

Ambiguïtés de l'héroïsme cornélien

par
Eva Jellinek

«La moitié du temps qu'on donnait aux spectacles s'employait en des exclamations qui se faisaient de temps en temps aux plus beaux endroits.» C'est en ces termes que Charles Perrault (77) évoque l'enthousiasme du public aux représentations des pièces de Corneille. Corneille «enlève l'âme», écrit Saint-Evremond, et Madame de Sévigné, dans une lettre à Mme de Grignan, s'avoue «transportée» par «les sublimes beautés» de Corneille (536). Certes, elle trouve dans *Bajazet* «des choses agréables», mais «rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner» (535).

Les spectateurs (d'une tragédie cornélienne) sont pas seulement des spectateurs de théâtre; ils jouent en même temps leur rôle comme compagnons des héros et témoins de leur gloire. Ils composent l'auditoire indispensable à ces personnages destinés à susciter l'admiration, et dont la vie n'aurait aucun sens si elle n'affrontait victorieusement l'épreuve du jugement public. Rome ou la Bithynie, que nos géros sont censés prendre pour juges, n'ont guère accès à la scène; elles sont bien plutôt dans la salle. Du moins est-ce là (...) qu'on applaudit, qu'on juge enfin, sans trop les distinguer, le génie de l'auteur et la grandeur d'âme de ses personnages. Ainsi, la tragédie cornélienne est-elle doublement un spectacle, puisque les grandeurs qu'elle représente sont déjà spectacle dans la vie, avant de le devenir au second degré sur la scène. Le public est à la fois des deux fêtes, l'une sociale, l'autre littéraire. La première, la moins apparente sans doute, n'est pas la moins importante. elle condense dans ses échanges affectifs entre le public et les personnages de la tragédie, tout le système de relations psychologiques qui définit

2 EVA JELLINEK

la société. Au théâtre comme dans la société le grand ressort est l'admiration (Bénichou 29).

A une société où règne une atmosphère de gloire et de générosité, à une société encore avide de sublime, de grandeur exaltée et d'héroïsme, Corneille présente des êtres d'exception, des âmes fortes, des vertus rares. Son théâtre est l'exaltation de la grandeur et de la puissance humaines. Il crée des situations extraordinaires dans lesquelles ces âmes peu communes peuvent se réaliser pleinement, s'élever à une existence supérieure, et susciter l'enthousiasme et l'admiration, exalter les autres personnages et le public:

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière;
Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur;
Et comme il voit en nous des âmes peu
[communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des
[fortunes.
(Horace, II, 3)

Dans *Horace*, comme dans *Le Cid*, Corneille nous montre l'ascension héroïque de deux jeunes gens le jour de leur premier coup de maître. Placés dans une situation absurde soit par un soufflet, soit par le choix arbitraire que Rome fait de trois champions, les jeunes gens trouvent l'occasion de s'élever au-dessus d'eux-mêmes, d'accéder à leur plus haut niveau d'être et de réaliser leur grandeur virtuelle. Rodrigue, «jeune présomptueux», lance un défi au Comte, «bras invaincu», l'appui du Royaume:

Mes pareils à deux fois ne se font point
[connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de
[maître.
(...)
Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.
(II, 2)

De même le jeune Horace s'enfle d'orgueil lorsqu'il apprend sa désignation:

La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil;
 Mon esprit en conçoit une mâle assurance;
 J'ose espérer beaucoup de mon peu de vaillance;
 (...)
 Qui veut mourir ou vaincre est vaincu rarement.
 (II, 1)

Et, à la suite de l'affirmation orgueilleuse de leur grandeur, les deux jeunes gens se précipitent avec joie vers la conquête de leur être glorieux et triomphant.

Dans *Cinna* et dans *Polyeucte*, Corneille montre l'héroïsme à un autre moment de la carrière du héros. Il ne s'agit plus d'héroïsme guerrier ou de conquête militaire. *Corneille* nous présente deux héros le jour où ils acquièrent une gloire permanente, une sorte de repos héroïque. *Cinna* s'ouvre sur un Auguste dont la carrière commence au sommet. Il est déjà tout-puissant, mais sans avoir rien accompli d'héroïque. Son accomplissement, son geste de clémence au moment le plus inattendu, au moment où il se voit trahi par tous les êtres qui jouissaient de sa pleine confiance, lui permet de régner tant sur le corps que sur le cœur d'autrui et sa gloire se confirme à jamais dans l'histoire. Jadis héros guerrier, *Polyeucte*, acquiert une gloire permanente, par son martyre, au ciel. Le héros obtient ce qu'il veut et assure son triomphe éternel. *Corneille* nous présente l'homme capable de se créer, capable de liberté, construisant sa vie, assumant son existence.

Ce sont *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte* qui ont fixé l'image du héros cornélien triomphant, tout-puissant, parfait, dont «le seul vouloir fait tout ce qu'il résout» (*Polyeucte*, IV, 6). Ce sont aussi ces pièces qui ont donné lieu à des définitions simplistes de l'héroïsme cornélien, le réduisant à une construction théorique, abstraite, manquant totalement de la complexité et des contradictions de la vie.

4 EVA JELLINEK

Nous espérons montrer par une analyse de ces quatre pièces, qui marquent l'apogée de l'héroïsme cornélien et qui ont créé l'image du héros cornélien surhumain, «mécanique abstraite» parfaite, que l'héroïsme cornélien est empreint d'ambiguïtés, qu'il est contradictoire et complexe et bien loin d'être une prouesse à l'état pur.

Dans *Le Cid*, les deux jeunes amoureux, Rodrigue et Chimène, se trouvent à la veille de leur mariage, près du port, «près de voir leur feu récompensé». Rodrigue a réussi à convaincre son père de demander la main de Chimène à Don Gomès, le jour même, au sortir du conseil. Quant à Don Gomès, il estime Rodrigue. «Ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire», dit-il (I, 1). L'amour des deux jeunes gens et les exigences sociales sont donc en parfait accord, quand un coup de théâtre, le soufflet donné par don Gomès à Don Diègue au moment même où Don Diègue aurait dû proposer le mariage, dissocie irrémédiablement l'honneur et le bonheur et déclenche le conflit tragique propre à la réalisation de l'héroïsme. Comme nous l'avons vu ci-dessus, le héros ne se laisse pas écraser par le sort et ne cède pas à la tentation du suicide, de la lâcheté. Grâce à un effort de volonté exceptionnel, il «s'attache au combat contre un autre soi-même» et tue le Comte.

Dès lors, c'est au tour de Chimène de satisfaire à l'exigence de l'honneur et de venger son père en poursuivant la perte non plus de son futur beau-père, mais de son amant même. Le drame de Chimène en devient plus poignant. Son amour, justifié par le grand mérite de Rodrigue, représente pour Chimène un devoir aussi absolu que le devoir de l'honneur. si elle ne pouvait plus estimer Rodrigue, elle cesserait aussi de l'aimer. Mais cet amour ne se nourrit pas d'estime seule. Le grand mérite de Rodrigue renforce le désir de Chimène de s'unir à son amant, de le garder pour elle, au lieu de le perdre comme le demande son honneur. Elle ne peut pas l'aimer sans vouloir le conserver. Les exigences du coeur et celles de l'honneur ne sont pas conciliables. Elle doit garder

Rodrigue, puisqu'elle l'aime, et elle doit le perdre pour venger son honneur et sa gloire sans lesquels Rodrigue ne pourrait pas l'aimer en retour. Chimène est déchirée entre deux obligations également impérieuses et contradictoires, qui rendent le bonheur impossible. Son héroïsme réside dans son courage à poursuivre, malgré son déchirement, la satisfaction de sa gloire, par la perte de Rodrigue. Dès qu'elle apprend l'issue du duel, elle court demander justice au Roi. Bien qu'elle adore Rodrigue à bon droit, elle emploie les arguments les plus propres à faire condamner. Mais si elle présente sa vengeance comme son devoir, elle fait aussi appel à l'intérêt du Roi:

Un si vaillant guerrier qu'on vient de vous ravir
 Eteint, s'il n'est vengé, l'ardeur de vous servir
 Enfin mon père est mort, j'en demande
 [vengeance,
 Plus pour votre intérêt que pour mon
 [allégeance.

(...)

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
 Mais à votre grandeur, mais à votre personne;
 Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat
 Tout ce qu'enorgueillit un si haut attentat.

(II, 8)

Tout le mérite de Chimène consistera à ne pas abandonner cette poursuite. Mais,

(...) je veux que la voix de la plus noire envie
 Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis
 Sachant que je t'adore et que je te poursuis,

(III, 4)

avoue-t-elle à Rodrigue. Lorsque l'être aimé rentre victorieux du combat contre les Mores et que Chimène est obligée de l'estimer et de l'aimer davantage, la poursuite nécessite un effort d'autant plus inouï sur elle-même. Son héroïsme n'en devient que plus admirable. Elle revient demander justice au Roi, qui consent à un duel avec Don Sanche. Sachant Rodrigue

invincible, elle pose la loi du duel judiciaire d'une façon qui illustre sa persévérance dans sa poursuite:

A tous vos cavaliers je demande sa tête.

(...)

Qu'ils le combattent, Sire; et le combat fini,
J'épouse le vainqueur, si Rodrigue est puni.

(IV, 5)

Or, le dénouement du *Cid* laisse entrevoir le mariage de Chimène avec le meurtrier de son père. Le bonheur est devenu possible. Les exigences de la gloire de Chimène ne s'opposent plus à celles de son cœur. Elle peut épouser Rodrigue, c'est-à-dire céder à ces dernières, garder Rodrigue pour elle, au lieu de le perdre, tout en conservant son estime et son amour, donc tout en étant généreuse. Le conflit tragique déclenché par le soufflet, conflit qui a nécessité un extraordinaire effort des personnages sur eux-mêmes pour la réalisation de leur héroïsme, n'existe plus. Gloire et bonheur sont de nouveau en parfait accord.

Comment Corneille a-t-il pu résoudre le conflit et supprimer l'opposition de l'honneur et du bonheur sur laquelle il a construit toute sa pièce? Comment a-t-il pu concilier les inconciliables et rendre possible le mariage des héros?

La dignité de la tragédie demande «quelque grand intérêt d'Etat»; cet intérêt fait irruption dans *Le Cid* avec l'arrivée des Mores, dont l'apparition place le Royaume en danger immédiat: «Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras», dit Don Diègue à Rodrigue (III, 6). Rodrigue triomphe des Mores et sauve le Royaume.

Sois désormais le *Cid*: qu'à ce grand nom tout

[cède;

Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède

Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes

[lois

Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois.

(IV, 3)

Rodrigue est dès lors le *Cid*, l'appui et la force du Royaume, le garant de son avenir. En poursuivant sa vengeance, Chimène travaille désormais à la perte de l'Etat. L'introduction de l'intérêt de l'Etat élargit le dilemme de Chimène aux dimensions d'un problème politique.

Rodrigue maintenant est notre unique appui,
L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore,
Le soutien de Castille, et la terreur du More.

(...)

Et si tu veux enfin qu'en deux mots je

[m'explique,

Tu poursuis en sa mort la ruine publique.

Quoi! pour venger un père est-il jamais permis

De livrer sa patrie aux mains des ennemis?

Contre nous ta poursuite est-elle légitime,

Et pour être punis avons-nous part au crime?

(IV, 2)

Avant l'arrivée des Mores, l'honneur et la gloire de Chimène exigeaient la poursuite de Rodrigue. L'abandon aurait été une infâmie:

Hier, ce devoir te mit en une haute estime;
L'effort que tu te fis parut si magnanime,
Si digne d'un grand coeur, que chacun à la cour
Admirait ton courage... (IV, 2)

Mais «ce qui fut juste alors ne l'est plus aujourd'hui» (IV, 2). Donc par l'introduction du problème politique, Corneille change les données initiales du conflit tragique. Si la poursuite de Rodrigue était nécessaire à sa gloire, à sa considération dans la société, cette même poursuite l'en isole maintenant. Pour mettre fin à la poursuite du *Cid* par Chimène, le Roi change la loi du duel judiciaire et la pose ainsi:

(...)

Et le combat fini, m'amenez le vainqueur.

Qui qu'il soit, même prix est acquis à sa peine:

Je le veux de ma main présenter à Chimène.

Et s'adressant à Chimène:

Qui que ce soit des deux, j'en ferai ton époux.
(IV, 5)

Or Rodrigue sort vainqueur du duel judiciaire. Désormais la société aristocratique non seulement approuve que Chimène cesse de pourvuivre Rodrigue, mais souhaite maintenant qu'elle accepte la loi du duel judiciaire et épouse Rodrigue:

Et ne sois point rebelle à mon commandement,
Qui te donne un époux aimé si chèrement,
(V, 6)

lui dit le Roi. Si par respect des moeurs Chimène n'approuve pas ouvertement son mariage avec le meurtrier de son père, elle ne s'oppose plus cependant à la société, car elle peut désormais satisfaire sa gloire et épouser Rodrigue; aussi concède-t-elle:

Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr;
Et quand un roi commande, on lui doit obéir.
(V, 7)

Corneille réconcilie dans le mariage les exigences sociales et celles du coeur. Cette réconciliation de la gloire et du bonheur n'est devenue possible que grâce à un tour de passe-passe. L'introduction des Mores, «qui se présentent d'eux-mêmes» (Corneille 220), sans aucune nécessité interne de l'intrigue, et qui font intervenir un nouvel ordre de réalités dans l'action, puis le changement de la loi du duel judiciaire par le Roi, suppriment les obligations de naissance. Le conflit tragique de l'héroïne n'est au fond pas résolu mais contourné.

Corneille veut réconcilier la gloire et les exigences du coeur, il veut rendre le mariage possible car, si la gloire, l'héroïsme vivifient les exigences du coeur; le désir de la possession amoureuse, les exigences du coeur renforcent à leur tour l'héroïsme. Chimène n'aurait pas soutenu avec autant de courage son effort

pour satisfaire à sa gloire et pour poursuivre Rodrigue, si ce n'était pour perpétuer l'amour de Rodrigue pour elle, le désir de Rodrigue de l'épouser. De même l'héroïsme de Rodrigue est-il vivifié par l'espoir de la possession amoureuse.

Pour posséder Chimène, et pour votre service,
Que peut-on m'ordonner que mon bras
[n'accomplisse?

(V, 7)

demande-t-il au roi. L'espoir de la possession amoureuse exalte l'héroïsme. Le héros n'est pas uniquement l'héritier d'une lignée, mais aussi un individu en lui-même, pour lui-même. Il n'est pas un idéal théorique mais une réalité humaine. S'il est invincible dans ses combats contre les Mores et contre Don Sanche, c'est parce qu'il entrevoit l'accomplissement de son amour, la réalisation de son bonheur. Or, sans le changement des données initiales du drame, la possession amoureuse aurait été impossible. Bien que Rodrigue ait mérité la coeur de Chimène et l'accomplissement de cet amour, le mariage n'aurait jamais pu avoir lieu. Privé de l'espoir de réaliser son amour, le héros aurait cessé d'exister:

Mon bras, pour vous venger, armé contre ma
[flamme,
Par ce coup glorieux m'a privé de mon âme;
Ne me dites plus rien; pour vous j'ai tout
[perdu.

(III, 6)

et Rodrigue affirme à Don Diègue qu'il ne cherche plus que le trépas. L'arrivée des Mores et un nouvel espoir raniment Rodrigue et le rendent à son héroïsme. C'est le changement des données initiales du drame, qui en faisant entrevoir la possibilité de la possession amoureuse, permet au héros de vivre son héroïsme et de le perpétuer en développant pleinement ses facultés. Sans cette péripétie, la première étape du devenir héroïque aurait été en même temps un acte de suicide. De même l'héroïne aurait mis fin à son existence et à

L'héroïsme est une projection idéale de soi vers laquelle tend le héros et qui s'accomplira dans la réalité par le geste héroïque. C'est à cet au-delà de soi-même que vise désormais Horace. Lorsqu'il assure la victoire de Rome et tue Curiace il n'a pas encore achevé son geste héroïque. Il n'a pas encore assumé les conséquences d'un acte qui lui a été imposé du dehors. Il ne se considère que comme:

(...) *le bras qui venge nos deux frères,*
Le bras qui rompt le cours de nos destins
[contraires,
 Qui nous rend maîtres d'Albe (...) (IV, 5)

Il a éliminé les données émotives de la question et a rejeté hors de sa conscience le prix auquel il a acquis cette victoire, l'idée de Curiace ami, beau-frère, autre soi-même. Il ne vient d'affronter qu'un ennemi, un visage sans nom. Il reste la rencontre indispensable et attendue avec Camille. Contrairement à Curiace, qui subit son sort au lieu de l'assumer, qui incarne l'image de la victime non-agissante, Camille, elle, est une adversaire à la mesure d'Horace. Sa gloire est le contre-pied de la gloire d'Horace et consiste dans une valorisation absolue du sentiment privé, pour lequel elle renie famille et patrie. Bien que Curiace soit mort en ennemi de Rome, elle refuse de l'oublier et de fêter la victoire. Au contraire, elle veut se confondre entièrement avec son amant. Elle décide de braver son frère et de lui opposer la force de son sentiment:

Oui, je lui ferai voir, par d'infallibles marques
 Qu'un véritable amour brave la main des
[Parques.
(IV, 4)

En bravant Horace, en ressuscitant devant lui la valeur du sentiment, Camille, le contraint à envisager son acte dans sa totalité et ramène à sa conscience le fait que cet ennemi de Rome qu'il vient de tuer était Curiace, l'amant et l'ami. Ce n'est pas seulement du combat contre un ennemi public dont Horace revient vainqueur. D'où la réaction violente d'Horace au défi

de Camille, qui parle de la mort de son «amant» et de son «cher Curiace» (IV, 5). comme le remarque Louis Herland, Horace lui ne prononce pas tout au long de la confrontation le nom de «Curiace». Il ne parle que de «cette mort», que du «souvenir d'un homme» (IV, 5). Ce n'est qu'au moment même où il tue Camille, qu'il s'écrie:

C'est trop, ma patience à la raison fait place;
Va dedans les enfers plaindre *ton Curiace!*

(IV, 5)

«*Ton Curiace!* Mesure-t-on ce que signifie ce cri sauvage, désespéré? Car il le lâche enfin, ce nom qui ne pouvait reparaitre sur ses lèvres que pour être aussitôt anéanti dans le sang de Camille. Ce n'est pas Camille seulement qui est morte; avec elle Curiace est mort une seconde fois, et maintenant pour toujours» (Herland 173). C'est en tuant Curiace une seconde fois dans la personne de Camille, incarnation de la valorisation absolue du sentiment, et c'est en abolissant jusqu'au nom de Curiace sur les lèvres de Camille qu'Horace réalise son geste héroïque; c'est alors qu'il assume son acte. Qu'il ait tué Camille par emportement ou par raison, il l'a fait parce qu'il a voulu la tuer. Ce n'est plus un geste qui lui est extérieur. Il n'est plus seulement le «bras», il adhère pleinement à son acte. Et par la suite il maintient ce geste en refusant de se dédire. C'est lorsqu'il tue Camille qu'Horace prend sur lui d'avoir tué Curiace, qu'il se charge de la responsabilité de son acte. Le héros triomphe. Il a réellement assumé sa situation, il a dépassé son absurdité et a affirmé sa maîtrise sur le sort, en le réduisant à son service. Horace a accompli ce qu'il a voulu. Il pourrait dire comme Oreste: «Je viens de naître... j'ai fait mon acte». Il est devenu celui qu'il a anticipé, qu'il a projeté (II, 3). Il a atteint sa plénitude d'être. L'héroïsme, le triomphe de l'homme, qui est capable de s'élever au-dessus de lui-même, de réaliser la possibilité virtuelle de la grandeur qu'il sent en lui, s'est accompli.

Mais le triomphe du héros n'est pas absolu. Le héros existe non seulement en lui-même, mais encore aux yeux des autres. Il est non seulement sujet, mais aussi objet, exposé aux regards du monde. Or, réfractée dans les yeux des autres, cette victoire se trouve ternie par une certaine ambiguïté. Le triomphe du héros se trouve altéré sous le regard d'autrui. «Je te vois d'un autre oeil que tu ne te regardes», avoue le vieil Horace à son fils (V, 1). L'ambiguïté réside dans le décalage de l'acte, tel qu'il apparaît au héros et tel qu'il apparaît à autrui. Dans le rapport extérieur du héros avec autrui, le héros subit une défaite à l'instant même où il s'accomplit. Au moment de la victoire, au moment même où Horace s'élève, il tombe socialement. Il tombe dans le «deshonneur», et la «honte» (V, 1). Horace se trouve plongé dans l'atmosphère de *Huis Clos*. Pour lui, comme pour les personnages de Sartre, «l'Enfer, c'est les Autres». Les Autres le condamnent au lieu de l'admirer. De même Tulle:

Cette énorme action faite presque à nos yeux
 Outrage la nature et blesse jusqu'aux Dieux.

(...)

Les moins sévères lois en ce point sont d'accord;
 Et si nous les suivons, il est digne de mort.

(V, 1)

car il a tué son propre sang. C'est justement le combat contre l'autre soi-même qui fait atteindre au jeune Horace son idéal, qui l'élève au-dessus de lui-même et des autres. Mais c'est aussi ce même don à son idéal qui abaisse Horace socialement. L'héroïsme porte sa contradiction sociale en lui. Le Vieil Horace aussi condamne le geste de son fils: «Tu pouvais, mon fils, t'en épargner la honte», lui dit-il (V, 1), sans peut-être comprendre que dans la dialectique du meurtre, Camille s'est confondue avec son amant, sans saisir qu'il s'agit toujours du même geste héroïque, de ce dépassement de soi que le héros accomplit au moment où il assume la responsabilité du combat contre Curiace. Horace connaît sa victoire et tient à sauvegarder l'intégrité de son moi. Il refuse de renier son geste et exige une mort honorable de cette société:

Permettez, ô grand Roi, que de ce bras

[vainqueur

Je m'immoie à ma gloire et non pas à ma soeur.

(V, 2)

La mort est aussi une exigence interne de l'héroïsme. Le véritable drame de l'héroïsme est qu'au moment où il naît, il se condamne lui-même à mourir. Le héros, au moment où il s'accomplit, ne peut plus continuer à exister. Il ne peut plus se projeter dans l'avenir, ne peut plus se dépasser, accéder à un autre niveau d'être puisqu'il vient de réaliser la plus haute image de lui-même. Le héros, au moment où il se réalise, a consommé tout son avenir et la seule issue, nécessaire, est la mort. L'ambiguïté du triomphe d'Horace donne à l'héroïsme toute sa dimension tragique. «D'autres aiment la vie, et je la dois haïr» (V, 2) confesse Horace qui, pour devenir héros, pour affirmer sa grandeur, a tout sacrifié. L'image du tombeau enfermant les dépouilles de Curiace et de Camille, enfermant à jamais ses plus chers attachements, symbolise le tombeau de son passé, de son bonheur dans sa famille. Son héroïsme, sa haute idée de lui-même réalisés, le héros ne demande plus qu'à mourir en héros, mourir pour cette gloire, en dehors de laquelle il ne lui reste plus rien. Cette mort lui étant refusée, Horace vivra pour obéir à son roi, mais il a perdu son enthousiasme. Cet «avenir» qu'on lui impose n'est plus son avenir. Horace est sacrifié à un idéal qui le dépasse. Il est condamné à vivre pour que se réalise, aux dépens de la sienne propre, la gloire de Rome.

Dans *Cinna* l'action se passe dans le palais d'Auguste, dans une cour fermée, où les liens de famille et de politique sont resserrés sur un nombre de personnages inférieur à celui d'*Horace*, où la claustration est assez complète. Peu nombreux, les personnages existent tous dans leur rapport à Auguste. Ils sont tous animateurs et chefs de la conjuration tramée contre lui, le personnage central de la pièce, dans la conscience duquel se déroule le drame essentiel. Il a assouvi son ambition et acquis la suprématie, mais pour ne trouver que du désenchantement. Il réfléchit

sur la nature de la gloire humaine, sur la vanité de la grandeur, qui lui a coûté tant de peines et de sang. La retombée, la descente du sommet qu'Horace était prêt à éviter au prix de sa mort, Auguste les désire. Son exemple est Sylla qui, s'étant démis de son pouvoir, a gagné sa tranquillité. Mais cet homme, qui jadis a conquis la suprématie avec enthousiasme, ne fait plus qu'hésiter, que tergiverser maintenant qu'il a accompli sa conquête. Il laisse décider de soi par autrui et se laisse convaincre de se maintenir sur le trône: «Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire». S'il reste sur le trône, c'est par la médiation d'autrui et non par pure adhésion intérieure. Le monologue qui suit la révélation de la trahison dont il est victime, présente une suite de fluctuations intérieures, de mouvements contradictoires, qui n'aboutissent qu'à l'indécision. A l'unité du héros cornélien s'oppose ici une vie intérieure déchirée, confuse.

O Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu,
 O rigoureux combat d'un coeur irrésolu
 Qui fuit en même temps tout ce qu'il se
 [propose!
 D'un prince malheureux ordonnez quelque
 [chose.

(...)

Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

(IV, 2)

Ainsi s'exclame Auguste. Il n'est pas seulement aux prises avec son désenchantement, sa lassitude, sa confusion. Son triomphe, son «empire absolu sur la terre et sur l'onde», «ce pouvoir souverain» qu'il a sur «tout le monde», «cette grandeur sans borne et cet illustre rang» (II, 1), sont aussi ternis par une autre ambiguïté, dans le rapport extérieur d'Auguste avec autrui. Plus que tout autre, le monarque a besoin d'être reconnu par autrui, de vivre dans la considération, dans la possession des consciences, condition indispensable de son «empire absolu», de «sa grandeur sans borne». Alors qu'aux yeux de Livie,

Mais le geste héroïque de Polyeucte est à certains égards un anti-héroïsme. Les quelques combats qu'il a dû livrer au cours de sa carrière le fatiguent: «Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher?» s'écrie-t-il (V, 3). La vie demande trop d'effort. Le geste héroïque de Polyeucte, son détachement du monde, est en quelque sorte une solution de facilité. La provocation du martyr traduit un certain manque de courage pour affronter la vie avant de monter au ciel. Polyeucte rend grâce à son Dieu de sa courte carrière: «Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir» dit-il (V, 3). Ce qui sauve Polyeucte, ce qui lui permet d'accomplir un triomphe absolu, total, c'est sa fuite devant les dangers de la vie.¹ L'héroïsme de Polyeucte, qui permet sa réussite totale, est donc empreint d'une certaine faiblesse, d'un certain anti-héroïsme.

Le geste de Polyeucte présente une autre ambiguïté, un autre caractère en quelque sorte anti-héroïque, dans le rapport du héros à l'Etat. En devenant ennemi des dieux, Polyeucte devient en même temps ennemi de l'Etat, comme l'exprime Stratonice, écho de la conscience publique:

Le courage si grand, cette âme si divine,
N'est plus digne du jour, ni digne de Pauline.
Ce n'est plus cet époux si charmant à vos yeux,
C'est l'ennemi commun de l'Etat et des Dieux,
Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide.
(III, 2)

Son geste héroïque le retranche de la société au lieu de l'y installer. Il devient «saintement rebelle» (V, 5). Lorsque Pauline rappelle à Polyeucte les devoirs sociaux du noble

Vous n'avez pas la vie ainsi qu'un héritage;
Le jour qui vous la donne en même temps
[l'engage:
Vous la devez au prince, au public, à l'Etat.
(IV, 3)

c'est toute l'éthique féodale, toute la morale héroïque des pièces précédentes que la réponse de Polyeucte ébranle.

Je dois ma vie au peuple, au prince, à sa

[couronne;

Mais je la dois bien plus au Dieu qui me la

[donne:

Si mourir pour son prince est un illustre sort,

Quand on meurt pour son Dieu, quelle sera la

[mort!

(IV, 3)

Polyeucte place le service de Dieu au-dessus des lois de l'Etat, au-dessus de l'ordre social. Alors que Rodrigue et Horace étaient les soutiens de l'Etat, et qu'Auguste était l'incarnation même de l'Etat, Polyeucte est un élément de désordre.

Il s'oppose non seulement aux héros des pièces précédentes, mais aussi, par son christianisme, à son propre passé, à son héroïsme féodal d'autrefois. Le chef de la noblesse arménienne, issu du sang des rois, renie son nom, son passé et son devoir envers l'Etat. Son héroïsme est la négation de l'héroïsme dans le contexte de l'éthique aristocratique. Polyeucte rejette la société et ne désire que l'approbation de Dieu. Sa mort, l'accomplissement de sa « gloire », est du point de vue social le comble de l'ignominie et du déshonneur: il est, en tant que rebelle politique, mis à mort par les bourreaux de Félix. L'une des raisons pour lesquelles Pauline essaye de fléchir Polyeucte est la sauvegarde de leur honneur social. Si celui-ci a été jadis un héros guerrier au service de l'Etat, Sévère est l'incarnation même de la valeur guerrière. Il y a un contraste frappant dans la pièce entre la gloire extra-sociale, anti-sociale de Polyeucte et celle de Sévère, héros guerrier par excellence, soutien de l'Empire et favori de l'Empereur une gloire fondée sur le maintien du *statu quo*. Sévère remporte l'admiration du monde. Mais la gloire de Sévère nous intéresse moins en elle-même qu'en tant qu'épreuve pour Pauline. Le héros principal de la pièce, le personnage le plus grand, le

plus admirable, est en contradiction ouverte avec la société, avec l'Etat. Il est vrai que même les pièces précédentes présentaient des éléments de désordre, tels Don Gomès dans *Le Cid* ou Emilie dans *Cinna*. L'insolent Don Gomès, souffletant celui que le choix du roi venait de distinguer, annonce déjà en quelque sorte Polyeucte renversant les idoles des dieux au temple et attaquant par là Décie lui-même. L'autorité royale était mise en question par le geste de Don Gomès. C'était déjà une rébellion contre l'ordre. Emilie dans *Cinna* attaque aussi l'autorité royale, mais elle reconnaît à la fin son «forfait». Alors que Don Gomès et Emilie sont tous deux dans leur tort par leur rébellion, Corneille donne raison à Polyeucte. A la grandeur rebelle de Polyeucte s'oppose la médiocrité de Félix, représentant de l'Empereur et de l'ordre. *Polyeucte* ébranle les fondements de l'Etat affermis par Auguste de façon «immuable». si *Cinna* marque le triomphe de la monarchie et de l'ordre féodal, dans *Polyeucte*, nous assistons à l'effondrement de cet ordre. *Polyeucte* annonce les ambiguïtés des pièces de la Fronde et inaugure la représentation des conflits entre le héros et le pouvoir.

Le théâtre de Corneille, «poète du Surhomme (...) chantre de l'éternel triomphe, apôtre de la volonté toute puissante, incorrigible optimiste épris des 'hommes tels qu'ils devraient être'» (Doubrovsky 492), ce théâtre destiné à exalter, à enthousiasmer son public pour les âmes exceptionnelles, admirables, présente donc une complexité psychologique, sociale et politique étonnante. Corneille place ses personnages dans les situations les plus extraordinaires, où les héros doivent faire sur eux-mêmes des efforts inouïs, pour nous montrer l'homme triomphant, grand, libre, qui est ce qu'il se fait, qui est son propre Dieu. Mais que cet héroïsme, que cet idéal soient ambigus, c'est justement le mérite de Corneille, qui a conféré à son oeuvre les ambiguïtés de la vie. Les ambiguïtés de l'héroïsme cornélien sont des ambiguïtés humaines. Corneille exprime par les ambiguïtés de l'héroïsme la plénitude de la vie, sa richesse, sa densité. En effet, il «nous rend l'homme dans toute sa complexité, dans sa réalité

totale»² C'est grâce au caractère ambigu du triomphe d'Horace, qu'on peut dire d'*Horace* que c'est «la naissance de l'homme» (Herland 173). Si son héroïsme était sans ambiguïtés, ce théâtre ne serait que la présentation d'un idéal artificiel, pauvre, dépourvu de toute valeur humaine. L'héroïsme cornélien n'est pas plus une prouesse à l'état pur, que le héros cornélien n'est une création abstraite et dépourvue de densité. Le théâtre de Corneille est l'expression d'une méditation sur l'expérience humaine, complexe et contradictoire.

Université McGill

Notes

¹ La mort représente pour Polyeucte une «assurance tous risques». La sainteté du héros est un «égoïsme intelligent» et son martyre «un intérêt bien compris» (Doubrovsky 250). L'auteur montre que Corneille utilise, dans *Polyeucte*, des thèmes chrétiens au profit d'une éthique qui est la négation même du christianisme. Octave Nadal, par contre, admire le courage et la grandeur d'âme du héros, capable de sacrifier son bonheur terrestre pour Dieu. Ces interprétations contradictoires de *Polyeucte* reflètent le caractère paradoxal de la pièce.

² Dans une intéressante comparaison entre Corneille et Racine, Jean-Paul Sartre note: «For fifty years one of the most celebrated subjects for dissertation in France has been formulated as follows: «Comment on La Bruyère's saying: 'Racine draws man as he is; Corneille as he should be'. We believe the statement should be reversed. Racine (...) studies the mechanics of love, of jealousy in an abstract, pure way (...). His *dramatis personae* are only creatures of his mind, the end results of an intellectual analysis. Corneille, on the

other hand (...) gives us back man in all his complexity, in his complete reality». (Extrait d'un entretien avec Jean-Paul Sartre, in: «Forgers of Myths: The Young Playwrights of France», *Theatre Arts*, XXX, juin 1946).

Ouvrages Cités ou Consultés

- Benichou, Paul. *Morales du grand siècle* (Paris: Gallimard, 1948).
- Corneille, Pierre. *Oeuvres complètes* (Paris: Editions du Seuil, 1963).
- Doubrovsky, S. *Corneille et la dialectique du héros* (Paris: Gallimard, 1963).
- Herland, L. *Horace ou la naissance de l'homme* (Paris: Ed. de Minuit, 1952).
- Nadal, Octave. *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille* (Paris: Gallimard, 1948).
- Niderst, Alain, éd. *Pierre Corneille, Actes du colloque de Rouen* (Paris: Presses Universitaires de France, 1985).
- Perrault, Charles. *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (Paris: Dezallier, 1696)
- Rendall, Steve. «Corneille ou le triomphe du fils», in: *Ouverture et Dialogue, Mélanges offerts à Wolfgang Ieiner* (Tübingen: Günter Narr Verlag, 1988).
- Sartre, J.-P. et al. «Forgers of Myths: the Young Playwrights of France», *Theatre Arts* (XXX, juin 1946)
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de. *Lettres*. (Paris: Hachette, 1862). T. II.