

Pierre Corneille, vierge et martyr

André Gabriel

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/600>

DOI : [10.4000/baroque.600](https://doi.org/10.4000/baroque.600)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1987

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

André Gabriel, « Pierre Corneille, vierge et martyr », *Baroque* [En ligne], 12 | 1987, mis en ligne le 31 juillet 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/600> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.600>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

Pierre Corneille, vierge et martyr

André Gabriel

- 1 On le reconnaît assez facilement, maintenant, Corneille a longtemps été victime de cette simplification de La Bruyère, source d'une vue scolaire selon laquelle « il peint les hommes comme ils devraient être » et crée des personnages hautement politisés, esclaves d'un devoir intransigeant. Fort heureusement, la critique en est venue à plus de nuances et les travaux de Stegmann, Doubrovsky, Nadal et bien d'autres ont fort à propos remis en question une conception quasi mécanique de ce théâtre et l'ont éclairé de données plus complexes. Au point même qu'on en arrive à être dérouté par le comportement de certains des personnages ou de voir, avec Louis Herland, l'inexplicable et l'imprévisible comme ressort tragique chez Corneille¹.
- 2 Jacques Maurens pense résoudre certains problèmes dans son ouvrage consacré au néo-stoïcisme de Corneille. Refusant toute critique de genre impressionniste qui veut voir dans une œuvre un jaillissement spontané, Maurens voit le théâtre de Corneille organisé autour d'un système philosophique ou moral, engagé, sans toutefois faire de Corneille un philosophe engagé qui écrirait avec de sombres préméditations. Après avoir examiné les développements de l'Humanisme en France depuis la Renaissance, Maurens en arrive à Corneille. Il écarte les premières comédies car, dit-il, jusqu'en 1637
[...] Corneille se fait au hasard des imitations ou des expériences sous la pression conjuguée d'un public et d'une idéologie officielle².
- 3 Mais, à partir du *Cid*, Corneille adopte la morale néo-stoïcienne de Juste Lipse et de Du Vair qui l'élève au-dessus de ses rivaux. Cette morale reprend le stoïcisme de Sénèque tout en refusant le pessimisme de l'auteur romain. La foi en Dieu éclaire la vision de ces philosophes et offre à l'homme une participation à l'œuvre divine de création, participation qui lui donne accès à une grandeur jusque-là inconnue.
- 4 *Le Cid* n'est cependant pas encore un succès total. Corneille y erre encore et ne fait de Rodrigue qu'un héros virtuel toujours soumis à la mode. Les doctes de l'époque ne s'y trompent cependant pas qui condamnent la pièce pour son anticonformisme et ses audaces. Pour Maurens, c'est avec *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte* que Corneille maîtrise enfin sa philosophie ; Horace n'est pas ce monstre que tout le monde s'accorde à décrier. S'il est dur, c'est qu'il se défend contre sa tendresse blessée à vif et, en fait, c'est Curiace qui

exprime ce que ressent Horace (p. 260). Hélas ! la vertu d'Horace est souillée par son crime inexplicable, et Corneille lui-même est surpris, car il n'a pas, en général le goût de l'imprévisible, imprévisible qui cadre mal avec la morale néo-stoïque. Maurens, sans justifier tout à fait Horace, explique qu'il n'a pas tué par patriotisme, mais en patriote (p. 268).

- 5 L'apogée du néo-stoïcisme, Corneille l'atteint avec *Cinna*. L'empereur agit absolument sous le contrôle de la raison et la pièce accomplit cette réconciliation de l'homme avec Dieu qu'ébauchaient bien des auteurs dramatiques depuis le début du siècle. Et enfin *Polyeucte*. Là encore, contrairement à beaucoup de critiques, Maurens justifie l'attitude de Polyeucte et voit dans les actes du martyr un sublime de même nature que celui d'*Horace* et de *Cinna*. Il s'agit là d'un acte volontaire et rationnel.
- 6 Et puis Richelieu meurt et le néo-stoïcisme passe de mode. Et Maurens termine là son étude. Si l'on peut suivre facilement Maurens lorsqu'il découvre chez Corneille un moraliste néo-stoïcien, on est en droit de se demander si toutes les motivations de cette morale sont aussi volontaires et rationnelles qu'elles pensent l'être, et chercher au long de l'œuvre de Corneille qui comprend encore une vingtaine de pièces si d'autres forces ne sont pas aussi présentes dans ces motivations.

*

**

- 7 La caricature de Corneille présente ses héros comme déchirés entre leurs passions, généralement l'amour, et leur devoir, ce dernier triomphant dans presque tous les cas après une crise douloureuse ; les héros sont en effet soucieux au plus haut point de leur « gloire », c'est-à-dire d'une image de soi qui est d'ailleurs moins altruiste que narcissique. Or à bien étudier cette œuvre, l'amour, loin d'y jouer un rôle secondaire, semble envahir chaque pièce, chaque personnage. On ne parle là que d'amour, on en souffre, on en meurt.
- 8 Les premières comédies ont beau n'être que des essais, selon Maurens, Corneille n'en était pas moins Corneille en les écrivant, et elles sont déjà centrées sur l'amour. Or Nadal y découvre dès l'abord une certaine phobie de l'amour. Ainsi, c'est lorsque tout est prêt pour le mariage que l'héroïne de *La galerie du palais* se trouble et doute. *La place Royale* présente un conflit entre la passion et la liberté ; comme si un homme perdait beaucoup de sa liberté dans le mariage au XVII^e siècle ! Il peut certes s'agir d'une liberté de décision, mais pourquoi faut-il que ce soit Corneille qui traite cette question alors que la comédie de l'époque consiste plutôt à vaincre des obstacles pour arriver au mariage le plus vite possible ? Nadal ajoute d'ailleurs :

Non seulement Alidor décide de s'affranchir de l'humiliation qu'entraîne l'esclavage de la passion, de s'en punir ... mais encore, il semble souhaiter pour celle qu'il aime une punition et une guérison semblable.³

Les mouvements d'Alidor sont ambigus et contradictoires.

- 9 Puis, à partir de *Médée*, dit Nadal,

[...] l'œuvre cornélienne, humaine, mais parfois aventurée hors de l'expérience, éclatante de réalités mais aussi de fictions, semble surgie d'un univers étranger. On la prendrait pour une fable de l'homme (p. 123).

Peut-être tout simplement pour un rêve (voir *L'illusion comique*), ou bien encore pour un fantôme comme le sont bien des œuvres d'art.

- 10 Cette punition souhaitée mais impossible dans la comédie, Corneille peut l'infliger aux amoureux dans *Médée*. Pour s'être aimés, Jason et Créuse vont souffrir : lui perd ce qu'il a de plus cher, ses enfants, et se suicide ; elle, meurt dans d'atroces souffrances.
- 11 Et puis *Le Cid*. Rodrigue et Chimène, un de ces couples d'amoureux célèbres, persécutés par le sort. L'obstacle à l'amour est ici extérieur et le débat de Rodrigue porte apparemment sur sa réputation. Il ne parvient pourtant à une décision qu'en fonction de l'amour : lorsqu'il comprend qu'il perd Chimène de toutes façons. S'il se venge, Chimène peut l'aimer mais ne peut l'épouser, s'il ne se venge pas elle ne peut ni l'aimer, ni l'épouser. Il choisit la solution qui lui conserve l'amour de Chimène même si ce faisant il la rend orpheline et fait couler ses larmes. Et bien des critiques ont noté chez ce jeune amoureux un certain cynisme, voire de la cruauté. Nadal voit chez lui un tortionnaire (p. 171) qui par deux fois arrache à Chimène un aveu indécent pour elle puis se retire satisfait (voir à ce sujet Maurens qui cite tous ces points de vue, p. 236, 237). Mais la pièce finit bien, dit-on, grâce à un *rex ex machina* qui arrange tout. Qui arrange tout ? C'est selon ; car la dernière réplique de Chimène est peu encourageante :
- Mais à quoi que déjà vous m'avez condamnée,
Pourrez-vous à vos yeux souffrir cet hyménée... ?
Si Rodrigue à l'état devient si nécessaire
De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire
Et me livrer moi-même au reproche éternel
D'avoir trempé mes mains dans le sang de mon père (V, 7).
- Ce qui ne permet pas au roi d'être très optimiste en ce qui concerne le mariage :
- Espère en ton courage, espère en ma promesse...
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi. (Ibid.)
- 12 Loin de voir dans *Le Cid* le triomphe de la raison, Nadal y voit le triomphe de l'instinct sur une volonté qui abdique ses pouvoirs, surtout dans la scène où Rodrigue torture Chimène (p. 171).
- 13 Horace est certainement le plus néo-stoïcien des héros de Corneille ; en tout cas dans les trois premiers actes. Mais peut-on admirer son assassinat, même avec toutes les circonstances atténuantes que Maurens s'efforce de lui accorder ? Et il ne s'agit pas là d'un malentendu moderne puisque déjà les contemporains et Corneille lui-même déploraient cet acte. Peut-être Corneille s'est-il laissé emporter parce que, consciemment ou non, la crise passionnelle importait plus pour lui que le problème moral. Camille est avant tout amoureuse et la pièce est autant la sienne que celle des hommes. Elle rejoint son Curiace comme elle le désirait si fort, mais dans la mort, à l'abri de toute relation physique. Sur les six couples possibles du début de la pièce, il n'en reste qu'un seul, Horace et Sabine, mais on connaît la dévotion de cet époux à l'image maternelle qu'est Rome.
- 14 Auguste agit en homme exemplaire et la pièce est dans l'ensemble une illustration de la morale néo-stoïcienne. Mais l'amour quelque place qu'il y tienne, y est fort mal traité, alors que cela n'est même pas nécessaire. Cinna, contrairement à son souverain, est une triste figure :
- L'intérêt du pays n'est pas ce qui l'engage ;
Le sien, et non la gloire, anime son courage (III, 1).
- Il n'est pas très convaincu :
- Émilie et César l'un et l'autre me gêne :
L'un me semble trop bon, l'autre trop inhumaine (III, 2).

Quant à Émilie, elle manipule son faible amant et est totalement étrangère à toute autre passion que la vengeance de son père. En dépit de toutes ses protestations, son amour n'est « qu'un présent funeste » (I, 2).

- 15 Enfin, *Polyeucte*. Là encore, Maurens s'efforce de rationaliser et de justifier le héros vis-à-vis de sévères critiques. On a remarqué que Polyeucte décide d'aller briser les idoles lorsqu'il apprend que Pauline va rencontrer Sévère. Dès le XVII^e siècle on a remarqué que ce chrétien dépassait les bornes d'un christianisme raisonnable dans son zèle. Les premiers chrétiens évitaient la provocation et l'acte de Polyeucte n'est pas rationnel. Maurens veut y voir une sorte de prédication :

Néarque son initiateur proposant de cacher leur foi, Polyeucte, l'exhorte à montrer publiquement qu'ils sont chrétiens. (p. 291)

Attitude inutile qui, de plus, met en danger ses correligionnaires et donne une mauvaise image de la cause qu'il prétend avancer (cf. III, 6). Corneille dépasse ses modèles néo-stoïques. Du Vair, en effet, voit dans le mariage, s'il est établi au niveau du jugement et de l'esprit, s'il vit d'une estime réciproque, le moyen et le signe de l'excellence morale (Maurens, p. 120). Or Polyeucte éclate contre l'amour où il ne, voit que de

Honteux attachements de la chair et du monde (IV, 2).

Et Pauline ne s'y trompe pas qui lui répond :

C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée ?

Je te suis odieuse après m'être donnée ! (IV, 3).

- 16 Polyeucte ne voit Pauline que comme un obstacle à son bien (ibid.). Doubrovsky remarque que

[...] si la mort de Polyeucte réalise ses intentions, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une échappatoire qui perpétue à jamais sa fuite devant Pauline au premier acte.⁴

Sa mort, dit-il, n'est finalement qu'une forme inférieure de suicide, et son martyre une mystification (p. 261). Et lorsque Nadal affirme de son côté que Polyeucte ayant goûté les joies impérissables de l'amour divin est déçu par les courts instants privilégiés de l'amour terrestre, il ne s'appuie sur aucune affirmation du héros et met de toutes façons Polyeucte en contradiction avec les enseignements de saint Paul qui donne l'amour humain comme un échantillon de l'amour divin et affirme :

C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à sa femme, et les deux deviendront une seule chair.

Ailleurs il recommande :

Ne vous privez point l'un de l'autre si ce n'est d'un commun accord et pour un temps.⁵

Pourquoi refuse-t-il, lui, le mariage alors qu'il le recommande à Sévère et à Pauline ? Jusque-là le couple ne s'était pas scellé dans son intimité totale; avec *Polyeucte* elle se réalise intégralement. Or l'expérience chamelle,

[...] loin de résoudre la contradiction amoureuse, la pose décisive et autrement redoutable. (Nadal, p. 200)

- 17 La Cléopâtre de Corneille aime César, mais l'amour a sur elle bien peu de pouvoir (2, 1) car elle est avant tout ambitieuse, c'est l'auteur qui le dit :

Je ne la fais amoureuse que par ambition et en sorte qu'elle semble n'avoir d'amour qu'en tant qu'il peut servir à sa grandeur. Quoique la réputation qu'elle a laissée la fasse passer pour une femme lascive et abandonnée à ses plaisirs... je trouve qu'à bien examiner l'histoire, elle n'avait que de l'ambition sans amour. (Examen.)

Cela résoud bien des problèmes et, encore une fois, écarte le côté charnel de l'amour.

- 18 *Théodore vierge et martyr*. C'est tout un programme, car d'entrée elle se dit

Insensible aux plus saintes ardeurs (II, 2).

Elle aimerait à la rigueur Didyme qui est chrétien comme elle

Si [son] âme à [ses] sens était abandonnée (Ibid.).

Mais elle est inquiète et sait

Que par [ses] propres sens [elle] craint d'être surprise (Ibid.).

- 19 On lui propose un mariage des plus raisonnables, mais, plus fanatique encore que Polyeucte, plus terrifiée encore que lui par les rapports physiques, elle fuit avec horreur cette union qui sauverait plusieurs vies. Le plus étonnant est d'ailleurs le choix de martyr qu'elle fait. Alors que

Dieu tout juste et tout bon, qui lit dans nos pensées,

N'impute point de crime aux actions forcées.

Soit que vous contraigniez pour vos Dieux impuissants

Mon corps à l'infamie ou ma main à l'encens,

Je saurai conserver d'une âme résolue

A sans macule une épouse impollue (III, 1).

- 20 Et ici, l'époux impollu c'est le Christ. Alors que l'un vaut l'autre, elle choisit de subir la luxure de trente soldats plutôt que de brûler un peu d'encens devant un autel ou tout simplement d'épouser le chrétien Didyme qui ne la laisse pas insensible. Enfin, lorsqu'elle pourrait être sauvée, lorsque Valens apprend ce qui la menace, il tergiverse, se demande et demande ce qu'il pourrait bien faire ou faire faire jusqu'au moment où il n'y a plus rien à faire. Il s'indigne alors :

Marcelle a donc osé les traîner à la mort

Sans mon su, sans mon ordre ? Et son audace extrême... (V, 8).

- 21 Théodore n'est pas victime de sa foi. Elle est victime de son fanatisme ou plutôt de sa phobie de l'amour charnel, et Doubrovsky voit dans son attitude un suicide déguisé (p. 285). Au point que Corneille a dû fausser le jeu et outrer la cruauté de Marcelle pour faire de Théodore une victime crédible (Stegmann, p. 595).

- 22 Dans *Rodogune* la mère charge ses fils de tuer la femme qu'ils aiment. Elle parvient elle-même à tuer un de ses fils mais se suicide de façon inattendue. Et le mariage de l'autre fils est remis *sine die* :

Et vous, allez au temple

Y changer l'allégresse en un deuil sans pareil,

La pompe nuptiale en funèbre appareil.

Et nous verrons après, par d'autres sacrifices

Si les Dieux voudront être à nos yeux plus propices (V, 4).

- 23 *Héraclius*, ce drame qui finit bien, voit un double mariage, certes, mais après le meurtre du père. Et à partir de cet acte et pendant un certain temps, les pièces de Corneille vont mieux finir. Un mariage dans *Don Sanche d'Aragon*, bien que peu convaincant, comme le remarque Stegmann : « Don Carlos se grise d'un double amour, parce qu'il les sait impossibles. Il n'en fait l'aveu ni à dona Elvire, ni à Isabelle qui fait toutes les avances⁶ » À partir de là Stegmann voit dans les pièces de Corneille « le triomphe de l'amour ».

- 24 Nicomède devrait finir mal, mais grâce à la conversion in extremis d'un frère providentiel, tout finit bien, c'est-à-dire par une « promesse » de mariage, encore qu'on soit en droit de se demander si Laonice aime Nicomède ou le grand général qu'il est et qui pourra défendre son sceptre. Dans *Andromède* un mariage terrestre est rompu au profit d'un mariage avec un dieu !

- 25 En effet, Grimoald, vers la fin de *Pertharite*, renonce à son ambition et soupire :

Il est temps de tourner du côté du bonheur (IV 5). La situation est pourtant bien artificielle : « les ressorts que ne recouvre aucune humanité fonctionnent à nu » (Nadal, p. 228). Roseline hait en Grimoald ce qu'elle devrait admirer, ce qui flatterait sa gloire, mais elle le hait : « cette définition de la haine vaut ce qu'elle vaut. Est-elle valable humainement » ? se demande Nadal (p. 229). Et puis Corneille reprend *œdipe* et y ajoute une intrigue parallèle avec Thésée et Dircé. *Œdipe* subit son sort traditionnel et le jeune couple est autorisé à connaître le bonheur conjugal, bien que sur le rappel du mariage par Thésée, Dircé s'insurge :

Seigneur, il n'est saison que de verser des larmes (V, 8).

- 26 Corneille vieillit et ses héros aussi. Certes, l'amour s'exprime, de plus en plus exigeant, et lutte pour son espace vital, mais les résultats ne sont pas toujours à la mesure des exigences. On ne cache plus les motivations sous d'apparentes raisons d'état ou de vertu. On avoue clairement qu'on agit en fonction de la passion ou de la survie :

Il faut vivre, et l'amour nous y doit obliger (*Othon*, I, 4).

- 27 Mais peu de couples aboutissent. En dépit de toutes les manœuvres des protagonistes, Sertorius est tué avant d'épouser Viriate et l'autre prétendant est exécuté. Avec *Sophonisbe* l'amour s'annonce encore plus fort :

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 (IV, 2).

Mais pas de mariage. *Sophonisbe* se suicide.

- 28 On n'a jamais vu, avec *Othon*, « de pièces où il se propose autant de mariages pour n'en conclure aucun » (Corneille, Examen). Là encore, l'amour règne en maître et passe avant la politique, au point qu'on en arrive presque à l'absurde : « Le sacrifice, dit Stegmann, sera d'autant plus amer qu'il se révèle à un certain moment inutile » (p. 529). Mais Plautine exprime peut-être les vrais sentiments de Corneille :

Il est un autre amour dont les vœux innocents
S'élèvent au-dessus du commerce des sens.
Plus la flamme en est pure, et plus elle est durable (I, 4).

- 29 C'est bien entendu l'amour platonique. Là encore, tout finit « bien ». *Othon* est nommé empereur par ses soldats, mais tout est gâché car *Virius*, le père de Plautine, a été tué dans l'échauffourée et le mariage est remis :

Ne pressez point un trouble qui s'augmente,
Vous voyez mon devoir et connaissez ma foi.
En ce funeste état, répondez-vous pour moi.
Adieu, Seigneur (V, 7).

Stegmann s'interroge à ce sujet :

Doute, complaisance masochiste, sadisme conscient ou non, générosité de pure
amoureuse, vaine tentative de se libérer des contraintes du sort, tout ceci serait dès
Othon commun à Corneille et à l'œuvre future de Racine. (p. 534)

- 30 *Agésilas* hélas, disait Voltaire. Dans « cette curieuse tentative de tragédie enjouée » (*Stegmann*, p. 535), l'amour enfin triomphe et s'accorde avec la générosité et la politique. Il semble que Corneille se détende vis-à-vis de l'amour sentiment aussi bien que vis-à-vis de l'amour sensuel puisqu'il célèbre là trois mariages.

- 31 Mais cela est de courte durée. Dès *Attila* une image paternelle, l'empereur *Attila* lui-même, met de nouveau obstacle au bonheur des amoureux. Et ce n'est que grâce à un

heureux accident que le dénouement logique de la pièce est contourné, apparemment une rupture de l'aorte du tyran. Stegmann écrit :

Un dénouement bâclé esquive l'ultime explication qu'on attendait entre Ildoine et Honorine. (p. 542)

- 32 Tite et Bérénice ne se marieront pas, on le sait dès le début de la pièce. Mais, là encore, les motivations de Corneille sont des plus obscures. Bérénice, en effet, ne renonce à Titus que lorsque Rome l'a faite Romaine et qu'il n'y aurait plus de crime à épouser Tite. L'autre femme, la double, est tout aussi déconcertante, affirmant à Domitian que s'il l'aime vraiment, il doit favoriser son mariage avec l'homme qu'elle n'aime pas ; il ne s'agit même plus de générosité politique ou de gloire, mais de simple vanité digne des courtisans de Louis XIV se disputant sur des questions de siège ou de tabouret. « L'amour cette fois n'engage jamais le sacrifice. Est-il plus fort ? On peut en douter ». (Stegmann, p. 545).

- 33 Avec *Pulchérie*, refus encore de l'amour au profit du pouvoir, à première vue, mais en fait, au profit de la virginité. Pulchérie pourrait épouser Léon, les arguments en faveur de ce mariage ne manquent pas. Mais elle fuit la chair :

Je vous aime Léon...
 Je vous aime, et non point de cette folle ardeur
 Que les yeux éblouis font maîtresse du cœur.
 Non d'un amour conçu par les sens en tumulte
 A qui l'âme applaudit sans qu'elle se consulte,
 Et qui ne recevant que d'aveugles désirs
 Languit dans les faveurs et meurt dans les désirs (I, 1).

Pulchérie fait un mariage blanc et donne Léon à Justine, ce qui, selon Stegmann, gâche un peu son personnage (p. 558).

- 34 Enfin *Suréna*. Un vrai chant d'amour, échec de la volonté, dit Stegmann (p. 562). Eurydice aurait pu épouser Pacorus sans amour et cela aurait sauvé la vie de l'homme qu'elle aime et excusé ses rapports physiques non voulus et rendus innocents puisque réalisés avec un homme qu'elle n'aime pas. Mais non, c'est encore trop. Elle s'arrange pour faire comprendre à son futur époux qu'elle aime ailleurs et, dès lors qu'il le sait, le mariage devient impossible et Suréna est de fait condamné à mort.

- 35 Le tragique est revenu, mais il repose sur l'ambiguïté des raisons avancées :

On ne sait jamais si la raison ou le devoir que mettent en avant, chacun de leur point de vue, tous les personnages, sont les vrais mobiles de leurs actes. (Stegmann, p. 563).

Eux non plus ne le savent pas et Corneille lui-même ne le savait certainement pas non plus. Car non seulement les héros de Corneille fuient devant l'amour charnel, qu'ils en proclament les droits ou non, mais encore, ils en souffrent et semblent vouloir se punir, simplement pour y avoir songé, pour l'avoir contemplé, désiré et en avoir été souillés mentalement.

Conclusion singulière, note Nadal, ce théâtre, dans son ensemble mettant l'amour à si haut prix, tendait à devenir celui de la privation. (p. 200)

En effet, c'est l'exigence amoureuse qui provoque la tragédie (Stegmann, p. 596). Et cela, non pas en fonction d'impératifs politiques ou moraux maladroïtement invoqués, mais en fonction d'une phobie de tout ce qui est sexuel, déguisée au début en phobie de la perte d'indépendance, plus tard en goût de la sainteté ou en soif du pouvoir.

- 36 Triomphe de l'amour, certes, mais de quel amour ? Les héroïnes s'apparentent souvent à l'Emilie de *Cinna* et manipulent l'amour en fonction d'une seule chose: le sceptre. Elles

n'épouseront rien moins qu'un roi. Et comme les rois cornéliens sont généralement assez faibles vis-à-vis de leur épouse, ces femmes sont plutôt viriles. Ainsi Cléopâtre, Sophonisbe, Rodogune (avec une pointe de tendresse), Rodelinde, Dircé, Elpinice et Aglatide, Honorine et Ildoine ou Viriate qui avoue :

Mais je ne sais que c'est d'aimer ou de haïr ;
Et la part que tantôt vous aviez en mon âme
Fut un don de ma gloire et non pas de ma flamme.
Je n'en ai point pour lui, je n'en ai point pour vous :
Je ne veux point d'amant, mais je veux un époux (IV, 2).

*

**

- 37 Lorsque Maurens étudie le néo-stoïcisme de Corneille, il cite Croll qui remarque que [...] l'étude de la mélancolie au XVII^e siècle éclairerait grandement quelques phases obscures de son histoire littéraire (p. 98), donc aussi les œuvres de Corneille.
- 38 La mélancolie est le résultat de l'introjection d'un objet menaçant ou vu menaçant. Soit que l'objet ait vraiment été frustrant, soit que l'attitude œdipienne ayant été mal accueillie ait fait concevoir, par projection, un objet sévère. Dès lors, l'objet introjeté supplante le surmoi et inhibe le moi, le sature de culpabilité et le punit par le refoulement de toute pulsion instinctive. Le surmoi traite le moi comme le sujet voulait traiter le mauvais objet. Loin d'être protecteur comme il devrait l'être, le surmoi devient presque uniquement justicier.
- 39 Cette situation est extrêmement inconfortable et le mélancolique a besoin d'être aimé, a besoin de voir ce qui est juste d'accomplir autour de lui. Le mélancolique s'efforce d'amener son entourage à reconforter son amour propre, il s'accoutume à l'amour comme à une drogue. Mais, autant il souhaite être aimé, autant il craint d'être satisfait, surtout si la satisfaction implique la sexualité. Il attire l'attention sur lui au moyen du masochisme, en exhibant ses souffrances et en accusant son entourage d'avoir causé ces souffrances⁷.
- 40 Ce comportement qui varie dans le détail d'une personne à l'autre n'éclaire-t-il pas la personnalité de certains des héros cornéliens, l'imprévisible de leur comportement ? On ne sait rien sur Pierre Corneille. Il paraît que sa mère était avare. Peut-être était-elle aussi distante, l'avarice accompagnant généralement l'analité. Œdipe ou frustration ou combinaison des deux, peu importe. L'Œdipe amène la crainte de la punition, la frustration un sentiment d'insécurité et on arrive dans les deux cas à un complexe de culpabilité.
- 41 Or pour Mauron, la culpabilité ne fait pas de doute dans l'œuvre de Corneille ; il la voit exprimée dans la succession du mythe :
- Le héros n'y est non plus à la fois, comme Hamlet, mais successivement vengeur et parricide, justicier de l'Œdipe et coupable œdipien.⁸
- 42 La culpabilité est aussi évidente dans cette recherche systématique du châtiment et ce goût de la souffrance qui caractérise les héros cornéliens et ces œuvres imprégnées de sado-masochisme. Car le héros, c'est celui qui souffre. Même dans la vie de tous les jours, c'est la souffrance qui fait le héros, de l'enfant qui s'est fait mal et que l'on console au blessé de guerre en passant par le champion, le chercheur ou l'explorateur.

On recommande aux explorateurs de ne pas insister sur leur peine, de peur qu'elles ne suscitent un trop grand nombre de vocations.

Sadisme de Médée, goût de la souffrance d'Horace :

Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même...
Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous. (II, 3)

De même Camille :

Je crains pour l'une et l'autre en ce dernier effort
Et serai du parti qu'affligera le sort...
Je prendrai part aux maux sans en prendre la gloire ;
Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs (I, 1).

Puis elle provoque son frère et n'a de cesse qu'il l'ait tuée.

43 Sabine tient à peu près le même langage :

Quoiqu'à peine à mes maux je puisse résister.
J'aime mieux les subir que de les mériter (I, 2).

44 Corneille se blâme d'avoir ajouté deux actes qui ne sont pas nécessaires à la pièce et détruisent l'unité d'action en redoublant le danger couru par Horace. Mais cet ajout était inconsciemment nécessaire puisqu'il fait de Camille l'héroïne d'un drame non plus politique mais passionnel et qu'il gâche le héros principal par un geste quelque peu incestueux.

45 On a vu que Polyeucte dépasse de beaucoup les exigences de sa religion et cherche le martyr pour le martyr. *Pompée* tourne autour de l'ambition et les souffrances ne sont là qu'amertume de relations de pouvoir. Mais Corneille se rattrape avec *Théodore*. On y baigne dans le sadisme et dans le masochisme :

Triomphant de ma vie, il fera ma victoire
Mais, si grande, si haute et si pleine d'appas
Qu'à ce prix j'aimerais les plus cruels trépas (II, 4).
Hâtez, hâtez Seigneur ces heureux châtiments
Qui feront mes plaisirs et vos contentements (II, 5).

Et Paulin ne peut que s'étonner :

Puisque dans les tourments vous trouvez des délices... (III, 1)

46 De même, *Rodogune* est chargée de menaces et de tortures, de souffrances morales et physiques :

Et le trône et l'hymen, tout me devient suspect.
L'hymen semble à mes yeux cacher quelque supplice,
Le trône sous mes pas creuser des précipices ;
Je vois de nouveaux fers après les miens brisés,
Et je prends tous ces biens pour des maux déguisés :
En un mot, je crains tout de l'esprit de la reine (I, 5).

Un des fils est tué, la reine se suicide et tout se termine par une cérémonie funèbre. *Héraclius* n'est fait que de menaces, sauf pour Phocas qui, lui, est tué, presque par son propre fils. Dans *Andromède* un monstre dévore les plus jolies filles de la ville et la mère se croit responsable de la catastrophe. Et ainsi de suite avec *Œdipe*, *Sophonisbe*, *Othon* et jusqu'à *Suréna* où Eurydice supplie :

Vivez Seigneur, vivez, afin que je languisse,
Qu'à vos yeux ma langueur rende longtemps justice.
Le trépas à vos yeux me semblerait trop doux,

Et je n'ai pas encore assez souffert pour vous.
 Je veux qu'un noir chagrin à pas lent me consume,
 Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume ;
 Je veux, sans que la mort ose me secourir,
 Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. (I, 3)

*

**

47 On a vu que la mélancolie se rattache à la relation avec la mère et, sans doute, à la relation parentale entière. Quelle est l'attitude de Corneille, dans son théâtre, vis-à-vis de la famille ?

48 Au début de l'œuvre, exception faite de Médée, les mères n'existent pas. Corneille n'en fait pas la moindre mention. Elles apparaissent à partir de *Théodore*, identiques à l'époque de Jason, c'est-à-dire cruelles et sanguinaires, presque toujours sous la forme de marâtres ou de mères assassines :

Ô haines, ô fureurs dignes d'une mégère !
 Ô femme que je n'ose appeler encor mère !
 (Rodogune II, 4)

49 La plus raisonnable de toutes serait encore Rodelinde, mais pour éviter d'épouser Grimoald, pour rester fidèle à son premier époux, elle n'hésite pas :

Je veux voir ce fils même immolé de sa main...
 S'il te faut du secours, je n'y recule pas
 Et veux bien te prêter l'exemple de mon bras (III, 3).

50 Le vieux guerrier lui-même en est horrifié. Puis c'est Marcelle, Rodogune, Arsinoé et les mères disparaissent de nouveau.

51 Les pères, de leur côté, sont faibles, voire veules: don Diègue, Félix, Valens, Céphée, Prussias, Syphax, Orode, ou bien ils sont morts comme dans *Cinna*, *Rodogune*, *œdipe* ou *Tite et Bérénice*. Et pourtant, c'est ce père, tout inoffensif qu'il soit qui est le plus menacé dans ce théâtre, bien plus que la dangereuse mère. Si Rodrigue ne tue pas son père, il tue celui de Chimène. Dans *Horace*, Doubrovsky voit un duel des peuples, un acte contre nature et il ajoute :

Ce n'est donc pas par hasard si l'acte privilégié du théâtre cornélien est précisément celui auquel nous sommes arrivés: le "parricide". Comme la libido dans le psychodrame freudien, le parricide, sous une forme ouverte ou voilée, directe ou symbolique, est au centre du drame cornélien. (p. 151)

Il conclut :

La dialectique de l'héroïsme par-delà le "nom", les "murs" et les "lois" débouche sur le drame primordial de l'inceste ». (Ibid.)

Car Doubrovsky voit dans le meurtre latéral un meurtre vertical : le fratricide d'Horace est en réalité un parricide. Le père est mort dans *Cinna* et Cinna prépare un parricide (I, 3), le père est tué dans *Héraclius*, dans *Othon* et dans *Sertorius* :

Oui, Seigneur : le perfide
 A vu plus de cent bras punir son parricide (V, 8).

52 Mère menaçante, père absent ou éloigné, c'est bien le drame de l'inceste que mentionne Doubrovsky qui hante l'œuvre de Corneille. Il est presque toujours transposé dans le sens fille/père, mais n'en est pas moins présent. Les rapports de la fille avec le père sont toujours des meilleurs. Émilie organise le meurtre d'Auguste pour venger son père.

Pauline passe toutes les bornes : son époux vient de mourir, son amant lui échappe et elle ne trouve rien de mieux à dire que

Qu'heureusement je retrouve mon père !
Cet heureux changement rend mon bonheur parfait (V, 6).

53 Elle y va presque d'un pléonasme sur le mot « heureux ». Et puis ce sont des femmes de plus en plus jeunes, de plus en plus hantées par le sceptre, symbole masculin, qui séduisent des hommes de plus en plus âgés, pour aboutir à Suréna qui meurt d'amour pour Eurydice.

54 L'inceste est encore plus explicite dans *Héraclius* où le frère est pendant un certain temps sur le point d'épouser sa sœur. La situation de *Rodogune* est plus complexe: deux fils sont amoureux de la femme de leur père, même si Corneille a pris soin de faire mourir Démétrius avant qu'il n'ait épousé Rodogune pour que

[...] l'amour que ses deux fils ont pour elle ne fit point horreur aux spectateurs qui n'auraient pas manqué d'en prendre une assez forte s'ils les eussent vus amoureux de la veuve de leur père : tant cette affection incestueuse répugne à nos mœurs.
(Examen)

Les apparences sont sauvées, mais il n'en reste pas moins que Rodogune, pour sa part, aime en Antiochus « le vivant portrait de son père » (III, 3).

55 Andromède refuse l'homme qu'on lui destine pour épouser un dieu, symbole paternel s'il en est. Dans *Pertharite* Grimoald veut épouser la femme de son roi et Mauron⁹ pour appuyer sa démonstration de l'inceste chez Corneille remarque que l'amour de Grimoald pour sa reine est coloré d'inceste, même si celui-ci est refoulé. Dans *Sertorius* un roturier aime une reine et assassine celui qui était un père pour lui et dont il était jaloux. Honorie, Ildoine, Elpinice, Aglatide et autres héroïnes ne veulent que des rois (pères) pour époux.

*

**

56 Les ressorts dramatiques traditionnels du théâtre de Corneille, la gloire, le devoir, loin d'être négligeables, se doublent donc de ressorts inconscients, de compulsions qui agissent au sein d'un milieu familial troublé. Cela expliquerait qu'on ait pu si souvent voir dans les héros de Corneille des passionnés qui ne suivent pas leur raison aussi souvent qu'ils le pensent ou l'affirment. Une manifestation de la force de ces pulsions apparaît dans la duplication presque systématique des personnages, duplication dont l'auteur se blâme parce qu'il ne la comprend pas de son point de vue conscient qui vise à l'ordre et à la clarté. Il rallonge *Horace* et ajoute dans presque chaque pièce des personnages « inutiles comme l'Infante qui a intrigué bien des critiques. Et l'on voit Séleucus et Antiochus, Martian/Léonce et Héraclius/Martian, Nicomède et Attale, Pertharite et Gundebert. Dans *Œdipe* c'est l'intrigue de nouveau qui se dédouble; puis on a Sertorius et Perpenna, Viriate et Aristie, Syphaxe et Massinisse, Othon et Pison, Plautine et Camille, trois couples dans *Agésilas* et deux et demie dans *Attila*; dédoublement du couple dans *Tite et Bérénice* avec Domitian et Domitie... Dédoublement qui manifeste une désintégration du héros (Doubrovsky, p. 451) dont il exprime l'ambivalence et qu'il présente comme déchiré entre les pulsions et le refoulement.

- 57 Il devient assez clair que Corneille ne pouvait pas faire aboutir ses amours ; c'est moins l'amour que l'inceste que ses personnages fuient. De là leur raideur et non pas leur sens du raisonnable car, dit encore Doubrovsky :

Se laisser aller à la spontanéité c'est risquer de tomber malgré soi dans l'inceste.
(p. 310)

- 58 Au sujet de Polyeucte déjà, Antoine Adam se demandait à quel point Corneille se mettait dans son œuvre :

Qui sait s'il ne mettait pas davantage de lui-même dans sa pièce. Qui sait si cet admirable poème d'amour, de pureté et de fidélité n'était pas chargé d'un message secret pour celle qu'il avait jadis aimée et dont il était maintenant séparé par un obstacle définitif mais qui restait présente à lui par le souvenir.¹⁰

La question de savoir combien Corneille a mis de lui-même dans son théâtre est plutôt rhétorique. Bien avant le « Madame Bovary c'est moi », Corneille écrivait à Mazarin :

Nos vers disent plus souvent plus qu'ils ne pensent dire
(cité par Maurens, p. 311).

Et celle dont Corneille se sent séparé n'est peut-être pas celle à laquelle pense Antoine Adam. La réponse d'Eurydice à Pacorus s'appliquerait-elle ici ? Cet objet introjeté qui hante Corneille où est-il ? Dans sa vie, dans son œuvre ?

Il peut être
Seigneur, si déguisé qu'on ne le peut connaître.
Peut-être en domestique est-il auprès de moi ;
Peut-être s'est-il mis de la maison du roi ;
Peut-être chez vous même il s'est réduit à feindre.
Craignez-le dans tous ceux que vous ne daignez craindre,
Dans tous les inconnus que vous aurez à voir ;
Et plus que tout encore, craignez de trop savoir. (II, 2)

- 59 Trop de critiques craignent de trop savoir car la science chasse le mystère. Et si au sujet de Corneille il semble difficile de pousser trop avant dans les détails de la vie personnelle, la présence de problèmes infantiles ne fait pas de doute. Et de même qu'il y a peu de rapports entre les héros glorieux au verbe haut et agressif et l'auteur discret et retiré, il peut ne pas y avoir de rapports entre l'homme marié et père de famille et le fils ou le frère aux rapports troublés par des relations sexuelles dont il n'est pas conscient et qui ne se manifestent que dans ses fantasmes littéraires. À travers ses héros, Corneille reste vierge et se punit symboliquement pour avoir été tenté par l'inceste.

NOTES

1. « L'imprévisible et l'inexplicable dans la conduite du héros comme ressort tragique chez Corneille », dans *Le Théâtre tragique* (Jean Jacquot éditeur), Paris, C.N.R.S., 1962, p. 239-249.
2. *La Tragédie sans tragique*, Paris, Armand Colin, 1966.
3. *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 111.
4. *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 26l.
5. Ephésiens V : 25 et 31 ; I Corinthiens VII : 5.

6. *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, Armand Colin, 1968, vol. 2, p. 504. Toutes les autres citations sont tirées de ce volume.
 7. Otto FENICHEL, *The Psychoanalytic Theory of Neuroses*, New York, Norton, 1945, p. 387-414 ; voir aussi Karl ABRAHAM, « A Short Study of the Development of the Libido » dans *Selected Papers*, London, Hogarth, 1927 ; Melanie KLEIN, « Les premiers stades du conflit œdipien » dans *Revue Française de Psychanalyse*, 4 (1930-1931), p. 634-649 ; Kyosaki MARUI, « The Process of Introjection in Melancholia », dans *International Journal of Psychoanalysis*, 16 (1935), p. 49-58.
 8. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1964, p. 261.
 9. *L'Inconscient dans la vie et l'œuvre de Jean Racine*, Paris, C.N.R.S., 1957, p. 67 et 69.
 10. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1948-1956, vol. III, p. 541.
-

AUTEUR

ANDRÉ GABRIEL

U. S. A.