QUELQUES PROCÉDÉS UTILISÉS PAR P. CORNEILLE DANS SES TRAGÉDIES POUR LA VEDETTISATION DU PROTAGONISTE

Lector univ. drd. Vasile Rădulescu, Universitatea din Pitesti

Résumé

La tragédie cornélienne est centrée sur le protagoniste. Il prend la figure du Héros, qui acquiert son statut par l'accomplissement d'un acte sans pareil. La raison est pour lui volonté et ambition de ne pas se trahir lui-même.

Corneille concentre sur lui tout un faisceau de procédés rhétoriques pour le rendre éblouissant. Dans les sept premières tragédies, la rhétorique est appliquée presque complètement à la dramaturgie: tous les trois genres, toutes les sections traditionnelles s'y retrouvent. Ensuite, l'intérêt se déplace vers les moyens de l'elocution.

Un procédé constant et spécifiquement cornéllien est l'affirmation de son propre moi du héros-protagoniste.

Nous nous proposons d'illustrer par des examples ces démarches du dramaturge.

Dans les tragédies de Corneille, la centration de l'intérêt sur un personnage dominant est évidente. Tout d'abord, les titres mêmes le font voir. A la différence de certaines de ses comédies, Corneille donne pour titre à chaque tragédie un anthroponyme; ce n'est pas une originalité, il respecte la mode et une longue tradition à la fois. Seulement, chez Corneille, le nom du titre ne se superpose pas toujours au nom du personnage qui occupe le plus la scène, mais à celui qui l'emporte finalement, celui qui a le plus de force ou de raison. C'est le cas, par exemple, de *Cinna*, où le protagoniste n'est pas le conspirateur Cinna, mais l'empereur Auguste, qui bien qu'apparaissant relativement tard directement sur la scène, domine l'action et les caractères. Dans *Rodogune,* la reine Cléopâtre se débat longuement et occupe la scène comme un personnage principal, mais Rodogune impose sa raison, c'est pourquoi la pièce n'est pas intitulée « Cléopâtre ». Le cas le plus intéressant est celui de Pompée, le héros qui n'apparaît jamais sur la scène, mais dans l'ombre duquel se déroule toute la trame et se modélisent tous les caractères; son nom, sa personnalité exemplaire et son destin tragique influençant le comportement de tous les autres personnages. Si, par exemple, Racine a intitulé simplement son chef-d'oeuvre *Bérénice,* c'est qu'il s'agissait d'une poignante élégie d'amour, tandis que chez Corneille, *Tite et Bérénice* devait mettre en évidence la prédominance de la gloire des héros sur les questions sentimentales,

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

politique et amour se mêlant étroitement : il fallait donc que le nom de l'empereur apparaisse dans le titre.

Mise en relief du protagoniste par la mise en œuvre de la rhétorique

C'est la stratégie la plus importante et constante utilisée par Corneille, non seulement à cette fin, mais comme un vrai fondement de toute la construction dramatique. La vedettisation du personnage n'est que l'une parmi d'autres fonctions de l'application de la rhétorique à la dramaturgie.

La première tragédie de Corneille, *Médée,* tourne autour de la nature ardente et démoniaque de l'enchanteresse. Les pouvoirs surnaturels de Médée dominent la raison et les émotions de Jason, Créuse, Créon et Ægée. La majorité des discours prononcés soit par Médée, soir par l'un des autres personnages, reflètent la force de domination du caractère de Médée. Les discours de Jason dans l'Acte I, scène 2 et l'Acte V, scéne 7 démontrent l'inefficacité de ses tentatives d'apaiser la colère virulente de Médée et ses délibérations se terminent dans une résignation impuissante envers le pouvoir supérieur de sa femme. C'est Médée qui prononce les plus brillants discours et donne les plus puissants exemples d'oratoire délibérative et démonstrative dans cette tragédie. Dan son monologue délibératif d'entrée en scène, Médée dévoile son désir désespéré de garder l'amour de son mari Jason(vers 200-235.). En admettant qu'il lui est impossible de regagner l'amour de Jason, Médée se résout à adopter la seule conduite qui puisse effacer son déshonneur et satisfaire son orgueil offensé. Médée s'efforce à convaincre de la légitimité de ses plans criminels à l'aide des exemples, ou induction rhétorique. La nature des exemples et le langage choisi pour les exprimer son éloquents et plutôt affectifs que logiques et servant ainsi à mettre en relief la psychologie de Médée. L'exorde et la péroraison, les sections qui font appel aux émotions, recouvrent plus de la moitié du discours. A cause de son ton explosif, l'exorde établit non seulement l'atmosphère pour tout le reste du discours, mais assure aussi un portrait vivant de la psychologie de Médée. L'exorde se laisse diviser en deux parties : la première est composée d'une invocation aux dieux et aux démons que Médée implore pour venger son orgueil blessé et punir l'infidélité de Jason, tandis que la deuxième partie est un exécratio, ou série de malédictions dirigées contre Jason. Le narratio commence dans le vers 229 avec l'exclamation « Jason me répudie ! » Dans cette section, Médée présente des détails qui complètent les événements significatifs de son passé pour aider à la description de son caractère. Les quatre vers du reste de la narration prennent la forme de questions, les deux commençant par « Lui font- ils présumer... » et suggèrent que Médée sera vengée pour le dédain de Jason. Dans

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

l'explicatio v.241-254, Médée introduit la situation présente et révèle ses plans de vengeance, par le meurtre des fils qu'elle a eus de Jason. Pour trouver appui dans sa démarche criminelle, Médée se tourne vers son ancêtre, le Soleil, dans une apostrophe passionnée qui sert de peroratio. L'identification de la furie de Médée avec des images de chaleur et de feu à travers ce passage, par un langage hyperbolique, en comparant sa volonté à celle de son ancêtre, le Soleil, donne une force extraordinaire à son hostilité envers Jason et Créon. Médée commence son discours par une apostrophe aux « Souverains défenseurs des lois de l'hyménée » (v. 201.). L'état trouble de sa raison se manifeste dans l'énumération des pouvoirs qu'elle invoque dans les vers 210-211 : « Filles d'Acheron, pestes, larves, furies.../..Fières sœurs, ..// »., et cela souligne la passion maniaque de Médée. L'accumulation ininterrompue et implacable de blasphèmes témoigne du désordre mental du personnage. L'exclamation « Jason me répudie ! » résume succinctement la situation. Un torrent d'interrogations s'ensuit, mettant en évidence les obligations de Jason envers elle, soulignant l'ingratitude de celui-ci. La figure de l'erotesis, par laquelle le locuteur arrache une réponse forte à l'interlocuteur, est employée par Corneille pour induire à l'auditeur l'état d'esprit de furie de Médée. Le ton frénétique du narratio cesse brusquement à partir de la ligne 241 : « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même ». Les nombreuses figures du discours et de pensée contribuent significativement à la portraitisation de Médée. L'usage fréquent des pronoms moi et me et des adjectifs mon et seule montre le rôle prioritaire de Médée dans la tragédie: c'est elle qui conduit l'action et qui décide du dénouement. Il est intéressant de souligner que Médée ne fait appel à ses pouvoirs magiques qu'à deux reprises : une fois dans le final, quand elle s'en va sur un dragon - ce qui n'influe pas sur l'intrigue de la pièce -, et une fois au milieu du conflit, dans l'épisode de la robe empoisonnée qui punit la convoitise de Creuse et la tyrannie de Créon. Le reste de ses actions est déterminé par son tempérament volcanique plutôt que par sorcellerie.

Puisque les intrigues de la plupart des tragédies de Corneille tournent autour des conflits moraux et idéologiques, les personnages sont souvent placés dans des situations où ils doivent soit prendre une décision pour eux – mêmes soit convaincre un autre participant à l'action d'accepter leur raisonnement.Le discours délibératif apparaît fréquemment dans ces pièces, surtout dans l'exposition. Un exemple remarquable de l'usage du discours délibératif dans l'exposition est le monologue d'Emilie dans la scène qui ouvre la pièce *Cinna*. Le discours, non seulement fait connaître l'émotion du personnage, mais complète aussi les détails des événements passés et établit les relations entre les personnages principaux. Le discours délibératif apparaît aussi au point culminant de la pièce, quand un personnage est brusquement forcé de prendre une décision. L'exemple le plus célèbre est constitué par *Les stances* de Rodrigue dans la scène 6 de l'Acte I.

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

Mais les discours délibératifs qui surviennent en pleine action dramatique tendent à faire appel plutôt aux passions qu'à l'intellect. Les pièces qui sont basées sur la confrontation d'idées ou d'intérêts sont conformes au style argumentatif du discours judiciaire. Les disputes d'honneur et d'amour dans *Le Cid,* la loyauté familiale et de patriotisme dans *Horace* et des émotions personnelles et de responsabilité civique dans *Cinna* présentent des occasions pour des débats qui ressemblent souvent, comme structure et technique, à l'éloquence judiciaire. La tension dramatique atteint un point culminant lorsque les parties opposées sont amenées face à face devant un juge impartial. Les adversaires doivent présenter leur cas d'une manière logique et convaincante pour obtenir gain de cause. décision soudaine d'Auguste faveur de clémence dans *Cinna* est un exemple remarquable de l'interdépendance de techniques rhétoriques et des structures dramatiques dans le dénouement. Le discours épidictique, comme le débat judiciaire, est utilisé pour mettre en évidence la nature polémique de la plupart des tragédies de Corneille. La dénonciation des crimes d'Auguste par Emilie, Cinna et Maxime contribue à définir le caractère de l'Empereur. Sans cette intensification de la nature criminelle du passé d'Auguste, ni la conspiration ni la clémence d'Auguste ne pourraient e justifier. D'autre part, le discours démonstratif de louange est utilisé pour caractériser un personnage qui apparaît rarement dans la pièce, mais qui est toutefois le moteur de l'action de la pièce. Le plus remarquable exemple en est *Pompée,* tragédie qui tourne autour d'un héros qui n'apparaît jamais sur la scène. Le genre épidictique peut servir aussi à louer ou à condamner les faits de coulisse d'un personnage. Par exemple, l'énumération par Cinna des infamies passées d'Auguste, dans l'Acte I, scène 3, est une tentative de justifier la légalité de la conspiration. Ainsi, les trois genres rhétoriques fournissent une inspiration pour la conception et la composition de beaucoup de scènes de la tragédie cornélienne. La rhétorique, sous tous ses aspects, est utilisée avec beaucoup d'efficacité dans les sept premières tragédies de Corneille : *Médée, Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, La Mort de Pompée, Rodogune.* Ensuite, l'intérêt de l'auteur se concentre surtout sur les moyens de l'*elocutio*, la part du délibératif et du judiciaire diminuant progressivement. Par exemple, tandis que les moyens rhétoriques sont employés dans *Rodogune* (1644) pour faire un portrait psychologique terrifiant d'une égoïste sans scrupules, les moyens rhétoriques de *Théodore* (1646) semblent être utilisés seulement pour donner quelque couleur au style. Il n'existe pas de discours qui puissent être classifiés dans un genre oratoire, les arguments ne sont pas enchaînés suivant les règles de l'*inventio* et ne sont pas disposés selon les sections traditionnelles de *dispositio.* Le seul aspect de l'expression oratoire visible dans *Théodore,* c'est l*'elocutio*, mais les nombreuses figures telles les exclamations, les énumérations, l'hyperbole, la métaphore sont utilisées seulement pour

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

embellir l'expression, mais non pas pour renforcer la nature persuasive du discours.La même remarque est valable pour toutes les autres tragédies suivantes.

Egocentrisme du héros cornélien

Le héros cornélien se définit d'abord par sa gloire, une attitude de constance et de fidélité à sa propre personne,à l'essence même de son être.La modestie et l'humilité lui sont inconnues,même quand il est personnage de tragédie chrétienne (*Polyeucte et Théodore*). Ces héros se définissent eux –mêmes.Corneille les fait parler eux-mêmes d'eux, comme d'une troisième personne.Ils s'auto caractérisent et jamais de manière péjorative ou autocritique. Sans le cadre solennel de la tragédie,on le prendrait pour vantardise et on se croirait en pleine parodie.D'autant plus que le même procédé est utilisé dans le cas de Matamore de la comédie *Le Menteur*. Ce procédé d'autodéfinition laudative,d'auto caractérisation méliorative du personnage cornélien met en évidence sa valeur et a un caractère polémique,souvent agressif. Il affirme son identité,sa valeur,son unicité,sans donner d'autres indices,sans justification et les autres doivent en tenir compte.Son déchirement tragique vient du fait qu'il est mis dans la situation de se démentir,de sacrifier sa propre gloire,ce à quoi il ne consent point.
La caractérisation par un autre personnage apparaît rarement.Elle est nécessaire dans *Pompée* où le protagoniste est absent,mais cela se fait indirectement,par le biais de la rhétorique.Dans *Sertorius,* on trouve une caractérisation laudative indirecte qui résulte de l'échange d'amabilités entre les deux adversaires qui se respectent mutuellement,parce qu'ils se respectent d'abord eux-mêmes. La caractérisation par le récit – en vantant les exploits du héros - est présente aussi,soit par le récit d'un autre personnage (cf.*Pompée,* les récits d'Achorée sur l'assassinat de Pompée),soit par le récit direct du protagoniste(cf.*Le Cid).*

En revenant sur l'auto caractérisation laudative,il faut dire que,sur le plan du langage,le moi du héros est proclamé dans des phrases ternaires où,à côté du verbe copule être (ou un équivalent),l'attribut a diverses valeurs.C'est là une des figures de nomination très intéressantes,d'une assez grande diversité et récurrente dans toutes les tragédies cornéliennes.Dans toutes les pièces de Corneille,le nombre des énoncés à prédicat nominal du type Je suis + Attribut est considérable,mais doués d'une grande force dans celles de la première période,comme si l'un des soucis primordiaux du personnage cornélien était d'assurer les autres et soi-même de ce qu'il est et surtout de qui il est. Sabine, Camille, Curiace, Chimène, Médée, Cinna, Emilie, Auguste, Polyeucte, Sévère, Cléopâtre (de *La Mort de Pompée*),Viriate (de *Sertorius*), Sophonisbe, Don Sanche d' Aragon et Bérénice, tous disent à un instant ou a l'autre je suis et précisent ce qu'ils sont. Le prédicatif de cette phrase, de cette affirmation de soi est tout d' abord le nom : « Je ne suis point Don Sanche » , « Je suis Médée » , « Je suis encore Sévère » ;ce n'est pas une simple

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

présentation,mais l'affirmation d'une valeur.Il ne peut pas manquer d'indiquer la descendance, la race, la filiation : « Je suis de plus la fille de Corbulon »(Domitien dans *Tite et Bérénice*), « Sanche fils d'un pêcheur... »... « Sanche enfin,malgré lui,dans cette province,/Quoique fils d'un pêcheur a passé pour un prince »// ; « Je demeure toujours la fille d'un proscrit »,dit Emilie dans *Cinna.*L'appartenance nationale est proclamée pour souligner la supériorité des Romains,avec fierté et avec une sorte de nationalisme : « Je suis Romaine »,dit Sabine,à quoi s'oppose « Je suis homme » de Curiace,qui se sent accablé par l'exigence de vertus surhumaines,et il continue : « Et je rends grâce aux dieux de n'être pas Romain, /Pour conserver encore quelque chose d'humain ». L'effet obtenu est inverse: il n'est pas facile d'être romain,car cela exige une haute vertu. D'ailleurs,tout le long des tragédies de Corneille on retrouve cette épithète : « une si haute vertu »,qui caractérise les grands héros.Parfois,l'appartenance nationale se combine avec la filiation,pour exprimer la même fierté, par exemple, Cinna : « Seigneur, je suis Romain et du sang de Pompée », ce qui constitue un vrai argument ad personam. De cette affirmation péremptoire de soi ne peut manquer la mention du rang (d'ailleurs le sang et le rang figurent parmi les mots clefs de la tragédie cornélienne). Il s'agit non pas de n'importe quel rang, mais du rang suprême, celui de roi, d'empereur et particulièrement, dans certaines tragédies, de celui de reine. « Je suis reine » disent tour à tour Isabelle (*Don Sanche d'Aragon*), Laodice (*Nicomède*), Viriate (*Sertorius*), Sophonisbe, Bérénice et d'autres. Il s'agit d'un acte de langage qui traduit la maîtrise de soi, la prise en possession du **Je** par lui-**même**, la nomination du pouvoir de **je** sur soi-même. Ce **je** qui s'affirme est un **moi** héroïque, il n'est revendiqué que par les personnages en haute position, vedettes de l'action dramatique. C'est Auguste qui formule la plus célèbre affirmation de maîtrise, dans les vers : « Je suis maître de moi comme de l'univers, / Je le suis, je veux l'être »//. Au-delà de cette limite il n'y a plus rien ….

Après *Nicomède,* l'affirmation héroïque de soi semble se limiter à l'assertion de la place unique donnée par le titre, non plus par les actes héroïques, se présentant surtout sous la forme « Je suis reine », parallèlement au remplacement progressif des protagonistes masculins par les héroïnes. On aboutit même à une crise d'identité illustrée par les pièces *Don Sanche d'Aragon, Héraclius* et *Œdipe.* Mais les énoncés respectifs continuent à être prononcés. Ces énoncés affirment la permanence de l'être, la défense du moi, devenu faible, contre toute agression et surtout contre tout changement. À force d'égocentrisme, le héros cornélien sombre dans la solitude et l'isolement. On le voit dès la première tragédie, *Médée.* Médée, dans son célèbre monologue, au comble du désespoir, ne retrouve sa force et son refuge qu'en elle-même : « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même ». De la même façon, Emilie affirme : « Je suis ce que j'étais » en ajoutant « et je puis davantage ». Mais que veut dire le « Je suis chrétien » de Polyeucte, répété

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

obsessivement ? C'est l'assertion par laquelle il fait envers et contre tous l'engagement, le serment de fidélité à soi-même, de stabilité de son moi par la consécration totale à son Dieu. Il s'agit d'une sorte de contrat conclu avec soi-même de ne pas changer, de ne pas « souiller sa gloire » (expression récurrente dans beaucoup de tragédies cornéliennes). Le contrat imaginaire que les héros signent avec eux-mêmes ne les poussent pas le plus souvent dans la direction de leurs propres intérêts.

L'énoncé Je suis + Attribut est situé parfois dans les monologues (cf.le monologue - dialogue imaginaire de Médée avec Jason), mais, le plus souvent dans les dialogues des personnages, ce qui prouve son caractère polémique. Cornélie (dans *La Mort de Pompée*) menace César lui-même : « Souviens-toi seulement que je suis Cornélie » ; dans son cas, on assiste même à un clivage du sujet : « La veuve de Pompée y force Cornélie » (y = à sauver César) . « Sais-tu bien qui je suis ? » s'adresse le Comte à Rodrigue et ce dernier pense tout d'abord au nom, qu'il lui faut combattre en premier lieu : « Oui, tout autre que moi, / Au seul bruit de ton nom, pourrait trembler d'effroi »//. Emilie est indignée contre Maxime qui veut la posséder par ruse et par trahison : « Me connais-tu, Maxime, et sais-tu qui je suis ? » Ici l'interrogation est un acte de langage d'agressivité, non pas une simple demande d'information ou de confirmation. L'acte de langage agressif s'accompagne d'un acte de refus, il suffit que le héros soit conscient de ce qu'il est, ce n'est pas l'affaire des autres, qui ne peuvent l'influencer en rien**.** Autrement dit, « je sais qui je suis, et ce que je suis, je ne ferai que ce qui est conforme à mon essence, coûte que coûte ». Cela mène à l'incommunicabilité. Le héros s'isole, s'intériorise, il est accablé, mais ne se dément pas. Le meilleur exemple reste toujours Médée : NERINE : « Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?» MÉDÉE : « Moi, / Moi, dis-je, et c'est assez » (Et, soit dit en passant, Corneille prend soin de constituer un vers entier du seul mot Moi). A un autre endroit, à la même question « que vous reste-t-il ? » la même Médée répond : « Moi.Et toujours ma fortune a dépendu de moi ». Cette formule bizarre d'Auguste « Rentre en toi-même, Octave » veut dire, malgré son ambiguïté « je possède, je garde moi ».

Le héros se satisfait de l'affirmation autosuffisante du moi et de son nom, sans aucune justification, sans aucune raison, il n'énumère pas ses qualités qui l'amènent à se proclamer. La thèse est donc sans hypothèses, la conclusion sans arguments. Le présupposé est alors : « ma valeur est ma propre identité ».

Avec la déchéance progressive du Héros au long de la création cornélienne, le **Je** féminin finit par n'affirmer que la qualité de **reine** et l'héroïne semble obligée d'expliquer en quoi consiste la condition de reine, quels sont ses attributs. Il s'agit le plus souvent de reines sans couronne, sans pouvoir effectif. Il leur faut donc donner des arguments, mais ces arguments sont le plus souvent

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

fallacieux, basés sur *l'ethos,* non pas sur des preuves évidentes. Dans le cas de Pulchérie, il se produit un clivage entre le nom et la qualité royale : « Je suis impératrice et j'étais Pulchérie », c'est-à-dire le rang l'emporte sur le nom. D'ailleurs Corneille fait de nombreuses références (par la bouche de ses personnages, évidemment) à la « dure » condition des rois, qui doivent se comporter en rois et sacrifier leur bonheur personnel pour le bien de leurs sujets et de l' Etat ! On n'y croit plus aujourd'hui, mais l'impact était majeur auprès du public du XVII- ème siècle. Nous n'en retenons que l'habile rhétorique, les beaux vers et le sublime d'un idéal humain universel. Comme un roi est un roi il a dû être traité tout à fait à part, le théâtre de Corneille se présentant souvent comme une œuvre de propagande monarchique (indirecte, il est vrai) et d'idéalisation de la royauté. On s'en rend compte, rien qu'en consultant la liste des personnages (des « acteurs » comme on les appelait alors) de chaque pièce, les rois y figurent en tête de liste, même quand ils ne jouent qu'un rôle secondaire dans le conflit dramatique, comme par exemple Créon (*Médée*), Don Fernand (*Le Cid*), Tulle (*Horace*). Ils concentrent et monopolisent finalement l'intérêt, en devenant une sorte de *deus ex machina* dans la résolution du conflit ou pour la réalisation du dénouement. Pour atteindre la grandeur, le Héros doit servir avec éclat le roi. Ce dernier est toujours héros, l'héroïsme est inclus de manière axiomatique à la condition royale. Octave –Auguste se présente au départ comme un brave, un « brillant », une sorte de vedette », même si au début de la pièce sa personnalité est noircie par les déclarations des conspirateurs. Il incarne le succès dans l'action, la réussite dans la violence. Il est au trône parce qu'il a pu conquérir le pouvoir sur ses ennemis et s' affirmer comme un protagoniste défini par la Victoire. Mais dans cette condition il ne règne pas, il gouverne ; il lui faut posséder aussi l'âme de ses sujets. Cinna le ramène à l'image d'un tyran, d'un « tigre assoiffé de sang ». Pour atteindre au Sublime, Auguste est obligé de se séparer d'Octave (c'est-à-dire de son passé) et il souffre ainsi une crise passagère d' identité. Mais par la bouche de Livie, l'absolutisme de droit divin devient légitime :

« Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne,
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne,
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le présent devient juste et l'avenir permis,
Qui peut y parvenir ne peut être coupable,
Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable »

Au comble du pouvoir absolu, Auguste est malheureux parce que le pouvoir absolu exige de reposer sur la grandeur humaine : il doit procurer au souverain confort moral personnel. Voilà la motivation de son geste final de clémence (« acte sans exemple » formule qui apparaît ailleurs dans le théâtre cornélien). La véritable clémence consistant donc dans le dépassement de soi par

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

soi, elle est apothéose de générosité (dans le sens cornélien, dans la lignée du Magnanime aristotélicien, non pas dans le sens courant actuel).

Il y a dans *Rodogune*, tragédie sur le thème du pouvoir royal, un personnage invisible plus important que les protagonistes du drame : la couronne, avec ses accessoires, le trône, le sceptre . Ces mots clefs, auxquels s'ajoute diadème, résonnent tout le long de la pièce et dans beaucoup d'autres. Dans le cas du personnage de Rodogune, le problème de la couronne est complexe, elle place la valeur de la couronne au-dessus de l'amour, mais cette conviction ne prend pas chez elle, à la différence de Cléopâtre, la forme d'appétit insatiable, féroce, viscéral ; toutefois, elle n'en est pas moins forte : « L'orgueil de ma naissance enfle encore on courage, /Et quelque grand pouvoir que l'amour ait sur moi, / Je n'oublierai jamais que je me dois un Roi. »// et renvoie ses jeunes prétendants avec ces paroles : « Ne me revoyez point qu'avec le Diadème ».

L'échec de *Pertharite* auprès du public est dû surtout à la faiblesse des protagonistes. À côté d'un vice de construction dramatique de la pièce, on constate l'ambiguïté du personnage de Rodelinde, Corneille ayant assigné au départ un rôle de « vedette » à ce personnage dont l'arrogante vertu tourne à vide et ne détermine pas le cours de l'action ni le dénouement. Elle manifeste une frénésie d'orgueil qui débouche sur l'absurde. D'autre part, le comportement du roi Pertharite, qui réfère l'amour conjugal au trône a été apprécié comme une grande faiblesse par le public du XVII-ème siecle. Il ne reste que les déclarations de Pertharite qui se constituent en un bréviaire de la royauté, un hymne à la monarchie ; il y dresse l'inventaire des qualités royales, en culminant par l'assertion qu'on peut ôter la vie à un roi, mais jamais son nom. Corneille y fait, comme dans beaucoup de cas, un coup de force de rhétorique pour illustrer une idéologie.

Ce n'est pas par hasard que l'affirmation du moi dans *Othon* et *Suréna* est présentée autrement que dans d'autres pièces. Le héros n'est plus que l'ombre de lui-même, le moi héroïque se dissout dans le verbiage. Les héros n'agissent plus, ils ont agi dans le passé, ce qui leur a conféré une dignité sans pareille, mais leurs qualités ne sont plus appréciées et sont considérées même dangereuses pour les tenants du pouvoir en place, puisque les temps ont changé. Suréna se plaint : « Mon crime véritable est d'avoir aujourd'hui, / Plus de nom que mon roi, plus de vertu que lui »//. La tragédie cornélienne finit ainsi par consister en une coupure entre le héros et le monde réel, le héros étant incapable de renoncer à son idéalisme et à s'adapter aux circonstances nouvelles. Sertorius a voulu être héros et sa volonté s'est avérée trop faible à l'épreuve. De même Othon, que Corneille a privé de toute possibilité d'agir en l'emprisonnant dans un milieu fermé, suffocant. Deux dénouements truqués sauvent la face du héros : Sertorius transformé en victime tragique par un assassinat et Othon arraché à son désespoir et porté sur le trône par une révolte

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)

militaire à laquelle il n'a même pas participé. C'est le degré zéro de l'héroïsme dans le théâtre cornélien.

Le héros cornélien veut servir d' « exemple à l'univers » même s'il « ne triomphe qu'en idée », pour nous servir d'expressions propres au théâtre classique. Il est présenté sous des hypostases diverses, il n'est pas monolithique. De là la variété des formes d'expression du dramaturge, le permanent renouvellement des idées et du style. L'appel à la rhétorique fournit à Corneille, entre autres , les moyens de situer le héros, de lui donner du relief.

Bibliographie

Dumonceaux, P., 1975, *Langue et sensibilité au XVII-ème siècle*, Droz, Genève

Fumaroli, M.,1990, *Héros et Orateurs .Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* , Droz, Genéve

Kibédi- Varga, A., 1970, *Rhétorique et littérature. Etude des structures classiques*, Didier, Paris

Schérer, J., 1966, *La dramaturgie classique en France*, Libr. Nizet, Paris

Toma, D., 1992*, Formele pasiunii*, Ed. Meridiane, Bucuresti

Toma, P. , 1999, *Arta indepartarii.Eseu despre imaginatia clasica*, Nemira, Bucuresti

Truchet, J., 1975, *La tragédie classique en France*, P.U.F.

Ubersfeld, A., 1977, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Paris

* *Europe*, no 540-541/ 1974
* *Pierre Corneille. Actes du Colloque de Rouen*,
* *Revue XVII-ème siècle*, no 190/ 1996

BDD-A23856 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:01 UTC)