

UN ARCHÉTYPE DE LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE : LE MYTHE ROMAIN

Vasile RADULESCU
radul_vas_romanice@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Corneille a créé la tragédie moderne de la grandeur de l'homme dans la grandeur de Dieu. Il devait d'abord en trouver les sources. Il s'est mis à explorer systématiquement l'histoire de Rome. Il peint ses débuts dans Horace, son apogée dans Cinna, et dans Polyeucte le conflit de l'empire en déclin avec la future civilisation chrétienne. Le choix de l'histoire romaine trouvait sa justification essentielle dans le désir d'illustrer les "grandes idées" de Richelieu. C'est par le choix même de l'histoire romaine que se traduit l'engagement de Corneille. Patriotisme, absolutisme, religion sociale et tolérante: ce sont les fondements de l'Etat moderne qu'édifiait Richelieu.

Mots-clés : mythe romain, tragédie, Antiquité, politique, héros

Comme on sait, le rôle de l'Antiquité romaine a été énorme dans l'élaboration du classicisme français. Dès le XVI^e siècle., on avait pris l'habitude en France de faire des réflexions sur le pouvoir au moyen des mythes et des légendes historiques et, au XVII^e siècle., les princes, les grands seigneurs et les dames de la Cour avaient pris l'habitude de chercher leurs propres portraits dans les évocations du monde ancien présentées dans les ouvrages littéraires et artistiques du temps. Le portrait mythologique restait à la mode tout le long du siècle. Dans ces échos et résonances, le monde qu'on rencontre le plus souvent, qui passionnaient les âmes du XVII^e siècle, c'était Rome, avec son empire, ses vertus, sa politique, sa discipline militaire et son pouvoir durable. Le seul nom de Rome suggérait une vision idéalisante d'un Etat qui avait été à la fois puissant et civilisé. Cette vision a été évoquée puissamment par Corneille dans la série de ses chefs-d'œuvre des années 1640, *Horace, Cinna, Polyeucte*, et continuait à enflammer l'imagination des Français dans les années 1660. Ce phénomène n'est pas dû au hasard, il a des causes concrètes. Depuis la fin du siècle précédent, des érudits avaient mis à la disposition des Français, en latin et en français, les grands classiques de l'histoire romaine. Louis XIII lui-même en voyait l'importance, c'est pourquoi il a commandé à N. Coëffeteau, en 1615, une traduction de l'Histoire romaine de Florus,

qui sera suivie par d'autres. De 1650 à 1665 surtout, le nombre des traductions de toutes sortes est considérable et on s'intéressait passionnément à tout ce qui touchait aux actes héroïques. De plus, Vaugelas a refait en français, de 1663 à 1665, les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, en 6 volumes. Une telle abondance d'histoires, de faits et de renseignements à la portée de tous ceux qui savaient lire dispensait les dramaturges d'explications trop détaillées. Les dramaturges rencontraient donc un public avisé et bien informé, ce qui facilitait la réception de leurs oeuvres et laissait le terrain ouvert à des leçons politiques et morales. On écrivait aussi à l'époque de nombreux Arts de Cour ou Arts de régner {dont le plus important, avec le plus grand succès a été celui de N. Caussin, *La Cour sainte*}. Dans ces ouvrages, les références à Rome étaient fréquentes et essentielles. Sur cet arrière-fond Corneille a créé des pièces telles que *Sertorius* { 1662}, *Sophonisbe* { 1663}, *Othon* {1664}, etc.

Chez Corneille, on distingue au moins deux attitudes différentes, à deux époques différentes, envers le mythe romain. La grandeur romaine lui était indispensable pour créer son Héros des années 1640. L'image présentée par Rome s'insère dans un ordre rationnel, le fondement de la grandeur romaine reposait sur une pépinière de héros, évoluant dans le cadre de la loi et le respect du droit. Corneille était convaincu que Dieu avait créé un monde rationnel qu'il importait à l'homme de déchiffrer. Le mythe romain chez Corneille est pourtant complexe. A la Rome antique se superpose en sous-texte la Rome chrétienne. Rome, c'est d'abord l'hégémonie sur le monde, le grand exemple de "monarchie universelle", la durée et l'éternité de la gloire. L'affrontement des caractères forts et leurs réactions aux circonstances reposent chez Corneille sur ce monde romain idéalisé. Le point de départ est le monde moderne, l'actualité française. L'idée de Rome n'est pas linéaire chez Corneille, elle balance toujours entre l'apologie et la récrimination.

L'Antiquité romaine passionnaient non seulement les gens de lettres. C'est à partir de 1663 – 1665 que s'épanouit chez les gens politiques et les mondains le mythe du Romain. La grande personnalité de Richelieu s'impose, son pouvoir fort, ses réussites suscitent une vraie "révolution morale" exaltée plus ou moins directement par les écrivains, tels Guez de Balzac ou Corneille. On pense, on écrit pour le Cardinal, qui s'est persuadé de l'importance psychologique des Lettres pour l'acceptation de son pouvoir et de

ses réussites. L'Académie française reprend, sous l'autorité du Cardinal, la volonté diffuse jusqu'alors, d'associer les lettres françaises et latines au triomphe des armées françaises dans cette période de guerres interminables. On cherche et on impose alors des valeurs reposant sur la croyance aux pouvoirs universels de la raison, sur les vertus de l'ordre et de la discipline. Rome devient alors le modèle rationnel et universel. Cet univers d'attente est satisfait par le chef - d'œuvre d'*Horace*, qui a été dédié au Cardinal et qui n'aurait pas pu lui déplaire. *Cinna* sera l'apogée de cette première vision du monde romain. Corneille prolonge d'une *aura* romaine les hommes et les choses de son temps. Mais Corneille ne se contentera pas d'une seule lecture du mythe romain, il le présentera à son public dans toute sa complexité et sa diversité. A partir de cette pièce – charnière qui est *La Mort de Pompée*, la phase d'exaltation sous Richelieu est suivie par la réflexion profonde sur la nature et l'exercice du pouvoir politique. Corneille illustre avec éclat, à un moment privilégié pour sa réception, la force et la vivacité du mythe de Pompée, figure de l'incarnation baroque du destin. « Habiller un Romain à la française » affirme Corneille; « Transporter Rome à Paris sans la défigurer » reprend Guez de Balzac, ce qui signifie que Rome et Paris ne se recouvrent pas exactement, que le transfert exige un changement de registre affectant les habitudes mentales et les idées. Corneille ne décrit pas le passé romain, mais il en emprunte l'esprit, surtout dans le débat d'idées et l'affrontement des caractères puissants. Le recours à Rome éclaire les perspectives longtemps latentes d'un esprit nouveau. Les Héros romains, la grandeur de la monarchie universelle de Rome sont mis au service du prestige grandissant de la monarchie française. Il le fait d'abord en transférant les qualités romaines au monde périphérique de Rome et ce sera de cette périphérie que viendront les futures valeurs, telles la force et la vaillance des Goths et des Francs. C'est en Arménie que naît le christianisme de *Polyeucte* et le martyre de Théodore se produit loin de Rome. Ce renversement de perspective culminera dans *Suréna*, pas l'évolution du vainqueur de Crassus, devenu indésirable à la cour du roi qu'il a servi avec dévouement. Guerre civile entre César et Pompée, dans *La Mort de Pompée*, entre Sylla et Pompée dans *Sertorius*, conflit entre le Héros et l'Etat dans le dernier chef – d'œuvre de Corneille.

Guez de Balzac et P. Corneille présentent deux Rome idéales, d'abord voisines, puis complémentaires. Balzac habille à la française des Héros romains, des "Romain travestis", tandis que P. Corneille

investit d'une aure romaine les hommes et les situations de son temps, pour leur conférer éternité et universalité.

Dans *Nicomède*, Corneille a préféré la politique extérieure, Rome est vue de l'extérieur, par le prisme des opposants. Auparavant, il l'avait fait dans *Polyeucte* sous la forme de l'opposition chrétienne. *Nicomède* présente avec éclat les problèmes d'une opposition nationale. Corneille a modifié librement les données historiques, en transformant Nicomède, personnage peu connu et qui a réellement fait tuer son père Prusias en 149 av. J.-C. L'inversion du point de vue par rapport à Rome entraîne l'inversion de l'émotion tragique: le ressort de l'admiration se substitue à celui de la pitié, tandis que celui de la crainte est maintenu. Devant le danger très grave que représente Nicomède dans la pièce de Corneille, Rome ne manque pas de moyens. Elle divise pour régner. Elle pratique une politique d'intimidation. Flaminius, l'ambassadeur de Rome proclame:

*Etre allié de Rome et s'en faire un appui, / C'est l'unique
moyen de régner aujourd'hui'*

La propagande culturelle telle qu'elle s'est exercée sur le frère de Nicomède, Attale, est également un moyen politique. Elle n'est pas innocente, elle vise à empêcher les puissance non – romaines de s'affirmer.

A la réalité politique de la France qui favorisait cette vision nouvelle s'ajoutait la fortune à l'époque de deux grands courants de pensée: le machiavélisme et le tacitisme. *Sertorius* {1662} met en scène une âme toute romaine dans un contexte où le nom de Rome gardait encore son poids, où la discipline militaire était exemplaire. Dans *Sophonisbe* { 1663}, malgré eux , les ennemis de Rome faisaient revivre les grands triomphes de Scipion l'Africain. Ces derniers empruntent eux – mêmes des caractères romains { il s'agit du personnage central, Sophonisbe }. Le respect et l'admiration sont réciproques: “ Une telle fierté devant naïtre romaine” qualifie en éphigie Sophonisbe en terminant la pièce sur le destin tragique de l'héroïne. Dans *Othon* {1664), le cadre majestueux devient le lieu d'un autre genre de spectacle. Tacite jouissait alors d'un grand prestige en France. A la vision de Rome – grande, majestueuse et disciplinée —, suit celle de la Rome noire, violente et corrompue. Mais, tout en projetant des images vicieuses de Rome et de la Cour, Corneille laisse entrevoir au centre du désordre la possibilité d'un gouvernement sain et stable – possibilité

qui a été immédiatement interprétée par les contemporains de Corneille comme étant incarnée par Louis XIV. Dans *Othon*, toute la lumière se concentre sur un monde de cabinet sans maître {« Ce sont {des } intrigues de cabinet qui se détruisent les unes les autres » écrit Corneille lui-même}. Rome retient quelques échos d'une grandeur passée, mais ceux – ci sont dits par les méchants, les politiciens sans scrupules, Vinius, Lacus et Martian . Rome est dépeinte comme une force qui a fait triompher le vice et régner « un honteux esclavage », un centre qui a favorisé la barbarie et dont l'empire est devenu trop vaste pour elle. La violence est permise et considérée juste. L'idée du héros romain, de sa gloire et de ses vertus est encore souvent évoquée, mais toujours par ceux qui veulent cacher leurs mauvaises intentions derrière ces souvenirs de dignités anciennes. Pour bâtir cette image vigoureuse et effrayante, Corneille s'est inspiré de Tacite qui en racontant l'histoire du règne de Galba, attire l'attention sur le danger d'un gouvernement faible. Dans ce monde régi par la dissimulation et la crainte, personne ne peut avoir confiance, même les ministres tout – puissants. Quand Vinius ou Lacus disent “ sincère” il faut comprendre le contraire, quand ils disent qu'ils ne cachent rien, on voit immédiatement le mensonge. Ils parlent sans cesse du bien public, de l'empereur qu'il faut, de l'Etat et de Rome et entre eux, cyniquement, ils admettent une impuissance profonde:

*Point, point du bien public s'il nous devient funeste,...
Ne vivons que pour nous et ne pensons qu'à nous..*

L'empereur Galba lui – même avait parsemé son chemin au pouvoir de morts, « des Romains immolés à son nouveau destin »; il se présente dans la pièce craintif, faible, hésitant, impuissant devant la violence. Othon s'avère – t – il capable de sauver Rome d'elle – même dans un tableau si noir? On le dit , on le propose. Il est le type parfait du courtisan persuadé de la nécessité d'avoir un protecteur et des appuis suffisants. Cet homme de Cour était présenté par Tacite comme une brute agissant contre l'Etat. Corneille a essayé de faire de lui un honnête homme, ayant un langage de salon. Il est difficile de croire que Corneille voyait sérieusement en un tel personnage le sauveur de l'Empire. D'ailleurs, dans l'esprit des autres personnages il est fréquemment associé à l'héritage honteux de Néron, à la cour duquel il avait vécu dans le vice et dans le luxe. Malgré le soutien de ses

amantes Plautine { la fille de Vinius } et Camille {la nièce de Galba}, malgré la peur de Lacus ou de Martian, Othon peut être le meilleur qui se trouve. Mais il apparaît comme un pion du destin poussé au pouvoir, tantôt par des ministres et des maîtresses , tantôt par les soldats et la foule. Au centre de cette pièce si noire brille cependant une lueur d'espoir: il y aura pourtant un souverain qui va assurer le retour d'un gouvernement stable et qui fera revivre les anciennes vertus. Les seigneurs de la Cour de Louis XIV n'avaient aucune difficulté à reconnaître dans ce portrait les traits de leur monarque. Selon son habitude, Corneille y présentait des leçons de politique générale capables d'être appréciées par un public éclairé et avisé. Il utilisait l'Antiquité comme un filtre pour débattre les problèmes de son temps. Dans, Othon il commençait à dessiner la possibilité d'un transfert d'un pouvoir sauvé des ruines de Rome en France {translatio imperii}. L'idée sera reprise avec plus de force dans *Attila* {1667}: « L'Empire est prêt à choisir, et la France s'élève », toute la terre recevra désormais ses lois de cette nouvelle puissance. C'est l'aboutissement d'un projet imaginaire qui avait été préparé trente ans plus tôt. Une pièce qui manque de héros, qui étale sur la scène le tacitisme, qui fait de Rome le centre des cruautés et un lieu où on assassine semble tout le contraire de l'idée qu'on se faisait de Rome à ce moment-là. C'est que le dramaturge se sert de Rome pour prétexte, pour un débat d'idées à la fois générales et actuelles.

Chez Balzac, dans *Le Prince* surtout {1631-1634}, on trouve cette idée du rapprochement de « l'urbanité romaine et de la civilité française ». Mais ce processus d'assimilation de la Rome antique à la vie mondaine n'était point unique aux œuvres de Balzac, elle a été courante dans les années quarante. Des exemples pris de l'Antiquité et légèrement modifiés par les besoins du temps laissaient voir le monde moderne. C'est dans ce contexte qu'il faut étudier *Othon* qui, tout en projetant des images vicieuses de Rome et de la Cour, laisse entrevoir la possibilité de l'instauration d'un gouvernement vertueux.

Les exégètes de Corneille soulignent que de plus en plus dans les tragédies de Corneille les figures féminines prédominent. De plus en plus, les femmes s'avèrent supérieures aux – hommes, condamnés à l'inactivité, à l'incapacité d'agir. Dans *Sertorius* , deux femmes énergiques sont mêlées à la politique { Viriate et Aristie}, Sophonisbe, Bérenice et Pulchérie font triompher leur “ gloire” au prix du sacrifice du bonheur ou même de la vie. Elles ne sont pas

toutes Romaines, mais ont le comportement typique des caractères forts à la romaine. Déjà dans *La Mort de Pompée*, Cornélie incarnait la générosité romaine, prouvée par son comportement envers César, le vainqueur de son mari.

Ceux qui sont en dehors du système sont écrasés: le misérable roi d'Égypte, Ptolémée, n'a pas compris que la défaite des armées républicaines de Pompée à Pharsale ne signifiait pas que Pompée devait être assassiné, mais que les Dieux avaient choisi César pour diriger les destins de Rome. Entre l'Histoire et la Providence il y a -dans la vision de Corneille – une liaison étroite. Au début, le Héros agit dans la direction voulue par la Providence, ensuite, de plus en plus, comme dans *Suréna* au plus haut degré, la Providence se fait Destin et le tragique aboutit à son paroxysme. Dans *Othon*, la politique de la grandeur cède la place à la politique de l'intérêt et de l'amour – propre, c'est la politique politicienne. L'ordre politique ne reflète plus l'ordre naturel, ni l'ordre providentiel, mais le désordre des ambitions et des intérêts. Le danger esquissé dans *Cinna*, souligné dans *La Mort de Pompée*, est ici à son paroxysme. Un Héros sans Etat est une victime, un Etat sans Héros est une tyrannie. L'Etat est une création d'Auguste, Othon est une création de l'Etat. Sertorius a voulu être héros, mais sa volonté s'est avérée trop faible à l'épreuve. Dans *Sertorius* et dans *Othon* les dénouements sont truqués: Sertorius est transformé en victime par un assassinat, Othon est porté au trône, malgré lui, par une révolte militaire, artifice de dramaturge. Mais entre ces deux non – héros s'interpose la figure de Sophonisbe qui semble rallumer l'héroïsme cornélien des années 1640. Sophonisbe mène à elle seule une action politique admirable. Elle y échoue, mais de façon à attirer l'admiration de ses ennemis mêmes : « Une telle fierté devait naître romaine ».

Le dramaturge, dans son travail de création, apparaît comme un médiateur entre le public et une mémoire collective s'étant formée dans ce foyer de civilisation inégalable qui est le bassin méditerranéen. Dans la France du XVII^e siècle, le passé national est subordonné aux idées mères de l'Antiquité. Le dramaturge a le rôle d'actualiser ce message, de l'adapter aux dispositions de son public, voilà le crédo de Pierre Corneille et l'explication de cette fortune du mythe romain dans la vie spirituelle du XVII^e siècle.

Bibliographie

- Couton, G., *Corneille et la tragédie politique*, P. U. F; Que sais-je ?, Paris, 1984
- Forestier, G., *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, Paris, 1998
- Fumaroli, M., *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, Genève, 1990
- Herland, L., *Corneille par lui-même*, Seuil, Paris, 1959
- Maurens, J., *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de P. Corneille*, A. Colin, Paris, 1966
- Prigent, M., *Le héros et l'Etat dans la tragédie de P. Corneille*, P.U.F, Paris, 1986.
- Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Nizet, Paris, 1984
- Toma, D., *Formele pasiunii*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1992
- Toma, P., *Arta îndepărtării. Eseu despre imeginatia clasică*, Nemira, Bucuresti, 1992
- Truchet, J., *La tragédie classique en France*, P.U.F, Paris, 1975
- * * * *Pierre Corneille*, Actes du Colloque de Rouen du 2 au 6 oct 1984, P.U.F., 1985
- * * * *Le théâtre en France, vol. I, Du Moyen Age à 1789*, sous la direction de J. Jaumaron, 1992, A. Colin.