

L'ÉGOCENTRISME DU HÉROS CORNÉLIEN

Vasile RĂDULESCU

radul_vas_romanice@yahoo.com

Université de Pitesti, Roumanie

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'élocution. Un procédé constant et spécifiquement cornélien est l'affirmation de son propre moi du héros protagoniste. Nous nous proposons d'illustrer par des exemples ces démarches du dramaturge.

Mots-clés: héros, tragédie, égocentrisme

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'auto définition 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 à 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 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'égoïsme, 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 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 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 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^e-ème siècle. 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 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, Genève
- 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, Bucaresti
- Toma, P. , 1999, *Arta indepartarii. Eseu despre imaginatia clasica*, Nemira, Bucaresti
- 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