique que nous avons mis en épingle les leitmotive de la critique gérastienne: le mot "barbon" et les deux expressions "passion sénile," et "vieillard libidineux." Il y a une raison bien plus profonde à cela. Car ce mot et ces expressions ne sont pas simplement descriptifs, des outils neutres. En un mot ils sont loin d'être innocents. Ils sont surchargés de connotations obliques. Ils ont des implications et des conséquences idéologiques. Rien ne le montre mieux que les définitions qu'en donnent les dictionnaires -- et des plus récents et des plus respectables -- dans lesquels se dépose ordinairement la sédimentation culturelle. Le mot "barbon" depuis le Larousse du français classique jusqu'au plus récent Lexis est précédé du vocable "péjoratif." Chaque mot de la définition de "libidineux" -- tant celle du Robert que du Lexis -- est à souligner et à méditer:

a) Robert: adjectif. Qui s'abandonne sans pudeur à de bas appétits

sensuels ou vicieux.

b) Lexis: qui manifeste des désirs sensuels, de l'impudeur (synonyme: sensuel, vicieux).

Et quel sont les exemples qui illustrent ce mot dans les deux dictionnaires? Dans le premier: "un vieillard libidineux"; "un vieux libidineux." Dans le deuxième revient encore l'expression "vieillard libidineux." Le mot "vieillard" comme on le voit -- 'ça saute aux yeux' pourrait-on dire -- est affecté d'un coefficient dénigrant indigne d'une lexicographie qui se veut scientifique. On pourrait citer ad libitum des définitions du dictionnaire où les exemples donnés renferment le mot "vieillard" dans un sens nettement dépréciatif et où la vieillesse est constamment opposée à la jeunesse. Dans cette dichotomie socio-culturelle -- qui d'après certains anthropologues est un trait spécifique de la société occidentale²⁸ -- c'est bien sûr la vieillesse qui est ravalée au profit de la jeunesse. Quant au mot "sénile" il y a une confusion persistante -- qu'il faut démêler si l'on veut éclaircir deux concepts différents -- de la critique entre la sénilité qu'elle applique à tout venant au vieillard amoureux cornélien et la sénescence. Le manuel alphabétique de psychiatrie clinique définit la sénescence "comme la perspective biologique sous laquelle apparaît dans son âge avancé l'homme conservant les attributs d'une santé normale. Il ne faut la confondre ni avec la vieillesse -- notion purement chronologique -- ni comme on le fait parfois, avec la sénilité, notion pathologique."

Pourquoi ne pas simplement employer l'expression "vieillard amoureux"

-- telle que l'utilise Corneille, justement par la bouche de Gêraste -- ou "vieillard passionné" ou peut-être en faudrait-il inventer une qui ne porte aucune trace opacifiante et dévalorisante. N'est-il pas significatif que Corneille ne se serve jamais dans tout son théâtre du substantif "barbon," des épithète "sénile" et "libidineux." Ce trait linguistique le démarque déjà et d'une façon fondamentale des dramaturges de son époque qui en usent et abusent avec profusion.

Le beau livre de Guichemerre²⁹ qui étudie si bien la comédie avant Molière autant du point de vue qualitatif que quantitatif nous permet de constater -- 'sur le terrain' dirait-on -- comment Corneille se différencie de ses contemporains dans son traitement du vieillard tout court. Laissons lui la parole: "Les pères sont nombreux dans notre théâtre comique, comme dans les pièces espagnoles ou italiennes dont nos auteurs s'inspirent; et ils se ressemblent tous: autoritaires, tyranniques même.... Le père est presque toujours autoritaire dans nos comédie"³⁰ ou encore, "...autorité tyrannique, dont il [le père] fait même la justification théorique, brutalité se traduisant par des injures ou des menaces de corps."³¹ Or quand Guichemerre donne quelques très rares exceptions de "bonté et de tendresse" à cette figure stéréotypée¹¹ cite à l'appui un exemple cornélien. Les parents dans le théâtre cornélien sont beaucoup plus indulgents, tolérants et compréhensifs que ceux du théâtre non-cornélien, qui d'ailleurs ne font que refléter la réalité du temps. Un autre trait de ces derniers sur lequel revient Guichemerre à plusieurs reprises est l'avarice qui explique leur "dureté... parce qu'elle leur fait sacrifier le bonheur de leurs enfants

à des considérations souvent sordides d'intérêt." ³² Or une des caractéristiques du vieillard cornélien est qu'il est loin d'être avare. Au contraire! Corneille qui se plaisait tellement à marquer son originalité et aimait comme il disait s'avancer "hors des chemins battus" tient dans Examen de La Suivante à différencier Gêraste des autres vieillards "naturellement avares." C'est pourquoi il faut faire vraiment preuve de mauvaise foi et manquer d'un minimum de décence critique pour voir en Gêraste une "obsession with material wealth" et un "attachment to money and rank."³³

Nous allons à présent étudier de très près la pièce. Notre but ne sera pas de prendre le contre-pied de la critique et de présenter conséquemment Gêraste comme le parangon de l'amour, de la paternité, etc. mais simplement de le dégager de la patine critique et le re-présenter dans son humanité à travers le texte. Nous aurons souvent recours à celui de l'édition originale car les corrections ultérieures de Corneille -- les bienséances obligent -- lui ont ôté sa flaveur première, son jet originel et ceci est valable pour toutes les comédies. Le style de l'édition finale est plus châtié mais aussi plus compassé.

Sur quel fond de préconceptions générales sur le vieillard amoureux véhiculées par les conseils de Cêlie ou les invectives d'Amarante doit lutter Gêraste? Nous les résumons:

1) L'amour du vieillard amoureux est funeste à sa santé: le mariage est pour lui "un fourrier de la mort" (II, 1, v.348).

2) Il sera perpétuellement jaloux et condamné à porter des cornes.

dimension sexuelle: le désir opère la fusion des deux dimensions. Corneille a souvent exprimé cette intégration corporelle et spirituelle -- et qu'il n'y a pas de vrai amour si l'on ampute donc un de ses deux pôles, le corps ou l'âme -- non seulement dans son oeuvre ³⁴ mais aussi dans une pièce autobiographique qui révèle son homme:

Et l'union des esprits est pour moi sans délices 35
Si les charmes des sens n'y prennent quelque part.

Corneille s'éloigne des deux extrêmes. D'une part un amour tout pur, désincarné et de l'autre un amour (?) limité à la génitalité.

Ce qui relève l'amour de Géraste et le sauve des estocades de la critique c'est la sincérité et la force de cet amour. Tout le monde dans la pièce en convient:

Célie: Géraste à trop d'amour...
(IV, 9, v.1352)

son "âme est tellement éprise"
(II, 1, v.365; Ed. Couton, p.1042)

Florame dans l'avant dernière scène souligne à plusieurs reprises "l'amour," "les feux" de Géraste et même l'amère Amarante dans le monologue qui clôt la pièce est forcée de reconnaître que Géraste "suit [les lois] de l'amour."

Paradoxalement Géraste vit son amour comme si c'était le premier, il éprouve et retrouve le même sentiment de fraîcheur et de nouveauté, d'attente et d'attention, d'impatience et d'anticipation qu'un jeune amoureux:

Géraste: Le temps [attendre Florise] en sera long à mon affection

3) Il est à l'avance, taxé d'impuissance, incapable de jouir et de satisfaire sexuellement sa partenaire.

4) Il sera méprisé sinon haï de sa nouvelle épouse qui souhaitera sa mort.

Comment Géraste réagit-il? Il concède et proteste. Concession sociale et protestation individuelle. C'est-à-dire en un premier temps il semble accepter les arguments de Célie et présente l'argument conventionnel de l'appât financier comme substitut à son âge relativement avancé pour attirer Florise. Mais en un deuxième temps quand la même Célie une seconde fois néantise sa sexualité, alors il se cabre, rejette cette mutilation sexuelle, cette mort érotique qu'on lui attribue et comme dans un cri affirme sa sexualité toujours active. Corneille le souligne d'ailleurs aussi bien dans le texte original que dans les variantes et nous citerons la version finale la plus succincte et si significative dans sa litote:

Dis bien que mes beaux jours ne sont pas si passés
Qu'il ne me reste encor...

(II, 1, v.363-4)

Ce qui constitue l'originalité du caractère de Géraste -- et qui nous intéresse au plus haut point -- est que sexualité et amour y sont intimement imbriqués. A l'encontre du vieillard amoureux de la farce ou de la comédie non-cornélienne -- que nous étudierons plus loin -- dont le seul intérêt envers la femme est anatomique et dont le mariage n'est qu'une occasion d'exploration géographique, celui de Corneille aime corps et âme. La sexualité prend alors une dimension amoureuse et l'amour une

Florame: Toujours l'impatience à l'amour est mêlée.
(V, 8, v.1656-57)

Cet amour "tourment" prend une coloration spéciale par une certaine tendresse, pudeur et affection. A la scène 8 de l'acte V on ne peut rester insensible à l'émotion de Géraste, à son appréhension pendant qu'il attend sa future épouse, au double sentiment d'inquiétude et de joie, d'angoisse et de bonheur qui le traverse et même à un certain lyrisme discret dans l'expression et l'épanchement de son amour. Cet amour ne l'empêche pas par ailleurs de témoigner d'une grande lucidité. S'il est sûr de l'authenticité de son amour il sait que Florise ne l'aime pas ou du moins pas encore et qu'il faudrait laisser une dimension temporelle à un éventuel amour de Florise pour se développer. Il s'engage donc dans un avenir incertain. Conscient tout au long de la pièce de ce fossé -- un amour non encore partagé -- il fait preuve d'un grand tact et de finesse psychologique pour ne pas blesser la sensibilité de Florise. Il engage Célie -- lorsqu'elle veut "aller plus vite" dans son zèle à le servir -- à ne pas précipiter les choses, à essayer de "résoudre la soeur," l'amener "avec douceur" au mariage et non l'y obliger par un ukase fraternel. Célie, plus loin dans la pièce, instruite alors par Géraste, conseille à Florame d'en "user autrement avec sa soeur" que par la coercition et la brusquerie et de ménager ses sentiments. C'est le frère qui use du vocabulaire de la contrainte:

Aux volontés d'un frère elle [Florise] s'en est remise
(III, 1, v.682)

Et pour mes intérêts [Florise] contraint ses sentiments
(III, 1, v.688)

Etudions à présent, même brièvement, ne serait-ce que pour dissiper certains malentendus, la relation entre Géraste et sa fille Daphnis. On peut la suivre en six temps: II, 1; III, 1; III, 7; IV, 2; V, 7; et V, 8 qui dénoue la toile d'araignée tissée par Amarante. Remarquons dès l'abord qu'à propos du 'marché' qui scandalise tellement la bonne conscience de la critique c'est Florame, qui le premier le propose dans sa conversation avec Célie (III, 1) où il dicte sa condition sine qua non: Florise contre Daphnis. En effet dans II, 1, Géraste exprime son désir d'épouser Florise sans allusion aucune à une transaction matrimoniale et dans III, 7 lorsqu'il ne sait rien encore de la stipulation de Florame et que sous un faux rapport d'Amarante (III, 6) se laisse persuader que Daphnis aime Clarimond, il donne entière liberté à sa fille et l'encourage à l'épouser bien qu'elle eût pu "prétendre plus haut." N'a-t-il pas déclaré auparavant à Amarante qu'il veut être "bon père." Il est vrai qu'une situation critique -- due à une chaîne de quiproquos-- s'installe dans IV, 2 quand Géraste est au courant de la clause de Florame. Il impose alors à sa fille d'épouser ce dernier -- celui qu'elle aime par ailleurs, cependant, elle croit qu'il fait allusion à un autre. Mais c'est à son corps défendant car il est loin de rester imperturbable devant les protestations de sa fille. Il est sensible à ses "soupirs," à ses "larmes," il ne peut empêcher "mille douleurs" et la "pitié" de l'assaillir au point qu'il doit l'éloigner pour ne pas céder in-extremis à ses prières:

La pitié me gagnait: il était impossible
De voir encor ses pleurs, et n'être pas sensible:
Mon injuste rigueur ne pouvait plus tenir
Et de peur de me rendre il la fallait bannir
(IV, 2, v.1061-64)

Finalement il va même, dans les derniers mots de son monologue, malgré la parole qui le lie à Florame jusqu'à envisager une démarche auprès de ce dernier -- qui, rappelons-le, est aux yeux de Gêraste, à cause du quiproquo, celui que Daphnis n'aime pas -- qui le dissuaderait peut-être de renoncer à sa fille quand Amarante intervient pour relancer l'action.

Encore une fois notre but n'était pas de présenter un père exemplaire -- de plus qu'est-ce qu'un père exemplaire à telle ou telle époque? -- mais de lui restituer son humanité, de le projeter en une lumière qui n'est pas du tout monochrome. Et si on le compare aux pères de la comédie non-cornélienne, tels que nous avons vu Guichemerre les décrire, il est loin d'être un père dictatorial et montre en fait une "extrême indulgence" et un "coeur tendre."

Quant à la sénilité dont on accuse unanimement Gêraste -- "ce vieillard sénile" -- et serait-on sénile que cela ressorterait à la pathologie et non à la moralité, il n'y a absolument aucun indice dans la pièce qui la corrobore. Au contraire, il est perspicace d'un bout à l'autre de la comédie. Nous avons déjà relevé plus haut son auto-lucidité et dans la première des deux conversations qu'il a avec Amarante il comprend très vite la fausse situation de celle-ci dans sa poursuite à accrocher des gentilshommes, leur pseudo-ferveur ancillaire dont il ne se fait aucune illusion et si elle l'avait écouté elle se serait épargnée bien des peines:

Où les conditions n'ont point d'égalité
L'amour ne se fait guère avec sincérité
(III, 6, v.835-36)

Quelle distance le sépare du vieillard gâteux, de la farce ou de la comédie contemporaine à Corneille, d'une crédulité, d'une vocation de dupe, d'une naïveté déconcertantes. Cela ne veut pas dire que nous souscrivons à cette image du vieillard. Elle est à notre avis complètement fausse, injustifiée et injuste. Notre propos n'est donc pas tant d'accentuer l'originalité de Gêraste mais plutôt celle de Corneille qui a échappé au carcan conventionnel de la peinture du vieillard amoureux.

En effet dans quelques pages de son livre consacrés au vieillard amoureux, Guichemerre remarque la rareté de son apparition dans la comédie française du 17^e siècle -- ce qui n'est pas le cas de la comédie italienne -- il en dénombre une demi-douzaine -- incidemment il ne mentionne pas Gêraste -- coulés dans le même moule qui se réduit à l'équation: vieillard - amoureux - Pantalon. Résumons les traits essentiels de leur caricature: ridicules, pédantesques, prétentieux, grotesques, étalant leur prétendue prouesse sexuelle et au demeurant impuissants, jaloux à l'extrême et néanmoins cocus, méfiants et mystifiés. Si cette comédie a échoué dans la peinture du vieillard amoureux c'est parce qu'elle s'en est seulement servie comme d'un truc théâtral au même titre que le quiproquo, les fausses lettres, les reconnaissances, les déguisements, etc. Dépourvu d'épaisseur humaine, d'autonomie dramatique, il devient alors une simple marionnette que l'auteur manipule pour provoquer le gros rire des spectateurs et s'il est resté tributaire de la tradition pantalonesque, c'est que le public y trouvait son plaisir. Comme le relève Adam: "Les Parisiens préféraient voir éternellement revenir les types traditionnels de la comédie plautienne

et de la comédie italienne du XVI^e siècle. Pour leur plaire, les auteurs devaient mettre en scène des soldats fanfarons, des vieillards amoureux."³⁶ Il fallait donc un esprit autrement vigoureux pour se risquer à rompre avec ce type.

Nous allons à présent franchir un pas de plus et voir que le vieillard amoureux -- s'il tient comme on l'a étudié plus haut un rôle majeur dans La Suivante -- traverse en filigrane et d'une façon très subtile la comédie cornélienne. Il s'agit d'un amour de jeunesse mais revécu au présent -- au temps de la vieillesse -- sur le mode du souvenir et de l'imaginaire dans la mesure où la mémoire affective comporte une dimension fantasmatique. Le passage (V, 6, v.1755-70) où Chrysante -- mère de Philiste et de Doris dans La Veuve -- évoque son amour de jeunesse contrarié est nimbé dans une atmosphère de regret mélancolique, de douceur nostalgique et il palpite d'accents élégiaques. On est soudain transporté dans un passé qui charrie sa charge émotive pour la diverser au présent qui récupère ce passé inachevé, saboté

par ce maudit usage
qui n'a d'égard qu'aux biens pour faire un mariage,
(V, 6, v.1763-64)

pour le mener à son accomplissement. Cette résurrection est pourrait-on dire littéralement réincarnée car le nouveau couple qui rejoue le scénario -- mais avec une fin heureuse -- de la génération précédente n'est pas quelconque mais composé de la fille même de Chrysante, Doris et de Célidan fils de son ancien amant et son image intégrale réfléchie dans le miroir

du souvenir. Le rêve irréalisé s'actualise. Tout se passe comme si le temps chez Chrysante s'est arrêté au moment où on l'a arrachée à son premier amour pour reprendre son cours une génération plus tard. Le Temps perdu est retrouvé. Cette envolée lyrique de Chrysante mériterait d'être rapportée en entier tant la forme épouse le fond. Corneille manie en main de maître les signes et les formes temporelles qui structurent ce passage (jadis, maintenant; passé versus présent); les répétitions du même radical qui scandent les parallèles et les contrastes (père à trois reprises, parents; amour trois fois, aimait deux fois, aimable); le jeu des possessifs, etc. Nous ne citerons que quelques vers:

Votre père jadis (hélas! que cette histoire
 Encor sur mes vieux ans m'est douce en la mémoire!)
 Votre feu père, dis-je, eut de l'amour pour moi:
 J'étais son cher objet; et maintenant je voi
 Que comme par un droit successif de famille
 L'amour qu'il eut pour moi, vous l'avez pour ma fille.
 S'il m'aimait, je l'aimais; et les seuls rigueurs
 De ses cruels parents divisèrent nos coeurs:
 ...
 Mais je reviens à vous, en qui je vois portraits
 De ses perfections les plus aimables traits.
 (V, 6, v.1755-62 et 1769-72)

Les passages -- celui qu'on vient de citer, ceux de Psyché par exemple -- où Corneille a laissé cette part en lui de tendresse échapper et envahir le texte sont toujours réussis car ils ne sont jamais entamés par le pathos.

Un autre intérêt que présente cette pièce pour notre propos est le personnage de la veuve, Clarice. Car il est en quelque sorte entre Chrysante et Doris. C'est disons la femme mûre. Nous laisserons une fois de plus la parole à Adam qui en a très bien vu l'unicité: "Clarice fait penser à

Mélite.... Ne forçons pas d'ailleurs le rapprochement. Clarice a quelque chose de plus que Mélite. Elle a vécu, elle a souffert. Ce n'est plus une jeune fille. C'est une jeune veuve. Elle met dans son amour pour Philiste une richesse, une profondeur de sentiments, qui manquent à la jeune Mélite.... Il semble que Corneille, depuis qu'il a écrit Mélite, ait fait l'apprentissage de la douleur." ³⁷

Pour passer de cette veuve au vieillard amoureux pourrait-on extrapoler et dire -- mais serait-il légitime de généraliser en matière d'amour? -- que le vieillard amoureux, en tout cas cornélien, ce qui plus précis, apporte à son amour pour une jeune femme une tendresse spéciale -- comment la nommer? -- protectrice et vulnérable à fois, qui ne peut être qu'un précipité des travaux et des jours?

On retrouve dans la pièce suivante La Galerie du Palais une autre Chrysante -- est-ce seulement pure coïncidence? -- qui se souvient avec douleur de ses amours de jeunesse contrariés. Acculée à un mariage imposé et désormais "sage à [ses] dépens" elle exprimera tout le long de la pièce son désir d'éviter à sa fille une pareille expérience traumatisante. Pour reprendre ses termes elle "consentirait" à l'hymen de sa fille mais non à le lui "commander." Plairante -- comme les autres pères de la comédie cornélienne -- est de son côté bon père. Envers sa fille Célidée, il se conduit avec délicatesse et respect (I, 1), fait preuve de tendresse et d'ouverture d'esprit (III, 7) et se présente à elle ainsi qu'à Hippolyte en "ami" (IV, 9).

Ce qui a attiré également notre attention dans cette comédie c'est non seulement les empreintes mnésiques des amours de jeunesse de Chrysante mais aussi la perspective qu'ici -- au contraire de la Veuve -- un vieux couple aurait pu se former dans le sillage de la jeune génération. En effet, au dénouement l'éventualité de l'union Pleirante -- Chrysante, qui par ailleurs s'entendent très bien a été esquissée jusqu'à être réalisée. Dans la scène finale qui consacre le mariage des jeunes couples, Florice suggère à Chrysante d'épouser Pleirante. Corneille dans une auto-parodie délicieuse fait répondre à Chrysante:

Cela sentirait trop sa fin de comédie
(V, 8, v.1794)

Cependant ce couple était tellement plausible que déjà dans III, 8 Hippolyte l'enjouée, profitant d'un quiproquo taquinait avec humour sa mère sur "l'amour" de Pleirante et que:

D'âge presque pareils, vous [Pleirante et Chrysante]
seriez bien ensemble
(v.939)

Couton -- à la suite de Brasillach qui remarque avec justesse, à propos de La Veuve qu'il "est si rare que le souvenir joue un rôle dans le théâtre classique que nous pouvons nous arrêter un instant devant cette mère [Chrysante] charmante, pareille à celle de Coelio, dans la plus belle scène des Caprices de Marianne" ³⁸ -- a repéré le thème du souvenir des amours de jeunesse des deux Chrysante et y a consacré quelques très bonnes lignes dans ses courtes notices aux deux pièces. ³⁹ Cependant on rencontre déjà ce thème dans la première pièce cornélienne, Mélite. Dans un monologue

qui termine la comédie, la Nourrice rappelle ses amours de jeunesse lorsque ses "yeux étaient de vrais soleils." Mais alors que dans La Veuve et La Galerie du Palais, cette évocation était sous le signe d'une connivence entre deux générations successives, que les amours de jeunesse contrariés étaient repris en charge par les enfants, par contre l'évocation de la Nourrice est une imprécation contre la jeune génération -- qui, il faut le dire, montre un peu de dûreté cynique envers la Nourrice -- et enclôt le passé sans le faire déboucher sur un espoir futur. C'est pour cela que le ton est amer et dépité.⁴⁰ Il n'est pas jusqu'à la dernière comédie cornélienne où l'on ne rencontre un étrange épisode mais qui éclaire La Suivante. Dans la première scène de La Suite du Menteur, par la bouche de Cliton -- mais jusqu'à quel point ajouter foi aux propos d'un valet du Menteur? -- on apprend que Lucrèce "délaissée" à la veille de son mariage par Dorante qui a préféré prendre la tangente que les vœux sacramentels épouse pour "plâtrer l'affaire" et parce que "l'éclat d'un tel affront l'ayant trop décriée" le père de son amant. Et curieusement les prédictions de Célie et la fulmination d'Amarante contre Géraste -- que nous avons appelées préconceptions -- se réalisent ici. D'une part Géronte meurt après son deuxième mariage:

Voilà donc le bonhomme enfin à sa seconde [femme/
C'est-à-dire qu'il prend la poste à l'autre monde:
Un peu moins de deux mois le met dans le cercueil
(I, 1, v.67-69)

et d'autre part "la veuve et les cousins... font rafles entières" des biens du défunt, et entreprennent un "pillage" systématique. Cette pièce éclaire à l'envers La Suivante. A l'encontre de Géraste qui épousait une

jeune femme qu'il aimait intensément, sincèrement, le mariage de Géronte est seulement de pure convenance. Dans La suite du Menteur il n'y a donc pas de présentation du vieillard amoureux -- puisque Géronte n'aime pas -- mais plutôt celle d'un mariage, qui parce qu'il n'est pas soutenu par l'amour préalable d'au moins un conjoint est finalement voué à l'échec. N'induisons pas que tous les mariages de convenance -- celui du vieillard ou autre -- au 17e siècle étaient également vou s à l'échec, il y a aussi bien quelques amours que d sint grent la vie conjugale comme il y a d'autres amours post-maritales tissées par le réseau d'une vie commune.

Nous allons à présent boucler la boucle et retourner donc   notre point de départ. Nous espérons avoir réussi à situer G raste dans une lumière autre que la myopie critique empêchait d'entrevoir. Il resterait à expliquer cette hargne, cet acharnement -- cet hallali pourrait-on dire -- et ce refus de comprendre, ce qui serait l'objet d'une autre thèse. Toutefois il ne serait que juste de relever ici et là des trous de lumière dans ce brouillard. Nous citerons quelques lignes de Lemonnier qui -- à la réserve de certains substantifs et expressions que nous rejetons catégoriquement -- a néanmoins placé cet amour de G raste dans son contexte social et surtout relevé l'intensité de sa passion: "Certes, la disproportion des âges n'était pas alors, comme aujourd'hui, un obstacle au mariage; le vieillard amoureux d'une fillette n'était pas encore odieux; mais Corneille ne l'a pas non plus montré ridicule et il ne cache pas la violence de cette passion sénile; tout à la fin, G raste ne peut se tenir d'impatience, en attendant la fillette qu'il va épouser." ⁴¹ Lancaster a

souligné l'affection paternelle de Géraste: "Géraste's feeling of pity for his daughter and his difficulty in not yielding to his feelings recall Orgon in a similar situation in Tartuffe." ⁴² Finalement Nadal a bien vu que les comédies cornéliennes font paraître "une saine et vive sensualité chez cet auteur qui passe généralement pour en manquer tout à fait." ⁴³ Un des exemples cités est justement Géraste. Et Doubrovsky se fait simplement l'écho de Nadal quand il écrit: "Au commencement est le corps. C'est une constatation qui peut surprendre, étant donné le mythe courant d'un Corneille désincarné." ⁴⁴

Comme arrière fond au vieillard amoureux cornélien sur lequel nous avons centré notre étude, nous avons fait avec l'aide de Guichemerre des incursions dans la comédie pré-moliéresque. Nous allons à présent focalisé notre attention -- tout en ayant constamment à l'esprit le vieillard amoureux cornélien et l'orienter en conséquence -- sur ce que laisse Guichemerre soit que cela fût étranger à son propos, soit qu'il n'inclût pas dans ses pages sur le vieillard amoureux quelques pièces qui à notre avis y trouveraient leur place. Nous étudierons en deux phases le vieillard amoureux non-cornélien. La première qui survolera la farce et la comédie moliéresque sera succincte parce que le vieillard amoureux n'est qu'une suite de stéréotypes, la seconde plus substantielle parce que justement elle détruit beaucoup de ces stéréotypes. L'une démarquera le vieillard amoureux cornélien, l'autre enrichira la connaissance que nous en avons.

Pour mesurer la distance entre le vieillard amoureux de la farce et

celui de Corneille, nous prenons comme modèles de farces qui mettent en scène le vieillard amoureux les tabarinades parce qu'elles étaient et de très loin les plus populaires et c'est en raison de leur immense succès à l'époque qu'elles nous sont parvenues. Nos exemples se baseront notamment sur Les Deux Pourceaux et Le Voyage aux Indes.⁴⁵ Comment s'y présente l'amour du vieillard? C'est un amour complètement dégradé, rebaissé à la seule génitalité et qui s'exprime constamment en allusions obscènes, équivoques, qui mêlent la parodie burlesque du vocabulaire galant au lexique scatologique. Encore une fois leurs exploits sexuels sont des ballons de baudruche vite dégonflés par le démenti de la réalité post-verbale, démenti qui d'ailleurs est une source du comique farcesque. Nous citerons à ce propos un court passage qui donne la tonalité du genre Tabarin qui parle de son maître: "Il dit qu'il est gaillard et dispos; mais pour moi, je ne tiens pas qu'il soit de la nature des chats: on aurait beau lui frotter le dos devant que la queue lui dressât...."⁴⁶ Faut-il ajouter que les vieillards -- amoureux ou non -- y sont toujours roués, floués, bernés de différentes façons par leurs valets, leurs enfants, leurs femmes -- présentes ou futures-- et leurs rivaux?

Nous rencontrons aussi un trait que nous avons déjà souligné, l'avarice des vieillards. Cependant ce trait semble être plus qu'un procédé comique. En effet il est tellement incrusté dans la mentalité du 17^e siècle qu'on trouve des expressions figées aussi bien dans l'argument -- c'est l'auteur alors qui parle et non un personnage -- du Voyage aux Indes: "comme les vieillards sont ordinairement avaricieux" et dans celui de Molière à

Sganarelle: "...l'avarice est la passion la plus ordinaire aux vieillards" que dans l'Examen de La Suivante lorsque Corneille -- nous l'avons déjà noté -- écrit à propos des vieillards: "en ce qu'étant naturellement avares." On a vu que ce dernier avait eu le mérite de prouver le contraire dans sa pièce. Il est difficile de comprendre la portée de ces mots: "ordinairement," "ordinaire," "naturellement" c'est-à-dire de voir à quelles structures de la réalité et de la mentalité ils renvoyaient alors car l'idée, en 1977, d'associer avarice et vieillesse ne vient pas à l'esprit.

La farce se sert bien sûr pour atteindre des effets de gros comique des types traditionnels. C'est son droit pourrait-on dire. Mais pourquoi justement un de ces types est-il le vieillard amoureux qui même en sortant du cadre de la farce n'a pas été affranchi du ridicule dont l'a généreusement paré la tradition farcesque? Nous avons donné plus haut une réponse d'Adam: cela répondait au goût du public. Mais ce type a la vie tellement longue -- contrairement à d'autres types qui ont évolué ou disparu -- que son inertie dans les mentalités séculaires ressort d'une étude socio-culturelle, entreprise des historiens des mentalités.

Il y a beaucoup de vieillards dans la comédie moliéresque. Ils ne sont pas à leur avantage, toujours ridicules, soupçonneux, jaloux confondus, etc. Il est vrai que Molière atteint parfaitement son but: faire rire. Et certes, ce génie comique n'est pas tendre pour la sottise d'où qu'elle vienne, néanmoins dans la traditionnelle structure triangulaire qui oppose un jeune homme, une jeune fille et un vieillard c'est toujours aux dépens

de ce dernier que se consomme le rire. Pourtant, Molière qui a épousé une femme plus jeune que lui de vingt ans était plus accrédité que tout autre pour nous faire entrer au coeur de la thématique du vieillard amoureux....

Nous étudierons brièvement -- car elle contient beaucoup de lieux communs sur le vieillard amoureux que nous avons déjà rencontrés -- une pièce pertinente pour notre propos: Le Mariage forcé. Il prend à Sganarelle qui a dépassé la cinquantaine de demander la main de la "jeune Dorimène si galante et si bien parée" qui accepte son offre pour d'une part s'affranchir de la tutelle d'un père dont le seul désir est de s'en "décharger" et bientôt de son futur époux qu'elle espère expédier dans l'autre monde dans les six premiers mois de mariage et d'autre part pour l'argent de Sganarelle, ce qui lui permettra d'entretenir une vie libre et luxueuse et un amant. Mais Sganarelle ne l'entend plus de cette oreille et comme Panurge il craint d'être cocu et refuse de se marier. Mais une rossée de son futur beau-frère l'y oblige à son corps défendant.

On se posera une seule question: Sganarelle aime-t-il Dorimène? A un ami il rétorque: "C'est une fille qui me plaît et que j'aime de tout mon coeur." Or il n'envisage cet amour qu'en termes de "joies de mariage" et décrit avec complaisance et abondance de détails les plaisirs futurs des forages tactiles sur le corps de Dorimène. Il faut toutefois noter qu'il y a une touche de tendresse quand parmi ces "joies" il note celle d'une maisonnée de bambins. A l'époque, sentiment neuf sinon dans

la mentalité du moins dans la littérature. ⁴⁷

Dans la comédie ancienne, celle d'Aristophane notamment, on rencontre des vieillards mais non amoureux. Chez Plaute et Térence qui hériteront en grande partie de la comédie nouvelle de Ménandre il y a toujours des vieillards. ^{c'est} Mais ^Achez le premier seulement qu'on trouve des vieillards amoureux en grand nombre dans presque la moitié de ses comédies. Nous essayerons de dégager leurs traits communs mais aussi de les différencier. Leur dénominateur est leur grande activité sexuelle et leur refus catégorique d'accepter la retraite sexuelle qu'on veut leur imposer. Il y a de purs sensualistes qui se frottent au monde des courtisanes, entretiennent des concubines aux grands cris et ramènent de leurs femmes qui réussissent finalement à les arracher des mauvais lieux ou à expulser leurs maîtresses de la maison. Mais il y a deux pièces ⁴⁸ qui nous intéressent particulièrement dans lesquelles la sensualité du vieillard amoureux est inséparable de l'amour. Elles ont une structure triangulaire identique: une rivalité sexuelle entre le père et le fils qui aiment la même jeune fille. Le premier a pour lui l'autorité et surtout l'argent, le second le cœur de sa belle et les mille tours de l'esclave. Finalement après diverses péripéties et stratagèmes de part et d'autre c'est le fils qui l'emporte avec l'indulgence et même la bénédiction du père. L'amour de ce dernier est un amour violent, passionné, incandescent, c'est quasi-littéralement un coup de foudre. Il est assimilé à la folie, association à grande fortune dramatique qu'on retrouve notamment chez Shakespeare. Ce qui à notre avis constitue l'originalité de ce vieillard amoureux c'est sa défense aussi

fougueuse que raisonnée -- envers et contre tous, non seulement contre la jeune génération mais aussi contre la sienne -- de l'amour. Il refuse absolument de prendre à son compte les arguments et reproches traditionnellement rebattus pour le dispenser de l'amour: "avec des cheveux blancs!"; "ce n'est plus ton âge!"; "vieillard scandaleux!"; "retombé en enfance!" On veut l'enfermer dans l'image statique d'un vieillard "décrépit" (on lui assène ce qualificatif à plusieurs reprises) auquel une limite chronologique interdirait l'accès à l'amour. Au contraire, lui, voit un rapport dynamique -- senti et vécu -- entre l'âge et l'amour: pour lui l'amour est atemporel, sans âge (ageless), donc il lui faut être toujours ouvert et cette disponibilité a sa contrepartie car amour est métamorphose, changement complet -- physiologique et psychologique -- de l'être auquel il prête une nouvelle vigueur. C'est une fontaine de jouvence. Pour lui donc, un vieillard qui "tombe" amoureux n'est pas une "chute" mais une "ascension."

Cette affirmation véhémement du vieillard amoureux et son exigence à la faire reconnaître sont vouées à l'échec, car la société, en particulier celle des jeunes, ne l'entend pas de cette façon. Ce que témoigne, entre autres, sur le mode burlesque un projet de loi que veut instituer la jeunesse et qui termine Le Marchand: "Je [c'est un jeune qui parle] suis d'avis, plutôt, d'imposer aux vieillards, avant de nous en aller, une loi qui les retienne et les oblige. Quiconque aura atteint l'âge de soixante ans, si nous apprenons qu'il court les filles, étant marié, ou même... célibataire, nous le poursuivrons en vertu de la loi suivante: nous le

déclarerons imbécile, et, en ce qui nous concerne, il pourra se trouver dans l'indigence après avoir gaspillé son bien." ⁴⁹

Nous avons été très agréablement surpris par les comédies de Plaute. Nous ne voudrions pas en parler d'une façon anachronique et prêter à l'auteur des intentions et une terminologie modernes car nous ne sommes guère familier avec la civilisation antique. Mais à en juger par la lecture des pièces on a une ferme impression qu'en ce qui concerne la peinture du vieillard amoureux dans la comédie il y a une nette régression de la comédie plautienne à celle du 17^e siècle. D'abord, sur un fond général, les comédies de Plaute ne connaissent ni tabou, ni puritanisme sexuel. Il y a toujours des discussions franches, ouvertes, à tous les niveaux de l'échelle des âges sur la sexualité et sur l'amour. La jeunesse ne vit pas dans un ghetto sexuel dont elle n'est sortie que récemment. ⁵⁰ Ensuite en ce qui concerne le vieillard amoureux, il a une grande autonomie dramatique -- Plaute à cet égard est d'une remarquable "honnêteté" -- il a amplement l'occasion de présenter son point de vue, de se défendre et peut-être de convaincre le spectateur même si au dénouement il perd la partie. Soyons clairs: ce n'est pas seulement le langage libre de la sexualité qui fait l'originalité de la comédie plautienne. Quoi de plus libre et de plus cru que le langage farcesque. Mais alors que le vieillard amoureux de la farce est une ficelle, une mécanique pour le bon rouage comique, celui de la comédie plautienne s'enracine dans la réalité, prend une valeur existentielle. La farce est une aventure verbale, la comédie plautienne est aussi une aventure humaine.

Pour terminer, le vieillard amoureux plautien laisse l'impression d'une figure attachante, avec certes ses vices mais aussi avec sa tendresse, son effervescence, son humour vivace, sa réplique alerte, son indulgence finale envers les incartades de la jeunesse car il n'oublie pas qu'il a été jeune et qu'elles sont constitutives de la formation de l'adulte. Il semble qu'à plusieurs siècles de distance la thématique cornélienne du vieillard amoureux est mutatis mutandis -- compte tenu des bienséances de l'âge classique -- moins lointaine de la plautienne que de celle de la comédie d'Ancien Régime. ⁵¹

Nous allons pour finir étudier une comédie de L.C. Discret, Alizon, ⁵² contemporaine au Cid et que Guichemerre ne cite pas dans son paragraphe sur le vieillard amoureux mais qui mérite d'être analysée parce qu'elle présente un triple intérêt: elle échappe au moule traditionnel du vieillard amoureux, elle se situe dans la mouvance cornélienne et enfin elle dépeint non seulement un vieillard amoureux mais aussi une vieille amoureuse.

Dans sa dédicace "aux jeunes veuves et aux vieilles femmes," Discret sans ambages, en une langue savoureuse et directe qui donne le ton à la pièce leur souhaite "une entière jouissance" (le mot revient plusieurs fois dans une trentaine de lignes) égale à celle goûtée par les héroïnes sexagénaires de sa pièce qui sont aussi aptes à jouir qu'à faire jouir car "dans un vieux pot on fait souvent bonne soupe." ⁵³

Alizon Fleurie est une vieille veuve qui a su garder le charme, la désinvolture, l'esprit gaillard, le langage vif et coloré de sa jeunesse.⁵⁴ Et il n'est guère alors étonnant de la voir entourée d'admirateurs qui se la disputent. D'eux d'entre eux qui n'ont pas moins de 75 ans, qui éprouvent un grand attrait sexuel envers elle et montrent une grande vigueur érotique vont jusqu'au duel. Alizon, autant rusée que coquette choisit, parmi tous les prétendants, Karolu, un bourgeois bien argenté. Cependant cette considération pécuniaire n'exclut pas un amour sincère.

Cette oeuvre, qui d'un point de vue littéraire, il faut bien l'avouer est du deuxième ordre est néanmoins attachante -- ce qui justifierait sa réimpression -- à cause de ce couple de vieillards (nouvelle version du mythe de Philémon et Baucis?) et par la thématique qu'elle illustre. Si leur âge n'était indiqué dans le texte, le lecteur, d'après leur conduite amoureuse, pourrait facilement croire qu'ils vivent un premier amour. (Nous avons déjà vu ce trait à propos de Géraste.) L'ardeur, l'impatience, l'inquiétude, l'enjouement, la spontanéité, les baisers volés, les mille soins et caresses manifestes dans leur relation sont archétypaux des représentations culturelles d'un couple d'adolescents amoureux.

Dans cette pièce-limite, où une vieillesse avancée est aussi bien dotée sexuellement que la prime jeunesse, se pose avec acuité la question des rapports entre le texte et la vie. Car il va sans dire que statistiquement les vieillards -- d'hier ou aujourd'hui -- ne sont pas tous à un sommet biologique comparable à celui de notre couple. Cela ne signifie pas --

loin de là -- que les vieillards ne sont pas sexualisés et qu'il n'y en a pas qui sont fortement marqués par une sexualité exigeante. Quel est alors l'intérêt majeur de la pièce? Il réside surtout dans son appel aux spectateurs et lecteurs. (Il serait par ailleurs très intéressant de connaître l'échelle des âges de son premier public et la gamme de ses réactions.) En présentant avec chaleur un amour crépusculaire l'auteur éveillerait la sympathie de ce public, l'amènerait à réviser ses préjugés séculaires et l'orienterait vers quelques prises de position, notamment: dégager la sexualité des apriorismes, l'innocenter en éliminant la confusion entre moralité et sexualité, confusion que Diderot, au siècle suivant, dénoncera avec violence dans son Voyage de Bougainville, projeter aux vieillards un reflet focalisé de leur sexualité et les sécuriser pour l'accepter et l'assumer.

Il y a une scène touchante (I, 4) entre Alizon et Karolu où ce dernier lance un défi aux tabous sexuels qui frappent d'interdit la libre expression amoureuse des vieillards. Alizon s'interroge avec inquiétude sur la réaction éventuelle de ses filles si elles la surprenaient roucouler dans les bras de son amant. Il serait très révélateur de savoir pourquoi la jeunesse accepte et intériorise docilement la stratification sexuelle des âges établie par la société et assigne dans ce domaine des compartements bien cloisonnés, d'une part sa propre sexualité exaltée et déifiée, de l'autre l'asexualité des vieillards ou alors une sexualité très suspecte et discréditée.

C'est parce que l'oeuvre de Discret est linéaire et monovalente qu'il est aisé de tirer des conclusions aussi directes, implicites chez Corneille mais difficiles à schématiser car l'oeuvre cornélienne est beaucoup plus complexe, nuancée, touffue, oblique et pour tout dire infiniment plus littéraire que celle de Discret.

CHAPITRE I : Notes

¹ V, 8, v.1640. Il en est de même de ses homologues sémantiques: "l'amour d'un vieillard" (II, 1, v.353); "les amours d'un vieillard" (III, 1, v.685).

² II, 3, v.538 et IV, 4, v.1191.

³ La valeur même de la pièce est problématique aux yeux de la critique. Si Couton y voit "volontiers le chef-d'oeuvre de la comédie cornélienne, sans même excepter Le Menteur" (Notice de La Suivante dans Corneille, Théâtre Complet, Paris: Garnier, 1971, tome I, p.400), à l'autre extrême Dorchain trouve que c'est l'ouvrage "le moins bon" de Corneille (Pierre Corneille, Paris: Garnier, 1918, p.111). Entre les deux, Adam: "La pièce est donc loin d'être un chef-d'oeuvre" (Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, tome I, Paris:Domat, 1948-1956, p.495) et Brasillach: "Ce n'est pas une très bonne pièce que La Suivante." (Pierre Corneille, Paris: Fayard, 1938, p.123), etc. Et il y a bien sûr toute l'accusation rituelle héritière de Voltaire sur le mauvais style de Corneille. Juste quelques échantillons: Lemaître, "La Suivante est une pièce assez embrouillée" (dans l'Histoire de la Langue et de la Littérature française, sous la direction de Louis Petit de Julleville, Paris: Colin, 1897, tome IV, p.268); pour un historien du théâtre: "...le style même est souvent embarrassé et incorrect" (Edouard Fournier, Le Théâtre au 17e siècle, Genève: Slatkine rpt.1970,p.70) et enfin pour Godefroy -- un lexicographe de surcroît -- elle est "d'un style naïf et négligé à l'excès et on y sent par trop la hâte" (Histoire

de la littérature française, 17e siècle, Paris: Gaume, 1897, p.111).

Jugement bien hâtif.... Et nous en passons.

⁴ Georges Couton, Corneille, nouvelle édition revue et mise à jour (Paris: Hatier, 1967), p.24.

⁵ Léon Lemonnier, Corneille (Paris: Tallandier, 1945), p.53.

⁶ Auguste Dorchain, op. cit., p.113.

⁷ Robert J. Nelson, Corneille (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963).

⁸ Robert Brasillach, op. cit., p.123.

⁹ Emile Faguet, En lisant Corneille (Paris: Hachette, 1914), p.84.

¹⁰ Couton, Corneille, op. cit., p.24.

¹¹ Nelson, op. cit., p.60.

¹² Jean Schlumberger, Plaisir à Corneille (Paris: Gallimard, 1936), p.37.

¹³ Brasillach, op. cit., p.123.

¹⁴ Lemonnier, op. cit., p.53.

¹⁵ Octave Nadal, Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille (Paris: Gallimard, 1948), p.85.

¹⁶ Couton, Corneille, op. cit., p.24.

¹⁷ Jacques Maurens, La tragédie sans tragique (Paris: Colin, 1966), p.190.

¹⁸ Dorchain, op. cit., p.113.

¹⁹ Nelson, op. cit., p.60.

²⁰ Schlumberger, op. cit., p.38.

²¹ Couton, Corneille, op. cit., p.24 et dans Corneille, Théâtre Complet,

op. cit., p.400.

²² Dorchain, op. cit., p.113.

²³ Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963), p.57.

²⁴ Paul Déroulède, Conférence sur Corneille et son oeuvre (Paris: Librairie Blond, 1911), p.22. Si nous citons Déroulède, c'est qu'il a quand même représenté assez longtemps un certain type de mentalité française. Mais c'est l'unique mention que nous en ferons ainsi que des oeuvres comparses. Couton a raison de dire que dans la critique cornélienne, il y a beaucoup de déchets. Il semble qu'ils proviennent en très grande partie de la critique que nous appellerons génériquement, la critique de "propagande" (la patrie et la revanche, la morale et la formation de la jeunesse et d'autres bannières éculées), celle qui affilie Corneille à telle cause ou à tel parti surtout pendant les guerres. Même -- et c'est très rare -- lorsque l'intention est louable, c'est toujours un grand disservice à Corneille et un pas en arrière dans la compréhension de son oeuvre. Nous avons lu beaucoup de ces livres que nous préférons oublier et ne pas mentionner dans ce travail car ils relèvent plutôt de l'histoire que de la littérature. Ils ne nous apprennent rien, pas même ceux d'un Délaucourt ou d'un Madaule, esprit aigu par ailleurs.

²⁵ Dorchain, op. cit., p.113.

²⁶ Voici la distribution de ces termes mercantiles qui se trouvent dans les ouvrages déjà cités:

"jeune et frais gibier," "troc," "offre": Doubrovsky

"échange": Couton, Doubrovsky

"marché": Doubrovsky, Nadal

"marché ignoble": Lemonnier

"marchandage": Couton

"achat": Doubrovsky, Schlumberger

²⁷ Nelson, op. cit., p.53. Ce critique a une prédilection pour le mot "scheming" qu'il répète deux pages plus loin à propos de Gêraste "schemer." A la page 60, il emploie, entre autres, "sell" et "buy."

²⁸ Nous pensons tout particulièrement à Vincent Louis Thomas dans son récent livre Anthropologie de la mort (Paris: Payot, 1975), où il oppose la civilisation occidentale à l'africaine.

²⁹ Roger Guichemerre, La comédie avant Molière, 1640-1660 (Paris: Colin, 1972). Mais en fait, son étude commence avant 1640 et se prolonge au-delà de 1660.

³⁰ Guichemerre, op. cit., p.246.

³¹ Ibid., p.248.

³² Ibid., p.249.

³³ R.J. Fournier, "A prefiguration of Le Cid: Pierre Corneille's La Suivante," Revue de l'Université d'Ottawa, Vol.46, no.2, Avril-Juin 1976, p.271.

³⁴ Doubrovsky, à la suite de Nadal, a parlé en des formules séduisantes de cette intégration: "... en bref il ne s'agit que des qualités de l'esprit qui font 'corps avec le corps'.... (C'est Doubrovsky qui souligne.) Corps et esprit ne font qu'un et concourent au ravissement sensuel" (Op. cit., p.38).

On trouve notamment dans La Suivante (à propos du couple Daphnis -

Florame):

Unir bientôt deux corps qui n'ont déjà qu'une âme

(Corneille, Théâtre Complet, éd. Couton, V, 6, v.1530, p.1049.)

³⁵ O.C., p.833. Ces deux vers ainsi que celui de la note précédente sont souvent répétés avec des variations aussi bien dans le théâtre cornélien que dans le Recueil de Sercy.

³⁶ Antoine Adam, L'Age Classique (Paris: Arthaud, 1968) vol. I, p.177.

³⁷ Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, tome I, pp.488-89.

³⁸ Brasillach, op. cit., p.118.

³⁹ Corneille, Théâtre Complet, tome I, pp.236 et 320.

⁴⁰ On trouve, dès cette pièce, le premier portrait réaliste du vieillard cornélien. Eraste dans sa "folie" décrit la Nourrice:

Le front ainsi ridé, la couleur ainsi blême,
Le poil ainsi grisson...

(V, 2, v.1515-16)

On ne rencontre à nouveau l'adjectif "ridé" que dans deux autres pièces, Sertorius et Sophonisbe, tragédies des vieillards amoureux.

⁴¹ Lemonnier, op. cit., p.53.

⁴² Henry Carrington Lancaster, A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part I (Baltimore: John Hopkins Press, 1929-1942), p.609.

⁴³ Nadal, op. cit., p.85.

⁴⁴ Doubrovsky, op. cit., p.38. C'est Doubrovsky qui souligne.

⁴⁵ Nous utiliserons -- malgré la "douleur" éditoriale qu'impose tout tri -- la très bonne édition de Jacques Schérer publiée récemment (1975)

par la Pléiade aux éditions Gallimard: Théâtre du XVIIe siècle, tome I, le seul paru pour le moment. Les titres des deux farces sont de l'éditeur.

⁴⁶ Ibid., p.236.

⁴⁷ Nous nous appuyons sur les recherches d'Ariès qui relève incidemment cette future joie paternelle de Sganarelle dans L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, nouvelle édition (Paris: Seuil, 1973).

⁴⁸ Casima ou les tireurs du sort et Le Marchand. Nous avons utilisé l'excellente édition de Pierre Grimal: Plaute, Térence, Oeuvres Complètes à la Pléiade aux éditions Gallimard, 1971.

⁴⁹ Ibid., pp.526-27.

⁵⁰ Ici, nous nous appuyons sur les travaux de J.L. Flandrin et F. Lebrun sur la sexualité et la vie conjugale sous l'Ancien Régime.

⁵¹ Incidemment, nous avons relevé dans les précieuses notes de Grimal deux faits, et non donc un mythe fabriqué de toutes pièces pour mieux fustiger le présent, qui marquent dans leur domaine un recul de la société occidentale -- surtout à partir de la période industrielle (nous nous référons encore aux travaux cités à la note précédente) -- par rapport à l'athénienne: la loi obligeait le séducteur à épouser sa victime et ce qui n'est pas étranger à notre propos les enfants devaient prendre en charge l'entretien de leurs vieux parents s'ils étaient démunis.

⁵² L.C. Discret, Alizon. Edition critique par J.-D. Biard (University of Exeter, 1972).

⁵³ Ibid., p.3.

⁵⁴ Deux précisions:

a) cela veut dire que ces traits, Alizon les avait déjà depuis sa

jeunesse.

b) pour ne pas tomber à notre tour dans le manichéisme (jeunesse - vieillesse) que nous avons dénoncé, disons qu'ici le mot "jeunesse" est à prendre plutôt dans une acception affective que chronologique.

CHAPITRE II: Médée

Le mythe de Médée a fasciné l'imagination occidentale. Ce mythe qui ne se limite pas au registre dramatique a sollicité tous les arts: sculpture, peinture, opéra, poésie, roman et le dernier venu... le cinéma. Il a franchi depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours les barrières temporelles, spatiales et linguistiques.

L'intérêt du mythe ne réside pas en lui-même -- il ressortirait alors à la description et serait le sujet d'un article d'encyclopédie -- mais dans son utilisation successive par différents auteurs et dans l'étude comparée de ses diverses et multiples incarnations: dans quelle mesure un dramaturge qui s'empare du mythe le transforme et le déforme, se distancie de ses devanciers pour l'incorporer à sa vision? La nouvelle oeuvre est-elle originale? Crée-t-elle un nouveau mythe qui sera le point de départ et de mire d'autres oeuvres futures?

On se limitera ici au seul point pertinent à ce travail: le personnage d'Egée. De la lecture d'un panorama de Médée¹ -- d'Euripide à Vauthier en 1967 -- il ressort que rares sont les dramaturges qui ont mis en scène Egée et s'ils le représentent suivent le modèle grec. Corneille, sans pourtant le couper de ses attaches mythologiques et euripidiennes le change assez pour en faire un nouveau personnage. Comme il le dit d'une très belle et simple façon dans sa lettre à Monsieur de Zuylichem: "cette Médée, vieille ainsi tout à la fois nouvelle."² C'est dire que

l'Egée cornélien est bien spécifique est procède d'une création originale.

Une triple question s'impose et se pose. Pourquoi Corneille a-t-il sauté le relais sénéquien -- rappelons qu'Egée est absent de la Médée de Sénèque -- pour aller prendre ce personnage directement chez Euripide? Quelles sont les raisons qui l'ont poussé à l'inclure dans sa pièce? Enfin pourquoi à la différence de tous les autres dramaturges -- à commencer par Euripide -- en fait-il un vieillard amoureux? Les réponses à ces questions sont, on le verra, solidaires. Mais avant de les aborder, il est utile de remonter au tragique grec, détour instructif qui permettra de jeter une lumière sur les deux premières questions.

Depuis Aristote, l'Egée d'Euripide a été un personnage problématique, la pierre d'achoppement de la critique. Dans sa Poétique, le Stagirite faisait deux reproches à Médée, le premier -- hors de notre propos -- son dénouement "deus ex machina," le second -- qui nous intéresse -- l'in vraisemblance du rôle d'Egée: "D'autre part, on a raison de critiquer l'emploi de l'irrationnel... lorsque c'est sans nécessité aucune que le poète use de l'irrationnel, ainsi le personnage d'Egée dans Euripide." ³ Depuis lors, la critique n'arrivant pas à justifier la présence encombrante de ce trouble-fête a récité l'antienne aristotélicienne. ⁴ Il a fallu attendre la critique du 20e siècle pour réhabiliter Egée et montrer sa nécessité dramatique. Outre l'argument traditionnel explicite dans la pièce mais que la critique trouvait bien faible, ⁵ à savoir que le roi d'Athènes procure un refuge indispensable à Médée, Page a versé au dossier une pièce décisive: c'est la stérilité provisoire du futur père de Thésée

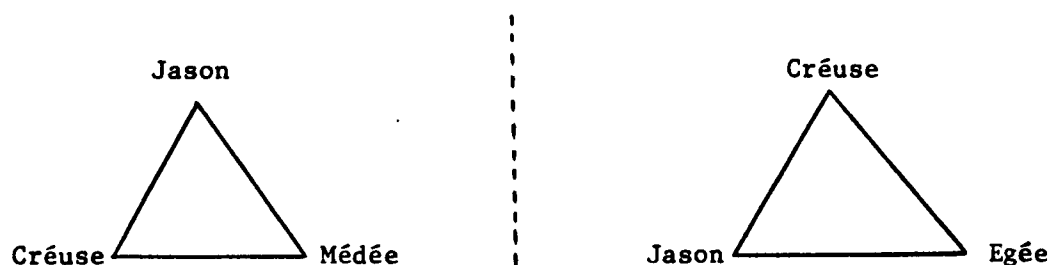
-- le plus grand malheur qui pouvait s'abattre sur un monarque dans le monde antique était de rester sans progéniture -- qui donne à Médée l'idée de couper la lignée de Jason. En effet, elle décide de tuer ses enfants juste après la visite d'Egée.⁶ Enfin, il ne faut pas oublier, nous rappelle Webster qu'Euripide n'avait besoin d'aucune justification à son Egée puisque le public athénien qui était imbu du cycle légendaire des Argonautes l'associait automatiquement à Médée. Le tragique grec avait même écrit bien avant sa Médée un Egée dont Médée était une des protagonistes.⁷

On ne s'étonnera pas alors que l'exégèse cornélienne ait repris à son compte, en ce qui concerne Egée, les critiques formulées à l'égard du personnage euripidien et ait ajouté -- il fallait s'y attendre -- celles envers un Egée, vieillard amoureux par surcroît.⁸

On se propose dans ce qui va suivre de montrer d'une part que le choix du personnage d'Egée chez Corneille n'est pas arbitraire mais a sa raison d'être, que son épisode n'est pas une intrigue cousue de fil blanc qui se greffe artificiellement sur l'action principale mais qu'il s'inscrit dans le mouvement dramatique de la pièce⁹ et d'autre part que les deux attributs que lui confère le dramaturge, celui de vieillard et celui d'amoureux,¹⁰ ne sont pas un hors-d'oeuvre par complaisance aux "alcôvistes"¹¹ mais s'intègrent parfaitement à la structure de la tragédie et sont nécessaires à sa compréhension. Les deux rôles de Médée et d'Egée se répondent et s'éclairent l'un par l'autre. Enfin celui de ce dernier ne se limite pas à un réactif de celui de la première mais garde une valeur

intrinsèque.

Il n'y a aucun doute que Corneille attachait une grande importance à Egée. En effet, il lui consacre un long paragraphe dans son "Examen" et malgré la sévère objection -- signalée plus haut -- d'Aristote dont il a médité la Poétique, non seulement il reprend à Euripide le personnage mais il l'étoffe. Alors que chez le tragique grec son apparition se réduisait à un dialogue avec Médée, Corneille le met en scène à trois reprises. En outre, à l'encontre d'Euripide et de Sénèque ¹² il représente Créuse. Il a ainsi voulu mettre en évidence et en parallèle deux structures triangulaires. Sans avoir le fétiche des graphiques nous allons, pour plus de clarté, les figurer:



Une simple observation s'impose: Jason est l'enjeu de deux femmes, Créuse celui de deux hommes. Le dramaturge a pris soin de baliser son texte du mot rival. Chaque personnage en qualifie expressément son antagoniste: Jason, Egée (v.113); Egée, Jason (v.1045); Médée, Créuse (v.218, 963 et 1200); Créuse, Médée (v.1463). Même Créon appelle Médée rivale de sa fille (v.513).

Mais si Corneille s'était arrêté à ce schéma, il n'aurait décrit

qu'une histoire somme toute banale de feuilleton. Bien avant Gide et les théoriciens du Nouveau Roman -- Ricardou en tête -- il a opéré dans cette pièce une mise en abyme très subtile.¹³ Ce qui en fait l'intérêt va au-delà de l'imbrication organique des trois couples: Médée - Jason, Créuse - Jason, Créuse - Egée, ce qui au demeurant serait une réussite dramaturgique. Il réside surtout dans la tragédie essentielle que vivent conjointement Médée et Egée, celle du temps: les blessures de l'âme, les douleurs de l'amour et de l'amour-propre, les actions et réactions de l'un font écho à celles de l'autre au point que lorsqu'on aura examiné cette parenté on aura beaucoup dit sur le vieillard amoureux dans Médée.¹⁴

Cependant avant d'engager la discussion sur ce double drame, il est utile de faire sur Médée trois remarques sensées et d'ailleurs liées, des garde-fous pour ne pas se fourvoyer dans l'analyse de cette pièce.

Corneille n'a cessé de répéter dans ses dédicaces, Examens et Discours qu'on ne doit pas juger de la valeur d'une oeuvre ou d'un personnage par l'étalon de la morale conventionnelle; que le but du théâtre n'est point un moralisme pontifiant et prêcheur, qu'il se veut d'abord esthétique avant d'être éthique. Une assertion parmi d'autres, précisément dans sa dédicace de Médée: "...dans la poésie [entendre dramatique] il ne faut pas considérer si les moeurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit."¹⁵

Sans se rallier nécessairement aux jugements critiques de Corneille,

il serait édifiant, au lieu de déclarer péremptoirement que Médée "est la moins originale des pièces de Corneille," ¹⁶ au préalable de se poser au moins la question suivante: pourquoi Corneille avait-il une "tendresse" particulière pour Médée et Rodogune? ¹⁷ C'est, pensons-nous, à cause -- du moins en grande partie -- de ces "monstres sacrés," Cléopâtre et Médée qui le fascinent littéralement et lui inspirent, pour transposer une de ses expressions, une "inclination aveugle." ¹⁸ Dans son "Examen" de Théodore alors qu'il condamne d'un point de vue dramatique la martyre Théodore il loue par contre un autre "monstre sacré" Marcelle d'un "caractère vigoureux et animé." Si cette galerie de femmes -- on pense aussi à Rodelinde -- l'attirait c'est que leur tempérament -- hors commun, démonique dirait Corneille -- correspondait peut-être à une donnée fondamentale du sien. ¹⁹

Très docilement la critique s'est abritée derrière cette opinion cornélienne: "Ma Médée ne doit rien au poète grec, mais infiniment au latin" (O.C., p.853). ²⁰ Or du point de vue du spectateur, le plus important à considérer dans ce contexte, à savoir ses réactions émotives -- bienveillance, participation, solidarité, pitié, répulsion, horreur -- envers les personnages, c'est Euripide et non Sénèque qu'il suit. En effet le chœur dans la tragédie grecque est constamment du côté de Médée contre Jason alors que c'est le contraire qui se passe dans la tragédie latine. Corneille ennoblit Médée et noircit à dessein Jason et Créon. Et comme pour prévenir les détracteurs de son héroïne et leur riposter, il a pris soin de nous avertir et d'éclairer ses intentions. Dans deux

textes, il absout avec ferveur Médée et culpabilise Jason, Créon et sa fille. ²¹

Cette dernière remarque nous ramène à Egée car son sort est si intimement lié à Médée que défendre l'un c'est soutenir l'autre. Puisqu'ils sont amis et ont les mêmes ennemis on peut lui appliquer les jugements de Corneille envers Médée rapportés dans la note précédente. C'est dire que la sympathie qu'il éprouve pour les malheurs de cette dernière s'adresse du même coup à Egée. ²² Ayant élucidé ces 3 points essentiels à la compréhension de Médée -- et par extension au théâtre cornélien -- on reprendra la discussion où on l'a laissée.

On envisagera le drame double d'Egée et de Médée sous ses multiples aspects: les situations similaires qu'ils confrontent, leurs réactions parallèles et interdépendantes aux conjonctures et aux protagonistes. Puis on étudiera ce qui les différencie et ce qui par conséquence marquera Egée.

Egée et Médée se trouvent loin de leur patrie, à Corinthe, en terre étrangère. Le premier arrive d'Athènes pour y faire sa cour à Créuse. La seconde, dans une errance perpétuelle, aux talons de Jason et talonnée par des ennemis de plus en plus nombreux vient y chercher un asile provisoire. Mais très bientôt on leur fera sentir soudainement qu'ils sont de trop. Ils deviennent persona non grata, l'invité royal jeté dans un cachot, l'exilée sommée de quitter les lieux dans les 24 heures. Victimisés on

les accuse et lorsqu'ils veulent se défendre on les pénalise. L'irruption fulgurante de Médée sur la scène donne le ton à la pièce, en pose la problématique, anticipe les événements et les conduites. Cette entrée se place comme chez Sénèque sous l'invocation des dieux protecteurs de l'hyménée. Effectivement Egée et Médée sont l'objet d'une double infidélité. Celle qui a tout abandonné pour suivre l'Argonaute est abandonnée, celle qui a trahi sa famille et qui a coupé toutes les amarres avec son passé se trouve trahie et sans ancrage dans le futur, celle qui a tout sacrifié et s'est sacrifiée se voit sacrifiée. L'homme pour lequel elles s'est faite criminelle commet le crime suprême, irrémissible, inexpiable, celui du parjure conjugal. Toute une vie vouée à un être unique est brusquement abolie par une nouvelle venue qui récolte en un instant le "fruit" de toutes les souffrances endurées. Jason n'est pas seulement coupable envers Médée il l'est aussi envers les dieux et la cité. ²³

Egée, s'il n'est pas marié avec Créuse, lui est déjà promis. A l'encontre de l'Egée d'Euripide qui est seulement de passage, celui de Corneille est installé à Corinthe avant que la pièce ne commence. Si le mythe de Médée et la légende de la Toison d'Or nous fournissaient toute l'histoire du couple Médée - Jason, il n'en est rien du couple Egée - Créuse, pure invention du dramaturge. Cependant les indices textuels de la pièce cornélienne nous indiquent qu'Egée a fait assidûment sa cour à Créuse, qu'avant l'arrivée de Jason ses vœux étaient bien reçus et acceptés avec l'assentiment de Créon, qu'aucune objection n'était soulevée à son éventuel mariage avec la princesse. Et rétrospectivement sa réaction impétueuse à la trahison

de Créuse ne peut s'expliquer que parce qu'il a cru, selon le mot de Nérine, la "mériter." Comme pour Médée, c'est un autre qui recueille le "fruit" de tant de "peines," qui profite de sa "persévérance."

Aux yeux de Médée et d'Egée cette répudiation est aussi injuste et injustifiée qu'ignoble parce qu'elle les frappe derrière le dos. Médée en est toute surprise:

Jason me répudie! et qui l'aurait pu croire.
(v.229)

Egée apprend sa disgrâce par la rumeur publique qui circule à Corinthe:

Sur un bruit qui m'étonne et que je ne puis croire.²⁴
(v.613)

C'est après les avoir mis devant le fait accompli de leur éjection qu'on essayera par des sophismes de leur faire avaler en vain cette couleur. Médée et Egée dérangent les nouveaux plans conçus et concertés à leur insu. Mais leurs ennemis sachant qu'ils ne vont pas accepter docilement un sort imposé se trouvent embarrassés. La pièce pourrait alors avoir comme sous-titre: Médée et Egée ou comment s'en débarrasser. Ces derniers subissent la dégradation ultime: on les réifie. Ils sont traités en objet de consommation dont on dispose à volonté. On s'en sert et dès qu'on trouve un meilleur on le rejette. Dans cette perspective toute liaison n'est envisagée que sous un rapport utilitaire et ne peut donc être dans son essence que temporaire: elle n'est qu'un jalon pour prendre du galon. Et qu'advient-il alors de l'être éconduit, qui, lui,

s'est engagé dans un amour total, exclusif, qui, lui, ne prête pas sa foi
mais la donne?

Cependant la tragédie profonde, mentionnée plus haut, qui traverse
toute la pièce, qui en constitue le thème essentiel sur lequel les autres
thèmes viennent se ramasser en grappe est celle de la morsure du temps.
Cette conscience du temps érosif qu'éveille en eux leur ancien partenaire
meurtrit Médée et Egée dans leur chair vive. La blessure qu'ils ressentent
n'est pas tant d'être désertés que d'être "dépossédés" en faveur d'un
autre dont les atouts majeurs sont, on le verra en détail, la jeunesse
relative, la beauté et ... la nouveauté.

Dès le tout premier vers de la pièce, lorsque Pollux demande à son
compagnon qui s'apprête à se remarier:

Quoi! Médée est donc morte, ami?

Jason répond cyniquement:

... Non, elle vit
Mais un objet plus beau la chasse de mon lit
(v.7-8)

Sa délibération au début de la scène 2 de l'acte I se trouve taxée d'insin-
cérité lorsque dans les dernières lignes, à la vue de Créuse, il s'écrie:

Mais la princesse vient: l'éclat d'un tel visage
Du plus constant du monde attirerait l'hommage
Et semble reprocher à ma fidélité
D'avoir osé tenir contre tant de beauté.
(v.173-76)

Dans son premier tête à tête avec Jason, Médée dans un interrogatoire serré ²⁵ l'empêche de se réfugier dans les alibis de la mauvaise foi et l'oblige à se démasquer et à lâcher la phrase innommable, celle qui le dénonce et le culpabilise sans retour:

Médée: Peux-tu bien sans rougir, désavouer tes feux?
Jason: Et bien, soit; ses attraits [ceux de Créuse]
captivent tous mes vœux.
(v.851-52)

Ces "attraits" de Créuse que Jason lui lance à la figure vont hanter Médée jusqu'au désir indomptable de les effacer. Dans le décor sauvage de la grotte magique sur lequel s'ouvre l'acte IV, elle concocte la robe qui anéantira les "divins attraits" (v.967) de la rivale.

A la beauté, Créuse joint la jeunesse. Pour Jason, coureur de jupons et de "dot" elle a l'attrait supplémentaire de la nouveauté au point que la variante du vers 8 déjà cité se lit:

Mais un objet nouveau la chasse de mon lit.
(Ed. Couton, p.1061)

Autant dire que "nouveau" et "beau" ont à ses yeux égale valeur.

Si Médée est la femme mûre délaissée pour un frais gibier, Egée est le vieillard éclipsé au profit d'un homme mûr. Il ressent les mêmes atteintes que Médée mais amplifiées. Pour Créuse, dès que Jason paraît c'est, semble-t-il, le coup de foudre: Egée est mis au rebut. Toutefois ce coup de

teinte
foudre se d'une touche de coquetterie et d'un plaisir cruel car il se fait aux dépens d'une autre tout comme le fait de supplanter un roi flatte l'orgueil de Jason.

A la première scène de Médée avec Jason correspond celle d'Egée avec Créuse. Vite, derrière le paravent des raisons alléguées pour son lâchage, il saisit qu'elle lui "préfère" un homme plus jeune. N'a-t-elle pas auparavant avoué à ses complices Créon et Jason:

Je pourrai le [Egée] résoudre à perdre une maîtresse
Dont l'âge peu sortable et l'inclination
Répondait assez mal à son affection.

(v.526-29)

Toute répudiation marque le vieillard d'une plaie surdéterminée par le coefficient de l'âge. Un jeune homme n'impute pas cette répudiation à son âge, mais un vieillard abandonné par une jeune femme, même pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la chronologie, ne peut s'empêcher de penser jusqu'à l'obsession que l'unique raison en est sa vieillesse. Inversement si un vieillard est aimé par une jeune fille honnête et loyale il mettra en doute la sincérité de cet amour: dans la comédie il croit qu'on en veut à son argent et à l'héritage, dans la tragédie à son rang. Il se posera toujours la même question lancinante: suis-je aimé pour ce que je suis ou pour ce que je représente? De quelque façon, il ressent que l'amour qu'il inspire est toujours en sursis.

Afin de comprendre pleinement les réactions -- qui au premier abord

semblent extrêmes et effrayent les bonnes consciences -- conjuguées de Médée et d'Egée à l'affront subi et ce qui oppose fondamentalement, au-delà des contingences, leur caractère à celui des autres protagonistes, il faut appréhender le faisceau de sentiments qui constituent l'étoffe de leur être et qui les gouvernent.

Ils n'envisagent l'amour que dans sa continuation temporelle: ardents, intimement passionnés, ce sont des êtres d'un seul partenaire, faits pour un seul amour. Le passé charrie avec lui toute sa charge affective et ils ne peuvent s'en couper. Jason, par contre, n'est apte qu'à l'amour instantané qui abolit le passé comme s'il n'avait jamais existé. Il n'est capable de vivre et de sentir que dans l'immédiat et se délie sans peine de toute attache dès que s'amorce une nouvelle prise. Il se veut amnésique. D'où l'insistance de Médée qui s'acharne à réactiver la mémoire de son ancien époux, à réveiller les souvenirs que sa mauvaise conscience refoule dans l'antichambre de l'oubli:

S'il [Jason] a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire?
(v.230)

Ressouviens-t-en, ingrat, remets toi dans la plaine.
(v.785)

Puisqu'il désire gommer un passé qui le gêne, il ne peut éprouver de regret ou manifester de gratitude. Lorsque Médée le maudit, elle profère une malédiction qui le rivera au passé et aux acteurs qui ont peuplé ce passé:

Qu'il ait regret à moi pour son dernier supplice
 Et que mon souvenir jusque dans le tombeau
 Attache à son esprit un éternel bourreau,
 (v.227-30)

et le châtement qu'elle médite serait celui qu'il ne pourrait oublier avec désinvolture:

... il est en ta puissance
 D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance
 Je la saurai graver en tes esprits glacés
 Par des coups trop profonds pour en être effacés.
 (v.941-44)

Créuse -- comme Jason envers Médée -- veut extirper tout souvenir de sa liaison avec Egée:

Perdez mon souvenir avecque ma présence,
 (Ed. Couton, p.1064)

lui dit-elle sèchement. Tout l'investissement émotionnel d'Egée, mis sans préavis à la retraite sentimentale, se trouve soudain sans raison d'être, sans exutoire.

Cette conception du temps de Jason et de Créuse est le signe d'une mentalité infantile: ils aspirent à un temps magique soustrait au poids du passé, un temps féérique qu'ils veulent plier à leur gré.

Selon Egée et Médée, l'amour pour reprendre une expression de cette dernière doit être "un amour immuable." Le "change" du partenaire devient dans cette optique, inconcevable, un anathème. La mort est moins rude que l'infidélité de l'amant. Si dans ce contexte on emprunte la terminologie

goldmanienne qui définit l'être tragique comme celui qui n'accepte que la loi du tout ou du rien, Médée et Egée sont des héros tragiques alors que les autres personnages appartiennent au monde du drame à savoir à celui du compromis et de la compromission. Et c'est expressément dans cette vision de l'amour que se confrontent les deux univers du tragique et du drame. Un Jason, un Créon, une Créuse qui ne peuvent accéder au premier ne comprendront rien à la valeur absolue et intransigeante de l'amour qui commande à Egée et à Médée, amour qu'ils croient contingent, facile à détourner de son cours par des compensations et des concessions, à apaiser par des apparences. Leurs pronostics se trouveront cruellement déjoués. Ni les enfants, ni les trésors, ni un roi et sa couronne ne peuvent remplacer l'amour de Médée pour Jason. Egée est prêt à abandonner son trône et sa patrie pour Créuse.²⁶ Insatisfaits en amour, rien ne peut les satisfaire.

Ils considèrent l'amour comme une fin en soi, le principe, le moteur et l'aboutissement de toute action. Tout lui est subordonné. Ils en font leur unique raison de vivre. Pour Jason, l'amour est un moyen pour atteindre d'autres fins qui lui sont étrangères, une arme adaptable mise au service des intérêts du moment. Créuse explique son amour pour l'Argonaute par un "je ne sais quoi." Mais n'est-ce pas une incohérence de mettre au même rang l'amour de Jason et l'"envie" de la robe de Médée? A l'encontre de cette dernière qui aimait Jason quand il n'était qu'un inconnu, un héros en herbe avec lequel elle avait participé à toutes les conquêtes et couru risques et périls et qui sans elle aurait perdu ses combats, en un mot qui

aimait Jason, non pour ce qu'il représenterait mais pour ce qu'il était, Créuse quand elle parle de lui semble fascinée plutôt par le héros, installé déjà dans la légende. Elle est attirée par le conquérant de la Toison et des femmes. Ce n'est guère pousser trop loin l'analogie que de voir en elle une soeur de l'adolescente d'aujourd'hui qui idolâtre l'étoile de l'heure, aimantée plutôt par le renom que par le nom. N'aurait-elle pas abandonné Jason si un nouveau héros plus auréolé et plus jeune se fût présenté un jour? Ne se renvoient-ils pas la même image quand ils laissent pour compte Egée et Médée? Etres du désengagement, l'inconstance ne serait-elle pas une constante de leur caractère? ²⁷

Paradoxalement, c'est la force de l'amour de Médée et d'Egée qui fait aussi leur vulnérabilité. Rejetés par l'unique être qui était tout pour eux, ils se trouvent tout d'un coup seuls comme si le monde avait basculé. ²⁸ Alors qu'un Jason pourrait aisément s'accommoder d'une séparation parce que tout être perdu est interchangeable, Médée et Egée reprendraient à leur compte le vers du poète: "Un seul être vous manque et tout est dépeuplé." Ce n'est pas une des moindres ironies qu'une Médée capable de subordonner les éléments, les monstres et les rois ne peut commander à l'amour d'autrui, ²⁹ qu'un Egée peut régner sur Athènes mais pas sur un coeur. On verra plus loin que Médée à l'encontre d'Egée, saura tirer de cette simple et dure constatation les conclusions qui s'imposent.

Corneille a encore une fois très bien pénétré le monde euripidien en incarnant cette passion dans une sensualité exigeante qui n'a pas honte

de se nommer et de s'affirmer.³⁰ L'infidélité de Jason atteint Médée charnellement, elle la prive du lit conjugal. En une litote stylistique qui en dit plus long que les discours de la passion, le dramaturge, à sa manière, a su traduire admirablement le double sens du mot grec lit-épouse:

C'est trop peu de Jason, que ton oeil [celui de Créuse]
me dérobe
C'est trop peu de mon lit: ...
(v.961-62)

Toutefois ce serait commettre une erreur fondamentale de croire que l'unique dimension de cet amour est corporelle car Médée ne désire que Jason et ne l'aurait jamais quitté pour un autre. Elle aurait toujours aimé un Jason vieilli.

A l'instar de celui de Médée l'amour d'Egée est une "passion" violente, exacerbée qui réagit et s'exprime par le langage du corps. La présence physique de Créuse est pour Egée l'épreuve du tournesol, elle sensibilise son corps qui traduit par des signes manifestes les réactions affectives:

...que votre émotion se redouble à me voir,
(Ed. Couton, p.1064)

lui fait-elle remarquer.

Le corps d'Egée relaie donc la parole et pourrait même s'en passer. Cette verbalisation corporelle n'est possible que dans un monde rousseauiste de la transparence. Or le monde de Créuse -- de Créon et de Jason aussi

Dans leurs dialogues respectifs avec Jason et Créuse, Médée et Egée sont traversés en un mouvement unique par le double raz de marée de l'amour et de la haine. Au moment même où leur haine explose ils manifestent encore leur amour lorsqu'ils proposent à leurs partenaires et les prient en vain de les suivre. ³²

Le dramaturge a non seulement établi un parallélisme entre les situations et les caractères d'Egée et de Médée mais il a aussi inextricablement mêlé leur vengeance. Si Médée se venge elle venge Egée du même coup et vice-versa. Ebranlés par la même secousse ils se comprennent instinctivement. Dans la tragédie grecque Egée a un touchant entretien avec Médée. Il compatit sur-le-champ à son mal de femme exilée et surtout dépossédée. Et dans un échange de bons procédés ils se promettent de s'entraider. Corneille a accentué cette communauté de destins qu'il nous fait ressentir en premier lieu par des moyens stylistiques: par exemple à cette déclaration stoïque de Médée:

Je brave la fortune et toute sa rigueur
En m'ôtant un mari ne m'ôte pas le coeur,
(v.339-40)

répond en écho l'affirmation pré-dondièguenne d'Egée:

La jeunesse me manque et non pas le courage
Les rois ne perdent point les forces avec l'âge.
(v.689-90)

La configuration sémantique, lexicale et morphologique des vers suivants -- choisis parmi d'autres -- met en lumière la conjonction de leur

sort:

Médée: Mais d'où vient ce grand bruit que j'entends au palais
 Nérine: Du bonheur de Jason et du malheur d'Egée
 (v.1000-1)

Nérine à Médée:

Il [Egée] la [Créuse] voit mal suivie et prend un si
 beau temps
 A rendre ses [Egée] désirs et les vôtres contents
 (v.1011-12)

Médée à Egée:

[Créon] Joindrait votre supplice à mon bannissement
 (v.1224)

De mon bannissement et de votre prison
 (v.1252)

Egée à Médée:

Pour venger votre exil plutôt que ma prison.
 (v.1240)

Comblent nos ennemis d'un mortel désespoir
 (v.1291)

Une lecture cursive pourrait faire accuser Corneille d'avoir sauté les grandes scènes auxquelles s'attendrait le spectateur, notamment celles entre les deux femmes (Créuse - Médée), entre les deux rois (Créon - Egée) et entre les deux amants (Jason - Egée). Mais ces manques ne sont pas des manquements. Au contraire, ils manifestent déjà chez le jeune auteur une créativité dramaturgique. En les supprimant il réalise une économie dans

la texture de la pièce (la plus courte de ses tragédies et une des mieux bâties) et ce faisant les rend superflues. En effet, Egée devant Créuse remplit un double rôle, le sien et celui de Médée. De même celle-ci celui d'Egée dans ses entretiens avec Créon et Jason. Tout en étant leur propre avocat ils sont par délégation l'avocat de l'autre. Ainsi les accusations de Créon à l'endroit de Médée se retrouvent dans la bouche d'Egée, identiques mais retournées contre Jason ou encore lorsque Médée reproche à Créon l'hypocrisie derrière les raisons de son décret de bannissement -- connaissant ses crimes il l'avait pourtant accueillie à Corinthe -- du même coup, elle taxe implicitement Créuse du même sentiment puisque cette dernière était bien consciente de l'âge d'Egée et acceptait néanmoins ses assiduités avant l'arrivée de Jason. Enfin ce dernier en délivrant Créuse, s'il devient plus odieux aux yeux d'Egée, encourt aussi la colère de Médée qui considère comme une nouvelle insulte cette opération de son ancien époux.

Jusqu'ici nous avons étudié les analogies entre Médée et Egée. Mais si saisissantes que soient les affinités, les différences ne sont pas moins frappantes et ce sont elles qui les démarquent tous deux et contribuent à la spécificité d'Egée. Pour la cerner il est au préalable utile de reprendre et de développer les façons distinctes dont on traite Egée c'est-à-dire d'inventorier les attitudes du milieu dans lequel il est plongé à l'égard du vieillard amoureux, de considérer les réactions d'Egée qui seules permettent de constater s'il assume ou non sa condition et finalement le juger par rapport à lui-même.

Les dispositions à l'égard d'Egée se divisent en deux catégories. Celles de Médée et de Nérine sont bienveillantes. On subdivisera celles qui sont dénigrantes en trois classes: celles de Créuse, de Jason et de Créon qui incarnent respectivement la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse. Nous pouvons déjà établir qu'elles ont un paramètre commun: la tartufferie.

On s'est déjà attardé sur la conduite de Créuse envers son ancien prétendant pour ne pas y revenir ici. Jason est plein de lui-même. On a souligné plus haut son infatuation à supplanter un roi, à gagner doublement le coeur de la fille et du père. Il jouit beaucoup plus de son amour-propre que de son amour. on peut établir sa toponymie amoureuse: à Lemnos c'est Hypsypyle, en Colchide Médée, à Corinthe Créuse. Cette chasse méthodique à la jeunesse traduit une anxiété et un refus d'accepter l'âge adulte et la vieillesse qui l'attend. Il pense qu'en se mirant dans un jeune visage il restera comme par association jeune lui-même. Médée aurait pu le conduire avec les enfants hors de Corinthe sans aucun des dangers qu'il allègue. S'il refuse de la suivre c'est qu'il ne veut pas vieillir avec elle. Or, pour cette dernière le rêve est justement de vieillir avec son amant et mari à qui elle a voué un amour absolu dès sa prime jeunesse. A l'encontre de celui de Médée l'amour de Jason ne peut endurer l'épreuve du temps. Déjà dans la Place Royale l' "étrange" Alidor en une vision profondément pessimiste refusait, à l'avance, par un dictum de l'esprit de soutenir cette épreuve et s'avouait vaincu antérieurement au combat. Au lieu de coopérer avec le temps, de s'y adapter pour mieux

l'apprivoiser, tous les deux le déniaient ou, ce qui revient au même, exagèrent, avant de le vivre, ses ravages.³³ C'est un signe éminent d'angoisse et d'immaturité de ne pas consentir à cette marche du temps. Or Egée renvoie à Jason l'image de la vieillesse que ce dernier refoule. D'où sa haine, son intolérance et sa brusquerie envers son aîné. Non seulement il est hors de question qu'il comprenne son rival et compatisse à ses malheurs mais il propose de surcroît une solution militaire pour écarter ce gêneur: l'éliminer physiquement.

Mais cette attitude de fuite de Jason n'aboutit qu'à un cul-de-sac. Un jour comme Créuse abandonne Egée, une jeune fille le délaissera pour un plus jeune. Brutalement il se rendra compte qu'il est vieux. Le choc n'en sera que plus cruel, insurmontable. Puisqu'il a haï la vieillesse, il est logique qu'il se haïsse à son tour.

Quant à Créon on s'attendrait de sa part, vu sa contemporanéité avec Egée, à manifester de la sympathie et de la solidarité envers le roi d'Athènes. Sous des apparences papelardes et surnoises c'est au fond le plus grand ennemi du vieillard amoureux, car lui, n'a même pas l'excuse -- si c'en est une -- de n'avoir pas assez vécu pour le comprendre. S'il avait le sentiment de l'amour et le respect de la condition du vieillard, il aurait morigéné sa fille d'avoir éconduit honteusement sans autre forme de procès son ancien soupirant. Mais au lieu de cela il lui prodigue des leçons de rouerie: apaiser Egée pour mieux le berner. Ce qui l'inquiète et respecte extérieurement en Egée c'est une entité à savoir son rang

monarchique et non la personne elle-même. Peu lui importent la déchéance et les sentiments douloureux qu'inflige au roi d'Athènes l'éviction de Créuse. Certes Créon est un bon père mais il ne saurait devenir un amant: c'est lui, l'autre vieillard de la pièce, qui renchérit sur le dédain conjugué de Créuse et de Jason en lâchant la phrase la plus cruelle de la pièce:

Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.
(v.538)

Mais ce vers fonctionne comme un boomerang, un couteau à double tranchant. Il condamne plus l'émetteur que son destinataire. C'est un auto-châtiment car se plaçant lui-même à l'avance en quarantaine de l'amour, Créon détruit en lui toute disponibilité à l'accueillir.

Les observateurs du comportement humain ont bien dégagé et étudié longuement le concept qui porte en anglais le nom de "self-fulfilling prophecy."³⁴ C'est dire qu'une minorité épouse et intériorise les préjugés que lui impose la majorité. En l'occurrence, si celle-ci décide et répète que le vieillard amoureux est ridicule, le vieillard est le premier à le croire. Il devient alors son pire ennemi car lui, qui normalement est le plus habilité à détruire ce préjugé qui le vise, le perpétue au contraire. Il s'établit alors un cercle vicieux: si le vieillard estime qu'il est "contre nature" d'aimer à son âge, il lègue ce sentiment à la nouvelle génération.

Comment Egée réagit-il à ce triple front? Quoiqu'impossible on

s'efforcera de ne pas le juger moralement, donc de l'extérieur mais d'un point de vue dramatique, à savoir constater s'il est conséquent ou non avec lui-même, s'il tire ou non les conclusions qui s'imposent des prémisses de sa situation.

Après les comédies sur le vieillard amoureux dans lesquelles, comme on l'a souligné au chapitre précédent, Corneille se démarquait des autres dramaturges en présentant une image à la fois réaliste et originale de ce personnage, le lecteur, conditionné pour ainsi dire présumait rencontrer dans la première tragédie du vieillard amoureux un être beaucoup plus complexe que Géraste et qui lui révélerait des domaines non encore explorés de l'amour chez le vieillard. L'attente du lecteur est justifiée au début de la pièce pour être finalement déçue. Après avoir entendu les railleries et les préjugés de Créon, de Jason et de Créuse à l'égard de l'amour crépusculaire l'auditeur ne peut être que prédisposé en faveur d'Egée, un vieillard qui s'est engagé, malgré un environnement, hostile à la quête amoureuse, patiente et difficile d'une jeune femme. De par cette initiative isolée qui brise les conventions -- oui, on admet qu'un roi se marie avec une jeune fille mais non pas par amour! -- il se place d'emblée au-dessus de son milieu. Du seul fait qu'il aime, Egée inflige un démenti à son contemporain Créon qui trouve l'amour d'un vieillard impensable et aberrant. Mais là où Egée surprend et déçoit c'est dans sa triple réaction aux défis conjugués de ses adversaires. S'il avait fait avant son entrée en scène un pas de géant, par rapport à ces derniers, dans la sphère de la psychologie amoureuse c'est pour finalement regresser,

rejoindre leurs conceptions et choir de plus belle. Par sa conduite il s'attire les mêmes griefs qu'il reprochait à ses rivaux et aliène par là la sympathie initiale du lecteur.

Alors que Médée ne détestait en Créuse que l'amante qui l'avait usurpée de son époux, Egée glisse de l'aversion à l'endroit de Jason à celle de la jeunesse. Aussi loin qu'on veuille pousser la compréhension aux réactions d'Egée, répondre à la haine de Créuse et de Jason à l'égard de la vieillesse par une haine parallèle envers la jeunesse non seulement est loin de s'avérer la solution au rétablissement d'un pont affectif entre les générations mais constitue à longue échéance la riposte la plus improductrice pour le vieillard lui-même. Se cantonner vis-à-vis de la jeunesse dans le ressentiment et la jalousie c'est par contrecoup maintenir l'attitude dérogatoire des jeunes envers leurs aînés. Les flèches barbelées de la rancune et de la rancœur sont à double pointe, une arme suicidaire. De ce point de vue il y a un net recul par rapport au vieillard de la comédie cornélienne lequel on l'a vu se distinguait par son indulgence et sa compréhension intuitive envers la jeune génération.

Liée à cette attitude d'Egée est celle qu'il manifeste dans son monologue (IV, 4) à l'égard de l'amour. Tandis que Médée bafouée par l'adultère de Jason ne met jamais en question l'amour lui-même et ne se repent à aucun moment d'avoir aimé -- elle reprendrait à son compte "je le ferais encore si j'avais à le faire -- Egée passe de l'insuccès du sien à l'exécration de l'amour et se reproche amèrement d'avoir aimé. Sa 5e stance qui condamne sans appel l'amour, source désormais de tous les maux et de

toutes les horreurs est aussi bien un reniement flagrant et douloureux de son passé sentimental qu'une fermeture à tout amour futur. Or ce qui faisait tout l'intérêt d'Egée, ce qui le distinguait jusqu'à présent de tous les vieillards était justement son engagement passionné à aimer une jeune femme.

Au lieu d'accuser ses réactions primaires, impulsives -- sur lesquelles nous reviendrons -- consécutives à l'infidélité de Créuse, il incrimine l'amour comme le "cruel auteur de [sa] misère" (v.1193). D'une expérience malheureuse qui pouvait contenir -- s'il savait en inférer les conséquences -- les germes d'une victoire à venir de l'amour, il déduit des conclusions métaphysiques et universelles sur la nature de l'amour. Le thème de l'amour devient anathème.

Toutefois cette dénégation -- et négation d'un amour -- est d'autant plus grave qu'elle particularise celui du vieillard. A la cruelle et contemptrice sentence de Créon déjà citée:

Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie,

le lecteur attendait d'Egée une mise au point qui l'aurait réduite à néant. Mais non, la victime adopte le point de vue du bourreau quand elle répète en écho:

Un vieillard amoureux mérite plus de blâme
Qu'un monarque en prison n'est digne de pitié
(v.1191-92)

La 6e et dernière strophe se termine par une imprécation qui va plus loin dans cette singularisation de l'amour automnal. Egée, lui, le vieillard qui naguère a aimé ne peut imaginer un plus grand malheur à Jason que d'avoir une vieillesse amoureuse:

Et, pour dernier malheur, qu'il ait le sort d'Egée,
Et devienne à mon âge amoureux comme moi
(v.1207-8)

L'amour du vieillard qui, pensait-on, au début de la pièce serait une nouvelle source de vie devient, dans les strophes, mortifère. Alors que ces dernières chez un Cid, chez un Polyeucte constituent un exercice d'élucidation et de vérité, celles d'Egée obscurcissent la conscience de soi et l'intelligence des sentiments.

L'erreur d'Egée est d'avoir ignoré une loi simple et fondamentale de l'amour cornélien: on ne peut le forcer. Médée l'a très bien comprise et c'est pour cela qu'en dernier ressort son échec est un triomphe. La reine des métamorphoses se rend compte qu'on ne peut obliger un coeur et faire changer un sentiment. Celle qui dispose de la pharmacopée infernale n'utilise aucune potion d'amour. Elle qui régénère les autres refuse de se rajeunir. Pour la magicienne séparer Jason de Créuse n'exigerait qu'un coup de baguette, mais elle réalise que prendre la main là où le coeur est ailleurs est une vaine tentative. Aussi n'emploie-t-elle pas sa terrible vengeance à changer le coeur de Jason mais à le marquer.

Ce n'est pas, comme se lamente Egée, sa condition royale qui rend

ignominieuse sa prison mais les raisons qui l'y ont conduit. Ce n'est même pas le rapt qui l'inculpe mais de forcer une personne et de se faire l'illusion qu'elle abdiquera le coeur à son ravisseur. Hélène -- selon une version répandue de la légende et chez ... Giraudoux -- était du moins une complice heureuse de Pâris. Même si cet enlèvement d'Egée avait réussi, à quoi aurait-il abouti? A ce chantage de l'amour ne pourrait répondre que la haine accrue de Créuse.

Il y a une grave inconséquence d'Egée qu'il est difficile d'interpréter. Tandis que Médée est restée jusqu'au bout fidèle à Jason malgré la trahison de ce dernier et que cette constance inébranlable de son amour -- qui prend une valeur amplifiée et exemplaire parce qu'elle s'affermait sur le fond des forfaits et des turpitudes de Jason, de Créuse et de son père -- prépare le spectateur à accepter dramatiquement sa vengeance, Egée dans une volte-face qui dérouterait le spectateur le plus attentif et le plus attentionné passe en un même souffle de l'adoration pour Créuse à la proposition d'offrir à Médée son lit et sa couronne. Alors que le bruit du mariage de Créuse avec Jason signifiait "l'arrêt de [sa] mort" (v.616), qu'il était prêt à tout abandonner -- le sceptre et Athènes -- pour rester avec Créuse, le voilà soudain qu'il jure à Médée de livrer à ses furies vengeresses cette même Créuse. Ce revirement serait la chose la plus aisée à expliquer si on pouvait taxer Egée d'insincérité. Or c'est le seul personnage de la pièce qui ignore la feinte, dont la bonne foi ne puisse être mise en doute. Il est aussi sincère dans ses aveux passionnés à Créuse que dans ses déclarations à Médée. ³⁵

Louis Herland dans un article a essayé d'élucider les apparents retournements de quelques personnages cornéliens et de montrer qu'ils constituent le ressort du tragique même. Il se demande par exemple comment la douce Rodogune exigerait de ses deux prétendants la tête de leur mère.³⁶ Mais c'est dommage qu'il ne fasse aucune allusion à Egée.

La seule motivation qu'on puisse envisager et qui fournirait la double raison et de cette inconséquence et de l'échec de l'amour d'Egée se révèle dans la variante déjà mentionnée (cf. note 26) aussi importante par le nombre de vers qu'elle contient que par la clé qui s'y trouve.

Avant de poursuivre laissons parler le texte. Situons-le d'abord: Créuse vient de justifier les arguments qui l'empêchent d'épouser Egée. Elle les résume en un vers:

Que le bien de l'Etat, [son] pays et [son] père
(v.674)

L'Etat et le pays, arguë-t-elle, exigent un prince en résidence à Corinthe; elle, la bonne fille, ne peut quitter son vieux père. Egée rétorque:

Puisque mon mauvais sort à ce point me réduit,
Qu'au lieu de me servir, ma couronne me nuit,
Pour divertir l'effet de ce funeste oracle,
Je dispose à vos pieds ce précieux obstacle:
Madame, à mes sujets donnez un autre roi,
De tout ce que je suis ne retenez que moi.
Allez, sceptre, grandeurs, majesté, diadème:
Votre odieux éclat déplaît à ce que j'aime;
Je hais ce nom de roi qui s'oppose à mes vœux, 37
Et le titre d'esclave est le seul que je veux.
(Ed. Couton, p.1064)

On dégagera deux lignes directrices qui se recouvrent. La première, apparente à la surface du texte indique un roi qui renonce non seulement à sa couronne -- ce qui ne serait qu'un très beau sacrifice à l'amour -- mais aussi à sa dignité d'homme. C'est une abdication totale, inconditionnelle de son moi. Aliéner sa liberté, asservir sa conscience, se démunir du respect qu'on se doit, immoler son amour-propre est, pour reprendre des expressions néo-hégéliennes chères à Doubrovsky, l'attitude typique de l'Esclave envers le Maître. La seconde ligne, corollaire dans ce contexte à la précédente, signale la disposition d'Egée à ne concevoir et à ne vivre l'amour que dans la soumission. La seule relation qu'il puisse établir avec une femme est sado-masochiste. Or puisqu'on ne peut dissocier cette attitude de la sexualité, Egée ne peut tirer de gratification sexuelle et par extension affective que dans un tel rapport. Egée aurait donc été satisfait sinon heureux en ce qui le concerne si sa partenaire était sadique. Mais Créuse, et c'est là un des problèmes d'Egée, ne l'est pas. Son seul désir est de se débarrasser le plus promptement de lui.

Cette lecture qui, au premier abord, semblerait aux esprits épris de clarté tirer et le texte et Freud par les cheveux trouve sa justification univoque dans le dialogue Médée - Egée, lequel du même coup nous permettra d'appréhender le brusque changement sentimental d'Egée.

Versons auparavant quelques vers -- parmi d'autres -- au dossier, vers que cette fois Corneille a laissés intacts. Lorsque Médée délivre Egée de sa prison, il pousse sa reconnaissance jusqu'à lui dire:

Disposez de ma vie et du sceptre d'Athènes
(v.1229)

et quand elle lui demande un asile, il répond:

L'honneur de recevoir une si grande hôtesse
De mes malheurs passés efface la tristesse.
Disposez d'un pays qui vivra sous vos lois,
Si vous l'aimez assez pour lui donner des rois:
Si mes ans ne vous font mépriser ma personne,
Vous y partagerez mon lit et ma couronne
Sinon, sur mes sujets faites état d'avoir
Ainsi que sur moi-même, un absolu pouvoir
(v.1265-72)

Finalement lorsqu'elle le somme de quitter Corinthe il déclare avec
empressement:

J'obéis sans réplique...
(v.1289)

Une évidence ressort: les paroles d'Egée à Créuse puis à Médée se prolongent et éveillent les mêmes résonances. La même capitulation de soi, le même masochisme se font jour. Cependant, à l'instar de Créuse, Médée répond aux propositions d'obéissance servile d'Egée par un non catégorique. C'est une marque du génie cornélien de n'avoir pas marié dans cette pièce, à l'encontre de la légende et d'Ovide, Egée à Médée. S'il n'a pas succombé à la tentation de cette fin heureuse -- à l'exemple d'autres tragédies cornéliennes qui se terminent par un hymen -- c'est pour mieux différencier la nature de l'amour de Médée de celle d'Egée. Ce mariage serait d'ailleurs inutile car le problème d'Egée est avant tout un problème d'ordre ontologique qu'aucun événement extérieur à l'être

ne peut résoudre. Egée se retrouve par ce double refus acculé à lui-même et à moins d'affronter son attitude et de la changer fondamentalement il est condamné à une défaite perpétuelle. L'obstacle qui empêche d'accéder à la plénitude de l'amour ne réside pas en Créuse, en Médée ou en une autre femme mais en lui-même.

Il n'est pas difficile à présent de comprendre le transfert émotionnel qu'opère Egée en passant de Créuse à Médée à laquelle il veut "remettre en [ses] mains et Créuse et Jason" (v.1239). Rejetée par la première il a trouvé en la seconde une femme d'une autorité, d'une force, d'une détermination, d'une énergie morale infiniment supérieures à celles de la fille de Créon. La stature exceptionnelle de Médée répondait donc encore mieux à son besoin de soumission à la femme et à ses tendances masochistes.

Qu'on qualifie ce comportement d'Egée de perversion, de déviation -- ou de variation si on appartient à la nouvelle école de psychanalyse radicale -- il ne fait aucun doute que dans la panoplie des amours de l'oeuvre cornélienne -- amours de jeunesse ou de vieillesse -- c'est celui qui est le plus voué au malheur, à la déception et à l'échec.

Quel est alors l'intérêt, lorsqu'on ne considère plus la pièce mais le corpus cornélien, d'une étude sur Egée? Est-ce un personnage inutile à la thématique du vieillard amoureux dont Corneille pouvait se passer? La réponse nous paraît évidente: non seulement Egée est loin d'être inutile mais il est indispensable à l'approche des tragédies du vieillard

amoureux postérieures à 1660. Effectivement Sertorius et Martian apprendront beaucoup de toutes les négativités du rôle d'Egée et transformeront chacune d'elles en positivité.

De plus, Corneille, dramaturge protéiforme a voulu examiner les deux côtés de la médaille incompréhensibles l'un sans l'autre. C'est pour cela que dans Sophonisbe il reviendra à Egée et passera jusqu'à son extrême limite les dangers de l'attitude de ce dernier et avec un réalisme impitoyable soulignera la double déchéance de Syphax et de Massinisse.³⁸

On voit déjà en gros une courbe harmonieuse se dessiner: à l'amour malheureux d'Egée répond en contrepoint celui plus douloureux et plus désastreux de Syphax et de Massinisse, à l'amour heureux quoique inquiet de Sertorius fera écho celui de Martian vécu avec plénitude. On entrevoit l'alternance: Egée - Sertorius - Syphax - Martian. Correspondrait-elle à l'attitude ambivalente de Corneille lui-même vis-à-vis de Marquise? Dans les prochains chapitres on essayera de répondre à cette question et à d'autres qui se rapportent aux relations du vieux dramaturge avec la jeune actrice, questions très délicates dès qu'il s'agit d'évaluer l'influence de la vie sur l'oeuvre.

On pourrait aussi dès maintenant, suggérer une conclusion provisoire dont on développera chacun des éléments constitutifs: tout amour cornélien du vieillard amoureux susceptible de bonheur devrait satisfaire à ces conditions: réciprocité affective, respect mutuel, dignité personnelle.

Ceci dit, Egée -- mise à part sa destitution sentimentale mais d'une importance capitale pour cette étude -- est un homme "généreux," épithète que Corneille reprend à Euripide. La Médée du premier -- comme celle du second "lourde à ses ennemis et secourable à ceux qu'[elle] aime" ³⁹ -- sait reconnaître en lui une bonté et une franchise innées et l'appelle avec une sincère amitié "prince chéri des Dieux" (v.1286). Dans un monde machiavélique tel que celui de Médée générosité et loyauté sont considérées comme des signes de faiblesse et de naïveté. A côté d'un Jason ou d'un Créon Egée fait figure d'un écolier de rhétorique. Il ne sait même pas se venger: il en est incapable. Médée a vite compris le jeu de ses adversaires et porte le combat et les bat sur leur propre terrain: celui de la feinte.

Il faut aussi noter qu'Egée pâtit d'une défaillance dramatique commune à tous les autres personnages qui gravitent autour de Médée qui par sa seule présence démiurgique les domine et les écrase. C'est peut-être une marque de l'évolution de l'art cornélien que de composer plus tard des pièces où deux caractères d'une trempe égale s'affrontent: Horace - Camille, Emilie - Auguste, etc.

Finalement comme pour souligner déjà la préoccupation du jeune dramaturge aux problèmes du temps et du vieillissement il y a un mythe qui traverse la pièce, celui de la fontaine de Jouvence auquel il consacre à deux reprises bon nombre de vers. Ici, c'est bien plus Ovide qu'a suivi Corneille que les deux tragiques antiques. Justement, le poète latin qui

ne voulait pas refaire le modèle euripidien n'a assigné que quelques vers de ses Métamorphoses à l'épisode de Jason à Corinthe pour s'attarder avec complaisance sur les métamorphoses d'Eson et de Pélée. Dans Sertorius et dans Pulchérie il s'avérera que la vraie cure de jouvence pour le vieillard est l'amour.

CHAPITRE II: Notes

¹ Il va sans dire que les Médée sont légion et que celles qui ont été consultées directement n'en constituent qu'une partie minime. Même les recenseurs du mythe avouent que beaucoup de Médée ont dû échapper à leurs investigations. Elles s'inspirent -- ou sont adaptées -- soit d'Euripide, soit de Sénèque, soit d'une contamination des deux. On les divisera, tout en gardant la chronologie de la date d'impression, en 2 parties:

- Les pièces qui excluent Egée: celles de La Péruse (1555), de Longuepierre (1694), de Glover (1797), de Grillparzer (1822), de Legouvé (1870), de Marfond (1931), d'Anouilh (1946) et de Vauthier (1967).

- Les autres qui incluent Egée: celles de Jules Gastambide (1898), de Catulle Mendès (1903) et de Robinson Jeffers (1946). L'adaptation française de cette dernière pièce par J. Philibert se trouve dans la Revue Théâtre, no.99, août 1955.

La valeur de ces Médée va de l'insipide (Marfond, Gastambide et Mendès) à la création de Grillparzer de loin la plus belle et la plus géniale des Médée post-cornéliennes. Comme on le verra, l'intérêt de celle d'Anouilh réside dans l'accent mis sur les ravages du temps, celle de Vauthier dans la mise en valeur de l'ambiguïté des sentiments.

Pour l'histoire dramatique du mythe -- et d'autres Médée que nous n'avons pas lues -- on s'est référé à:

- Léon Mallinger, Médée, étude de littérature comparée (Genève: Slatkine rpt. 1970).

- Medea, Mythe and Dramatic Form, éditée par James L. Sanderson et

Everette Zimmerman (Boston: Houghton Mifflin, 1967).

- Tobarî Tomo, "Médée sur la scène française," Revue d'Histoire du Théâtre, no. 3, 1962, pp.236-40.

- Lawrence M. Riddle, The Genesis of Pierre Corneille's Tragedies from Médée to Pertharite, notamment le premier chapitre (pp.1-10) (Baltimore: John Hopkins Press, 1926).

- F.L. Lucas, Euripides and his influence (Boston: Marshall Jones Co., 1923).

Pour une comparaison -- qui n'est qu'une constatation -- entre la Médée d'Euripide et celle de Corneille voir les pages 121-22.

Euripides: a Collection of Critical Essays; Erich Segall éd. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1968). Dans son introduction -- en particulier les pages 9 à 12 -- il examine l'influence d'Euripide sur le drame occidental.

- Léon Herrmann, Le théâtre de Sénèque (Paris: Les Belles Lettres, 1924). Dans son troisième chapitre -- spécialement les pages 280-88 -- il analyse les sources sénéquiennes de Médée.

Cependant, aucun de ces textes ne mentionne une Médée qui contienne Egée. Enfin le film violent, sauvage et sensuel de Pasolini qui essaie de restituer l'atmosphère originelle du mythe n'introduit pas Egée.

² O.C., p.853.

³ Chapitre 25, p.73. Texte établi et traduit par J. Hardy (Paris: Les Belles Lettres, 1969).

⁴ "The scene in which Aegeus appears before Medea used to be severely criticized. It was alleged to be the worst sort of 'episode,' an unexpected

interlude of considerable length... designed merely to provide Medea with a place of refuge after her vengeance." Deny L. Page, dans son édition de Medea Euripides (London: Oxford University Press, 1938), p.xxix.

⁵ Au contraire, Corneille y insiste dans son "Examen."

⁶ Cette interprétation est devenue si évidente que Robinson Jeffers la fait ressortir dans son adaptation.

⁷ Pour une plus ample discussion touchant l'épisode d'Egée dans Euripide on se référera, entre autres, à Page, op. cit., pp.xxix-xxx; à Eilhard Schlesinger, "On Euripides Medea," A Collection of Critical Essays, en particulier les pages 85-9; au chapitre de H.D.F. Kitto, "The Euripidian Tragedy," (principalement les pages 198-200) dans son livre Greek Tragedy (London: Methuen, 1961); enfin à T.B.L. Webster, The Tragedies of Euripides (London: Methuen, 1967), pp.52-3. Sur une synopsis conjecturale de l'Egée d'Euripide voir la page 77 du même livre.

⁸ On épargnera cette fois au lecteur les passages vitupérateurs de la critique qui se rapportent à la pièce en général et à Egée en particulier. On les résumera. Tâche facile, car ils sont tous des appendices aux scolies de Voltaire: "la manière dont Corneille a traité ce sujet nous révolte aujourd'hui," écrit-il à la page 196 de son Commentaire et très magnanime, il ajoute un peu plus loin: "nous demandons grâce pour cette première tragédie" (p.213). Les critiques, à part quelques heureuses exceptions, à l'instar de Voltaire n'aiment pas la pièce ou alors n'en soufflent mot. Doubrovsky, par exemple, la passe sous silence; aurait-elle dérangé son 'schéma' dialectique? Condenser donc les griefs de Voltaire contre Médée et Egée, c'est du même coup établir un compendium de la critique

post-voltairienne. L'auteur de Zaïre et d'innombrables pièces, en une série de remarques et surtout de prétéritons, juge:

- 1) que Corneille fait preuve de mauvais goût
- 2) que le style est défectueux -- déclamations, expressions impropres et familières -- détestable et propre à la comédie, voire à la farce
- 3) qu'on ne s'intéresse à aucun personnage
- 4) enfin, et on en passe, que le rôle d'Egée est froid, insipide et que son amour relève de la comédie.

Un des articles les plus virulents -- et paradoxalement un des plus récents -- qui rebat la kyrielle voltairienne contre Médée, contre l'épisode d'Egée et contre l'amour de ce dernier est celui de W.L. Wiley, "Corneille's First Tragedy: Médée and the Baroque," dans L'Esprit Créateur, Vol.IV, no. 3, Fall 1964, pp.135-48. Quelle idée d'écrire un article pour montrer qu'une pièce est mauvaise et que les personnages, en premier lieu Egée, sont des "caricatures"! (p.138). Cela en 1964 après la renaissance des études cornéliennes.

On reviendra sur les analyses plus sobres et plus équilibrées de Védel, de Couton et surtout de Stegman.

⁹ Corneille, auto-critique d'une scrupuleuse honnêteté -- "comme je n'ai point accoutumé de dissimuler mes défauts," écrit-il dans l'Examen d'Horace (O.C., p.248) -- signale toujours dans ses Examens la "duplicité d'action" ou l' "action double" lorsque de son point de vue il pense que la pièce en comporte une (cf. par exemple les Examens d'Horace et de Théodore). Or celui de Médée ne met jamais en doute l'unité d'action de cette tragédie.

¹⁰ Euripide, rappelons-le, n'en fait ni un vieillard ni un amoureux, donc c'est une double invention cornélienne.

¹¹ C'est ce qu'affirme Wiley dans l'article cité (p.145). L'éditeur des oeuvres de Corneille, Marty-Laveaux, écrit dans une note: "Ce personnage [Egée] est emprunté à Euripide mais c'est Corneille qui a eu la fâcheuse idée d'en faire le futur de Créuse et au besoin de Médée."

(Oeuvres de Corneille, tome II, p.371.)

¹² Et de beaucoup d'autres dramaturges.

¹³ Non seulement dans l'Illusion Comique où il y a au moins trois séries de mise en abyme mais pratiquement dans chaque pièce il y en a une. Nous le verrons à propos d'autres tragédies du vieillard amoureux. On pourrait même écrire une thèse sur la mise en abyme chez Corneille.

¹⁴ C'est un critique étranger -- paradoxalement? -- le danois Védel, qui a entrevu, le premier et le mieux, l'importance fonctionnelle d'Egée: "En faisant prétendre Egée, vieux roi d'Athènes, à l'amour de cette princesse [Créuse], il [Corneille] introduit, autre tribut à la mode, un élément galant et sentimental, mais par là aussi apparaît nettement son grand génie dramatique. (C'est nous qui soulignons.) Egée qui, dans la trame antique s'introduit inopinément dans l'action se trouve de cette manière intimement mêlé aux événements... et à la vengeance de Médée, vengeance qui devient celle de l'amour dédaigné d'Egée." (Corneille et son temps - Molière, p.77.) Cependant nous ne souscrivons pas à son jugement sur l'Egée euripidien dont la présence, on l'a souligné plus haut, n'est pas fortuite.

L'attitude de Stegmann à l'égard de l'introduction du roi d'Athènes chez Corneille -- mais non à l'égard du personnage lui-même auquel il réserve toute sa sympathie -- est ambiguë. Il l'approuve -- justifications politique et dramatique, les destins de Médée et d'Egée étant liés -- et la désapprouve parce qu'à son avis, que nous n'épousons pas, elle "disperse l'action." Cf. ses deux articles, riches en aperçus, sur lesquels nous reviendrons: "La Médée de Corneille," dans Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance, Jean Jacquot éd. (Paris: C.N.R.S., 1964) et "Seneca and Corneille," dans Roman Drama, édité par T.A. Dorey et D.D. Dudley (London: Routledge, 1965).

¹⁵ O.C., p.173.

¹⁶ Dorchain, op. cit., p.156.

¹⁷ Dans sa lettre à M. de Zuylichem Corneille écrit que, de toutes les pièces du recueil de 1644 (qui contient les huit premières jusqu'à Médée) c'est Médée qu'il estime le plus. Rodogune était sa pièce préférée (O.C., p.417). Médée qui eut beaucoup de succès à son apparition et qui fut hautement considérée par les contemporains de Richelieu subit depuis lors un grand discrédit. C'est Stegman qui l'a non seulement réhabilité mais qui a aussi montré sa valeur propre et son importance pour comprendre le théâtre cornélien: "...jamais Corneille ne surpassera les meilleures scènes de Médée [I, 5; II, 2; III, 3; V, 2]," dans L'héroïsme cornélien, tome II, p.577; "Avec le personnage de Médée, Corneille découvre le tragique." (La Médée de Corneille, dans Jacquot, op. cit., p.123); "Médée avait été un premier grand succès, Le Cid fut un triomphe. Mais pour l'histoire de la pensée de Corneille, Médée est une date plus importante

que Le Cid." (ibid., p.126)

Couton -- influence de Stegman? -- a réévalué le jugement de son Corneille dans son édition du Théâtre Complet. Ici, dans sa notice sur Médée, il souligne bien les apports nouveaux de la pièce qui vont marquer la dramaturgie cornélienne.

¹⁸ Ce jugement cornélien sur Cléopâtre serait valable pour Médée aussi: "...mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent." (O.C., p.826). Le créateur devait alors éprouver lui-même pour ces créatures de l'admiration. Rappelons que ce dernier sentiment est à la fois la pierre angulaire et la pierre de touche de son théâtre.

¹⁹ "Cet amoralisme foncier de tout héroïsme, Corneille ne s'en défera jamais vraiment." (La Médée de Corneille, p.125.)

²⁰ Une mise au point s'impose ici car même si elle semble nous éloigner quelque peu d'Egée c'est pour nous rapprocher beaucoup de Corneille. Les critiques à la remorque de ce jugement de l'auteur de Médée se sont avérés plus cornéliens que Corneille. Mais ce faisant ils ont complètement déformé sa pensée. Fidèles à la tradition universitaire qui refoulait Sénèque le Tragique (cf. Pierre Grimal qui la bat en brèche dans son intervention Les Tragédies de Sénèque (dans Jacquot, op. cit., pp.1-10) en l'identifiant à la déclamation ampoulée, à l'emphase, à l'extravagance... ils déplorent à priori l'inspiration sénéquienne de Corneille. Dorchain trouve que c'est un "malheur" (op. cit., p.153). Pour Schlumberger Corneille "en s'appuyant sur la Médée de Sénèque le Tragique allait droit au pire des modèles."

(op. cit., p.47). Rivaille l'accuse d'avoir "infecté" le père du théâtre français (cf. son article "Le Cid et les oeuvres antérieures de Corneille," R.H.L.F., Oct.-Déc. 1938) etc. C'est un sénéquien, Léon Hermann, qui le premier a réhabilité le dramaturge cordouan dans son Théâtre de Sénèque (op. cit.) et après le colloque de Royaumont qui lui fut consacré, son importance et son influence sur le théâtre occidental ne laissent subsister aucun doute. De tout le théâtre antique, celui du Tragique latin était à la Renaissance le plus édité, le plus lu, le plus admiré, le plus imité dans toute l'Europe. Ce qui devrait donner à réfléchir aux critiques cornéliens. En second lieu venait Euripide. Est-ce seulement une coïncidence? Les participants à ce colloque ont montré que les génies qui ont assimilé Sénèque ont beaucoup profité de cette pratique. Dans le domaine français, l'article de J. Lapp "Racine est-il sénéquien?" (dans Jacquot, pp.127-38) est des plus révélateurs. Il analyse avec finesse comment Racine -- en particulier dans Phèdre -- a su utiliser à son avantage Sénèque. En ce qui nous concerne, Stegman -- qui ne cache pas son admiration pour le Tragique latin -- dans les deux articles précités étudie en détail son influence bénéfique sur Corneille. Ils méritent d'être reproduits tant ils sont clairvoyants. On en retiendra deux observations: le père du théâtre français découvre son propre tragique à travers Sénèque (cf. note 17) et son style lui est redevable. Corneille lui-même avait de l'affection pour Sénèque. Il le cite avec respect. Dans l'Examen de Médée il loue son style, dans la lettre à M. de Zuylichem il écrit qu'il lui doit ce qui est bon dans cette pièce, enfin dans le Troisième Discours il relève son habileté technique à ménager le dénouement de sa Médée. Si

on aborde Sénèque sans prévention, on se rend compte, après avoir lu beaucoup de Médée que la sienne est d'une puissance incomparable. Combien, à côté d'elle, paraissent pâles et fades d'autres Médée du 18^e au 20^e siècle! En 1027 vers seulement et après deux millénaires elle a gardé sa force éruptive, sa fraîcheur originelle et sa capacité d'émouvoir le lecteur et de l'emporter. Et encore, même dans une traduction!

Ce détour du côté de Sénèque n'est pas inutile car tant qu'on envisage négativement son apport à l'oeuvre de Corneille, on ne pourra comprendre une bonne partie du théâtre et des personnages cornéliens à commencer par Médée et l'héroïne de cette même pièce.

²¹ Dans son Examen de Médée: "La raison [du malheur de Créon et de Créuse] en est qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'auditoire qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari et qu'on a plus de compassion du désespoir où ils l'ont réduite que de tout ce qu'elle leur fait souffrir" (O.C., p.125) et dans son Premier Discours: "... la perfidie de Jason et la violence du roi de Corinthe la font paraître si injustement opprimée que l'auditeur entre aisément dans ses intérêts et regarde sa vengeance comme une justice qu'elle se fait elle-même de ceux qui l'oppriment" (O.C., p.823).

²² Notons encore quelques empreintes du tragique grec: Corneille garde la confiance mutuelle que se témoignent la Médée et l'Egée euripidiens. Nérine exprime à l'égard d'Egée les mêmes sentiments que le chœur grec. Enfin Corneille suit également Euripide quand, à l'encontre de Sénèque qui présente sa Médée au lever du rideau, il ne l'introduit -- en vue de

ménager l'attention et la tension du spectateur -- qu'à la 4e scène. Et quelle entrée!

²³ En soulignant cette triple culpabilité Corneille est resté fidèle à Sénèque et surtout à Euripide et dans la lettre et dans l'esprit.

²⁴ Remarquons au passage la similarité entre les deux hémistiches. Les correspondances sémantiques sont nombreuses dans ce texte. On y reviendra.

²⁵ On ne peut comprendre la passion qui agite Médée si on ne saisit pas du même coup la raison ardente qui l'anime. Passion irrationnelle et raison rigoureuse habitent le même être. Avec quelle logique impitoyable, sarcastique et jurisprudentielle démonte-t-elle Créon et Jason!

²⁶ Dans une variante très importante et significative sur laquelle on s'attardera plus loin.

²⁷ Il arrive même qu'ils se donnent des gages de leur amour en termes mercantiles et conditionnels. Ainsi, ils parlent tous les deux du "prix des enfants" et Créuse avouait déjà au sujet de l'objet de sa convoitise: "... je ne veux rien pour rien" (v.195).

²⁸ Corneille a lu les Héroïdes, le célèbre bréviaire des infidélités amoureuses. La 6e et la 12e concernent respectivement celles de Jason envers Hypsipyle et Médée. "J'ai perdu royaume, patrie, maison et me voici privé de l'époux qui à lui seul était tout pour moi," se lamente cette dernière. (Texte établi par H. Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris: Les Belles Lettres, 1928, p.76.)

29

Misérable! je puis adoucir des taureaux,
 La flamme m'obéit, et je commande aux eaux,
 L'enfer tremble, et les cieux, sitôt que je les nomme,
 Et je ne puis toucher les volontés d'un homme!
 (v.907-10)

On trouve dans la 6e Héroïde: "Ainsi, serpents, taureaux furieux,
 j'ai pu les dompter; je fus impuissante contre un seul: mon époux."
 (op. cit., p.76)

³⁰ Mlle Delcourt qui a édité en 1971 à la Pléiade le théâtre d'Euripide
 dont elle fait une lecture psychanalytique note: "Avec une inconsciente
 cruauté, les Grecs employaient le même mot pour nommer le lit et l'épouse.
 Il revient sans cesse ici, pour désigner avec une sommaire précision ce
 qui la Médée fait souffrir" (p.129).

Dans la 6e Héroïde on entend ce cri de Médée: "Les membres que j'ai
 sauvés, une rivale les étreint" (op. cit., p.76).

³¹ Le texte cornélien est comme l'indique l'étymologie littéralement
 tissé. Les mots, les expressions, les phrases, les idées... se répondent
 avec des variations comme dans une partition musicale. Ces reprises ne
 sont jamais gratuites, elles traduisent l'émotion, l'ironie, des situations
 parallèles ou croisées. Médée est saturée de réseaux de termes centrés
 autour d'un noyau thématique.

Nous avons souligné au passage:

- celui du masque: accommoder (v.30), adresse (v.43, 525, 746),
 artifice (v.574, 1158), cajoler (v.36, 1550), cacher (v.296), déguiser
 (v.282, 847), dissimuler (v.283, 292), déceptif (v.997), dextérité (v.595,
 1151), faux titre (v.886), masquer (v.886), feinte (v.291, 885), ruse
 (v.845), semblant (v.971), etc.

- celui du couple foi-inconstance: foi (v.13, 166, 168, 202, 318, 364, 892, 1548), constant (v.174), inconstant (v.447), fidèle (v.341, 1521), infidèle, infidélité (v.331, 445, 712, 1369), change (v.849, 1520), changement (v.247), immortelle ardeur (v.203), immortelle amour (v.368), perfide (v.220, 279, 1329, 1359, 1602), légèreté (v.912), fantaisie (v.1204), parjure (v.205, 1578), déloyal (v.897), nouveau (v.84, 139, 335, 415, 822, 1203), etc.

Un thème annexe à ce couple est celui de l'ingratitude (v.146, 365, 785, 811, 1256).

- celui du couple exil-fuite: fuir (v.331, 333, 337, 711, 723, 755, 891, 893, 918, 1569), fuite (v.700, 1274, 1543, 1589), exil (v.486, 659, 773, 836, 1240), exiler (v.386, 721), bannir (v.187, 223, 546, 755, 1237), bannissement (v.376, 743, 756, 915, 1104, 1224, 1252), chasser (v.755), éloigner (v.668), asile (v.894), retraite (v.1258), vagabond (v.221), province (v.221, 657, 1218), lieux (v.492), suivre (v.891), etc.

Il va sans dire que les thèmes et les termes se chevauchent à l'occasion.

On mentionnera sans y insister le couple thématique regard-amour qui sera développé à propos de Pulchérie.

³² Dans cette valse sentimentale, Corneille s'est montré fidèle à Sénèque qui a su la traduire en des images et formules saisissantes. Entre autres: [C'est le chœur qui parle] "Médée ne sait modérer ni ses haines ni ses amours; or maintenant sa haine et son amour font cause commune."

(Dans Tragédies, éd. Léon Hermann, Tome I, Paris: Les Belles Lettres, 1924, p.168); Médée: "Ma haine chasse mon amour, mon amour chasse ma haine"

(ibid., p.171).

Chez Corneille, Médée à Jason:

Tout ce qu'en ta faveur fit mon amour extrême
Je le ferai par haine ...

(v.242-43)

Le thème électif de la Médée de Vauthier n'est autre que cette ambiguïté de sentiments qui au fond n'est qu'une contiguïté. Il la rend dans la tradition sénéquienne et cornélienne:

[C'est le choeur qui parle]:

Médée ne sait pas réprimer ses amours
Et maintenant haines et amours se rejoignent

(Dans Médée, Gallimard, 1967, p.51.)

³³ Le mérite de la pièce d'Anouilh est de souligner le thème -- thème obsessif dirait Mauron -- de la vieillesse qui traverse presque chaque page. Avec un réalisme sans concession l'auteur décrit les ravages du temps sur le corps et sur l'âme. Ce n'est pas à dire qu'on adhère pleinement à cette vision.

³⁴ Cf. les écrits de Desmond Morris en particulier The Human Zoo dans lequel il consacre à ce concept un chapitre illuminant et dépourvu de jargon (pp.124-55).

³⁵ On ne saurait trop insister sur cette sincérité fondamentale d'Egée. Si on n'en tient pas compte on s'inscrit à faux contre toute la première partie de ce chapitre notamment la parenté de Médée avec Egée.

³⁶ "L'imprévisible et l'inexplicable de la conduite du héros comme ressort tragique chez Corneille," dans Le Théâtre tragique, éd. Jean Jacquot (Paris: C.N.R.S., 1965), pp.239-49.

³⁷ Si Corneille a plus tard supprimé ces dix vers c'est qu'ils devaient effrayer les tenants de la dignité et de la condition royales alors en pleine consolidation.

³⁸ Ces deux personnages de Syphax et de Massinisse justifieraient rétrospectivement l'interprétation du masochisme de l'amour d'Egée.

³⁹ Euripide, op. cit., p.169.

CHAPITRE III : Sertorius

La fortune théâtrale de Sertorius ne laisse pas que d'étonner. Le vif succès de la première le 25 février 1662 au Théâtre du Marais ne se démentira pas tout le long du règne de Louis XIV, aussi bien à la Cour qu'à la Ville. Les trois grands théâtres parisiens -- Le Marais, le Palais Royal et l'Hôtel de Bourgogne -- la jouèrent presque simultanément à quelques mois d'intervalle comme si elle était l'étalon sur lequel ces troupes voulaient se mesurer. Molière la joua 35 fois entre 1662 et 1670. A la Comédie Française elle fut représentée 46 fois entre 1680 et 1715, 25 fois sous Louis XV, 11 fois sous Louis XVI et 14 fois sous le Directoire et le Consulat. Ces chiffres montrent le destin singulier d'une pièce qui plut beaucoup aux auditoires du 17^e siècle, perdit ensuite du terrain pour disparaître complètement du répertoire de la Comédie Française en 1805. Une sociologie du goût du public théâtral à travers les siècles serait fascinante car elle nous permettrait de comprendre pourquoi une telle pièce qui a enchanté à sa création les spectateurs les a laissés graduellement indifférents. ¹

Cependant grâce à des metteurs en scène courageux -- Jean-Pierre Miquel, Jacques Rosner, Hubert Gignoux et Henri Ronse entre autres -- Sertorius et les pièces de la vieillesse de Corneille sont sorties de l'oubli injuste auquel le préjugé d'un prétendu déclin cornélien, la paresse et le manque d'imagination les condamnaient et elle ont trouvé un nouveau public. ²

Toute étude de Sertorius qui se voudrait exhaustive devrait donc tenir compte de cette perspective diachronique. Un lecteur contemporain qui jetterait une passerelle entre son époque et celle du Roi Soleil, qui garderait constamment à l'esprit les réactions enthousiastes des spectateurs de la première saison théâtrale de Sertorius et qui essaierait d'élucider leurs motivations pourrait alors mieux apprécier cette pièce.

Après les deux pièces de commande, Oedipe et la Conquête de la Toison d'Or inspirées de la mythologie grecque, Corneille retourne avec Sertorius à sa terre d'élection: Rome. On se posera d'emblée une première question importante, celle de Lanson: "Quel emploi Corneille a-t-il fait de l'histoire et des sources historiques dans cette tragédie?" ³ dans un article admirable de sept pages mais très dense et érudit, qui date de plus de 75 ans mais toujours neuf et insurpassable en ce qui concerne les sources historiques de Sertorius. Ce qui intéresse donc Lanson -- et ce qui est seulement profitable dans ce genre d'étude -- n'est pas, à la manière des sourciers, l'établissement des sources pour elles mêmes mais l'usage qu'en fait Corneille, le choix qu'il opère, les déformations qu'il fait subir à l'histoire pour l'incorporer à son univers dramatique. Concentrons notre attention sur le personnage pertinent à notre propos: Sertorius. Parmi les historiens antiques qui l'ont étudié, Plutarque, Appien, Valère-Maxime, Salluste, Velleius Paterculus, Florus entre autres, ce sont les deux premiers qui ont en le plus amplement parlé princi-

palement Plutarque qui lui consacre une Vie et secondairement Appien qui lui réserve quelques pages dans le premier livre de son Histoire Romaine et quelques lignes dans les 6e et 12e livres. ⁴ Quel portrait sertorianien se dégage de tous ces textes? Il y a un point commun en lequel convergent tous les historiens antiques: la valeur militaire inégalable de Sertorius alliée à la finesse psychologique. Mais dès qu'ils abordent son profil moral il y a désaccord. Les divergences fondamentales éclatent entre Plutarque et Appien. Le premier déploie toute sa sympathie pour Sertorius qu'il rehausse et idéalise comme pour en faire une figure exemplaire. Il accentue ses mérites et à ses errements il trouve toujours des circonstances atténuantes qui le déculpabilisent. Son affection envers le général romain est évidente dans le parallèle qu'il établit entre lui et Eumène. Il réserve toutes les palmes à Sertorius. Par contre, Appien tout en reconnaissant l'habileté et l'audace exceptionnelles du stratège ne manque pas de souligner sa rudesse, sa cruauté et sa méfiance, traits qui ne cadrent point avec la "douceur naturelle," la "générosité" et la "grandeur d'âme" que lui prête le sage de Chéronée. Or Corneille non seulement puise directement chez ce dernier et délaisse complètement la source appienne qu'il connaît pourtant bien mais encore renchérit sur Plutarque en éliminant tout ce qui pourrait ternir la réputation de Sertorius et en ajoutant au besoin pour la valoriser. ⁵ Certes l'inspiration plutarquienne de Corneille ne devrait pas nous étonner: l'auteur des Vies comme l'auteur de Sertorius s'intéresse moins au clinquant et aux cliquetis des armes qu'aux mouvements de l'âme, moins à l'histoire

événementielle qu'aux intermittences du coeur. ⁶

Cherchons à présent la femme ou plutôt les femmes dans Sertorius. Corneille dans son "Avis au Lecteur" qui constitue en lui-même un petit manifeste sur la façon cavalière avec laquelle le créateur traite l'Histoire pour écrire sa propre histoire nous révèle "Comme il [le sujet historique] ne m'a fourni aucune femme, j'ai été obligé de recourir à l'invention pour en introduire deux...." ⁷

Jean Boorsch dans son article "L'invention chez Corneille, comment Corneille ajoute à ses sources" ⁸ a étudié avec perspicacité les mécanismes de l'imagination cornélienne qui règlent la création de nouveaux personnages: "... l'imagination de Corneille le porte à présenter les conflits dramatiques à la faveur des rivalités amoureuses, soit qu'une femme se trouve aimée par deux hommes, soit que deux femmes soient éprises du même homme. Cela est si vrai que lorsque la donnée historique ne présente pas un nombre suffisant de personnes pour tailler la pièce sur ce modèle dramatique, Corneille invente avec régularité les personnages nécessaires pour y parvenir." ⁹ Dans toutes les pièces analysées par Boorsch on retrouve en effet le même schéma qui s'applique aussi à Sertorius.

Georges May dans Tragédie cornélienne, tragédie racinienne ¹⁰ a systématisé les conclusions de Boorsch et a mis en évidence d'une part les transformations que subissent les personnages historiques sous la

plume cornélienne et d'autre part l'invention de nouveaux personnages conformes au système dramaturgique cornélien.

Etudions à présent les additions et les changements spécifiques touchant à notre travail que Corneille apporte à son personnage central et que les critiques mentionnés n'ont pas relevés parce qu'ils étaient pour eux marginaux.

D'emblée, le lecteur qui lit successivement La Vie de Sertorius et Sertorius est surpris par une différence chronologique frappante entre les deux Sertorius dans le même temps qu'il constate beaucoup d'analogies entre le portrait de l'historien et celui du dramaturge. Alors que Plutarque oppose avec acuité la "vieillesse" de Métellus à la "jeunesse" de Sertorius et comme à dessein déleste ce dernier de bon nombre d'années,¹¹ Corneille, lui, prend le contre-pied de son modèle et vieillit Sertorius. L' "âge" de Sertorius -- dans le sens de "avoir de l'âge" -- est un leitmotiv qui traverse la pièce dans chacun de ses actes.¹² Tandis que l'historien qualifie Métellus de "vieux" sans autre forme de procès descriptif, le dramaturge ne se contente pas de mentionner un degré de l'échelle des âges pour le laisser dans le domaine de l'abstraction temporelle mais le matérialise. Avec un réalisme physiologique qu'on rencontre rarement dans la tragédie classique, il situe ce degré. Ainsi nous fait-il voir les "cheveux gris" (v.1263) de Sertorius, son "front ridé aux replis jaunissants" (v.399).

Cependant, ce vieillissement de Sertorius ne serait pas assez significatif -- n'y a-t-il pas une galerie impressionnante et bigarrée de vieillards qui peuplent le théâtre cornélien? -- s'il n'était lié à la deuxième invention de Corneille à savoir de le rendre amoureux. Que cette invention soit purement originale il n'y a qu'à lire Plutarque pour s'en convaincre. La seule mention en forme de litote que fait l'historien des aventures sentimentales de Sertorius aurait pu décourager Corneille d'en faire un amoureux: "On pourrait montrer que celui-ci [Sertorius] fut plus chaste à l'égard des femmes que Philippe...", lit-on au premier chapitre de la Vie.¹³ Cette "pure idée de [son] esprit" pour reprendre une expression qu'affectionne Corneille et très fréquente sous sa plume, pour autant qu'elle s'éloigne du modèle plutarquien n'en demeure pas moins une des constantes fondamentales de son théâtre. Ce n'est guère un accident de parcours ou un désir ponctuel qui décide le dramaturge à prêter de l'amour à son héros. Certes une marée événementuelle -- comme nous allons le voir plus loin -- qui a secoué la vie affective de Corneille a probablement surdéterminé ce choix. Toutefois depuis ses comédies et sa première tragédie sa préoccupation du vieillard amoureux manifeste déjà une de ses options dramatiques. En effet de 1634 (date de La Suivante) à 1672 (date de Pulchérie), le vieillard amoureux habitera à intervalles plus ou moins longs le monde cornélien. Sertorius, Sophonisbe, Pulchérie ne feront qu'accélérer un processus entamé à l'aube de sa carrière théâtrale. Ce thème n'apparaît-il pas aussi, en filigrane, au milieu de cette carrière? Démétrius n'aimait-il pas Rodogune, la femme qu'aimeront

plus tard ses deux fils jumeaux? ¹⁴

Le mérite et le génie dramatique de Corneille ne consistent pas seulement comme nous l'avons déjà souligné au premier chapitre à s'être éloigné du vieillard amoureux stéréotypé du théâtre de son époque mais aussi de ne pas répéter à l'intérieur de son propre théâtre le même type de vieillard bien qu'on trouve des filiations de l'un à l'autre.

Avant d'entrer de plein-pied dans Sertorius, dans le champ interprétatif où nous voulons l'orienter, il serait au préalable utile -- comme nous l'avons fait à propos de Médée -- de procéder à une opération de désencombrement pour débarrasser cette pièce des scories et des scholies de toute une tradition critique. D'abord le mythe tenace, à la vie dure, qui affecte les pièces de la vieillesse de Corneille. Il emprunte son imagerie à la révolution solaire: il partage la trajectoire du théâtre cornélien en orient, midi et occident et la départage en conséquence. Écoutons le neveu de Corneille: "Ses commencements [ceux de l'oncle] sont faibles et imparfaits, mais déjà dignes d'admiration par rapport à son siècle, ensuite il va aussi haut que son Art peut atteindre, à la fin s'affaiblit, s'éteint peu à peu, n'est plus semblable à lui-même que par intervalles." ¹⁵

Ce mythe improductif et fainéant -- cette mite dirions-nous plutôt -- qui a rongé l'oeuvre cornélienne pendant plus de deux siècles a été finalement dynamité par les études critiques et les recherches théâtrales

contemporaines. Pour prendre la mesure du chemin parcouru depuis la sentence de Fontenelle citons ce jugement récent de Couton: "En tout cas l'idée d'un Corneille vieillissant, faiblissant, se sclérosant ne tient guère, pour peu qu'on se donne la peine de les [les oeuvres de la vieillesse] lire avec quelque soin et quelque liberté d'esprit. Un tel écrivain capable à cet âge d'un tel effort de renouvellement et d'assimilation [à propos de Suréna] pouvait encore écrire des chefs-d'oeuvre." ¹⁶ Mais ce mythe aura la vie dure tant qu'une étude ou le programme scolaire se réduiront à la fameuse tétralogie.

La fortune littéraire de Sertorius est comparable à sa fortune théâtrale. Admirée au 17^e siècle autant -- pour reprendre une terminologie barthienne -- par un écrivain tel que Chapelain que par un écrivain telle que Mme de Sévigné ¹⁷ elle est tombée en un relatif discrédit aux 18^e et 19^e siècles pour émerger au 20^e siècle comme une "très grande pièce" jusqu'à être portée aux nues mélopoméniennes par un des critiques les plus récents du théâtre cornélien. ¹⁸ Relatif avons-nous écrit car ceux qui la condamnent dans son ensemble sont unanimes à monter en épingle l'entrevue entre Sertorius et Pompée. Ce compliment, on le voit bien, est empoisonné car la réduire à une seule scène c'est la mutiler ridiculeusement et en faire donc une lecture monolithique. Mais dans le même temps qu'on admire cette scène on trouve qu'elle ne s'articule pas à la structure de la pièce, qu'elle ne s'insère pas à l'ensemble. Une très belle scène certes, mais à côté, un "hors-d'oeuvre" mais que l'on déclare à la légère le plus important de l'oeuvre. ¹⁹

De cette attitude découlent beaucoup de conséquences exégétiques dont nous retiendrons quelques unes. Jusqu'à Brasillach et surtout Stegman, les lectures de cette pièce se sont généralement axées sur trois interprétations: historique, politique et allusive aux événements contemporains.²⁰ Ces lectures entraînent deux corollaires: soit qu'elles ridiculisent l'amour dans Sertorius,²¹ soit qu'elles l'ignorent ou le marginalisent.²² Certes, comme dans Médée, Corneille en quelques lignes a jeté un hameçon que la critique s'est empressée de mordre faute de les avoir intégrées à l'ensemble de l'oeuvre théorique, ou d'avoir discerné leur visée polémique ou de les avoir surtout confrontées avec la pratique théâtrale de Corneille. Dans l' "Avis au Lecteur," ce dernier écrivait d'une part "la politique qui fait l'âme de cette tragédie" (O.C., p.620) et d'autre part "vous n'y trouverez ni tendresses d'amour, ni emportements de passions, ni descriptions pompeuses, ni narrations pathétiques" (O.C., p.619) et 4 ans plus tard en 1666 dans une lettre à St Evremond: "J'ai cru jusques ici que l'amour était trop chargé de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque" (O.C., p.862). Dans cette même lettre Corneille manifeste son dépit à l'égard des "doucereux" et des "enjoués." Les deux dernières phrases décrivent, pensons-nous, moins une pièce comme Sertorius qu'elles ne s'attaquent aux pièces larmoyantes -- lacrymogènes plutôt! -- et aux fades galanteries qui envahissent le théâtre des années '60.

Brasillach a une expression très heureuse pour parler de la 4e et dernière tentation de Corneille, "la tentation de la tendresse" qu'il

trouve imprégner les pièces de la vieillesse. Si on envisage le corpus cornélien, Pertharite est un tournant qui présage bien à l'avance l'orientation du théâtre postérieur à la retraite. Cette injonction d'un roi à sa femme:

Il est temps de tourner du côté du bonheur
(v.1422)

va désormais hanter les personnages cornéliens. Le dramaturge dans son "Examen" de 1660 à ce four immérité et injustifié commentait avec amertume et dépit: "On n'y a pu supporter qu'un roi dépouillé de son royaume ... se voyant sans forces et sans amis en cède à son vainqueur les droits inutiles, afin de retirer sa femme prisonnière de ses mains: tant les vertus de bon mari sont peu à la mode!" (O.C., p.545) Il ne faudrait pas s'étonner alors si dans des pièces de la vieillesse, le terrestre prend le pas sur le céleste, l'ici sur l'ailleurs, le maintenant sur l'hier ou le demain.

A notre connaissance c'est le même Brasillach qui, le premier, a déplacé le centre de gravité de la pièce du champ politique au chant du coeur: "Quoiqu'en pense Corneille, c'est bien l'amour et non la politique qui est au centre de Sertorius" (op. cit., p.381).

Stegman dans son gros livre fait une étude exhaustive. Sans négliger donc aucun de ses aspects sa lecture est néanmoins décisivement et incisivement "amoureuse." Il ne tarit pas de superlatifs sur l'amour entre

Sertorius et Viriate. C'est "le plus parfait amour," un "sublime amour d'automne," "l'histoire mélancolique du plus bel amour du théâtre cornélien."²³ Il se situe donc contre l' "Avis au Lecteur" et contre ses devanciers qui l'ont ressassé: "On [entendre: la critique] conclut hâtivement [de l' "Avis au Lecteur"] qu'il n'y a pas d'amour dans une pièce où l'amour est l'âme du tragique."²⁴ Remarquons comme il tourne de 180°, presque mot pour mot, la déclaration cornélienne précitée: "la politique qui fait l'âme de cette tragédie." (C'est nous qui soulignons dans les deux cas.)

Avant Stegman, Georges May avait déjà noté que les conceptions sur l'amour que formule le théoricien de l' "Avis au Lecteur" et de la lettre à De Pu re sont contredites par sa pratique théâtrale: "En 1666, Corneille exprimait encore, sur le rôle de l'amour dans la tragédie, une conception qu'il avait alors abandonnée, quoiqu'il en eût dit dans son "Avis au Lecteur" [Celui de Sertorius]."²⁵

Sans disputer ni l'existence, ni l'importance relative d'un faisceau de thèmes qui traversent la pièce, on en fera néanmoins une lecture amoureuse.²⁶ Certes, à l'instar de Brasillach et de Stegman, on s'inscrit contre les injonctions théoriques de Corneille sur ce point: notre seule justification serait celle que nous donnerait le texte. Tout se passait comme si, une fois que Corneille eut volontairement introduit l'amour dans Sertorius, la petite histoire a pour ainsi dire chassé l'Histoire. Entre les mains du dramaturge, l'amour -- que le théoricien

avait voulu dosé au compte-gouttes -- joue son propre jeu et mène le jeu. Le sentiment qu'on avait voulu contrôler s'est emparé de la pièce. Peut-être est-ce la dynamique propre de l'amour -- du moins dans cette pièce -- de ne pouvoir se contenter du rôle de frère cadet dont on avait voulu l'affubler.

Notre lecture sera donc redevable à celle de Stegman bien qu'elle s'y oppose et parfois violemment sur certains points d'importance ou qu'elle développe certaines de ses fécondes suggestions ou qu'elle emprunte des sentiers qu'il n'a pas explorés. ²⁷

Comme pour Médée, projetons, pour l'embrasser d'un coup d'oeil, la constellation de personnage qui peuplent Sertorius:



Un trait (—), un vecteur à sens unique (→) et à double sens (↔) indiquent respectivement un rapport non amoureux, un amour non partagé et un amour réciproque. Ce simple tracé nous permet de saisir et de deviner dans les fils qui le tissent les rapports, les conflits et les sentiments qui animent et lient les personnages. Soulignons tout de suite que dans cette pièce il y a plus de personnages que d'acteurs. Emilie et Glabrion sont expressément cités dans le texte. Sylla, dieu caché, présent et lointain, dont le nom revient une trentaine de fois

dans toutes les bouches, charge la pièce d'une atmosphère menaçante, l'investit d'angoisse et d'incertitude.²⁸ Ce dessin met en oeuvre une série de miroirs mobiles où se reflètent en un jeu de rayons multidirectionnels les personnages.²⁹ Un rayon qui touche un personnage touche instantanément les autres. Tous les événements sont solidaires. C'est dire que ce schéma n'est pas comme on le lui a reproché une "mécanique" bien huilée plaquée sur du vivant à laquelle se complairait le dramaturge.³⁰ Il n'est pas non^{plus} encombré de personnages superflus ni sujet à une prolifération de situations et d'épisodes qui constitueraient la matière de plusieurs pièces.³¹

Toutefois, si les personnages ainsi que les mobiles qui les incitent interfèrent constamment l'importance des uns comme des autres n'est pas égale.³² Y aurait-il alors un personnage central qui animerait cette structure et un mobile déterminant qui en soutiendrait la charpente? Oui, pensons-nous. La surface du texte laisse bien apparaître un faisceau de motivations mais elles convergent toutes vers l'amour. Si dans Othon où le machiavélisme des personnages est poussé jusqu'à ses extrêmes limites, la politique assujettit et met à son service l'échiquier matrimonial et l'amour -- si amour il y a -- donc si la politique parle en son nom en empruntant et simulant le langage de l'amour, dans Sertorius, c'est exactement le contraire. C'est l'amour qui parle, mais à couvert, masqué par le discours politique qu'il utilise pour avancer ses intérêts. De l'ambition et de la passion qui tiraillent Perpenna, c'est cette dernière qui l'emporte dès la première

scène ³³ pour finalement décider son acte homicide qui procède donc d'une jalousie amoureuse envers Sertorius exacerbée bien sûr par une jalousie militaire qui lui était antérieure. Dans la première entrevue qu'il a avec son général (I, 2) tous les arguments politiques et les prétendus avantages d'une union entre Sertorius et Aristie ne sont qu'un paravent derrière lequel se cache l'unique motivation: son amour pour Viriate. Lier Aristie à Sertorius augmenterait ses chances de conquérir la reine.

Aristie est une femme passionnée, exaltée. Dans la scène suivante (I, 3), elle utilise les mêmes procédés que Perpenna. Elle venait demander la main de Sertorius et dans une pirouette géniale, en une argumentation politique serrée et subtile et qui se veut convaincante elle démontre que l'intérêt de son interlocuteur est lié au retour de Pompée à son Aristie! Comme chez Médée, une logique ardente est au service de la passion. Cette proposition de mariage à Sertorius, sans conviction aucune, n'est qu'une arme avec laquelle elle menace Pompée pour le récupérer. La dictature de Sylla, les libertés étouffées à Rome, la guerre civile... ne la préoccupent que dans la seule mesure où elles la séparent de son mari et amant. L'unique discours sous ses discours patriotiques est le discours amoureux.

Pompée dans la plus longue scène de la pièce (III, 1) a un entretien avec Sertorius. Dans ce dialogue d'une haute teneur politique il manifeste son zèle à servir le peuple romain en lui restaurant, après la dictature de Sylla, sa liberté d'hier. Il voudrait remplacer une trêve

précaire par une paix durable et pour l'intérêt commun tend une branche d'olivier à Sertorius. Or, voilà que cette même trêve pour laquelle il avait tant plaidé, il est prêt à la rompre sur-le-champ si on lui prend son Aristie, dût-il en mourir! Si le double but de son ambassade était la politique et l'amour il faudrait alors en conclure que c'est celui-ci qui a le dernier mot. Pompée rappelle un peu -- mais un peu seulement -- un Oreste à la recherche de son Hermione. On verra plus loin que, chez Viriate, les exigences de l'amante priment celles de la reine, même lorsque le coeur emprunte le langage de la couronne. Quant à l'amour de Sertorius c'est le centre même de la tragédie.

Si l'amour est le noyau polarisant autour duquel gravitent les autres sentiments, Sertorius est la clef de voûte du système des personnages, le foyer sur lequel convergent les regards des autres. Regards de l'amour et de la jalousie, de l'amitié et de l'inimitié, de la politique et des combinaisons matrimoniales, de l'attente et de l'espoir. Point de mire des autochtones, des exilés et des Romains, il est donc sollicité par des courants différents et opposés, par des exigences contradictoires, par des intérêts et des groupes de pression irréconciliables. Cette imbrication qu'il hérite de son statut pluriel de chef d'Etat-Major, de chef de gouvernement en exil et de protecteur des lusitaniens vient se greffer sur ses aspirations personnelles, elles-mêmes incompatibles. C'est dire que son rôle est extrêmement complexe et on essayera de suivre et de tracer l'évolution du personnage le long de la pièce.

Cette division de Sertorius on la retrouve chez les autres personnages et à d'autres niveaux thématiques. Le dramaturge, dès le premier vers, dès le premier substantif ouvre la pièce sur l'atmosphère qui la baigne. Le "la" qu'il donne, c'est le "désordre" (v.1) de Perpenna. Ce désordre sentimental réverbéré, c'est aussi le désordre du monde, une Rome divisée politiquement, moralement et géographiquement, les valeurs brouillées, les allégeances suspectes et élastiques que suscite toute guerre civile. C'est aussi le divorce matrimonial et le divorce entre le moi public et le moi privé.³⁴ Ce dernier est désuni aussi avec lui-même, sujet à l'incertitude, à l'inquiétude, au remords, aux retours et à l'indécision. L'ironie tragique, c'est quand ce désordre semble pour un instant se suspendre, quand la trêve laisse un répit aux deux camps ennemis et pour un moment y fait cesser les divisions qu'une division à l'intérieur d'un même camp éclate: Sertorius n'est pas tué par ses ennemis dans une bataille mais par son ami dans un festin.

Le texte cornélien est tissé par un réseau lexical, "division," "divorce," "discorde," "dissention," "faction": une pluralité sémantique qui traduit la multiplicité des divisions. Les deux premiers termes sont manipulés dans différents contextes pour composer la gamme de ces divisions.³⁵

Le lieu théâtral même est un lieu d' "exil" où les proscrits sont décentrés. Le mot "exil" est associé à toutes les reprises (4 fois)

à Aristie: le "dur exil" dont elle parle non seulement la sépare de Pompée mais aussi la coupe de ses racines romaines.

Des chocs conceptuels secouent le texte: couples antinomiques de "joug" et de "liberté," d' "esclave" et de "maître," de "dictature" et de "république," de "crime" et de "vertu," de "trahison" et d' "amitié," etc.

Stylistiquement les personnages expriment fréquemment la division de l'être dans la double métaphore de la "main" (ou "bras") et du "coeur" (ou "âme"). Pompée "prête [son] bras" à Sylla sans lui "engager [son] âme" vouée à la liberté, dit-il à Sertorius (v.847 et 862). Aristie offre la "main" à ce dernier, tandis que le "coeur" appartient toujours à Pompée (v.276-78). Emilie garde le "coeur" à Glabrien répudié par Sylla qui l'oblige à accepter la "main" de Pompée (v.1050-56) lequel réserve et restitue son "coeur" à Aristie (v.1884-85). Et nous verrons plus loin un pareil dilemme se manifester dans les mêmes termes chez Sertorius.³⁶ Paradoxalement c'est l'exclu de la pièce, Sylla, qui, en exerçant une double tyrannie -- l'appellation "tyran" dont le qualificatif tous les acteurs revient une dizaine de fois -- politique et sentimentale, fait ressentir et rappelle aux personnages la soudure de ces deux thèmes. Comme le terme "division," "tyran(niser)" établit une jonction sémantique entre l'affectif et le politique.

Dans notre perspective Sertorius n'est pas tant l'histoire d'un bel

et mélancolique amour vespéral -- elle ne l'est que partiellement à la 2e partie de la pièce -- que l'itinéraire sentimental qui aboutit à cet amour, itinéraire qui pour être semé d'obstacles et de conflits de tout ordre, de contrariétés et de contradictions et qui pour être marqué d'hésitations et d'indécisions, d'arrêts et d'impasses n'en est pas moins le lieu d'une révélation et d'une libération de l'être, même si la mort en clôt le trajet. Nous allons suivre patiemment cette progression sertorienne qui débarrasse graduellement l'être de son paraître, l'individu du carcau social et les sentiments des écailles parasitaires, qui bouleverse d'anciennes priorités et instaure une nouvelles hiérarchie, qui distingue l'essentiel de l'inessentiel pour aboutir à la vérité de l'homme dépouillé: l'amour.

Sertorius fait son entrée dans I, 2 en un tête-à-tête avec Perpenna. Le dramaturge avec un art consommé sertit dès cette scène les thèmes politique et sentimental et l'on glisse insensiblement de l'un à l'autre dans un perpétuel va-et-vient. Ainsi passe-t-on du thème politique -- la visite de Pompée -- à Aristie qui par son double rôle -- porte-parole des proscrits et femme de Pompée -- constitue la charnière sur laquelle s'articule le thème sentimental enchassé à son tour au thème politique par l'intermédiaire de Viriate -- reine aimée -- laquelle comme Aristie lie et fond les deux thèmes.

Si la première scène qui ouvrait la pièce nous introduisait au coeur de la conspiration et dans celui de Perpenna et préfigurait le dénouement,

la deuxième nous installe d'emblée dans des dilemmes et des affrontements où se débattront les protagonistes même s'ils ignorent encore la portée du combat. Cette scène est non seulement importante parce qu'elle nous présente un canevas sur lequel sont esquissés les cinq protagonistes avec le réseau complexe des forces antagonistes qui les sollicitent mais aussi et surtout elle est, en ce qui nous concerne, la scène référentielle, contre laquelle s'inscrira l'évolution de Sertorius, la borne qui nous permettra d'apprécier le chemin et les traverses que ce dernier aura parcourus.

Sertorius est un général au zénith de sa carrière, qui a amassé les victoires et les années. Fait significatif c'est lui qui le premier nous indique son âge avancé au vers 179 qui débute une confidence: il aime Viriate. Mais à cause de la disparité d'âge entre lui et la jeune reine, il sent cet amour comme déplacé, hors de saison pour ainsi dire. Mal à l'aise, il ne s'est donc jamais déclaré et a réussi à "cacher" son amour à celle qui "a su [le] charmer." Remarquons tout de suite que lorsque Sertorius dit:

... A mon âge il sied si mal d'aimer
(v.179)

il exprime la vox populi qu'il épouse à ce premier stade. Ce vers par la forme impersonnelle du verbe prend la valeur d'un dictum qui s'appliquerait à tous les Sertorius auxquels une norme sociale stricte et restrictive -- deux personnages de la pièce, on le verra, ne manqueront

pas de la rappeler -- interdirait l'accès à l'amour lequel s'il se manifestait dans un sens ou dans l'autre -- un vieillard envers une jeune femme ou vice versa -- elle ne pourrait le sanctionner. Rappelons encore une fois que la disparité d'âge n'est pertinente que dans le cas de l'amour et non à celui des alliances matrimoniales.

Sertorius, comme s'il était le premier surpris de cette résurgence de l'amour, va en quelque sorte essayer de le dominer et de l'expulser en utilisant avec bonne foi une série d'alibis:

Et la reine à tel point n'asservit pas mon coeur,
Qu'il ne fasse encor tout pour le commun bonheur
(v.207-08)

Pour le moment, soit qu'il pense que ce sentiment est assez faible, passager, accidentel, mésentant et indigne ou soit qu'il croie devoir et pouvoir le surmonter et s'en passer, il l'assujettit aux obligations de l'amitié, du "commun bonheur," de l'intérêt collectif, du parti, de la politique.... Dès qu'il perce, derrière la phraséologie politique, les motivations sentimentales de Perpenna -- son amour pour Viriate -- il n'hésite plus au nom de l'amitié à renoncer à Viriate et à la lui céder:

Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.
(v.228)

Il pousse plus loin sa "reconnaissance" envers son lieutenant: il se fera bénévolement son émissaire sentimental auprès de la reine et em-

ploiera donc son prestige et son influence à avancer les intérêts de son ami. Ce dernier est confondu. Il ne trouve plus ses mots.

Sertorius semble dans cette scène dominer à loisir ses sentiments, en disposer et les diriger aussi aisément qu'un redéploiement de troupes:

Tous mes vœux sont déjà du côté d' Aristie
(v.234)

Cette dictée -- dictature dirions-nous -- qu'impose une volonté péremptoire au sentiment deviendrait-elle par la force même de son autoritarisme suspecte? Traduirait-elle une assurance réelle ou apparente? Cachera-t-elle une insécurité sentimentale? une motivation inconsciente?

Tournons-nous du côté d'Aristie à la scène suivante (I, 3) qui se termine par une brèche, la première aux échafaudages de Sertorius. On prévoyait un entretien qui se résoudrait par une transaction matrimoniale bénéficiant aux deux partis. Sertorius en épousant Aristie s'adjoindrait définitivement l'appoint des proscrits romains qui renforceraient son parti, Aristie vengerait avec éclat l'abandon de Pompée en devenant la femme d'un illustre général. Ce plan si raisonné et si raisonnable qu'il semble être tracé dans les conseils de cabinet, dans les vestibules de la politique et de l'étiquette présente cependant une faille: il n'emporte pas l'adhésion du coeur. Il est donc voué à l'irréalisation et à l'échec. Sertorius a vite saisi la fausse position d'Aristie. Il reconnaît en elle une amante ardente et enflammée qui prête, sans conviction aucune, une main alors qu'elle garde toute son âme à Pompée. Or

cette voix du coeur aristien qui sourd lyriquement du discours politique même et le fissure à chaque endroit non seulement remet en question le but originel de l'entretien mais détourne entièrement celui-ci à son profit. Ce que finalement demande Aristie à Sertorius, c'est de la réunir à Pompée! Par contrecoup elle achemine par son propre discours Sertorius à mieux se comprendre, le sensibilise à ses propres émotions et remue en lui les eaux troubles de l'amour qu'il a cru si facilement endormir. Ce n'est pas pour rien qu'elle récite trois fois plus de vers que son interlocuteur car lorsqu'elle parle de sa situation sentimentale avec les déchirures et les souffrances qu'une telle situation implique, elle reflète celle de Sertorius au point que les derniers vers qui ferment la scène les unissent dans la même tourmente et s'appliqueraient aussi bien à l'un qu'à l'autre:

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 ailleurs³⁷
(v.370-73)

Cet appel solitaire -- confession, interrogation aux dieux -- renoue le fil coupé de la tragédie. Le désarroi, l'agitation qu'il laisse entrevoir préparent l'atmosphère de la première rencontre entre Viriate et Sertorius (II, 2). Ce dernier se présente donc à la reine dans une disposition complexe: d'une part l'assurance qu'il avait affiché dans I, 2 se trouvait déjà ébranlée dans la scène suivante (I, 3) par la mise en question de la hiérarchie entre le "coeur" et la "main," d'autre part il est lié par son serment à Perpenna. Il

défend si bien son ami auprès de Viriate, le présente sous un jour si favorable et revient à la charge tellement de fois qu'on suspecte sa démarche. Non qu'on mette en doute sa sincérité, mais il nous semble percevoir la motivation inconsciente à laquelle on faisait allusion plus haut sous le signe interrogatif. Passer par le biais de Perpenna, cela non seulement permet à Sertorius de sonder et d'éprouver les sentiments de la reine mais encore et surtout d'éviter le risque d'être repoussé s'il se présentait directement lui-même au coeur de Viriate sans s'en être au préalable assuré. Ceci est d'une très grande importance car pour l'amoureux et le vieillard en particulier il n'y a plus grande angoisse que la crainte d'être rejeté. C'est cette crainte de l'indésirabilité qui pendant dix ans empêchera Martian le vieillard amoureux dans Pulchérie de se déclarer à l'impératrice. Entendons-nous bien: Sertorius auréolé de gloire, respecté par ses ennemis même, admiré et adulé par les Lusitaniens dont il est le soutien peut prétendre à n'importe quel mariage de raison. Cependant, si la gloire, le respect, l'admiration, flattent l'amour-propre, ils isolent affectivement le héros des autres, le rejettent dans le désert de l'amour car tous ces sentiments noient en quelque sorte cette notion -- le sentiment amoureux, surtout quand son objet est un vieillard -- et la rendent très floue.³⁸ Or Sertorius aspire aussi bien à aimer qu'à être aimé. Toute la pièce est le déroulement de cette double réalisation dans les deux sens du terme. Les situations en abyme, les personnages directement ou non vont aider Sertorius à en prendre conscience. Car paradoxalement, il va lui-même comme à dessein, dans sa quête amoureuse, se créer des

obstacles ³⁹ qui seront levés au fur et à mesure que la pièce progresse, comme s'il voulait s'assurer par cette suite d'épreuves de son amour et de celui de Viriate. Mais d'abord il devra reconnaître le sien.

Dans ce premier entretien avec Viriate, Sertorius va se dresser une série d'écueils. Il présente les "avantages" de Perpenna, il souligne à plusieurs reprises l'ascendance nobiliaire de son ami ⁴⁰ pour l'opposer à sa roture. ⁴¹ La "haute naissance" de Viriate, sa "dignité royale" exigeraient un rang égal ne cesse-t-il de répéter. Sur ce point, la reine, patiemment, en de longues tirades le rassure. Non, lui répond-elle, ce qui prime ce n'est ni le "titre," ni le "rang," ni la "naissance," ni le "sang" mais la vertu. Autrement dit, pour reprendre deux termes qu'a vulgarisés le petit livre de Sartre, l'existence précède l'essence et la détermine. ⁴² C'est exactement ce que lui avait signifié Aristie à l'acte précédent:

Ce que vous faites
Montre à tout l'univers ce que vous êtes
(v.297-98)

(C'est nous qui soulignons)

Mais la même expression lorsque Viriate la reprend dans d'autres modulations revêt des connotations affectives sous-jacentes aussi bien pour l'émetteur que pour le récepteur. Elle n'accepterait pas Perpenna "fût-il du sang des Dieux." (v.567) Puis Sertorius passe à une suite d'arguments en faveur de son ami: la gratitude qu'il lui doit, son appui politique et militaire. Et dans le même temps il souligne le soin de

ménager Aristie. Encore une fois en une dialectique serrée, enflammée et géniale Viriate démolit ces arguments un à un.

Parallèlement à I, 3 qui se terminait par une première brèche aux élaborations politiques qui tendaient à refouler l'amour, celle-ci (II,3) finit par un ébranlement qui secoue irréversiblement la bâtisse politique. Cette fois-ci c'est le corps qui a parlé, qui a trahi et invalidé en un seul mouvement, en un seul instant toutes les arguties de Sertorius. Viriate ne s'y est pas trompée. Alors que Thamire a pris les paroles de Sertorius pour argent comptant et les a donc interprétées comme un signe de "dureté," (v.673) Viriate plus intuitive, plus réceptive a senti que le langage verbal -- langage trompeur -- n'est qu'une "apparence," une cuirasse que le langage corporel, langage de la vérité et de la transparence fait exploser pour en montrer la fragilité et la vanité. Après le "soupir redoublé" de Sertorius, Viriate, qui jusqu'à présent croyait Sertorius insensible à son égard et s'en lamentait à la scène précédente à Thamire peut affirmer désormais à cette dernière:

L'apparence t'abuse: il m'aime au fond de l'âme.
(v.674)

Dans cette scène et dans la pièce en général, le non-dit est plus important que le dira. Plusieurs codes non-linguistiques commandent à sa signification et la communication s'établit principalement à travers leur biais: en premier lieu la communication visuelle ou pour employer les termes de Viriate "l'ingénieux langage [des] regards." (v.377) Cette

communication visuelle -- ce premier contact, ce premier corps à corps -- a une extrême importance dans le théâtre cornélien. Dès les comédies, le "langage des yeux" -- "miroir de l'âme" -- prévalait sur la parole par son pouvoir de la court-circuiter, par son immédiateté, par son intensité et par sa vérité.⁴³ Et nous verrons dans Pulchérie le rôle déterminant, chez le vieillard, du regard dans le désir érotique. Viriate engage Sertorius à la "lire" -- "il ne faut que des yeux" -- lecture plus directe et plus riche que le "dire"⁴⁴ s'il désire "voir le fond de [son] coeur." (v.476-80) On devra ajouter à la gamme de la communication non-verbale la kinésique, la proxémique, le changement de couleur du visage, etc. ce que les linguistes appellent les traits "supra segmentaux." Et surtout les silences qui trouent et ponctuent le discours et sans lesquels cette scène (III, 2) resterait incompréhensible. Ces interstices de la pensée révèlent les réactions informulées à une parole qui les précède et affectent celle qui les suit. Si les points de suspension sont un indice du silence, presque toutes les tirades de Sertorius dans cette scène se terminent par des silences et ce sont ses deux derniers:

Si vous saviez.... (v.669)

Ce soupir redoublé.... (v.671)

qui expriment son amour et laissent deviner son intensité. Donc, le "soupir" de Sertorius n'est pas l'unique signal non-linguistique de l'amour sertorianien, il en est seulement le dernier. Il s'intègre à tous ces messages non-verbaux que nous avons soulignés plus haut -- résumons-les par un terme: la corporéité -- et que Viriate a su décoder.⁴⁵

C'est que la présence de l'autre -- de l'être aimé -- déjoue les anticipations, les discours préparés, ébranle des résolutions élaborées en son absence. ⁴⁶ Sertorius se trouve démuni dans le face à face avec Viriate. Il est significatif de contraster les discours fermes, sans hésitation aucune, d'une logique sans bavure où la riposte est tranchante que tient Sertorius à Perpenna et à Pompée, les discours respectueux mais distants à Aristie avec ceux qu'il tient à Viriate, timides, hésitants, intimes, affectueux. D'une part l'homme public, d'autre part l'homme privé. Non sans raison, un critique a comparé l'amour de Sertorius à celui d'un adolescent. ⁴⁷ En effet, si tout vrai amour est comme un premier amour, un commencement où les sentiments qu'on a peut-être déjà éprouvés émergent comme s'ils étaient neufs, alors Sertorius en est animé.

A présent que Viriate se sait aimée, qu'elle en a des preuves non-verbales mais par là plus éclatantes, elle va "jouer," employer l'arsenal de la stratégie amoureuse pour amener Sertorius à se déclarer -- à verbaliser donc son amour -- et faire en sorte que l'esprit du général rattrape le coeur de l'amant et se mette à son diapason. Et on entre, en ce qui nous concerne à l'acte climatérique, l'acte IV. Beaucoup de critiques à commencer par d'Aubignac en passant par Voltaire jusqu'à Couton en ont condamné la première scène -- indigne selon eux de la teneur tragique -- entre Sertorius et une "soubrette de comédie." Or nous pensons que l'utilité de cette scène -- et par là-même celle de Thamire -- est manifeste à plusieurs égards: elle marque une étape dans le périple

sentimental de Sertorius, elle nous permet de mieux comprendre la psychologie du vieillard amoureux sertorianien et enfin elle prépare la scène suivante. Ce début de l'acte IV entre en résonance avec celui de l'acte II. Les deux scènes remplissent une fonction dramaturgique similaire et Thamire y joue le même rôle par rapport à Viriate (II, 1) et à Sertorius (IV, 1). Elles permettent à l'un comme à l'autre avant leur rencontre qui suit immédiatement (II, 2 et IV, 2) de faire une mise au point de leur position pour en avoir une meilleure conscience. Thamire par ses questions, par ses objections, par ses étonnements et surprises -- feints? réels? -- jette des coups de sonde dans le coeur de chacun pour les amener à faire affleurer leurs sentiments, les affronter et les confronter et ce faisant à mieux se connaître. Et réciproquement, Viriate et Sertorius lancent à Thamire des ballons d'essai comme pour explorer les réactions éventuelles de leur amant(e). Car Thamire, ici, ne sert pas l'un contre l'autre. En présence de Viriate, elle tient le rôle de Sertorius et inversement. Si on lit attentivement II, 1 et IV, 1 on se rend compte qu'elles sont respectivement un palimpseste de II, 2 et IV, 2. Cette relation -- en quelque sorte palindrome -- est encore plus évidente entre IV, 1 et IV, 2. IV, 1 est une avant-première où Sertorius répète son rôle avant la première. La pudeur qui lie sa langue (v.1175-76) -- et, nous verrons, celle aussi de Viriate -- dès qu'il s'agit d'exprimer oralement son amour aurait eu une action paralysante sur toute tentative de le déclarer directement à Viriate sans le relais de Thamire. Celle-ci double celle-là et entraîne Sertorius à révéler son amour en plein jour en utilisant la même tactique qu'utilisera la reine. Dans ce dialogue avec Thamire, Sertorius va traduire le "soupir" qu'il avait laissé

échapper à la fin de son entretien avec Viriate (II, 2). ⁴⁸

Pour reprendre un procédé qu'affectionnait Corneille lorsqu'il citait directement les textes de l'original latin car disait-il non sans modestie, "Je les laisse en latin de peur que ma traduction n'ôte trop de leur grâce et de leur force," "Je n'ose les gâter par ma traduction" (O.C., pp.315 et 128), on transcrira de même -- au lieu de les paraphraser -- les aveux de Sertorius sans manquer toutefois de les commenter. ⁴⁹

Ah! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme:
J'aime, et peut-être plus qu'on n'a jamais aimé;
Malgré mon âge et moi, mon coeur s'est enflammé.
J'ai cru pouvoir me vaincre, et toute mon adresse
Dans mes plus grands efforts m'a fait voir ma faiblesse.
Ceux de la politique et ceux de l'amitié
M'ont mis en un état à me faire pitié.

(v.1194-1200)

Rattachons immédiatement ces 7 vers à la troisième étape du parcours de Sertorius -- "pilgrim's progress" étions-nous tentés d'écrire -- dans lequel il retrouve Viriate et ... l'amour.

J'y veux bien immoler tout mon bonheur au vôtre,
Mais je ne vous puis voir entre les bras d'un autre,
Et c'est assez vous dire à quelle extrémité
Me réduit mon amour que j'ai mal écouté.
Bien qu'un si digne objet le rendît excusable,
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.

(v.1257-64)

J'allais me déclarer sans l'offre d'Aristie:
Non que ma passion s'en soit vue alentie,
Mais je n'ai point douté qu'il ne fût d'un grand coeur
De tout sacrifier pour le commun bonheur.

L'amour de Perpenna s'est joint à ces pensées,
 Vous avez vu le reste, et mes raisons forcées.
 Je m'étais figuré que de tels déplaisirs
 Pourraient ne me coûter que deux ou trois soupirs,
 Et pour m'en consoler j'envisageais l'estime
 Et d'ami généreux et de chef magnanime;
 Mais près d'un coup fatal, je sens par mes ennuis
 Que je me promettais bien plus que je ne puis.
 (v.1269-80)

Si nous avons longuement laissé la parole à Sertorius c'est que chaque vers, chaque mot est chargé de pesanteur humaine, est ancré dans le vécu des luttes et des conflits, exhale la douleur. C'est aussi qu'elle résume admirablement à ce stade -- dans un langage d'une noblesse majestueuse par sa simplicité et par sa nudité même -- l'itinéraire sertorianien et présente une mise au point de son état d'âme actuel.

L'être a pris enfin sa revanche sur le paraître, l'exigence individuelle sur les exigences de groupe. L'ancienne pyramide des valeurs a été renversée. Les obstacles, les alibis de tous bords autant extérieurs qu'imposés qui se conjugaient et se conjuraient à chasser l'amour se sont écaillés. La futilité, la velléité, la présomption de toute contrainte à sacrifier le naturel sur l'autel du social sont démasquées et désavouées.

Le texte montre bien que la confidence de Sertorius à Thamire est une mise en abyme de celle à Viriate. La seconde confidence (v.1257-64 et 1269-80) reprend la première (v.1194-1200), la développe, la particularise et la circonscrit. D'une interlocutrice à l'autre, le langage est porté à l'incandescence.

Ce double aveu décrit aussi bien la force de l'amour que la force de celui de Sertorius. C'est dire que cette confession est aussi une profession de foi, ce témoignage individuel une déposition qui atteste la permanence de l'amour -- passionné, ardent -- chez le vieillard, son besoin d'aimer et qui plaide en sa faveur. Cependant le dramaturge qui n'est -- grâce à Dieu -- ni un abstracteur d'essences, ni un pamphlétaire incarne l'amour du vieillard dans un amour de vieillard, enracine, concrétise le général dans le particulier. Son propos dépasse la spécificité sertorienne mais sans jamais en sortir.

Nudité du langage avons-nous dit, dénuement de l'homme aussi. Dans le même moment que Sertorius raconte la honte qu'il avait ressenti d'aimer à son âge, il la relègue au passé et s'en libère. Il assume dès lors ses "cheveux gris" -- son âge donc -- et son amour. La connaissance de l'amour a forcé sa reconnaissance. Alors qu'Egée finissait par adopter les préjugés du milieu sur le discrédit de l'amour chez le vieillard -- et désavouait cet amour -- Sertorius dans un mouvement inverse s'en émancipe.

Une trentaine d'années après la Place Royale Sertorius riposte au projet alidorien, en montre la vanité et l'orgueil inhumain. En accueillant finalement l'amour, il accepte la nature qu'Alidor avait voulu expulser au nom d'une liberté et d'une volonté abstraites, enraidies et condamnées à tourner à vide. Est-ce un paradoxe que ce soit par l'intermédiaire du vieillard que le dramaturge réponde obliquement au jeune

Alidor? 50

Cette révélation de l'amour et de soi a suivi chez Sertorius un processus de maturation. Mais par quel déclic s'est-elle déclenchée? D'emblée, dès le début des scènes 1 et 2 du IV^e acte, Sertorius pose autant à Thamire qu'à Viriate la question qui l'occupe et le préoccupe: à la première,

Ne m'apprendrez-vous point où vont ses sentiments
[ceux de Viriate]
Ce que doit Perpenna concevoir d'espérance?
(v.1164-65)

à la seconde,

Mais vous, pour Perpenna, qu'avez-vous résolu?
(v.1219)

Et les deux femmes séparément et de concert donnent substantiellement la même réponse: celle d'une entière soumission de Viriate aux instances de Sertorius, à leur obtempérer sans délai en épousant Perpenna. Viriate qui se savait aimée "au fond de l'âme" par Sertorius dès la fin de II, 2 a saisi intuitivement -- après s'être d'abord farouchement opposée au choix de Sertorius -- que seul, paradoxalement, le jeu de la soumission entière et inconditionnelle aux vœux de Sertorius amènerait ce dernier à une prise de conscience de son amour, l'obligerait à le reconnaître et à le déclarer. Ce n'est pas une des moindres ironies, qu'au moment où Viriate lui fait croire qu'il sera obéi au pied de la lettre que Sertorius se rétracte du tout au tout. Avec une maîtrise impeccable des effets que

manie le dramaturge, le début de IV, 2 reprend II, 2 mais en négatif si l'on peut dire: Viriate répète en IV, 2 exactement en les résumant tous les arguments de Sertorius en II, 2 qui l'incitait à épouser Perpenna mais cette fois en les prenant à son compte et Sertorius réitère de même, dans IV, 2, point par point, les violentes objections de Viriate en II, 2 à son dessein en se les faisant siennes cette fois. C'est de cette inversion de rôles que naîtra le choc qui déclenchera le vers 1256, début de la tirade où Sertorius déclare l'étendue de sa détresse et de son amour.

C'est Perpenna qui, à son insu, a joué le rôle de réactif à l'amour de Sertorius. Nous avons déjà émis l'hypothèse que Sertorius se servirait inconsciemment de Perpenna pour tester indirectement les sentiments de Viriate à son égard. Dans IV, 1 et au début de IV, 2 il s'avance encore larvé: dans les vers 1164-65 et 1219 cités à la page précédente le nom de Perpenna pourrait être aisément remplacé par celui de Sertorius et de même dans cet hémistiché qui termine climatériquement la tirade (v.1256-84)

Aimez-vous Perpenna?

c'est encore d'une façon plus poignante de l'amour de Viriate à son égard qu'ils'enquerrait.

Nous avons aussi ajouté que la crainte d'être rejeté à brûle-pour-point motivait le truchement de Perpenna. Justement, Viriate, qui, elle,

se sait aimée demande directement à Sertorius dans un trimètre parallèle à l'hémistiche de Sertorius et qui clôt de même une tirade:

M'aimez-vous? ⁵¹
(v.1298)

Pourquoi alors cette interrogation dont elle sait à l'avance la réponse? Est-ce purement par coquetterie? Certes il est agréable de s'entendre répéter des paroles d'amour surtout quand elles émanent du plus grand général romain. Quand Viriate dit à Sertorius:

L'hymen où je m'apprête est pour vous une gêne!
Vous m'en parlez enfin comme si vous m'aimiez!
(v.1254-55)

elle "fond de tendresse joyeuse" de se sentir aimée écrit Stegman. ⁵²
Assurément. Mais ce n'est pas là, pensons-nous, la raison essentielle qui pousse la jeune reine à ces questions réitérées en connaissance de cause. Elle réside ailleurs, dans la fonction mœutique que remplit Viriate par rapport à Sertorius. C'est elle qui le pousse à se chercher et à se retrouver, qui l'aide à dénouer les rets des "raisons forcées" de la politique et des allégeances de tout ordre, à accepter son âge et son amour qu'elle fait émerger de sa latence et le fait accéder à la lumière. Sa première question (v.1254-55) provoque la déclaration d'amour de Sertorius. Et dans cette tranche de dialogue:

Viriate: M'aimez-vous?

Sertorius: Oserais-je en prendre encor l'audace?

Viriate: Prenez-la, j'y consens, Seigneur, et dès demain,
Au lieu de Perpenna, donnez-moi votre main
(v.1298-1300)

Viriate pousse Sertorius à aller plus loin, à tirer les conséquences de sa déclaration. Elle joue donc un véritable rôle de révélateur. Rôle de libérateur aussi. Dès II, 2, elle exhortait Sertorius, dans un appel constant, à délaisser tout accoutrement socio-politique pour le conduire à la transparence: "... parlez-moi sans feinte" (v.494); "... ouvrez votre pensée" (v.589).

Cependant si Viriate tient envers Sertorius et de loin le premier rang dans cette fonction maïeutique, d'autres personnages y participent, mais, à l'encontre de la reine, inconsciemment. Nous avons déjà relevé le rôle de Perpenna, "éclairateur" involontaire de Sertorius auprès de Viriate.⁵³ En Pompée -- pris dans un réseau inextricable d'allégeances -- Sertorius peut contempler son propre dilemme transposé. La véhémence de l'amour de Pompée qui pour garder Aristie menace de rompre la trêve ne préfigure-t-elle pas cette réponse de Sertorius:

Viriate: Vous vous alarmez peu d'une telle menace?
[celle de Pompée de rompre la trêve]

Sertorius: Ce n'est pas en effet ce qui plus m'embarrasse.
(v.1217-18)

qui passe immédiatement à la question brûlante du vers suivant (v.1219) déjà cité. Plus loin il dit à Viriate:

Mais je ne vous puis voir entre les bras d'un autre
(v.1258)

Or ce vers n'est que l'écho sémantique et stylistique de celui qu'il a entendu de Pompée:

Mes maux sont assez grands, sans y joindre celui
De voir tout ce que j'aime entre les bras d'autrui
 (v.983-84)

(C'est nous qui soulignons.)

L'amour de Pompée se répercuterait-il sur celui de Sertorius comme pour le précipiter?

Nous avons déjà remarqué qu'Aristie renvoyait à Sertorius d'une façon aiguë et poignante le conflit du coeur et de la main. La misère et la détresse d'âme auxquelles elle serait acculée si elle était réduite à épouser un homme qui ne l'aime pas et qu'elle n'aime pas, en l'occurrence Sertorius, n'infléchiraient-elles pas ce dernier, par contrecoup, à aspirer à un mariage basé sur l'amour réciproque. Dès la fin de I, 3, il est clair, bien qu'il la respecte, que Sertorius se refusera à se marier avec Aristie. A la différence notable des vieillards amoureux étudiés aux chapitres précédents, il veut être aimé en retour. Ses investigations sentimentales et ses interrogations itératives à l'endroit de Viriate ne tendent-elles pas à s'en assurer? Il semble donc que les personnages de la pièce concourent à un degré différent non à faire naître mais à catalyser et à cristalliser l'amour de Sertorius.

Jusqu'à présent, si on s'est attardé à l'amour de Sertorius pour Viriate, on a évité la question -- qu'il est temps de poser -- à savoir si celle-ci aime celui-là. Encore une fois, Corneille a dévoyé l'ensemble de la critique qui a pieusement suivi à la lettre ces deux lignes de sa

lettre à De Pure: "Mes deux héroïnes ont le même caractère de vouloir épouser par ambition un homme pour qui elles n'ont aucun amour." (O.C., p.861)⁵⁴

On notera quelques critiques qui se dissocient à propos de Viriate -- pour se limiter à elle -- de cette déclaration cornélienne. Pour Brasillach, la question ne se pose même pas. En une courte phrase, sans autre forme de procès, il affirme: "Il [Sertorius] aime la reine portugaise, elle l'aime."⁵⁵ Pocock, lui, pose directement la question: "... does Viriate love Sertorius?"⁵⁶ Il envisage une grille interprétative selon la mise en scène: "There is scope to play Viriate as a cold virago, a charming coquette, or anything in between,"⁵⁷ mais pour lui "... there is little doubt that we may assume that Viriate is in love with Sertorius."⁵⁸ Stegman, outre qu'il considère dans Sertorius la thématique amoureuse comme centrale à la pièce souligne à 8 reprises au moins l'intensité de l'amour de Viriate. On se rangera de son côté.⁵⁹

Remarquons dès l'abord, après Pocock, que d'autres personnages -- notamment Thamire (II, 2), Aufide (II, 5) et on ajoutera Aristie (V, 1) et Perpenna (I, 1) -- pensent que Viriate aime Sertorius. Les discours de Viriate sont susceptibles d'une double lecture quant à ses sentiments envers Sertorius. Mais loin de se contredire ou d'être sans rapport, ces deux lectures sont complémentaires.

A la surface, Viriate éprouve comme tout le monde l'ascendant de

Sertorius, héros qui joint à la gloire, à la vertu et au courage sans égal, la magnanimité, l'affabilité et la douceur et dont le renom le devance. Il émane de lui, ce qu'au 17^e siècle on appelait un 'je ne sais quoi' énigmatique qui fait que dès son abord, les gens de toutes appartenances subissent irrésistiblement son attraction, se rallient à lui spontanément et lui restent attachés. ⁶⁰ Sertorius est assurément un appoint précieux et décisif contre le joug et l'impérialisme de Sylla. Certes cela est vrai, mais tous ces raisonnements et raisons se surajoutent à l'amour, le justifient à postériori et surtout lui servent de paravent. ⁶¹ Viriate -- contrairement à Créuse qui s'était éprise d'un héros déjà célèbre -- avait épousé la cause de Sertorius quand il n'était encore qu'un isolé, un soldat errant, un "banni" (v.406 et 1378), un "fugitif" (v.444), un "proscrit" (v.632), lui avait donné une confiance entière et toute son armée. Ils ont partagé ensemble les premiers moments difficiles d'avant la consécration. Elle a contribué donc à son héroïsation (v.1597).

Viriate, comme Sertorius, est liée par la pudeur, par "l'amour-propre," par la crainte de donner l'impression de s'offrir qui l'empêchent de céder à une libre manifestation de son amour. Mais, paradoxalement, ce sont cette réserve et cette retenue sur le plan de l'expression verbale qui font mieux surgir cet amour. Il éclate dans ses réactions et dans leur évolution, dans les diverses attitudes qu'elle assume devant différents personnages, dans ses apparentes contradictions et enfin dans toute son argumentation qui sous les couleurs de la grandeur d'Etat, de la gloire...

est au service de l'amour. Il en est des silences de Viriate comme de ceux de Sertorius: ils coupent une parole sur le point de s'abandonner et amorcent celle du lecteur qui doit la continuer. En ce sens, ils fonctionnent comme des litotes.⁶² Ainsi, dès qu'elle entre en scène, dans sa première tirade, à deux reprises, elle suspend une même confidence inachevée à Thamire:

et prends soin de lui dire [à Sertorius]
A ce héros si cher...
(v.385-86)

Dis lui...⁶³
(v.393)

Dans cette même tirade, Viriate évoque avec chaleur son "amour" pour Sertorius dans le sens d'un amour électif:

Sertorius, lui seul digne de Viriate,
Mérite que pour lui tout mon amour éclate⁶⁴
(v.389-90)

C'est ce que comprend une Thamire toute surprise qui rétorque:

Mais à parler sans fard, votre amour me surprend.
Il est assez nouveau qu'un homme de son âge
Ait des charmes si forts pour un jeune courage,
Et que d'un front ridé les replis jaunissants
Trouvent l'heureux secret de captiver les sens.
(v.396-400)

Cette réserve thamirienne fonctionne à deux niveaux: d'une part, elle présente l'obstacle chronologique de la norme sociale et d'autre part elle permet d'éprouver Viriate: peut-être est-ce seulement un caprice, un engouement passager d'une jeune fille pour une figure héroïque, voire

paternelle? Pour réfuter l'objection de l'âge et celle du rang sertorien qu'on lui adressera plus tard, Viriate change de tactique sans changer de coeur. Elle fournira des arguments serrés, infaillibles qui militent en faveur de l'acceptabilité de Sertorius. Elle utilise alors le mot "amour" de nouveau pour le devier du sens affectif à celui des convenances. Thamire est rassérénée après tant d'arguments:

Je n'ose rien vous dire après cet avantage
Et voudrais comme vous faire grâce à son âge,
(v.461-62)

les conventions sociales et le protocole restent intacts. L'amante, puisqu'elle est aussi reine, rend à César son dû. Alors que Créuse objectait à "l'âge peu sortable" (v.527) d'Egée, roi d'Athènes qu'il était, Viriate a brisé ces résistances, a franchi ces écueils aléatoires extrinsèques à l'amour. Pour elle, cette question est réglée et reléguée dès II, 1 au point que lorsque Perpenna, après son crime, se présente dans V, 4 auprès d'elle et croit la fléchir en opposant par deux fois dans une même tirade, son lignage et son âge à ceux de Sertorius, elle ne daigne même pas lui répondre et le reprendre sur ce qu'il appelle "ces défauts."⁶⁵ Venons aux prétendus intérêts politiques qui guideraient le choix de la reine.⁶⁶ Sertorius dans sa présentation de Perpenna dans II, 2 affirme que le choix de ce dernier ne les lésera en aucune façon. Au contraire, il déclare que ce choix sera à l' "avantage" du royaume lusitanien, son seul désir à lui Sertorius est de rester la "créature" de Viriate et de continuer à la "servir." Elle repousse donc une homme jeune, de sang royal, second de Sertorius et son héritier

éventuel et dont l'alliance ne comporte aucun préjudice étatique. ⁶⁷

La violence instantanée, viscérale, exaltée de ce refus, la logique ardente avec laquelle elle épluche, démonte tous les arguments auto-mutilateurs de Sertorius sont, au-delà de la parole, l'indice non d'un amour raisonné et raisonnable mais d'un amour-passion. C'est que, croyons-nous, l'indice le plus sûr de cette passion, on le trouve dans le ton de la pièce en général et dans la tonalité du langage viriatien en particulier. Chaque fois que le discours ne colle pas à la pensée intime, qu'il s'en distancie, c'est dans cette tonalité qu'il faut chercher la vérité de cette pensée. Aucune phrase, aucun mot ne sont affectivement neutres. Ils sont chargés d'une émotivité à quotient variable, selon l'interlocuteur, la situation, l'intention, le contexte. La démonstration la plus frappante de ce sous-discours est le double ton radicalement différent qu'elle adopte envers Sertorius et Perpenna. Avec celui-ci le ton est péremptoire, menaçant, rude; avec celui-là c'est le contraire: il est tendre, aimable, radieux; et s'il manifeste l'impatience c'est celle de l'amour qui ne peut supporter d'ajournement à son accomplissement. Envers Sertorius son ironie est affectueuse, maïeutique; avec Perpenna c'est une ironie exterminatrice, l'arme la plus terrible de l'arsenal cornélien.

Cette réponse de Viriate à Thamire,

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 grands guerriers,

Ce bras qui semble avoir la victoire en partage.
 L'amour de la vertu n'a jamais d'yeux pour l'âge,
 Le mérite a toujours des charmes éclatants,
 Et quiconque peut tout est aimable en tout temps
 (v.405-12)

se lit à deux niveaux, le littéral auquel se superpose celui que détermine le ton et la facture du passage. Cette justification de l'amour est inscrite sur une portée dont les notes affectives font sourdre l'amour-passion. Le vocable de l'amour qui revient à quatre reprises (deux fois "j'aime"; "amour"; "aimable") semble opérer un transfert du personnage à la personne.⁶⁸ Ce blason sertorianien qui s'attarde complaisamment sur le "front," les "cheveux," le "bras," que caresse successivement la mélodie vocale et qui matérialise Sertorius, le présentifie jette un doute sur les quatre premiers vers (v.401-4) de la tirade.⁶⁹ Pour mieux ressentir la jubilation qui plane sur cette évocation (v.405-12) il n'y a qu'à la contraster avec le ton conspuateur dont elle parle de Perpenna, exemples parmi d'autres, ces trois vers scandés par d'acérées antiphrases ("grand Perpenna," "redoutable," "grands coeurs") et par l'humiliante et cruelle condescendance de chaque mot qui tend à le réifier:

Quant au grand Perpenna, s'il est si redoutable,
 Remettez-moi le soin de le rendre traitable:
 Je sais l'art d'empêcher les grands coeurs de faillir
 (v.1341-43)

ou ce vers:

Faites, faites entrer ce héros d'importance
 (v.661)

L'amour de Viriate -- dans quelle mesure est-ce vrai, est-ce faux de tout

amour? -- est foncièrement égoïste. Autant elle est réceptive à Sertorius et le sert, autant elle est fermée à Perpenna et se sert de lui.⁷⁰

Cependant le plus grand révélateur -- ironie tragique! -- de l'amour de Viriate est la mort de Sertorius. Elle ressent une "perte" (v.1681 et 1890), "irréparable" (v.1891). Elle assume un véritable état de viduité:

Et ma douleur, soumise aux soins de le [Sertorius] vanger.
(v.1687)

Mais encore une fois la mesure du gouffre de cette "douleur" trouve sa mise en évidence la plus frappante dans la tonalité différenciée entre la mort imaginée de l'autre et la mort vécue de l'autre. Aux vers 465-471 elle se représente devenir une veuve illustre, qui, légataire de "l'ombre et de l'éclat de son nom [celui de Sertorius]" (v.468) régnerait sans conteste sur les roitelets lusitaniens. Le choc -- tramatesme serait plus approprié -- de la mort de Sertorius la confronte brusquement à la vérité de son amour, met en déroute la rationalisation politique de cet amour et en expose toute la vanité: elle se sent soudain esseulée, transie d'affliction et de désolation. La reine s'efface complètement. Désormais elle "renonce à la guerre ainsi qu'à l'hyménée" (v.1893), elle veut "régner sans honte et sans époux" (v.1899). (C'est nous qui soulignons.) Mais ce règne auquel elle aspire n'en a que l'apparence: elle opère un retrait volontaire du monde qui correspond à la sortie conventuelle d'Angélique dans la Place Royale. Elle n'est plus qu'une effigie cérémonielle accrochée au souvenir de son amant et qui attend la mort et ce

faisant coupe toute lignée. Cette lassitude du monde qui la gagne préfigure celle de Suréna.⁷¹ Si on s'est attardé à l'amour de Viriate, c'est parce que Sertorius est le seul vieillard amoureux du théâtre cornélien qui est aimé de retour.⁷²

A partir du vers 1300 au moins, il n'y a aucun doute que Sertorius qui aime se sait aimé. Pourquoi alors cet amour réciproque n'aboutit-il pas au mariage si désiré par les deux partenaires? Si nous avons relevé le long de cette étude toutes les censures d'ordre politico-social dont Sertorius -- avec l'aide active de Viriate -- s'est délié pour finalement reconnaître l'intensité et la primauté de l'amour, il reste un dilemme sur lequel il achoppe, une alternative bloquée parce que le choix qu'elle implique est aussi douloureux qu'impossible: Sertorius est déchiré entre l'amour d'une femme et l'amour d'une ville. Ces deux options sont exclusives et irréconciliables et nous allons voir qu'il n'y a qu'une seule issue qui puisse le sortir de cet aporisme tout en restant fidèle et à Rome et à Viriate.⁷³

Il est étonnant que les critiques en général n'aient vu chez Sertorius qu'un conflit entre la politique et l'amour et n'aient pas remarqué le conflit essentiel entre Rome et Viriate alors qu'il est mis en évidence d'un bout à l'autre de la pièce. Couton le touche du doigt pour aussitôt l'écarter.⁷⁴ Seul Stegman lui accorde l'importance qu'il mérite et le mentionne à trois reprises dans son analyse. C'est Viriate encore, elle qui a su si bien lire l'amour de Sertorius, qui a le mieux pressenti et

vite le dilemme de ce dernier, qui a vu le noeud gordien dans lequel il est intriqué et qu'elle essayera désespérément de trancher à son propre avantage en élaborant un processus d'ibérisation de Sertorius parallèle à celui d'une déromanisation. Elle sait que le plus grand ennemi de son amour est l'amour de Sertorius pour Rome, cette

Rome, que ce héros [Sertorius] aime plus que lui-même
(v.1661)

cette Rome dont Pompée, entre les deux entretiens Viriate-Sertorius, a ravivé le souvenir. Pompée essaie de gagner ce dernier non par la raison mais par le coeur. En touchant le talon d'Achille de Sertorius -- Rome -- il est sûr de le toucher.⁷⁵ Le leitmotiv -- ramener Sertorius à la terre natale, à cette Rome charnelle -- parcourt la plaidoierie de Pompée (v.781-83 repris dans 920-24 et dans 957-64) qui réussit à trouver dans les vers suivants d'une admirable simplicité des mots chargés d'affectivité propres à faire vibrer toutes les cordes sentimentales de son interlocuteur:

Il est doux de revoir les murs de la patrie:
C'est elle par ma voix, Seigneur, qui vous parle
C'est Rome...

(v.925-27)

Ces vers laisseront leurs traces et garderont leur magnétisme rémanent chez Sertorius qui les reprendra à l'acte suivant:

Mais nos Romains, Madame [Viriate], aiment tous leur patrie
Et de tous leurs travaux l'unique et doux espoir,
C'est de vaincre bientôt assez pour la revoir.

(v.1358-60)

Ce "doux espoir" de Sertorius est l'amer désespoir de Viriate. L'accord

entre les factions romaines, la fin de la guerre civile et de la dictature syllalienne c'est ce qu'elle redoute et résiste le plus:

La perte de Sylla n'est pas ce que je veux,
(v.1371)

car la "paix"

Ouvre trop les chemins et les portes de Rome.
Je vois que s'il [Sertorius] y rentre, il est perdu pour moi
(v.1610-11)

Pour parer à cette éventualité, elle s'évertuera, avec un sens très aigu de l'urgence à amener Sertorius à un point de non-retour à partir duquel il lui sera impossible de réintégrer Rome. Le couper donc définitivement et irréversiblement de son cordon ombilical romain et l'enraciner en Lusitanie. Elle voudra faire de Sertorius un roi et lui "le plus grand des Romains" épousera donc une reine,

Pour moi d'un grand Romain je veux faire un grand roi.
(v.1383)

Or la royauté étant par excellence l'institution tabou des Romains, elle compte lui attirer la haine de ces derniers pour l'immobiliser irrévocablement en Espagne,

Et c'est par où je veux vous [Sertorius] arrêter ici,
(v.1356)

et rendre donc plus improbable tout retour à Rome d'où elle "l'en veut bannir par le don de [sa] foi" (v.1612) dût-elle voir tous les Romains

se tourner contre elle car elle "aime mieux ce péril que [sa] perte assurée." (v.1614)

Leurs desseins sont par essence opposés. Sertorius aspire ardemment à libérer Rome, à l' "affranchir des misères souffertes" (v.1322), de "l'esclavage" (v.646). Viriate veut une "Rome captive" (v.1338), elle engage Sertorius à la "laisser dans...l'esclavage" (v.1362) car tant que Rome reste "sous le joug" (v.1336), Sertorius restera en Lusitanie. ⁷⁶

Elle cherchera alors à se substituer émotionnellement à Rome, la déloger du coeur de Sertorius pour y prendre sa place. Dès leur première rencontre, elle fait valoir qu'elle s'est montrée plus secourable, plus dévouée et plus affectueuse que la Ville:

Rome offre un grand secours, du moins on vous l'écrit:
Mais s'armât-elle toute en faveur d'un proscrit?
(v.631-32)

Elle reprend le même argument dans leur second entretien:

Enfin pour achever, j'ai fait pour vous plus qu'elle:
Elle vous a banni, j'ai pris votre querelle,
Je conserve des jours qu'elle veut vous ravir. ⁷⁷
(v.1377-79)

Intuitivement elle a saisi l'immense besoin qu'a Sertorius d'aimer et d'être aimé. Elle visera donc moins à le convaincre qu'à le persuader de s'établir en Espagne par l'appel envoûtant au bonheur, au repli et à une solitude vécue à deux. ⁷⁸

Enfin dans un dernier sursaut, elle l'engage au-delà de toute temporalité à un acte de foi, à vivre avec elle l'aventure de l'amour, quels que soient les risques même, si elle aboutit à la mort:

Il est beau de tenter des choses inouïes,
Dût-on voir par l'effet ses volontés trahies
(v.1381-82)

Vous, s'il y faut périr, périssez avec moi:
C'est gloire de se perdre en servant ce qu'on aime.
(v.1384-85)

L'amante dans ce langage en crête de feu préfère un double hara-kiri amoureux dans la félicité d'un instant à la vie désertique d'une reine sans amour, sans Sertorius.

Ainsi donc, comment Sertorius réagira-t-il aux incitations de Viriate? Contrairement d'une part à Aristie laquelle, nous l'avons déjà relevé, voit dans son exil un séjour temporaire, se sent comme un corps totalement étranger à la terre espagnole et n'aspire qu'à retourner incessamment à Rome et d'autre part à Perpenna, qui lui, a coupé tout lien avec la patrie romaine et veut s'installer définitivement en Lusitanie,⁷⁹ Sertorius est littéralement tiraillé entre deux forces antagonistes et égales: entre le rappel et l'appel, entre la nostalgie du passé romain qui l'a marqué et la promesse du futur que lui tend Viriate. Le Tibre et l'amour coulent dans ses veines avec autant de force. A l'encontre d'Aristie et de Perpenna il aime sincèrement ces Espagnols auxquels il s'est attaché comme eux à lui.

Pris entre l'enclume et le marteau, il va essayer de gagner du temps pour entamer le processus inverse de celui de Viriate à son égard, à savoir la romaniser. N'a-t-il pas déjà réussi la romanisation des troupes lusitaniennes en faisant d'une soldatesque inorganisée une armée redoutable? Il veut rendre Viriate plus recevable, plus admissible aux Romains, une Viriate que Rome acceptera lorsqu'il l'aura libérée. L'épouser maintenant, invoque-t-il, ferait converger contre lui et la reine un faisceau de rivalités multiples et ce serait abandonner tout espoir de sauver et de revoir Rome. Il plaide auprès de Viriate pour un moratorium. Intellectuellement celle-ci comprend que les mesures dilatoires que prône Sertorius sont raisonnables mais intuitivement elle sent que dans la bataille avec le temps c'est Rome qui vaincra. C'est pour cela qu'elle veut l'acculer à des décisions drastiques et instantanées même si elles devaient aboutir à une catastrophe pour les deux.⁸⁰ Sertorius sent aussi qu'il est enserré dans un étau: soit épouser Viriate et renoncer à Rome, soit retourner à Rome et renoncer à Viriate. Pour lui tout choix est mutilant et il ne peut ni ne veut choisir. Encouragé par une intuition de Brasillach⁸¹ on est presque persuadé que Sertorius agit comme s'il commettait un suicide c'est-à-dire qu'il va volontairement à une mort qu'il appelle, qu'il accepte le piège que lui tend Perpenna. Car seule la mort pourra le délivrer de son dilemme: elle lui permet de rester fidèle et à Rome et à Viriate. Effectivement elle le réconcilie avec la Ville qui le consacre comme héros national sans trahir la Femme qui nous l'avons vu assume un véritable état de viduité.

Si nous avons souligné à maintes reprises que l'intérêt cornélien pour le vieillard amoureux est déjà présent dans les premières oeuvres de jeunesse et qu'il ne se démentira jamais à travers une longue carrière dramatique, il demeure néanmoins la question de savoir pourquoi cet intérêt s'est accru dans la production théâtrale postérieure à la retraite. Si on exclut les pièces de commande à sujet mythologique, celles consacrées au vieillard amoureux y occupent plus de tiers.

Il ne serait pas inutile de jeter à présent un regard sur la biographie cornélienne de l'année 1658 qui pourrait nous éclairer sur cette recrudescence d'intérêt. De Pâques 1658 jusqu'en octobre la troupe de Molière séjourne à Rouen. La Du Parc en fait parti. C'est une jeune actrice d'une exquise beauté entourée d'une cour d'admirateurs et on sait la liaison passionnée et orageuse qui s'établira plus tard entre elle et Racine.⁸² On se posera ici deux questions. D'une part quelles étaient les relations entre Corneille et la "belle Iris" et d'autre part -- ce qui est le plus pertinent à notre propos -- dans quelle mesure ces relations ont-elles influencé l'oeuvre du dramaturge.⁸³ La réponse à la première question nous la trouverons dans les pièces du recueil de Sercy, de l'Air de M. Blondel et du Mercure de Donneau de Visé publiées respectivement en 1660, 1668 et 1677 mais dont la composition est antérieure à ces dates. Elles contiennent un curieux mélange d'une poésie lyrique et tendre avec un érotisme cru; témoignent de la dualité cornélienne: l'orgueil du génie et l'humilité de l'homme; révèlent une double surface, d'un côté les thèmes communs de la dialectique amoureuse de la

Renaissance italienne et plus près de Corneille, en France, de la tradition ronsardienne (le ravage qu'inflige le temps à la beauté, le carpe diem, la gloire conférée uniquement par le poète à celle qu'il aime et célèbre dans des vers immortels, etc.) mais de l'autre côté elles dévoilent une deuxième surface qui recouvre la première. Car au-delà des formules de rhétorique amoureuse sourd, et d'une façon indéniable, un accent de vérité, un frisson d'amour vécu, un réveil fiévreux des sens, une souffrance réelle de l'amoureux éconduit, une torture et un dépit d'un quinquagénaire repoussé au profit de prétendants plus jeunes à cause de son âge relativement avancé: il a 27 ans de plus que l'actrice.⁸⁴

Il nous semble que le drame fondamental qu'a vécu Corneille est que des passions, des sensations d'un jeune homme de 20 ans habitaient un homme de 50. Un corps épais dissimulait un coeur encore jeune, l'usure du temps le sentiment pérennial de l'amour.

A présent il n'est pas difficile de répondre à la deuxième question. Le fait que Corneille ait traité le thème du vieillard amoureux dès la première pièce qui suit l'épisode avec Marquise (encore une fois on ne compte ni Oedipe, ni La Toison d'Or oeuvres de circonstance dont le sujet fut imposé à l'auteur); qu'il l'ait repris encore deux fois; que le rôle d'un Géraste ou d'un Egée bien loin d'être négligeable n'est pas toute-fois central comme celui de Sertorius ou d'un Martian; qu'il ait emprunté dans le fond et dans la forme certains passages des poésies à Marquise dans la thématique du vieillard amoureux ;⁸⁵ qu'il ait décrit avec tant de sensibilité ce dernier qu'il serait difficile d'imaginer une création

'ex nihilo';⁸⁶ que son neveu Fontenelle, que son admirateur de Visé et les contemporains de l'époque aient reconnu Corneille dans les vieillards amoureux de son théâtre; tout cela concourt à faire croire à une infusion de l'amour vécu dans l'oeuvre. Cette assertion ne devrait pas beaucoup étonner si on se souvient du contexte de la première oeuvre du jeune Corneille, Mélite. Ce dernier nous dit expressément dans l' "Excuse à Aristie" que l'amour a transformé un versificateur en poète: il devint "poète aussitôt qu'amoureux" et ce qu'il "[a] de nom, [il] le doit à l'amour." (O.C., p.871) De plus, ce n'est pas seulement un vers qu'il introduisait dans cette comédie mais tout un sonnet "Après l'oeil de Mélite..." (O.C., p.866) Avec la minutie qui lui est propre, Couton⁸⁷ a constitué un dossier imposant qui réunit un nombre impressionnant de documents et de témoignages autour de Mélite (l'inspiratrice qui se cache derrière ce nom, l'intrigue, etc.) qui convergent tous à souligner l'intrusion de cette aventure -- éducation écrivions-nous -- sentimentale sur l'oeuvre.

Mais tout compte fait la problématique de l'influence de la vie sur l'oeuvre ne se pose pas dans les mêmes termes pour le critique et le créateur. C'est Corneille qui nous rappelle à chaque fin de strophe d'une "chanson,"

Que souvent la fiction
Se change en affection.
(O.C., p.868)

Et inversement ajouterons-nous. Chez un grand créateur il y a métamor-

phose mutuelle entre la fiction et l'affection: il s'établit une perpétuelle et dynamique osmose entre la vie et l'oeuvre qui se rappellent, s'appellent l'une l'autre mais sans jamais se confondre. C'est toujours Corneille qui nous dit dans l' "Abrégé du martyre de Saint Polyeucte": "L'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité, où consite le plus beau secret de la poésie...." (O.C., p.290)

On fermera la discussion sur les relations entre Corneille et Marquise et leur répercussion dans l'oeuvre en concluant qu'il n'y a pas eu une transcription -- il ne pourrait y en avoir -- de l'expérience amoureuse mais une transposition lyrique et dramatique. Si on nous permet cette comparaison on dira que l'action de la vie sur l'oeuvre est analogue à celle de ces médicaments dont on sait qu'ils agissent mais sans savoir comment. 88

CHAPITRE III : Notes

¹ Pour cette arithmétique et la réception de la pièce on s'est référé à:

- Pierre Mèlèse, Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV (1659-1715) (Paris: Droz, 1934).

- _____, Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715) (Paris: Droz, 1934).

- L'édition critique de Sertorius établie par Jeanne Streicher (Paris: Droz, 1959).

- Georges Mongrédien, Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille (Paris: C.N.R.S., 1972).

² Cf. le numéro 2476 (mars 1975) des Nouvelles Littéraires. Signalons au passage que Straub a mis en film Othon.

³ "L'histoire et les sources historiques dans le Sertorius de Corneille" in Revue des Cours et Conférences, 14 février 1901, p.625. Une fois établies les sources cornéliennes, Lanson pose les questions appropriées: "Comment procède Corneille? Comment choisit-il ses sources historiques? Comment les emploie-t-il?" p.628. On citera quelques unes de ses conclusions: "... il [Corneille] laisse de côté tout ce qui s'accommoderait mal à son système dramatique, à sa psychologie. C'est ainsi qu'il prend dans l'histoire l'arrivée de Sertorius en Espagne et le crime de Perpenna; ces 2 données seront pour lui un cadre; entre ces événements, il coule toutes sortes d'inventions qui vont remplir le cadre" p.630; "Le point de départ

et le point d'arrivée de son drame sont historiques; le reste, tous les ressorts de la pièce sont de l'invention de l'auteur" p.631.

⁴ Plutarque, Vies Parallèles, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Emile Chambry, tome VIII (Paris: Les Belles Lettres, 1973).

Appien, Roman History, traduit par Horace White (Cambridge: Harvard University Press, 1912). Les principales références à Sertorius se trouvent dans le premier volume, livre I, pp.201-15; livre VI, p.299; et dans le deuxième volume, livre XII, pp.365-67.

Valère-Maxime, Faits et paroles mémorables, dans la Collection des auteurs latins, vol. 13, Livre II, sous la direction de M.N isard (Paris: Garnier, 1850), pp.569, 736-37, 747, 780-81.

Salluste, Fragments: Lettre de Pompée au Sénat, dans la Collection des auteurs latins, vol. 14, p.137.

Velleius Paterculus, Histoire Romaine, op. cit. pp.565 et 593.

Florus, Histoire Romaine, op. cit., p.687.

Sur les sources plutarquiennes de La Vie de Sertorius, notamment Salluste, cf. l'introduction de Robert Flacelière, op. cit., pp.6-8.

Corneille nomme expressément Appien et Plutarque dans sa lettre à De Pure (O.C., p.681) et mentionne une nouvelle fois ce dernier historien dans son "Avis au Lecteur" (O.C., p.620).

⁵ Un exemple: dans sa lettre à De Pure, Corneille écrit non sans humour: "J'ai plus besoin de grâce pour Sylla, qui mourut et se démit de sa puissance avant la mort de Sertorius; mais sa vie est d'un tel ornement à mon ouvrage pour justifier les armes de Sertorius que je ne puis m'empêcher de le ressusciter" (O.C., p.861). C'est nous qui soulignons.

⁶ Couton, dans l'analyse des sources de Sertorius, reprend celle de Lanson. A notre grand étonnement on a relevé chez l'auteur de la Vieillesse de Corneille qui est une mine d'informations précieuses et sûres 3 erreurs factuelles. Bien qu'elles n'aient guère d'importance pour notre étude on les mentionnera au profit d'un chercheur futur qui lira probablement cette thèse:

- Corneille n'a pas prolongé la vie de Sylla de 10 ans (op. cit., p.72) mais de 6 ans.

- "Il [Lanson] a montré surtout comment de deux historiens ... Plutarque ... et Velleius Paterculus..." (op.cit., p.76). On doit remplacer le nom de ce dernier par celui d'Appien.

- Enfin, il fait dire à Velleius Paterculus "un homme [Sertorius] d'une héroïque et funeste vertu" (ibid.). Après vérification il s'est avéré que ce jugement provient de Frontus dans la Collection..., colonne 1, p.687.

⁷ O.C., pp.619-20. Il va sans dire que Corneille se détourne de l'histoire et la détourne sciemment et non par ignorance. Ses lectures historiques sont impressionnantes.

⁸ Dans Essays in Honor of Albert Feuillerat, éd. Henri Maurice Peyre (New Haven: Yale University Press, 1943), pp.115-28.

⁹ Op. cit., p.117.

¹⁰ (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1948). Nous pensons que des études, telles que celles de Boorsch et de May sur la technique dramatique sont, quand elles sont bien menées, infiniment plus instructives à la compréhension de Corneille que la logorrhée provoquée par le thème

éculé du "héros cornélien."

¹¹ "Il faut dire que Metellus était déjà vieux... tandis que son ennemi Sertorius était dans l'ardeur de la jeunesse avec un corps merveilleusement exercé, à la fois vigoureux, agile et sobre" op. cit., p.25. (C'est nous qui soulignons.) L'éditeur des Vies observe avec raison au bas de la même page que "Metellus avait alors [en 80 avant J.-C.] 50 ans et Sertorius 44: la différence d'âge n'était pas aussi grande que semble le dire Plutarque." Notons aussi qu'il y a deux millénaires 44 ans n'était pas un âge qui signifiait la jeunesse. Plutarque se complait à rajeunir Sertorius. Il revient sur la disparité -- inventée intentionnellement soupçonnons-nous -- des âges entre Metellus et Sertorius une deuxième fois au chapitre 18 (p.31). Il n'est pas tendre pour Metellus qu'il traite de "vieille" (p.34, entendre: vieille femme). Il est vrai que Plutarque ne semble guère se soucier de la chronologie. Pompée, chez lui, est encore "imberbe" (p.32) à 26 ans.

Il est évident qu'il reste à savoir, derrière ces chiffres la visée plutarquienne. Envisage-t-il la jeunesse comme un des attributs du héros? Dans ce cas, Corneille se serait éloigné dans Sertorius de cette conception.

¹² Le mot revient à 8 reprises: une fois dans l'acte Ier (v.179); deux fois dans l'acte II (v.397 et 410); deux fois dans l'acte III (v.796 et 802); et deux fois dans l'acte V (v.1705 et 1716).

Bernard Dort l'avait déjà noté: "Dans tout Sertorius, ce thème de l'âge revient comme un motif lancinant" dans Corneille dramaturge, 2e éd. (Paris: l'Arche, 1972), p.100.

¹³ Op. cit., p.13.

¹⁴ Cette situation n'est pas sans rappeler celle de Mithridate.

¹⁵ Dans Oeuvres, tome III (Paris: Bernard Brunet, 1742), pp.117-18.

Bien avant Fontenelle, Saint Evremond, pourtant admirateur passionné et lucide de l'oeuvre de Corneille n'avait-il pas lui-aussi émis des réserves sur certaines pièces: "Il [Corneille] serait au-dessus de tous les tragiques de l'Antiquité, s'il n'avait été fort au-dessous de lui en quelques unes de ses pièces...." dans Oeuvres en prose, tome IV, éd. René Tournois (Paris: Didier, 1967-1969), p.119.

Le jugement de Fontenelle a été relayé à la postérité par Voltaire lequel en un coup de stylet pourfend plus de la moitié du théâtre cornélien. "Corneille dans ses vingt (sic) dernières pièces, ne se sert presque jamais du mot propre, ne parle presque jamais français et surtout n'est jamais intéressant...." écrit-il sans hésitation aucune dans son commentaire de Sertorius (vol. 8 des Commentaires, p.93). Outre-Rhin, au début du 19e siècle, August W. Schlegel, bête noire des nostalgiques de la clarté française parce qu'il n'a jamais entonné des hymnes au classicisme français, reprenait le dernier membre de la phrase voltairienne pour l'étendre à tout le théâtre cornélien: "Les traces d'une pareille froideur d'âme [celle qu'il ressentait quelques lignes plus haut à propos de Sertorius] se font remarquer même dans les ouvrages de la jeunesse de Corneille, mais elle se dévoile dans ceux de sa vieillesse à un degré étonnant" dans Cours de littérature dramatique, tome II, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure (Genève: Slatkine rpt. 1971), p.43.

Godefroy, un siècle après Voltaire ne fait qu'entériner les jugements des Commentaires encore prévalants. Avec le renfort de... Laharpe qu'il

cite: "C'est ici [dans Sertorius], a proprement dit Laharpe que finit le grand Corneille: tout le reste n'offre que des lueurs passagères d'un génie éteint," puis il tranche: "En effet après Sertorius, Corneille est en pleine décadence et dans cette tragédie même, il baisse singulièrement. L'intrigue est d'un froid désespérant et toute la fable vicieuse" dans Histoire de la littérature française, 17e siècle, 2e éd. (Paris: Gaume et Cie, 1879), p.129.

¹⁶ Dans Corneille Théâtre Complet, tome I, p.xvii.

¹⁷ Chapelain écrivait à Corneille: "La beauté de Sertorius qui m'a paru encore plus grande sur le papier que sur le théâtre me sollicite trop puissamment de vous en témoigner ma reconnaissance. Elle est proportionnelle au mérite de la pièce c'est-à-dire qu'elle est extrême..." dans Mongrédien, op. cit., p.178. Quant à l'enthousiaste cornéliophile elle connaissait peut-être Sertorius par coeur. Ses lettres postérieures à 1662 scintillent de vers qu'elle emprunte librement et spontanément à cette pièce.

¹⁸ Mentionnons quelques étapes. Dorchain: Sertorius "... est précisément la plus belle pièce qu'il nous reste à étudier. Elle approche des chefs-d'oeuvre." op.cit., p.376; Brasillach: Sertorius est "... supérieure en tout cas à Cinna et à Horace." op. cit., p.379; Couton: "De fait, si vain qu'il est de dresser un palmarès, Sertorius est une des très grandes pièces," dans Corneille Théâtre Complet, p.xiv. Enfin Pocock: "In my view, it is one of Corneille's best: perhaps the best of all except Cinna." dans Corneille and Racine. Problems of Tragic Form (London: Cambridge University Press, 1973), p.138. A la page 139, il

qualifie Sertorius de "masterpiece."

Nous pensons toutefois que la méthode distributive des bons points et des mauvais points à telle ou telle pièce n'a rien de bon et n'a que des inconvénients. Pour en finir avec cette échelle évaluatrice qui note le corpus cornélien comme des rédactions de lycée on rapportera cette appréciation de Bernard Dort à laquelle on souscrit pleinement: "Suréna n'est pas inférieur au Cid ou à Nicomède -- ni supérieur. Il est différent." (op. cit., p.157). On pourrait remplacer aisément dans cette phrase Suréna par Sertorius ou par n'importe quelle autre pièce du canon cornélien.

¹⁹ Quelle que soit l'époque ou la tendance du critique cette scène a été singularisée non seulement dans Sertorius mais dans le théâtre cornélien. Déjà au 17^e siècle l'abbé de Villiers écrivait: "Avons-nous vu des scènes plus admirables que celle où Auguste délibère dans Cinna s'il doit quitter l'Empire; ou que l'entrevue de Sertorius et de Pompée dans Sertorius." (Entretien sur les tragédies de ce temps, 1675, cité dans Mongrédien, op. cit., p.262). Saint Evremond se demandait que "Si la conversation de Sertorius et de Pompée a tellement rempli nos esprits, que ne devons-nous pas espérer de Porus et d'Alexandre" (op. cit., pp.81-2). Il reprend presque textuellement cette phrase dans sa "Dissertation d'Alexandre" (op. cit., p.93). C'est la seule scène de Sertorius que Voltaire épargne: "... mais cette scène de Sertorius et de Pompée prise à part, est un grand modèle" (op. cit., p.71). A l'instar de Villiers, il la compare aux "... belles scènes du Cid, [aux] admirables morceaux des Horaces, [aux] nobles et sages beautés de Cinna, [au] sublime de Cornélie, [aux] rôles de Sévère et de Pauline, [au] Ve acte de Rodogune" (op. cit., p.6). On ne finirait

pas de citer les louanges prodigués à cette scène. Oui, mais.... Le "mais" est ce qui isole cette scène comme un morceau d'anthologie sans aucun lien organique avec le reste de la pièce. Voltaire avait donné le signal: "Ce n'est... qu'une belle conversation dont il ne ressort rien, un beau dialogue de politique" (op. cit., p.115). Dans la même mouvance Lemaître pense que "l'entrevue de Sertorius et de Pompée [est] une joute oratoire qui n'aboutit à rien, mais qui est très belle en elle-même et d'une très forte éloquence" (dans l'Histoire de la Langue et de la Littérature française, tome IV, 17e siècle, sous la direction de Petit de Julleville, Paris: Colin, 1897, p.330). Dans un deuxième article sur Sertorius, Lanson écrivait: "En réalité, cette scène ne tient à rien; elle est indépendante de l'action qui est engagée; elle ne sort pas de l'action précédente, elle n'est en rien reliée à l'action qui suit.... Elle ne sert à rien.... Donc cette scène est un hors-d'oeuvre... en un mot, elle n'est qu'un ornement, non un organe vital de la tragédie" (dans la Revue des Cours et Conférences, 21 février 1901, p.738). Cette attitude a fait son chemin jusqu'à la critique moderne. Ainsi, Nelson, après les hourras d'usage "For all this brilliance and vigor of its conflict," vient la réserve, "this long scene functions somewhat irrelevantly in the economy of the action" (op. cit., p.225). Même Stegman pense qu'elle n'est pas bien gondée avec le reste. Seul Pocock soutient avec ardeur l'articulation de cette scène. Il répond indirectement à Nelson: "The scene is not a magnificent irrelevance: it builds up and varies a theme which runs through the play and at one level constitutes its meaning.... The theme of the mixture of idealism, self-interest and

sheer opportunism in politics is taken up again and again" (op. cit., pp.125-26). On renvoie sur ce point à son analyse complète à laquelle on adhère. (ibid.)

²⁰ L'attitude historique dans ses limites les plus caricaturales est représentée par Ernest Desjardins. Dans son livre Le Grand Corneille Historien (Paris: Didier, 1862), il ne veut voir dans le théâtre cornélien qu'une fresque historique qui va de la fondation de Rome en 660 avant J.-C. jusqu'à son déclin en 455 après J.-C. (Ce sont ses propres dates.) Dans cette perspective tout ce qui ne porte pas le sceau de Clío n'existe pas, les personnages perdent leur épaisseur pour devenir des personnifications, les actions des démonstrations. Le dramaturge disparaît et fait place au compilateur!

Lanson, s'il est infiniment moins étroit que Desjardins et beaucoup plus souple n'envisage pas moins la tragédie cornélienne comme un traité politique qui entretient des correspondances avec la politique de l'époque. "La tragédie cornélienne est une tragédie politique; elle poursuit l'établissement de certaines doctrines, dont le présent peut faire son profit à l'aide des exemples que le passé fournit. Or la conversation de Sertorius et de Pompée est un entretien politique: les interlocuteurs y traitent de questions se rapportant aux événements du XVIIe siècle" (dans la Revue des Cours, 21 février, 1901p.741). Donc la guerre civile dans Sertorius c'est la Fronde, etc. Lancaster aussi voit dans Sertorius des allusions aux réalités de la Fronde. Mais le représentant le plus attiré d'une lecture événementielle est Couton. Il reprend à son compte à une variante près les paroles de Lanson sans se rendre compte qu'il le cite:

"La conversation de Sertorius et de Pompée est un entretien politique et les questions traitées se rapportent aux événements du XVII^e siècle" (La Vieillesse de Corneille, p.77). Puis suivent 3 pages pour tenter d'identifier qui est qui: Condé serait Pompée, etc. Jeanne Streicher dans son édition de Sertorius (op. cit.) n'apporte rien de neuf, elle ne fait que reproduire l'interprétation de Couton.

Ces lectures -- historique, politique, événementielle -- vont donc favoriser et ne retenir d'essentiel que les morceaux qui les supportent. Ainsi, Lanson après avoir affirmé comme nous l'avons cité à la note précédente que le débat entre Pompée et Sertorius est un "hors-d'oeuvre" conclut son article par une pirouette déconcertante mais que justifie son interprétation monopoliste: "L'entrevue de Pompée et de Sertorius reste la scène la plus belle et la plus vraie de la pièce, la plus essentielle de la tragédie" (op. cit., p.741). Couton, dans le même sens, privilégie également cette scène: "La première scène de l'acte III, par sa seule position déjà, surtout par la dignité des personnages, l'élévation de leur propos, le soin même que Corneille a apporté à sa composition constitue le centre de la pièce. A elle surtout il faut demander le sens de l'oeuvre et peut-être même la pensée intime de l'auteur" (La Vieillesse de Corneille, p.80).

²¹ Si on devait rapporter les invectives, la hargne et la rogne de Voltaire contre l'amour de Sertorius, il faudrait pratiquement citer tout son commentaire. On se contentera de souligner ici que sa glose n'épargne aucun vers où s'exprime l'amour du vieillard, amour qu'il trouve ridicule, trop comique. Son mépris pour Sertorius amoureux est manifeste à chaque

page. "Vieux" est l'adjectif, le motif obsessionnel qui revient incessamment sous sa plume dénigrante quand il parle de Sertorius: "vieux soldat révolté" (p.35); "ce vieux général" (p.40); "un vieux soldat," "un vieux soldat de fortune" (p.43); "un vieux capitaine romain" (p.63); "un vieux factieux" (p.105); "ce vieux militaire," "ce vieux conjuré" (p.106). Au fait Voltaire n'est pas seulement hostile au vieillard amoureux cornélien mais aussi au vieillard amoureux tout court: "il est ridicule d'aimer à [l'] âge" de Sertorius." (p.34) Nous laissons aux voltairiens le soin de mesurer ce haut voltage gérontophobique. Dans la même lignée, Ernest Desjardins, lequel, nous l'avons mentionné, ne veut voir dans Sertorius qu'une étape de l'histoire romaine juge par conséquent que "Sertorius en berger est insupportable" (op. cit., p.116). Quant au style, Voltaire décerne à la pièce un F-. Relevons quelques biffures: "style trop obscur et trop négligé" (p.39); "mauvais style" (p.43); "style guindé, obscur, souvent bas et hérissé de solécismes et de barbarismes" (p.58); "style trivial" (p.62); "style de comédie" à deux reprises (pp.67 et 69). Passons.

Les commentaires de Voltaire et de ses satellites devaient constituer une lecture sine qua non pour les étudiants du 19^e siècle si on se réfère aux notes prises par Renan lorsqu'il préparait sa licence. Elles sont infestées de l'influence de Voltaire auquel il renvoie souvent ainsi qu'à... Laharpe. En ce qui concerne Sertorius on citera quelques jugements qu'aurait contresignés Voltaire: "Il [Corneille] n'a plus de force, de haute noblesse.... Loin d'avoir l'enflure et le don d'autrefois, il est faible, flasque, épuisé. C'est un phénomène littéraire qu'un tel

affaiblissement." (dans "Sur Corneille, Racine et Bossuet," Les Cahiers de Paris, 2e série, 1926, Cahier 5, p.64.) On retrouve ici le mythe d'un Corneille décadent; "Nulle part on ne sent mieux le faible de Corneille à traiter l'amour et sa différence palpable avec Racine. Ici elle est exagérée et par là plus sensible" (op. cit., p.63). Racine le grand manitou et le petit chouchou de Voltaire....

Cependant il faut ajouter à la décharge du jeune Renan qu'il a su reconnaître la diversité du théâtre cornélien. "Ce que j'admire en Corneille, c'est son extrême variété" (ibid.).

Au début du siècle, l'attitude d'un Faguet envers Sertorius est moins négative que celle de Voltaire, néanmoins il paraphrase ce dernier quand il écrit: "La pièce est extrêmement faible parce que, quelque bonne volonté que l'on y mette, on ne peut à mon avis, s'y intéresser à personne. Sertorius, toujours indécis en amour, est peu supportable en tant qu'amoureux" (op. cit., p.196).

On nous dira qu'à propos de Voltaire, on défonce à présent des portes déjà ouvertes par la critique du 20e siècle. Nous répondrons, que même en notre siècle, il arrive qu'on les entrouve un instant pour les refermer aussitôt. Quelques exemples: à celui de Faguet ajoutons deux plus récents.

- L'édition de Sertorius aux Classiques Larousse. La notice de l'éditeur est quelque peu ambiguë. Tout en se plaçant contre les commentaires de Voltaire il leur fait en passant certaines concessions. Mais c'est dans les notes au texte cornélien qu'il rejoint Voltaire sur deux points d'importance: le style et l'amour de Sertorius. On trouve souvent ce genre de remarques "vers peu clair," "vers obscur," "expression peu

claire," "langage précieux," "vers embarrassé," "phrase bien alambiquée."

Le quiproquo poignant et révélateur entre Perpenna et Sertorius est glosé: "Long quiproquo plus digne de la comédie que de la tragédie." Et des vers émouvants de Sertorius lorsqu'il exprime son amour à Viriate sont traités de "vers de comédie." Ici, on retrouve bien la griffe voltairienne. Cependant la plus grande atteinte à la pièce est d'asseoir sa réputation sur quelques vers! Ainsi dans sa notice il écrit: "Certains vers peuvent aller de pair avec les plus illustres et quelques uns ont survécu au naufrage de la tragédie" (C'est nous qui soulignons.) et il annote le vers 936: "Vers vraiment admirable et qui suffit à faire la réputation de Sertorius." Avec ces deux commentaires il embrasse Corneille pour mieux l'étouffer. C'est à dessein qu'on a choisi une édition scolaire et qu'on s'y est attardé. Ce sont justement ces éditions qui détermineront peut-être le goût et les orientations littéraires du lycéen. De plus dans le cas de Sertorius, celui-ci ne verrait pas bien pourquoi il devrait étudier une pièce -- si toutefois elle est inscrite au programme scolaire, ce dont on doute fort -- criblée de notations dérogatoires. On regrette de rappeler que l'éditeur en question est Pierre Mèlèse qui n'a pas peu contribué à notre connaissance du théâtre classique (cf. note 1).

- Maurice Rat dans une édition du Théâtre Choisi de Corneille (un titre augural!) qui se voudrait accessible au grand public, loue les travaux qui ont contribué au renouveau du théâtre cornélien, mais déplore leur "complaisance excessive pour le père du théâtre français" car ils se sont attachés aux "incertains essais de la jeunesse ou [aux] erreurs malheureuses d'une décadence qui reste indéniable" (Paris: Garnier, 1974,

p.xix). Quelle décadence -- encore ce mythe tenace! -- et indéniable pour qui?

²² Lanson ignore l'amour dans Sertorius. Les critiques qui priment la politique comme le plat de résistance de la pièce parlent certes de l'amour, mais seulement comme d'une épice savoureuse en appendice à la doctrine que Sertorius se proposerait d'établir. Ainsi un Dorchain par exemple écrit: "... les beautés supérieures seront celles uniquement inspirées à Corneille par son sens général de la philosophie politique et de l'histoire. Sous ce rapport le point culminant est atteint dans la scène fameuse qui ouvre le 3e acte" (op. cit., p.379).

L'amour de Sertorius n'intéresse Doubrovsky que dans la mesure où il contribue au "déclin du héros" titre de chapitre annonciateur du dernier "l'échec du héros."

Les choix méthodologiques de Couton l'amènent naturellement à octroyer à l'amour dans Sertorius une place secondaire.

Au début du chapitre, on a souligné les efforts et les mérites des metteurs en scène qui ont ressuscité des pièces de la vieillesse de Corneille. Mais en général, leurs lectures, tributaires des travaux de Dort et de Doubrovsky mais qui remontent au moins à Brecht et à Sartre sont politiques. Si Lanson et Couton lisent dans Corneille le 17e siècle, eux, lisent le 20e. Brasillach déjà, en passant et dans un accès lyrique voyait dans Sertorius la guerre civile espagnole. Certes cette conscientisation pour employer un mot dans le vent, pour louable qu'elle soit, mutile Corneille. Parler de la "modernité" de Corneille, de "Corneille aujourd'hui" ... c'est bien. Mais pas assez quand cette modernité se

réduit au politique et l'aujourd'hui au quotidien.

Nous pensons que seul Pocock a réussi à mettre en évidence l'"harmony" entre "the love-element" et "[the] political element." Ainsi il montre que les deux défauts que la critique attribuait traditionnellement à la pièce, à savoir la dissonance entre les deux scènes du 3e acte et le quiproquo entre Sertorius et Perpenna (IV, 3) loin de constituer une carence deviennent dans cette perspective une réussite dramaturgique: c'est la même thématique qui sous-tend les deux scènes et le quiproquo (cf. op. cit., pp.130-31).

²³ Op. cit., pp.474, 517 et 518 respectivement.

²⁴ Couton, entre autres, prend au pied de la lettre les déclarations cornéliennes de l' "Avis au Lecteur" sur le rôle majeur de la politique et celui mineur de l'amour.

²⁵ Op. cit., p.61, note 11.

²⁶ On voudrait être aussi clair que possible sur ce point. Les lectures politiques, historiques, à clef... ont leur place dans une compréhension globale de l'oeuvre. On ne leur reproche que de se vouloir totalitaires. Le génie politique cornélien est incontestable. A notre avis aucun dramaturge n'a atteint à une intelligence aussi aigüe de la matière politique. Dans une pièce telle qu'Othon, comme il sait s'introduire dans le labyrinthe des souterrains politiques et dans les méandres des calculs et des intérêts des politiciens! Il y a là une anatomie du pouvoir probablement inégalée dans aucune oeuvre théâtrale. Il n'est guère étonnant que cette pénétration ait toujours soulevé l'admiration, depuis ses contemporains jusqu'à la nouvelle génération "engagée" des

critiques, des metteurs en scène du cinéma et du théâtre d'aujourd'hui en passant par ... Napoléon. Mais tout cela ne fait pas de Corneille un "politicien." C'est parce qu'il est un grand dramaturge qu'il a eu des intuitions politiques géniales et non le contraire. Autant faire d'un "visionnaire" tel que Balzac un sociologue même si les sociologues aujourd'hui trouvent plus de profit à moissonner son oeuvre qu'à lire leurs confrères du 19e siècle. On regrette de rappeler cette évidence mais qui est, pense-t-on, de mise ici.

²⁷ On notera dès à présent une incohérence flagrante dans le commentaire de Stegman. Pour lui, la pièce met en jeu "quatre généreux," Sertorius, Pompée, Viriate, Aristie -- auxquels il ajoute Perpenna et même Aufide qui "n'est pas déplacé parmi les généreux" (op. cit., p.474). Soit. A la page 474, Sertorius est donc un "authentique généreux." A la page 518 on rencontre un oxymoron: Sertorius fait preuve à l'égard de Perpenna d' "une froide générosité." Envers Pompée (III, 1), à la page 477 "le grand banni volontaire [Sertorius] n'a de la générosité que les brillantes formules." Quelques lignes plus loin Sertorius devient "faux généreux." Ou Sertorius est un "authentique généreux" ou il est "un faux généreux." A moins d'une logique qui nous échappe il ne peut être les deux à la fois. Il est important de savoir ce qu'il est au juste si on se penche sur son amour.

Quant à Pompée qualifié déjà à la page 474 de "généreux" puis doué d'une "authentique générosité" à la page 476, Stegman commente ainsi ses engagements envers Viriate: "On ne prête guère attention ensuite à l'engagement de Pompée qui rappelle un peu trop les promesses douteuses de

Flaminius à Nicomède" (p.623). Un "authentique généreux" qui duperait?

Il en est de même de Perpenna à la fois "généreux" (p.474) et "traître" (ibid.). Sertorius est l'objet d'un "lâche complot," est "lâchement assassiné" par le "traître Perpenna." p.517.

Quant à Aufide comment peut-il ainsi exhorter Perpenna au crime,

Avez-vous oublié cette grande maxime,
Que la guerre civile est le lieu du crime,
Et qu'aux lieux où le crime a plein droit de régner,
L'innocence timide est seule à dédaigner?
L'honneur et la vertu sont des noms ridicules.
(v.21-5)

et "[n'être] pas déplacé parmi les généreux"? Certes, on est d'accord avec Stegman qu'il est lucide. Mais la lucidité, fût-elle celle d'un Iago n'a aucun rapport nécessaire avec la générosité. A la même page Aufide est "un conseiller machiavélique." Il faudrait s'entendre sur les termes!

Puisqu'on y est, on voudrait soulever une question autour de deux grands critiques cornéliens parmi les meilleurs. Quand un Stegman affirme que Pompée est un "généreux" et quand un Doubrovsky déclare ce même Pompée un "lâche" (op. cit., p.347), un "Esclave" (ibid.), on voudrait savoir sur quelles tables morales ils écrivent leur verdict? et avec quel étalon? Sur quels présupposés idéologiques? Cette critique du "est-il bon, est-il méchant?" occupe presque toute la critique cornélienne. La question est: une autre critique est-elle possible? Il y a au moins un filon qui n'a pas été pleinement exploité: une vaste et belle étude stylistique du théâtre cornélien resterait à faire.

²⁸ A notre connaissance, seul Kibedi Varga a souligné dans l'économie de la tragédie "l'importance fonctionnelle du personnage invisible de Sylla qui, tout en étant absent, réunit ou divise tour à tour les personnages de la pièce, par ses actes qu'on rapporte et plus encore par l'idée que l'on se fait de lui" dans "Analyses d'une tragédie (Corneille, Sertorius)" het Franse boek, Avril 1970, pp.60-1.

²⁹ Par exemple, les situations sentimentales de Sertorius et de Pompée d'une part, d'Aristie et d'Emilie d'autre part sans être identiques sont analogues. Les balancements d'un Perpenna, le sort d'un Sylla, la relation entre ce dernier et Pompée, affectent les autres personnages et leurs variations nécessitent un réarrangement global des situations, etc.

³⁰ Dorchain: "Vous devinez combien, maintenant, il sera facile à un poète rompu au métier de théâtre, d'engager et de nouer, de brouiller et de débrouiller des intrigues d'amour entre ces 2 femmes [Viriate et Aristie] et ces trois hommes [Sertorius, Pompée, Perpenna] sur la trame des données authentiques; mais c'est précisément cette trop ingénieuse tissure qui sera le plus grave défaut de la pièce" (op. cit., p.379). Il déplore deux pages plus loin cette "symétrie" entre les personnages.

Brasillach, par ailleurs très chaleureux envers la pièce, marque néanmoins la même réserve: "oeuvre rigoureuse, qui risque parfois la froideur, et où la symétrie de la construction finit par avoir quelque chose de mécanique et de presque hallucinant" (op. cit., p.379).

³¹ L'origine de ces reproches se trouve chez d'Aubignac: "Le plus grand défaut d'un poème est lorsqu'il a trop de sujet et qu'il est chargé d'un trop grand nombre de personnages différemment engagés dans les af-

faïences de la Scène et de plusieurs intrigues qui ne sont pas nécessairement attachées les unes aux autres, ce que les Grecs nomment Polymithie c'est à dire une multiplicité des fables ou d'histoires entassées les unes sur les autres.... Or je crois qu'il serait bien difficile de trouver un poème dramatique des Anciens ou des Modernes plus vicieux en cette Polymithie que le Sertorius de M. Corneille: car il contient 5 histoires qui peuvent toutes, indépendamment l'une de l'autre, fournir des sujets raisonnables à 5 pièces de théâtre." (Seconde Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée Sertorius, dans François Granet, Recueil de Dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et Racine, tome I, Paris, 1740, rpt. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1975, pp.230-32.) Puis il propose allégrement en plusieurs pages cinq tableaux synoptiques dans lesquels il élimine successivement des personnages et des situations qui pense-t-il seraient en trop dans les 5 pièces qu'il imagine.

D'Aubignac, depuis sa querelle avec Corneille, a porté les stigmates de l' "Envie." Le "véneux" abbé, répète-t-on. Disputes intestines entre confrères de côté, d'Aubignac ne mérite ni le mépris ni l'oubli. Son érudition est vaste, ses écrits théoriques riches d'aperçus judicieux. Mais dès qu'il sort du domaine spéculatif et applique ses réflexions d'ordre général aux pièces de Corneille, il erre. Ces dernières échappent purement et simplement aux défauts qu'il leur impute. Par exemple, ses remarques sur la Polymithie sont sensées mais cette Polymithie comme le lui rappelle de Visé dans sa Défense de Sertorius ne s'applique pas à cette pièce (dans Granet, op. cit., pp.315-16). Il nous semble que le désaccord profond et

fondamental entre lui et Corneille procède de leur notion de la vraisemblance. La conception qu'il en a est trop étroite pour qu'elle s'accommode avec celle de Corneille plus large et plus ouverte. Pour l'abbé la vraisemblance prime sur le vrai qu'elle évacue. Chez l'auteur du Cid elle englobe le vrai. Peut-être est-ce cette notion qui guide toutes ses critiques même celles sur le style: "...mais il faut aussi confesser qu'il [Corneille] a plusieurs fois péché contre les règles de la vraisemblance la plus sensible et choqué les esprits les plus communs; il s'est relâché en des sentiments peu raisonnables, introduit des passions nouvelles et peu théâtrales et souffert des vers rudes, chargés d'obscurités et de façon de parler peu française" (op. cit., p.226).

La critique, du moins jusqu'au 19e siècle, a adopté une attitude ambiguë envers l'abbé. Tout en le vouant aux gémonies elle a insidieusement assimilé les jugements des Dissertations. Ainsi Voltaire tout en décrivant et en décriant dans sa Préface à Sertorius les insultes de d'Aubignac contre Corneille réintroduit dans son commentaire, en une mimésis critique, les reproches de l'abbé sur le style, les situations, le dénouement, etc. La critique polymithique se ressent dans ce jugement de Renan: "Corneille est sujet à ces personnages surnuméraires" (op. cit., p.20).

La Défense de Sertorius de M. de Corneille de Donneau de Visé n'est pas une bonne défense. Plus vénimeuse que celle de l'abbé, elle s'attache plutôt à attaquer ce dernier qu'à défendre la dramaturgie cornélienne. Faut-il ajouter, qu'à plusieurs reprises, il impute à la vieillesse de d'Aubignac de supposées infirmités intellectuelles et physiques?

³² Il est évident qu'un Glabrion par exemple n'a pas l'importance d'un Perpenna ni qu'une Emilie celle d'une Viriate.

³³ Perpenna:

... une passion
Qui tyrannise encore plus que l'ambition
(v.75-6)

³⁴ Beaucoup de critiques ont relevé les divisions qui affectent les personnages et l'univers de la pièce. On retiendra pour la critique contemporaine:

- Bernard Dort: "Entre la possession privée et la chose publique, entre soi et l'Etat il y a solution de continuité. L'histoire devient tragédie" (op. cit., pp.98-9).

- A cette estimation de Dort, Yarrow ajoute les divergences entre les individus et les conflits à l'intérieur de l'individu: "But above all, it [Sertorius] deals with the complex relationship between people, the divergence between public interest and private inclination, the conflicting interests of different individuals, all of which have to be taken into account by a ruler if he is to govern successfully... and it depicts a conflict within the breast of the hero" (Corneille, London: MacMillan, 1963, p.129).

- Nelson dépeint les personnages comme des "split types" (op. cit., p.220).

- Judd D. Hubert a développé toutes ces notions dans un bon article entièrement consacré à cette thématique de la division dans "The Greatest Roman of them all: Corneille's Sertorius," L'Esprit Créateur, Fall 1964, pp.161-68. Pocock a en quelque sorte résumé cet article en une page concise (op. cit., p.130).

- Brasillach, avant ces critiques mentionnés se demandait déjà, à propos de Sertorius avec un lyrisme angoissé, allusivement aux événements de son époque: "... Que faire de l'amour pendant une guerre qui bouleverse tant de notions et tant de vies? Que faire de son bonheur personnel au milieu du malheur du monde?" (op. cit., p.385)

³⁵ "Divorce" est utilisé au vers 303 dans un sens matrimonial et aux vers 341, 642, 1374 et 1566 dans un sens politique.

"Division," au vers 13 s'applique à l' "âme" de Perpenna, aux vers 849 et 858 aux factions politiques et au vers 1088 qu'adresse Aristie à Pompée:

Et rendre un heureux calme à nos divisions

le mot aurait un double sens, un premier, évident, est le sens politique et un second sens matrimonial sous-jacent.

³⁶ Corneille a souvent repris cette situation conflictuelle entre le "coeur" et la "main."

Il n'est pas improbable que Corneille ait capté l'essence de la division de Sertorius entre le moi public et le moi privé dans l'Histoire Générale d'Espagne de Mariana familière à l'auteur du Cid qui la mentionne dans "Avertissement" à la même pièce (O.C., p.216). En effet, ce n'est que chez Mariana que l'on rencontre un passage qui décrit avec netteté et force cette scission. Il raconte la grande tristesse de Sertorius à la perte d'une biche qu'il affectionnait et l'historien continue, "...il fallait cependant sortir de sa solitude et paraître en public; il dissimula donc les sentiments de son coeur et tâcha de cacher sa douleur; il affecta un air gai et content, et il s'appliqua entièrement à continuer

et à soutenir la guerre" (op. cit., traduit en français par le P. Joseph-Nicolas Charenton, Paris, 1725, p.285). Le dramaturge a soigneusement écarté l'incident de la biche -- la petite histoire chérie de la Grande Histoire -- mais non sans avoir intégré sous d'autres formes la division entre les deux moi qu'il a suscité et qu'à très bien illustrée l'historien espagnol.

Puisqu'on parle de Mariana, aucun critique -- autant qu'on le sache -- n'a mentionné quelques points de convergence exclusifs entre son Histoire et Sertorius, notamment dans la discussion politique entre Sertorius et Pompée qui se lancent, parmi tous leurs arguments, trois au moins qu'on trouve dans son livre. (cf. op. cit., p.273)

Mariana, moins historien que fin psychologue dans la lignée de Plutarque, a pu séduire par ses réflexions sur l'histoire et ses sentences le dramaturge.

³⁷ Et rétrospectivement, il pourrait bien s'agir de lui dans ces vers qu'il adressait auparavant à Aristie:

Mais vous avez ici sûreté contre tous,
Pourvu que vous puissiez en trouver contre vous.
(v.259-60)

Et que le feu mal éteint est bientôt rallumé
(v.264)

De quoi vous assurer, si vous même parlez
Sans être sûre encore de ce que vous voulez
(v.315-16)

³⁸ Dans la comédie l'équivalent de ces sentiments serait la richesse, la promesse d'un héritage, etc.

³⁹ Viriate lui dit:

Vous formez des craintes que j'admire
(v.489)

40

Digne d'être avoué de l'ancienne Rome
Il [Perpenna] en a la naissance, il en a le grand coeur
(v.506-7)

Votre [Viriate] haute naissance en demande une égale,
Perpenna parmi nous en est le seul dont le sang
Ne mêlerait point d'ombre à la splendeur du rang:
Il descend de nos rois et de ceux d'Etrurie.
(v.542-45)

Qu'il [Perpenna] est ou qu'il se croit digne du diadème.
(v.654)

41

Pour moi qu'un sang moins noble a transmis à la vie
(v.546)

...tout le peu que le ciel m'a fait naître.
(v.553)

42

Alors que dans le Cid par exemple, l'essence coïncidait avec l'existence, dès Don Sanche Corneille avait entrevu avant Diderot une tragédie où les héros ne seraient pas des "grands monarques" mais des "personnes de notre condition" (O.C., p.496). L'ennoblissement prend le pas sur la noblesse et l'existence se crée et crée l'essence. On voit clairement cette rupture dans Sertorius où un roturier par son faire est moralement plus noble que le noble. Elle éclatera ouvertement dans Suréna où elle constitue l'essence même de la tragédie.

43

Au hasard d'une lecture on a relevé chez Bernanos: "Oui, ce que la voix peut cacher, le regard le livre" dans les Dialogues des Carmélites. (Paris: Seuil, 1949), p.20.

44

On réfère à l'excellente et ingénieuse analyse de Starobinski -- bien qu'elle se situe dans un contexte différent du nôtre -- sur le regard ébloui-éblouissant chez Corneille dans L'oeil vivant (Paris: Gallimard, 1961). Mais on retrouvera tout à l'heure cette analyse.

⁴⁵ Dans IV, 3, Aufide perçoit immédiatement à l'approche de Sertorius le trouble intérieur extériorisé par la corporéité:

Lui-même [Sertorius] a quelque chose en l'âme qui le gêne,
Seigneur [Perpenna], et notre abord le rend tout interdit
(v.1402-3)

Incidentmment, à l'encontre de certaines pièces modernes dans lesquelles le hors-texte -- abondance des détails scéniques, tableau physique et moral des acteurs, etc. -- envahit le texte, la tragédie classique par la nudité des indications scéniques offre un formidable et exaltant défi au metteur en scène -- et au lecteur -- qui doit se livrer à un véritable travail de ré-création. Il n'est guère étonnant que le texte classique ait toujours servi de tremplin, de pierre de touche et de terrain expérimental à tous les "nouveaux théâtres." Il est vrai que parfois le texte n'est qu'un prétexte.

⁴⁶ De même, la présence physique directe de Pompée trouble profondément Aristie et bouleverse pour un moment les résolutions qu'elle a prises en son absence:

Et je sens qu'à vos yeux mon courroux chancelant
Trébuche, perd sa force, et meurt en vous parlant.
(v.1007-8)

Remarquons en passant l'importance du regard ("vos yeux") dans la réaction aristienne.

⁴⁷ Sertorius "... behaving like an intense adolescent" dans Pocock, op. cit., p.128.

⁴⁸ Ce "soupir" dont il parle à Thamire relie II, 2 à IV, 1; IV, 1 étant la suite de II, 2, Thamire relevant Viriate au moment où celle-ci quitte la scène.

Sertorius lui-même est conscient que la corporéité est le lieu de la transparence. Elle rend vaine la parole qui essaie de camoufler la vérité:

Il n'est rien parti capable de me nuire,
Qu'un soupir échappé ne dût soudain détruire.
(v.1181-82)

Les manifestations corporelles dans la mesure où elles sont spontanées dévoilent l'être alors que la parole parce qu'elle est justement concertée tend à l'obscurcir.

⁴⁹ Non seulement Molière imitera ce vers dans Tartuffe mais aussi un imitateur improbable, celui qui écrira une Dissertation contre Sertorius ... l'abbé d'Aubignac qu'on a déjà rencontré. On trouve dans le Manlius -- postérieur de quelques mois seulement à Sertorius -- de Mlle Desjardins mais auquel d'Aubignac avait collaboré:

Quoi! pour être consul, en a-t-on moins un coeur.
(III, 3)

Cité par Charles Arnaud dans Les Théories dramatiques au XVIIe siècle. Etude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac (Paris:Picard, 1888), p.356. Ce vers est également rapporté par Lancaster, op. cit., part III, vol. 2, p.561.

⁵⁰ Dans les vers 228 et 234 que nous avons cités (pp.xxi et xxi1) qu'adresse Sertorius à Perpenna, on entend des échos alidoriens comme s'il était possible de commander à l'amour par un ukase instantané de la volonté. Mais chassez la nature par la fenêtre et elle revient en force par la grande porte.

Toutefois Sertorius -- à l'encontre d'Alidor -- se rendra compte qu'une liberté qui mutilé n'en est pas une.

⁵¹ D'autres personnages s'accrochent à cette même question d'une façon lancinante:

Aristie à Pompée:

M'aimeriez-vous encor, Seigneur?
(v.1009)

Pompée à Aristie:

Pourrez-vous me haïr.
(v.1159)

⁵² Op. cit., p.522.

⁵³ Le portrait moral de Perpenna que trace Sertorius à Viriate n'est autre que celui du locuteur,

Il [Perpenna] est couvert de gloire, il est plein de valeur;
De toute votre Espagne il a gagné l'estime
Libéral, intrépide, affable, magnanime,
(v.508-10)

au point que la reine lui répond:

J'attendais votre nom après ces qualités.
(v.512)

⁵⁴ Même pour Aristie qui n'aime pas Sertorius, le mot ambition ne semble pas heureux: C'est -- on l'a vu -- qu'elle ne veut pas épouser Sertorius, purement et simplement.

⁵⁵ Op. cit., p.379.

⁵⁶ Op. cit., p.133.

⁵⁷ Op. cit., p.135.

⁵⁸ Op. cit., p.134.

⁵⁹ Faguet est peut-être le premier qui a vu en Viriate -- le seul personnage qu'il épargne et qu'il loue dans Sertorius -- une amante:

"...la femme amoureuse, dignement et fièrement amoureuse" op. cit., p.197.

Adam que nous citerons opportunément la considère comme "amoureuse."

⁶⁰ Alors qu'Egée était la cible des sarcasmes, à l'exception de Médée et de Nérine des personnages de la pièce, Sertorius est l'objet de respect, même de la part de ses ennemis. Les appellations laudatives qui le dénomment sont un indice de l'admiration qu'il soulève et nous éloignent de celles dénigrantes dont on affublait le roi d'Athènes.

Aristie: "le plus grand des Romains." (v.296)

Thamire: "en ce héros tout est illustre et grand" (v.395)
"cet illustre bras" (v.1666)

Perpenna: "un grand guerrier" (v.1705)

Pompée: "la haute vaillance [de Sertorius]" (v.765)
"un si fameux héros" (v.767)
"un bras invincible" (v.770)
un "grand coeur" (v.975)
"notre grand héros" (v.1915)

Signalons à propos de Pompée, qu'à l'encontre du conflit abyssal qui séparait les générations -- Egée d'une part, Jason de l'autre -- dans Médée, ici il y a un respect et une compréhension mutuels entre Sertorius et lui. Celui-ci qui déclare "je suis jeune" (v.771) rend un hommage sincère à son aîné qui le lui retourne. Du Cid à Sertorius la vieillesse a cessé d'être "ennemie" et pour retourner le vers de Rodrigue, la valeur attend bien le nombre des années. Elle devient ici fonction de l'expérience. Philippe Ariès a observé que la valorisation de l'expérience -- donc la considération pour l'âge -- se fait jour au 18e siècle où la technique naissante nécessite un savoir accumulé, où le cerveau devient plus important que la musculature. Le dramaturge devancerait-il intuitivement l'historien des mentalités?

Le magnétisme instantané de Sertorius -- et là on retrouve l'analyse de Starobinski mentionnée à la note 44 -- est souligné à plusieurs reprises:

Perpenna: Ce bonheur imprévu qui partout l'accompagne
Ce nom qu'il s'est acquis chez les peuples d'Espagne...

Aufide: Ah! c'est ce nom acquis avec trop de bonheur.
(v.57-9)

Perpenna: Mais sitôt qu'il parut, je vis en moins de rien
Tout mon camp déserté pour repeupler le sien.
(v.67-8)

Mais elle-même [Viriate], hélas! de ce grand nom charmée
S'attache au bruit heureux que fait sa renommée
[celle de Sertorius]
(v.81-2)

Aufide: Son nom seul, malgré lui, vous avez tout volé
Et la reine se rendit sitôt qu'il a parlé
(v.1531-32)

Viriate: Dès l'abord il sut vaincre...
(v.1589)

Les historiens anciens, en particulier Plutarque, ont souligné l'attachement des Lusitaniens à Sertorius. Le chapitre fascinant d'un historien moderne, Robert Etienne ("Le culte du chef étranger en Europe d'Asdroubal à César" -- pp.75-115, dont quatre justement consacrées à Sertorius -- dans Le Culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien, Paris: Boccard, 1958) donne la mesure de l'intuition du dramaturge qui a vivement saisi cette "devotio" ibérique au général romain et qu'il a intégré à sa tragédie.

L'impact de Sertorius devait être si impressionnant que les Espagnols jusqu'à nos jours ont gardé de lui une mémoire affectueuse. Pour s'en convaincre il n'y a qu'à comparer les articles consacrés aux chefs étrangers romains en Espagne dans l'Enciclopèdia Universal ilustrada (Barcelona: Hijos de J. Esposa, 1907-1930). Celui consacré à Sertorius est le plus

chaleureux, le plus sympathique comme si des affinités électives le liaient à ce peuple. La collision est devenue collusion.

A l'autre extrême l'article sur Galba est complètement destructeur.

⁶¹ Pocock: "Although she loves (as young women often do) a successful man much older than herself, she is anxious to conceal it behind fine phrases" (op. cit., p.134).

Stegman: "[À propos de II, 1] Que la part d'admiration d'une obscure jeune reine pour un noble grand homme entre en ligne de compte dans son amour, on ne saurait le nier. Mais c'est l'amoureuse admirative qui habille de douteuses raisons politiques un amour qu'elle va d'ailleurs faire éclater [dans II, 3]" (op. cit., p.519).

⁶² Adam écrit: "Viriate est en secret amoureuse de Sertorius, mais elle ne l'avoue pas. Elle se vante même de ne savoir ni aimer, ni haïr et de n'obéir jamais qu'à sa gloire. Elle prétend ignorer "l'impétueux tumulte" des passions. En fait elle les étouffe par un effort incessant..." (op. cit., p.220).

Le même critique a noté avec justesse l'importance des silences lourds de sens dans les tragédies de la vieillesse de Corneille: "Toutes les tragédies de Corneille, à partir de Sertorius, ne peuvent être comprises que si, plutôt qu'aux paroles prononcées, nous prenons garde aux silences douloureux, aux confidences voilées, à tout ce que ces êtres magnifiques étouffent en eux de tendresse et de désespoir" (ibid.).

⁶³ Les points de suspension ... après "cher" (v.386) et "lui" (v.393) sont de l'auteur.

⁶⁴ Elle parle de "découvrir [son] coeur" (v.378) à Sertorius. Plus loin elle engage ce dernier à lire "le fond de [son] coeur" (v.477-79). C'est nous qui soulignons.

⁶⁵ Perpenna:

C'était un grand guerrier [Sertorius], mais dont le sang
ni l'âge
Ne pouvaient avec vous faire un digne assemblage.
(v.1705-6)

Un Romain [il parle de lui] qui commande et sort du sang
des rois
(Je laisse l'âge à part) peut espérer son choix
[celui de la reine]
(v.1715-16)

(La parenthèse du vers 1716 est de Corneille. C'est nous qui soulignons.)

Il clôt sa tirade en qualifiant Sertorius de "choix abject [dont] son bras [le sien] l' [Viriate] a dégagée" (v.1718).

Perpenna est très infatué de ses titres nobiliaires qu'il fait sonner dès la scène liminaire:

Je le [Sertorius] passais en nombre aussi bien qu'en
noblesse.
(v.65)

et pourtant.... Il n'arrive pas à comprendre l'ascendant de Sertorius.

Plutarque qui n'éprouve aucune sympathie pour Perpenna souligne également à deux reprises son infatuation généalogique "enflé d'un vain orgueil à cause de sa naissance" (op. cit., p.40).

⁶⁶ Dans la violente diatribe entre d'Aubignac et de Visé (cf. note 31), il y a au moins un point commun: tous les deux sont d'accord que Viriate désire épouser Sertorius par ambition et non par amour. On espère leur donner tort.

⁶⁷ De Médée et du Cid à Sertorius le vieillard amoureux a franchi un double cap:

- celui de l'âge. Pour Créon, lui-même vieillard:

Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.
(v.538)

et pour Jason, un adulte, l'amour du vieillard est incompréhensible. Il le considère comme une aberration sentimentale, une "folie" (v.534).

Sertorius qui l'emporte sur Perpenna, c'est la revanche d'Egée sur Jason. C'est aussi et surtout une revanche de l'amour car tout plaider en faveur de l'amour du vieillard est par contrecoup un plaider en faveur de l'amour tout court.

- celui du rang. Bien que l'Infante reconnaisse que:

Le seul mérite a droit de produire des flammes,
(v.94)

elle doit étouffer son amour pour Rodrigue pour ne pas déroger:

Et je me dis toujours qu'étant fille de roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
(v.99-100)

⁶⁸ On pense qu'un même transfert est à l'oeuvre dans ces deux vers, de l'attribut -- ici gloire -- à Sertorius:

Et regardant sa gloire ainsi que mon ouvrage,
Je périrai plutôt qu'une autre la partage.
(v.1597-98)

⁶⁹ Notons que Viriate, par deux fois, à Sertorius (v.1292) et à Aristie (v.1599-1600) mentionne son désir d'avoir une descendance sertorienne. Cette remarque ne tirerait pas à conséquence -- quoi de plus naturel qu'une reine qui veuille s'assurer une progéniture? -- si on ne la confrontait pas à la condition sine qua non de l'impératrice Pulchérie

de contracter mariage blanc avec Martian. Alors au désir de la reine ne se superposerait-il pas celui de l'amante?

⁷⁰ A la note 60, nous avons relevé les appellations appliquées à Sertorius, toutes empreintes de respect, d'admiration. Viriate y joint une touche affective très perceptible dans le contexte: "ce noble fugitif" (v.444); "un grand Romain" (v.1383); "ce héros" (v.451, 1621, 1758); "ce grand héros" (v.1585); "Le grand Sertorius" (v.1752): cette appellation est à contraster avec celle de "grand Perpenna," la même épithète mais un sens opposé; enfin une appellation que seule une amante peut prononcer "ce héros si cher" (v.386).

Du méprisant "ce vieux roi d'Athènes" (v.521) de Créuse à ces appellations de Viriate, le vieillard amoureux a parcouru un long chemin dans le droit à la reconnaissance.

⁷¹ La douleur empreinte de grandeur majestueuse qui émane des vers de la dernière tirade de Viriate est au-delà de toute douleur d'autant plus qu'elle est rentrée.

⁷² Une persistance lexicale marque le texte et laisse des traces mnésiques qui conduisent à la réaction de Viriate au dénouement: celle-ci dès qu'elle entre en scène (II, 1) et jusqu'au 5e acte retourne sur son choix unique et originel de Sertorius souligné par l'emploi récurrent de l'épithète "seul" ou d'un équivalent:

Le seul pour qui je tâche à le [le choix sentimental de
Viriate] rendre visible
(v.381)

Sertorius, lui seul digne de Viriate
(v.389)

Je ne vois que vous seul qui des mers aux montagnes
(v.621)

Je ne puis voir que lui qui soit digne de moi
(v.1596)

L'adjectif revient également pour souligner la singularité de Sertorius:

Avec un seul vaisseau ce grand héros prit terre
(v.1585)

(C'est nous qui soulignons.)

⁷³ Mutatis mutandis, la Modification de Butor rappelle Sertorius.

Il s'agit du même triangle: un homme entre une Ville et une Femme. Mais à la différence de Sertorius qui aime et la ville et la femme, le héros butorien réalise finalement que ce qu'il aimait en sa maîtresse n'était pas la femme mais la Rome qu'elle représentait et qu'une fois transplantée à Paris il ne pourra plus l'aimer.

⁷⁴ Couton en commentant IV, 2 écrit: "On se demande un instant si Sertorius ne va pas se plaindre comme un Rodrigue ou un Polyeucte d'être pris dans un dilemme entre son amour et la nostalgie de sa patrie. La pièce pourrait se développer en des débats intérieurs. Il n'en est rien." Dans La Vieillesse de Corneille, p.75. Le dilemme, s'il ne s'énonce plus en stances, n'en est pas moins manifeste et exprimé avec acuité. Il est non seulement explicite, mais aussi il traverse en filigrane le texte entier qu'il imprègne.

⁷⁵ Plutarque, à plusieurs reprises, revient dans de pathétiques et poétiques accents sur l'amour de Sertorius pour Rome. Ce patriotisme est d'autant plus émouvant qu'il est dénué de toute trace de chauvinisme autant chez l'historien que chez le dramaturge.

Inversement, Sertorius touchera le talon d'Achille de Pompée en évoquant Aristie. Perpenna également, après son forfait, dans ses deux entretiens successifs avec Viriate et avec Pompée tente de les toucher dans leur sensibilité amoureuse. Au près de la première, dès l'abord (v.1697-1704) il justifie l'élimination de Sertorius: elle n'aura plus à "être jalouse... du haut rang qu'aurait pris son épouse" (v.1697-98). Au près du second, il présente une justification analogue:

Je vous ai... immolé...
L'amant de votre femme...
(v.1822-23)

Et je vous affranchis de ce jaloux ennui
Qui ne pouvait le voir entre les mains d'autrui.
(v.1827-28)

Tous les critiques s'accordent à voir dans la conversation entre Pompée et Sertorius une scène d'une grande densité politique. Or il nous semble que des éclairs sentimentaux fendent le ciel nuageux du discours politique pour y jeter la suspicion. De même que le lyrisme aristien, ils le lézardent constamment comme pour le discréditer et le réduire à néant. L'évocation d'une Rome maternelle coupe-circuite le courant politique ainsi que la résurgence du passé sentimental et de l'enfance de Pompée à la fin de la scène:

J'aimais mon Aristie...
(v.971)

Seigneur, toute son âme [celle d'Aristie] est à moi
dès l'enfance.
(v.981)

Ces échappées lyriques qui fonctionnent comme de véritables détonateurs dans la conjoncture politique font irruption à travers la pièce entière:

Sertorius à Perpenna:

...ils [Pompée et Aristie] s'aimaient chèrement.
(v.159)

Sertorius à Aristie:

...[Pompée] dont l'amour fut si tendre
(v.261)

Aristie à Pompée:

J'aimais votre tendresse et vos empressements
(v.1059)

Sertorius à Viriate:

Mais bien qu'il [Pompée] l'abandonne [Aristie].
il l'aime dans l'âme
(v.1214)

Enfin c'est un vers de Pompée -- paradoxalement, lui le cadet de Sertorius -- à l'adresse d'Aristie qui pourrait servir d'exergue à cette thèse sur le vieillard amoureux:

Ah! ne vous lassez point d'aimer et d'être aimée.
(v.1074)

⁷⁶ A la surface du texte Viriate voudrait éloigner Aristie pour se débarrasser d'une rivale amoureuse. C'est ainsi que Stegman le voit (op. cit., p.520). On pense que là ne réside pas la motivation profonde de cette conduite. Il n'y a aucune animosité amoureuse entre les deux femmes -- et il ne pourrait en exister aucune puisque Aristie, nous l'avons souligné, ne veut à aucun moment, quoiqu'elle en dise, épouser Sertorius -- comme d'ailleurs le montre rétrospectivement tout le 5e acte où elles manifestent une compréhension et même une affection réciproques. A juste titre Stegman note à propos de V, 1: "Unique exemple dans tout le théâtre de Corneille: au lieu de s'affronter, elles se rendent un mutuel hommage

et scellent un pacte d'alliance, au nom du bonheur" (op. cit., p.525). Il nous semble donc que la raison sous-jacente à la démarche de Viriate de chasser Aristie d'Espagne soit de chasser Rome d'Espagne. En effet, Aristie représente officiellement l'opposition à Sylla, une colonie romaine transplantée en Lusitanie, inassimilable et intérimaire qui n'attend que la chute du tyran pour retourner à Rome et y ramener Sertorius comme son étendard. Viriate emprunte plusieurs chemins pour arriver au même but déjà signalé: déromaniser son amant pour mieux l'ibériser. Il s'agit ici de le couper non seulement des amarres qui le lient aux Romains en exil, mais encore puisque Aristie est aussi le point de contact entre Sertorius et les Romains de Rome opposés à la dictature syllaienne de celles qui l'attachent à ces derniers.

⁷⁷ D'Horace à Sertorius jamais Rome, dans le théâtre cornélien, n'a peut-être été personnifiée avec autant de force que dans ces deux pièces. La Rome de 1640 que divinise Horace et que finit par abhorrer Camille n'est pas sans rappeler celle de 1662 "idolâtrée" (v.942) par Sertorius et haïe par Viriate. Nous avons souligné aux pages 104-5 que Sylla, bien qu'absent de la scène, était néanmoins un dieu caché dont l'ombre menaçante croisait l'itinéraire des acteurs. Rome polarise encore plus que le dictateur leurs inquiétudes et leurs espoirs et ils l'investissent de leurs émotions. En ce sens elle tient rôle central autant qu'un personnage de premier rang. Rome est invoquée à chaque instant par tous les acteurs. Le mot a une haute fréquence: 45 fois. Le substantif (ou l'adjectif) Romain revient 38 fois.

78 Stylistiquement cet appel à l'union à deux avec Sertorius se traduit par un emploi constant chez Viriate de "nous," "nos," "notre," etc. (v.620, 622, 635, 637, 638, 639, 640, 1329, 1330, 1331, 1333, 1362, 1363, 1369, 1370, 1384, 1616)

La variante du vers 622 est significative à cet égard:

De la première version,

Sous un même étendard puisse unir les Espagnes
(Ed. Marty-Laveaux, tome 6, p.388)

à la finale,

Sous un même étendard puisse unir nos Espagnes,
on passe de l'article à l'adjectif possessif. A cette fin de vers "nos Espagnes" fera écho celle du vers 1330.

79

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.
(v.1464-66)

80 Viriate désire le bonheur hic et nunc. Par contre Sertorius mise sur une temporisation bénéfique:

Mais porter dès l'abord les choses à l'extrême...
(v.1386)

Soyons heureux plus tard pour l'être plus longtemps.
(v.1388)

Plutarque rapporte, dans un autre contexte, un apologue frappant de Sertorius (op. cit., p.29) qu'illustrent ces deux derniers vers.

Aristie adopte la même tactique viratienne envers Pompée. Elle l'intime à une décision instante. Ce dernier réagit d'une manière analogue à celle de Sertorius. Il plaide pour un atermolement de bonne augure,

Peut-être touchons-nous au moment désiré
(v.1075)

et l'exhorte à,

Céder avec prudence au temps prêt à changer.
(v.1111)

Viriate et Aristie jouent le tout ou rien.

Il est probable que Sertorius est la pièce cornélienne où le temps est le plus oppressif, le plus ultimatif et revêt un sens suraigu de l'imminence. Dès la première scène, les incitations d'Aufide au crime sont caractérisés par un temps sursitaire comme si les événements futurs avaient déjà eu lieu:

C'est trop craindre, et trop tard...
(v.107)

Que ce soit...
(v.108)

Et si vous différez...
(v.117)
(Dans ce vers les... sont de Corneille.)

Le premier vers que prononce Viriate marque une course contre la montre:

Thamire, il faut parler, l'occasion nous presse.
(v.373)

Le vocable "demain" -- quand ironie tragique, Sertorius aura déjà été mort -- le plus souvent procédé de la préposition "dès," d'une grande fréquence dans la pièce, martèle le texte d'un rythme obsédant.

"demain": v.1399, 1520, 1836.

"dès demain": v.1215, 1223, 1227, 1299, 1504, 1563, 1800, ou des expressions de teneur équivalente: "dès ce même moment" (v.1227), "dès cette nuit" (v.1522).

Notons la remarque pertinente de Stegman sur le temps dans Sertorius:
"Si toute tragédie est une 'machine infernale' (Cocteau) où le Temps joue

un rôle essentiel, Sertorius est sous ce rapport avec Suréna, la plus parfaite tragédie de Corneille. Le temps y est harcelant, alors que le héros, pour retarder une décision fatale et jouir des derniers moments de bonheur, tante abusivement de l'immobiliser" (op. cit., p.474).

Relevons en passant un détail significatif qui souligne que chez Viriate, l'amour pour avancer ses intérêts assume des langages contradictoires. Tandis qu'elle manifeste l'impatience aux suggestions dilatoires de Sertorius, elle donne des leçons... de longanimité à Perpenna:

Le temps est un grand maître, il règle bien des choses.
(v.717)

81 "Et surtout l'oeuvre entière est dominée par cette figure presque naïve, profonde et souffrante du soldat amoureux, à qui seule la mort, accueillie peut-être avec un soulagement mystérieux, peut apporter la solution de tant d'énigmes" (op. cit., pp.380-81).

Avec tout le respect qu'on doit à l'érudition et à l'intelligence de Stegman, on s'oppose violemment à son interprétation du dénouement: "l'assassinat, écrit-il, n'est plus ici [dans Sertorius] qu'un deus ex machina" et il ajoute immédiatement et là par contre on est tout à fait d'accord avec lui "d'une pièce politiquement et sentimentalement sans issue" (op. cit., p.623. C'est nous qui soulignons.)

Cette interprétation de Stegman d'un deus ex machina est d'autant plus surprenante qu'il défend Corneille contre lui-même quand celui-ci dans l' "Examen" de Don Sanche accuse cette pièce du même vice dramaturgique (O.C., p.498).

⁸² Sur les rôles dans la vie et sur les planches de cette "étoile filante" comme l'appelle Mongrédien on se référera entre autres aux pages suivantes:

- Pierre Mélése, Répertoire..., p.85.
- René Bray, Molière, homme de théâtre (Paris: Mercure de France, 1954), pp.288-90.
- Maurice Descotes, Les grands rôles du théâtre de Racine (Paris: C.N.R.S., 1957), pp.6-7.
- Raymond Picard, La carrière de Jean Racine (Paris: Gallimard, 1961), pp.266-69.
- Georges Mongrédien, La vie privée de Molière (Paris: Hachette, 1950), p.106.
- _____, Dictionnaire biographique des comédiens français du 17^e siècle (Paris: C.N.R.S., 1961), pp.70-1.
- _____, La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière (Paris: Hachette, 1966), pp.78-81.
- André Chagny, Marquise du Parc (Paris: la Nef, 1961). En particulier le chapitre III (pp.38-57) qui traite des relations entre l'actrice et les deux Corneille.
- Claude Dulong, L'amour au 17^e siècle (Paris: Hachette, 1969). Tout un chapitre est entièrement consacré à Marquise (pp.150-78) sous l'angle de sa triple liaison avec Molière, Corneille et Racine. En ce qui concerne la mort controversiale de l'actrice c'est Ms. Dulong qui jette la plus grande lumière sur le débat auquel elle apporte de nouvelles pièces qui semblent décisives et présentées dans un article de la Revue

des deux Mondes du 1er avril 1965 "L'assassinat de la Du Parc."

⁸³ Comme l'unique témoignage qui nous reste de ces relations sont les pièces poétiques cornéliennes dont on ignore de surcroît la chronologie respective, beaucoup de critiques -- entre autres Lemaître, Brasillach, Nadal, Couton, Chagny, Dulong -- se sont amusés à reconstituer la liaison vécue d'après les vers. Pratiquement tous les critiques soulignent l'importance de cette aventure automnale sur la vie et l'oeuvre de la vieillesse du dramaturge même s'ils diffèrent sur le degré à lui conférer. Il serait donc fastidieux de rapporter une kyrielle de longues citations qui rempliraient à elles seules un livre. On fera toutefois une remarque. Dans ce concert critique, seul Stegman émet une réserve: il réduit cet amour à une "amourette" (op. cit., p.187) donc un amour sans conséquence pour répéter le Larousse. Ce qui intrigue dans cette position, est que Stegman pour minimiser cette influence allègue deux vers de la pièce "Sur le départ" (v.96-7). Or dans son édition des O.C. le même critique annotait le vers 95 -- "Ainsi parla Cléandre..." -- qui les précède: "La curieuse intervention de ce nom de guerre fait douter que Corneille parle en son propre nom et laisserait entendre qu'il raille un tiers présomptueux" (p.881). En d'autres termes de l'édition des O.C. à L'Héroïsme cornélien, aux mêmes vers sont donnés deux interprétations différentes sinon contradictoires: l'amour serait devenu un simple flirt. De plus Stegman, dans son livre, ne révèle qu'un courant qui traverse les pièces poétiques celui de l'orgueil du créateur mais ignore complètement l'autre, celui de la brûlure de l'amant.

84 De même que nous avons vu que l'attitude différenciée qu'adopte Viriate envers Sertorius et Perpenna éclatait au-delà des paroles dans la tonalité de son discours, de même il suffit de comparer les poèmes à Marquise à 3 autres poèmes écrits, selon Stegman, à Mlle Serment (O.C., p.883). Autant perce la sincérité dans les premiers, autant la convention est manifeste dans les derniers. On reconnaît que cette notion de tonalité demeure chez nous subjective et qu'elle ne saurait s'appuyer sur une sémio-tique qui lui serait propre et qui resterait à faire. Toutefois si on adopte le concept riffaterrien d' "archilecteur," on pourrait dire que celui-ci composé d'une grande galerie de critiques du 17e siècle jusqu'à présent a ressenti une conviction dans la poésie à Marquise. Encore une fois, il resterait à établir ce qui, dans le texte a déclenché un sentiment si unanime de la critique.

85 On pourrait faire une comparaison microscopique et trouver autant qu'on le désire des analogies entre les poésies à Marquise et les 3 pièces du vieillard amoureux postérieures à la retraite. Il suffit de noter et pour se limiter pour le moment à Sertorius quelques points de contact. Des expressions d'une physiologie réaliste (rappelons-le encore très rares dans la tragédie classique): "cheveux gris" -- vers 47 du poème "sur le départ" et vers 1263 de Sertorius -- et un vers entier du même poème (v.53) "Et que d'un front ridé les replis jaunissants" est inséré dans Sertorius (v.399). La 4e strophe des "Stances" à Marquise (O.C., p.882) non seulement est reprise thématiquement dans Sertorius (v.410-12) mais encore la même rime "temps-éclatant," ce dernier adjectif modifiant le même substantif "charmes," y apparaît.

Examinons les deux derniers vers de l' "Air de M. Blondel" à Iris:

Hélas! si vous vouliez un moment soupirer,
Que j'entendrais bien ce langage!
(O.C., p.891)

c'est justement le langage qu'entend très bien Viriate lorsque Sertorius soupire. C'est ce soupir qui, nous l'avons vu, signale à la reine l'amour du général. Et ce vers -- parmi tant d'autres -- à Marquise:

Ce coeur, que la raison ne peut plus secourir,
(O.C., p.880)

qui se réfléchit dans Sertorius.

Enfin, macroscopiquement, si l'on peut dire, le thème central des poèmes à Iris, l'amour d'un vieil homme envers une femme beaucoup plus jeune est celui bien sûr des tragédies du vieillard amoureux.

⁸⁶ On lit dans le "Discours" de Corneille à l'Académie: "S'il est vrai que ce soit un avantage pour dépeindre les passions que de les ressentir, et que l'esprit trouve plus de facilité des couleurs pour ce qui le touche que pour les idées qu'il emprunte de son imagination..." (O.C., p.848).

Par un heureux hasard de lecture nous avons rencontré quelques lignes de Barthes -- dans une interview à propos de son dernier livre Fragments d'un discours amoureux -- qui font écho, à trois siècles d'intervalle à celles du dramaturge: "On ne peut être en même temps amoureux et écrivain; il faut choisir et ce choix peut être dramatique.... Cela dit, je crois en effet, qu'on ne peut jamais parler de l'amour, si l'on n'a été soi-même amoureux. L'amour-passion vient des livres, mais cet héritage ne peut être actualisé que par une expérience irréductible de l'individu. Il faut avoir été et peut-être même être encore amoureux pour percevoir quelque

chose d'intelligible dans l'amour passion." (Dans les Nouvelles Littéraires, Avril 1977, p.9.)

⁸⁷ Réalisme de Corneille. Deux études: la clef de Mélite. Réalités dans le Cid. (Paris: les Belles Lettres, 1953)

⁸⁸ C'est encore un heureux hasard qui nous a fait rencontrer dans des randonnées livresques deux passages très pertinents à cette problématique extrêmement complexe des relations entre la biographie et l'oeuvre et qui disent beaucoup mieux ce que nous voulions dire.

Le premier passage est de Malraux: "Des images ne composent pas une biographie, des événements non plus. C'est l'illusion narrative, le travail biographique qui créent la biographie.... On n'a de biographie que pour les autres." (Dans Lazare, Paris: Gallimard, 1974, pp.125-26.)

Le deuxième est un commentaire de Claude Mauriac sur ses Mémoires, Le Temps immobile: "Dès qu'il y a choix, il y a création. Le cinéma-vérité n'existe pas. Et mon journal lui-même, une fois recomposé, est devenu roman, l'un des romans possibles de ma vie." (Dans La Quinzaine Littéraire, no.231, 1976, p.14.)

C'est dire qu'on s'inscrit contre la méthodologie d'un Jasinski qui, par exemple, dans Vers le vrai Racine, pose des relations équationnelles: Racine = Pyrrhus, Andromaque = Marquise, Astyanax = l'enfant de cette dernière, etc. On trouve ce qu'on cherche.... Couton est beaucoup plus fin sur ce chapitre. Il résume ainsi l'imprégnation de l'aventure sur l'écriture de Mélite: "Fontenelle et Thomas Corneille ont cru que la pièce avait mis à la scène un épisode de l'auteur. Leur témoignage donne, croyons-nous, une très grande probabilité à interprétation de Mélite que

Pierre Corneille lui-même suggérait. Penserons-nous avec Thomas que "toute l'aventure galante" est traitée dans la pièce? Une oeuvre d'art ne se compose pas ainsi. Mieux vaut croire avec Fontenelle que l'auteur a "ajouté quelque chose à la vérité." A chacun de se fier à son intuition ou à son imagination pour dire où commence la broderie." (Dans Réalisme..., p.28.) Bien dit!

CHAPITRE IV : Sophonisbe

La carrière dramatique du thème de Sophonisbe est étrange et paradoxale. Deux érudits, Ricci et Axelrad, y ont consacré chacun un ouvrage, le premier en 1904, le second en 1956.¹ Ensemble les deux livres suivent sa fortune et ses vicissitudes théâtrales du Trissin, à la Renaissance, jusqu'à Alfred Poizat au vingtième siècle dans une aire qui couvre l'Italie, la France, l'Angleterre et l'Allemagne. Le nombre de pièces qu'il a suscitées est impressionnant sans compter les opéras.

Nos deux critiques se posent la même question: comment un thème qui a attiré, sinon fasciné, une foule d'auteurs dramatiques -- dont quelques génies -- sans limitations linguistique, spatiale et temporelle n'a-t-il produit aucun chef-d'oeuvre? Comment donc un thème si fécond quantitativement est-il si stérile qualitativement? Une seconde question liée à celle-ci les intrigue: comment ce même thème qui dans l'Histoire telle que nous la relatent les Anciens est frappant et émouvant devient un thème manqué à la scène? Sans entrer dans le détail de leurs cogitations on rapportera leurs conclusions qui se recourent: les données du sujet sophonisbien, disent-ils, sont telles qu'elles ne pourraient se prêter par essence au théâtre. Ils citent par exemple le double mariage de Sophonisbe, l'impossibilité d'en faire une patriote et une amoureuse à la fois, etc. Que la fiction, ajoutent-ils, se mêle à l'histoire ne dramatise pas mieux le sujet: quels que soient le contour et les détours, le cercle demeure vicieux.

Et Ricci de déclarer à la fin de son étude que non seulement aucune pièce maîtresse n'a été inspirée par le thème sophonisbien mais aussi qu'il n'en sortira "peut-être jamais." Axelrad va et voit plus loin dans ses prédictions et supprime le "peut-être" de son prédécesseur pour ne laisser que le "jamais." Dramaturges en herbe ne vous laissez pas décourager par les oracles!

De toutes ces productions dramatiques on ne retiendra que celle de Mairet. Corneille s'y réfère constamment dans son "Avis au Lecteur." On ne peut mettre en perspective et apprécier sa propre Sophonisbe sans se reporter à celle de son devancier: il a observé, nous dit-il, "une scrupuleuse exactitude à s'écarter de sa route." ² Une trentaine d'années après la guérilla pamphlétaire autour du Cid, Corneille rend un hommage sincère et légitime à la Sophonisbe de son ancien adversaire. Deux critiques distingués, emportés par leur zèle cornélien rabaissent la tragédie de Mairet. On ne voit pas bien comment la lecture de l'Avis a pu conduire Stegman à écrire: "Derrière ces politesses, on sent qu'il [Corneille] juge que Mairet a gâché le sujet..." ³ lequel sujet fut selon l'estimation de Couton "médiocrement traité par... Mairet." ⁴ Dédéyan et Schérer ont rendu justice à la Sophonisbe de 1634. ⁵ Non seulement elle a une importance notable dans l'histoire de la tragédie classique mais elle est croyons-nous intrinsèquement belle. Elle n'est pas indigne dans ses moments de grâce des accents de Phèdre. ⁶ Elle porte en elle une poétique que le génie racinien mûrira à la perfection. C'est dire qu'on ne peut comparer les deux Sophonisbe car l'esthétique de Mairet dans sa tragédie

est essentiellement différente de celle de Corneille. Pour reprendre ce dernier: "... on ne peut faire aucune comparaison entre des choses [entendre les deux pièces] où l'on ne voit aucune concurrence." ⁷ On reviendra opportunément au cours de ce travail à la pièce de Mairet.

Il reste à savoir pourquoi Corneille a choisi de reprendre précisément la Sophonisbe de Mairet d'autant plus qu'elle avait eu un succès considérable à sa création en 1634 et qu'elle avait encore trois décades plus tard la faveur et la ferveur du public ⁸ au point que celui-ci oubliait la Sophonisbe historique pour lui substituer celle de Mairet, ⁹ ce qui rendait la tâche de Corneille qui avait suivi Tite-Live extrêmement ingrate auprès des auditoires. Corneille consacre une page des plus intéressantes à son choix du sujet. Il a admirablement vu l'universalité et la fécondité de tout mythe que ne peut jamais épuiser la multiplicité des pièces; le mythe, dit-il en substance, est du domaine public et l'originalité du dramaturge réside dans le traitement qu'il en fait. Passant du domaine mythique au domaine historique, il écrit dans la même veine: "Sa Sophonisbe [celle de Mairet] est à lui, c'est son bien, qu'il ne faut pas lui envier; mais celle de Tite-Live est à tout le monde."¹⁰

A ces considérations esthétiques de Corneille, Couton et Stegman substituent des motivations personnelles. Pour le premier critique, la reprise du thème pourrait bien avoir origine un désir de revanche sur Mairet "le vieil ennemi." ¹¹ Pour le second il s'agirait d'un mobile inconscient: "Corneille s'est libéré, en écrivant Sophonisbe d'un complexe

de jeunesse à l'égard du grand succès de Mairet." ¹² Peut-être, peut-être.... Il nous semblerait plutôt que le choix de Corneille pourrait bien être motivé par des considérations thématiques, ce que justifie une comparaison des deux textes. En effet une des caractéristiques qui surgit à une première lecture des deux pièces est l'importance contrastée accordée à Syphax. Chez Mairet, son rôle est tout à fait secondaire. Il quitte le plateau dès la scène 2 du premier acte pour n'y plus revenir. Sa principale fonction est en quelque sorte protatique. Le dramaturge s'empresse donc de le délaisser pour concentrer son attention sur le couple Massinisse - Sophonisbe qui seul l'intéresse. Or chez Corneille, le même personnage joue un rôle central dans l'économie de la pièce. Un an après Sertorius, pièce dans laquelle il avait imaginé le protagoniste amoureux, n'aurait-il pas été attiré par les vicissitudes d'un vieillard dont l'amour était cette fois cautionné par la grande histoire?

A l'encontre de Sertorius, la carrière théâtrale de Sophonisbe avorta. Parmi les 22 pièces de Corneille jouées à la Comédie-Française de 1680 à 1920 elle vient au dernier rang avec seulement deux représentations alors que Sertorius se place au onzième rang avec 84 représentations. A la Cour, de 1680 à 1715, cette dernière pièce fut jouée 11 fois et l'autre jamais. Molière monta la tragédie de 1662 mais non pas celle de 1663. Pendant le Consulat, pour complaire à Bonaparte qui avait une prédilection pour le théâtre politique de Corneille, on joua Sertorius mais non pas Sophonisbe. ¹³ Enfin, autant qu'on sache, il y eut une reprise moderne de celle-là mais non pas de celle-ci. La fortune critique de Sophonisbe a suivi un chemin

parallèle. Au 17^e siècle, le seul défenseur notable de la pièce est Saint- Evremond qui professait une admiration particulière pour cette tragédie et la rangeait parmi l'une des "meilleures" du dramaturge.¹⁴ Parmi les critiques contemporains, seul Doubrovsky la porte au pinacle: "nous ne craignons pas, pour notre part, d'y voir un des chefs-d'oeuvre de Corneille."¹⁵ Cependant on aimerait savoir les critères de son classement. A notre avis tout critère -- quelque soit le "isme" dont on l'affuble -- qui ne tient pas compte de la condition sine qua non, à savoir plaire et toucher, qu'ont exigée sans cesse les trois plus grands dramaturges du siècle classique et tous les autres qui orbitent autour d'eux n'en est pas un.

Pourquoi cette désaffection du public et de la critique pour Sophonisbe alors que le même public avait applaudi l'année précédente Sertorius et continua à l'applaudir. Pourquoi les contemporains ont-ils préféré et de loin la Sophonisbe de Mairet à celle de Corneille? Cette phrase de de Visé résume leurs impressions: "Tout y ennue, rien n'y attache, personne n'y fait assez de pitié pour être plaint et aimé, ni assez d'horreur pour exciter beaucoup de haine; mais plusieurs s'y font railler et mépriser tout ensemble."¹⁶ A l'accusation d'invraisemblance, notamment le double mariage de Sophonisbe dont on le chargeait, Corneille répondait dans son "Avis" avec ironie et dépit et non sans logique: "On s'est mutiné toutes fois contre deux maris [Syphax et Massinisse] et je m'en suis étonné d'autant plus que l'année dernière je ne m'aperçus point qu'on se scandalisât de voir, dans le Sertorius, Pompée mari de deux femmes vivantes,

dont l'une venait de chercher un second mari aux yeux mêmes de ce premier." ¹⁷ Nous avons parlé au chapitre précédent du désaccord fondamental qui existait entre Corneille et l'esthétique classique sur la notion de vraisemblance. Pour l'auteur d'Héraclius, ¹⁸ le vrai cautionné par la vérité historique -- telle qu'il la manie, cela s'entend -- prime la vraisemblance quelles que soient les ondes que cette préférence inflige aux goûts délicats à cette préférence.

Nous avancerons la proposition suivante: le génie de Corneille -- et par extension de tout créateur? -- fut justement de prendre la matière première, à l'état brut, de la vérité historique -- ou imaginaire -- si monstrueuse ou invraisemblable fût-elle et de la rendre humaine et vraisemblable par et dans le processus dramatique. Or, si, à l'encontre du double mariage de Pompée, les contemporains de Corneille se sont scandalisés de celui de Sophonisbe, est-ce parce qu'ils ont senti le premier dramatiquement vraisemblable même s'il péchait contre la vraisemblance commune? Corneille dans son "Avis" mentionne un seul historien antique notamment Tite-Live. Il aurait pu et aurait dû ajouter Appien car c'est de lui et non de Tite-Live qu'il tire le récit des anciennes fiançailles de Sophonisbe à Massinisse avant son mariage à Syphax. Ce détour à travers la source appienne serait-il une concession du dramaturge au vraisemblable qui a peut-être senti, malgré la garantie de l'histoire, que ce serait aller trop loin contre la sensibilité de son époque s'il présentait le second hymen de Sophonisbe -- alors que Syphax était toujours vivant -- sans se référer à ses amours d'antan? ¹⁹

Paradoxalement c'est cette pièce sans lendemain, à la recherche d'un metteur en scène moderne, qui a suscité une querelle critique seconde seulement à celle du Cid par son âpreté. Brève mais féroce elle opposa d'Aubignac au clan cornélien. La Première Dissertation de l'abbé fut à l'origine d'autres attaques rétrospectives contre Sertorius puis Oedipe, toutes publiées la même année (1663). Nous nous sommes attardé au chapitre précédent sur la Seconde Dissertation. Nous y renvoyons puisque tous les principes de l'esthétique dramatique de d'Aubignac qui gouvernent celle-ci gouvernent aussi celle-là.

20

Les traits physiologiques qui caractérisaient et nous signalaient l'âge de Sertorius décrivent également Syphax. Celui-ci, comme celui-là, a le "front ridé" (v.1195) et les "cheveux gris" (v.69 et 1199). D'une façon plus significative, car cela concerne leur vision d'eux-mêmes et celle que l'Autre projette sur eux, ils sont conscients du poids de leur vieillesse et le disent et leur entourage les considère comme des vieillards. Ces deux visions s'interpénètrent évidemment et chacune, dans une certaine mesure, détermine l'autre.

21

Toutefois la similitude entre Sertorius et Syphax s'arrête là. Le seul lien qui les unit est d'ordre chronologique à savoir leur âge. L'amour qu'ils éprouvent est d'essence différente. Celui de Syphax se rattache à celui d'Egée. A plus de 30 ans de distance on croit assister à une projection rétrospective de Médée comme si cette pièce était déjà le cliché sur lequel le dramaturge allait développer le positif, notamment, Sophonisbe.

Mais d'une pièce à l'autre il pousse la caractérisation du portrait amoureux d'Egée jusqu'à ses ultimes frontières. Ce qui indiquerait que le thème du vieillard amoureux est, pour reprendre une expression de Mauron, un des thèmes obsessifs du dramaturge et qu'au fur et à mesure qu'on parcourt l'itinéraire de cette longue carrière théâtrale le thème s'enrichit d'une épaisseur existentielle. La différence de degré -- mais non d'essence -- entre Syphax et Egée tiendrait-elle à une incursion transposée de la vie dans l'oeuvre? Nous essayerons d'y répondre à la fin du chapitre.

Si les parallèles avec Médée peuvent nous guider vers une approche pertinente de Sophonisbe, ils se révéleraient toutefois insuffisants à un sondage plus approfondi de cette dernière pièce si l'on n'établissait pas du même coup les contrastes significatifs qui la tranchent avec Sertorius. C'est à l'intérieur de ces deux pôles qu'il faudrait l'envisager tant qu'à chaque instant elle appelle par apposition Médée et rappelle par opposition Sertorius.

Le fil conducteur qui traverse et soude Médée et Sophonisbe et relie Egée à Syphax est le rapport sentimental des deux vieillards à l'Autre. L'unique relation amoureuse que pouvait établir Egée était d'ordre sado-masochiste. Nous ne rappellerons que deux vers saillants qui ferment une longue tirade que nous avons citée en son entier au 2e chapitre:

Je hais ce nom de roi qui s'oppose à mes vœux
Et le titre d'esclave est le seul que je veux
(Théâtre, éd. Couton, p.1064)

Le jeune Corneille, peut-être effrayé de sa création, l'avait alors reléguée aux variantes.

Cette relation résurgit avec une violence inouïe dans Sophonisbe où elle est propulsée au premier plan. Elle en constitue le noyau centripète autour duquel se disposent les autres relations. Mais d'une pièce à l'autre les relations sado-masochistes sont tellement maximalisées, exacerbées à leur extrême limite qu'elles atteignent le seuil de l'intolérable. Ce paroxysme est souligné à plusieurs niveaux. Ce qui frappe d'abord, c'est la richesse, la variété et la répétition du couple sémantique soumission - domination.²²

Syphax est possédé de Sophonisbe comme si Corneille avait transposé un cas clinique de quelque traité démonologique de son époque.²³ Il est rendu aveugle à sa situation et aux réalités qui l'entourent. La mesure de ce degré de possession et d'aveuglement conjoints nous est donnée au début de la scène 4 de l'acte III. Syphax, dans les fers, vient rendre ce qui s'avérera être sa dernière visite à Sophonisbe. Il est tout en "joie" car il croit à l' "excès de générosité," à la "constance," à la "foi" de sa femme sur laquelle il pense "régner dans [l'] âme" alors qu' elle s'est remariée, sans l'en avertir, à Massinisse. On ne peut appréhender cette naïveté déconcertante, cette incroyable absence au monde, ce manque effarant de sens commun sans se référer à une emprise totale de Sophonisbe sur lui.

Les critiques ont pris ces paroles de Syphax (v.995-1008) à la lettre sans en pénétrer l'esprit qui les anime et les ont considérées, comme appropriées à la comédie, ce qui est le pire des contre-sens. Or c'est justement à ce moment que la pièce atteint, nous semble-t-il, son paroxysme tragique. Seul Stegman, à notre connaissance, a souligné, dans une note, toute la charge pathétique que ces paroles renferment: "Dans cette situation de comédie, les propos de Syphax ne deviennent pas comiques. Comme il y a une ironie tragique, il y a un tragique de la dérision."²⁴ Cette courte remarque, judicieuse et pénétrante, coupe court à toute interprétation qui fausserait ce tragique en le ramenant au comique.

Les chaînes que portent Syphax ne dénotent pas seulement la réalité mais connotent aussi sa condition essentielle d'esclave. Lorsque Sophonisbe lui assène le coup brutal de son second hymen, il passe d'un esclavage sexuel et matrimonial à un esclavage politique. Comme Egée qui passait d'un amour extrême à une haine implacable et se ralliait à Médée, l'ennemie invétérée de Créuse et à laquelle il se soumettait, Syphax, dans un même mouvement se rend et s'asservit à Rome, l'ennemie héréditaire de la Carthaginoise. Mais à la différence de Médée qui se révélait une véritable amie d'Egée, Rome manifeste ici le plus grand cynisme, une hypocrisie flagrante, une politique de la carotte et du bâton; elle utilise et abuse ses ennemis comme ses alliés à des fins politiques.²⁵ Syphax est réduit à demander, ainsi qu'une recrue, des miettes de parole à un lieutenant romain comme s'il avait perdu son passé de chef d'armée pour devenir un fantoche et une marionnette et s'enliser dans une conduite régressive.

Le Syphax historique avait aussi préféré les fers au suicide, ce qui était contre la coutume des rois numides qui préféraient le poison à la prison. Mais à cette déchéance historique vient s'en ajouter ici une autre: une dégénérescence dramatique de l'essence royale. Il avait quitté Sophonisbe juste avant la bataille sur cet engagement:

Et je saurai, pour vous, vaincre ou mourir en roi.
(v.386)

Il a manqué ainsi à sa parole pour mourir en esclave.²⁶ Jusqu'à quel point donc, une vie dans l'abjection est-elle préférable à une mort dans la dignité? Sophonisbe ne manque pas d'ailleurs de le fustiger et de le tourmenter à cet égard:

Pour mettre en sûreté quelques restes de vie
Vous avez du triomphe accepté l'infamie.
(v.1081-82)

Je vis pour vous punir de trop aimer à vivre.
(v.1094)

Don Diègue avait reçu un soufflet et voulait qu'on l'achève à l'instant. Même un Egée, secoué par le choc du cachot, appelait la mort. Des années trente aux années soixante la condition royale s'est irrémédiablement dégradée dans l'univers cornélien.

A l'encontre d'Egée dont le masochisme ne pouvait se satisfaire faute d'exutoire, car ni Créuse ni Médée ne témoignaient aucun sadisme à son égard, le masochisme de Syphax trouve par contre son complément idéal en Sophonisbe. La nature de celle-ci -- nous le développerons plus loin --

est d'essence sadique.

Il ne serait ni exagéré ni anachronique d'avancer que le dramaturge en une intuition pré-freudienne a saisi la dynamique qui commande aux rapports sentimentaux qu'entretiennent la victime et le bourreau. Syphax appelle son esclavage, demande à son maître/maîtresse de l'assujettir (v.315-20). Autant Sophonisbe l'opprime et le persécute, autant il est reconnaissant. Plus il s'abaisse et se dégrade, plus elle l'humilie et le réifie. Plus il la sert et plus elle le dessert et se sert de lui. Plus il s'abandonne et abandonne tout pour elle -- et jusqu'à son royaume -- et plus elle l'abandonne. Autant son état de prisonnier appelle la compassion, autant elle met toute sa passion à le flageller et à l'avilir avec le plus grand mépris.

A l'instar du tortionnaire appliqué elle trouve le raffinement dans la torture. Son supplice chinois, elle l'utilise les deux fois qu'elle rencontre Syphax. A leur première entrevue, elle évoque avec maints détails ses anciennes amours avec Massinisse. Comme tout supplice chinois, celui-ci a un rendement maximal: Syphax cède et s'engouffre de plus belle dans son ilotisme. Car l'esclave sexuel veut être le seul à servir, à être possédé. Et lorsqu'il apprend dans leur second entretien qu'il est désormais un laissé-pour-compte il devient obsédé par l'image du "lit" d'où il est délogé et qu'un autre occuperait.

27

Ce qui caractérise le masochiste cornélien -- aussi bien Egée que Syphax -- est son insigne faiblesse. Incapable d'actualiser sa haine,

il ne peut se venger que par procuration, Egée par le truchement de Médée, Syphax par celui des Romains ("Vengez-moi de Carthage.... v.1258). Incapable d'assumer la responsabilité de ses actes, il impute ses fers non à sa conduite primaire mais à l'Autre ou à l'amour et à ses "cheveux gris." Ainsi va son réquisitoire: pour s'absoudre, il accuse. Mais qui accuse s'accuse.

Syphax a bâti avec persévérance sa propre trappe où il s'est fait piéger. Si Sophonisbe voit son mariage comme un "hymen politique" (v.71) ce n'est qu'à son avantage à elle. Syphax entamait sa perte car s'allier à Carthage, c'est automatiquement s'aligner contre Rome. Egée voulait en vain offrir son trône pour gagner Créuse. Syphax troque son corps d'armée contre le corps de Sophonisbe. Il s'intoxique d'illusions lorsqu'il croit pouvoir acquérir ce qu'il est impossible d'acheter -- nommé-ment l'amour -- alors qu'il n'est qu'un pion dans l'échiquier matrimonial de la politique pancarthaginoise qu'on déplacera au moment opportun. Le réveil, si fugace soit-il, n'en sera que plus violent. Corps et esprit obnubilés par l'ascendant plastique et psychologique de Sophonisbe, il modèle sa politique selon les caprices de celle-ci. Il entreprend en sa seule "faveur" un raid gratuit dans le royaume de Gétulie et, dans un enlèvement qui rappelle celui de Créuse par Egée ravit Eryxe.²⁸ D'une femme sans aucune importance militaire, il écoute et exécute des plans pseudo-stratégiques suicidaires. A son instigation, il refuse l'offre romaine d'une paix avantageuse et lorsqu'il repart en guerre il a déjà scellé sa mort politique, militaire et celle de son état:

C'est trop, c'est trop, Madame, il faut vous satisfaire:
 Le plus grand des malheurs serait de vous déplaire,
 Et tous mes sentiments veulent bien se trahir
 A la douceur de vaincre ou de vous obéir.
 La paix eût sur ma tête assuré ma couronne:
 Il faut la refuser, Sophonisbe l'ordonne,
 Il faut servir Carthage et hasarder l'Etat.
 (v.371-76)

L'emprise de Sophonisbe est telle que les réalités les plus élémentaires échappent à Syphax et comme un hypnotisé il semble téléguidé. Ecoutons son propre diagnostic où chaque mot est indicatif de son état. Avec les vers précités et ceux que nous citerons au fil des pages, les vers suivants -- sa "confession" aux Romains -- constituent sa fiche signalétique:

Pourrez-vous pardonner, Seigneur, à ma vieillesse,
 Si je vous fais l'aveu de toute sa faiblesse?
 Lorsque je vous aimai, j'étais maître de moi,
 Et tant que je le fus, je vous gardai ma foi.
 Mais dès que Sophonisbe avec son hyménée,
 S'empara de mon âme et de ma destinée,
 Je suivis de ses yeux le pouvoir absolu,
 Et n'ai voulu depuis que ce qu'elle a voulu.
 (v.1185-92)

Elle avait tout mon coeur, Carthage tout le sien,
 Hors de ses intérêts, elle n'écoutait rien,
 Et malgré cette paix que vous m'avez offerte,
 Elle a voulu pour eux me livrer à ma perte
 Vous voyez son ouvrage en ma captivité,
 Voyez-en un plus rare en sa déloyauté.
 (v.1207-12)

Sa réaction envers son rival reprend en écho et amplifie celle d'Egée.
 Dans des prédilections imprécatives il souhaite -- comme Egée à Jason --
 à son ennemi de subir le même sort que lui:

Dans ce dernier malheur, c'est ce qui me console
 Je lui cède avec joie un poison qu'il me vole,
 Et ne vois point de don si propre à m'acquitter
 De tout ce que ma haine ose lui souhaiter.
 (v.1225-28)

Mais cette haine n'est pas à l'égale de celle qu'il professe à présent pour Carthage et la Carthaginoise (v.1251-61). Il renchérit sur Egée qui brûlait ce qu'il avait adoré: il adore désormais ce qu'il avait brûlé. Le seul moment d'accalmie, il l'emploie à donner des conseils... aux Romains. Il leur parle comme un transfuge domestiqué à son nouveau maître. A l'instant -- instant unique et éphémère -- où il regagne une certaine lucidité pour établir une analyse de ses rapports avec Sophonisbe il s'éblouit de nouveaux mirages en croyant à la bonté et à la générosité romaines comme il avait cru à celles de Sophonisbe.²⁹ S'il ouvre momentanément les yeux sur son aveuglement sexuel et conjugal c'est pour tomber aussitôt dans un autre.

Toutefois -- et on ne saurait le souligner assez -- ne nous méprenons pas et sur ce virage à 180° d'un amour esclave à une haine forcenée envers Sophonisbe et sur cette substitution de maître. Au fond, malgré les apparences, rien n'a changé. Si Syphax a transféré ses besoins masochistes à la puissance romaine, ce n'est qu'un palliatif. Au moindre signe, il se traînerait avec gratitude et avec joie à son ancien inquisiteur qu'il "aime et adore encor malgré son changement" (v.1698), car elle seule pouvait le satisfaire d'une façon totale et totalitaire. L'exorcisme déclenché par le traitement traumatique de la révélation des seconds noces aura vite perdu son efficacité.

On ne peut poursuivre cette analyse sans se référer à Eryxe. Sa création obéit aux mêmes principes de l'invention cornélienne qu'ont soulignés Boorsch et May et que nous avons rapportés au chapitre précédent. Au triangle sentimental historique -- et celui de la Sophonisbe de Mairet aussi -- il a substitué un quatuor. Les critiques depuis de Visé et d'Aubignac n'ont vu en Eryxe qu'un personnage superfétatoire et inutile à l'intrigue. Corneille lui-même dans son "Avis" caractérisé par un ton défensif donne des raisons qui sont loin d'être convaincantes car elles ne tiennent pas compte du processus créateur. Comme la rime du Styx, qui d'abord un coup de dés pré-poétique imposait sa nécessité au poème achevé et abolissait le hasard, Eryxe née de l'imagination de l'auteur devient impérative au poème dramatique. Paradoxalement c'est ce personnage non-historique -- à "ma façon" écrit le dramaturge dans son "Avis" -- qui éclaire l'univers de la pièce et des autres acteurs par la lumière contrastée qu'elle irradie.

A l'exception d'Eryxe, le monde Sophonisbe est un monde miné, damné, un monde craqué, à la dérive, nivelé par le bas et non plus par le haut. Chacun inspire la médiocrité à l'autre et l'aspire dans sa chute. Jamais jusqu'à présent, la scène cornélienne n'a été habitée par autant de cynisme, d'égoïsme et de tartuferie. Si Corneille dans des pièces antérieures -- que ce soit Le Cid ou Sertorius -- explorait les cimes de la générosité et du dévouement de l'être, ici, tel un spéléologue de la nature humaine, il plonge dans les gouffres nauséabonds des âmes et des coeurs.³⁰ Mais ce voyage -- cette descente -- au bout de l'enfer humain nous dérouterait

si Eryxe ne nous guidait. C'est elle, l'indice qui met à l'index les autres, l'étalon qui permet de sonder l'abîme où ils se sont précipités. C'est le seul personnage de la pièce que Stegman, qui réunit -- pour emprunter les expressions heureuses de Starobinski -- "le regard surplombant" et "l'intuition identifiante," non seulement épargne du naufrage moral où s'enlisent et s'engloutissent les passagers de Sophonisbe mais aussi admire. Chaque parole et chaque acte d'Eryxe réfléchissent par inversion ceux des autres -- les Romains compris -- et les condamnent en conséquence. Dans un monde régi par l'hypocrisie, elle seule peut dire "je ne sus jamais feindre" (v.793). Elle, la captive, est la seule qui garde sa liberté intérieure et sa dignité. Elle seule échappe au carcan de l'égoïsme et, à l'encontre des autres, se solidarise avec les rois et la reine dans leur perdition même et par là rachète l'essence royale. Par sa sensibilité et son intelligence, la plus démunie -- de son royaume et de munitions -- est la plus forte. Elle seule, par son esprit, est en mesure de répondre à l'arrogance, à la puissance et au double jeu machiavéliques des Romains qu'elle démonte et démarque.

De ces contrastes généraux, passons à quelques confrontations marquantes entre Eryxe et chaque acteur, qui pour spécifiques qu'elles soient n'entretiennent pas moins souvent des rapports. A commencer par Syphax. Comme lui, elle est délaissée pour une autre. Mais tandis qu'il s'abandonne aux lamentations et aux imprécations et abandonne toute trace de respect de soi-même, elle garde sa majesté et répond par la commisération. A une trahison, Syphax réagit par une plus grande et alors qu'il se délec-

taît dans la délation de Sophonisbe et de Massinisse, elle reste alliée à leur sort et avec beaucoup de courage les défend après des Romains. En ce qui concerne Massinisse, il y a, comme il s'avérera, un phénomène -- si on nous permet l'expression -- curieux de scissiparité des protagonistes à savoir qu'il tient à la fois de Sophonisbe et de Syphax.

Une de ses constantes est son inconstance. Son rôle est foncièrement parodique. Parodie sentimentale: il mène un double jeu de coquetterie et de coquinerie. Au même instant qu'il déclare sa gratitude et son amour à Eryxe il a déjà décidé d'épouser Sophonisbe. Confronté, un acte plus loin, à ses mensonges il accuse Eryxe de ses propres forfaits: "Vous avez feint d'aimer..." (v.821) et se décharge à bon compte et avec mauvaise foi de sa culpabilité. C'est dans cette scène (III, 2) que s'engrène la deuxième parodie, notamment une rhétorique matamoresque du pouvoir que les actes démentent d'une manière flagrante. Jamais peut-être jusqu'à présent -- Matamore excepté, mais c'est un autre style -- un personnage cornélien n'avait creusé un tel abîme entre le Verbe et l'Acte. Devant Eryxe, il fait la pose, se pavane et se gorge de maximes:

Un prince détrôné garde son caractère
(v.850)

Ce n'est point être roi que de ne régner pas
(v.852)

Et ce serait trahir les droits du diadème,
Que sur le haut d'un trône être esclave moi-même
Un roi doit pouvoir tout, et je ne suis pas Roi
S'il ne m'est pas permis de disposer de moi.
(v.861-64)

Ironie cruelle de ces vers qui annoncent mais à revers ses rapports avec les Romains. Il est -- selon son propre aveu -- "traité comme esclave" par ces derniers qui disposent en fait de sa personne. Le paon qui paraît son courage en face d'Eryxe devient un reptile en présence des Romains. Il rampe littéralement et latéralement. Ce ne sont plus alors que pleurs, soupirs, sanglots, prières, gémissements et tout le rituel de l'esclave devant le maître: un anti-Nicomède. Décidément dans cette pièce le héros cornélien ne sait plus se tenir debout, ni garder les yeux secs et la langue dans la bouche.

L'impuissance s'ajoute à cette faiblesse et à cette bassesse et les complète. Subjugué et jugulé, encastré et castré par la puissance romaine il veut prostituer Sophonisbe à son Maître Romain. Il ne peut se satisfaire que par procuration et tirer sa volupté du viol de sa femme par le plus fort.³¹ Or, ce qui est surprenant au premier abord est que dans ses précédentes entrevues (II, 4 et III, 4), il semblait pressé -- montre en main pour ainsi dire -- de posséder Sophonisbe. Dans ces deux scènes, sauf votre respect, il ne voit pas plus loin que son phallus. Encore cette expression nous paraît-elle un euphémisme. Paradoxalement c'est parce que le langage de ces dialogues est poli, parce qu'il est raffiné et fuit tout vulgairisme qu'il atteint sa plus grande efficacité pour véhiculer avec violence et virulence l'abjection des rapports entre Massinisse et Sophonisbe. Ce n'est plus une relation amoureuse mais un double maquignonage sexuel et matrimonial, un marchandage où l'on fait bon marché du mot amour d'autant plus qu'on l'emploie. Enfin cette surprise que nous avons signalée plus

haut n'est qu'apparente: le discours amoureux de Massinisse n'est qu'une masturbation verbale, diversion de l'acte sexuel qu'il est incapable d'actualiser.

Encore une fois le texte du dramaturge s'inscrit en faux contre l'"Avis" du théoricien. Corneille, contre les assauts de de Visé et d'Aubignac, défendait ainsi Massinisse: "J'accorde qu'au lieu d'envoyer du poison à Sophonisbe, Massinisse devait soulever les troupes qu'il commandait dans l'armée, s'attaquer à la personne de Scipion, se faire blesser par ses gardes, et tout percé de leurs coups, venir rendre les derniers soupirs aux pieds de cette princesse: c'eût été un amant parfait, mais ce n'eût pas été Massinisse." ³²

Or nous pensons que ni l'attaque ni la défense ne sont pertinentes au débat parce qu'elles se réfèrent à cette notion extra-textuelle de "l'amour parfait." C'est bien le texte même et les termes de Massinisse qui le condamnent en faisant éclater son inconsistance et son inconséquence. Outre ses déclarations et déclamations réitérées d'amour à Sophonisbe, il atteste Lélius:

Chargez, chargez-moi donc de vos fers en sa place:
 Au lieu d'un conquérant par vos mains couronné,
 Traînez à votre Rome un vainqueur enchaîné.
 Je suis à Sophonisbe, et mon amour fidèle
 Dédaigne et diadème et liberté sans elle:
 Je ne veux ni régner, ni vivre qu'en ses bras.
 (v.1321-27)

Déchu comme Syphax de son essence royale, il a failli comme lui à sa parole

et à sa responsabilité. Incapable de les assumer il s'en décharge sur Sophonisbe. Contre les engagements solennels et sonnants à sa femme il choisit finalement son encagement par les Romains. Pour Sophonisbe le changement ne valait pas la peine.

Massinisse et Syphax partageraient donc la même mentalité, celle de l'esclave: ce besoin d'être dominé, d'être écrasé, de laisser les autres décider pour eux et d'aimer leur oppression. Mais tandis que l'esclavage de Syphax était essentiellement de nature sexuelle et que le transfert au Maître romain n'était qu'une solution palliative, Massinisse, s'il subit pendant un intermède les attraites de l'esclavage sexuel, revient comme un écolier réprimandé et repent, à son ancien maître. Moulé à l'école romaine il est trop fasciné et ensorcelé par l'omnipotence des Romains pour ne pas se complaire sous leurs bottes.

Pour saisir pleinement Massinisse et encore plus Syphax, il est indispensable de s'approcher de plus près de Sophonisbe. Corneille dans l'"Avis" écrit à son propos: "Je lui prête un peu d'amour, mais elle règne sur lui, et ne daigne l'écouter qu'autant qu'il peut servir à ces passions dominantes qui règnent sur elle, et à qui elle sacrifie toutes les tendresses de son coeur, Massinisse, Syphax, sa propre vie,"³³ ces "passions dominantes" étant son patriotisme carthaginois conjugué à sa haine pour Rome. Les critiques se sont emballés pour ce commentaire et s'y sont embarqués. C'est encore le texte qui dément l'avant-texte: s'il y a une "passion dominante" qui anime Sophonisbe c'est bien la jalousie. Voyons de plus près. A Syphax,

elle jure qu'elle refuse l'offre de paix romaine pour son intérêt à lui et pour celui de Carthage. Or, deux scènes auparavant, elle avait confié à sa dame d'honneur des mobiles moins nobles: elle refuse la paix, confie-t-elle, pour empêcher le mariage de Massinisse avec Eryxe. Item: dans sa première rencontre avec Massinisse, c'est, affirme-t-elle, pour "l'aversion de Rome et pour l'amour de Carthage" (v.688) qu'elle l'épouse. Mais juste une scène plus loin, elle révèle à Herminie une raison autre que patriotique. C'est, s'épanche-t-elle, une "extrême douceur... et sans égale":

D'enlever, et sitôt, ce prince à ma rivale,
De lui faire tomber le triomphe des mains,
Et prendre sa conquête aux yeux de ses Romains.
(v.712-14)

Finalement dans V, 1, lorsque emprisonnée, elle se rend compte que sa situation est sans issue et qu'elle a causé sa propre perte, elle lâche le ^qpaquet sur la motivation de son "nouvel hymen":

C'était la folle ardeur de braver ma rivale
J'en faisais mon suprême et mon unique bien
Tous les coeurs ont leur faible, et c'était là le mien
La présence d'Eryxe aujourd'hui m'a perdue.
(v.1546-49)

Tout ce passage où elle parle de son "orgueil," de son "âme jalouse" mériterait d'être cité. Mais les quelques vers que nous avons rapportés montrent avec une évidence flagrante que derrière les raisons officielles de sa conduite se cachaient des raisons officieuses; qu'elle ne règne pas sur son amour -- si amour il y a -- car si elle régnait sur lui, elle

régnerait d'abord sur la jalousie qui la motive, jalousie, qui, pour paraphraser une maxime de La Rochefoucauld, lui est restée après que l'amour fut parti -- si encore une fois, amour il y avait.

A l'encontre d'Eryxe, qui se voulait "reine et amante," (v.227) Sophonisbe n'est ni l'une ni l'autre. Le personnage est envahi constamment par la personnalité. Comme Massinisse elle est caractérisée par la duplicité et l'incohérence. Elle agit selon une double norme: celle qu'elle établit pour elle et celle qu'elle exige des autres. Ainsi rappelle-t-elle à Massinisse le "sacré respect" qu'il doit encore à ses "serments" de fiancé, du "saint noeud" qui le lie à son mariage, etc, mais, d'une part elle désacralise par une pirouette coutumière son premier mariage avec Syphax et d'autre part elle désacraliserait le second si elle trouvait un troisième époux capable de la soustraire "au char de Scipion." Elle veut que l'amour règne sur les autres et qu'ils gardent une fidélité inconditionnelle même lorsqu'ils sont rejetés, mais elle n'accepte pour sa part ni l'amour -- bien qu'elle ressente comme nous l'avons souligné son envers, nommément la jalousie -- ni la fidélité. Elle sermonne Eryxe d'aimer Massinisse parce qu' "ennemi de sa propre patrie" (v.204), puis elle lui déclare que "ce n'est pas son dessein de le [lui] dérober" (v.589) mais elle ne manquera pas de l'épouser. On pourrait allonger la liste de ses escobarderies. Avec Sophonisbe, on atteint la comble du psittacisme. Jamais les mots de "gloire," de "liberté," d' "héroïsme" ne sont revenus avec autant de véhémence aux lèvres et ont trouvé moins d'écho au coeur. Les amateurs d'anthologie moissonneraient à souhait des formules frappantes

et bien frappées que martèle Sophonisbe et qui évoquent celles d'un Cid ou d'un Polyeucte mais qui restent des formules décharnées qui ont perdu tout leur sens et tout leur contenu.

Une autre "passion dominante" de Sophonisbe est son sadisme. Cette notion est cruciale à notre étude car elle complète l'analyse déjà faite du masochisme de Syphax au cours de laquelle nous l'avons mentionnée en passant. Son besoin intense, vorace de ravalier et de persécuter s'il atteint son acmé envers Syphax ne s'exerce pas avec moins d'acuité sur Massinisse. Elle provoque, elle "brave" et assaille gratuitement Eryxe à qui elle n'a rien à reprocher. Elle la mande expressément à la seule fin de laisser couler sa bave. A ce besoin insatiable d'humilier et de tourmenter est intrinsèquement lié celui de posséder les coeurs et d'en disposer à son gré: on ne peut satisfaire le premier besoin qu'autant qu'on réifie Autrui. Tandis que l'amour avait ouvert Viriate à Aristie, Sophonisbe, être du ressentiment, resté murée dans son égoïsme, incapable d'aucun don de soi.

Alors que la Rome de Sertorius était une Rome charnelle, affective, une Terre Promise qu'il ne pourra revoir, la Carthage de Sophonisbe derrière la façade des maximes n'est qu'un prétexte pour alimenter et entretenir sa haine. Elle appelle la haine de Rome à son égard et y aspire pour qu'elle puisse exciter la sienne: "Je ne veux qu'éviter l'aspect du Capitole" (v.1450) fulmine-t-elle. C'est l'unique chose qui l'occupe et la préoccupe et non l'amour de Carthage.

Pour s'appropriier aussi aisément les volontés de deux rois qu'elle manipule et manie comme de la cire, Sophonisbe dispose d'une arme formidable: l'art accompli de la feinte. A l'intérieur de la pièce elle monte sa propre pièce dont le signe distinctif est le caméléonisme. Elle dose savamment le miel et le fiel, elle objurgue et adjure. Sa mise en scène est consommée: pour mieux exercer son empire sur l'esclave, le maître affecte, à l'occasion, le retrait, la douceur et la culpabilité -- Tartufe vient immédiatement à l'esprit -- l'esclave se rend alors et s'enfonce dans son esclavage. Ainsi que les femmes de Lysistrata d'Aristophane, mais dans un but radicalement différent, elle utilise son corps comme un atout et un guet apens. Elle est jeune, il est vrai, mais aux âmes mal nées, la feinte n'attend point le nombre des années.

Toutefois celle qui veut maîtriser les autres est incapable de se maîtriser. Ses "passions dominantes" la dominent. On a vu comment la jalousie la consumait. Esclave d'elle-même, elle est en outre esclave de ses esclaves. Car cette relation du bourreau avec la victime est dynamique. Le premier a autant besoin du second que le second du premier. Les victimes de Sophonisbe peuvent changer -- elle passe de Syphax à Massinisse -- mais elle a constamment besoin d'une victime. C'est un cycle infernal. Seule Eryxe y échappe. Elle démonte Sophonisbe et ses poses avec un esprit aigu et aussi avec sensibilité: elle rappelle à celle qui s'accroche sans cesse à un "miracle" politique et militaire le poids des réalités de l'impérialisme romain. Quand on compare l'oraison funèbre empreinte de dignité qu'elle fait de Sophonisbe devant les

Romains mêmes et l'attitude de cette dernière à son égard, on mesure l'abîme qui les sépare. Enfin on soupçonne que des raisons sous-jacentes viennent exacerber l'animosité de Sophonisbe envers Eryxe notamment l'ap-titude de cette dernière à la générosité et à l'amour, deux sentiments qui lui font cruellement défaut.

Nous prévoyons quelques objections à cette étude: nous avons désavoué à plusieurs reprises la critique du "est-il bon, est-il méchant?" Dans ce chapitre, il semble qu'on prête le flanc à cette même critique. Concédons qu'il nous était difficile sinon pratiquement impossible de ne pas réagir viscéralement à cette pièce. Ceci dit nous avons toujours tâché de considérer les personnages par rapport à eux-mêmes et en relation avec les autres personnages de la pièce et du monde cornélien. Enfin même si un jugement de valeur est implicite dans ces pages, notre propos critique se voulait descriptif et non prescriptif.

On nous reprochera l'accent sur la grille sado-masochiste appliquée à une tragédie classique. Outre que cette interprétation est légitime si le texte la garantit, les contemporains de Corneille, dans le langage de leur siècle, l'avaient pressentie et avancée. De Visé voyait en Syphax un "esclave couronné," d'Aubignac condamnait sa bassesse et la faiblesse devant sa femme. L'abbé de Villiers résume ces attitudes: "Dans la dernière Sophonisbe [celle de Corneille] qui a paru sur le théâtre, on n'est point touché du malheur de Syphax, parce que ce prince hasarde sa réputation, son état et sa vie pour plaire à sa femme dont il est amoureux." ³⁴

Saint Evremond écrivait dans sa Dissertation sur le Grand Alexandre:

"Rejeter l'Amour de nos Tragédies comme indigne des Héros, c'est ôter ce qu'il leur reste de plus humain, ce qui nous fait tenir encore à eux par un secret rapport, et je ne sais quelle liaison qui demeure encore entre leurs âmes et les nôtres; mais pour les vouloir ramener à nous par ce sentiment commun, ne les faisons pas descendre au-dessous d'eux, ne ruinons pas ce qu'ils ont au-dessus des hommes." ³⁵ On pourrait appliquer ce commentaire à Syphax qui, lui, est "descendu au-dessous de lui." Sertorius incrimine par avance Syphax: en effet l'originalité du premier -- qui rappelons-le n'était pas, à la différence du second d'essence royale mais était devenu par ses actions le plus grand Romain de son époque -- était qu'il maintenait jusqu'au bout une double exigence contradictoire: sa fidélité et à Rome et à Viriate. Le rang de Sertorius -- chef de la Rome exilée -- et l'amour entretenaient des rapports symbiotiques. L'un l'élevait l'autre et en tirait le meilleur. A l'inverse de celle de Syphax, la marche de Sertorius est une démarche vers la lucidité, vers la découverte de l'amour et de soi-même. Paradoxalement sa mort, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, est un triomphe tandis que les "restes de vie" de Syphax à la fin de la pièce scellent son échec. On nous rétorquera une autre objection liée à la précédente: si Syphax ne peut trouver sa satisfaction que dans une relation sado-masochiste, tant mieux pour lui puisqu'il aura trouvé son bonheur. On y répondra par trois séries d'arguments:

1) Même si Syphax trouvait son bonheur dans ce type de relation, il demeurerait qu'il est toujours dépendant d'un maître et dès que celui-ci

l'abandonne, il s'engouffre dans le plus grand désespoir et recherche éperdument un autre maître qui puisse répondre à sa tendance spécifique: le masochisme.

2) A l'intérieur du monde cornélien la passion de Syphax ne conserve que son sens étymologique à savoir le latin "pati" -- "supporter, souffrir, endurer, être victime de, etc." -- qui donnera par formation savante "pâ-tir." La passion de Syphax est subie, elle est uniquement passive et n'a rien d'actif. Ce n'est pas inférer que les grandes amours cornéliennes -- que ce soient celles de Pauline et de Polyeucte, de Viriate et de Sertorius pour ne citer que celles-là -- soient vécues dans une félicité béate. Mais pour reprendre un beau titre camusien, si elles avaient leur envers, elles avaient aussi leur endroit qui illuminait intensément les minutes de bonheur dans le ciel gris des vicissitudes et des traverses de tout ordre et d'abord l'ordre des césars. L'amour les propulsait à des hauteurs qu'ils n'auraient pas atteintes sans lui. Dans ce contexte, l'amour -- faute d'un terme plus approprié -- de Syphax n'a que son envers et le rabaisse.

3) Comme nous l'avons mentionné à propos d'Egée, même si une génération future devait voir dans la relation sado-masochiste la norme de l'amour, il reste toujours que cette relation sera une dissonance dans l'univers cornélien.

Nous envisageons une dernière objection qu'on pourrait nous adresser:

en quoi notre analyse de la passion de Syphax est-elle particulière au vieillard? Ne s'appliquerait-elle pas à toute relation sado-masochiste? Le dramaturge lui-même nous donne deux réponses complémentaires. Si cette relation peut être générale et vécue par les adultes -- l'amour de Massinisse n'est-il pas une mise en abyme de celui de Syphax? -- Corneille en a fait néanmoins en ce qui concerne Syphax une description dramatique spécifique au vieillard. Il nous le signale expressément lorsqu'il fait dire à Syphax:

Que c'est un imbécile et sévère esclavage
 Que celui d'un époux sur le penchant de l'âge,
 Quand sous un front ridé, qu'on a droit de haïr,
 Il croire se faire aimer à force d'obéir!
 De ce mourant amour les ardeurs ramassées
 Jettent un feu plus vif dans nos veines glacées,
 Et pensent racheter l'horreur des cheveux gris
 Par le présent d'un coeur au dernier point soumis.
 Sophonisbe par là devint ma souveraine,
 Régla mes amitiés, disposa de ma haine,
 M'anima de sa rage, et versa dans mon sein
 De toutes ses fureurs l'implacable dessein.
 Sous ces dehors charmants qui paraient son visage,
 C'était une Alec-ton que déchafnait Carthage.
 (v.1193-1206)

Le vieillard dans le contexte de Sophonisbe serait alors, en même temps l'être le plus sujet à une relation sado-masochiste et le plus vulnérable.

Ces vers nous reportent à une comédie écrite une trentaine d'années auparavant et que nous avons étudiée en détails dans notre premier chapitre, nommément La Suivante. Dans son "Examen" de 1660, Corneille consacrait un paragraphe à Gêraste et citait un passage latin de Quintilien que Du Teil traduisait: "Le mariage est une espèce de servitude aux vieilles gens;

la faiblesse augmente leur passion, et il semble que leur désir s'échauffe par la froideur même de leur tempérament." ³⁶ Ces quelques lignes de Quintilien sont une courroie de transmission qui lie la comédie de 1634 à la tragédie de 1663. Mais tandis que le dramaturge laissait ouvert le mariage de Géraste qui concluait la pièce sans qu'on sache s'il allait déboucher sur une accommodation ou un désastre, le mariage de Syphax est condamné, par sa nature même, dès le lever du rideau.

Nous nous poserons à présent la question suivante: pourquoi Corneille aurait-il choisi juste à un an d'intervalle un vieillard amoureux si opposé à Sertorius? Il nous semble que c'est encore dans le recueil de Sercy qu'il faudrait chercher les éléments d'une réponse possible. Ce Syphax, ne serait-il pas un Corneille virtuel qui pouvait s'actualiser n'eût été le départ de la Du Parc de Rouen? le signe rétrospectif d'une meurtrissure et d'une flétrissure intériorisées que l'amour-propre et la fierté empêchaient Corneille d'étaler mais que l'ambiguïté même de la pièce Sur le Départ qui mêle tous ces sentiments ne pouvait celer? Cinq ans après l'épisode avec Marquise, Sophonisbe ne serait-elle pas une transposition mais en même temps une catharsis, un exorcisme sur le mode dramaturgique d'un ancien "Corneille - Syphax" mais qui pouvait toujours re-naître? Si ^{les} deux vers suivants:

J'aime mais en aimant je n'ai point la bassesse
D'aimer jusqu'au mépris de l'objet qui me blesse, ³⁷

sont l'envers d'un Syphax, qui, lui, assujettit complètement son moi,

il n'en demeure pas moins qu'ils traduisent dans ce poème un malaise d'identité et que l'abjection et la dignité, à cause justement de l'ambivalence -- analysée au chapitre précédent -- du poème se recoupaient en une frontière floue.³⁸ Mais dans Sophonisbe, le dramaturge prend complètement ses distances vis-à-vis de ce "Syphax - Corneille" et pour mieux le connaître et le conjurer à la fois, le campe, suivant l'expression de Stegman, dans sa "réalité pénible." Acteur possible d'un Syphax dans le drame de la vie, Corneille devient juge impitoyable du même Syphax dans le drame des planches. Encore une fois, Corneille a illustré, avant Brecht, la distanciation brechtienne.

Si Stegman nous met en garde contre une assimilation de Corneille à Syphax: "Il ne faut pas identifier Corneille à Syphax,"³⁹ ce que nous n'avons pas fait et qu'il serait ridicule de faire, c'est Couton, cette fois, qui a trouvé la note juste dans ce registre extrêmement complexe des relations qu'entretiennent la vie et l'oeuvre: "Faut-il voir en Syphax aussi Corneille? Syphax est bien maltraité et Corneille montrait, en développant le vieux thème lyrique du poète dispensateur de l'immoralité plus de fierté. Mais n'a-t-il pas senti d'intimes faiblesses inavouées? Syphax ne serait-il pas le vieil amoureux que le poète s'efforçait de ne pas jouer?"⁴⁰

Finalement quand on discerne comment Corneille a détourné ses sources historiques pour, d'une part, conférer une promotion dramatique à Sertorius et, d'autre part, faire déchoir, à un niveau jusque là inégalé dans son

théâtre, Syphax et Massinisse,⁴¹ on voit bien que le dramaturge voulait mener au laboratoire de la scène, jusqu'au bout, jusqu'à ses ultimes conséquences, sans concession aucune, l'expérience d'une relation sado-masochiste esquissée déjà dans Médée.

Cela ne voudrait pas dire que Sertorius est dramatiquement supérieur à Sophonisbe ni Sertorius à Syphax. Cela ne voudrait pas dire non plus que la première pièce est gérontophile et la seconde gérontophobe. De toutes façons une pièce -- ou un roman -- gérontophile qui négligerait la réalité serait très préjudiciable au vieillard car elle le délesterait de tout le poids des problèmes et des difficultés qu'il affronte pour ne laisser qu'un surhomme immatériel. La problématique du vieillard amoureux cornélien ne se pose ni ne se pense en ces termes antithétiques. C'est une exploration systématique des facettes différentes qu'assume l'amour du vieillard. Mais c'est peut-être la première en son genre qui se libère des apriorismes et qui nous fait éprouver, de l'intérieur, l'amour du vieillard, ce dont sont incapables toutes les études gérontologiques, très utiles par ailleurs. Seule, la diversité du génie cornélien est à louer: Sophonisbe contient le machiavélisme qui va envahir la pièce suivante Othon et prépare par contraste la dernière pièce du vieillard amoureux Pulchérie.

CHAPITRE IV : Notes

¹ - Charles Ricci, Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française (Turin, 1904).

- José Axelrad, Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale (France, Angleterre, Allemagne) (Lille: Bibliothèque universelle, 1956).

Malgré le nombre considérable des pièces répertoriées les auteurs avouent que beaucoup d'autres titres qu'ils n'ont pu dépister ou qu'un four lèthéen a fait sombrer ont dû échapper à leur vigilance.

Leurs approches sont similaires: une partie descriptive qui résume chaque tragédie et une partie normative qui décrit les maux et prescrit les remèdes à la manière des Observations sur Le Cid de Scudéry.

² O.C., p.643.

³ Ibid., p.642.

⁴ Corneille, op. cit., p.156. De même -- mais là l'égarement est plus grave -- un chantre éminentissime de la congrégation cornélienne au 17^e siècle, Saint Evremond fut sourd ou presque à l'appel racinien.

⁵ Le premier lui a consacré en 1945 une édition critique chez Droz. Le second l'inclut dans son Théâtre du 17^e siècle, op. cit. Nous citerons deux courts passages qui donnent le ton de la notice de Schérer à la Sophonisbe de Mairet: "Mais pour l'essentiel, la technique de Mairet va dans le sens de l'avenir et dans celui de la rigueur" (p.1286). Sa pièce "a eu sur l'évolution du classicisme français une influence décisive" (p.1287). Si les critiques sont unanimes à souligner l'apport capital de

sa tragédie, ils négligent par contre un texte théorique de 1631 -- la Préface [à La Silvanire] en forme de discours poétique -- qui fait de Mairét un véritable pionnier de la formation de la doctrine classique. Nous savons gré à Schérer de l'avoir publié. C'est bien comme il le dit une "... retentissante Préface...[qui]... par sa hardiesse comme par son influence... a été comparée à celle du Cromwell de Victor Hugo" (p.1253), "... un Art poétique... dont l'apport dramaturgique est décisif" (pp.1254 et 1257).

La Pratique du Théâtre de d'Aubignac s'inscrit dans la lignée de cette Préface.

⁶ Dédéyan souligne avec justesse dans son introduction la communauté des destins des héros de la Sophonisbe de Mairét et des héros raciniens. "Il [Massinisse] est surtout le pendant masculin de Sophonisbe en tant que victime de la destinée" (p.xxix); "Elle [Sophonisbe] est d'abord une victime de l'amour au même titre que Phèdre" (p.xxx), etc.

⁷ O.C., p.643. "Concurrence" a ici le sens de "rencontre."

⁸ "Le succès de la Sophonisbe [celle de Mairét] fut immense, et la pièce continua à être lue et admirée au XVIIIe siècle." Schérer, op. cit., p.1287.

⁹ Peut-on -- comme Corneille dans son "Avis" -- le reprocher aux spectateurs et n'est-ce pas la mesure de l'impact de cette pièce? Les contemporains de Corneille, pourtant beaucoup plus familiarisés que nous avec la vie des saints ne devaient-ils pas mieux connaître Polyeucte à travers la pièce que par le truchement de l'obscur Métaphraste?

¹⁰ O.C., p.643.

¹¹ Corneille, op. cit., p.156. Il réitère en 1971 la même idée dans son introduction aux Oeuvres de Corneille, op. cit., "... Corneille, sans doute pour lui faire la leçon reprend un sujet traité autrefois par son ennemi Mairet" (p.xiv).

¹² O.C., p.642.

¹³ Les sources de ces chiffres et renseignements proviennent de:

- A. Joannidès, La Comédie-Française de 1680 à 1920 (Paris: Plon, 1921).

- Pierre Mèlèse, Répertoire, op. cit., p.425.

- R.F. Amonoo, "La résurrection de Corneille au début du 19e siècle," dans Modern Miscellany presented to Eugene Vinaver, eds. T.E. Lawrence, F.E. Sutcliffe et G.F.A. Gadoffre (Manchester University Press, 1969).

¹⁴ "J'ai vu Corneille perdre sa réputation, s'il était possible qu'il la perdît, à la représentation [celle de Sophonisbe] de l'une de ses meilleures pièces." Oeuvres en prose, op. cit, tome III, p.123.

¹⁵ Op. cit., p.352.

¹⁶ Nouvelles nouvelles, dans Mongrédien, Recueil des textes, op. cit., p.180. Ce jugement sévère -- mais représentatif de l'opinion louis-quatorzienne -- d'un zôile zélé fut écrit avant que le versatile de Visé s'avisât par arrivisme de passer au clan cornélien avec sa Défense. A trois mois d'intervalle, la pirouette est olympique!

¹⁷ O.C., p.643.

¹⁸ Corneille écrivait dans l'"Avis" à cette pièce: "J'irai plus outre et quoique peut-être on voudra prendre cette proposition pour un paradoxe, je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit

n'être pas vraisemblable" (O.C., p.440).

¹⁹ Les historiens antiques, comme les dramaturges après eux, ont été attirés par le sujet sophonisbien et beaucoup le consignent soit en quelques lignes, soit en quelques pages. On retiendra, en ce qui concerne l'intrigue de la pièce cornélienne:

- Polybe, Histoire, éditée par Denis Roussel, Livre XIV (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970), pp.749-62.

- Diodore de Sicile, The Library of History, avec la traduction anglaise de Francis R. Walton, Vol XI, Book XXVII (Cambridge: Harvard University Press, 1957), pp.202-27.

- Tite-Live, Histoire Romaine, dans la Collection des auteurs latins, sous la direction de M. Nisard, op. cit., tome II, Livre XXIX, chap.29 et Livre XXX, chap.11 à 15.

- Appien, Roman History, op. cit., tome I, pp.196-99 et 417-45.

- Dion Cassius, Roman History, avec la traduction anglaise de Ernest Cary, Vol.II, Book XVII (N.Y.: Macmillan, 1914), pp.222-75.

On a noté les sources chronologiquement pour marquer que l'épisode de la première liaison de Sophonisbe avec Massinisse trouve son origine -- autant qu'on sache -- chez Diodore de Sicile et non comme le soulignent les critiques chez Appien. Les deux sources principales de la tragédie cornélienne sont d'abord Tite-Live puis Appien. Au seul Tite-Live que cite Corneille, Mairet avait ajouté dans son "Avis au Lecteur" Polybe et Appien.

Il est intéressant de remarquer que le montage et le découpage que font de l'histoire les deux auteurs sont indicatifs de leurs options

dramaturgiques: Mairret fera de l'héroïne une amante, Corneille, une politiciarde.

²⁰ Le recueil, cité dans le chapitre précédent, de l'abbé Granet réunit les Dissertation de d'Aubignac et les Défenses de de Visé. Il contient aussi une défense anonyme, Lettre sur les Remarques qu'on a faites sur la Sophonisbe de M. Corneille.

Notons que les critiques du premier de Visé des Nouvelles nouvelles s'alignent sur celles qu'émettra plus tard d'Aubignac.

René Bray dans La tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (Paris: Hachette, 1927), petit livre très dense, a bien résumé les tenants et les aboutissants de cette querelle.

On pourra aussi consulter avec profit le livre de Marie-Odile Sweetser, Les conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques (Genève: Droz, 1962) et tout particulièrement le chapitre V, pp.123-41, sur la querelle de Sophonisbe.

²¹ Dans la Sophonisbe de 1634, la vieillesse de Syphax est également décrite avec beaucoup de réalisme. Le Syphax de Mairret est très conscient de la différence d'âge entre lui et sa jeune femme et de ses implications:

Je veux que je te pèse [à son époux] et que mes cheveux
gris
Soient à tes jeunes ans un sujet de mépris.
(v.29-30)

Il ne se fait aucune illusion: Sophonisbe, dit-il à son confident,

... aimera mieux
Suivre un jeune empereur qu'un autre déjà vieux.
(v.177-78)

Ce qu'il lui reproche c'est de vouloir "prendre [ses] plaisirs" chez un ennemi.

Par son réalisme Corneille se rattacherait à la première moitié du siècle. Comme l'a remarqué Stegman dans une note sur l'évocation cornélienne de la mort de Sophonisbe: "Corneille ne s'est jamais contenté d'une évocation abstraite de la mort. Le goût hypercritique de son époque et surtout du XVIII^e siècle lui ont reproché ce réalisme." (O.C., p.663)

²² Nous citerons quelques mots-clés du réseau lexical qui tisse cette relation:

- conquête
- posséder
- régner (sur quelqu'un)
- esclave
- esclavage
- obéir
- servir
- asservir
- obséder

Nous citerons plus loin quelques vers qui font ressortir ce rapport.

²³ Dans un autre registre, Couton (dans Théâtre, op. cit., pp.78-9) a attiré l'attention sur la description clinique de la folie d'amour d'Eraste dans Mélite qui trouve son support dans les théories médicales contemporaines à Corneille. Il cite en particulier le livre d'un médecin, Jacques Ferrand, De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique, publié à Paris en 1623.

²⁴ O.C., p.655.

²⁵ Dans l'"Avis à Nicomède, Corneille écrivait: "Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors, et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés, leurs maximes pour les empêcher de s'accroître, et les soins qu'ils prenaient de traverser leur grandeur, quand elle commençait à leur devenir suspecte à force de s'augmenter et de se rendre considérable par de nouvelles conquêtes." (O.C., p.520) Si nous avons cité cette appréciation c'est pour relever une remarque très pertinente de Stegman: "Cet important passage apporte une singulière atténuation à la légende de "l'âme romaine" de Corneille. S'il en loue à diverses reprises les vertus privées, il n'en approuve jamais la politique ni au dehors (Nicomède, Sophonisbe), ni au-dedans (Cinna, Pompée, Sertorius)" (Ibid.)

Mais de Nicomède à Sophonisbe, les Romains ont ajouté à leurs ingérences publiques des intrusions dans les affaires privées des peuples amis ou soumis. Dans Sophonisbe, ils décident et tranchent pour ces derniers du choix du "lit."

De la salle du trône ils sont passés à la chambre du roi.

²⁶ En outre aussi bien chez Tite-Live que chez Corneille, la vue du roi Syphax enchaîné a un effet désastreux sur ses sujets.

²⁷ Il se lamente auprès des Romains:

Ma déroute la jette au lit de Massinisse
(v.1114)

Vous la trouverez, dis-je, au lit d'un autre roi.
(v.1215)

Le vocable "lit" est d'une fréquence très élevée dans cette pièce. Il en constitue un de ses leitmotive. (C'est nous qui soulignons.)

²⁸ Cette donnée reste en substance appienne malgré tous les changements que Corneille y a introduits.

²⁹ "Mais Syphax, jusqu'ici pitoyable déçoit dans son honteux repentir d'avoir trahi une Rome qui ne songe qu'à elle." (Stegman, op. cit., p.624)

³⁰ Il va sans dire que cette dernière observation se veut purement descriptive et ne vise pas à hiérarchiser les pièces. Elle témoigne au contraire de la création protéiforme du dramaturge et -- avec tous les respects dûs à Péguy -- de la nécessité de détruire le mythe qui renaît comme l'hydre d'un héros cornélien monolithique.

³¹ Ne serait-ce pas une des raisons pour laquelle Alidor, dans la Place Royale pousse Angélique aux bras de Cléandre? Serait-il effrayé par avance d'un fiasco sexuel lors de la nuit nuptiale?

³² O.C., pp.643-44.

³³ O.C., p.643.

³⁴ Entretiens sur les tragédies de ce temps, 1675, dans Mongrédien, Recueil, op. cit., p.181.

³⁵ Oeuvres en prose, op. cit., tome II, p.96.

³⁶ Quintilien, Déclamations, traduites par Du Teil (Paris: J.-B. Loyson, 1649), p.37.

Toute la deuxième déclamation qui contient ce passage est à lire.

³⁷ O.C., p.881, v.43-4.

³⁸ Comme nous les avons établies à propos de Sertorius, il y a beaucoup de correspondances et de réminiscences entre Sophonisbe et le recueil de Sercy. Nous en relèverons quelques unes seulement. Dans la pièce Sur le Départ, Corneille parlait de son "âme ...obsédée" (O.C., p.881)

par Marquise. Ce dernier adjectif revient avec une haute fréquence dans Sophonisbe. Signalons cinq vers du Sonnet "Je vous estime Iris..." (O.C., p.881) qui mériterait d'être cité en son entier:

Cette agréable idée, où ma raison s'abîme,
 Tyrannise mes sens jusqu'à l'accablement...
 Aussi quelque désordre où mon coeur soit plongé,
 Bien loin de faire effort à l'en voir dégagé,
 Entretenir sa peine est toute mon étude.

³⁹ O.C., p.657.

⁴⁰ La vieillesse de Corneille, p.86.

⁴¹ Signalons l'analogie structurelle entre le triangle Polyeucte, Pauline, Sévère et le triangle Syphax, Sophonisbe, Massinisse. Dans les deux cas, nous avons un mari, une femme et un ancien amant qui revient. L'analogie s'arrête là. Les différences essentielles entre les deux tríos sont si visibles qu'il est inutile d'insister. Remarquons seulement comme elles révèlent, de l'un à l'autre, la dégradation de l'amour.

CHAPITRE V : Pulchérie

D'emblée Pulchérie présente quelques caractéristiques. C'est la pièce cornélienne qui comporte le moins de rôles, six en tout. C'est également la seule pièce du canon cornélien -- peut-être aussi du théâtre classique? -- d'où les confidents soient exclus. Cela ne veut pas dire que les personnages aient cessé de se confier, mais qu'ils se confient, non plus à des récepteurs passifs, mais à d'autres personnages engagés dans l'action à laquelle ils participent. C'est dire que tous les personnages sont des protagonistes.¹

C'est la seule des pièces présentant un vieillard amoureux dans laquelle, Corneille, dès la distribution des rôles, accole à Martian l'épithète "vieux." On constate aussi que le vieillard amoureux a vieilli en même temps que le dramaturge. En effet alors que Sertorius et Syphax avaient les "cheveux gris" Martian a les "cheveux blancs."²

La vieillesse de Martian est le dernier degré de l'échelle de la vieillesse dans le théâtre cornélien: elle est qualifiée de "caducité" (v.455) substantif qu'on ne rencontre dans aucune autre pièce cornélienne.³ Mais il faut se garder d'apriorismes et ne pas confondre cette vieillesse avancée avec la sénilité. Le texte cornélien, on le verra, est très clair à cet égard. En outre comme à son habitude, Corneille détourne les sources chronologiques pour vieillir Martian et rajeunir Pulchérie alors qu'historiquement leur différence d'âge est insignifiante. L'impératrice dont le

"jeune" Léon est amoureux est dans la tragédie cornélienne de la même génération que Justine, fille de Martian.

A l'encontre donc de ses confrères qui décrivaient Martian comme un homme d' "âge mûr" et le considéraient comme contemporain de Pulchérie, Corneille intercale sciemment une génération entre les deux personnages.⁴ Stegman souligne: "... Corneille... fait tout pour vieillir Martian et rajeunir Pulchérie." ⁵

Comme Syphax se rattachait à Egée, Martian renoue avec Sertorius. Mais tandis que Sertorius demeurait le long de la pièce un être tourmenté et inquiet, Martian trouve la sérénité et la plénitude que le premier avait cherchées en vain. Alors que Sertorius, fidèle jusqu'au bout aux exigences contradictoires qui le déchiraient, ne pouvait les concilier que dans un au-delà, qu'il allait au-devant de sa mort, qui seule, pouvait pacifier son moi public et son moi privé, le passé et le devenir, etc., chez Martian le devoir social et le bonheur individuel coïncident dans un hic et nunc tangible.⁶ L'exil éventuel de Martian qui aurait correspondu à la mort de Sertorius ne se réalise pas. Parmi tous les vieillards amoureux cornéliens, Martian semble attacher la pluralité des critiques. Aussi bien le jeune Brasillach: "... Martian devait suffire à sauver la pièce"⁷ que l'ancêtre Faguet: "Mais l'originalité et la beauté supérieure de la pièce est dans le rôle de Martian,"⁸ se rejoignent dans l'appréciation du personnage. Voyons en quoi réside cette originalité.⁹

Martian est un soldat valeureux, un administrateur habile, qui impose un respect universel. Voici -- contre toute attente -- que l'amour surprend subtilement et subrepticement ce ministre chevronné:

Et quand je ne pensais qu'à remplir mon devoir
Je devenais amant sans m'en apercevoir.
(v.459-60)

Dans un premier mouvement analogue à celui de Sertorius, il essaie de méconnaître et de déjouer cet amour, mais ainsi que Perpenna était le "réactif" de l'amour de Sertorius, celui de Martian est "tout ce qui l' [*Pulchérie*] approchait" (v.463). Chaque regard étranger qui rend hommage à cet "objet adorable" (v.469) est pour lui une menace et un bien qu'on lui enlève.

Cette surprise de l'amour est à la fois douce et amère pour Martian. Amère parce qu'il a au départ le sentiment d'une incompatibilité due à la différence d'âge, parce que cet amour qui ne pourrait engendrer un mouvement réciproque risque de se consumer tout seul et s'il ne peut émerger à la surface, il se condamne à rester souterrain. Mais, quelle est douce, en contrepartie, cette surprise! Car cet amour va transformer une existence qui autrement s'assoupirait et s'étioLERAIT dans la retraite. Pour Martian, c'est une deuxième vie qui rompt les anciens plis de la précédente et une seconde jeunesse fière de son pouvoir de re-sentir ce que sentait la première jeunesse malgré la nostalgie qu'elle en garde. Cet amour le réactive et irrigue ses veines d'un sang régénéré. Il lui donne une nouvelle raison de vivre et aussi une nouvelle vision du monde car paradoxale-

ment cet amour automnal le rapproche de sa fille. Il est une scène (II,1) peut-être unique dans le théâtre classique, celle des confidences entre le père et la fille. Une communauté de vœux et d'aveux les élève et les emporte dans un même mouvement de sympathie, de confiance et de sincérité mutuelles.¹⁰ Dans le désert politique qui caractérise les dernières pièces de Corneille, où chaque mot est équivoque, où chaque être n'apparaît à l'autre que comme un obstacle à ses visées, où la seule opacité gouverne les relations entre des êtres toujours sur le qui-vive, cet entretien est l'oasis de la transparence, de l'innocence et de l'authenticité retrouvées.

En présentant deux générations qui ressentent l'amour -- dans sa genèse et son développement -- de la même façon, qui ont subi les mêmes attraites de cet amour sur lequel elles fondent les mêmes espoirs, Corneille n'impliquerait-il pas que l'amour se manifeste à tous les âges avec la même intensité, qu'il est toujours là pour qui sait l'accueillir et que ce sont les préjugés de tout ordre qui lui imposent des limites arbitraires et conventionnelles?

Justine remplit la même fonction dramaturgique que Thamire. Comme celle-ci, elle est le banc d'essai sur lequel Martian ouvre son cœur avant de se déclarer à Pulchérie. Elle lui sert aussi d'aiguillon pour qu'il aille plus loin dans ses confidences et à verbaliser ses sentiments. Mais à l'encontre de Thamire, Justine est une âme "soeur" qui renvoie à Martian, comme un miroir, l'image de son amour, ses espoirs et ses inquiétudes et l'arrache à son isolement et à sa solitude.¹¹ Cet échange le libère de

ses hésitations et de ses contradictions. En même temps que Martian dévoile que son amour est "honteux" ou qu'il se considère comme "méprisable" il s'affranchit de cette honte et de ce mépris. Car en affirmant ouvertement cet amour, il le confirme, en le contestant il l'atteste et si, devant Pulchérie, il le "confesse" comme un "crime," c'est une tactique pour mieux l'épancher et le défendre à la fois. En effet la scène qui ferme la pièce est une action de grâce de Martian, un chant de joie et d'allégresse, un élan de foi et de confiance en l'avenir. Et ce n'est plus avec honte qu'il se présente au Sénat comme l'époux de Pulchérie mais avec fierté, avec assurance et fermeté comme si l'amour reconnu et déclaré était une mutation de l'être. Avant qu'il ne se présente au Sénat, Pulchérie n'avait-elle pas répondu à l'amour de Martian par des sentiments, qui, s'ils n'expriment pas l'amour, sont à la limite de l'amour?

Si ce n'est posséder l'objet de votre flamme,
C'est vous rendre du moins le maître de son âme,
L'ôter à vos rivaux, vous mettre au-dessus d'eux,
Et de tous mes amants vous voir le plus heureux
(v.1557-60)

Je m'oblige encor plus que je ne vous oblige
(v.1570)

Par la texture de la pièce qui révèle une contradiction flagrante entre ce qu'est réellement Martian et ce que certains disent de lui, Corneille démasque et fustige un stéréotype: l'image préconçue, péjorative et rétrograde qu'on se fait du vieillard. Par exemple le "tout cassé" (v.585) que profère Aspar contre Martian ne correspond à rien dans la réalité car ce dernier est un ministre actif et agile, à l'intelligence vive et alerte, à l'intuition profonde et pénétrante. ¹²

Examinons à présent l'aspect le plus important de l'amour chez Martian à savoir le sens et le rôle du regard.¹³ Le regard précède l'amour et l'amour procède du regard qui le signale et le transmet. L'oeil devient un prisme qui réfracte et réfléchit toutes les variétés et les nuances chromatiques de l'amour; une nappe d'eau tantôt trouble, tantôt claire; un livre-miroir dans lequel on lit l'autre et on se lit soi-même. Il est récepteur, enregistreur et émetteur à la fois. Le regard est générateur d'amour, le nourrit et le perpétue. Il est le lien dynamique entre la présence et l'absence de l'être aimé. L'image que le regard conserve restitue la présence de l'être au-delà de l'absence, mais comme ce regard ne peut conserver indéfiniment cette image, il lui est nécessaire de retourner puiser à la source de la présence et chaque absence appelle une nouvelle présence. En somme, le regard est dépositaire et garant de l'amour mais celui-ci s'amenuiserait et risquerait de disparaître si le regard ne recevait un nouvel influx de présence.

Il ne faudrait pas alors s'étonner si Martian accepte un mariage blanc. Outre que c'était une condition sine qua non de Pulchérie de conserver sa virginité, ce mariage blanc permettait du moins à Martian de se rapprocher d'elle, de s'installer dans le champ optique de l'impératrice. Car, chez Martian, dans la dialectique qui commande son amour, le regard est investi d'un grand pouvoir érotique et érogène. Comme si le regard érotisait son environnement, électrisait l'atmosphère par son courant d'induction, magnétisait les êtres qui circulent dans son aire visuelle. Ce regard crée une densité de présence qui détruit la distance physique

entre les êtres, accroît la volupté et intensifie les sensations. Cependant cela ne veut pas dire que le regard chez Martian est simplement aphrodisiaque dans le sens qu'il exciterait un désir sexuel condamné par un mariage blanc à rester inassouvi. Non! car chez lui, le regard -- à cause de la sus-dite fonction toute particulière qu'il remplit -- est en même temps "moyen" et "fin" du désir. En somme le mariage blanc permet à Martian de multiplier les contacts visuels avec Pulchérie qui suppléent aux contacts charnels et qui peut-être dans son cas sont doués d'un plus grand pouvoir érotique.

Mais cet amour de Martian serait bien piètre et bien banal s'il n'assumait qu'un rôle compensatoire. Car non seulement il est dénué de toute trace d'égoïsme mais il nous semble être un des plus beaux amours du théâtre cornélien. Il réunit et incarne tout ce qu'il y a de noble et de sublime dans l'amour des héros cornéliens du Cid à Suréna. A l'encontre de l'amour captatif d'un Attila ou d'une Sophonisbe, l'amour de Martian est totalement oblatif: c'est peut-être le seul personnage¹⁴ du théâtre cornélien qui soit prêt à sacrifier son amour au nom de l'amour. Cet amour supérieur dépasse les autres en se dépassant: aussi quoi de plus relevé que ce sentiment sincère qui anime Martian, le pousse à rendre Léon empereur et le joint ainsi à celle, que lui, Martian adore. Il défend Léon sur tous les fronts: le protège contre le machiavélisme d'un Aspar; reprend sa fille -- qui aime Léon -- quand elle laisse transparaître une joie évidente à la perspective d'une séparation entre Pulchérie et Léon, la dissuade de toute bassesse et lui donne une leçon de générosité;¹⁵ il devient son

avocat et le champion de ses droits devant Pulchérie même. Au fait, à l'encontre des dernières tragédies de Corneille dans lesquelles les rois sont déchus de leur essence héroïque, Martian renoue dans ses relations avec Léon cette fonction tutélaire des premiers rois cornéliens vis-à-vis de leurs sujets orphelins.¹⁶ Martian se conduit en effet dans la scène 4 de l'acte II comme un vrai père qui console et fortifie un fils qui vient lui raconter ses déboires. Il assume ainsi le transfert de paternité qu'il incarne presque littéralement quand Léon épouse Justine. Que nous sommes loin de l'habituelle et triviale animosité entre deux rivaux, entre un Egée et un Jason, entre un Syphax et un Massinisse!

Cet amour de Martian est non seulement émouvant dans son contenu mais aussi dans son expression. Le tact, la pudeur, la patience, les silences de cet amour se traduisent par un ton élégiaque. Jamais Corneille dans les dernières tragédies n'avait atteint le lyrisme éthéré de la confession de Martian à sa fille.¹⁷

Si Suréna est le chant du Cygne, Pulchérie est le dernier amour du Cygne. A en croire Fontenelle, "...il s'est dépeint lui-même avec bien de la force dans Martian qui est un vieillard amoureux."¹⁸

CHAPITRE V : Notes

¹ Stegman fait erreur lorsqu'il écrit que Nicomède est "la pièce de Corneille qui en [acteurs] comporte le moins" (O.C., p.418). Non, elle en compte sept. Il nous semble qu'il fait aussi erreur lorsqu'il écrit que dans Pertharite, Corneille "supprime... tous les confidents" (O.C., p.545). Unulphe est bien dans cette pièce un confident: son rôle se limite à écouter des confidences et à transmettre des messages.

² Seul Don Diègue partage avec Martian les "cheveux blancs" (Le Cid, v.1036). Les "cheveux blancs" de Martian apparaissent au vers 458.

³ Furetière définissait ainsi l'épithète caduc: "Quand on a passé soixante ans, on est dans un âge caduc." Dans le Dictionnaire du français classique (Paris: Larousse, 1971), p.77.

De Sertorius et de Sophonisbe à Pulchérie, Corneille est passé de la cinquantaine à la soixantaine. Rappelons qu'au 17^e siècle il était rare de dépasser la soixantaine.

⁴ Cf. Couton, La vieillesse de Corneille, pp.198-99.

⁵ O.C., p.779.

⁶ Cela n'implique pas qu'il en soit ainsi des autres personnages de Pulchérie. Par exemple, Pulchérie sacrifie son amour, son bonheur individuel à une entité qu'elle juge supérieure. Il y a conflit entre Pulchérie et l'impératrice, entre un passé et un présent, etc. De même pour Léon.

⁷ Op. cit., p.459.

⁸ Op. cit., p.234.

⁹ Mais il demeure des critiques réfractaires à l'originalité et à la séduction du personnage, Voltaire en premier lieu que nous avons oublié au chapitre précédent. Il traite Martian de "vieux berger."

Doubrovsky dans un autre registre -- on y reviendra -- se montre injuste envers le personnage et dévie complètement le sens de son amour. Nous renvoyons sur ce point à l'étude de Stegman qui répond à plusieurs reprises aux critiques de Doubrovsky sur Martian.

¹⁰ Même le bonheur du père et celui de la fille sont intimement liés. En effet si Pulchérie épouse Léon, Justine ne pourra épouser ce dernier ni Martian Pulchérie.

¹¹ J'ai caché si longtemps l'amour qui me dévore,
Qu'en dépit que j'en aye enfin il s'évapore:
L'aigreur en diminue à te le raconter.
(v.489-91)

¹² Par exemple, il saisit vite le sens du "sourir" de Justine, démasque les calculs machiavéliques d'Aspar "ce dangereux esprit" (v.625).

Doubrovsky qui reprend l'expression "tout cassé" ne voit Martian qu'avec les yeux d'Aspar: "Cet amant caduc et chenu, arraché à temps de sa nécropole, fournira l'époux d'outre-tombe, vers lequel Pulchérie inclinait depuis le début" (op. cit., p.421); "La nullité, qu'elle [Pulchérie] redoute chez Léon, elle l'installe, en fait avec Martian" (op. cit., p.426).

Or, aussi bien Pulchérie que Léon ne le voient pas de cet oeil. L'impératrice loue son intelligence, sa compétence (v.1548) et son "grand art de régner" (v.1683) et lorsqu'elle déclare dès la première scène que Martian a "plus de vertus que d'âge" (v.134), elle établit nettement que

les "vertus" et "l'âge" ne sont point incompatibles et rappelle Viriate qui jugeait les vertus de Sertorius plus importantes que son âge.

Quant à Léon, il affirme que l'Empire "n'a point de plus grand homme" (v.137) que Martian.

Pourquoi alors la "nullité" alléguée par Doubrovsky?

¹³ La dialectique du regard chez Martian, nous la trouvons identique chez le Corneille du Recueil de Sercy.

¹⁴ On ne considère pas dans ce contexte l'amour dans Polyeucte, pièce qui baigne dans un climat différent de celui de Pulchérie. L'amour de Polyeucte est sacrificiel et "divin," celui de Martian est sacrificiel mais "immanent."

¹⁵ Martian à Justine:

Mais garde-toi d'avoir une âme assez hardie
Pour faire à leur amour la moindre perfidie.
(v.709-10)

Servons-les en amis, en amants véritables
Le véritable amour n'est point intéressé.
Allons, j'achèverai comme j'ai commencé,
Suis l'exemple, et fais voir qu'une âme généreuse
Trouve dans sa vertu de quoi se rendre heureuse,
D'un sincère devoir fait son unique bien,
Et jamais ne s'expose à se reprocher rien.
(v.718-24)

Le vers que nous avons souligné reprend en écho:

L'amour hors d'intérêt s'attache à ce qu'il aime
(v.425)

¹⁶ Ainsi Don Fernand à la mort de Don Gomès devient en quelque sorte le second père de Chimène.

CONCLUSION

Il serait fastidieux et inutile au terme de cette étude de répéter les conclusions que nous avons toutes présentées au fur et à mesure de notre recherche. Nous n'avons cessé de montrer l'originalité, sur laquelle on ne saurait insisté, de la thématique du vieillard amoureux cornélien. Conclure, c'est clore selon l'étymologie latine, or, nous voudrions que ces dernières pages soient ouvertes et au lieu de nous tourner en arrière, nous préférons aller de l'avant et suggérer à d'éventuels thésards des orientations de recherche.

Avant tout, nous espérons que d'autres viennent critiquer notre travail pour le corriger, l'affiner et le compléter. Il y a certainement des aspects de la thématique du vieillard amoureux cornélien auxquels nous n'avons pas pensé et qu'ils envisageront.

L'ambition modeste de cette étude est d'être un point de départ à d'autres études, qui font cruellement défaut, sur le vieillard amoureux. On pourra à un stade préliminaire -- nous pensons à un travail d'équipe -- établir une typologie du vieillard dans la littérature française. Simone de Beauvoir, dans son essai La Vieillesse, a déjà fait un tour d'horizon qu'il faudra élargir. Dans une seconde phase plus spécifique, on se penchera sur le vieillard amoureux.

En ce qui concerne le 17^e siècle, on a à peine mentionné dans une note l'amour du Mithridate racinien qu'on pourra comparer au vieillard

amoureux cornélien. Dans le domaine poétique, La Fontaine a consacré bon nombre de ses fables au vieillard. On pourra aussi dépouiller la correspondance et les Mémoires des écrivains pour comprendre comment ils ont vécu leur vieillesse. Nous pensons particulièrement à Mme de Sévigné qui a parlé, dans beaucoup de ses dernières lettres, de sa vieillesse et de l'approche de la mort. Un travail exhaustif devrait s'étendre à tout le théâtre, le roman et la poésie classiques.

Des études parallèles sont à faire en amont et en aval du 17^e siècle. A la Renaissance, on pourra par exemple étudier chez Ronsard le thème de la vieillesse qui l'a obsédé dès son jeune âge et au 19^e siècle le vieillard amoureux balzacien tel que Baron Hector Hulot ou hugolien tel que Don Ruy Gomez de Silva. Et ainsi de suite jusqu'à nos jours. Il serait sans doute profitable de confronter l'image du vieillard, d'une part entre les genres d'une même époque et d'autre part à l'intérieur d'un même genre à travers les époques.

Nous sommes convaincu que ces études ne tarderont pas à venir. En effet, à présent que les instituts et les recherches gérontologiques se multiplient, que le pourcentage des plus de 65 ans s'accroît ("the graying of the population" disent les anglo-saxons) et bouleverse la pyramide des âges, que les revues -- spécialisées ou non -- les congrès -- scientifiques ou humanistes, nationaux ou internationaux -- examinent le troisième âge, que les mass-média et la législation ignorent de moins en moins les vieillards, que ces derniers font entendre leur voix et s'orga-

nisent en groupes de pression, etc., la critique littéraire, sujette comme toute activité à un conditionnement socio-historique, s'occupera à son tour du vieillard. Déjà bien d'universités inscrivent dans le programme de la faculté de Lettres des cours sur "le vieil âge en littérature." Indice révélateur: en décembre 1977, à la réunion annuelle de la M.L.A., deux séances et une présentation filmique ont été consacrées à ce thème.

Il est vrai que les belles-lettres ont traditionnellement laissé pour compte le vieillard amoureux et que la critique avait une maigre moisson à récolter. En outre, la vieille femme amoureuse a été pratiquement exclue de la littérature. On n'a rencontré dans notre travail qu'une seule vieille femme amoureuse d'un vieillard -- en l'occurrence dans la pièce de *Discret* analysée au premier chapitre -- et aucune amoureuse d'un jeune homme. Mais à présent une tendance très significative se fait jour: les écrivains, dans leurs oeuvres d'imagination, se penchent davantage sur le vieillard et avec sollicitude. Et lorsqu'ils se confient -- de moins en moins à la page blanche et de plus en plus à la bande magnétique -- ils ne parlent plus exclusivement de leur enfance et de leur éducation sentimentale mais aussi de leur vieillesse. Il n'est pas exagéré de prédire -- et nous pesons bien les mots -- que le vieillard occupera dans la littérature, dans un futur pas trop lointain, une place aussi importante que celle de l'adolescent à l'époque romantique. Mary Sohngen dans un mémoire non encore publié, "The Experience of Old Age as Depicted in Contemporary Novels,"¹ fournit une bibliographie de 87 titres, publiés

aux Etats-Unis entre 1950 et 1975, dont le personnage central est un vieillard. Ce n'est pas beaucoup certes, mais c'est l'accélération du phénomène qui est remarquable: quatre romans ont paru entre 1950 et 1954, sept entre 1955 et 1959, vingt entre 1960 et 1964, vingt-deux entre 1965 et 1969 et trente-quatre entre 1970 et 1975. Bien que Ms. Sohngen déplore que seulement sept de ces romans touchent à l'activité sexuelle des protagonistes, nous pensons néanmoins que la prise en considération de la sexualité du vieillard par la littérature est un mouvement inéluctable qui ira en s'amplifiant. La révolution dite sexuelle si elle fut amorcée par les enfants du siècle -- en l'occurrence le nôtre -- a fait néanmoins profiter les vieillards. Elle a concouru à percer les murs -- pas encore à les démolir -- du ghetto sexuel où la société les enfermait et à effacer les stigmates attachés à l'amour du vieillard.

Autre indice révélateur: un tiers des protagonistes sont des vieilles femmes. Les mouvements de libération féminine joints au poids de la statistique -- il y a beaucoup plus de vieilles femmes que de vieillards -- contribueront à élargir encore ce rapport. Cet état actuel -- très fragmentaire et lacunaire -- que nous avons présenté de la question ne fait que ressortir l'unicité de *Corneille* qui consacre cinq pièces au vieillard amoureux lequel, en outre, apparaît en filigrane dans d'autres pièces.

Nous voudrions quand-même terminer ce travail par un clin d'oeil au 17e siècle et vouer nos dernières lignes à Saint-Evremond -- admirateur

fervent de Sertorius et de Sophonisbe -- dont nous citerons deux extraits de lettres à Ninon, lesquels on s'en apercevra ne sont point étrangers à la thématique du vieillard amoureux. A vrai dire, nous étions surpris de les lire sous la plume de Saint-Evremond, lui, qui, pour ainsi dire, programmait ses sentiments et ne laissait jamais la passion s'emparer de la raison. Situons ces deux fragments. Passé la cinquantaine, Ninon décida d'abandonner -- à quelques "caprices" près pour reprendre son mot -- les délices du corps pour se consacrer entièrement à ceux de l'esprit. Dans ses lettres à Saint-Evremond, elle reniait ce qu'elle avait naguère vénéré: l'Amour. Elle ne voulait entendre parler que, pour reprendre encore une de ses expressions, de "l'amour philosophique." Dans une lettre aux environs de 1685, Saint-Evremond -- qui a alors 71 ans -- répondait à Ninon âgée de 65 ans (nous conservons l'orthographe originale): "Votre vie, ma très chère, a été trop illustre, pour n'être pas continuée de la même manière jusqu'à la fin. Que l'Enfer de Monsieur de La Rochefoucauld ne vous épouvante pas; c'était un Enfer médité, dont il voulait faire une maxime: (l'éditeur rapporte ici une note de Desmaizeaux "L'enfer des femmes c'est la vieillesse, disait un jour le Duc de La Rochefoucauld à Mademoiselle de L'Enclos") prononcez donc le mot d'Amour hardiment, et que celui de la vieillesse ne sorte jamais de votre bouche.... Quelle ingratitude d'avoir honte de nommer l'Amour à qui vous devez votre mérite et vos plaisirs!" ² Sept ans plus tard il lui écrivait dans la même veine: "Vous êtes née pour aimer toute votre vie. Les Amours et les Joueurs ont quelque chose de semblable: Qui a aimé, aimera. Si l'on m'avait dit que vous êtes Dévote, je l'aurais pu croire. C'est passer

d'une passion humaine à l'Amour de Dieu; mais ne pas aimer est une espèce de néant qui ne peut convenir à votre coeur. Ce repos languissant ne fut jamais un bien: c'est trouver sans mourir l'état où l'on ne sent rien."³

Notes de la conclusion

¹ Mémoire présenté au symposium "Human Values and Aging" organisé en 1976 par Case Western Reserve University.

² Lettres, éd. René Ternois, tome II (Paris: Didier, 1967-1968), p.257.

³ Ibid., p.263.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres de Corneille. L'édition des oeuvres complètes que nous avons utilisée est, sauf contre-indication, celle de Stegman publiée aux éditions du Seuil en 1963. Dans ce travail, nous l'avons notée par les initiales O.C. Nous avons également consulté, entre autres, les éditions suivantes :

- Oeuvres de Pierre Corneille, avec les commentaires de Voltaire.

Paris: Renouard, 1817.

- Oeuvres de Pierre Corneille, éditées par Charles Marty-Laveaux.

Paris: Hachette, 1862-1868.

- Corneille, Théâtre Complet, tome I, édition de Georges Couton.

Paris: Garnier, 1971.

II. Bibliographie cornélienne. La bibliographie cornélienne est immense. Le plus grand recensement se trouve dans :

Cioranescu, Alexandre. Bibliographie de la littérature française du 17^e siècle, tome I. Paris: C.N.R.S., 1965.

Cette bibliographie doit être complétée principalement par :

Cabeen, David et Jules Brody, general editors. A Critical Bibliography of French Literature, Volume III: The Seventeenth Century, edited by Nathan Edelman. Syracuse: Syracuse University Press, 1961.

Klapp, Otto. Bibliographie d'histoire littéraire française, publiée de 1956 à 1968 tous les deux ans et depuis 1969 annuellement à Francfort par les éditions Klostermann.

Rancoeur, René. Bibliographie de la littérature française du Moyen Age à nos jours, publiée annuellement à Paris par les éditions Colin.

Bibliography of French Seventeenth Century, publiée annuellement par French Group III, Modern Language Association of America.

MLA International Bibliography, publiée annuellement par la Modern Language Association of America.

Nous ne citerons que la pointe de l'iceberg et qu'un tout petit nombre d'ouvrages consultés. En fait, comme nous l'avons souligné dans l'introduction, aucun critique, à l'exception de Stegman, ne consacre au vieillard amoureux l'importance qu'il mérite.

Abraham, Claude. Pierre Corneille. New York: Twayne, 1972.

Arnaudeau, Pierre. "Corneille devenu vieux," Médecine de France, No.220, mars, 1971.

Brasillach, Robert. Pierre Corneille. Paris: Fayard, 1938.

Camproux, Charles. "La verte vieillesse de Corneille," Studi Francesi, No.3, 1959.

Cassirer, Ernst. Descartes, Corneille, Christine de Suède. Paris: Vrin, 1942.

Croce, Benedetto. Ariosto, Shakespeare and Corneille, translated by Douglas Ainslie. New York: Holt, 1920.

Couton, Georges. La vieillesse de Corneille. Paris: Maloine, 1949.

----- . Réalisme de Corneille, deux études: La Clef de Mélièr, Réalités dans le Cid. Paris: Les Belles Lettres, 1953.

- . Corneille. Paris: Hatier, 1967.
- Descotes, Maurice. Les grands rôles du théâtre de Corneille. Paris: P.U.F., 1962.
- Dorchain, Auguste. Pierre Corneille. Paris: Garnier, 1918.
- Dort, Bernard. Corneille dramaturge, 2e éd. Paris: l'Arche, 1972.
- Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.
- Faguet, Emile. En lisant Corneille. Paris: Hachette, 1913.
- Foguel, Herbert. The Criticism of Cornelian Tragedy. New York: Exposition Press, 1967.
- Hacquard, Georges. "Corneille, homme d'aujourd'hui," Les Annales, mars 1971.
- Herland, Louis. Corneille par lui-même. Paris: Seuil, 1954.
- Lanson, Gustave. Corneille, 6e édition. Paris: Hachette, 1922.
- Le Brun, Roger. Corneille devant trois siècles. Paris: Sansot, 1906.
- Lemonnier, Léon. Corneille. Paris: Tallandier, 1945.
- Maurens, Jacques. La tragédie sans tragique, le néo-stoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Paris: Colin, 1966.
- Menard, Jean. "Vieillesse de Corneille," La Revue de l'Université de Laval, octobre 1957.
- Mongrédien, Georges. Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corneille. Paris: C.N.R.S., 1972.
- Muller, Charles. Etude de statistique lexicale, le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille. Paris: Larousse, 1967.

Nadal, Octave. Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille.
Paris: Gallimard, 1948.

Pocock, Gordon. Corneille and Racine. Cambridge: Cambridge University
Press, 1973.

Riddle, Lawrence. The Genesis and Sources of Pierre Corneill's Tragedies
from Médée to Pertharite. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1926.

Rivaille, Louis. Les débuts de Pierre Corneille. Paris: Boivin, 1936.

Rostand, François. L'imitation de soi chez Corneille. Paris: Boivin, 1946.

Schlumberger, Jean. Plaisir à Corneille. Paris: Gallimard, 1936.

Schneider, Reinhold. Grandeur de Corneille et de son temps, traduit de
l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Alsatia, 1943.

Stegman, André. L'héroïsme cornélien, 2 vol. Paris: Colin, 1968.

Vercel, Roger. Les images dans l'oeuvre de Corneille. Paris: Champion,
1927.

III. Bibliographie culturelle et historique. Ici encore nous ne donnerons
qu'une bibliographie sélective, limitée aux ouvrages d'intérêt général:

Ariès, Philippe. L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime.
Paris: Seuil, 1973.

----- . Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age
à nos jours. Paris: Seuil, 1975.

Bénichou, Paul. Morales du grand siècle. Paris: Gallimard, 1948.

Dulong, Claude. L'Amour au XVIIe siècle. Paris: Hachette, 1969.

Flandrin, Jean Louis, éditeur. Les Amours Paysannes. Paris: Gallimard/
Julliard, Collection Archives, 1975.

- Goubert, Pierre. Louis XIV et vingt millions de Français. Paris: Fayard, 1966.
- . L'avènement du Roi Soleil. Paris: Julliard, 1967.
- . L'Ancien Régime, 2 tomes. Paris: Colin, 1969 et 1973.
- Jacquot, Jean, éditeur. Dramaturgie et société aux XVIe et XVIIe siècles, 2 vol. Paris: C.N.R.S., 1968.
- Joannidès, A. La Comédie Française de 1680 à 1920. Paris: Plon, 1921.
- Lebrun, François. Le XVIIe siècle. Paris: Colin, 1967.
- . La vie conjugale sous l'Ancien Régime. Paris: Colin, 1975.
- Lough, John. Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London: Oxford University Press, 1957.
- . An Introduction to Seventeenth Century France. London: Longman, 1973.
- Mélèse, Pierre. Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715). Paris: Droz, 1934.
- . Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715). Paris: Droz, 1934.
- Mandrou, Robert. La France aux XVIIe et XVIIIe siècles, 3e édition revue et corrigée. Paris: P.U.F., 1974.
- . Introduction à la France Moderne, 1500-1640: essai de psychologie historique, 2e édition. Paris: Albin Michel, 1974.
- , et Georges Duby. Histoire de la civilisation française, nouvelle édition revue et mise à jour, 2 volumes. Paris: Colin, 1968.

Mongrédien, Georges. La vie littéraire au XVIIe siècle. Paris: Tallandier, 1947.

----- . La vie quotidienne sous Louis XIV. Paris: Hachette, 1948.

----- . La vie de société aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Hachette, 1950.

----- . Dictionnaire biographique des comédiens français du 17e siècle. Paris: C.N.R.S., 1961, Supplément 1971.

----- . La vie quotidienne des comédiens au Temps de Molière. Paris: Hachette, 1966.

Tapié, Victor L. La France de Louis XIII et de Richelieu. Paris: Flammarion, 1968.

----- . Baroque et classicisme. Paris: Plon, 1972.

En ce qui concerne le classicisme, on se référera à la bibliographie ample et annotée (476 titres, pp.267-309) que fournit Henri Peyre dans son ouvrage Qu'est-ce que le classicisme? édition revue et augmentée. Paris: Nizet, 1965.