

CORNEILLE: UNE TRAGÉDIE DE L'IMAGE

By

DAVID FRANCO ARABIA

A dissertation submitted to the

School of Graduate Studies

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

Written under the direction of

Jennifer Tamas

And approved by

New Brunswick, New Jersey

October 2019

## **ABSTRACT OF THE DISSERTATION**

Corneille : une tragédie de l'image

By DAVID FRANCO ARABIA

Dissertation Director:

Jennifer Tamas

Corneille's tragedies enunciate the following paradox: the hero needs recognition to exist as such, yet he faces an increasing impossibility to turn his heroism into something visible. My dissertation examines the quest of the Cornelian hero to find recognition, and thereby affirmation of his heroic identity, in a dramaturgical universe in which he progressively becomes unable to mobilize a persuasive image of himself. Contrary to what critics usually admit, I claim that the Cornelian hero is ultimately capable of asserting his dramaturgical role despite not obtaining the recognition that he seeks. Relying on close-reading analyses as well as on rhetorical, philosophical and dramaturgical studies, from both seventeenth-century and contemporary authors, I analyze how other characters perceive heroes and how heroes attempt to assert their identity based on these perceptions. In order to convey the tragic implications of a crisis of heroic representation and the dramatic force of the search for a solution, my outline is

divided into three parts: the staging of the self (*la mise en scène de soi*), the malfunction of theatrical representation, and the development of interiority.

In the first part, I analyze the effectiveness of representation in *Nicomède* in order to understand the theatrical strategies that heroes in the early tragedies of Corneille put into effect to project a dazzling image of themselves on the stage. I demonstrate how Corneille's theatricality, in order to be persuasive, relies mostly on an act of faith in the image on both the actor and the spectator's side. I argue that the ideal hero in the early Corneille is in fact subservient to the idea of a perfect representation. However, I also show that theatrical representation is never perfect in Corneille, for even when it operates efficiently at the denouement, it remains unstable and precarious throughout the action.

In the second part, I focus on *Sertorius* in order to examine the malfunction of representation that characterizes Corneille's late tragedies. I show that those around the eponymous character see him as being dazzling and heroic despite him never showing any signs of courage or trying to impress them. As a result of being associated with an image that surpasses him, the hero becomes paralyzed, unable to act without compromising his reputation. Studying Sertorius's case shows that external recognition does not necessarily function as evidence of heroism in the Cornelian dramaturgy. It also suggests that what makes the hero heroic is actually what he needs to do on stage to prove (and show) his exceptional value.

In the final section of the dissertation I study the emergence of a new kind of hero in Cornelian dramaturgy, one that steps out from the gaze of the other and relies entirely on his subjectivity to assert his heroism. Focusing on Corneille's last

play, *Suréna*, I show that the last of the Cornelian heroes represents himself, precisely, as a non-representable figure. I ultimately argue that, before ending his career, Corneille announces the birth of the complex self-possessed individual, grounded in interiority that will become the hallmark of 18<sup>th</sup> century conceptions of the self.

## REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de thèse, Jennifer Tamas, d'avoir cru en moi quand je ne trouvais pas les moyens d'y croire. Sa reconnaissance m'a poussé au-delà de mes limites. Ce travail se situe dans un avenir qu'elle a su voir bien avant moi. Sa détermination et sa capacité de travail m'ont montré la voie. Je lui voue la plus grande admiration.

Je remercie également Lorraine Piroux et Carole Allamand, qui ont suivi de très près les différentes étapes de mon parcours. Leur soutien a fait une grande différence.

Merci à Gilles Declercq et à Philippe C. Met d'accepter de faire partie de mon jury de thèse. Leur participation me remplit de fierté.

Mes remerciements vont aussi à Johanna Trevoizan, qui m'a accompagné dans les moments difficiles de l'écriture.

Je tiens également à remercier ma mère, Nayeth Arabia, qui a rendu possible le rêve impossible d'étudier dans ce pays.

Un immense merci aux amis, Edwin Lopez, Sergio Hernández, Kate Cerrone, Javier Ramirez, Germán Castro, Harbyn Patiño, Daniel Donneys et Sebastián Ulloa. Ils ont tous pris le temps d'écouter inlassablement les histoires lointaines d'un certain Pierre Corneille.

Je suis reconnaissant envers Angeline Nies-Berger, pour l'amitié sincère, les relectures et son soutien dans cette dernière étape.

Ma reconnaissance va aussi à la revue *The French Review*, qui publie dans son édition de mai 2019 un article dérivé du troisième chapitre de cette étude (« Suréna : l'héroïsme est-il possible en dehors de la représentation ? »).

Enfin, ma dernière pensée va à mon père, Guillermo Franco, qui est et sera toujours, toujours là.

## REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Toutes les œuvres commentées ainsi que les citations de Corneille sont tirées de l'édition Stegmann : Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*, Éd. André Stegmann, Seuil, 1963.

La mise en page suit la dernière version du « MLA style » (huitième édition). Pour une question de clarté, quand nous citons une œuvre pour la première fois, nous en donnons la référence complète en note de bas de page, bien que le « MLA style » ne l'exige pas. Aussi, conformément au « MLA style », nous utilisons une unique taille de police ainsi que le double interligne tout au long du texte, y compris pour les citations de plus de quatre lignes.

*NB : Dans les citations de Corneille, les italiques indiquent que c'est moi qui souligne.*

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Abstract of the dissertation</b> .....	ii
<b>Remerciements</b> .....	v
<b>Remarques préliminaires</b> .....	vii
<b>Table des matières</b> .....	viii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre I. Le cas de Nicomède : le triomphe ambigu de la représentation</b> .....	16
La mise en scène de soi.....	25
La crise de la représentation.....	39
<b>Chapitre II. Sertorius : le cas du héros dépassé par son image</b> .....	64
L'éblouissement involontaire.....	72
L'amour d'une image.....	77
Le héros pris pour roi.....	88
La paralysie du héros.....	91
La chute du masque héroïque.....	101
<b>Chapitre III. Suréna : l'héroïsme est-il possible en dehors de la représentation ?</b> .	111
Le passage de la sphère du spectacle à l' « ailleurs » .....	116
L'échec de la représentation royale.....	124
L'épanouissement de l'intériorité.....	139
<b>Conclusion</b> .....	152
<b>Bibliographie</b> .....	158

## INTRODUCTION

À l'acte V d'*Horace*, le héros éponyme demande la mort à son roi. Il explique qu'il cherche à sauver sa gloire, mais dans ses paroles transparaît déjà un être abattu, sans espoir. Il se rend compte qu'il ne pourra jamais obtenir la reconnaissance unanime de son entourage, qui semble incapable de le juger objectivement, et cela suffit à ce qu'il perde le goût de vivre :

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière  
 À montrer d'un grand cœur la vertu tout entière.  
 Suivant l'occasion elle agit plus ou moins  
 Et paraît forte ou faible aux yeux de ses témoins.  
 Le peuple, qui voit tout seulement par l'écorce,  
 S'attache à son effet pour juger de sa force. (V, II, v. 1555-60)

Ces quelques vers, rarement commentés par la critique, font comprendre à quel point la reconnaissance est fondamentale pour le héros. Son existence semble bien être fondée sur la poursuite de l'honneur<sup>1</sup> et de la gloire<sup>2</sup> : autant dire alors qu'elle

---

<sup>1</sup> Nous reprenons la définition historique du terme « honneur » retracée par Norbert Elias, qui explique « qu'au début le terme d'« honneur » exprimait l'appartenance à une société aristocratique. On avait son « honneur » tant qu'on passait aux yeux de la société en question, et de ce fait aussi dans son propre esprit, pour un de ses membres. « Perdre l'honneur » c'était perdre son appartenance à la « bonne société ». On la perdait par le verdict de l'opinion de ces cercles souvent très fermés . . . » (85-86). Dans : Elias, Norbert. *La Société de cour*. Flammarion, 1985.

<sup>2</sup> Pour la définition de « gloire », nous partons de celle qu'en donne le philosophe Nicolas Grimaldi en faisant une analyse historique du terme dans son étude sur la représentation du « moi » : « [L]e propre de la représentation est que rien n'existe pour nous à moins d'être vu. S'ensuit une lutte contre tous pour parvenir à cette sorte d'obsédante visibilité qu'on nomme notoriété, réputation, renommée, avant qu'elle ne s'appelle gloire en s'imposant à tous » (67). Dans : Grimaldi, Nicolas. *Les Théorèmes du moi*. Grasset, 2013.

est fondée sur l'image, ou l'opinion, que le héros suscite chez les autres personnages. La tragédie classique française, nous le savons, tend un miroir à la société de cour de son époque<sup>3</sup>. Nous comprenons donc que le héros cornélien, comme le noble du XVII<sup>e</sup> siècle, « souvent . . . risque sa vie pour sauver son 'honneur' » (86), comme le dit Elias.

Si, en effet, on admet que le héros cornélien est modelé d'après l'existence du courtisan qui lui était contemporain, on saisit davantage l'importance suprême qu'il accorde aux regards portés sur lui. Elias explique que :

[q]uand on porte son attention sur la « bonne société » aristocratique, on se rend immédiatement compte à quel point l'individu y dépend de l'opinion des autres membres de cette société. Quel que soit son titre de noblesse, il ne fait effectivement partie de cette « bonne société » que pour autant que les autres en sont convaincus, qu'ils le considèrent comme un des leurs. En d'autres termes : dans une telle société l'opinion sociale a une autre importance et une autre fonction que dans une vaste société bourgeoise professionnelle. Elle fonde l'existence. (85-86)

Maintes études ont depuis des années abordé la question de l'héroïsme dans la dramaturgie cornélienne, sans pour autant remettre en question cette prémisse – étayée par une lecture sociale de la pièce théâtrale –, selon laquelle

---

<sup>3</sup> Voir Biet, Christian. *La Tragédie*. A. Colin, 1997.

l'héroïsme est indissociable de la reconnaissance de l'entourage. Cela se comprend, puisque déjà au XVII<sup>e</sup> siècle le terme « héros » était associé à une qualité ostensible, nécessairement identifiable, repérable<sup>4</sup>. Dans le *Dictionnaire de l'Académie*<sup>5</sup> on lit que « [s]elon l'antiquité payenne ce titre se donnait à ceux qui par une grande valeur *se distinguaient* des autres hommes . . . » (« Héros », *Académie*), et chez Furetière<sup>6</sup>, que le héros : « était chez les Anciens un *grand et illustre* personnage, de nature mortelle » (« Héros », *Universel*). Aussi Mademoiselle de Scudéry signale que la gloire exige, comme condition préalable, d'être reconnaissable<sup>7</sup> : « la Gloire a besoin d'autrui ; car un homme seul et absolument inconnu à tout le monde, n'aurait point de gloire, quelque mérite qu'il pût avoir » (8).

La critique s'est donc donné comme objectif d'identifier et analyser les mécanismes qui, dans la tragédie héroïque cornélienne, suscitent la reconnaissance, ou encore l'admiration, voire l'éblouissement. D'abord Lanson<sup>8</sup>, et ensuite Brunetière<sup>9</sup>, ont signalé le même phénomène : le dépassement de soi. Dans leur perspective, c'est la volonté du héros qui se situe au centre des regards éblouis, puisqu'elle s'élève au-dessus des passions, s'allie à la raison et, en faisant cela, s'offre automatiquement en spectacle. Ainsi est né le mythe du héros cornélien, cet être idéal qui, en triomphant sur soi, se fait admirer systématiquement par tous les

---

<sup>4</sup> Précisons que Corneille lui-même se limite à donner une définition du héros exclusivement du point de vue dramaturgique et non pas une définition éthique. Ce qui rend le héros reconnaissable, dans cette perspective, c'est qu'il est celui dont le danger fait le sujet de l'action. Dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille explique que : « Quant à la [tragédie], c'est le péril d'un héros qui la constitue » (824).

<sup>5</sup> *Dictionnaire de L'Académie française*. 1694. 1<sup>ère</sup> éd. Atif, <https://bit.ly/2Or9xiy>.

<sup>6</sup> Furetière, Antoine. *Dictionnaire Universel*. 1691. Gallica, <https://bit.ly/2USD1s>.

<sup>7</sup> Scudéry, Madeleine De. *Discours De La Gloire*. Paris, P. Le Petit, 1671.

<sup>8</sup> Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Hachette, 1898.

<sup>9</sup> Brunetière, Ferdinand. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Vol. 6, Hachette, 1905.

autres personnages<sup>10</sup>. Aussi, dans le sillage de cette tradition, s'inscrit l'étude fondatrice de Cassirer<sup>11</sup>, où le héros fascine par son autonomie, puisqu'il est celui dont, « après la perte de tous les biens de la vie, lorsque tout menace de s'écrouler, le moi se découvre une nouvelle, inaliénable sécurité » (17).

Chez Bénichou<sup>12</sup>, comme chez Doubrovsky<sup>13</sup>, la capacité à éblouir reste un critère indispensable de l'héroïsme, mais le mécanisme qui provoque, ou qui est censé provoquer l'éblouissement, n'est plus le triomphe sur soi, mais plutôt le triomphe sur autrui. Tout en s'attachant à l'étude des pièces sous des angles différents (Bénichou se place dans une perspective sociale, tandis que Doubrovsky en propose une lecture philosophique, voire métaphysique<sup>14</sup>), ces deux auteurs partagent l'idée que le héros s'affirme à partir de la maîtrise (ou la domination) des autres. Pour Bénichou, comme l'explique John Lyons, « les héros cornéliens ne sont que des exemples d'une morale aristocratique encore largement répandue à l'époque » (« mythe du héros » 439), et leur réalisation, en cela, consiste à faire accepter et admirer leur supériorité<sup>15</sup>. Quant à Doubrovsky, il analyse l'héroïsme cornélien à la lumière de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. S'il qualifie donc d'échec de ce qu'il désigne comme le « projet héroïque », qui est

---

<sup>10</sup> Lanson affirme que « dans tous les facteurs internes de nos actes, il [Corneille] isole un principe : la raison ; une force : la volonté ; il recherche comment la volonté fait triompher la raison » (74). Brunetière, de son côté, postule que « [l]e théâtre de Corneille est l'apothéose de la volonté » (128-29).

<sup>11</sup> Cassirer, Ernest. *Descartes, Corneille, Christine de Suède*. Vrin, 1981.

<sup>12</sup> Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Gallimard, 1948.

<sup>13</sup> Doubrovsky, Serge. *Corneille et la dialectique du héros*. Gallimard, 1963.

<sup>14</sup> Voir Lyons, John D. « Le mythe du héros cornélien ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 107, N°2, 2007, pp. 433-448. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23013772](http://www.jstor.org/stable/23013772).

<sup>15</sup> Bénichou décrit les héros cornéliens comme des « créatures faites pour l'admiration, et dont la vie n'aurait aucun sens si elle n'affrontait victorieusement l'épreuve du jugement public » (21).

surtout un « projet de maîtrise »<sup>16</sup>, c'est justement parce que le héros ne parvient pas à se faire *reconnaître* comme maître<sup>17</sup>. Le cas d'Horace, que nous avons cité plus haut, pourrait bien illustrer, dans la perspective de Doubrovsky, la démolition du héros en raison de l'absence de reconnaissance de son entourage.

En contestant l'approche de Brunetière et de Lanson, ainsi que celle de Bénichou et de Doubrovsky, Sylvaine Guyot a récemment proposé une nouvelle lecture de la logique de l'éblouissement dans la tragédie cornélienne<sup>18</sup>. Guyot explique que la reconnaissance éblouie chez Corneille n'est pas forcément suscitée par le comportement du héros (qui consiste à triompher sur soi ou sur autrui). Selon elle, le plus souvent, c'est plutôt autrui qui, en fonction de sa propre subjectivité et de son contexte historique, confère arbitrairement une valeur éblouissante au héros. L'étude de Guyot, qui s'inscrit dans le courant plus contemporain d'une série de réflexions rhétoriques<sup>19</sup>, théâtrales<sup>20</sup>, génétiques<sup>21</sup>, sociologiques<sup>22</sup>, et aussi

---

<sup>16</sup> « Le noble possède le monde à travers le travail des inférieurs, par sa domination sur eux. Son action vise essentiellement à la domination de l'Autre » (Doubrovsky 118).

<sup>17</sup> « La liberté magistrale n'est nullement, par nature, reconnaissance réciproque des consciences ; elle ne peut s'accomplir que dans la reconnaissance d'un Maître par un Esclave ou, à un second degré, d'un Maître suprême par le Maître » (Doubrovsky 345)

<sup>18</sup> Guyot, Sylvaine. « En contrechamp : le héros sous le regard des personnages. Éléments pour une réflexion sur les scénographies de l'éblouissement chez Corneille ». *Héros ou personnages. Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Dir. M. Dufour-Maître, Rouen, PURH, 2013, pp. 95-109.

<sup>19</sup> Fumaroli, Marc. *Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornélienne*. Droz, 1990 ; Declercq, Gilles. « L'identification des genres oratoires en tragédie française du 17<sup>e</sup> siècle (*Iphigénie*; *Cinna*) ». *Theatrum Mundi : Studies in honor of Ronald W. Tobin*, éd L. Carlin et Kathleen Wine, Rokwook Press, 2003, pp. 230-37 ; « Stylistique et rhétorique au XVII<sup>e</sup> siècle : l'analyse du texte littéraire classique », *XVII<sup>e</sup> siècle*, N<sup>o</sup> 152, 1986, pp. 207-222.

<sup>20</sup> Bertrand, Dominique. *Lire le théâtre classique*. Dunod, 1999 ; Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Éditions sociales, 1977 ; Voir aussi l'étude de Christian Biet déjà citée (*La Tragédie*).

<sup>21</sup> Forestier, Georges. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Klincksieck, 1996 ; *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. SEDES, 1998.

<sup>22</sup> Viala, Alain. « Corneille, premier auteur moderne ? ». *Pratiques de Corneille*. Dir. M. Dufour-Maître, Rouen, PURH, 2018, pp. 29-40 ; *Naissance de l'écrivain : sociologie de l'écriture à l'âge classique*. Editions de Minuit, 1985.

philosophiques <sup>23</sup> visant à relativiser le mythe du héros cornélien, montre brillamment que l'héroïsme, loin de se manifester comme une essence transcendante, s'avère plutôt être une valeur instable, « qui se construit et s'éprouve sans cesse à travers le regard, fasciné ou récalcitrant, des autres personnages » (106). Ainsi, partant d'une réserve énoncée par Starobinski<sup>24</sup> pour nuancer sa propre thèse, selon laquelle « chez Corneille tout commence par l'éblouissement » (18), Guyot permet une nouvelle approche de la tragédie cornélienne, qui tout en insistant sur l'équivalence entre *héroïsme* et *besoin de reconnaissance*, accorde une place centrale à l'image que les autres personnages se font du héros.

Nous repartons donc de l'article de Sylvaine Guyot pour étudier l'héroïsme cornélien à partir des regards portés sur les différents héros. Néanmoins, au lieu de signaler que l'éblouissement renvoie à une valeur instable, notre but est d'interroger la prémisse derrière ce raisonnement, à savoir que l'héroïsme cornélien, par définition, exige la reconnaissance d'autrui et l'éblouissement. Il est vrai qu'Horace, comme nous l'avons observé, regrette amèrement de ne pas être admiré unanimement par les Romains, mais perd-il son statut héroïque sans la reconnaissance de son entourage ? L'impossibilité de provoquer l'éblouissement

---

<sup>23</sup> Merlin-Kajman Hélène. *L'Absolutisme dans les lettres et la Théorie des deux corps : passions et politiques*. Champion, 2000. Merlin-Kajman explique : « Il ne faudrait pas tomber dans la fascination de la puissance à laquelle le théâtre de Corneille semble parfois inviter. Cette belle unité repose sur des dualités : roi-peuple, auteur-public, et sur scène, des héros plutôt qu'un seul, des héros notamment différents par le sexe, en qui se font jour des poches d'autonomie par rapport au principe de domination. Au sein de ces dualités, l'un des termes vient arrêter l'autre, le borner. La puissance n'est pas *illimitée* » (*L'Absolutisme* 70).

<sup>24</sup> « L'individu a beau déployer la plus véhémement énergie, il n'est rien sans l'écho que lui renvoie l'admiration universelle » (70). Dans : Starobinski, Jean. *L'Œil vivant Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Gallimard, 1999.

signale-t-elle nécessairement l'échec du héros ? Se pourrait-il qu'Horace expose une faille dans la société, l'incapacité de celle-ci à reconnaître la vertu, et qu'il annonce, en cela, et même si vaguement, une forme d'héroïsme obligé de s'affirmer en dehors de la perception des autres? La reconnaissance est certes fondamentale pour le héros, mais est-ce que cela voudrait dire qu'il n'y a pas de héros sans reconnaissance ? Ou encore, que la reconnaissance et l'éblouissement garantissent l'affirmation du héros ?

Nous soutenons que, contrairement à ce qui est généralement admis par la critique, l'héroïsme cornélien n'est pas conditionné par la reconnaissance d'autrui. Dans notre perspective, c'est plutôt le héros qui, à travers son parcours, dans sa quête d'affirmation, met en évidence le dysfonctionnement de la logique de la reconnaissance dans un milieu progressivement devenu aveugle à la vertu. En fait, l'héroïque, l'éblouissant chez Corneille, nous le verrons, tient précisément à ce que le personnage éponyme parvient le plus souvent à s'affirmer (ou à affirmer son rôle dramaturgique) malgré la réticence de son entourage à lui conférer la reconnaissance.

En étudiant trois cas de figure représentatifs de l'ensemble de la tragédie cornélienne – celui du « héros parfait » qui reste exemplaire malgré la reconnaissance précaire de son entourage (Nicomède), celui du héros éblouissant qui pourtant ne manifeste pas un comportement louable (Sertorius), et enfin celui du héros qui s'écarte de la vue d'autrui sans pour autant compromettre sa qualité héroïque (Suréna) –, nous montrerons que la dramaturgie cornélienne nous invite constamment à remettre en question la justesse des images que les autres

personnages se forment des héros, et obscurcit ainsi la synonymie entre héroïsme et éblouissement. L'absence de reconnaissance, nous le verrons, n'implique pas nécessairement l'effondrement du héros, tout comme l'éblouissement ne constitue pas une preuve irréfutable de sa réalisation.

Notre attention se portera donc sur les images que les autres personnages se forment des héros et, en même temps, sur les procédés langagiers et corporels, au niveau rhétorique et dramaturgique, par lesquels les héros cherchent à affirmer leur identité, soit qu'ils décident de se donner en spectacle, qu'ils restent immobiles ou même dans le cas extrême qu'ils renoncent à la représentation.

Nous commencerons par étudier le cas de Nicomède dans la tragédie éponyme. Dans notre perspective, le jeune prince de la Bithynie personnifie l'apothéose du héros rayonnant de la tragédie de jeunesse de Corneille, dont Rodrigue et Horace sont aussi des exemples. Sa particularité, justement, est qu'il est censé être parfaitement vertueux, comme l'explique Corneille dans sa présentation *Au lecteur*<sup>25</sup>. Cette quête de perfection morale oblige le héros à renoncer à la violence pour tenter de s'imposer au seul moyen de l'éblouissement. Parmi tous les héros cornéliens, Nicomède devient donc celui qui maîtrise au plus haut degré l'art de la mise en scène de soi. Néanmoins, malgré sa capacité à construire efficacement des images fascinantes de lui-même, il ne parvient pas à susciter l'admiration unanime des autres personnages. Pour autant, l'action dramatique ne suggère à aucun

---

<sup>25</sup> « La tendresse et les passions qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci : la grandeur du courage y règne seule, et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en saurait arracher une plainte. Elle y est combattue par la politique, et n'oppose à ses artifices qu'une prudence généreuse, qui marche à visage découvert, qui prévoit le péril s'émouvoir, et ne veut d'autre appui que celui de sa vertu, et de l'amour qu'elle imprime dans les cœurs . . . » (519).

moment que sa qualité héroïque perd en légitimité. En fait, sa grandeur réside justement dans sa capacité à rester admirable tout en ne se faisant pas admirer. Avec Nicomède, nous montrons que même les héros éminemment théâtraux et vertueux font face à une reconnaissance limitée. Chez eux s'annonce déjà la crise de la représentation héroïque qui caractérisera les tragédies de vieillesse de Corneille.

Ainsi, dans le contexte de notre analyse, le terme « représentation » désignera avant toute chose le processus par lequel un personnage met « en scène sa propre existence d'après l'image qu'il souhaite donner aux autres » (Grimaldi 93). Cette définition s'accorde bien avec l'idée qu'on avait du verbe « représenter » au XVII<sup>e</sup> siècle. Peter Burke rappelle qu'un des sens principaux du terme à cette période était le « jeu d'acteur » (18)<sup>26</sup>. Pour illustrer son argument, Burke cite une brève anecdote : « Quand il vit pour la première fois la duchesse de Bourgogne, âgée de douze ans, Louis XIV dit à Mme de Maintenon : 'Quand il faudra un jour qu'elle représente, elle sera d'un air et d'une grâce à charmer' » (18). D'un point de vue philosophique, l'idée sous-jacente ici est que représenter c'est rendre visible, en tant qu'image, un moi qui est dans une certaine mesure absent, car il n'est pas systématiquement visible pour autrui. C'est bien ce qu'exprime d'une manière générale – non pas dans une perspective philosophique, mais plutôt logique – la définition du terme « représentation » chez Furetière : « Image qui nous remet en idée et en la mémoire les objets absents » (« Représentation »).

Malgré donc la capacité de *représentation* des héros cornéliens, il arrive souvent que, tout en étant éclatants aux yeux de certains personnages, ils se trouvent en

---

<sup>26</sup> Burke, Peter. *Louis XIV : les stratégies de la gloire*. Éditions du Seuil, 1995.

même temps définis par des regards hostiles, qui ne reconnaissent pas leur héroïsme. Médée est depuis la première scène, jusqu'à la dernière, dépréciée par Jason; aux yeux d'Emilie, Auguste reste un « tyran » jusqu'à la scène finale; du point de vue de Camille, Horace est un « barbare » ; Rodrigue doit faire face au mépris du Comte et aux jugements défavorables de Chimène; Pompée, complètement absent de la scène (*La Mort de Pompée*), est le produit imaginaire d'une série d'attributions qui le plus souvent atténuent son héroïsme; la vertu de César (*La Mort de Pompée*) est mise en doute à plusieurs reprises par la quasi-totalité des personnages qui l'entourent. Le cas de Nicomède nous rappelle donc que ce n'est que très rarement que le héros cornélien provoque une reconnaissance généralisée.

Dans notre deuxième chapitre nous analyserons le cas de Sertorius. La fable du général romain tirée des *Vies parallèles* de Plutarque<sup>27</sup>, telle qu'elle est reprise par Corneille, illustre, dans notre lecture de sa dramaturgie, le pervertissement de la logique de l'éblouissement propre à ses tragédies de vieillesse. Ainsi, ce qui nous intéresse dans *Sertorius* c'est le fait que le héros éponyme suscite l'admiration extasiée de son entourage alors qu'il ne mobilise pas d'image éblouissante de sa personne, ni par l'action, ni par une mise en scène de soi. Le résultat est qu'il se voit attribuer une qualité héroïque qui ne correspond pas à sa réalité et qui, en cela, finit par le paralyser et entraîner son effondrement. Associé à une image qui le dépasse, Sertorius se décide pour l'inaction depuis le lever du rideau, afin de ne pas décevoir les autres personnages et ainsi ne pas compromettre sa réputation. Nous rapprochons la situation de Sertorius à celle de la noblesse après La Fronde, elle

---

<sup>27</sup> Plutarque. « Sertorius ». *Les Vies parallèles*, Éd. Robert Flacelière et Émile Chambry, Vol 8, Les Belles Lettres, 1973, pp. 12-43.

aussi immobilisée, dépossédée de sa force guerrière en acceptant de mener une vie passive à la cour royale, où le regard d'autrui détient le pouvoir absolu d'assigner de la valeur à l'être. Le cas de Sertorius met en évidence que l'éblouissement systématique n'est pas forcément une marque d'héroïsme chez Corneille, et que, par ricochet, l'héroïsme cornélien est censé, pour s'affirmer, s'actualiser sans cesse sur la scène, comme il l'est dans *Nicomède*.

Dans notre chapitre final nous étudierons la dernière tragédie de Corneille, *Suréna*, dont le héros éponyme, pour la première fois dans la dramaturgie de notre auteur, décide de s'écarter de la vue des autres personnages depuis le début de la pièce. Suréna comprend que son milieu n'est plus en capacité de reconnaître et célébrer sa vertu, et donc il choisit de renoncer à la mise en scène de soi. En observant son cas, nous cherchons à comprendre comment l'héroïsme parvient à s'affirmer hors de la représentation. Nous montrons que le refus de Suréna à se donner en spectacle, et à obtenir la reconnaissance d'autrui, plutôt que de signaler l'anéantissement du héros, marque en réalité la naissance d'une nouvelle forme d'héroïsme, fondée non pas sur une image du moi mais sur le développement d'une intériorité.

Ainsi, notre lecture de la dernière pièce de Corneille, qui est aussi une réflexion finale sur la manière dont évolue l'affirmation héroïque dans l'ensemble de sa tragédie, se fait l'écho d'un phénomène déterminant pour la société du XVII<sup>e</sup> siècle sur le plan métaphysique : l'épanouissement de la subjectivité. Il s'agit bien d'une période marquée par le cogito cartésien, qui postule l'existence d'une conscience individuelle capable de tourner son regard vers elle-même et de s'affirmer par la

reconnaissance de soi<sup>28</sup>. En même temps, comme le signale Elias, c'est aussi un moment de l'histoire de l'homme où le contrôle excessif exercé par la monarchie engendre un désir d'affranchissement qui ne peut se réaliser qu'en secret, et donc sur le plan de l'intériorité. Elias explique que « [l]a rationalité de la cour suscite en outre une série de réactions, . . . Il s'agit de tentatives d'émancipation du 'sentiment', qui sont toujours aussi des tentatives d'émancipation de l'individu face à la pression sociale » (110). Ce n'est donc pas un hasard si nous signalons que Suréna se refuse d'évoluer dans le système de représentation contrôlé par le souverain, pour s'affirmer à partir de l'expérience de sa passion amoureuse.

Nous soutenons que, depuis *Nicomède*, en passant par *Sertorius*, et surtout dans *Suréna*, la prise de conscience du héros qu'il possède effectivement une existence en dehors de la vue d'autrui et qu'il y a un « un moi »<sup>29</sup>, en lui, qui ne dépend pas des regards des autres pour s'éprouver, annoncent la naissance d'une forme de conscience qui se rapproche de celle de l'individu moderne, dans le sens où le héros constate, soudain, qu'il est une entité, un être dont l'identité n'est pas nécessairement *divisée* selon les différentes perceptions qu'il suscite. Nous parlerons donc à plusieurs reprises d'émergence de l'individu dans la tragédie cornélienne, même s'il est généralement admis que c'est encore un peu tôt pour utiliser ce terme<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> C'est notamment dans la « Deuxième Méditation » que Descartes va d'abord exprimer son *cogito* en affirmant l'existence d'un moi capable de se connaître par la voie de la raison : « Je suis, j'existe : cela est certain » (14). Dans : Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. éd. André Robinet. Vrin, 1976.

<sup>29</sup> Pour une synthèse du concept de « moi » au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Carraud, Vincent. *L'Invention du moi*. PUF, 2010, pp. 11-64,

<sup>30</sup> Valette et Bély, faisant l'archéologie de la notion d' « individu », signalent que celle-ci s'annonce vaguement depuis le XII<sup>e</sup> siècle : « A bien des égards, ce qu'il est convenu d'appeler la *Renaissance du XIII<sup>e</sup> siècle* s'accompagne d'une série de mutations importantes, notamment dans le domaine de

Nous souhaitons préciser qu'il ne s'agit pas dans cette étude d'élaborer une théorie de l'héroïsme comme essence transcendante et atemporelle, et en cela exemptée de passer par le regard d'autrui. Le héros cornélien reste dans notre analyse une figure obligée de se construire par l'action sur la scène, en principe devant les yeux des autres personnages. La reconnaissance de son entourage, fondamentalement celle du roi, reste pour lui d'une importance capitale. Après tout, le rôle dramatique du roi dans la tragédie cornélienne, comme le montre brillamment Emmanuel Minel<sup>31</sup>, n'est autre que de célébrer et ainsi légitimer la singularité du héros, de « dénouer la contradiction entre l'admirable et le monstrueux que semble générer la vertu, l'énergie héroïque » (Minel 266). Faisant face à la non-reconnaissance des Romains, Horace signale bien qu'il dépend du jugement de son souverain – « Et le plus innocent devient coupable / Quand aux yeux de son prince il paraît condamnable » (v. 1530-40) –, et c'est bien la sentence favorable de Tulle qui clôturera la pièce et apporte une solution à la situation ambiguë où se trouve le héros. Or, à partir de *Nicomède*, et surtout dans *Suréna*, le roi, devenu jaloux et lâche, perd la faculté de reconnaître et louer la grandeur d'âme du héros, aiguissant ainsi radicalement la crise de la représentation héroïque qui s'annonçait déjà dans *Horace*. Nous prêterons donc une attention particulière aux images que le

---

l'anthropologie. Il est sans doute trop tôt pour parler d'individu au sens moderne du mot – *individuum* reste encore marqué par la logique (il désigne un élément insécable). Cependant, comme l'a noté J. Le Goff, au moment même où l'Occident se lance à l'extérieur vers des conquêtes, 's'ouvre, à l'intérieur de l'homme occidental, un autre front pionnier, celui de la conscience'. Depuis les années 1970, les historiens de la spiritualité, de la littérature, des mentalités médiévales, n'ont cessé de s'intéresser à cet éveil de la conscience de soi, voulant souvent y voir une étape décisive dans la 'découverte de l'individu' (7). Dans : Valette, Jean-René et Marie-Étiennette Bély. « De la personne au personnage : la transcendance en question(s), avant-propos ». *Personne, personnage et transcendance aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Éd Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, Presses Universitaires de Lyon, 1999, pp. 7-15.

<sup>31</sup> Minel, Emmanuel. *Pierre Corneille, le héros et le roi: stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*. Eurédit, 2010.

souverain se forme du héros et aux scènes de confrontation entre les deux personnages (riches sur le plan rhétorique et dramaturgique), pour ainsi montrer que le héros se voit forcé de concevoir une forme d'héroïsme qui, tout en s'actualisant dans le présent de l'action dramatique sous la forme d'un développement intérieur, échappe à la vue du roi et son entourage. Aussi, dans le cas de *Sertorius*, nous observerons que l'absence du monarque contribue à engendrer le chaos sur le plan de la représentation, si bien que le héros passe dans l'imaginaire collectif, à tort, pour le détenteur du trône.

Pour mener cette analyse nous nous servirons d'outils endogènes, propres aux interrogations et aux préoccupations esthétiques de l'époque, comme *La Pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac<sup>32</sup>, *L'Art poétique* de Boileau<sup>33</sup> ou encore *La Poétique* d'Aristote<sup>34</sup>, qui demeure le texte de référence pour les dramaturges. Ces outils endogènes nous permettront de comprendre à la fois les conditions de création et de réception des pièces pendant le siècle classique. Cependant, nous ne nous interdirons pas d'avoir recours à une série d'outils exogènes, que ce soit des textes philosophiques ou des critiques littéraires, qui tout en étant modernes apportent des perspectives originales et complémentaires pour étudier les pièces du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles témoignent aussi de la vivacité de ces textes qui continuent d'informer notre vision du monde. Parmi ces outils exogènes, les analyses de Georges Forestier s'avèreront particulièrement efficaces pour questionner l'approche génétique et dramaturgique du théâtre, ce qui nous permettra d'analyser notre sujet en

---

<sup>32</sup> Aubignac, François, Hédelin, abbé, d'. *La Pratique du théâtre*. Paris, Antoine de Sommaville, 1657.

<sup>33</sup> Boileau, Nicolas. *L'Art poétique : Satires, Épitres, Art poétique*. 1674. Éd. Jean Pierre Collinet, France, Gallimard, 1985.

<sup>34</sup> Aristote. *La Poétique*. Éd. Joseph Hardy, Les Belles Lettres, 1979.

examinant la structure et la construction des différentes pièces. Les textes d'Hélène Merlin-Kajman faciliteront une approche en même temps philosophique et historique, qui nous aidera à mieux cerner des questions relatives à la formation du moi héroïque dans le contexte de la monarchie française, tandis que l'analyse d'Emmanuel Minel nous sera précieuse pour interroger le rapport, sur le plan rhétorique et dramaturgique, entre le héros et le roi. Ces outils exogènes, tout en nous permettant d'avoir une compréhension précise de l'héroïsme cornélien dans son cadre historique, nous aideront aussi à mieux saisir son enjeu tragique aux yeux du lecteur XXI<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE PREMIER

### **Le cas de Nicomède : le triomphe ambigu de la représentation**

Il est admis que *Nicomède* se range auprès des grandes tragédies de Corneille, dont *Le Cid*, *Horace* ou *Cinna*<sup>35</sup>. Pourtant, la question reste de déterminer ce qui fait du héros éponyme, ce jeune prince inconnu du Moyen Orient<sup>36</sup>, un héros tragique. Corneille se refuse à faire de lui un personnage dont « la bonté médiocre », selon l'expression utilisée par Racine<sup>37</sup> pour désigner le caractère héroïque aristotélicien<sup>38</sup>, le jetterait dans le malheur, provoquant ainsi la crainte et la pitié de l'auditoire. Au contraire, avec *Nicomède*, Corneille cherche à composer un héros intégralement vertueux, ce que la critique appelle souvent un *héros parfait*. Il explique, dans la présentation *Au lecteur*, que « la tendresse, et les passions qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci » (519), et que son

---

<sup>35</sup> André Stegmann signale : « La pièce, jouée à l'Hôtel de Bourgogne, très probablement dans l'hiver 1650-1651, sans qu'on en connaisse exactement la date ni la distribution, obtint un grand succès et l'un des plus durables par le nombre et les reprises qu'on en fit du vivant de l'auteur en France » (Préface de *Nicomède*, Corneille 519).

<sup>36</sup> C'est Corneille lui-même qui attire l'attention sur l'anonymat du héros éponyme. Dans le *Discours de la tragédie*, il signale : « Si vous me demandez jusqu'où peut s'étendre cette liberté qu'a le poète d'aller contre la vérité et contre la vraisemblance . . . j'aurai de la peine à vous faire une réponse précise . . . Il m'était beaucoup moins permis dans *Horace* et dans *Pompée*, dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* et dans *Nicomède*, dont peu de gens savaient les noms avant que je les eusse mis sur le théâtre » (840).

<sup>37</sup> Dans la première préface d'*Andromaque* (1667), Racine explique le concept du héros aristotélicien : « Il faut donc qu'ils [les héros] aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester ». Racine, Jean. Première préface. *Andromaque. Œuvres complètes, Théâtre-Poésie*, Éd. Georges Forestier, Gallimard, 1999, t.1, pp.196-98. Toutes nos citations de Racine sont tirées de l'édition Forestier des *Œuvres complètes*.

<sup>38</sup> Aristote affirme que le héros tragique est celui « qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise » (Chap. XIII. 1453, a 10).

héros « sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche pas à faire pitié », puisqu'il « n'excite que de l'admiration » (520)<sup>39</sup>.

La question se pose de savoir comment le héros peut atteindre la perfection morale dans la dramaturgie cornélienne si celle-ci exige, par définition, le passage à l'action<sup>40</sup>, et que l'action, justement, mène toujours à la transgression et finit par compromettre la vertu du héros. Rodrigue, tout en s'érigeant comme le sauveur et de l'honneur de sa famille et du royaume de Castille, ne reste pas moins le meurtrier du père de son amante et un rebelle face à l'autorité du roi. Horace, bien qu'ayant reçu l'absolution de son roi, ne cesse pas d'être l'assassin et de son beau-frère et de sa sœur. Même Auguste, malgré sa transformation finale, qui fait de lui la personnification même de la clémence, reste lié à son passé de tyran. Ainsi, les différents héros cornéliens ne finissent jamais de susciter complètement ou unanimement l'admiration, puisque les actions qui les élèvent au-dessus du reste des humains, entachent leur vertu en même temps.

Georges Forestier a bien observé la difficulté que représentait pour Corneille la composition d'un héros parfait. Dans son *Essai de génétique théâtrale*, il explique que la perfection, étant donné qu'elle est irréconciliable avec l'action, conduit

---

<sup>39</sup> En substituant l'admiration à la pitié et la crainte, Corneille s'écarte décidément de l'idée aristotélicienne de la catharsis. Il l'explique par la suite dans la présentation *Au lecteur* : « Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu [de Nicomède], je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte » (521). Par ailleurs, Corneille avait déjà tenté la composition d'un héros complètement vertueux, ne suscitant que de l'admiration, avec le personnage éponyme d'*Héraclius*, mais la pièce n'a pas eu autant de succès que *Nicomède*. En effet, dans le *Discours de la tragédie*, Corneille compare Héraclius à Nicomède, en ce qu'ils « ne nous donnent rien à craindre . . . puisque nous les y voyons opprimés et près de périr, sans aucune faute de leur part dont nous puissions nous corriger sur leur exemple » (832).

<sup>40</sup> Dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* Corneille met lui-même l'accent sur le fait que « les actions sont l'âme de la tragédie, où l'on ne doit parler qu'en agissant et pour agir » (827).

nécessairement à l'immobilité et donc place le héros dans une position problématique :

Tel est le caractère extrêmement original de la nouvelle réponse de Corneille au défi de la tragédie héroïque : placer dans une situation bloquée un héros-roi dont on attendrait qu'il agisse – il en a les moyens –, mais que sa vertu parfaite – sa vertu de roi – empêche de répondre violemment aux agressions violentes dont il est objet (255).

Face au problème soulevé par la volonté de perfection, la critique a tendance à voir l'inaction comme seule solution possible, ce qui, justement, ne constitue pas une solution. La perfection héroïque ne serait, de ce point de vue, qu'un projet voué d'emblée à l'échec. Déjà Doubrovsky parlait de *Nicomède* en termes d'une pièce où rien ne se passe – « la tragédie de l'admiration est tragédie de l'immobilité » (326) –, et, comme lui, plus récemment, Emmanuel Minel reprenait l'idée de *Nicomède* comme un « héros *bloqué* par un dilemme que sa perfection même l'empêch[e] de résoudre » (272). Or, s'il est vrai que l'action, au sens d'exploit guerrier – c'est-à-dire au sens de 'violence physique', comme le signale Forestier – est interdite pour le héros aspirant à la vertu parfaite, il est aussi vrai qu'il peut toujours avoir recours à l'action au sens théâtral du terme, c'est-à-dire au sens d'imitation, de représentation, sans pour autant devenir un personnage passif ni bloqué. Nous partons donc de ce principe pour argumenter que *Nicomède*, parmi tous les héros cornéliens, est celui qui s'en remet exclusivement à la force de son

image, voire à sa capacité de représentation, pour triompher des obstacles que lui oppose le monde et ainsi s'affirmer comme héros.

Notre idée est que, dans *Nicomède*, la quête de perfection conduit le héros à renoncer à la violence pour se consacrer, justement, au perfectionnement d'une autre pratique : la mise en scène de soi. Il s'agit, certes, d'une pratique courante chez tous les héros qui le précèdent, mais dont ils se servent de manière moins insistante, car ils s'aident aussi de la force physique pour parvenir à leurs buts. Médée, par exemple, avant de tuer ses enfants, a souvent recours à l'énonciation identitaire (« je suis ») pour projeter une image grandiose d'elle-même ; Rodrigue profite de chaque occasion de s'offrir à la vue des autres personnages, souvent de manière inattendue, pour provoquer un effet de surprise et d'éblouissement ; et Auguste veille bien à accompagner sa magnanimité, dans la scène finale, face à l'ensemble des autres personnages, d'un ton solennel et dans un cadre résolument théâtral<sup>41</sup>. Les héros cornéliens, surtout ceux appartenant à ce que l'on désigne comme la tragédie de jeunesse de Corneille, sont tous, en effet, comme l'affirme Bénichou, des créatures spectaculaires, « faites pour l'admiration » (21), mais c'est avec *Nicomède*, nous le verrons, que cette obsession de la représentation de soi atteint sa plus haute expression.

Dans le cadre d'une analyse sur les rapports de pouvoir dans l'œuvre cornélienne, Hélène Merlin postule brièvement, en guise de conclusion, que

---

<sup>41</sup> Dans une étude comparative sur la représentation chez Hobbes et chez Corneille, Annabel Herzog analyse brillamment la dimension théâtrale de l'activité politique d'Auguste. Herzog explique que « [i]n *Cinna*, political activity appears to be the theatrical practice of acting out civic qualities: it is in displaying his magnanimity – a magnanimity that does not come from moral considerations but from cold utilitarian calculation – that Augustus enacts or performs his absolute power over the world, over his state, and over himself » (386). Dans : Herzog, Annabel. « Hobbes and Corneille on Political Representation ». *The European Legacy*, Vol. 4, N° 4, 2009, pp. 379-389.

Nicomède « pourrait bien constituer la figure emblématique de la représentation théâtrale » (« le roi et le moi » 85)<sup>42</sup>. C'était déjà ce que suggérait Doubrovsky, en passant, mais comme s'il s'agissait d'un attribut négatif, lorsqu'il affirmait que « Nicomède est [...] un héros-objet, un héros-qui-se-montre » (326). Nous montrerons que, en effet, la force singulière de Nicomède réside dans l'efficacité de son image, qu'il cherche à mobiliser, tout au long de l'action, de façon à battre en brèche les résistances de ses ennemis sans être contraint d'utiliser la force. Ainsi, nous verrons que le rêve de perfection chez Corneille, latent dans toutes ses tragédies, est conçu, du moins dans la première partie de son œuvre, comme étant nécessairement subordonné à la perfection sur le plan de la représentation. Dans cette mesure, notre analyse attestera de l'existence d'un dialogue entre la dramaturgie cornélienne et le courant intellectuel jésuite de son époque, car celui-ci légitimait et même encourageait explicitement la quête de perfection morale au moyen d'une représentation efficace. Le philosophe jésuite Baltasar Gracián affirmait, par exemple, dans le traité du *Héros* (1647)<sup>43</sup>, qu'« il est vrai que l'on ne devient pas inépuisable en mérites, mais on parvient du moins à le paraître ; et ce n'est point l'ouvrage d'un génie vulgaire » (12). Dans la même veine, J.V Blanchard, en analysant la rhétorique des jésuites au XVII<sup>e</sup> siècle, explique que :

---

<sup>42</sup> Merlin-Kajman, Hélène. « *Cinna, Rodogune, Nicomède* : le roi et le moi ». *Littératures*, Vol. 37, automne 1997, pp. 67-86.

<sup>43</sup> Gracián, Baltasar. *Le Héros*. 1647. Éd, Gérard Lebovici, 1989.

[t]oute apparence réussie suppose un travail de maîtrise des passions, qui peut être en soi louable. Considérant que la perfection morale n'est pas à la portée de la créature humaine, une telle performance se révèle suffisante . . . Nous pouvons aussi dire que l'honnête dissimulation suppose une négociation réussie entre l'âme et le corps, selon l'idée de modération des passions chères aux jésuites, puisque toute apparence réussie est une affection efficace de la volonté sur les passions (235)<sup>44</sup>.

Nous prendrons aussi en considération le fait que la pièce, étant donné qu'elle fut écrite pendant les dernières années de la Fronde, est souvent interprétée comme une apologie de l'esprit révolutionnaire de cette période, avec le héros éponyme incarnant la personne du prince de Condé<sup>45</sup>. Or, nous soutenons que tout ce que l'on peut admettre, en partant exclusivement du texte, même si Corneille n'a pas refusé de faire allusion à Condé en faisant de Nicomède un prince dont la puissance menace celle du roi, c'est que la pièce, continuant le questionnement sur la politique étrangère romaine entamé dans *La Mort de Pompée*, fait l'apologie d'une monarchie libre et souveraine dans un contexte historique où, justement, le peuple français rejetait violemment l'intrusion d'un agent étranger, en l'occurrence Mazarin, dans sa

---

<sup>44</sup> Blanchard. J.-V. *L'optique du discours au XVII<sup>e</sup> siècle : de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

<sup>45</sup> Georges Couton, par exemple, affirme que « [l]a générosité de Nicomède et celle de Condé ; leurs deux destinées de chefs militaires glorieux puis prisonniers, victimes d'une basse raison d'État et qui se défendent par une même apologie ; le projet d'exécuter Nicomède puis de l'embarquer sur les galères romaines et l'idée d'envoyer « Dieu sait où » [expression utilisée par Mazarin] ; le siège du Palais-Royal par la foule parisienne et du palais de Prusias par le peuple de Nicomédie, voilà une bien troublante série de parallélismes . . . Nicomède est M. le Prince clairement reconnaissable, clairement reconnu, voulu ressemblant et fêté comme tel » (109) Dans : Couton, Georges. *Corneille et la Fronde : théâtre et politique*. 1951. Eurédit, 2008.

politique intérieure. C'est donc par rapport à la question de la souveraineté, qui traverse la pièce d'un bout à l'autre, que notre étude sur l'art de la mise en scène de soi pratiqué par Nicomède acquiert une pertinence particulière. Si la perte de souveraineté s'effectue nécessairement dans le secret, derrière un voile d'opacité, car seul le secret et l'opacité permettent à la monarchie de renoncer à sa souveraineté sans compromettre sa dignité (et entraîner ainsi une révolte populaire), la représentation que fait de lui-même Nicomède comme étant un héros autonome et grandiose, ne constitue-t-elle pas la preuve et la condition même de son indépendance ? Face à l'opacité d'un système qui se dérobe à la vue du peuple pour se rendre esclave, en secret, d'une puissance étrangère, la visibilité de l'exemplarité que vient offrir à la cour Nicomède, ne représente-t-elle pas le modèle à suivre pour affirmer toute forme de souveraineté ?

En effet, nous soutenons que, dans la logique de la pièce (et en général dans celle des tragédies de jeunesse de Corneille), l'autonomie est indissociable de la mise en scène de soi. C'est justement en se présentant efficacement aux yeux de son entourage comme un sujet autonome, n'ayant aucun lien de dépendance à cacher, que le personnage devient héros. Notre analyse montrera que la perte de souveraineté est inconcevable dans la tragédie cornélienne lorsqu'il n'y a pas de place pour le secret et que le sujet déploie, orgueilleux, sa grandeur et son indépendance. Avec Nicomède, nous le verrons, il devient manifeste que le héros cornélien est celui qui non seulement maîtrise l'art de la guerre mais aussi, et surtout, l'art de la représentation, à tel point que la représentation sera justement ce qui fait de lui un héros. Or, nous verrons aussi que, dans un tournant déconcertant,

la pièce problématise davantage la fonction dramaturgique de ce héros, censé être un exemple de transparence et d'efficacité de la représentation héroïque dans un univers dominé par l'intrigue et la soumission. Nous montrerons que, s'il est vrai qu'à la fin de la pièce Nicomède parvient à dénouer le conflit simplement par une procédure théâtrale – il s'offre délibérément à la vue du peuple (« Tout est calme, Seigneur, un moment de ma vue / A soudain apaisé la populace émue » (v. 1779-80)) -, sa représentation, néanmoins, dès la scène d'ouverture et tout au long de la tragédie, bien que soigneusement préparée, se heurte à une résistance inattendue de la part des autres personnages. En fait, elle n'a que très rarement l'effet éblouissant espéré.

Nous verrons aussi que le but de Nicomède est surtout d'éveiller l'amour chez ses proches (son amante, Laodice ; son frère, Attale ; et son père, le roi Prusias), afin de se faire admirer et obéir. Nous étudierons les procédés dramaturgiques qu'il met en place pour parvenir à son objectif, qu'ils soient langagiers – mobilisation du passé, ironie, amplification – ou corporels – parution inattendue –, et nous verrons que la tragédie de Nicomède est justement de susciter, du moins dans un premier temps, non pas l'amour et l'admiration mais plutôt des passions tragiques, comme la terreur, la jalousie et la pitié. En analysant la façon dont se construit ce héros parfait, nous verrons que Corneille, en même temps qu'il fait une apologie de l'art théâtral, signalant sa capacité à favoriser le dépassement, voire le perfectionnement de soi, semble aussi avertir le spectateur de la nature fragile et instable de la représentation, susceptible de rentrer en crise à tout moment et d'entraîner le héros dans cette crise.

### **La mise en scène de soi**

L'entrée en scène du héros éponyme ouvre la pièce et annonce, d'emblée, la manière dont celui-ci compte jouer son rôle héroïque. Son frère, Annibal, vient de se suicider pour éviter d'être emmené en otage à Rome ; l'ambassadeur romain, Flaminius, s'apprête à forcer un mariage entre la fiancée du héros, Laodice, reine d'Arménie, et son demi-frère, Attale, élevé par les Romains ; son père, le roi Prusias, se trouve entièrement asservi par sa deuxième épouse, Arsinoé, elle aussi au service de Rome. Ceci est clair : Rome veut prendre le contrôle absolu de la Bithynie et elle est sur le point d'y parvenir. Nicomède, qui se trouve au commandement d'une expédition militaire, décide donc de rentrer d'urgence au palais royal pour empêcher le mariage entre Laodice et Attale, de manière à sauvegarder la souveraineté de son pays ainsi que son union avec la reine d'Arménie. Mais voilà ce qui est surprenant : il s'aventure seul, abandonnant son armée, tout en connaissant les périls qui l'attendent. Aux inquiétudes énoncées par Laodice, surprise de le voir arriver sans ses soldats – « jugez après cela de votre sûreté » (v.14) –, il répond d'un ton tranquille, conscient du danger qui pèse sur lui : « Je le sais, ma princesse . . . / je sais . . . » (v. 18-19). Démuni de son armée, Nicomède a essentiellement renoncé à l'usage de la violence – « Retournez à l'armée » (85), « parlez la force à la main » (v. 87), insiste Laodice –, mais, pourtant, il se montre confiant en l'avenir. Pourquoi ? Corneille nous donne la réponse dans la présentation *Au Lecteur* : Il « ne veut point d'autre appui que celui de sa vertu et de l'amour qu'elle imprime dans les cœurs . . . » (519). Ce héros parfait, créé pour « n'excite[r] que de

l'admiration », compte donc exclusivement sur sa capacité à se faire aimer et admirer par sa qualité, sans être contraint de passer par l'exploit physique.

La vertu, dans la logique de la pièce, par sa seule ostentation est donc censée remporter la victoire et transformer la malveillance en amour. C'est bien cela qui explique que Nicomède s'en remette, en toute confiance, à la force éblouissante de son paraître héroïque, où est censée transparaître nettement sa vertu exceptionnelle. Voilà qui entraîne la réaction exaspérée de Laodice, pour qui la violence constitue, dans leur situation, la seule possibilité de salut : « Et ne vous flattez point ni sur votre grand cœur, / Ni sur l'éclat d'un nom cent et cent fois vainqueur » (v. 89-90). Mais Nicomède est au centre de tous les regards : cela joue en sa faveur. Le roi observe : « Le peuple . . . vous voit, la cour . . . vous contemple » (v. 511), « Il est l'astre naissant qu'adorent mes États » (v. 449). En outre, il faudrait rappeler que l'admiration, au XVII<sup>e</sup> siècle, supposait d'abord la stupeur.<sup>46</sup> Dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière, on lisait à propos du verbe *admirer* : « Regarder avec *étonnement* quelque chose de surprenant, ou dont on ignore les causes » (je souligne). Il s'ensuit que, suscitant l'admiration, et conscient d'être le point convergent de tous les regards, Nicomède a bien raison d'anticiper qu'il réussira à réduire son entourage à un état de torpeur et de vulnérabilité, et donc de soumission, sans être contraint d'utiliser la force.

---

<sup>46</sup> À ce titre voir Biet, Christian. « Plaisirs et dangers de l'admiration ». *Littératures Classiques*, « *Cinna, Rodogune, Nicomède* », N° 32, Janvier 1998, pp.121-134. Biet signale qu'au XVII<sup>e</sup> siècle « admirer c'est s'arrêter, ne pas agir, ne pas penser, être sidéré sans mettre en question même, c'est donc ne pas interroger sa surprise et partant ne pas considérer avec raison ce qui est donné comme 'grand' » (125).

Néanmoins, il faut aussi penser que si l'admiration est associée à la stupeur, elle est, par conséquent, considérée en même temps avec méfiance. Autant dire que la disposition naturelle de l'homme occidental, au XVII<sup>e</sup> siècle, vis-à-vis de l'admiration, est de lui opposer de la résistance. C'est du moins ce que l'on peut conclure de la définition plus élargie qu'en donne Furetière – « action par laquelle on regarde avec étonnement quelque chose de grand et de surprenant. L'admiration est la fille de l'ignorance » (« Admiration ») – et, surtout, de celle qu'en propose Gracián : « L'admiration est d'ordinaire le cri de l'ignorance, elle naît moins de la perfection de l'objet que de l'imperfection de nos lumières : les qualités du premier ordre sont uniques ; soyons donc extrêmement sur la réserve pour admirer » (Gracián 33). Susciter l'admiration, de ce point de vue, ne sera donc pas une tâche facile pour Nicomède. Il devra vaincre, d'entrée de jeu, une réticence généralisée envers la passion même qu'il espère provoquer. Cela expliquerait, du moins partiellement, qu'il cherche, à plusieurs reprises, à prendre par surprise ceux dont il quête la reconnaissance ; il s'agit pour lui d'éviter qu'ils aient le temps d'adopter une attitude défensive vis-à-vis de sa présence, et ainsi de briller de tout son éclat devant leurs yeux. Dès l'ouverture de la pièce (I, 1 et 2) il se présente de manière imprévue face à Laodice et Attale. Il surgit, paraît, arrive sans s'annoncer, allant même jusqu'à cacher son identité à son demi-frère – « Il ne m'a jamais vu, ne me découvrez pas » (v. 118) –, et lorsqu'il se découvre enfin, il renforce l'effet de surprise. Pour se faire admirer, Nicomède s'en remet donc, avant toute chose, à la pratique de l'irruption, ce que nous appellerons l'art de la parution inattendue.

Certes, il ne s'agit pas d'un procédé inédit chez Corneille. Nous rejoignons Hélène Merlin quand elle signale qu' « il est . . . indéniable que le théâtre de Corneille semble porter fréquemment sur la figure du franchissement » (*Franchir, paraître* 312)<sup>47</sup>. Il suffit d'observer la conduite de Médée pour constater à quel point l'héroïsme cornélien est, dès ses débuts, lié au geste de paraître subitement. À l'acte II, la petite-fille du Soleil déconcerte Créon, roi de Corinthe, en se présentant par surprise à ses yeux (*Créon* : « Quoi ? je te vois encore ! » (v. 373)), et puis se sert de la même stratégie pour émerveiller Égée (IV, 5), paraissant soudainement devant lui pour le libérer de prison (*Egée* : « Mais d'où vient ce bruit sourd ? quelle pâle lumière / Dissipe ces horreurs et frappe ma paupière ? (1209-10)). Ainsi, ce dont était capable une magicienne dotée du don d'ubiquité, devient une prérogative du héros. Horace, par exemple, paraîtra lui aussi subitement pour vaincre ses ennemis qui le croyaient en fuite, et son exploit n'aurait probablement pas été si retentissant chez les Romains s'il ne fut retourné triomphalement par surprise (*Le Vieil Horace* : « O mon fils, ô ma joie, ô l'honneur de nos jours ! / O d'un État penchant *l'inespéré secours* ! » (v. 1141-42)). Mais ce sera principalement Rodrigue qui, après Médée (et avant Horace), aura systématiquement recours à la parution inattendue pour susciter l'éblouissement et la confusion.

---

<sup>47</sup> Merlin-Kajman, Hélène. « Franchir, paraître ». *Héros ou personnages*. Dir. M. Dufour-Maître, pp.309-320.

À l'acte III, Rodrigue apparaît sans préavis dans la maison de Chimène, et la réaction d'Elvire indique bien que, s'il est vrai qu'elle condamne l'imprudence du jeune seigneur<sup>48</sup>, elle voit néanmoins dans son geste la marque d'un grand courage :

Rodrigue, qu'as tu fait ? où viens tu misérable ?

Puis :

Où prends-tu cette audace et ce nouvel orgueil ?

De paraître en des lieux que tu remplis de deuil ?

Quoi ? viens-tu jusqu'ici braver l'ombre du Comte ? (III, 1, v. 741-745.)

Elvire, en effet, comme l' a bien observé Merlin-Kajman, (« Franchir, paraître » 312), qualifie étrangement la parution inattendue de Rodrigue d' « audace » et de « bravade ». Comme elle, Chimène, d'abord troublée, confondue à la vue inespérée de son amant – « Elvire, où sommes-nous, et qu'est-ce que je voi ? / Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi ! » (v. 851-52) –, accueillera celui-ci à l'acte V par une nouvelle référence à la vaillance dont il fait preuve en se montrant subitement : « Quoi, Rodrigue, en plein jour ! d'où te vient cette *audace* ? » (v. 1465). Rodrigue paraîtra aussi par surprise devant son père – « Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie ! » (v. 1025) – et ce ne sera qu'après ces épisodes,

---

<sup>48</sup> C'est justement l'imprudence dont Rodrigue fait preuve en *se montrant* sans préavis dans la maison de Chimène que les théoriciens de l'Académie Française ont critiquée, parmi d'autres aspects de la pièce, par rapport aux bienséances : « La première scène du troisième acte doit être examinée avec plus d'attention, comme c'est elle qui est attaquée avec le plus de justice. Et certes il n'est pas peu étrange que Rodrigue après avoir tué le Comte vienne dans sa maison de propos délibéré pour voir sa fille ; ne pouvant douter que désormais sa vue ne lui dût être en abomination, et que se présenter volontairement à elle en ce lieu ne fut comme tuer son père une seconde fois » (51) Dans : Jean, Chapelain. *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*. 1638. Éd. Georges Collas, A. Picard, 1912, <https://bit.ly/2EslmQL>.

marqués par son irruption, qu'il délivrera son pays des Mores et deviendra Le Cid, ce héros publiquement célébré. Ce n'est donc probablement pas une coïncidence si, pour vaincre les Mores, il les attaque justement par surprise <sup>49</sup>. La parution inattendue semble être cela-même qui le constitue en héros. Paraître soudainement c'est faire preuve de « bravoure », comme le signale Elvire, et c'est aussi prendre l'autre au dépourvu pour se faire admirer sans réserve. Comme nous venons de l'observer, Rodrigue ne s'affirme vraiment en héros que suite à son irruption dans la maison de Chimène. Nous citons un passage d'Hélène Merlin qui explique ce phénomène :

Jusque-là [acte III], il [Rodrigue] n'a rien fait que de prévisible, tant pour les personnages de la fable dramatique que pour les spectateurs, rien que de conforme aux règles publiques de l'honneur, comme le Comte lui-même l'a avoué (« Viens, tu fais ton devoir . . . »). Mais à partir de l'acte III, son apparition déclare l'imprévisible – l'in vraisemblable, le forçage des limites (« Franchir, paraître » 312).

---

<sup>49</sup> *Rodrigue* :

Les Mores et la mer montent jusques au port.  
On les laisse passer, tout leur paraît tranquille :  
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.

.....

Nous nous levons alors et tous en même temps  
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.

.....

Ils paraissent armés, les Mores se confondent,  
L'épouvante les prend à demi descendus. (IV, 3, v. 1276- 78, 83-84, 86-87)

Revenons à Nicomède. Dans la logique de la dramaturgie cornélienne, nous sommes maintenant en position d'affirmer que grâce à son apparition inattendue, il a raison de s'attendre non seulement à déjouer toute attitude défensive vis-à-vis de l'admiration, mais aussi à se faire reconnaître systématiquement comme étant défini par l'impétuosité et la hardiesse.

Le projet du héros, souvenons-nous, est de résoudre la tragédie par la simple mobilisation de son image héroïque. Y parviendra-t-il ? Pas complètement, nous le verrons : son père, le roi Prusias, et sa marâtre, Arsinoé, ne reconnaîtront son héroïsme qu'à la scène finale, après qu'il est sauvé par Attale de l'exécution projetée par les Romains, et qu'il a déployé toute sa grandeur d'âme dans un dernier tour de force théâtral. À l'acte V, Nicomède fera son apparition la plus spectaculaire devant le peuple révolté – « Tout est calmé seigneur : un moment de ma vue / A soudain apaisé la populace émue » (v.1779-80) – et ce ne sera qu'à ce moment là que le couple royal, ébloui par sa générosité, se déclarera finalement en sa faveur. La reine avouera qu'il a gagné son amour<sup>50</sup>, et le roi lui accordera sa reconnaissance et son pardon – « Je me rends donc aussi, Madame, . . . » (v. 1815). Il est donc vrai que Nicomède parvient à faire triompher son image éblouissante sur ses ennemis, mais il est aussi vrai que cela n'aurait pas été possible sans l'intervention décisive et (extrêmement) violente d'Attale. C'est son demi-frère qui, ébloui par sa figure, le délivre, en assassinant les gardes de Prusias et leur capitaine, Araspe, au moment où

---

<sup>50</sup> *Arsinoé* :

La haute ambition d'un si puissant vainqueur  
 Veuille encor triompher jusque dedans mon cœur ?  
 Contre tant de vertu je ne puis me défendre,  
 Il est impatient lui-même de se rendre, Joignez  
 cette conquête à trois sceptres conquis,  
 Et je croirai gagner en vous un second fils. (V, 9, v.1809-14)

il est emmené prisonnier à Rome. C'est Attale, et nul autre, qui rend possible son apparition étincelante qui clôture la pièce. À aucun moment de la tragédie, le couple royal ne se laisse séduire par la mise en scène de Nicomède, et si, à la scène finale, ils se déclarent soudain de son côté, émerveillés par son héroïsme, il reste qu'ils n'ont pas vraiment le choix, car tout s'est retourné contre eux : Nicomède est en liberté, le capitaine de la garde royale est mort, le peuple assiège le palais, et les complices de la reine, Métrobate et Zénon, viennent d'être lynchés. Le triomphe de la mise en scène que le héros fait de lui-même dès l'ouverture de la tragédie est donc partiel. En réalité, ce sera seulement sur Attale que Nicomède aura l'effet éblouissant auquel il s'attendait.

C'est donc Attale qui, effectivement, subira les effets bouleversants de la parution inattendue de Nicomède. Attale lui-même l'avouera, déconcerté, après une première rencontre avec le héros, pendant laquelle celui-ci veille à garder son identité secrète. En apprenant que l'inconnu qu'il vient d'offenser est en fait son demi-frère, Attale s'excusera, stupéfait, malgré les réprimandes de sa mère : *Arsinoé* : « Quoi ! tu faisais excuse à qui m'osait braver ! » ; *Attale* : « Que ne peut point, Madame, une telle *surprise* ? *Ce prompt retour* me perd . . . » (v. 278-80). À partir de ce moment-là, l'admiration qu'il ressent envers son frère aîné ira croissante. Envoûté par la vue inespérée de Nicomède – elle le « perd » –, peu de temps s'écoule avant qu'Attale ne lui déclare, d'abord, son amour fraternel, et ensuite sa vénération. Bien qu'il soit en concurrence avec lui pour le trône et pour Laodice, Attale ne pourra s'empêcher de prendre la défense de son demi-frère accusé de trahison par les comploteurs Métrobate et Zénon : « Contre tant de vertus,

contre tant de victoires, / Doit-on quelque croyance à des âmes si noires ? » (v. 1087-88). Malgré leur rivalité, il ne pourra pas ignorer leur rapport de parenté – « Si je suis son rival, je suis aussi son frère ; / Nous ne sommes qu'un sang, et ce sang dans mon cœur / A peine à le passer pour calomniateur » (v. 1092-94) –, et se justifiera en invoquant l'amour qu'il ressent soudain : « Est-ce autrement qu'en Prince on doit traiter l'amour ? » (v. 1114). Mais il faut donner le crédit à Nicomède : en mobilisant effectivement son paraître, se montrant subitement où nul ne l'attendait, il a su donc animer l'amour filial et l'essence vertueuse de son frère. Celui-ci trempera ses mains dans le sang à la place du héros, qui parviendra ainsi à vaincre ses ennemis tout en conservant son image immaculée. Inspiré par l'amour et le culte du prince héritier, Attale finira par plonger son poignard dans le sein du conseiller Araspe, ce qui permettra à Nicomède de retrouver sa liberté. Insistons sur cela : c'est bien le culte du héros éponyme, et rien d'autre, qui motive le geste meurtrier (et pourtant héroïque) d'Attale. C'est ce qui explique qu'il l'accomplit dans l'anonymat, en cachant son visage. Son but, maintenant qu'il adore Nicomède, est de le faire briller de toute sa splendeur, comme lui-même l'avouera à la scène finale : *Nicomède* : « Mais pourquoi vous cacher en sauvant tout l'État ? » ; *Attale* : « Pour voir votre vertu dans son plus haut éclat, / Pour la voir seule agir contre notre injustice » (v. 1829-31).

Le plus surprenant dans la métamorphose subie par Attale – passant de sujet des Romains à libérateur de la Bithynie – c'est que, justement avant de changer de camp, il se dit lui-même être en garde contre la force persuasive de l'image de son frère. Dans une scène capitale placée au milieu de la pièce (III, 6), où les deux frères se

retrouvent seuls, face à face, pour se dire ouvertement ce qu'ils pensent l'un de l'autre, Attale rappellera à Nicomède qu'il est impossible de se confronter à lui dans un combat équitable tant qu'il continue à mobiliser son image éblouissante:

Vous vous défaites bien de quelques droits d'aînesse,  
 Mais *vous défaites-vous* du cœur de la Princesse,  
 De toutes les vertus qui vous en font aimer,  
 Des hautes qualités qui savent tout charmer,  
 De trois sceptres conquis, du gain de six batailles,  
 Des glorieux assauts de plus de cent murailles ?  
 Avec de tels seconds rien n'est pour vous douteux.  
 Rendez donc la princesse égale entre nous deux :  
 Ne lui laissez plus voir ce long amas de gloire  
 Qu'à pleines mains sur vous a versé la victoire,  
 Et faites qu'elle puisse oublier une fois  
 Et vos rares vertus, et vos fameux exploits. (III, 4, v. 1015-26)

Il n'y a rien, signale Attale à son frère, qui puisse faire contrepoids à sa mise en scène. Afin que leur affrontement pour Laodice soit égal (ce qu'exige Nicomède<sup>51</sup>), Attale lui demande explicitement de renoncer à mobiliser son image héroïque : « *Ne lui laissez plus voir ce long amas de gloire / . . . / faites qu'elle puisse oublier une fois / Et vos rares vertus, et vos fameux exploits* ». Ceci est donc sous-entendu

---

<sup>51</sup> *Nicomède* : « Et voulant seul ici défendre ce que j'aime, / je vous avais prié de l'attaquer de même » (v. 1007-08)

dans la tirade du frère cadet, axée sur la faculté du héros éponyme à faire disparaître l'éclat de sa présence (« Ne lui laissez plus voir . . . », « faites qu'elle puisse oublier . . . ») : le paraître de Nicomède n'est pas éblouissant en soi, mais c'est plutôt lui qui, délibérément, active sa force éblouissante par une procédure théâtrale (laissant voir sa gloire et empêchant les autres, par la parole, d'oublier ses exploits, ses « vertus » et ses « hautes qualités »). La démarche de Nicomède, qu'Attale identifie et déconstruit étape par étape, consiste surtout à gagner le « cœur » de son auditoire. D'emblée, il expose « toutes [s]es vertus », afin de se faire « aimer ». N'oublions pas que, dans la logique héroïque cornélienne, la vertu est censée en effet éveiller systématiquement l'amour. Corneille parle lui-même, dans le *Discours sur le poème dramatique*, de « [c]et intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux » (823) et insiste sur le fait que « [l]e premier personnage . . . doit toujours se faire aimer et par conséquent être vertueux » (826). Nicomède s'emploie donc à « charmer » en faisant voir ses « hautes qualités ». Il faudrait aussi rappeler que « charmer », au XVII<sup>e</sup> siècle, comme le signale Furetière, « signifie plus particulièrement inspirer de l'amour » (« Charmer »). Ainsi, une fois l'interlocuteur amoureux et ravi, envouté, comme sous l'effet d'un *charme*, le héros exhibe ses exploits<sup>52</sup>, rappelle son passé glorieux dans une gradation ascendante – « trois

---

<sup>52</sup> La mobilisation des exploits passés est en effet une constante chez Nicomède. Par exemple, il se défend des accusations voilées d'Arsinoé en invoquant ses prouesses :

De quoi, Madame, est-ce d'avoir conquis  
Trois sceptres, que ma perte expose à votre fils ?

.....

D'avoir trop soutenu la majesté des rois,  
Trop rempli votre cour du bruit de mes exploits  
Trop du grand Annibal pratiqué les maximes » (IV, 1, v. 1153-54, 57-59).

De même, le héros rappelle au roi ce qu'il a fait pour lui dans le champ de bataille : « Ne préférez-vous pas une femme à ce fils / par qui tout ces États aux vôtres sont unis » (v. 1345-46).

sceptres », « six batailles », « cent murailles » –, créant un effet de croissance qui amplifie sa propre figure. A la fin de sa mise en scène, Nicomède est donc devenu une sorte de dieu aux yeux de celui qui l'observe, un « astre naissant », tel qu'il est vu en effet par le peuple. Non sans raison, Attale lui signale qu'il est inutile de lutter contre la représentation qu'il fait de lui-même : « Avec de tels seconds rien n'est pour vous douteux ».

Nicomède conçoit donc l'héroïsme comme étant nécessairement lié à la représentation de soi : c'est bien pourquoi il ne peut pas comprendre qu'Attale, au moment de son acte héroïque, décide de cacher son visage (« Mais pourquoi vous cacher en sauvant tout l'État ? »). Ainsi, à l'observation de celui-ci sur sa capacité à vaincre ses ennemis rien que par la puissance de son image, il répond par un compliment, louant la finesse de son « esprit » : « Ce n'est pas avoir perdu tout votre temps à Rome, / Que vous savaiez ainsi défendre en galant homme : / Vous avez de l'esprit, si vous n'avez du cœur » (v. 1031-33). Par ce compliment, Nicomède reconnaît qu'effectivement sa force singulière réside dans la dextérité avec laquelle il construit et mobilise son paraître. Le jeune prince de la Bithynie est bien un héros qui vit et s'affirme dans la représentation, mais il faudrait préciser que l'efficacité de sa mise en scène consiste non seulement à savoir se montrer, mais aussi à savoir s'effacer quand il le croit convenable. Tout comme il sait rayonner en se donnant en spectacle, il sait aussi se dissimuler, ou du moins dissimuler son éclat, lorsqu'il cherche un effet autre que de se faire admirer (immédiatement) en tant que héros. En fait, si Attale finit par se dévouer, ébloui, au service de son frère, c'est bien grâce

---

à la capacité de celui-ci à se projeter sous une lumière éclatante, envoûtante, quand il quête la vénération, mais aussi grâce à sa faculté de masquer son vrai visage quand il cherche à détourner l'attention de soi. C'est bien cela qu'il fait lorsqu'Attale, sans l'avoir jamais vu, vient pour la première fois à sa rencontre : « Il ne m'a jamais vu, ne me découvrez pas » (v. 118).

D'emblée, Nicomède, retrouvant son frère et veillant à garder son identité secrète, s'engage à persuader celui-ci de renoncer à l'amour de Laodice au nom des exigences que lui impose sa liaison avec Rome<sup>53</sup>. Par un discours nettement délibératif (v. 156-182), il construit une argumentation logique qui repose sur le lieu de la définition : être Romain c'est un « titre glorieux » (v. 162) qui, par principe, se verrait « déshonor[é] par l'amour d'une reine » (v. 164). Nicomède insiste : « Forcez, rompez, brisez de si honteuses chaînes, / . . . / Et concevez enfin des vœux plus élevés, / Pour mériter les biens qui vous sont réservés » (v. 179-81). Il présente donc bien son argument sans montrer son visage, espérant ainsi donner un poids objectif à son raisonnement, se faire entendre comme la voix impersonnelle de la raison : « Seigneur, si j'ai raison, qu'importe à qui je sois ? / Perd-elle de son prix pour emprunter ma voix ? / Vous-même, amour à part, je vous en fais arbitre » (v. 189-91). Voilà une stratégie rhétorique efficace lorsqu'il s'agit de

---

<sup>53</sup> *Nicomède*:

Reprenez un orgueil digne d'elle et de vous,  
Remplissez mieux un nom sous qui nous tremblons tous,  
Et sans plus l'abaisser à cette ignominie  
D'idolâtrer en vain la reine d'Arménie  
Songez qu'il faut du moins pour toucher votre cœur,  
La fille d'un tribun ou celle d'un prêteur. (I, 2, v. 169-174)

communiquer une vérité que l'on pense irréfutable. C'était, en tout cas, l'une des stratégies que conseillaient Arnaud et Nicole dans *La Logique de Port Royal*<sup>54</sup> :

[U]ne des plus importantes règles qu'on puisse garder, pour n'engager pas dans l'erreur ceux à qui on parle, et ne leur donner point d'éloignement de la vérité qu'on leur veut persuader, est de n'irriter que le moins qu'on peut leur envie et leur jalousie en parlant de soi, et en leur présentant des objets auxquels elle se puisse attacher (242).

Nous voyons bien que Nicomède possède la maîtrise intégrale de la représentation, qu'il s'agisse de se faire voir ou de se mettre à l'écart. Ajoutons que, en cachant son vrai visage, il parvient non seulement à communiquer d'une manière plus convaincante son message sur le long terme (Attale finira en effet par renoncer à Laodice), mais aussi à réduire son interlocuteur au silence. En empêchant autrui de savoir selon quel registre il faut s'adresser à lui, il le contraint en fait à ne rien dire. C'est lui-même qui l'explique : « Je sais à qui je parle, et c'est mon avantage / Que n'étant point connu, Prince, vous ne savez / Si je vous dois respect, ou si vous m'en devez » (v. 236-38). Attale reste en effet paralysé et presque muet face à la parole voilée (et osée) de Nicomède, ne pouvant se décider ni pour la violence ni pour l'insulte. Alors que Nicomède lui rappelle son devoir de Romain, se permettant même d'aller jusqu'à la menace – « Faites quelques souhaits qui soient moins dangereux, / Seigneur : s'il les savait, il pourrait bien lui-même / Venir d'un

---

<sup>54</sup> Arnaud, Antoine, et Pierre Nicole. *La Logique, ou l'Art de penser*. 1662. Éd. Jean Delaunay, Hachette, 1854, <https://bit.ly/2HYd2LU>.

tel amour venger l'objet qu'il aime » (v. 230-32) –, Attale a, pour toute réaction, deux brèves répliques colériques – « Insolent ! est-ce enfin le respect qui m'est dû ? » (v. 233) ; « Peux-tu bien me connaître et tenir ce langage ? » (v. 235) – qui manifestent plutôt de la perplexité que de l'indignation. Voilà donc Nicomède qui trouve une manière d'offenser sans être offensé à son tour. En cachant son identité, il établit donc d'emblée un rapport de *supériorité* qui aboutira, en effet, à la soumission éblouie de son frère. Il s'agit d'un usage remarquable de l'ironie – ironie consistant à se faire passer pour quelqu'un d'autre et à ne prononcer donc que des paroles à double entente – car l'ironie, après tout, « comme le dit si bien le langage courant » (327) – nous citons Doubrovsky –, n'est qu'une manière de « traite[r] autrui de haut ».

Nicomède sait donc paraître subitement pour surprendre et montrer sa hardiesse, il sait se construire une image éblouissante par la parole, et il sait aussi cacher son visage pour être plus persuasif et pour se placer systématiquement dans une position de supériorité. C'est ainsi, en jouant avec ces différents procédés, qu'il compte s'attirer l'admiration éblouie de son entourage et que, en effet, il s'attire celle d'Attale.

### **La crise de la représentation**

Il semblerait que la mise en scène de Nicomède, calculée, impeccable, qu'il ouvre par sa parution inattendue, a aussi un effet éblouissant sur Laodice. Le héros, en effet, est introduit dans la pièce comme étant l'objet du regard émerveillé de son

amante. Nous nous fondons sur la louange qu'elle lui adresse en le voyant arriver à l'improviste dans le palais à l'ouverture de la pièce :

Après tant de hauts faits, il m'est bien doux, seigneur,  
 De voir encor mes yeux régner sur votre cœur,  
 De voir, sous les lauriers qui vous couvrent la tête,  
 Un si grand conquérant être encor ma conquête,  
 Et de toute la gloire acquise à ses travaux  
 Faire un illustre hommage à ce peu que je vaux. (I, 1, v. 1-6)

En principe, ceci paraît donc incontestable : la vue de Nicomède suscite la reconnaissance extasiée de sa grandeur. Tout comme la réaction éblouie d'Attale, les premières paroles de Laodice ne laissent aucune ambiguïté sur la capacité du héros à provoquer l'émerveillement. Nous voyons bien que, frappée par sa présence inattendue, elle réagit par un discours nettement épideictique, enchaînant des éloges pour mettre en valeur l'effet étincelant de son paraître. Ainsi, elle commence la louange par une preuve naturelle, et donc irréfutable, associée à la grandeur héroïque : le « haut fait »<sup>55</sup>. Voilà la première victoire du héros sur scène. D'emblée, il reçoit la confirmation que son image rappelle systématiquement ses exploits, ce qui veut dire qu'il la mobilise de manière efficace. Ce n'est pas un hasard si, dans les deux vers suivants, Laodice fait un usage anaphorique du verbe « voir » : elle semble

---

<sup>55</sup> Georges Forestier explique que, en effet, « les exploits d'un héros sont les *preuves naturelles* d'un discours épideictique » (37 je souligne). Dans : Forestier, Georges. *Introduction à l'analyse des textes classiques*. Nathan, 1993.

bien vouloir insister sur le fait que c'est la vue inattendue de son amant, et rien d'autre, qui s'est emparée d'elle et lui inspire des compliments. En fait, Laodice célèbre l'amour que Nicomède lui porte – elle le désigne métaphoriquement comme une « conquête » – pour ainsi, indirectement, célébrer la grandeur même du héros. Si être l'objet de son amour c'est un honneur – « un illustre hommage » –, c'est donc qu'il est lui-même un illustre guerrier, un « grand conquérant », et que l'on peut « voir », dans sa seule présence, et « les lauriers qui [lui] couvrent la tête » et « la gloire acquise à ses travaux ». Les paroles de Laodice semblent donc corroborer que, rien qu'en paraissant, rien qu'en se montrant subitement, Nicomède a la capacité de faire « voir » aussi bien sa qualité héroïque que son amour.

Si Nicomède est celui qui, selon les propos de Corneille, est censé se faire admirer, il semblerait qu'il atteint son but d'entrée de jeu. Il se présente d'emblée comme étant non seulement invincible et courageux, mais aussi, et surtout, comme étant un *héros qui aime*. Gracián rappelle que « plusieurs héros obtiennent l'estime des peuples par leurs *hauts faits*, et ne s'en attirent point l'amour » (69 je souligne). Sa conclusion est que « [l]e charme infaillible pour être aimé, c'est d'aimer » (71). Nous citons la logique de Gracián pour arguer du fait que, peu importe si Nicomède est jugé sur la base de ses prouesses militaires ou sur celle de ses sentiments, il semble bien être dans tous les cas sur la voie d'une reconnaissance unanime et indiscutée dès l'ouverture de la pièce. Or, contre toute attente, la louange de Laodice, comme nous l'avons déjà annoncé, prend rapidement la forme d'une concession. À partir du septième vers, en introduisant l'adverbe d'opposition « toutefois », elle cesse d'être une célébration de la vue du héros pour en devenir une

condamnation radicale. Le changement de ton de Laodice est brutal, comme l'a bien su montrer Brigitte Jaques-Wajeman dans sa célèbre mise en scène de la pièce (2008)<sup>56</sup>, où Laodice se jette dans les bras de Nicomède, l'embrasse, et puis le repousse violemment. Il s'agira, désormais, d'un discours palinodique<sup>57</sup>, où Laodice regrette catégoriquement la présence de Nicomède au palais, qu'elle applaudissait si chaleureusement il y a un instant :

Quelques biens toutefois que le ciel me renvoie,  
 Mon cœur épouvanté se refuse à la joie :  
 Je vous vois à regret, tant mon cœur amoureux  
 Trouve la cour pour vous un séjour dangereux.  
 Votre marâtre y règne, et le Roi votre père  
 Ne voit que par ses yeux, seule la considère,  
 Pour souveraine loi n'a que sa volonté : Jugez  
 après cela de votre sûreté.  
 La haine que pour vous elle a si naturelle  
 A mon occasion encor se renouvelle. (v. 7-16)

Soudain, l'efficacité de la représentation du héros est mise en question. Si, un instant auparavant, Laodice insistait sur le fait qu'il était « bien doux » « de

---

<sup>56</sup> Jaques-Wajeman, Brigitte, *Mise-en-scène. Nicomède*. Par Pierre Corneille. *Ina.fr*, <https://bit.ly/2Frllw2>. Accédé le 30 Novembre 2018.

<sup>57</sup> Georges Molinié explique que la palinodie désigne « un discours qui se rétracte, un discours qui dit le contraire d'un discours précédent, prononcé par le même locuteur, sur le même sujet, en principe adressé aux mêmes récepteurs ». Dans : Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*. Ed. du livre de Poche, 1992, p. 236.

voir » Nicomède devant elle, maintenant elle signale emphatiquement le contraire : « Je vous vois à regret ». Son raisonnement est simple : tout en lui inspirant l'amour, la présence du héros lui inspire davantage la crainte et la pitié. La structure chiasmatisque des vers huit et neuf – « Mon cœur épouvanté se refuse à la joie : Je vous vois à regret, tant mon cœur amoureux » – indique bien que « l'épouvante » l'emporte sur « l'amour », et le « regret » sur « la joie ». Malgré l'image de guerrier victorieux que Nicomède mobilise en faisant irruption devant son amante, elle finit néanmoins par voir en lui un être essentiellement vulnérable, incapable de se défendre par lui-même dans le palais royal. Elle trouve, en effet, qu'il n'est pas en « sûreté », et que la cour est pour lui « un séjour dangereux ».

Le problème du jeune prince est que son image, toute efficace qu'elle s'annonce, ne parvient pas à susciter la foi nécessaire pour, justement, dépasser le domaine de l'imaginaire et s'imposer ainsi comme faisant partie du réel. C'est bien pourquoi, confrontée au danger très concret qui menace Nicomède, Laodice ne voit pas en lui le héros tout-puissant associé d'habitude à sa personne, mais plutôt un homme fragile qui s'apprête à être tué. Elle le lui dira clairement, sans détour, quelques instants plus tard, dans des vers que nous avons déjà partiellement cités :

Retournez à l'armée, et pour me protéger  
 Montrez cent mille bras tout prêts à me venger.  
 Parlez la force en main, et hors de leur atteinte :  
 S'ils vous tiennent ici, tout est pour eux sans crainte  
 Et ne vous flattez point ni sur votre grand cœur,

Ni sur l'éclat d'un nom cent et cent fois vainqueur.

Quelque haute valeur que puisse être la votre,

Vous n'avez en ces lieux que deux bras comme un autre. (I, 1, v. 85-92)

Laodice est catégorique sur ceci : ni la vertu – son « grand cœur » –, ni la renommée de guerrier invincible – « l'éclat d'un nom cent et cent fois vainqueur » – ne suffiront à Nicomède pour les protéger : « ne vous flattez point . . . ». Il aura besoin d'une force réelle – « Montrez cent mille bras »<sup>58</sup>, « Parlez la force à la main » –, et non pas imaginaire. Elle lui signale, sans la moindre indulgence, que son projet de garantir leur « sûreté » en s'aidant uniquement de son paraître étincelant, et même solaire, est voué à l'échec. Elle lui rappelle qu'au palais de son père il est réduit justement à ses dimensions humaines : « vous n'avez en ces lieux que deux bras comme un autre ». Au fond, Laodice ne croit pas à l'image de Nicomède, elle ne croit pas à l'efficacité de sa représentation, et c'est cela qui est au centre de l'enjeu dramatique dans ce début de pièce, car le projet héroïque repose précisément sur le triomphe de la mise en scène du héros.

Il semble ainsi que, sans l'intervention de la foi, la représentation du héros – et donc son dessein de résoudre la tragédie par la force de son image –, est condamnée à échouer. Chapelain a eu peut-être raison d'affirmer que « la foi est l'absolue

---

<sup>58</sup> La métonymie typiquement héroïque dans la tragédie cornélienne est celle qui désigne le héros par son « bras ». *Horace*: « Ma sœur, voici *le bras* qui venge nos deux frères » (v. 1251) ; *Rodrigue* : « Mais rendez-moi le bien que ce coup m'a ravi, / *Mon bras*, pour vous venger, armé contre ma flamme » (v. 1048-49). Même Suréna, ce héros qui, comme nous verrons dans notre dernier chapitre, préfère l'amour au détriment de sa réputation héroïque, fait allusion à son héroïsme en parlant de son « bras » : « Si mon cœur, *si mon bras* pouvait être gagné / Mithradate et Crassus n'auraient rien épargné » (v. 903-04). L'héroïsme cornélien est associé par principe à la force. Comme nous l'avons signalé, l'originalité de Nicomède est que, justement, il renonce à la violence pour se confier entièrement à son image.

nécessité en poésie » (c'est-à-dire en théâtre), puisqu'elle fait « croire qu'une chose soit plutôt que de n'être pas » (85)<sup>59</sup>. Après tout, comme le rappelle J.V. Blanchard, il était admis au XVII<sup>e</sup> siècle que la réussite de la représentation théâtrale dépendait d'un acte de croyance. On n'ignorait pas, explique Blanchard, que déjà dans l'Eucharistie, cérémonie par excellence de la puissance de l'image dans la culture occidentale, le corps du Christ devenait visible seulement « aux yeux de ceux qui croient » (63).

Voilà donc la tragédie de Nicomède : il rentre à la maison paternelle avec l'espoir de susciter l'amour, l'admiration et, par extension, un sentiment de sécurité chez ses proches, mais, faute d'activer la foi, il suscite plutôt un sentiment de crainte et de pitié. Laodice insistera sur cela : « Seigneur, votre retour, loin de rompre ses coups [d'Arsinoé], / Vous expose vous-même, et m'expose après vous » (v. 77-78). La situation est d'autant plus compliquée pour Nicomède, que le roi ne sera pas non plus en mesure de reconnaître sa grandeur, puisqu'il se trouve entièrement subjugué par la reine : il « ne voit que par ses yeux ». Nicomède se trouve ainsi, d'emblée, confronté aux regards réticents qui mettent en péril et son affirmation héroïque et son projet de rétablir la souveraineté de sa patrie : celui de Laodice, dominé par la terreur, et celui du couple royal, Prusias et Arsinoé, où prime « la haine ». Autant dire que, sur le plan dramaturgique, le retour de Nicomède à la maison paternelle, éveille des passions tragiques et, au bout du compte, plutôt que de résoudre, déclenche la tragédie.

---

<sup>59</sup> Dans : Collas, Georges. *Un poète protecteur des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle : Jean Chapelain, étude historique et littéraire d'après des documents inédits*. Slatkine Reprints, Genève, 1970.

En ce sens, la pièce s'inscrit dans une tradition tragique nettement classique, dont le retour à la maison constitue l'un des motifs principaux<sup>60</sup>. Il suffit de penser à l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans l'*Orestie* (458 av. J.-C.), ou au mythe de Thésée (lorsqu'il rentre dans son palais après la guerre), que Racine reprend dans *Phèdre*. Il s'agit, par ailleurs, d'un motif que Corneille avait déjà utilisé notamment dans *Rodogune*, où les frères Antiochus et Séleucus, après un long séjour à l'extérieur, rentrent chez eux pour faire face à la violence inespérée – et, dans le cas de Séleucus, meurtrière –, de leur mère. Ici, néanmoins, Corneille le retravaille d'une manière inusitée, en jouant avec le paraître du héros. Si tout semble indiquer que la mise en scène de Nicomède est l'expression même de l'efficacité (nous sommes, après tout, face à un héros dont la particularité, selon Corneille, est de provoquer l'admiration et non pas la pitié), son retour à la maison prouve justement le contraire. En fait, si ce retour est tragique, c'est précisément parce que, contrairement à ce qui est annoncé par Corneille (et admis généralement par la critique), l'apparition du héros, loin d'être systématiquement éblouissante, suscite plutôt des passions sombres. On pourrait même dire que, en principe, ce qui fait de *Nicomède* une tragédie, n'est rien d'autre que la crise de la représentation du héros.

Confronté donc au regard craintif de Laodice, Nicomède orientera tous ses efforts rhétoriques à lui faire voir que sa présence, justement, devrait la rassurer plutôt que de la faire plonger dans un état de crainte :

---

<sup>60</sup> Nous reprenons ici notamment l'étude de John Lyons intitulé *Tragedy and the Return of the Dead*. Lyons signale : « it is a simple fact of the tragic tradition in both antiquity and early modernity that domestic violence —killing and injuring family members and close friends— constitutes the core action » (19). « The return home —the *nostos*— is a major motif of classical literature » (19). Dans: Lyons, John. D. *Tragedy and the Return of the Dead*. Northwestern University Press, 2018.

Par mon dernier combat je voyais réunie  
 La Cappadoce entière avec la Bithynie,  
 Lorsqu'à cette nouvelle, enflammé de courroux  
 D'avoir perdu mon maître et de craindre pour vous,  
 J'ai laissé mon armée aux mains de Théagène,  
 Pour voler en ces lieux, au secours de ma reine.  
 Vous en aviez besoin, Madame, et je le voi,  
 Puisque Flaminius obsède encore le Roi. (I, 1, v. 27-34)

Il fait donc bien attention à rappeler immédiatement ses exploits guerriers – « Par mon dernier combat je voyais réunie / La Cappadoce entière avec la Bithynie » –, tout en les situant dans un passé éminemment proche, adjacent au présent – « lorsqu'à cette nouvelle . . . » –, afin de *se faire voir* comme une *menace* en puissance. Précisons qu'il ne s'agit dans un aucun cas, pour Nicomède, d'annoncer une lutte à mort contre son père ou contre la reine (cela ferait de lui un rebelle), mais plutôt de bien faire comprendre à Laodice qu'il est *en capacité* de les vaincre par la force s'il le voulait. C'est l'image du héros violent et dangereux – « enflammé de courroux » – qu'il cherche à mobiliser, et non pas la violence elle-même, faute de quoi il serait retourné au palais non pas seul, mais accompagné de son armée. Peu importe que Laodice ne l'ait pas sollicité, il parle tout de même de sa personne en termes d'un parfait héros courtois qui, comme tel, « vole » « au secours de [s]a reine ». Enfin, il insiste sur le caractère *nécessaire* de son intervention – « vous en

aviez besoin » –, et pour donner une tournure irréfutable à son raisonnement, il fait appel à une évidence : « je le vois ».

L'évidence, cependant, par la manière même dont le héros s'emploie à convaincre son amante de la nécessité de sa présence, est que c'est lui qui a besoin d'elle, et pas l'inverse : il a besoin de la persuader que, tout en étant dépossédé de la force matérielle, il reste le plus fort grâce à la puissance de son image, capable d'inspirer l'amour et la crainte. Pour qu'il puisse garantir leur protection par sa seule présence au palais, il faut d'abord qu'elle-même croie au pouvoir de sa représentation. Elle-même doit commencer par confirmer l'efficacité de son paraître, le rassurer, lui donner sa foi, puisque sa seule arme, dans la situation où ils se trouvent, est justement son image. Or, plus Nicomède insiste sur la nécessité de sa présence, plus Laodice se montre réticente à reconnaître qu'il puisse être utile à ses côtés. En fait, elle lui signale sans ambiguïté, que son image à nulle autre pareille, bien que capable de provoquer des effets inégalables (l'article définit indique bien une forme d'absolu) – « Et fussiez-vous du monde et *l'amour* et *l'effroi* » (v. 93) –, est néanmoins stérile dans la situation où ils se trouvent : « Quiconque entre au Palais porte sa tête au Roi (v. 84-94) ». Nicomède a beau se vanter et de « l'éclat d'un nom cent et cent fois vainqueur » et d'avoir pleine connaissance de la complexité de leur situation (« Je le sais, ma princesse . . . je sais »), Laodice comprend bien que, dans la maison paternelle, il devient une proie facile pour ses ennemis (« vous serez bientôt la première victime » (80)). C'est à la maison, en effet, dans cette sphère domestique censée protéger ses membres du danger du monde extérieur, qu'Atrée fait manger ses propres enfants à Thyeste, que Clytemnestre tue

Agamemnon et que plus tard Oreste tue Clytemnestre ; c'est aussi là qu'Horace assassine sa sœur, et Rodogune son fils. Dans la tragédie, comme le signale John Lyons, la maison – le *oikos* – est un espace maudit par définition, d'où il est impossible de s'échapper<sup>61</sup>. En fait, c'était déjà cette conception de la maison comme milieu idéal pour le meurtre, dont Clytemnestre, dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, parlait ouvertement juste après l'assassinat de son époux à l'intérieur de son propre palais : « De quelle façon, en effet, préparer la perte de celui qu'on hait et qu'on semble aimer, afin de l'envelopper dans un filet dont il ne puisse se dégager ? . . . Me voici debout, je l'ai frappé, la chose est faite . . . Je l'ai enveloppé entièrement dans un filet sans issue » (205)<sup>62</sup>. Laodice comprend donc que Nicomède est tombé dans un piège mortel, et refuse en cela d'accorder foi à sa représentation.

En même temps, si Nicomède affirme que Laodice a besoin de son « secours », celle-ci réplique, tranchante, qu'elle n'a besoin de personne :

Je suis Reine, Seigneur, et Rome a beau tonner,

Elle ni votre Roi n'ont rien à m'ordonner :

Si de mes jeunes ans il est dépositaire,

C'est pour exécuter les ordres de mon père,

Il m'a donné à vous, et nul autre que moi N'a

droit de l'en dédire, et me choisir un Roi.

.....

---

<sup>61</sup> John Lyons nous rappelle que : « In tragedy, in *histoires tragiques*, [...] the spatial qualities of the house assume a particularly frightening quality. In early modernity they are increasingly emphasized as places of fear, violence and death » (*Return of the Dead* 52).

<sup>62</sup> Eschyle. *Œuvres complètes*. Éd. Alphonse Lemerre, 1872.

Mettez vous en repos. (I, 1, v. 57-62, 67)

Souveraine de son « moi », Laodice se proclame auto-suffisante. Sur la base de son statut royal – « Je suis Reine » –, elle affirme une indépendance absolue, non négociable : « Rome a beau tonner, elle ni votre Roi n'ont rien à m'ordonner », « nul autre que moi n'a droit de . . . me choisir un Roi »<sup>63</sup>. En ce sens, elle considère inutile l'arrivée du héros : « Mettez vous en repos ». Elle insistera : « Ma gloire et mon amour peuvent bien peu sur moi, / S'il faut votre présence à soutenir ma foi » (v. 43-46). Hélène Merlin a parfaitement résumé la situation paradoxale de cette reine étrangère, captive dans la Bithynie, mais qui néanmoins se dit être en complète liberté: « Reine que la tyrannie des Romains et de Prusias constitue en otage, reine sans royaume ni sujets, reine dont le règne se trouve ainsi réduit à son propre moi, [...], Laodice présente une figure d'autonomie symétrique à celle de Nicomède » (*L'Absolutisme* 55).

Incapable donc de persuader Laodice de la toute-puissance de son image, Nicomède poussera sa volonté de représentation à l'extrême, se disant prêt à transformer sa propre mort, inévitable selon-elle, en spectacle : « Dans ce péril égal qui me suit en tous lieux / M'envierez-vous l'honneur de mourir à vos yeux ? » (v. 109-10). Ce n'est qu'alors que Laodice, après une longue délibération et

---

<sup>63</sup> Le personnage de Laodice rappelle celui de Rodogune dans la pièce éponyme. Rodogune, comme Laodice, est une princesse captive dans un royaume étranger, en l'occurrence celui de Syrie. Aussi Rodogune affirme sa liberté malgré sa condition d'otage. Il reste que Laodice affirme une forme d'autonomie plus radicale, car elle se fonde exclusivement sur son statut social, tandis que Rodogune se proclame libre en raison de la puissance que lui confèrent les deux frères amoureux (Antiochus et Séleucus): « J'atteste tous les Dieux que vous m'y contraignez, / Et que c'est malgré qu'à moi-même rendue ... » (III, 4, 1011-22).

juste avant l'entrée en scène d'Attale, reconnaît l'avantage que rapporte la seule présence du héros, capable de mobiliser les masses – « Le peuple ici vous aime, et hait ces cœurs infâmes, / Et c'est être bien fort que régner sur tant d'âmes » (v. 115-16) –, et accepte finalement de mettre ses craintes de côté : « Non, je ne vous dis plus désormais que je tremble, / Mais que, s'il faut périr, nous périrons ensemble » (v. 111-12). En faisant donc appel à l'image de son sacrifice, Nicomède parvient enfin, *in extremis*, à se faire voir par Laodice comme ce héros invincible qu'il se dit être, car il communique efficacement l'idée qu'il n'y a rien, même pas la mort, qui puisse faire fléchir sa détermination et sa générosité. En fait, il accomplit davantage : en persuadant Laodice, à partir d'une image – celle de sa propre mort –, de sa qualité héroïque sans pareille, il atteint son but initial : il lui prouve que sa capacité de représentation suffit pour battre en brèche les résistances les plus obstinées, comme celle qu'elle lui opposait. Il lui montre, justement, qu'à ses côtés, elle n'a pas à craindre la mort, car son image va les sauver. Voilà donc Nicomède qui réaffirme sa maîtrise de la mise en scène de soi, mais la réticence inattendue de Laodice, censée être en principe son alliée, signale bien que sa tâche sera beaucoup plus difficile qu'il ne le prévoyait, et que la représentation, en tant que mécanisme d'affirmation héroïque, reste instable et précaire.

Pourtant, c'est bien par la représentation que Nicomède espère aussi éveiller l'amour et l'admiration du père. Il amène avec lui, dans le palais, deux assassins « achetés » (v. 100) par la reine, afin de « détromper le Roi » (v. 102), mais il compte surtout sur leur lien de parenté pour lui faire voir qu'Arsinoé le manipule en faveur de ses propres intérêts et de ceux de Rome : « Quoiqu'il soit son époux, il est encor

mon père » (v. 103). Nicomède a raison d'agir ainsi, car la pièce insiste à plusieurs reprises sur la similitude entre père et fils, suggérant que leur filiation naturelle reste solide et palpable malgré leur affrontement. En fait, le Roi et le prince, usant de formulations qui se font écho, s'accusent mutuellement d'agir de manière *dénaturée* (Nicomède : « Et quand il forcera la nature à se taire » (v. 104-06) ; Prusias : « Car je dois craindre enfin . . . / . . . / Qu'il ne force la nature à se taire. » (v. 405-407)), sans se rendre compte que la symétrie de leur accusation, le fait qu'ils partagent le même soupçon et la même manière de l'exprimer, prouve justement qu'ils restent profondément unis par un lien de la nature. C'est d'ailleurs en exploitant leur ressemblance de caractère qu'Arsinoé espère les monter l'un contre l'autre : « Et ce prince, piqué d'une juste colère, / S'emportera sans doute, et bravera son père. / S'il est prompt et bouillant, le Roi ne l'est pas moins » (v. 355-57).

Dès leur première rencontre, Nicomède s'emploie donc à susciter chez le roi cet amour paternel qu'Arsinoé s'efforce justement de faire taire. Ainsi, il justifie sa présence dans le palais, dont Prusias réclame une explication – « Vous voilà, Prince ! et qui vous a mandé ? » (v. 462) –, en jouant le rôle du fils qui vénère son père et vient jouir de sa compagnie :

La seule ambition de pouvoir en personne  
 Mettre à vos pieds, Seigneur, encore une couronne,  
 De jouir de l'honneur de vos embrassements,  
 Et d'être le témoin de vos contentements.

Après la Cappadoce heureusement unie  
 Aux royaumes du Pont et de la Bithynie,  
 Je viens remercier et mon père et mon Roi  
 D'avoir eu la bonté de se servir de moi. (II, 2, v. 463- 470)

Et il ajoute :

J'ai failli, je l'avoue, et mon cœur imprudent  
 A trop cru les transports d'un désir trop ardent :  
 L'amour que j'ai pour vous a commis cette offense,  
 Lui seul à mon devoir fait cette violence  
 Si le bien de vous voir m'était moins précieux.  
 Je serais innocent, mais si loin de vos yeux,  
 Que j'aime mieux, Seigneur, en perdre un peu d'estime  
 Et qu'un bonheur si grand me coûte un petit crime,  
 Qui ne craindra jamais la plus sévère loi,  
 Si l'amour juge en vous ce qu'il a fait en moi. (v. 481-90)

En effet, Nicomède sature son discours de marques d'affection envers son père, comme le marquent le champ lexical et l'isotopie des sentiments : « jouir de l'honneur de vos embrassements », « être le témoin de vos contentements », « mon cœur imprudent », « les transports d'un désir trop ardent », « L'amour que j'ai pour vous ». Il espère ainsi l'attendrir et fléchir son hostilité. L'appel au pathos pour adoucir un père qui se montre froid après une longue séparation est en fait une stratégie rhétorique qui remonte loin dans la tragédie classique, notamment à

*l'Iphigénie à Aulis* d'Euripide<sup>64</sup> – « Je veux me jeter à ton cou, mon père, / Te serrer contre moi, après tout ce temps. / Je brûle de te regarder ; ne m'en veux pas ... » (II, 2, v. 634-36), dit le personnage éponyme à son géniteur, « Quelle joie, ô mon père, de te voir après tout ce temps » (v. 639)<sup>65</sup> –, mais dans la bouche de Nicomède elle acquiert une dimension plus calculée, beaucoup plus proche de la mise en scène théâtrale, car nous savons bien que ce n'est pas l'amour de son père qui a conduit le héros sur le chemin du retour. D'ailleurs, la dimension dramatique du discours de Nicomède est d'autant plus manifeste qu'il joue aussi avec son éthos, mobilisant non seulement l'image du fils affectueux mais aussi celle du guerrier victorieux, digne d'admiration par les services rendus au royaume : « Après la Cappadoce heureusement unie / Aux royaumes du Pont et de la Bithynie ». Tout de même, il faut noter qu'il fait bien attention à mettre en avant son lien de parenté avec le roi plutôt que celui de subordination – « Je viens remercier et mon père et mon roi » –, et que, seulement à ce moment là, il signale son « moi » – « D'avoir eu la bonté de se servir de moi » –, suggérant que ce « moi » est davantage une prolongation du père qu'un sujet du monarque.

---

<sup>64</sup> Euripide. *Œuvres complètes*. Éd. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, 1962.

<sup>65</sup> Il faudrait aussi rappeler que Racine, plus tard, en 1674, conduira encore plus loin cette dimension pathétique dans le discours du personnage éponyme :

Que cette amour m'est chère !  
 Quel plaisir de vous voir, et de vous contempler,  
 Dans ce nouvel éclat dont je vous vois briller !  
 Quels honneurs ! Quel pouvoir ! Déjà la renommée  
 Par d'étonnants récits m'en avait informée.  
 Mais que voyant de près ce spectacle charmant,  
 Je sens croître ma joie et mon étonnement !  
 Dieux ! Avec quel amour la Grèce vous révère !  
 Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père ! (*Iphigénie*, II, 2, 538-546)

La représentation de Nicomède face à Prusias s'avère être néanmoins inefficace. Indisposé déjà par l'arrivée sans préavis du héros, qui suppose qu'il a abandonné son poste à l'armée – « Revenir sans mon ordre, et se montrer ici ! » (v. 365) –, Prusias récusera en effet catégoriquement les marques d'affection de celui-ci – « Vous pouviez vous passer de mes embrassements / Me faire par écrit de tels remerciements » (v. 473-74) –, se montrant surtout réticent à voir en lui, justement, un fils, là où il ne se permet de reconnaître en principe qu'un soldat : « Abandonner mon camp en est un capital [un crime] / Inexcusable en tous, et plus au *général* » (v. 477-78 je souligne). Il est vrai, néanmoins, qu'immédiatement après, Prusias donnera un tour palinodique à son discours, rappelant lui-même son amour paternel – « La plus mauvaise excuse est assez pour un père, / Et sous le nom d'un fils toute faute est légère » (v. 491-92) –, mais il le fera sous le signe de l'ironie, afin de ligoter Nicomède, car en réalité il le perçoit comme un rival :

Je ne veux voir en vous que mon unique appui

Recevez tout l'honneur qu'on vous doit aujourd'hui

L'ambassadeur romain me demande audience :

.....

Vous l'écoutez, Prince, et répondez pour moi. (II,2, v. 493-497)

En fait, l'image que Prusias se fait de Nicomède, loin d'être celle du fils respectueux ou du guerrier digne d'admiration, est celle d'un ennemi défini

exclusivement par une série de traits négatifs. Ainsi, il lui attribue un caractère ambitieux et impatient : « bien que leur naissance au trône les destine, / Si son ordre est trop lent, leur grand cœur s'en mutine » (v. 387-88) ; malhonnête : il ferait preuve d' « une insolente et fausse obéissance » (v. 395) ; impure, puisqu'il est accusé d'être « criminel » (v. 401) ; immature : « Vous pardonneriez aux chaleurs de son âge » (v. 635) ; vaniteux : « Cet orgueilleux esprit » (v. 729) ; arrogant : « Sur un présomptueux vous fondez votre appui » (v. 801) ; et, enfin, « lâche » (v. 1339), témoignant d'une « bassesse d'âme » (v. 1339).

L'ironie tragique nimbe ce passage, car Nicomède obtient de son père l'effet contraire qu'il cherche au moyen de sa mise en scène. L'ironie se résume au fait que, en quête de l'amour et l'admiration, le héros suscite plutôt le mépris et la haine. Pire encore : il suscite surtout la crainte, et c'est cela qui, par définition, est vraiment *tragique*. Prusias avoue :

Et sa seule présence est un secret reproche,

.....

J'en rougis dans mon âme, et ma confusion

Qui renouvelle et croît à chaque occasion

Sans cesse offre à mes yeux cette vue importune. (II, 1, v. 420, 25-27)

Notons bien que c'est la « confusion » qui, au bout du compte, « offre » aux yeux du roi « la vue inopportune » de Nicomède, et pas l'inverse. Cette dernière provoque l'effroi, signalé par le rougissement – « j'en rougis dans mon âme » –, mais c'est

l'effroi qui, à son tour, changé en « confusion », provoque les *visions*<sup>66</sup>, fait que le roi voit le héros à tout moment, même quand il est absent. Ainsi, Nicomède finit par devenir un fantôme qui hante le monarque, tout comme Annibal, bien qu'il ait orienté ses efforts à se faire voir comme un « astre ». Il est vrai qu'il considère, dès le début de la pièce, au cas où il échoue à éveiller l'amour paternel, la possibilité de rappeler sans cesse ses exploits guerriers, – « Et quand il forcera la nature à se taire, / Trois sceptres à son trône attachés par mon bras / Parleront au lieu d'elle, et ne se tairont pas » (v. 104-06) – mais c'est pour signaler qu'il est indispensable à la survie du royaume, et non, dans aucun cas, pour se projeter comme une figure effrayante. N'oublions pas que, sous l'effet de la terreur, Prusias finira par envoyer le héros en otage à Rome, et tout le projet héroïque de celui-ci se serait effondré sans l'intervention inattendue du frère ébloui, Attale. Nous insistons : Nicomède quête l'amour et l'admiration auprès de ses proches, voilà comment il sait qu'il pourra atteindre son but et libérer la Bithynie du joug de Rome sans entacher sa vertu. C'est donc bien pour lui une infortune de constater que, au lieu de se faire aimer ou, dans le pire des cas, du moins respecter par son père, il est perçu comme un spectre terrifiant<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Nous parlons bien de « visions », car ce qui arrive à Prusias s'accorde entièrement avec la définition du terme que donne Descartes, qui précise que lors d'une vision, « c'est l'âme qui voit et non pas l'œil, et qu'elle ne voit immédiatement que par l'entremise du cerveau, de là vient que les frénétiques, et ceux qui dorment, voient souvent, ou pensent voir, divers objets qui ne sont point pour cela devant leurs yeux » (56) Dans : Descartes, René. *La Dioptrique*. 1637. Arvensa Editions, 2015.

<sup>67</sup> La figure du spectre est en effet un élément récurrent dans la tragédie classique, souvent même indispensable à la configuration de l'action. Comme le rappelle John Lyons, sa présence remonte à la plus ancienne des tragédies qui subsiste de nos jours, *Les Perses* (472 av. J.-C.) d'Eschyle, centrée sur le fantôme du roi Perse, Darius, qui revient au monde des vivants suite à l'appel du chœur. La figure du spectre a aussi un rôle central dans *l'Hécube* d'Euripide (424 av. J.-C.), où Polyxène, fille d'Hécube, est demandée en sacrifice par le fantôme d'Achille sorti de son tombeau. Racine aussi l'emploie dans des tragédies comme *Andromaque* (1667) – le fantôme d'Hector hante la scène –, ou dans *Athalie*, où

Il est vrai que l'arrivée sans préavis de Nicomède constitue un acte de désobéissance qui justifie la colère du roi, mais à y regarder de plus près, ce n'est pas cela qui irrite Prusias et le rend incapable de reconnaître la grandeur d'âme de son fils. Bien au contraire : c'est justement *parce que* le roi a perdu son autonomie, sa clairvoyance, sa lucidité, (après tout, il a des *visions*) et donc sa capacité à admirer et à reconnaître la vertu, que Nicomède retourne par surprise au palais. En fait, le problème de base est que le roi, comme l'indique Laodice dès la scène d'exposition, est aliéné par sa femme, Arsinoé, et « ne voit que par ses yeux ». Nicomède vient donc, précisément, pour redonner au monarque sa liberté et son pouvoir de discernement, nécessaire non seulement à la survie du royaume mais aussi à celle du héros. Ironiquement, il provoque la terreur et la confusion (nous insistons sur les hallucinations), mais son objectif reste de susciter l'amour et de restituer au souverain son bon sens. N'oublions pas que, dans la logique de la dramaturgie cornélienne – et dans celle de la monarchie au XVII<sup>e</sup> siècle –, comme le rappelle Minel, le roi, « à l'image de Dieu » (331), est censé jouer le rôle de « moteur immobile . . . de l'État, l'instance de décision et de jugement . . . celui vers qui convergent tous les regards et qui fait agir » (331). Le roi doit donc être capable d'un jugement lucide et autonome pour garantir le bon fonctionnement de son royaume. Aussi, il doit être capable de reconnaître la vertu du héros, sans quoi celui-ci ne peut pas finir de s'affirmer comme tel : « le rôle dramatique du roi est [précisément] de

---

le personnage de Joas devient une sorte de fantôme qui terrifie la reine de Juda dans son sommeil. Dans *Nicomède*, la figure du spectre, associée au personnage éponyme, accentue, comme nous l'avons souligné, la dimension tragique de celui-ci, et en même temps met en question la lucidité du roi, Prusias. John Lyons signale : « Specters of all kinds (ghosts, mobilized corpses, hallucinatory visions, doubles) challenge the beholder's sense of reality and may cast doubt on their sanity » (*Return of the Dead* 153).

permettre l'accomplissement du héros » (266), explique Minel avec justesse. Ce n'est pas un hasard si des pièces représentatives de l'héroïsme cornélien, comme *Le Cid* ou *Horace*, se clôturent bien par l'intervention du souverain, qui fait taire les voix critiques vis-à-vis du héros (celle de Chimène dans *Le Cid* et celle de Valère dans *Horace*), pour ensuite lui accorder sa reconnaissance indiscutable.

Dans *Nicomède*, comme nous l'avons déjà annoncé, le souverain retrouve *in extremis* sa capacité à reconnaître la vertu, se montrant, à la tombée du rideau, ébloui par la générosité du héros (même si forcé, comme nous l'avons noté, par les circonstances, car il se trouve acculé par le peuple et sans la protection de ses gardes) : « Je me rends . . . et je veux croire / Qu'avoir un fils si grand est ma plus grande gloire » (v. 1815-16). Le héros parvient ainsi à affirmer sa fonction dramaturgique juste avant la fin de la pièce, et reste, par conséquent, confiant dans le pouvoir de sa représentation. Notons, néanmoins, qu'il en ira autrement pour le dernier des héros cornéliens, Suréna, dont la situation reflète de très près celle de Nicomède, car les deux personnages se trouvent soupçonnés de trahison par un roi faible qui se sent menacé par leur puissance. Suréna, en effet, ne parviendra pas à obtenir la reconnaissance de son roi, Orode, et, ayant renoncé dès le début de la pièce à la représentation, il finira par se faire assassiner. Il est donc vrai que Nicomède s'en sort beaucoup mieux et qu'il incarne même le triomphe de la mise en scène de soi, mais la fatalité qui s'abattra sur Suréna est déjà latente dans sa quête d'admiration<sup>68</sup>. La réticence de Laodice, et surtout celle du roi, à se laisser éblouir

---

<sup>68</sup> *Nicomède* et *Suréna* sont effectivement souvent mises en parallèle par la critique. Brigitte Jaques-Wajeman a même décidé de présenter leur mise en scène en alternance en 2008, utilisant la même scénographie pour les deux pièces.

par la présence du héros, montrent bien que la représentation de celui-ci n'est pas infaillible et qu'elle est même susceptible de rentrer en crise, ce qui arrivera en effet dans *Suréna*. C'est déjà hautement symbolique que le regard du monarque soit captivé par l'ennemie directe de Nicomède, Arsinoé, et non pas par celui-ci, tout au long de l'action.

Pour la première fois dans la tragédie cornélienne, le personnage d'Arsinoé met en évidence d'une manière assez manifeste la précarité de la représentation héroïque, car elle réussit à manipuler le regard tout-puissant du souverain, de sorte que tout au long de la tragédie il perçoit le héros comme un être indigne d'admiration. Il est clair qu'Arsinoé ne craint nullement la mise en scène de Nicomède, au point que c'est elle qui, en fait, ne l'oublions pas, fait venir secrètement le héros au palais, tout en anticipant qu'il y retournera avec pour seule arme son image :

Irriter un vainqueur en tête d'une armée  
 Prête à suivre en tous lieux sa colère allumée,  
 C'était trop hasarder, et j'ai cru pour le mieux  
 Qu'il fallait de son fort l'attirer en ces lieux.  
 Métrobate l'a fait, par des terreurs paniques,  
 Feignant de lui trahir mes ordres tyranniques,  
 Et pour l'assassiner se disant suborné,  
 Il l'a, grâce aux Dieux, doucement amené.  
 Il vient s'en plaindre au Roi, lui demander justice,

Et sa plainte le jette au bord du précipice.

.....

Il a cru me surprendre, et l'a cru bien en vain,

Puisque son retour même est l'œuvre de ma main. (II, 5, v. 327-36, 41-42)

Voilà donc une nouvelle ironie dont le héros est une fois de plus victime. Alors qu'il croit agir de façon typiquement héroïque, en se montrant par surprise pour éblouir et pour libérer sa patrie, il exécute une action attendue et celle-là même qui le rend captif. C'est ainsi qu'Arsinoé annule le facteur de surprise dans la mise en scène du héros, et loin d'être éblouie ou terrifiée par sa présence, se place en fait dans une position de supériorité par rapport à lui, allant même jusqu'à parodier la réaction émerveillée qu'il cherche à produire par son retour : « Tantôt en le voyant j'ai fait de l'effrayée, / J'ai changé de couleur, je me suis écriée » (v. 339-40), « Seigneur, vous êtes donc ici ? » (v. 246), « Mais qui cause, Seigneur, ce retour surprenant ? » (249). C'est bien la représentation du héros qui est ici l'objet du sarcasme de la reine et qui, en cela, se voit justement dépouillée de sa dimension héroïque.

Nous avons donc vu que, dans *Nicomède*, la représentation héroïque tient un rôle central mais néanmoins décidément ambiguë. D'un côté, c'est en effet en mobilisant efficacement son image que le héros s'attire l'allégeance timide de Laodice, celle plus décisive de son frère, et qu'il restitue la paix dans la Bithynie – « Tout est calme, Seigneur : un moment de ma vue / A soudain apaisé la populace émue » –, revendiquant ainsi face au roi qu'il est nécessaire à la survie du

royaume, car il est le seul dont l'apparence a le pouvoir de contrôler le peuple. Pourtant, il est moins certain que sa mise en scène ait aussi séduit le couple royal, Prusias et Arsinoé, et donc qu'elle soit en effet infaillible, comme il est généralement admis par la critique. Il est vrai, néanmoins, que c'est aussi à partir de la représentation que Nicomède affirme son autonomie, refusant de prononcer des paroles soumises – « Ou laissez-moi parler, Sire, ou faites-moi taire. / Je ne sais pas répondre autrement pour un Roi / A qui dessus son trône on veut faire la loi » (v. 624-26) –, et prononçant plutôt, tout au long de la pièce et jusqu'à sa dernière tirade dans la scène finale, des déclarations d'indépendance face aux Romains :

Seigneur, à découvert, toute âme généreuse  
 D'avoir votre amitié doit se tenir heureuse, Mais  
 nous n'en voulons plus avec ces dures lois  
 Qu'elle [Rome] jette toujours sur la tête des rois :  
 Nous vous la demandons hors de la servitude,  
 Ou le nom d'ennemi nous semblera moins rude. (V, 9, v. 1839-44)

C'est bien en se disant radicalement libre et en se définissant par une volonté d'indépendance non-négociable, que Nicomède en effet le devient, car cette liberté ne lui est jamais accordée par les Romains<sup>69</sup>. Autant dire que, s'il s'affirme à la fin de

---

<sup>69</sup> À l'exigence finale d'indépendance de Nicomède, l'ambassadeur romain, Flaminius, réplique en effet par une réponse ambiguë qui n'offre aucune garantie :

C'est de quoi le sénat pourra délibérer ;

la pièce comme un être éminemment libre, ce n'est pas parce qu'il réussit à libérer son pays du contrôle de Rome, cela reste incertain et plutôt douteux : c'est parce qu'il affirme son autonomie jusqu'à la fin. Nous rejoignons ici le philosophe Jean-Luc Nancy<sup>70</sup>, car il postule que l'affranchissement est le point « d'où une identité se déclare » (29), « [l]e point franc d'un « je suis » qui, avant tout autre qualification ou attribution, énonce . . . la condition de possibilité de tout énoncé du type 'je suis x' » (29). Dans cette logique, c'est donc bien la mise en scène de soi qui permet à Nicomède d'affirmer son moi, en partie grâce à la reconnaissance éblouie qu'il reçoit (même si douteuse) de son entourage, principalement du roi, et en grande mesure grâce à la possibilité même d'énoncer son indépendance. Néanmoins, le risque pour le héros, comme nous l'avons observé, reste que la représentation théâtrale est toujours susceptible de rentrer en crise et de ne pas être efficace, et donc, tout en rendant possible l'affirmation du moi, elle peut-aussi potentiellement entraîner son effondrement.

---

Mais cependant pour lui j'ose vous assurer

.....

Et qu'il croira se faire un illustre ennemi,

S'il ne vous reçoit pas pour généreux ami. (V, 9, v. 1845-46, 49-50).

<sup>70</sup> Nancy, Jean-Luc. *Identité: fragments, franchises*. Galilée, 2010.

## CHAPITRE II

### **Sertorius : le cas du héros dépassé par son image**

Sertorius, le général romain présenté dans *Les Vies parallèles* de Plutarque dans « toute l'ardeur de la jeunesse » (24), devient, dans la tragédie éponyme de Corneille, un héros vieillissant dont la particularité est, paradoxalement, non pas l'impétuosité, mais le fait qu'il se prononce contre l'action tout au long de la pièce. Plutarque, en effet, ne décrit jamais Sertorius comme étant un personnage passif et âgé. Au contraire, il le caractérise, justement, par opposition à un rival affaibli, qui s'approche de la fin de sa vie :

Il faut dire aussi que Metellus était déjà vieux et qu'après beaucoup de grands combats il se laissait aller à une existence relâchée et fastueuse, tandis que son ennemi Sertorius était dans toute l'ardeur de la jeunesse avec un corps merveilleusement exercé, à la fois vigoureux, agile et sobre. (24)

La critique, en cela, se débat depuis des années pour éclaircir la signification de la passivité du personnage, inventée de toute pièce par Corneille. Déjà au moment de la parution de la tragédie, D'Aubignac se demande si « Sertorius n'est pas un peu

trop prudent ? » (*Deux Dissertations* 86)<sup>71</sup> et interprète l'inaction de celui-ci comme un effet de son caractère irrésolu, face auquel le public resterait perplexe : « l'incertitude de Sertorius n'est point finie [au terme de la pièce], et le spectateur ne voit point clairement s'il se détermine à faire les espérances de sa grandeur ou les tendresses de ses sentiments » (56). Allant plus loin dans ce sens, Doubrovsky a vu dans Sertorius un personnage essentiellement paralysé par la crainte, dont « le recul devant la décision extrême, la peur du défi » (348), signalerait « la volatilisation de l'essence héroïque » (358), ce qui expliquerait aussi que Fumaroli, plus tard, parle d'un « berger à cheveux blancs » (56), « secrètement las » (56), « qu'une vie de camp a rendu maladroit et timide » (56).

En contestant ce courant critique, Hélène Bilis a récemment proposé une nouvelle lecture de la pièce<sup>72</sup>, selon laquelle l'inaction du héros ne serait pas le produit de la peur et de l'indécision, mais, au contraire, l'expression d'un héroïsme inédit chez Corneille, qui refuse justement de passer à l'action pour se manifester exclusivement dans son d'essence. Il s'agirait, d'après Bilis, d'une réorientation de l'héroïsme introduite par Corneille à partir d'*Œdipe*, ayant pour objectif d'abandonner le modèle aristocratique pour adhérer au discours royaliste de la fin de La Fronde. Bilis explique que :

---

<sup>71</sup> Aubignac, François, Hédelin, abbé d'. *Deux Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques : sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius. Envoyées à Madame la Duchesse de R\**. Paris, J. Du Brueil, Gallica, 1663. <https://tinyurl.com/y4vdh2ug>.

<sup>72</sup> Bilis, Hélène. « Corneille's *Œdipe* and the Politics of Seventeenth-Century Royal Succession ». *MLN*, Vol. 125, N° 4, 2010, pp. 873-894.

as the historical king promotes himself as a unique being whose royal essence separates him from mere mortals, Corneille's theater struggles to stage a hero who does not take up the sword but solely affirms that he possesses power and has the potential to use it (« Corneille's *Œdipe* » 894).

C'est ainsi que, selon Bilis, Sertorius viendrait incarner le nouveau héros royal dans la tragédie cornélienne, celui chez qui la force a cessé d'être nécessaire pour se faire reconnaître comme un être d'exception : « Corneille's Sertorius refuses to let his mortal body define him. Despite his physical feebleness, the certainty of his Roman essence determines his dominance over his enemy » (894).

Nous proposons d'aborder l'étude de la pièce sous un angle légèrement différent : celui de l'image du héros. Dans notre perspective, ce qui définit Sertorius dans la tragédie ce n'est pas tant l'inaction que le fait d'être assimilé à une image qui, en toute indépendance, pendant qu'il est parfaitement immobile, agit presque miraculeusement pour lui, lui procurant des alliés, des prétendantes et, surtout, la reconnaissance éblouie de son entourage. C'est Perpenna, rival jaloux du héros, qui signale le premier, dès la scène d'ouverture, ce phénomène auquel feront référence la presque totalité des personnages au long de la tragédie en parlant du héros éponyme : « Son nom fait tout pour lui sans qu'il en sache rien<sup>73</sup> » (v. 88). Notre idée est que, si Sertorius ne passe jamais à l'action et qu'il s'épuise jusqu'à la mort dans des paroles évasives, c'est justement parce que, séparé de son image, il se trouve en

---

<sup>73</sup> Nous associons nomination et image puisque le nom, à l'époque de Corneille, comme l'explique Hélène Merlin-Kajman, mobilise systématiquement une idée de la personne. Merlin-Kajman nous rappelle que : « au XVII<sup>e</sup> siècle, le nom détient une force cachée, une vertu, comme le titre dont il est souvent synonyme » (*L'Absolutisme* 62).

fait réduit au statut d'image, dans le sens où il devient invisible, sa personne disparaît aux yeux d'autrui, et c'est l'idée que les autres se font de lui qui finit par l'emporter. Nous rejoignons Bilis dans l'idée que l'entourage de Sertorius lui attribue une essence héroïque impérissable qui l'exempte de devoir prouver sa valeur par l'action, mais nous pensons, justement, que c'est le fait d'être assimilé à une essence qui le transforme aux yeux d'autrui dans une image, puisque l'image, comme le signale Louis Marin<sup>74</sup>, est là où la force est reconnue sans avoir besoin de se manifester sur le plan de l'action :

Elle opère la substitution à la manifestation extérieure où une force n'apparaît que pour annihiler une autre force dans une lutte à mort, des signes de la force ou plutôt des signaux et des indices qui n'ont besoin que d'être vus, constatés, montrés puis racontés et récités pour que la force dont ils sont les effets soit crue (*Pouvoirs de l'image* 14)

Nous verrons que, dans *Sertorius*, le rapport entre le héros et son image est marqué non pas par la corrélation entre deux notions indissociables, mais, au contraire, par la distance entre deux entités entièrement indépendantes. Si la fonction de l'image est, d'après la célèbre définition de Louis Marin, de « donner figure au désir » (*Pouvoirs de l'image* 32) – il parle du désir d'absolu de tout sujet puissant –, dans *Sertorius* le paradoxe est justement que l'image du héros, qui « fait tout pour lui sans qu'il en sache rien », se manifeste sans que celui-ci ne le désire. Ce

---

<sup>74</sup> Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Éditions du Seuil, 1993.

n'est pas Sertorius, nous le verrons, qui construit et mobilise son image pour s'affirmer à partir d'un effet d'éblouissement, comme le font Rodrigue ou Nicomède : c'est son image éblouissante qui, de manière autonome, lui venant de l'extérieur, s'impose à lui et l'éclipse. Dix ans après ses derniers exploits militaires, il n'est plus le héros tout-puissant qu'il était auparavant, mais c'est l'image de celui-là, – représentation mentale que les autres se font de lui à partir de sa prétendue essence héroïque –, qui, malheureusement pour lui, reste liée à sa personne.

Le problème, ainsi, semble être celui d'une réputation qui, tout en étant héritée du passé du personnage, devient étrangère à son présent. Or, Sertorius n'est pas le seul des héros cornéliens à s'être déjà constitué en guerrier victorieux avant le commencement de la pièce: c'est aussi le cas pour Nicomède, Othon, Attila ou Suréna, qui eux non plus ne passent jamais à l'action au cours de la tragédie. Pourquoi, donc, Sertorius est le seul à ne pas coïncider avec sa renommée ? Notre hypothèse est que, à la différence des autres héros *déjà réalisés* de Corneille, Sertorius est le premier à n'être pas *en capacité* de se reconstituer sur la scène, justement parce que l'image qui circule de lui n'est pas l'effet de sa volonté. Le héros vieillissant du présent de la pièce n'est plus – ne peut pas être – le héros dynamique et fougueux auquel il est toujours assimilé. Ainsi, il se trouve en même temps ignoré en faveur d'une image qu'il n'est pas en état d'incarner, et privé de la reconnaissance nécessaire d'autrui pour réinventer son rôle social. Ses actions deviennent futiles à l'avance et, en conséquence, il plonge dans une paralysie qui l'éloigne davantage de celui qu'il est dans l'imaginaire collectif.

On assiste ainsi à l'apparition d'un phénomène sans précédent dans la tragédie cornélienne : l'identification du héros, par autrui, à une image qui ne jaillit pas de sa personne mais qui lui est attribuée de l'extérieur, par le regard des autres, se révélant progressivement comme une construction sociale. Il s'agit, par ailleurs, du même phénomène qui touche l'aristocratie durant le règne de Louis XIV, notamment suite à la mort de Mazarin en 1661, un an avant la parution de la pièce, lorsque le jeune roi supprime la place de ministre principal et annonce qu'il prendra le contrôle absolu du gouvernement. Soudain, comme le rappelle Jean-Marie Apostolidès dans *Le Roi-machine*<sup>75</sup>, « le noble désarmé voit . . . sa vocation naturelle de guerrier compromise » (45), et « l'aristocratie, . . . privée de ses prérogatives militaires, se mue alors en une caste spectaculaire » (46). C'est à partir de ce parallèle que nous nous permettons de voir dans la vieillesse de Sertorius – et, d'une manière générale, dans son héroïsme passif, voué à l'inaction par une image qui agit en son nom –, une métaphore qui signale la castration guerrière subie par la noblesse après La Fronde. Nous argumentons que, en fait, la transposition de l'héroïsme actif sur le plan de l'image, représentée dans la pièce par l'obstination d'un milieu à vouloir ignorer la personne en faveur d'une idée préconçue de celle-ci, est là pour signifier l'instrumentalisation d'un héros devenu entièrement tributaire du regard d'autrui. Sertorius, dans notre perspective, est celui qui, dépossédé de la force et forcé à ne tirer sa valeur que d'une image dont la consistance dépend plus des autres que de lui, se voit transformé en un être hésitant et vidé de toute essence héroïque, condamné inévitablement à l'effondrement. Nous soutenons, sur ces

---

<sup>75</sup> Apostolidès, Jean-Marie. *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Editions de Minuit, 1981.

bases, que le tragique, dans *Sertorius*, tient précisément à ce que le héros s'avère incapable d'actualiser, sur la scène, l'image héroïque qu'il s'est construite dans le hors-scène, dans un temps qui devance de dix ans celui de l'action dramatique, à une époque où l'héroïsme se jouait encore dans l'action.

Nous analyserons la distance qui sépare le héros de son image – ses causes, ses manifestations, ses effets –, et nous verrons que, d'un point de vue rhétorique, la réponse de Sertorius à la situation tragique<sup>76</sup> est marquée par l'évasion de la responsabilité, ce qui n'empêche pas qu'il soit perçu par son entourage comme le seul capable de rétablir l'ordre, puisqu'étant le seul à posséder un caractère éminemment *responsable*. Nous observerons qu'en fait l'immobilité du personnage est provoquée par son impuissance à faire concorder son être avec sa réputation, et nous étudierons, en termes dramaturgiques aussi bien que rhétoriques, la manière dont se manifeste cette immobilité, qu'elle prenne la forme du doute ou celle de la crainte de la désapprobation. Nous montrerons que, dans *Sertorius* et en général dans les tragédies de vieillesse de Corneille, le dramaturge renouvelle la défense de l'héroïsme actif<sup>77</sup> en exposant justement ce que devient le héros – un être chancelant et paralysé – lorsqu'il est privé de la possibilité d'agir et de prouver son courage. Dans une grande mesure, il s'agit dans *Sertorius* d'une démonstration, par contre-exemple, du principe aristotélicien de l'action comme fondement du moi

---

<sup>76</sup> La situation tragique dans *Sertorius* est celle d'un héros exilé qui, cherchant à libérer sa patrie pour y retourner, se trouve partagé entre l'amour pour une reine (Viriate) et la nécessité politique d'épouser une princesse (Aristie).

<sup>77</sup> Par héroïsme actif nous faisons référence à l'héroïsme aristocratique qu'Apostolidès définit comme « un avoir à reconquérir sans cesse sur soi et sur les autres, par des actions glorieuses » (*Roi-machine*<sup>57</sup>).

héroïque<sup>78</sup> : Corneille expose, sombrement, l'écroulement du héros lorsque celui-ci n'est plus en capacité de construire lui-même sur la scène son personnage éblouissant. En revanche, il laisse entrevoir, pour la première fois, l'émergence douloureuse d'un moi humain, au moment où tombe du visage du personnage le masque héroïque. Notre idée est que, en fin de compte, pour le héros cornélien comme pour le Narcisse d'Ovide, aucune tragédie n'équivaut à celle de ne pas pouvoir faire un avec son image, justement parce que, séparé de son image, il ressent son moi dans toute sa fragilité humaine.

### **L'éblouissement involontaire**

Dans *Sertorius*, comme le signale Starobinski en parlant de l'ensemble de l'œuvre cornélienne, « tout commence par l'éblouissement » (18). Si on remonte dans le passé de l'action dramatique, avant le lever du rideau, jusqu'au point de départ de la tragédie, l'instant originel, là où surgit l'étincelle du conflit, on trouve, en effet, au centre de tous les regards, la figure éblouissante du héros éponyme. Cet instant, retracé douloureusement dès la scène d'exposition par Perpenna, général romain et rival jaloux de Sertorius, correspond au moment où ses troupes, à peine débarquées sous son commandement en Espagne, rejoignent sans hésiter celles de Sertorius en voyant celui-ci *paraître* devant leurs yeux :

Je le passais en nombre aussi bien qu'en noblesse,

Il succombait sans moi sous sa propre faiblesse.

---

<sup>78</sup> Les hommes, affirme Aristote, « n'agissent pas pour imiter les caractères, mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions » (Chap. VI. 1450, a 15-20).

Mais sitôt qu'il parut, je vis en moins de rien

Tout mon camp déserté pour repeupler le sien (I, 1, v. 65-69)

Dans « le cuisant souvenir » (v. 63) de Perpenna, il a suffi à Sertorius de se montrer, de se faire voir, sans avoir besoin de passer à l'action ou de s'aider de la parole, pour provoquer l'adhésion émerveillée de son entourage. Sa seule présence, en effet, a mobilisé une image capable de séduire une armée et de la ranger sous ses ordres. Or, cette image, héritée du passé du personnage, s'avère être, en fait, en contradiction avec sa situation actuelle. Aux yeux des soldats éblouis de Perpenna, Sertorius passe pour le héros tout-puissant et glorieux qu'il était auparavant (sans quoi ils ne repeupleraient son camp « en moins de rien »), mais sa réalité, dans le présent de l'épisode, est celle d'un guerrier diminué, sur le point d'être vaincu : « Il succombait sans moi sous sa propre faiblesse ». En effet, n'ayant ni les effectifs ni le droit de naissance pour s'imposer sur Perpenna, lui de sang royal – « je le passais en nombre aussi bien qu'en noblesse » –, le personnage éponyme reconnaît lui-même, plus tard, son impuissance et sa dette envers son rival : « C'est l'heureuse union de vos drapeaux aux miens / Qui fait ces beaux succès qu'à toute heure j'obtiens, / C'est à vous que je dois ce que j'ai de puissance » (v. 139-41). Nous sommes ici loin du cas du héros redoutable qui se vante de mobiliser lui-même son image éblouissante, comme il en est de Nicomède lorsqu'il décide de se montrer au peuple pour le tranquilliser et ainsi éviter une émeute : « Tout est calme, Seigneur : un moment de ma vue / A soudain apaisé la populace émue » (v. 1779-80). La preuve est que, justement, l'image que les troupes

de Perpenna se font de Sertorius ne coïncide pas avec sa réalité, et donc sa situation, suite à cet épisode d'éblouissement, devient celle d'un être redevable, qui a reçu un don de l'extérieur, plutôt que celle d'un être puissant et émancipé, comme il en est pour Nicomède, qui ne doit sa gloire qu'à lui-même. Il est significatif, dans ce sens, que l'instant de la parution éblouissante de Nicomède soit évoqué à la première personne par le héros, signalant que celui-ci est fier d'un effet qu'il a délibérément provoqué, tandis que celui de Sertorius nous est rapporté à la troisième personne, d'un point de vue extérieur au sien, de sorte qu'il est justement représenté comme une image statique – « il parut » –, dont nous ignorons les motivations, la profondeur psychologique, et dont le rôle, au bout du compte, se voit réduit à celui d'un acteur passif dans le récit d'un « je » hostile, qui ne cesse de se mettre en avant : « je le passais », « je vis », « il succombait sans moi », « mon camp ».

Le récit de Perpenna suggère que, sans le vouloir, ou du moins sans le provoquer de manière délibérée, Sertorius est identifié à une image qui le dépasse et qui agit automatiquement en sa faveur, se substituant à sa personne, prenant sa place, de sorte que lui, le soldat vieillissant et achevé, au « front ridé » (v. 399) et aux « replis jaunissants » (v. 399) – comme le remarquera plus tard Thamire, dame d'honneur de la reine de Lusitanie, Viriate –, passe complètement inaperçu. C'est ainsi que, assimilant les troupes de Perpenna aux siennes rien que par la force de son paraître, il devient le chef le plus puissant de l'Espagne, tout en étant au bord de la défaite. Désormais, le même phénomène accompagnera le héros pour le reste de l'action dramatique, dans le sens où il verra sans cesse sa renommée s'accroître par une sorte d'inertie, car il demeure parfaitement inactif. Ce sera lui-même, d'ailleurs, qui,

dans la célèbre rencontre politique du troisième acte avec le jeune Pompée, remarquera avec surprise l'ampleur inattendue qu'a pris sa réputation sans qu'il accomplisse de nouveaux exploits guerriers :

Seigneur, qui des mortels eût jamais osé croire

Que la trêve à tel point dût rehausser ma gloire,

Qu'un nom à qui la guerre a fait trop applaudir

Dans l'ombre de la paix trouvât à s'agrandir ? (III, 1, v. 749-752)

Voilà clairement exposé le paradoxe qui entoure le personnage de Sertorius : « à l'ombre », dans l'obscurité, hors de la vue des autres, et dans « la paix », là où le guerrier est contraint de rester inactif, au lieu de voir ternir l'image de soldat invincible qui le représente dans la pensée collective, il la voit devenir encore plus éblouissante. Il s'agit, cependant, d'un phénomène que la logique de l'action dramatique signale comme étant négatif. C'est cela que nous souhaitons souligner : la manière dont la pièce est structurée suggère que ce phénomène d'éblouir sans agir – ou sans être en capacité d'agir –, plutôt que de favoriser le personnage, lui porte préjudice. Le héros, en définitive, est présenté comme celui qui est censé lui-même se construire et actualiser sans cesse son masque héroïque, faute de quoi – si son masque lui est attribué de l'extérieur pendant qu'il reste immobile –, il se retrouvera dans une position qui ne convient pas à son statut héroïque. C'est bien pourquoi l'instant d'éblouissement dans *Sertorius* est évoqué comme constituant non pas un motif de fierté pour le héros, tel qu'il l'est pour

Nicomède, mais plutôt, comme étant un épisode qu'il regrette. Il s'agit, après tout, comme le signale Minel, du moment du « pêché originel » (274), là où Sertorius, sans le vouloir, voit ses troupes assimiler celles d'un prince « au lieu de les lui soumettre » (274) et, en cela, selon les préceptes aristotéliens, devient fautif<sup>79</sup> et tombe dans le malheur. Sertorius tentera bien de racheter sa faute en donnant à Perpenna la parole de renoncer à Viriate, mais son sort, après l'instant fatal, est déjà joué. N'oublions pas que, si Aufide réussit à attiser la jalousie de son maître pour ainsi le persuader d'assassiner le personnage éponyme, c'est justement en lui rappelant que celui-ci ne mérite pas la réputation qu'il s'est acquise en s'appropriant ses troupes, puisqu'il les a séduites sans rien faire, par chance (ou, plus exactement, par « bonheur »), et non pas en exhibant sa valeur :

Ah ! c'est ce nom acquis avec trop de *bonheur*

Qui rompt votre fortune, et vous ravit l'honneur : Vous

n'en sauriez douter, pour peu qu'il vous souviene

Du jour que votre armée alla joindre la sienne (I, 1, v. 59-62)

C'est donc cet instant fatal, lorsque Sertorius éblouit les troupes de Perpenna sans provoquer délibérément l'éblouissement, et qu'il s'érige ainsi comme la force la plus puissante de l'Espagne, qui signale le début de sa chute. Désormais, non seulement il devient redevable envers son rival (« C'est à vous que je dois ce que j'ai

---

<sup>79</sup> Nous reprenons la définition du héros tragique d'Aristote déjà citée. Nous soulignons l'importance que le philosophe grec accorde à ce qu'il appelle l'*erreur* dans le caractère héroïque : « qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise » (Chap. XIII. 1453, a 10).

de puissance ») mais il suscite aussi la fureur meurtrière de celui-ci. S'il est vrai que, dans *Sertorius*, reprenant la formule de Starobinski, « tout commence par l'éblouissement », il est tout aussi vrai que c'est justement le fait d'éblouir sans agir – sans se construire activement une image qui vise à éblouir – qui déclenche la tragédie. Ce n'est probablement pas une coïncidence si la parution éblouissante de Nicomède, voulue, délibérée, et communicant la réalité de son être, apporte la solution au conflit, tandis que celle de Sertorius, au contraire, le suscite. Notons que chez Plutarque, les troupes de Perpenna rejoignent celles de Sertorius non pas dans un instant de fascination mais plutôt sous l'emprise de la peur de Pompée, et surtout après une délibération agitée avec leur commandant : « quand on annonça que Pompée franchissait les Pyrénées, les soldats prirent leurs armes, arrachèrent du sol les enseignes des compagnies et pressèrent à grands cris Perpenna de les mener à Sertorius » (27). Notre idée est que, si Corneille modifie la source primaire pour mettre l'accent sur la parution du personnage, c'est justement pour signaler que, dans le contexte de sa tragédie, celui-ci est défini par son paraître plutôt que par son être.

### **L'amour d'une image**

En effet, non seulement dans la guerre, mais aussi dans l'amour, c'est la renommée de Sertorius – l'idée collective associée à son nom –, qui, sans coïncider avec sa réalité, agit en sa faveur et lui procure des victoires inattendues, tandis que lui, l'homme de chair et d'os, demeure entièrement ignoré. Il est ainsi convoité par deux femmes qui souhaitent ardemment l'épouser mais qui, néanmoins,

comme le signale Hélène Merlin Kajman, « n'aime[nt] . . . la *personne* de Sertorius » (*L'Absolutisme* 39). En fait, si elles rêvent d'une union avec lui, c'est parce qu'elles « considèrent les promesses historiques de sa puissance . . . sur lesquelles elles fondent leurs projets d'avenir » (39). D'un côté, la reine de Lusitanie, Viriate, assoiffée de renom, exige un mariage avec lui, « non par amour » (39), reprenant la formule de Merlin-Kajman, « mais par amour pour sa grandeur, c'est-à-dire par *gloire*, parce qu'elle voit en Sertorius un souverain espagnol en puissance » (39)<sup>80</sup>. De l'autre côté, Aristie, femme répudiée de Pompée sur ordre de Sylla, veut elle aussi épouser Sertorius, motivée non pas par amour mais par haine envers Sylla – « Unissons ma vengeance à votre politique » (v. 289), « . . . en cet hymen l'amour n'a point de part » (v. 328) –, puisqu'elle pense reconnaître en Sertorius une force capable de détrôner celui-là.

Sertorius se trouve ainsi réduit au statut d'image par les deux femmes qui souhaitent l'épouser. D'abord, dans l'imagination de Viriate, il devient, par un processus conscient et délibéré, une figure éclatante sans rapport avec la personne qui se présente sous ses yeux. Ainsi, lorsque Thamire évoque sans indulgence le visage du général romain érodé par le temps, Viriate lui répond en insistant sur l'héroïsme qui subsiste en lui, inaltérable, et qui fait rayonner son corps détérioré :

*Thamire :*

Mais à parler sans fard, votre amour me surprend.

Il est assez nouveau qu'un homme de son âge

---

<sup>80</sup> *Viriate* : « Mais je ne sais pas que c'est d'aimer ni de haïr / . . . / Je ne veux point d'amant, mais je veux un époux » (v. 1284-88)

Ait des charmes si forts pour un jeune courage,

Et que d'un front ridé les replis jaunissants<sup>81</sup>

Trouvent l'heureux secret de captiver les sens (II, 1, v. 396-400)

*Viriate :*

J'aime en Sertorius ce grand art de la guerre

Qui soutient un banni contre toute la terre,

J'aime en lui ces cheveux tous couverts de lauriers,

Ce front qui fait trembler les plus braves guerriers,

Ce bras qui semble avoir la victoire en partage.

L'amour de la vertu n'a jamais d'yeux pour l'âge,

Le mérite a toujours des charmes éclatants,

Et quiconque peut tout, est aimable en tout temps (II, 1, v. 405-412)

Le portrait de Sertorius dressé par Viriate dématérialise le général romain pour l'identifier à une idée préconçue de l'héroïsme, de sorte que, malgré sa corporalité en déclin, il reste digne d'admiration en tant que guerrier redoutable. Viriate avoue ne pas aimer Sertorius dans son intégralité, mais, comme l'indique la préposition de

---

<sup>81</sup> Ce vers, comme l'a signalé Georges Couton (Corneille, *Œuvres complètes*, Éd. t. III, 1443), est repris par Corneille d'un poème qu'il avait lui-même écrit à Mademoiselle Du Parc, comédienne de la troupe de Molière, avant de passer à l'Hôtel de Bourgogne, où elle joue le rôle du personnage éponyme dans *l'Andromaque* de Racine. Dans le poème « Sur le départ de Madame de la Marquise de B.A.T », on peut lire :

Je vois mes cheveux gris : je sais que les années  
 Laissent peu de mérite aux âmes les mieux nées ;  
 Que les plus beaux talents des plus rares esprits,  
 Quand les corps sont usés, perdent bien de leur prix ;  
 Que, si dans mes beaux jours je parus supportable,  
 J'ai trop longtemps aimé, pour être encore aimable,  
*Et que d'un front ridé les replis jaunissants*  
 Mêlent un triste charme au prix de mon encens (881).

lieu – « en » –, devant son nom, elle se dit plutôt séduite par une spécificité qui perdurerait en lui : « l'art de la guerre ». Notons que Viriate ne parle pas d'une pratique en soi, d'un *faire*, qui se manifesterait sur le plan des phénomènes, mais plutôt d'un « art », d'un *savoir-faire*. Elle fait bien référence à une faculté et non pas à la manifestation de cette faculté, et donc elle signale quelque chose qui n'est pas visible dans la présence du personnage mais qui accompagne son nom sur le plan de l'imaginaire. En se représentant Sertorius, la reine de Lusitanie ne voit pas l'ensemble de son corps déchu, devenu trop faible pour l'exploit guerrier, mais, plutôt, une substance fragmentée à valeur symbolique, dont les différentes parties, prises individuellement, évoquent chacune la grandeur, abstraite, propre à l'héroïsme. Ainsi, à la place de « ces cheveux », dépouillés de leur dignité par l'utilisation de l'article démonstratif « ces », à valeur péjorative, elle voit des « lauriers », symbole de la victoire et du pouvoir ; sur le « front » de Sertorius, elle ne remarque pas les rides ni « les replis jaunissants », signalés objectivement par Thamire, mais, en empruntant le regard épouvanté que portaient sur lui ses ennemis sur le champ de bataille, elle lui attribue des qualités militaires comme le sont la puissance et le courage, capables de faire « trembler les plus braves guerriers » ; et de son bras, finalement, elle fait un pur instrument de la gloire, ayant « la victoire en partage ». Somme toute, dans la perspective de Viriate, comme le signale Sylvaine Guyot dans son analyse sur l'éblouissement dans la tragédie cornélienne, « chaque partie du corps de Sertorius est transfigurée en une vertu guerrière aux “charmes éclatants” que le temps n'altère pas » (104). Viriate, après tout, affirme bien que « quiconque peut tout, est aimable en tout temps », établissant

ainsi une équivalence entre héroïsme et inaltérabilité. Nous rejoignons donc Guyot dans l'idée que « la métamorphose [de Sertorius] réalisée par Viriate reprend les exigences du code héroïco-politique dominant à l'époque : force, singularité et éclat » (104), pour ainsi faire de lui une figure digne d'être admirée indéfiniment. Il s'agit bien de la substitution d'une personne par une image, ou, si l'on veut, reprenant les termes de Guyot, de celle d'une présence par une illusion, d'un être par un « fantasma » : Guyot signale, à juste titre, que « Viriate substitue à l'apparence de son amant un fantasma<sup>82</sup> modelé par l'imaginaire collectif » (105).

En fait, Sertorius lui-même se pense indigne de l'amour de Viriate<sup>83</sup>, ce qui explique qu'il n'ose lui révéler ses sentiments avant qu'elle ne lui communique sa volonté de l'épouser, craignant de transgresser les bienséances et de passer pour un vieillard impertinent<sup>84</sup> : « J'ai cru honteux d'aimer quand on n'est plus aimable : / J'ai voulu m'en défendre à voir mes cheveux gris, / Et me suis répondu longtemps de vos mépris » (v. 1262-64). Ignorant l'image favorable que Viriate se

---

<sup>82</sup> Le terme "fantasma", en grec *phantasma*, désigne en effet une forme vidée de consistance dans la tradition néoplatonicienne qui était en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans l'article « Platon ou l'aurore des idoles », Elsa Grasso explique que le mot « phantasma » est « inséparable de l'idée d'apparaître » (15), et « désigne en grec le phénomène optique, l'apparition ou le fantôme, la vision onirique, et, de façon générale, l'image sans consistance » (15). Dans : Grasso, Elsa. « Platon ou l'aurore des idoles ». *L'image*, éd. Alexander Schnell, Vrin, 2007, pp. 9-30.

<sup>83</sup> Sertorius est le premier des trois hommes âgés et amoureux à figurer dans la tragédie cornélienne, les autres étant Martian dans *Pulchérie* et Syphax dans *Sophonisbe*. Il est le seul, néanmoins, à prendre la place du personnage principal et, surtout, à être assimilé à une image qui le dépasse. Les deux autres héros vieillissants sont rejetés par les héroïnes éponymes en faveur d'un jeune homme. Pour une analyse de la figure du « vieillard amoureux » dans la tragédie cornélienne voir Louvat-Molozay, Bénédicte. « Le vieillard amoureux de la comédie à la tragédie ». *Héros ou personnages*. dir. M. Dufour-Maître, pp. 51-61. Voir aussi l'étude exhaustive de Joseph Marthan : Marthan, Joseph. *Le Vieillard amoureux dans l'œuvre cornélienne*, Nizet, 1979.

<sup>84</sup> Selon la typologie des personnages établie par Horace dans *l'Art poétique*, « Il . . . faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent », en veillant de ne pas « donner à un jeune homme le rôle d'un vieillard, à un enfant celui d'un homme fait » (v. 156-57 et v. 176-77). Dans : Horace. *Art poétique*. Éd. François Villeneuve, Les Belles Lettres, 1941, pp. 210-11. Bénédicte Louvat-Molozay explique, en partant de ces vers, que « [l]'amour étant le propre de la jeunesse, tout vieillard amoureux s'écartera des habitudes de son caractère et paraîtra donc aux yeux des spectateurs comme ridicule » (54).

fait de lui, il se montre surpris de pouvoir susciter chez elle une passion amoureuse :

... A mon âge il sied si mal d'aimer

Que je le cache même à qui m'a su charmer.

Mais tel que je puis être, on m'aime, ou pour mieux dire,

La reine Viriate à mon hymen aspire (I, 2, v. 179- 82)

En effet, déconcerté par la pensée d'être aimé dans la réalité de son être – « tel que je puis être » –, Sertorius se corrige lui-même dès qu'il en énonce la possibilité. Ainsi, par le biais d'une épanorthose – « ou pour mieux dire . . . » –, il nuance son postulat initial, précisant que ce n'est pas l'amour mais plutôt l'ambition d'un mariage qui le rend attrayant aux yeux de Viriate. Le regard qu'il porte sur lui-même diffère donc radicalement de celui que porte sur lui la reine de Lusitanie : là où elle voit un héros « aimable en tout temps », il voit, comme Thamire, quelqu'un qui « n'est plus aimable », défini non pas par une essence héroïque atemporelle mais plutôt par un corps subissant la dégradation du temps. Il s'ensuit que, si Viriate se fait de lui une image éclatante, cette image ne peut pas jaillir de sa personne ni être l'effet de sa volonté, puisqu'il se montre ouvertement surpris à l'idée d'être aimé selon la perception qu'il a de lui-même : « Mais tel que je puis être, on m'aime ». Effectivement, comme le suggère Doubrovsky, Sertorius n'a pas une haute idée de sa personne, ce qui explique que « l'amour de vieillard se transforme en passion de vieux, qui tremble, hésite, rougit, recule devant la femme, lorsqu'elle

s'offre » (349). Malheureusement pour Sertorius, – nous reprenons à nouveau les termes de Doubrovsky –, « tandis que décroissent les forces héroïques, la violence des instincts est inchangée » (349).

Sertorius n'est pas Rodrigue, prêt à prouver sa valeur par l'action sans avoir jamais brandi l'épée en public (*Don Diègue* : « Rodrigue, as-tu du cœur ? » (v.261), *Rodrigue* : « Tout autre que mon père / L'éprouverait sur l'heure » (v.261-262)). En fait, il est plutôt Don Diègue, le père outragé qui se voit rongé par l'angoisse face à la menace du temps. Ainsi, tout comme Don Diègue perçoit terrifié qu'il n'est plus en capacité de défendre son honneur<sup>85</sup>, Sertorius regrette effrayé, devant Viriate, la diminution de sa force vouée à bientôt disparaître : « Si je pourrai longtemps encor ce que je puis, / Si mon bras . . . » (v. 488-89). Ce n'est pas lui-même, donc, qui fait *imaginer* à la reine que son bras aura toujours « la victoire en partage ». Il se sait affaibli et proche de la fin, et l'impossibilité qu'il éprouve à achever sa pensée (« Si mon bras . . . »), désignée en rhétorique par le nom d'aposiopèse<sup>86</sup>, signale bien l'angoisse, voire l'horreur, qu'il ressent en apercevant la progression de sa propre impuissance.

---

<sup>85</sup> *Don Diègue* :

O rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?  
 Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,  
 Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,  
 Tant de fois affermi le trône de son roi,  
 Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ? (I, 3, v. 237- 243)

<sup>86</sup> Bernard Lamy explique que l'aposiopèse est : « une espèce d'ellipse ou d'omission, [qui] se fait lorsqu'[...] on coupe tellement son discours, qu'à peine ceux qui écoutent peuvent-ils deviner ce que l'on voulait dire ». Dans : Lamy, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*. Paris, André Pralard, 1668, liv. II, Chap. IX, p. 118.

C'est donc bien Viriate qui attribue à Sertorius une image grandiose sans qu'il ne le souhaite, voire sans même qu'il ne s'en rende compte. En ce sens, ce n'est certainement pas une coïncidence si, en dressant le portrait du héros puissant et courageux qu'il considère digne d'épouser Viriate, il se met à faire la description de Perpenna. Cela déconcerte la reine, qui, dans une sorte de quiproquo aux nuances comiques<sup>87</sup>, pensait qu'il parlait de lui même :

*Sertorius :*

J'ose après cet aveu vous faire offre d'un homme

Digne d'être avoué de l'ancienne Rome.

Il en a la naissance, il en a le grand cœur,

Il est couvert de gloire, il est plein de valeur ;

De toute votre Espagne il a gagné l'estime,

Libéral, intrépide, affable, magnanime, Enfin

c'est Perpenna sur qui vous emportez ...

*Viriate :*

J'attendais votre nom après ces qualités (II, 2, v. 505-512)

Sertorius ne se voit pas lui-même comme un homme au « grand cœur », « plein de valeur », « libéral, intrépide, affable, magnanime », faute de quoi il anticiperait le

---

<sup>87</sup> C'est surtout Voltaire qui, dans son étude de l'œuvre cornélienne, condamne le ton comique qui ressort de la lecture d'une tragédie comme *Sertorius*. Il signale, par exemple, le parallélisme entre la plainte de Sertorius « Ah ! Pour être Romain, je n'en suis pas moins homme » et celle de Tartuffe (dans le *Tartuffe* de Molière) : « Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme » (III, 3, v. 966). Voir : Voltaire, François-Marie Arouet. *Commentaire sur Corneille*. 1764. Nabu Press, 2010.

malentendu consistant à parler de Perpenna dans les mêmes termes qui décrivent sa propre personne. D'ailleurs, Viriate non plus ne semble pas voir en Sertorius, dans l'être qui se montre à ses yeux, un homme digne de son amour. Elle se dit « forcée » à l'épouser, impliquant que le choix du général Romain comme époux lui déplait : « Je voudrai hautement soutenir ma couronne, / Et c'est *ce qui me force* à vous considérer » (v. 618-19). Si elle affirme percevoir en lui les « qualités » d'un héros redoutable, c'est justement, comme nous l'avons signalé, parce qu'elle ignore délibérément l'homme de chair et d'os en faveur de l'image grandiose qu'elle lui a substituée. C'est en cela que Perpenna, amoureux lui aussi en secret de Viriate, a bien raison d'accuser le héros éponyme de toujours s'imposer à lui sans mobiliser lui-même l'image éblouissante qui lui procure ses victoires : « Qu'il me vole partout *même sans qu'il y pense*, / Et que toutes les fois qu'il m'enlève mon bien, / *Son nom fait tout pour lui sans qu'il en sache rien* » (v. 86-88). Si Aufide, en fin de compte, réussit, au cinquième acte, à convaincre Perpenna d'accomplir le meurtre de Sertorius, c'est précisément, comme nous l'avons déjà signalé, en reprenant la même accusation : « Son seul nom, *malgré lui*, vous avait tout volé » (v. 1531).

Comme Viriate, Aristie attribue aussi à Sertorius une qualité héroïque que lui-même ne mobilise pas. Elle qualifie celui-ci, afin d'expliquer son désir de l'épouser, comme le « plus grand des Romains » (296), bien que Sertorius, faisant preuve d'une modestie inhabituelle chez les héros cornéliens<sup>88</sup>, refuse emphatiquement une telle

---

<sup>88</sup> Nous reprenons ici l'analyse de Paul Bénichou, qui souligne l'importance de l'orgueil dans le caractère héroïque chez Corneille. Bénichou affirme que « l'amour emphatique des grandeurs et le penchant à se célébrer soi-même marquent à peu près indistinctement tous les caractères de Corneille » (19). Il signale qu'« un mouvement constant porte l'homme noble du désir à l'orgueil, de l'orgueil qui se contemple à l'orgueil qui se donne en spectacle » (20).

appellation : « Ce nom ne m'est pas dû . . . » (v. 297). En fait, non seulement il refuse « ce nom » mais, au moment même où Aristie le lui donne, il se comporte aussi de façon à lui faire comprendre que celui-ci ne lui correspond pas, du moins pas selon l'idée qu'elle a de la grandeur. Il s'avère que la grandeur, pour Aristie, exige non seulement le sacrifice mais aussi, et surtout, le mépris des affections personnelles au nom du devoir. Ainsi, dans la ligne d'Horace qui essaye de persuader Camille de la nécessité de briser les liens affectifs avec les Curiace pour le bien de la patrie – « Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur, / Et préfère du moins au souvenir d'un homme / Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome » (v. 1298-300) » –, Aristie, encore plus radicale, exhorte Sertorius à dédaigner tout sentiment d'amour au nom de Rome :

Laissons, Seigneur, laissons pour les petites âmes  
Ce commerce rampant de soupirs et de flammes  
Et ne nous unissons que pour mieux soutenir  
La liberté que Rome est prête à voir finir (I, 3, v. 285-88).

Or, Sertorius lui signale justement, d'un ton souffrant, qu'il est *contre* et non pas *pour* la séparation de l'amour et du devoir – « Que c'est un sort cruel d'aimer par politique, / Et que ses intérêts sont d'étranges malheurs, / S'ils font donner la main quand le cœur est ailleurs ! » (v. 370-72) –, suggérant ainsi que, selon les paramètres qu'elle vient d'évoquer, il appartient plutôt au monde des « petites âmes » qu'à celui des « grand[s] de Rome ».

Voilà ce qui est surprenant : Aristie, d'abord déconcertée à l'idée que Sertorius ne coïncide pas avec l'image qu'elle se faisait de lui – « Vous ravalerez-vous jusques à la bassesse / D'exiger de ce cœur des marques de tendresse ? » (v. 281-82) –, retrouve immédiatement le calme en se rappelant que l'important pour elle n'est pas la réalité de la personne de Sertorius, mais plutôt le prestige de sa réputation, qu'elle associe à son rang : « Mais quand même ce nom semblerait trop pour vous, / Du moins mon infidèle est d'un rang au-dessous » (v. 300-301). En effet, si Aristie insiste pour se faire épouser par Sertorius, c'est que, tout en réalisant le décalage entre l'homme, devenu tendre et modeste, et son image, modelée sur l'idéal héroïque de l'orgueil et de l'éclat, elle n'accorde d'importance qu'à cette dernière. Aux yeux d'Aristie, Sertorius se définit entièrement par sa position sociale. Elle ne conçoit sa personne que selon un rôle, c'est-à-dire seulement à travers l'image qu'il occupe dans l'esprit des autres<sup>89</sup>. L'important, pour elle, est que cette image ait une place élevée dans l'imaginaire collectif (pour ainsi bénéficier d'un mariage qui lui restitue son honneur) et non pas qu'elle coïncide avec la réalité du sujet auquel elle fait référence : « votre hymen m'élève à la grandeur sublime » (v. 305). Cela explique que, dès qu'elle envisage une réconciliation avec Pompée et que Sertorius, par sa simple renommée, cesse de lui être utile, elle annule non seulement systématiquement le projet de mariage avec lui mais va aussi jusqu'à nier sa personne, comme s'il n'existait pas au-delà de sa réputation : « Plus de nouvel hymen, plus de Sertorius » (v. 1016).

---

<sup>89</sup> Pour une analyse sur l'importance du rôle de l'individu pour affirmer sa place dans la société, voir Goffman, Ervin. *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*. Les Editions de Minuit, 1973.

### **Le héros pris pour Roi**

Sertorius est donc réduit à une image héroïque qui ne provient pas de lui-même et qui en même temps le dépasse, celle du guerrier invincible et invulnérable, alors qu'il perd progressivement sa force physique et qu'il sent sa fermeté, dérivée de son essence romaine, céder sous l'emprise de sa passion pour Viriate : « Ah ! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme / J'aime, et peut-être plus qu'on n'a jamais aimé » (v. 1194-95). Or, en raison d'une souveraineté absente (le roi d'Espagne, Viriatus, est mort, et celui de Rome, Sylla, absent de la tragédie, n'est pas reconnu comme tel par les personnages) cette image de héros redoutable se métamorphose en celle du monarque, de sorte que, aux yeux de son entourage, Sertorius vient occuper non seulement le rôle de soldat glorieux qu'il était dans le passé mais aussi celui, encore plus élevé, de roi tout-puissant qui ne lui correspond pas. Ainsi, bien qu'assimilé en principe, de manière unanime, à la figure éclatante du héros (« ce héros si cher » (v. 386), « en ce héros tout est illustre et grand » (395), « notre grand héros » (v. 1915)), il se voit aussi, simultanément et de manière inattendue, appelé à représenter celle du souverain.

En fait, la qualification qu'il reçoit d'Aristie comme étant « le plus grand des Romains » peut déjà être interprétée en ce sens-là. Le renoncement à l'amour qu'elle attend de lui – « Laissons, Seigneur, laissons pour les petites âmes / Ce commerce rampant de soupirs et de flammes » – est certes typique du héros conquérant<sup>90</sup> qui se sacrifie pour sauver sa patrie (Horace), mais aussi, potentiellement, par manque de clarification, une référence à l'attitude espérée du gouverneur sage, capable de ce

---

<sup>90</sup> *Aristie à Sertorius* : « Vous marcherez vers Rome à communes enseignes. / Il sera temps, alors, Sylla, que tu me craignes » (v. 345-46)

que Minel désigne comme le « détachement souverain » (335)<sup>91</sup> et dont Sertorius, justement, comme on l'a signalé, se révèle ouvertement incapable (« Que c'est un sort cruel d'aimer par politique »). Arisite attribue ainsi à Sertorius une grandeur sans égale mais ambiguë, qui oscille entre celle du héros sacrifié et celle du roi humaniste, et qui dans les deux cas le dépasse. C'est aussi ce que fait Viriate, estimant que si Sertorius inspire le respect plus que ne le font les rois voisins de l'Espagne – « . . . pour qui mépriser tous nos rois que pour lui ? » (v. 387) –, il est donc digne d'incarner la figure du souverain : « Pour moi, d'un grand Romain je veux faire un grand roi » (v. 1383). Or, Sertorius, tout en se trouvant dans une position de pouvoir suite à ses exploits guerriers sur le territoire démuné d'un souverain, ne se comporte pas sur la scène comme le ferait un monarque. Il ne cherche pas à s'imposer en tant que figure d'autorité, et cela explique que, malgré les leçons de Viriate sur la nature injonctive de la parole royale – « . . . qui sait porter une couronne, / Quand il a prononcé, n'aime point qu'on raisonne » (v.1394-95) –, il continue à parler comme un serviteur plutôt que comme un roi – « Mes prières pouvaient souffrir quelque refus » (v. 1231) –, à qui l'on suit par volonté propre et non par obligation : « si l'on m'obéit, ce n'est qu'autant qu'on m'aime » (v. 910). En effet, il ne convoque en aucune manière, sur la scène, le rôle de souverain auquel il est identifié, mais celui-ci lui vient plutôt de l'extérieur. D'ailleurs, il fait de son mieux pour s'en démarquer, refusant d'abord la promotion royale que lui offre

---

<sup>91</sup> En analysant le caractère du souverain sage comme celui de Don Fernand, de Tulle ou d'Auguste, Minel explique que « le séducteur royal cherche à provoquer l'admiration et la gratitude, et non à exprimer pour soi et à éveiller chez l'autre le désir et le plaisir de l'amour. . . En tant que discours de l'effort il n'accomplit pas le sacrifice héroïque de la jouissance, mais celui du désir même. À la constance, la fidélité et la "souffrance" héroïque, il oppose l'ascèse, le sacrifice du vieil homme, le détachement souverain » (335).

Viriate – « Votre haute naissance en demande une égale, / Perpenna parmi nous est le seul dont le sang / Ne mêlerait point d'ombre à la splendeur du rang » (v. 542-44) – et invitant ensuite Pompée à le remplacer à la tête des armées : « Du droit de commander je ne suis point jaloux ; . . . je vous l'abandonne » (v. 948-49).

Dans *Sertorius* se confirme ainsi la thèse de Minel selon laquelle, dans le théâtre politique cornélien, « les deux figures essentielles . . . sont à l'évidence le roi et le héros » (263), et « sur scène il faut être l'un ou l'autre, mais pas les deux en même temps » (364)<sup>92</sup>. Dans *Othon*, par exemple, la seule des tragédies de Corneille où, en l'absence d'un souverain, le héros devient roi, il le fait douloureusement, renonçant amèrement à l'amour, et provoquant une instabilité politique qui se lit dans un dénouement atypique, désordonné et incertain<sup>93</sup>. Il s'ensuit que, d'un point de vue dramaturgique, Sertorius, appelé en principe à jouer le rôle du héros combattant et invincible, et bien qu'il ne soit plus en capacité de le faire adéquatement, refuse tout de même de jouer celui du monarque, conscient que celui-ci est non seulement incompatible avec son idéal républicain mais aussi, et surtout, qu'il ne lui correspond pas. Dans un système dramatique de places, où le héros, coupable mais

---

<sup>92</sup> Minel explique, en parlant du roi et du héros, qu' « on les retrouve constamment tous deux, avec les mêmes attributs nécessaires à leurs fonctions : pour le héros, les qualités combattantes (militaires ou judiciaires) mises au service du public, le sacrifice des passions pour le roi (ou pour la reine). Ils sont toujours là tous deux, et toujours séparés » (263)

<sup>93</sup> *Othon* :

J'y cours, mais quelque honneur, Albin, qu'on m'y destine,  
Comme il n'aurait pour moi rien de doux sans Plautine,  
Souffre du moins que j'aïlle, en faveur de mon feu,  
Prendre pour y courir son ordre ou son aveu,  
Afin qu'à mon retour, l'âme un peu plus tranquille,  
Je puisse faire effort à consoler Camille,  
Et lui jurer moi-même, en ce malheureux jour,  
Une amitié fidèle au défaut de l'amour (V, 8, v. 1822-32)

conquérant, se définit comme tel en se rendant nécessaire pour un roi libéré de ses passions, qui le récompense de sa grâce (Horace, Cinna, Nicomède) ou d'un amour entravé (Rodrigue, Nicomède), la promotion du héros au rang de roi, comme le signale Minel (266, 275), entraîne forcément un dérèglement aussi bien au niveau de l'identité du personnage qu'à celui de la structure de l'État. Sertorius récuse ainsi l'image du souverain tout-puissant qui, comme celle du guerrier vigoureux qu'il était auparavant, lui vient de l'extérieur, sans qu'il la convoque ni par ses paroles ni par ses actions sur scène, et qui certainement le dépasse. Entre temps, l'homme du présent, devenu tendre, modeste (« Je n'ose m'éblouir d'un peu de nom fameux » (v. 547)) et physiquement affaibli avec l'âge, reste entièrement ignoré par son entourage.

### **La paralysie du héros**

En effet, tout au long de la pièce, Sertorius ne cesse d'exprimer un sentiment de surprise et de désarroi face à l'impuissance qu'il sent grandir en lui et qui, jusqu'à présent, lui était inconnue. À Thamire, il confesse, déconcerté, en parlant de sa passion pour Viriate : « J'ai cru pouvoir me vaincre, et toute mon adresse / Dans mes plus grands efforts m'a fait voir ma faiblesse » (v. 1197-98). À Viriate, il avoue, troublé, lorsqu'elle s'apprête à épouser Perpenna, que « . . . près d'un coup fatal, je sens par mes ennuis / Que je me promettais bien plus que je ne puis » (v. 1279-80). Il se révolte, ainsi, désespéré, contre l'image de héros tout-puissant que la reine de Lusitanie se fait de lui – « Ah ! j'y puis peu de chose » (v. 1169) –, non sans avoir au préalable observé, dès le deuxième acte, à titre de préavis, que « l'espoir le mieux

fondé n'a jamais trop de forces » (v. 641). Il s'ensuit que si, malgré ses aveux d'impuissance, ses marques de modestie et de tendresse, et l'évidence de son corps affaibli, il continue d'être associé à deux figures invulnérables qu'il n'est pas en capacité d'incarner – celle du héros du passé et celle du souverain absent –, la seule possibilité qu'il lui reste, en matière d'action, est justement d'opter pour l'inaction. Incapable d'agir selon la conduite qui est attendue de lui, et soucieux de ne pas compromettre son honneur, puisque l'honneur, chez Corneille, comme l'indique Dominique Bertrand, « recouvre à la fois la considération dont on jouit auprès des autres et le souci qu'a l'individu de coïncider avec cette renommée » (144), il n'aura d'autre choix que de ne pas agir, ce qui entraînera, nous le verrons, l'effondrement définitif de ses qualités héroïques. C'est ainsi qu'il devient un de ces héros bloqués que Jacques Scherer, en prenant le Bajazet de Racine comme exemple, désigne comme des « héros rares »<sup>94</sup>, et dont D'Aubignac explique qu'ils « souffrent le plus et font le moins » (*La Pratique du théâtre* 81).

La situation de Sertorius est celle d'un centre immobile autour duquel convergent tous les autres personnages. Puisqu'il est assimilé à une figure courageuse, indomptable et ambitieuse, que ce soit celle du héros conquéreur, tel Horace, ou celle du roi en puissance, tel Nicomède, il se voit simultanément sollicité par les différentes parties en conflit, qui attendent de lui la hardiesse pour faire un pas en avant et oser prendre un risque qui débloquerait la situation où ils se trouvent tous coincés. Rappelons que, si Viriate et Aristie veulent l'épouser, c'est

---

<sup>94</sup> En faisant référence au Bajazet de Racine, Scherer affirme ainsi que « [l]e jeune héros ne prend jamais aucune décision ; il est le jouet de l'amour de deux femmes passionnées, et il en meurt » (29). Dans : Scherer, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*. Nizet, 1959.

pour profiter de sa réputation et tenter par la suite des projets audacieux avec lui : Viriate rêve de créer, avec son appui et celui des Romains qui le suivent, un nouveau peuple en Espagne qui dominerait le monde<sup>95</sup>, tandis qu'Aristie s'imagine reconquérir Rome de sa main<sup>96</sup>. Enfin, comme elles, Pompée songe à un accord de paix qui ne peut se réaliser qu'à condition que Sertorius prenne le risque de retourner à Rome et de se voir trahi par Sylla<sup>97</sup>. Or, Sertorius, craignant les conséquences dans les trois scénarios<sup>98</sup>, opte pour une politique d'évasion, qui l'exempte de faire un choix quel qu'il soit et le place catégoriquement sur le terrain de l'inaction. Il compte ainsi s'assurer du secours que lui offre Aristie « en différant toujours » (v. 1316) le mariage avec elle, tout en le lui promettant sans cesse<sup>99</sup>. En même temps, il tient à se dérober face à l'hyménée avec Viriate en arguant, d'un côté, qu'ils perdent tout « à le précipiter » (v.1311)<sup>100</sup>, et, de l'autre côté, qu'il vaut mieux le *retarder*, sous prétexte d'un avenir où le bonheur sera plus stable

---

<sup>95</sup> *Viriate* :

Encore une campagne, et nos seuls escadrons  
 Aux aigles de Sylla font repasser les monts.  
 Et ces derniers venus auront droit de nous dire  
 Qu'ils auront en ces lieux établi notre empire ! (II, 2, v. 635-38)

Elle affirme aussi : « Il est beau de tenter des choses inouïes » (v. 1381).

<sup>96</sup> *Aristie* :

Ainsi par mon hymen vous avez assurance  
 Que mille vrais Romains prendront votre défense ;  
 .....  
 Vous marcherez vers Rome à communes enseignes.

Il sera temps alors, Sylla, que tu me craignes (I, 3, v. 337-38, 45-46)

<sup>97</sup> *Pompée* : « Mettez les armes bas, je répons de l'issue : / J'en donne ma parole, après l'avoir reçue » (v. 961-962).

<sup>98</sup> A Pompée, il dit : « Nous craignons votre exemple . . . » (v. 873). Au sujet de Viriate, il affirme : « Je crains . . . de l'aigrir si j'épouse Aristie » (v. 197), « . . . je dois craindre sa haine » (v. 237), « il faut craindre » (v. 1506) qu'elle ne traite avec Pompée. Sur la situation en général, il avoue, tacitement, qu'elle suscite en lui des appréhensions qui s'imposent sur ses pensées : « Il faut donc, Perpenna, vous faire confiance / Et de *ce que je crains* et de *ce que je pense* » (v. 177-78).

<sup>99</sup> *Sertorius* : « Des amis d'Aristie assurons le secours / A force de promettre, en différant toujours » (v. 1315-16)

<sup>100</sup> « Nous perdons tout, Madame, à le précipiter » (v. 1311)

– « Soyons heureux plus tard pour l'être plus longtemps » (v. 1388). C'est aussi en revendiquant les avantages de reporter un éventuel retour à Rome, qu'il rejette la proposition de Pompée : « Nous ferons bien tous deux d'attendre plus d'un an » (v. 1423), dit-il à Perpenna, puisqu' « il n'est pas encor temps » (v. 1413). Ainsi, ignorant qu'un complot pour l'assassiner se fomentait autour de lui et bien que ce soit justement le passage des ans qui diminue sa force physique, il fait du temps, ironiquement, son allié dans sa quête de rester immobile. « Le temps y fait beaucoup . . . » (v. 802), dit-il à Pompée ; « Souffrez qu'un peu de temps » (v. 1313) s'écoule avant le mariage, prie-t-il à Viriate ; « . . . peut-être le temps la rendra moins altière » (v. 1470), se dit-il en parlant d'elle ; et enfin, sous la pression de Viriate, qui malgré ses excuses exige qu'il prenne immédiatement une décision – « Tant de précaution commence à me lasser » (V. 1392) –, il a recours, terrifié, à l'argument d'un mauvais calcul de la temporalité : « Ah ! Madame, est-il temps . . . ? » (v. 1309).

La tragédie se dénoue ainsi sans que Sertorius ne participe nullement à l'enchaînement des événements qui constituent le dénouement. Pendant qu'il s'obstine à « toujours différer », Perpenna le décharge de sa responsabilité en l'assassinant, suite à quoi se répand en Espagne la nouvelle de la démission au trône de Sylla, Rome regagne sa liberté, et Pompée, en se proclamant maître et en rétablissant la République, se réconcilie avec Aristie, punit Perpenna et garantit à Viriate le droit de régner en toute autonomie. On pourrait nous objecter, néanmoins, que l'appel de Sertorius à la patience et à l'atermoiement ne constitue pas nécessairement une forme d'évasion face à l'action, mais plutôt une marque de sagesse chez un héros âgé qui attend le bon moment pour agir. À cela, nous

rétorquons que, justement, le propre du héros tragique – *ce qui fait* de lui un héros tragique –, c’est de répondre d’un esprit résolu aux sollicitations des autres personnages, et que, sans cette résolution, comme on le voit dans le cas de Sertorius, il se condamne lui-même à voir les événements échapper à son contrôle et à rester donc figé dans la paralysie. Le héros tragique c’est Œdipe, qui face à l’appel du prêtre de Zeus, et sans calculer les conséquences, se lance à la recherche du responsable du malheur du Thèbes – « va, sache le, je suis prêt » (41)<sup>101</sup>. C’est aussi Iphigénie, résolue à sacrifier sa vie pour satisfaire la volonté des Dieux, ou encore Antigone, décidée à se confronter au roi Créon pour rétablir l’honneur de son frère. Comme l’explique bien Alain Riffaud<sup>102</sup>, le héros tragique, en définitive, est celui qui, avant toute chose, répond sans ambiguïté à une sollicitation extérieure, et cette réponse, toujours déterminée, constitue la marque de sa qualité :

Le héros tragique vient donc pour mettre en jeu sa propre personne dans un engagement radical. Il ne se dérobe pas à cette question essentielle et se montre pour répondre : “Me voici” . . . Le défaut de connaissance est donc compris dans ce “me voici” . . . Le héros tragique *se montre* de même : *me voici* (tu me vois ici) vulnérable, faillible mais aussi déterminé. La parole du héros devient résolution dans l’instance tragique (précisément là, à cet instant) . . . Le héros ne se déchargera pas : il est convoqué, il répondra, quoiqu’il en coûte (69).

---

<sup>101</sup> Sophocle. *Œdipe roi. Tragédies complètes*, Éd. Pierre Vidal-Naquet. Gallimard, 1962.

<sup>102</sup> Riffaud, Alain. « Réponse et responsabilité du héros tragique ». *Littératures classiques*, No 16, Klincksieck, 1992, pp. 67- 78.

Par contraste donc avec Œdipe ou Antigone, qui répondent respectivement à l'appel d'une ville angoissée et d'un frère outragé, ou encore avec Nicomède, qui sans jamais passer à l'action (mais se montrant prêt à le faire) répond lui aussi à ce qu'il interprète comme la sollicitation d'une amante en danger (Laodice), Sertorius s'avère ne pas être en capacité de satisfaire les attentes que suscite son image, justement parce que son image, contrairement à celle des personnages qu'on vient de citer, ne se dégage pas de la personne qu'il est sur la scène. Cela explique qu'il opte pour repousser toujours l'action et que, contraint par Aristie d'assumer la responsabilité que lui impose son rôle – « . . . c'est à vous de choisir » (v. 356) –, il finisse, tout simplement, par avouer son impuissance à fournir une réponse héroïque : « Mais, Madame, après tout, que puis-je vous répondre ? » (v. 314). Sa parole, en conséquence, s'épuisera dans des propos modérés, évasifs ou complaisants, et par lesquels il tentera le plus souvent de transférer sa responsabilité à autrui. Il essayera, ainsi, de céder sa tâche à Perpenna – « Je veux bien m'en remettre à votre sentiment » (v. 171) –, de satisfaire Viriate par une réponse accommodante – « Je voudrais faire un choix qui pût aussi vous plaire » (v. 497) –, de reculer devant l'incertain – « Devons-nous exposer à tant d'incertitudes / L'esclavage de Rome et notre servitude ? » (v. 645-46) – et d'éviter toute réaction démesurée qui puisse entraîner une confrontation : « Mais porter dès l'abord les choses à l'extrême, / Madame, et sans besoin faire des mécontents ! » (v. 1386-87). En cela, nous insistons, son attitude s'oppose à celle qui est attendue du personnage héroïque. Comme le rappelle Riffaud, la réponse du

héros tragique, qui est l' « un des critères de distinction qui permettra de le définir » (68), est marquée, justement, d'une part, par l'inaccessibilité de la responsabilité – « Le héros répond à la tâche qui lui incombe, . . . il ne remettra à personne d'autre sa charge » (70) –, et, d'autre part, par la démesure et la volonté de confrontation. Riffaud différencie ainsi deux types de paroles dans la tragédie :

Celle de la prudence, du repos, ou encore du calcul, face à celle de la détermination résolue ; c'est Antigone face à Ismène, Electre face à Chrysothémis, Phèdre face à Œnone . . . Ainsi la réponse du héros tragique ne s'éteint-elle jamais dans une écoute idyllique, des accommodations faciles, une fusion complaisante, ou des compromis qui tiendraient lieu d'esquive. La réponse tragique demeure l'expression d'un combat, l'expression d'une violence, d'une douleur, dans tous les cas une affirmation face à l'autre. La réponse expose une différence, une altérité irréductible ; elle n'établit pas la clarté d'une communication satisfaite, mais l'éclat d'une confrontation, et finalement l'échec de cette communication, dans la mesure où le héros résiste et demeure étranger aux propos de l'autre : « il semble que tu n'entres pas dans aucune de mes raisons » (Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 344-394) (71)

À défaut donc de faire un choix à l'instant tragique, Sertorius voit tomber de son visage son masque héroïque. Lorsqu'Aristote postule que « le caractère est ce qui montre la ligne de conduite », et qu'il n'y a pas « de caractère dans les paroles où il

n’y a absolument aucun parti adopté ou évité par celui qui parle » (Chap. VI. 1450, b 10), il postule, en effet, que le héros tragique se révèle comme tel par le choix qu’il exprime au moment de répondre à la sollicitation dont il est objet. Il s’ensuit que Sertorius, immobilisé par le regard d’un entourage qui voit en lui et le héros qu’il était dans le passé et le roi qu’il ne sera jamais, en fuyant le choix qui lui est imposé, compromet irréversiblement son statut de héros. Sur ce point nous rejoignons Doubrovsky quand il signale que, dans *Sertorius*, le projet héroïque se trouve mortellement menacé<sup>103</sup>. En revanche, nous soutenons que ce n’est pas vraiment le temps, mais plutôt le regard d’autrui qui constitue la menace. S’il est vrai, comme le signale Doubrovsky, que l’âge, en lui-même, représente un danger pour l’héroïsme, il est aussi vrai que, si Sertorius était vu tel qu’il est, s’il était reconnu comme un héros âgé et accompli, dont le temps des exploits est passé et chez qui décroissent les forces guerrières, il ne se verrait pas confronté à un choix qu’il n’est pas en état de faire, ou encore il pourrait déléguer à autrui sa responsabilité (Don Diègue à Rodrigue), se décharger, pour ainsi dire, héroïquement de son rôle de héros, sans pour autant compromettre sa réputation ni se voir forcé à s’ancrer dans un discours évasif. Il pourrait, tout simplement, éviter de se mettre en évidence, et ainsi construire sur la scène une image à sa mesure. La Bruyère nous rappelle dans *Les Caractères*<sup>104</sup> que le héros, lorsqu’il n’est plus en âge d’agir comme tel, est néanmoins en capacité de se réinventer en tant que « grand homme » :

---

<sup>103</sup> En analysant le personnage de Sertorius, Doubrovsky signale : « Déchu, par la malédiction du corps, de son statut d’ « essence », le héros, en retrouvant les vicissitudes de l’histoire, redevient la proie du temps » (349)

<sup>104</sup> La Bruyère, Jean. *Les Caractères*. 1668. Éd. Gustave Servois and Alfred Rébelliau, Hachette, 1929.

Dans la guerre la distinction entre le héros et le grand homme est délicate ; toutes les vertus militaires sont l'un et l'autre : il semble néanmoins que le premier soit jeune, entreprenant, d'une haute valeur, ferme dans les périls, intrépide ; que l'autre excelle par un grand sens, par une vaste prévoyance, par une haute capacité et par une longue expérience (62)

Nous pensons donc que si Sertorius n'était pas contraint de se comporter héroïquement, il pourrait s'affirmer sur la scène comme un grand homme, sans que pour autant son comportement produise des déceptions.

Le fait est que le Sertorius qui se montre sur la scène n'est plus celui de naguère<sup>105</sup>, mais puisqu'il est contraint d'agir comme si toujours il l'était – ou comme s'il s'était perfectionné et élevé au statut de souverain – il s'oriente inévitablement vers l'inaction et, en faisant cela, finit par corroder, malgré lui, ce qui reste de sa force héroïque. Ainsi, le même entourage qui se montrait d'abord ébloui par sa figure, se retourne progressivement contre lui, déçu de sa réponse au conflit. Viriate est la première à s'impatienter face à son irrésolution – « Tant de précaution commence à me lasser » (v. 1392) –, suite à quoi le peuple manifeste son mécontentement vis-à-vis de son attitude – « J'en crains parmi le peuple un insolent murmure. / . . . / Que vous seul refusez les douceurs de la paix, / Et voulez une guerre à ne finir jamais » (v. 1433-36) – et, enfin, ses propres soldats se rebellent

---

<sup>105</sup> À cet égard, Cynthia B. Kerr, affirme que Sertorius « s'est distingué maintes fois sur le champ de bataille ; son courage a suscité l'admiration de ses alliés comme de ses ennemis. Mais sur la scène, en proie à de graves conflits intérieurs, il essaie d'éviter toute décision. Un décalage important existe donc entre le Sertorius du passé et celui du présent, entre le héros au niveau textuel de la pièce et celui qui se révèle au niveau du spectacle » (17). Dans : B. Kerr, Cynthia. « Temps, lieux et paradoxes dans *Sertorius* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 83<sup>e</sup> Année, N° 1, Jan. – Feb. 1983, pp. 15-28.

contre lui en apprenant l'arrivée du jeune Pompée : « Déjà de nos soldats l'âme préoccupée / Montre un peu trop de joie à parler de Pompée » (v. 1437-38). C'est ainsi que, le masque héroïque étant définitivement tombé du visage du personnage, il se révèle dans toute sa fragilité humaine. Nous pensons, en effet, comme le signale Cynthia B. Kerr dans son étude sur la pièce, que de l'attitude du personnage, dont les autres personnages se montrent insatisfaits, « se dégage l'impression d'un héros plus vulnérable que téméraire, plus homme que chef invincible » (17).

Or, dans notre perspective ce n'est pas l'homme qui, toujours là, silencieusement faisant partie du caractère du personnage, finit par s'imposer sur « le chef invincible », mais c'est justement l'effondrement du « chef invincible » – ou, plus exactement, l'incapacité du personnage à faire la synthèse entre sa personne et l'image de « chef invincible » –, qui fait émerger l'homme. Si le héros cornélien est toujours celui qui se réalise en s'identifiant à une image pour s'effacer en tant qu'homme – Claude Abraham nous rappelle que « Rodrigue est sacrifié par le Cid, Attila par le roi des Huns, l'individu immolé par le masque » (523)<sup>106</sup>, et Anne Ubersfeld, mobilisant le même argument, signale que « le moi cornélien ne parle que de son effacement »<sup>107</sup> (649) –, il s'ensuit que, dans le cas de Sertorius, à partir du moment où il échoue à fusionner avec son image et que le masque héroïque tombe de son visage, c'est l'individu qui ressort. Sertorius constate ainsi douloureusement le décalage entre celui qui s'offre à la vue des autres et l'homme fragile qu'il ressent

---

<sup>106</sup> Abraham, Claude K. "Hommes et masques cornéliens". *The French Review*. Vol. 44, No. 3. Feb, 1971, pp. 523-534.

<sup>107</sup> Dans : Ubersfeld, Anne. « "Je suis" ou l'identité héroïque chez Corneille », *Pierre Corneille*, actes du colloque de Rouen, Éd. Alain Niderst, PUF, 1985, pp. 641-49.

jaillir en lui. Si aux yeux de son entourage il se sait avant tout assimilé à l'idéal du héros romain – il a « l'aspect de la grandeur romaine » (v. 502), son « âme a paru si romaine » (v. 1557), Viriate veut faire un roi d'un « grand Romain » (v. 1383) –, il ne peut que remarquer amèrement la présence en lui d'une sensibilité ordinaire, qui l'éloigne décidément de cet idéal : « Ah ! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme » (v. 1194). Cette constatation s'avère être d'autant plus perturbante que, comme l'avait compris Ptolomé dans *La Mort de Pompée*, être Romain c'est justement « être plus qu'homme » (I, 1, v. 194)<sup>108</sup>.

### **La chute du masque héroïque**

Sertorius ressent, en effet, l'opposition entre ces deux expressions de son être, l'image grandiose et l'homme commun, – « je suis trop et trop peu » (v. 1169) –, et finit par avouer la distance insurmontable qui le sépare de la première : « . . . il ne reste pour moi que ma seule personne » (v. 1458)<sup>109</sup>. Coupé irrémédiablement de son image, Sertorius fait donc l'expérience, en lui, d'un moi qui existe sans passer par le regard d'autrui : sa « seule personne ». Il ne s'agit pas, cependant, de l'expérience d'une émancipation ou d'une libération, mais plutôt de celle d'un abaissement, d'une insuffisance et d'une solitude : de ce qui « reste », isolé, quand l'être ne parvient pas à s'identifier à l'idée éblouissante qui le représente dans l'esprit des autres. C'est ce même moi, honteusement humain, qui était déjà annoncé dans *La Mort de Pompée* sous la forme de la tête coupée du héros éponyme.

---

<sup>108</sup> Ptolomé : « Assez et trop longtemps l'arrogance de Rome / A cru qu'être Romain c'était être plus qu'homme » (v. 193-94)

<sup>109</sup> Cette parole va être reprise dans *Attila* par la reine Ildione : « Je n'ai que ma personne » (v. 869).

Rappelons qu'à l'instant de sa décapitation, Pompée veille à cacher son visage derrière un voile pour ne pas révéler l'expression épouvantée qui, offerte à la vue des autres, trahirait son image de guerrier téméraire<sup>110</sup>. Or, sa tête coupée est conservée par ses ennemis et, opérant comme un symbole de sa fragilité humaine tout au long de la tragédie, elle expose, malgré lui, la crainte et la peine qu'il a voulu dissimuler : « Il semble qu'à parler encore elle s'apprête, / Qu'à ce nouvel affront un reste de chaleur / En sanglots mal formés exhale sa douleur » (v. 762-64). On est ici encore loin de l'émergence d'un « moi » qui s'épanouit hors du regard d'autrui, refusant de s'identifier à une image pour s'affirmer à partir de son intériorité. Cela n'arrivera qu'à la fin de la carrière de Corneille, avec le héros éponyme de *Suréna*. Néanmoins, dans *La Mort de Pompée*, et surtout dans *Sertorius*, le moi commence déjà à se révéler comme quelque chose d'instable, en devenir permanent, oscillant entre l'homme et le héros, et si le héros ressent de la honte vis-à-vis de sa vulnérabilité humaine – « Mais tel que je puis être, on m'aime » –, il reste qu'il commence à se découvrir lui-même, bien que négativement, en tant qu'individu.

Nous sommes ainsi en position d'affirmer que, dans *Sertorius*, l'action dramatique, par sa façon d'évoluer, suggère qu'il ne suffit pas au moi, pour s'affirmer, de s'appuyer sur une prétendue essence (associée à une renommée) mais qu'il lui faut plutôt se construire par l'action et par la parole (elle aussi étant

---

<sup>110</sup> *Achorée* :

D'un des pans de sa robe il couvre son visage,  
 A son mauvais destin en aveugle il obéit,  
 Et dédaigne de voir le ciel qui le trahit,  
 .....

Aucun gémissement à son cœur échappé  
 Ne le montre, en mourant, digne d'être frappé » (II, 2, v. 514-17, 19-20)

action<sup>111</sup>). La preuve est que Sertorius, malgré le statut héroïque que lui confère son rôle politico-dramatique et son passé de guerrier glorieux, se voit réduit à celui d'homme ordinaire par son incapacité à actualiser, sur la scène, l'image éblouissante qui le poursuit. Privé de la possibilité de façonner ou de mettre à jour son masque de héros, puisque celui-ci, dans le présent de la pièce, lui est imposé de l'extérieur et le dépasse, il devient, comme on l'a observé, un être paralysé, soucieux de compromettre son honneur, et dont l'identité héroïque est entièrement tributaire du regard d'autrui. Nous soutenons, en effet, que s'il parvient par moments à se prendre pour un héros audacieux<sup>112</sup>, il puise ce sentiment exclusivement dans le regard extasié que porte sur lui son entourage, principalement Aristie et Viriate. Ce n'est pas une coïncidence si son aveu le plus explicite d'impuissance, lorsqu'il se résigne ouvertement à ne pas pouvoir se mettre à la hauteur de sa renommée, se produit justement après que Viriate lui communique sa volonté d'épouser Perpenna et qu'elle remet en question, pour la première fois, la valeur exceptionnelle qu'elle lui attribuait jusqu'à présent<sup>113</sup>. C'est bien à ce moment-là que Sertorius confesse :

Je m'étais figuré que de tels déplaisirs

Pourraient me coûter deux ou trois soupirs ;

---

<sup>111</sup> D'Aubignac affirme que « là [dans le théâtre] parler c'est agir » (*Pratique du théâtre* 60).

<sup>112</sup> Par exemple, en parlant de Pompée, Sertorius se représente pour une fois comme un soldat redoutable :

S'il est plus fort que nous, ce n'est plus en Espagne,  
Où nous forçons les siens de quitter la campagne,  
Et de se retrancher dans l'empire douteux  
Que lui souffre à regret une province ou deux,  
Qu'à sa fortune lasse il craint que je n'enlève  
Sitôt que le printemps aura fini la trêve. (I, 2, v. 133 – 138)

<sup>113</sup> *Viriate* : « Tant d'amour, tant de rois d'où son sang est venu, / le pouvoir souverain dont il est soutenu / valent bien tous ensemble un trône imaginaire » (IV, 2, v. 1235 - 37)

.....  
 Mais près d'un coup fatal je sens par mes ennuis

Que je me promettais bien plus que je ne puis (IV, 2, 1275-76, 79-80)

Dans ces vers, en effet, se produit l'effondrement du rêve du personnage d'incarner son image grandiose. Il s'agit d'une réplique, comme l'explique Sylvaine Guyot, où « l'affect ('je sens') et ses manifestations psycho-physiologiques ('soupirs', 'ennuis'), mettent à bas la figure idéalisée du héros ('je m'étais figuré') » (105).

L'héroïsme dans *Sertorius* n'est donc pas un acquis. Lorsque le personnage qui occupe le rôle du héros s'avère incapable de confirmer, par l'action, sa place dramaturgique, nous voyons bien qu'il devient susceptible de rentrer dans une crise identitaire. Du moment où il n'obtient pas la ratification du regard d'autrui, il chancèle, ce qui prouve, en effet, qu'il n'est pas défini par une essence. En fait, l'idée même d'essence, en tant que principe déterminant le comportement ou la valeur d'une collectivité, est constamment remise en question dans la pièce. Si, dans la logique de la tragédie cornélienne, être Romain c'est, par nature, posséder un caractère héroïque sans égal<sup>114</sup>, systématiquement identifiable, il se trouve que, dans *Sertorius*, la frontière entre ce qui est Romain et ce qui ne l'est pas devient floue, et les personnages ont du mal à se mettre d'accord sur ce qui est vraiment digne d'être associé à Rome. Ainsi, Pompée remet en question la prétendue essence romaine de Sertorius lorsque celui-ci refuse de signer la paix – « Si vous êtes

---

<sup>114</sup> Viriate signale bien que « Rome seule aujourd'hui peut résister à Rome » (421). Nous savons aussi que l'histoire romaine est pour Corneille, comme l'explique Doubrovsky, le « lieu privilégié de l'action héroïque » (344).

Romain, prenez l'occasion » (v. 963) –, tout comme Sertorius remet en cause celle de Pompée en raison de sa loyauté envers Sylla – « Est-ce être tout Romain qu'être chef d'une guerre / Qui veut tenir aux fers les maîtres de la terre ? » (v. 833-34). Le problème est que Rome est devenue une absence plutôt qu'une réalité, un espace évoqué sans cesse mais n'existant que dans le souvenir des personnages, un fantôme qui hante la scène, et son esprit inimitable semble s'être dissipé. Dans ce sens, Perpenna signale que les soldats lusitains se comportent comme s'ils étaient des Romains – « Dispersés dans nos rangs ont fait tant de combats / Que la vieille amitié qui les attache aux nôtres, / Leur fait aimer nos lois et n'en vouloir point d'autres » (v. 220-222) –, et Viriate, voyant bien que la grandeur héroïque n'est plus l'apanage de la race romaine, propose de créer un peuple nouveau grandiose, où il serait impossible de différencier les Espagnols des Romains. C'est Sertorius qui explique cela, en parlant du mariage qu'elle exige de lui :

Elle veut que ce choix de son ambition  
 De son peuple avec nous commence l'union,  
 Et qu'ensuite à l'envi mille autres hyménées  
 De nos deux nations l'une à l'autre enchaînées  
 Mêlent si bien le sang et l'intérêt commun  
 Qu'ils réduisent bientôt les deux peuples en un. (I, 2, v. 183- 88)

Viriate, dans son rêve de construire une nouvelle force qui domine le monde, a compris que l'héroïsme n'est pas déterminé par une essence, elle a réalisé que le

caractère romain pouvait être recréé ailleurs, et donc elle a compris quelque chose d'encore plus fondamental : que l'homme, dans toute sa liberté, possède non seulement la faculté, mais aussi la responsabilité de se réinventer. Elle a entrevu, somme toute, que le moi est ce qu'il fait de lui-même, qu'il est perpétuellement en charge de se construire. C'est bien pourquoi elle invite Sertorius à réaffirmer, sur la scène et par l'action, son caractère héroïque : en prenant le risque d'épouser une reine étrangère et de s'affronter au monde entier. Ainsi, si Sertorius se voit dépouillé de son statut de héros, c'est justement par son choix de ne pas agir et de ne pas prendre de risques. Dans la même logique (qui veut que l'homme s'affirme par son comportement et non pas par une essence), si Perpenna devient un criminel au dénouement de la pièce, c'est bien parce que, malgré son sang royal, il décide d'entreprendre des actions infâmes, indignes d'un prince. En fait, Perpenna se confronte lui-même, dès la tirade d'ouverture de la pièce, à la tension entre une essence qui l'oriente vers la vertu et une volonté qui le pousse vers le crime :

D'où me vient ce désordre, Aufide, et que veut dire  
 Que mon cœur sur mes vœux garde si peu d'empire ?  
 L'horreur que malgré moi me fait la trahison  
 Contre tout mon espoir révolte ma raison ;  
 Et de cette grandeur sur le crime fondée,  
 Dont jusqu'à ce moment m'a trop flatté l'idée,  
 L'image toute affreuse, au point d'exécuter,  
 Ne trouve plus en moi de bras à lui prêter. (I, 1, v. 1-8)

Il est significatif que la pièce s'ouvre sur les paroles d'un personnage de statut royal qui, dans un discours démonstratif, instruit l'auditoire sur la difficulté qu'il éprouve à dépasser son caractère naturellement vertueux pour se réinventer en tant que criminel. Perpenna se dit prêt à incarner la figure du meurtrier du héros, qu'il estime éclatante, séduisante – « cette grandeur sur le crime fondée, / Dont jusqu' à ce moment m'a trop flatté l'idée » –, mais, quand le rideau se lève, il se retrouve, par surprise, sous l'emprise d'un penchant inhérent à l'honneur et la loyauté, – « L'horreur que malgré moi me fait la trahison / Contre tout mon espoir révolte ma raison » –, hérité de son rang élevé et signalé par la préposition « malgré », qui exprime l'influence incontournable de l'involontaire. C'est ainsi qu'il se voit paralysé, empêché de personnifier le rôle dont il rêve : « L'image toute affreuse au point d'exécuter, / Ne trouve plus en moi de bras à lui prêter ». Or, à la fin de la pièce, en dépit de sa disposition naturelle, Perpenna parvient à se transformer en son contraire, un traître qui tue son allié militaire (Sertorius) et qui, pour se sauver, n'hésite pas à livrer à ses ennemis la femme qu'il aime (Viriate). Son essence vertueuse finit en effet par disparaître, et c'est avec justice qu'il se fait appeler « lâche » (v. 1721) et « méchant » (v. 1729) par Aristie. On est, dans *Sertorius*, dans un univers typiquement cornélien, où l'homme, même s'il possède une essence royale, se définit davantage par sa volonté. En fait, il s'agit d'une pièce dont l'action dramatique suggère, de manière plus emphatique que d'habitude chez Corneille, que l'essence des personnages ne saurait perdurer par elle-même, rien que dans une image gravée indéfiniment dans la pensée collective, mais que c'est

plutôt la responsabilité des personnages de l'actualiser et de la faire perdurer par leurs actions sur la scène.

Nous rejoignons Hélène Bilis dans l'idée que l'enjeu principal dans *Sertorius* tourne effectivement autour de la question de la tension entre essence et action. Le contexte historique de la pièce invite à penser ainsi. Il s'agit d'un moment où le jeune Louis XIV, déterminé à prévenir les futures menaces contre la couronne – le souvenir de la Fronde étant encore frais dans sa mémoire –, se lance simultanément dans une campagne de désarmement de l'aristocratie<sup>115</sup> et de glorification du corps royal. L'objectif était de diffuser une idéologie essentialiste, selon laquelle l'action devenait inutile pour prouver la valeur de l'homme, et celui-ci n'avait qu'à se montrer pour faire voir et reconnaître la qualité qu'il contenait en lui, inaltérable, transmissible uniquement par le rang et le sang. Le noble, ainsi, était censé désormais s'affirmer non pas, comme jadis, à partir « de la remise en jeu continuelle de son prestige » (Apostolidès 57), mais en s'offrant au regard d'autrui <sup>116</sup>, considérant que son héroïsme était un « gain définitif » (57) « inscrit dans le sang bleu » (57) et systématiquement reconnaissable par son entourage. En même temps, la monarchie revendiquait le droit biologique au pouvoir, désigné par Hélène Bilis comme une « mystique du sang royal » (« Corneille's *Œdipe* » 878), qui exemptait le

---

<sup>115</sup> Apostolidès nous rappelle que, pendant le règne de Louis XIV, la noblesse « en se laissant désarmer par la monarchie, [...] perd la possibilité de jouer sa vie » (*Roi-machine* 56). Il explique que « peu à peu, l'aristocratie est devenue un bien cumulable comme les terres et transmissible comme elle » (56-57) et, de cette manière, elle est « devenue un bien transmissible » (57) qui « perd sa valeur de supériorité réelle » (57).

<sup>116</sup> Sous le règne de Louis XIV, signale Apostolidès, le noble « vit son existence comme un spectacle objectif. Ce qui a trait au moi profond, tout ce qui fait d'un homme un être unique, doué d'une identité et d'une histoire propre, ce qui le définit dans ses déviances ou ses dysfonctionnements, disparaît au profit d'un comportement régulé par le jugement d'autrui » (*Roi-Machine* 55). Apostolidès affirme donc que « le courtisan se constitue comme un château, tout en façade » (53).

souverain de devoir légitimer sa place par des actes et situait son corps dans la sphère du sacré<sup>117</sup>, hors de la portée du tangible et de la temporalité. Nous convenons donc avec Bilis que la question de l'essence est centrale dans *Sertorius*, mais plutôt que de voir dans le héros éponyme une tentative de Corneille pour mettre en valeur l'essence héroïque au détriment de l'action, nous soutenons que la pièce travaille la logique de l'essence justement pour la remettre en question.

Nous avons vu que Sertorius est celui qui, identifié à une image où perdurerait indéfiniment une essence héroïque, se trouve en fait dépouillé de son statut de héros, en tant que personnage actif et audacieux, pour être réduit à celui d'image, c'est-à-dire à celui d'idée. Il est vrai, néanmoins, comme le signale Bilis, que, malgré sa faiblesse physique, Sertorius se fait respecter et admirer rien que par son essence romaine<sup>118</sup>, au point d'attirer vers lui tous les personnages (sauf Perpenna), qui lui demandent de leur accorder sa protection<sup>119</sup>, mais il est aussi vrai que, en réalité, le vieux général n'est même pas en capacité de se protéger lui-même, comme le montre bien le dénouement de la pièce. En fait, dans le présent de l'action dramatique, Sertorius est devenu un personnage paralysé, ancré dans l'indécision, la crainte et l'évasion. Comme le signale bien Cynthia B. Kerr, il « n'est plus qu'un général sans soldats, sur le point d'être abattu par ceux qu'il considère comme ses

---

<sup>117</sup> Bossuet, par exemple, en parlant des monarques, affirme : « Vous êtes des dieux, encore que vous mouriez, et votre autorité ne meurt pas » (104). Dans : Bossuet, Jacques Bénigne. *Œuvres complètes*. Vol 6, « Sermons », Paris, Même maison de commerce, 1840. *Google Books*, <https://bit.ly/2Hx37wV>.

<sup>118</sup> « Despite his physical feebleness, the certainty of his Roman essence determines his dominance » (« Corneille's *Œdipe* » 889)

<sup>119</sup> En apprenant l'arrivée de Pompée, Aristie s'en remet systématiquement au héros éponyme. Comme elle, Viriate signale que Sertorius est le seul à pouvoir lui servir d'appui. Enfin, Pompée risque sa vie pour venir conférer avec son ennemi dans le territoire de celui-ci, où il se pense hors de danger.

amis » (24). Son entourage se trompe donc en lui attribuant une essence héroïque et, surtout, en s'en remettant à lui.

Nous voyons ainsi que le cas de Sertorius est une allégorie pour parler du devenir de l'héroïsme lorsqu'il est assimilé à une essence et donc identifié à une image inaltérable. Même s'il s'agissait d'un héros en capacité d'agir en accord avec l'idée que les autres se font de lui, notre lecture de la pièce suggère que le fait d'être identifié à une image dont il n'est pas le créateur, le rendrait incapable de prouver sa valeur. À la différence de l'image que le héros se construit lui-même et qu'il peut donc actualiser sans cesse pour la faire coïncider avec sa réalité, celle qui lui est attribuée par autrui, étant donné qu'elle est associée à une essence impérissable, s'avère être statique, interchangeable et donc inévitablement vouée à dépasser le héros, dont la seule possibilité, pour ne pas compromettre son honneur, sera de renoncer à l'action. Corneille, certes, ne conçoit pas encore dans *Sertorius* une forme d'héroïsme capable de s'affirmer en dehors de la représentation, sans passer par le regard d'autrui, mais il exige néanmoins un regard qui réclame au héros de s'actualiser sur la scène et non pas qui lui attribue une image déjà faite, l'empêchant ainsi d'agir. Il s'agit pour Corneille, en définitive, de faire du regard d'autrui un véhicule dramaturgique pour que le héros, tout en ayant besoin de la reconnaissance de son entourage, reste un être éminemment libre. Cela veut dire que la liberté, dans sa tragédie, c'est, sinon agir, du moins en avoir la capacité.

## CHAPITRE III

### ***Suréna* : l'héroïsme est-il possible en dehors de la représentation ?**

En 1674, année de parution de *Suréna*, le rêve de l'Absolutisme, ce rêve d'ordre et d'unité d'une nation auparavant fragmentée<sup>120</sup>, s'était déjà pleinement réalisé en s'inscrivant dans une logique idéalisée, devenue synonyme d'harmonie et de cohérence : celle de la représentation <sup>121</sup>. À son apogée <sup>122</sup>, la Monarchie fonctionnait comme une immense scène théâtrale convergeant vers la figure centrale du Monarque<sup>123</sup>, dont la prérogative exclusive d'assigner à ses sujets le rôle à jouer, garantissait le bon fonctionnement du projet d'intégration. Tout élan d'autonomie était ainsi nécessairement perçu comme inconvenant, mettant en danger l'harmonie généralisée du système. Pour préserver l'ordre, il fallait suivre les indications du Roi-Père-Metteur en scène, et ne tirer que de lui tout sentiment

---

<sup>120</sup> Nous nous appuyons ici sur les analyses de Michel Greenberg sur le contexte politique de Corneille. Dans : Greenberg, Mitchell. *Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry*. Cambridge University Press, 1986, pp. 2-6. Greenberg affirme que : « The desire that underlies Absolutism is a drive toward integrity, toward the figure of the One, the center, self-contained and self-generating (6) ». Son argument est que, à l'origine, l'Absolutisme se présente comme l'envers idéal d'une réalité politique et sociale marquée par l'instabilité : « For the first quarter of the seventeenth century France still reeled from the turmoil of the preceding fifty years. The Religious wars had rent the nation not only into two religious camps, but into sundry antagonistic political factions . . . It is in the instability of this context that the appeal of and to Absolutism takes root » (4).

<sup>121</sup> Nous revenons à Greenberg. Il explique que : « Corneille's epoch certainly viewed the world as a stage. It also knew that the stage reflected a perfectly coherent world » (7). En outre, l'idéalisation de la représentation comme lieu d'harmonie se laisse voir aussi dans la réappropriation du théâtre classique, dont la règle des trois unités et le nombre réduit de personnages étaient censés montrer une action ordonnée et clairement délimitée.

<sup>122</sup> Greenberg affirme : « *Suréna* appears at the moment of Absolutism triumph » (153)

<sup>123</sup> Voir Minel, p.331.

d'identité. On sait que Corneille, fervent croyant aussi bien dans la monarchie<sup>124</sup> que dans le pouvoir de la représentation théâtrale, a toujours travaillé l'héroïsme de façon à le rendre compatible avec un tel raisonnement : ses héros les plus emblématiques, tels Rodrigue, Cinna ou Horace, tout en se laissant emporter à un moment ou l'autre par un désir d'émancipation, constituent finalement le soutien indispensable du souverain. Bien qu'agissant souvent « aux limites de l'infraction » (Minel 22), ils ne se démarquent jamais complètement du rôle qui leur est assigné, et c'est justement en tant que représentants de la Monarchie qu'ils affirment leur héroïsme<sup>125</sup>.

Cependant, au moment même où la Monarchie semblait avoir parfaitement intégré le corps social dans son système de représentation, plusieurs événements signalent l'émergence d'un nouveau sujet qui, justement, découvrait la possibilité de s'affirmer non pas à partir de la mise en scène dictée par le Prince mais, plutôt, à partir de l'expérience interne du moi. Jean-Marie Apostolidès explique que, dans les années 1670, l'excès de surveillance et de contrôle de la part de l'appareil absolutiste a paradoxalement entraîné, dans une sorte d'ironie tragique, l'épanouissement de ce dont justement il prétendait étouffer les effets : la

---

<sup>124</sup> C'est dans *Cinna* que Corneille fait sa défense la plus véhémente de la Monarchie. Cinna dit à Auguste :

Seigneur, pour sauver Rome il faut qu'elle s'unisse  
En la main d'un bon chef à qui tout obéisse.  
Si vous aimez encore à la favoriser,  
Otez-lui les moyens de se plus diviser (II, 2 v. 589- 92).

Nous nous fondons aussi sur l'étude comparative d'Annabel Herzog entre Corneille et Hobbes. Herzog affirme que, pour Corneille, « a stable political order materializes only through absolutism, which is the only truly legitimate and reasonable regime » (385).

<sup>125</sup> Nous reprenons notamment l'étude d'Emmanuel Minel déjà citée. En analysant le rapport de dépendance du héros avec son souverain, Minel explique que le héros cornélien a besoin de la reconnaissance du Prince pour affirmer son identité : « l'amour de la vertu n'est pas tant cultivé pour lui-même que pour le regard du prince » (273).

subjectivité <sup>126</sup> . C'est paradoxalement par « l'intériorisation de l'image du Souverain » (Apostolidès, « L'année 1674 » 263), au nom duquel la société régulait son « énergie agressive ou libidinale » (263) aussi bien à la guerre qu'à la fête, que, selon Apostolidès, on assiste dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle « au plein développement d'une intériorité, qui est la caractéristique psychologique de l'homme moderne » (263). Il s'agit d'un moment historique marqué par « la fin du héros féodal » (263), « l'essor de la bourgeoisie » (Stone 112)<sup>127</sup> et, au niveau dramaturgique, par l'apogée du théâtre racinien, où les récits appelant à l'imagination se substituent progressivement à l'action déclinée du principe aristotélicien de l'imitation<sup>128</sup>. Ces phénomènes modifient le rapport du sujet avec son entourage – la force devenant moins nécessaire tandis que la capacité d'abstraction gagne en importance –, et contribuent à accélérer la prise de conscience chez l'individu de ce qu'Apostolidès appelle l' « intériorité ».

C'est dans cette conjoncture que Corneille présente *Suréna*, sa dernière pièce et la seule dont le héros se démarque résolument de l'univers de la représentation pour s'orienter, dès le lever du rideau, vers un espace hors-scène désigné à maintes reprises comme un « ailleurs ». Cet « ailleurs », nous verrons, s'avère être justement le lieu où, par opposition à celui de la mise en scène de soi, l'affirmation du sujet passe non pas par l'objectivation mais par la subjectivation du moi. Écarté de la vue

<sup>126</sup> Dans : Apostolidès, Jean Marie. « L'année 1674 : analyse idéologique ». *Actes de Bâton Rouge*, Éd. A. Zebouni, Seattle Tubingen. *Papers on French Seventeenth century literature*, pp. 255-266.

<sup>127</sup> Stone, Harriet. « Points de vue héroïques : perspectives sur *Suréna* ». *Héros ou personnages*. dir. Dufour-Maître, pp. 111-128.

<sup>128</sup> Nous mobilisons ici un argument de Barbara Woshinsky. Dans : Woshinsky, Barbara R. « Image, Representation, Idea ». A. Zebouni, pp. 227-241. Woshinsky affirme que l'année 1674 est emblématique d'un changement dans l'histoire de la pensée en raison du rôle novateur que joue l'imaginaire dans la dramaturgie de Racine : « The imagined *récits*, so much at the heart of Racine's dramatic power, are indeed something new for the seventeenth century » (240).

d'autrui, Suréna est celui qui cesse de s'identifier à une image – celle qui renvoie toujours au héros le regard ébloui de son entourage –, pour s'éprouver à partir de l'expérience de sa passion amoureuse. Le dernier des héros cornéliens fuit la sphère du spectacle afin de préserver un sentiment interdit par le monarque, il se tourne vers son intériorité, renonce à la reconnaissance du roi et, en faisant cela, il accomplit un geste total de redéfinition de soi. Ainsi, en rapprochant héroïsme et subjectivité, Corneille semble bien vouloir légitimer, voire célébrer, l'avènement de ce nouveau sujet, contemporain, qui s'érigait en menace pour ce même système absolutiste qu'il défendait si ferveusement auparavant.

Or, ce qui nous intéresse n'est pas d'explorer les causes à l'origine d'un apparent changement de posture politique – ce qui serait tout à fait pertinent dans un travail d'ordre biographique –, mais plutôt d'examiner la manière dont Corneille présente et justifie cette nouvelle orientation de l'héroïsme au niveau dramaturgique. Si le héros cornélien, malgré les nuances de caractère, est toujours celui qui tire son identité héroïque aussi bien de l'allégeance au Souverain que de la mise en scène de soi<sup>129</sup>, comment faire de l'héroïsme une identité qui perdure en dehors de la représentation ? De même, dans la logique inverse, comment l'épanouissement de la subjectivité peut-il devenir un attribut héroïque dans l'univers cornélien s'il s'agit, par définition, d'un processus qui s'accomplit hors de la vue des autres ? Comment expliquer que le héros soit attiré par un espace extrinsèque à la scène politico-théâtrale, où il ne peut pas se faire admirer par les autres personnages, et en

---

<sup>129</sup> C'est notamment Paul Bénichou qui définit le héros cornélien comme celui qui doit nécessairement se donner en spectacle, sans quoi il ne saurait affirmer son identité. Il parle bien des « créatures faites pour l'admiration, et dont la vie n'aurait aucun sens si elle n'affrontait victorieusement l'épreuve du jugement public » (21).

particulier par le roi ? Et surtout, comment représenter l'invisible, c'est-à-dire l'intériorité, ce qui est justement irreprésentable ? Et, par ricochet, comment représenter l'altérité dans un système qui ne connaît et ne permet que l'unité ?

Dans un tournant sans précédent dans la tragédie cornélienne, Suréna va découvrir que, dans son cas, le silence est plus efficace que la parole, l'immobilité plus convenable que l'action, et que l'image le reflétant le plus fidèlement est celle d'un être évanescent, justement irreprésentable par l'image, plutôt que celle d'un être éclatant et distinct, tel Rodrigue ou Horace. Nous analyserons en détail la manière dont s'accomplit ce passage de la sphère du spectacle à la non-représentation, les mécanismes qui le rendent possible, et nous verrons que, d'un point de vue dramaturgique aussi bien que philosophique, la désidentification du moi avec une image est présentée comme signifiant un perfectionnement de l'idéal héroïque. Renonçant à se mettre en scène, le héros verra se développer son autonomie, sa lucidité et la connaissance de soi. Il dépassera le monde des apparences, au sens platonicien du terme, à ceci près qu'il trouvera dans son âme la vérité de son être non pas en tant qu'idée mais plutôt en tant que sentiment amoureux. Ainsi, en contestant la lecture critique traditionnelle de la pièce, exprimée notamment par Doubrovsky, selon laquelle « la mort de Suréna c'est aussi la mort du Héros » (467), nous montrerons que, dans la dernière tragédie de Corneille, ce n'est pas l'héroïsme qui entre en crise mais plutôt la représentation du héros, et que c'est justement pour se préserver, qu'il s'écartera d'un espace théâtral contaminé, où il n'y a plus de place pour sa présence. Notre idée est que, par une altération radicale des principes de la tragédie, Corneille va inverser le rapport de

valeur entre le réel et la scène théâtrale. Dans *Suréna*, ce sera l'extérieur, cet espace depuis toujours proscrit pour le héros, désigné par Barthes<sup>130</sup> comme étant « un élément étranger à la tragédie, une "impureté" » (18), qui va se voir soudain valorisé, puisque rendant possible le rêve d'unité, de clarté et d'amour. Au contraire, le domaine de la représentation – là où selon Aristote le héros est censé habiter parmi les nobles et les grands seigneurs –, va subir une profonde désidéalisation. Il cessera d'être ce lieu de cohésion et de transparence projeté par la Monarchie, pour devenir un endroit marqué par la division, la confusion, la dissimulation et la tyrannie. Nous concluons ainsi que, si Corneille renonce au théâtre, tout comme *Suréna* à la mise en scène de soi, c'est que, du moins dans une certaine mesure, il anticipe la chute de l'Absolutisme et semble légitimer l'avènement d'un nouvel ordre politique déterminé par une redéfinition aussi bien du sujet que du rôle de la représentation.

### **Le passage de la sphère du spectacle à l' « ailleurs »**

L'ouverture de la pièce est éclairante pour notre propos : la protase situe immédiatement l'action dans un espace théâtral, à l'intérieur de la diégèse, dont le metteur en scène est le personnage du monarque. Le contexte est celui des festivités commandées par le souverain pour célébrer l'union, politiquement calculée, entre son fils, le prince Pacorus, et Eurydice, fille d'Artabase, roi d'Arménie et ancien ennemi des Parthes. C'est justement Eurydice, en instruisant sa dame d'honneur, Ormène, de la situation initiale, qui veille à ancrer son discours dans l'espace de

---

<sup>130</sup> Dans : Barthes, Roland. *Sur Racine*. Éditions du seuil, 1963.

l'énonciation, et décrit celui-ci comme étant minutieusement aménagé en un lieu de représentation pour accueillir le spectacle du mariage :

Ne me parle plus tant de joie et d'hyménée,  
 Tu ne sais pas les maux où je suis condamnée,  
 Ormène : c'est ici que doit s'exécuter  
 Ce traité qu'à deux Rois il a plu d'arrêter,  
 Et l'on a préféré cette superbe ville,  
 Ces murs de Séleucie, aux murs d'Hécatompyle.  
 La Reine et la Princesse en quittent le séjour,  
 Pour rendre en ces beaux lieux tout son lustre à la cour ;  
 Le Roi les mande exprès, le Prince n'attend qu'elles,  
 Et jamais ces climats n'ont vu pompes si belles.  
 Mais que servent pour moi tous ces préparatifs,  
 Si mon cœur est esclave et tous ses vœux captifs,  
 Si de tous ces efforts de publique allégresse  
 Il se fait des sujets de trouble et de tristesse ?  
 J'aime ailleurs. (I, 1, v. 1-15)

D'entrée de jeu, Eurydice attire l'attention aussi bien de son interlocutrice que du spectateur sur le lieu de l'action – « ici » –, pour ensuite, par l'emploi accumulatif de l'adjectif démonstratif « ce », à fonction déictique, le situer dans une géographie spécifique – « ces murs de Séleucie », « ces climats » –, l'inscrire dans une esthétique

de l'éclat – « cette superbe ville », « ces beaux lieux », « ces . . . pompes si belles » –, et l'encadrer dans le domaine du calcul et de la planification: « ces préparatifs ». L'idée sous-jacente est que la cité s'est métamorphosée, par ordre d'Orode – « Le roi les mande exprès » –, en une place de figuration censée inspirer la joie collective – « ces efforts de public allégresse » – et rassembler le peuple par un effet d'éblouissement – « Pour rendre ... tout son lustre à la cour ». Or, à la vue de celle-ci, tout en en reconnaissant la splendeur, Eurydice réagit, au contraire, avec accablement. Prise dans l'espace de la théâtralité dictée par le souverain, où elle-même est appelée à jouer l'un des rôles principaux – celle de fiancée d'un prince dont elle n'est pas amoureuse –, elle dit éprouver non pas la joie de l'intégration, mais plutôt un sentiment de chagrin et d'isolement. Se sentant « esclave », « ses vœux captifs », elle déclare que son cœur « se fait des sujets de trouble et de tristesse ». L'appareil éblouissant de la scène, destiné à magnifier la cérémonie des hyménées, loin de provoquer l'adhésion extasiée, suscite chez Eurydice un mouvement de méfiance et d'appréhension. C'est bien pourquoi, en regardant autour d'elle un peu plus tard, elle remarque avec inquiétude : « Rien ne s'offre à nos yeux qui ne fasse trembler : / la plus fausse apparence a droit de nous troubler » (v. 111-12). Si, au bout du compte, elle insiste pour faire remarquer le lieu de l'action et l'identifier à l'espace de la mise en scène orchestrée par l'État, c'est justement pour le dévaloriser. D'emblée, elle l'associe aux fausses apparences et à son malheur – « tu ne sais pas les maux où je suis condamnée » –, l'introduisant à chaque occasion, comme nous venons de l'observer, par le déterminant démonstratif, qui prend ici une valeur péjorative. De cette manière, en arrivant à la

fin de sa tirade, elle se place en position d'affirmer, en toute légitimité, qu'elle « aime ailleurs ». L' « ici » étant emphatiquement signalé et puis discrédité, la princesse a donc raison de vouloir s'orienter vers un point de fuite.

Ainsi, par le biais d'une hypostase, l'adverbe de lieu – « ailleurs » – se substituant au nom propre de l'aimé, Suréna est d'emblée désigné comme celui qui se situe en dehors de la scène. Or, s'il est introduit dans la pièce comme une présence étrangère au cadre de la représentation, c'est que, déjà avant le lever du rideau, il s'était démarqué, à un moment précis, du rôle que lui avait attribué le monarque, dont il a dû être forcément attaché. Nous savons par les informations fournies par Eurydice et Ormène dans la scène d'exposition, qu'ayant rétabli Orode au pouvoir lors du conflit avec Mithradate, Suréna avait été envoyé en Arménie pour « . . . parler pour son roi » (v. 35). C'est alors en tant que représentant de son souverain qu'il a d'abord vaincu l'armée du frère et rival de celui-ci, et puis qu'il s'est rendu au royaume d'Artabase afin de négocier une alliance pour faire face aux Romains. Il y a là de quoi assumer que, dans le passé du personnage, pendant sa formation et sa réalisation héroïque qui préludaient au commencement de la pièce, il était entièrement tourné vers la représentation au sens légal du terme dans la politique romaine, référence de base pour Corneille, et dont l'enjeu est résolument théâtral : « the act of speaking or acting in the name of someone else, and more specifically to doing so with permission or authority » (Skinner 161)<sup>131</sup>. La raison de cela est que, en agissant (faisant des exploits guerriers) et en parlant au nom du roi,

---

<sup>131</sup> Skinner, Quentin. "Hobbes on Representation", *European Journal of Philosophy*, Vol. 13, N°2, 2005, p. 161.

Suréna rendait un service indispensable à la monarchie<sup>132</sup>, et celle-ci, à son tour, le récompensait en lui concédant le prix de la gloire, au moyen de laquelle il certifiait sa valeur exceptionnelle (*Pacorus* : « Suréna, votre zèle a trop servi mon père » (v. 349) ; *Suréna* : « Quand je vous ai servi, j'ai reçu mon salaire / . . . / La gloire m'en demeure . . . » (v. 789-791)). Rappelons que, dans la tragédie du héros serviteur, tel Rodrigue ou Horace, comme l'explique Minel, « le rôle dramatique du roi est [précisément] de permettre l'accomplissement du héros » (266). Tulle et Don Fernand non seulement n'hésitent pas à absoudre celui-ci de ses fautes, mais ils s'occupent aussi personnellement de reconnaître et célébrer sa singularité (*Tulle* : « . . . de pareils serviteurs sont les forces des rois, / Et de pareils aussi sont au-dessus des lois » (v. 1753-54), « Vis donc, Horace, vis guerrier trop magnanime / Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime » (v. 1759-60) – ; *Don Fernand* : « Généreux héritier d'une illustre famille, Qui fut toujours la gloire et l'appui de Castille » (v. 1209-10) , « Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur. / Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède » (v. 1225-26)). Nous pensons avec Minel que, chez Rodrigue et Horace, « l'amour de la vertu n'est pas tant cultivé pour [eux] même[s] que pour le regard du prince » (v. 273), et qu'ils ne se réalisent à la fin de la pièce que « parce qu'ils reçoivent du roi leur grâce » (272). Dans notre perspective, c'est aussi cette logique qui explique que Suréna s'investissait sans réserve dans la mise en scène dictée par Orode. Il s'agissait, pour lui, comme pour les héros cornéliens qui le précèdent, d'obtenir l'approbation royale nécessaire à son affirmation.

---

<sup>132</sup> Nous reprenons ici un argument mobilisé par Annabel Herzog : « [R]epresentation is a necessary condition of effective Sovereignty » (379).

Or, au lever du rideau, la dynamique entre le héros et l'État a changé : le roi est maintenant réticent non seulement à louer le héros, mais aussi, et surtout, à tolérer qu'il se loue lui-même. L'ostentation du courage, que l'on trouve à plusieurs reprises chez Rodrigue et que Don Fernand encourage volontiers – « Souffre qu'on te loue et de cette victoire / Apprends-moi plus au long la véritable histoire » (v. 1241-42) –, tombe sous une forme d'interdiction pour Suréna. Ainsi, lorsque celui-ci tente de se vanter de ses exploits, le monarque, soudain jaloux de sa renommée – « Sa fortune me pèse, et son nom m'importune » (v. 722) –, exige qu'il se taise :

Suréna, j'aime à voir que votre gloire éclate,  
 Tout ce que je vous dois, j'aime à le publier, Mais  
 quand je m'en souviens, vous devez l'oublier. Si  
 le ciel par vos mains m'a rendu cet Empire,  
 Je sais vous épargner la peine de le dire (III, 1, v. 908-911)

En fait, au-delà des images héroïques que Suréna peut construire de lui-même, c'est déjà sa seule vue qui est devenue insupportable au souverain : « Qu'un monarque est heureux quand parmi ses sujets / Ses yeux n'ont pas à voir de plus nobles objets » (v. 723-24). N'ayant pas le droit de se représenter par la parole, conscient de l'effet négatif de son paraître – « mon visage l'offense . . . » (v. 1517) –, et n'obtenant pas en tant que représentant de l'État la reconnaissance dont il a besoin, le héros n'aura d'autre choix que de se démarquer de la représentation et d'aller

chercher « ailleurs » l'affirmation de son moi, dans un autre plan que celui de l'image.

La rencontre d'Eurydice marque le moment où Suréna s'écarte de l'espace de la théâtralité et cesse de jouer le rôle qui lui avait été assigné. La preuve est que, en présence de la fille d'Artabase, il entame une forme de communication alternative à celle qu'exige, par définition, la représentation du souverain. Si en tant qu'ambassadeur, comme on l'a signalé, il est censé « parler pour son roi » – c'est-à-dire exprimer la volonté de celui-ci par le biais de la parole –, entre Eurydice et lui, nonobstant, s'établit une voie de communication qui remplace les mots par des regards. Désormais, son jeu de représentant – dont le but, comme celui de tout acteur, est de s'effacer derrière la voix de son personnage, dans son cas celle du monarque absent<sup>133</sup> – perd toute efficacité ; ses paroles, dictées par Orode, deviennent des sons vidés de toute signification : elles sont donc stériles. C'est bien pourquoi son ambassade, qui devait aboutir à une alliance avec l'Arménie, s'avère un échec total (Artabase se décide pour son adversaire, Cassius<sup>134</sup>). En fait – et c'est sur cela que nous voulons mettre l'accent –, à partir du moment où Suréna superpose au langage verbal celui des regards, le message politique qu'il est censé transmettre laisse place à l'expression de sa subjectivité. Dorénavant, ce sera l'amour, et non plus le discours officiel – la mise en scène de soi – qui va

---

<sup>133</sup> Nous reprenons ici une conception de la représentation mobilisée par Louis Marin dans *Le Portrait du roi*. Marin explique : « Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même : non pas présence, mais effet de présence » (9). Dans : Marin, Louis. *Le Portrait du roi*. Les Éditions de Minuit, 1981.

<sup>134</sup> Eurydice : « Mon père eut ses raisons en faveur du Romain » (v. 71)

communiquer son être. C'est Eurydice qui suggère cela, en faisant le rapport de sa rencontre avec le héros :

L'amour s'en mêla même, et tout son entretien  
 Sembla m'offrir son cœur, et demander le mien. Il  
 l'obtient, et mes yeux, que charmait sa présence,  
 Soudain avec les siens en firent confidence.  
 Ces muets truchements surent lui révéler  
 Ce que je me forçais à lui dissimuler,  
 Et les mêmes regards qui m'expliquaient sa flamme  
 S'instruisaient dans les miens du secret de mon âme. (I, 1, v. 47-54)

Dans cette première rencontre du couple central, la communication s'avère en fait résolument plus efficace lorsqu'elle est établie en dehors et non pas selon les paramètres de la théâtralité. Non seulement le discours politique n'a aucun effet, s'effaçant derrière l'expression des sentiments – « L'amour s'en mêla même, et tout son entretien, / Sembla m'offrir son cœur, et demander le mien » –, mais l'expression des sentiments, opérée de manière secrète et imperceptible, a systématiquement un effet d'entente. Les « regards », comme faisant partie d'un langage parfaitement logique et intelligible, « expliqu[ent] » et « s'intruis[ent] » ; Le cœur « obtient » ce qu'il « demande » ; les yeux font « confidence » ; la vérité profonde des personnages – le « secret de [leur] âme » – se révèle immédiatement. En fait, l'alliance politique échouée se réalise, mais c'est sur le plan de la subjectivité,

ce que confirme Eurydice dans les trois vers finaux de la tirade : « un accord imprévu confondait nos soupirs, / et d'un mot échappé la douceur hasardée / Trouvait l'âme en tous deux toute persuadée » (v. 56-58).

Somme toute, les paroles de la Princesse nous apprennent que l'« imprévu » et l'accidentel – « un mot échappé » –, proscrits d'une représentation où tout est calculé et contrôlé par le monarque – « Rien n'entre, rien ne sort qu'avec ordre du roi » (v. 1075) –, exercent sur le couple central une fascination et une force persuasive instantanée, laissant « . . . l'âme en tous deux persuadée ». En cela, l'ordre de la non-représentation se révèle être antithétique, en termes d'efficacité, à celui de la théâtralité. Il émerveille les deux personnages en favorisant la transparence et l'épanouissement de leur intériorité, tandis que la mise en scène du souverain ne fait que les accabler, orientant Eurydice vers la tristesse (malgré les « efforts de public allégresse »), et ne suscitant en Suréna, en tant qu'ambassadeur, qu'un discours apathique et stérile.

### **L'échec de la représentation royale**

Nous avons donc affaire à un phénomène inusité chez Corneille: l'inefficacité du dispositif de représentation mis en place par l'État. Suréna, porte-parole du roi, échoue dans son ambassade en Arménie. Eurydice rejette l'espace officiel conçu pour son mariage. Et, surtout, nous le verrons, Orode s'avère incapable de dresser un portrait héroïque de lui même qui lui permette en même temps de s'affirmer en monarque et de séduire son entourage. Si le terme « représentation », au sens strict que lui donne Corneille, comme le signale Annabel Herzog, renvoie à un effort de

séduction théâtrale – « acting and speaking in the presence of a political public, with the intention to impress this audience » (379) – la monarchie d’Orode illustre justement l’échec de la représentation dans la tragédie cornélienne. On est ici aux antipodes de la puissance scénique dont fait preuve Auguste, dans *Cinna*, lorsqu’il triomphe sur ses comploteurs et les rassemble autour de sa propre image magnifiée: « Je suis maître de moi comme de l’Univers. / Je le suis, je veux l’être. Ô siècles, ô mémoire! » (v. 1696–97). Ainsi, en privé, s’adressant à son confident, Sillace, Orode se décrit comme un gouverneur lâche, indigne d’occuper le trône, par opposition à son général :

Quand j’en pleurais la perte, il forçait des murailles,  
 Quand j’invoquais mes dieux, il gagnait des batailles.  
 J’en frémis, j’en rougis, je m’en indigne, et crains  
 Qu’il n’ose quelque jour s’en payer par ses mains,  
 .....  
 Qu’un monarque est heureux quand parmi ses sujets  
 Ses yeux n’ont pas à voir de plus nobles objets,  
 Qu’au dessus de sa gloire il n’y connaît personne,  
 Et qu’il est le plus digne enfin de sa couronne ! (III, 1, v. 717–20, 23-26)

C’est Suréna, en effet, celui qui, par l’aveu du souverain, mérite d’être à sa place. Sa valeur n’est que trop évidemment supérieure à celle du roi. Tandis que, agissant au nom de l’État, il « forçait » et « gagnait », le monarque restait paralysé par la peur,

les imparfaits duratifs – « j'en pleurais », « j'invoquais » – insistant sur la longévité de son inaction, en même temps que son rougissement signale une certaine féminisation. C'est bien pourquoi ce dernier « craint » que, en toute légitimité, le héros ne « se *paye* par sa main », le verbe 'se payer' suggérant l'octroi d'une rétribution usurpée mais néanmoins justifiée. Et c'est justement cette perspective qui, dans le présent de l'action, au moment même de l'énonciation des paroles, jette le roi hors de lui, dans une crise de panique exprimée par l'accélération du rythme et l'accumulation des verbes associés à l'effroi: « J'en frémis, j'en rougis, je m'en indigne, et crains ». Au bout de compte, c'est la nature craintive du monarque qui le trahit et, le poussant dans un état de frayeur, le fait se représenter comme un lâche indigne du trône à ses propres yeux. On est ici loin de la représentation royale efficace dont parle Louis Marin lorsqu'il affirme que « le portrait du roi que le roi contemple lui offre l'icône du monarque absolu qu'il désire être au point de se reconnaître et de s'identifier par lui et en lui » (12). Dans *Suréna*, l'image où le souverain se regarde, lui suggère, au contraire, qu'il n'est pas apte à être souverain.

Mais c'est surtout aux yeux de ses sujets qu'Orode ne parvient pas à mobiliser une image séduisante de lui-même comme le font, par exemple, Auguste dans *Cinna* ou Tulle dans *Horace*, autour de qui finissent par se regrouper le peuple et les différents personnages. Suréna préfère l'amour d'Eurydice à l'allégeance à son souverain. Eurydice préfère l'amour de Suréna au devoir exigé par le monarque. Malgré les nombreuses tentatives de la part de ce dernier pour projeter une présence imposante et vertueuse – « J'ai donné ma parole : elle est inviolable » (v.853); « Je n'en suis point ingrat : craignez d'être importun » (v. 912); « C'est là

qu'est notre force, . . . dans nos grands destins » (v. 1031) –, les amants s'orientent tout au long de la pièce vers un point de fuite qui, justement, n'est pas censé exister dans un système unifié par la figure éblouissante du Prince. Il est clair qu'Orode ne réussit pas à provoquer un effet d'adhésion. En fait, tout comme le couple central s'écarte de son contrôle, le peuple aussi prend ses distances par rapport à ses choix. Non sans raison, en faisant référence à son propre mariage, Eurydice conseille au roi de « . . . reculer les effets d'un traité / Qui fait tant murmurer votre peuple irrité » (v. 935-936). Ce divorce du peuple et du souverain témoigne bien de l'inefficacité de la représentation mise en place par l'État. Si les grands rois cornéliens, conscients de l'effet de leur présence, choisissent toujours de se montrer à la scène finale pour régler les différences entre les personnages et provoquer un mouvement d'intégration définitif—Don Fernand dans *Le Cid*, Tulle dans *Horace*, Auguste dans *Cinna*, et même Prusias dans *Nicomède*, prononcent tous la dernière parole de la pièce—il est significatif qu'Orode, en revanche, soit complètement absent de la scène finale dans *Suréna*. Un roi qui se cache n'est que trop conscient de l'impuissance de son paraître.

Comment expliquer cette crise de la représentation dans la dernière des tragédies de Corneille ? Nous proposons comme point d'origine un décalage excessif entre le représentant et le représenté, une distance insurmontable entre le réel et son image. Si le héros n'est pas efficace en tant que représentant du roi, c'est d'abord parce que le roi, lâche et craintif, n'est pas digne d'être représenté par le héros. *Suréna*, ainsi, se heurte à l'impossibilité de communiquer efficacement la volonté d'un monarque qui, lui-même, est incapable de construire une parole inspiratrice et

efficace. De même, si Orode ne réussit pas à dresser une image de lui-même en état de séduire et ses sujets et son propre regard, c'est parce que le paraître qu'il s'efforce de projeter n'a pas de rapport avec son être. Mademoiselle de Scudéry rappelle que pour se faire admirer des autres il faut d'abord s'accomplir en soi : « Il faut que la gloire soit l'image d'un bien réel et solide qui soit en nous » (10). Ne pouvant pas respecter ce principe, Orode, maître de la scène, compromet la totalité du système théâtral qui est sous son pouvoir. Le problème, en somme, c'est que, plutôt que d'être une manifestation de la vertu et de la puissance du souverain, la représentation dans *Suréna* fonctionne exclusivement comme un outil de persuasion.

Louis Marin explique que le rôle primordial de la représentation c'est en même temps de produire un effet de présence et d'amplifier une réalité absente, toujours en partant d'un référent objectif : « Représenter, avons nous dit, c'est faire revenir le mort comme s'il était présent et vivant, et c'est aussi redoubler le présent et intensifier la présence dans l'institution d'un sujet de représentation » (*Portrait du roi* 12). En fait, c'est cette conception de la représentation comme intensification – et non pas comme invention –, qui était déjà au cœur de l'art des louanges au XVII<sup>e</sup> siècle. En exposant un projet de l'histoire de Louis XIV, Pellisson<sup>135</sup> indique à Colbert que, pour composer une louange efficace, il faut, par des figures de style comme la litote, suggérer – et de cette manière accentuer – les vertus déjà associées dans l'imaginaire collectif à la figure exaltée : « Il faut louer le roi partout, mais pour ainsi

---

<sup>135</sup> Pellisson-Fontanier, Paul. « Projet de l'histoire de Louis XIV. À M. Colbert ». *Œuvres diverses*, Didot, 1735, Vol.2, pp. 323-328, *Google Books*, <http://tinyurl.com/y53jmv7q>.

dire sans louange. . . . Pour en être mieux cru, il ne s'agit pas de lui donner là les épithètes et les éloges magnifiques *qu'il mérite* ; il faut les arracher de la bouche du lecteur » (50).

Or, dans *Suréna*, la parole, instrument par excellence de la représentation théâtrale, telle qu'elle est employée par l'État, ne vise pas l'imitation et l'intensification du réel mais plutôt la création d'une réalité inexistante, contredisant ainsi l'un des préceptes fondamentaux aussi bien de la poétique aristotélicienne que de la pratique théâtrale. Lorsqu'Eurydice définit Orode comme « . . . un Roi qui n'est que roi » (v. 64), elle dénonce bien l'utilisation du langage verbal comme générateur d'illusions, puisque toute la légitimité du souverain reposerait sur un titre vide. Suréna aussi, faisant référence à l'insignifiance de la nomination dans le royaume d'Orode, s'exclame : « Quoi ! vous vous figurez que l'heureux nom de gendre / Si ma perte est jurée, a de quoi m'en défendre ? » (v.1637-38). Dans un espace où la parole n'est que parole, étant entièrement déliée du réel, la représentation théâtrale devient un instrument de dissimulation et non pas d'imitation comme le préconisait Aristote, perdant ainsi toute efficacité. Il est donc logique que, pour communiquer son intériorité, ce que nous désignons comme la vérité de son être, Suréna ait recours au langage des regards et au silence.

De même, il est logique qu'Orode, dont l'intérêt est justement de masquer son illégitimité à régner, essaye d'exploiter tout le potentiel frauduleux de la parole. Se sachant dépassé en valeur par son plus grand général, craignant que celui-ci prenne sa place, il tente de minimiser les probabilités d'une éventuelle révolte en le tenant

en bride par la manœuvre d'un double mariage (Pacorus-Eurydice, Suréna-Mandane), dont il cherche à cacher les vraies motivations. Ainsi, confronté au refus du couple central aussi bien que de Palmis, sœur de Suréna, il élabore à plusieurs reprises des justifications, en apparence altruistes, pour légitimer l'impérialité des noces. Il explique à Suréna que l'union avec Mandane est nécessaire puisqu'autrement il ne pourrait pas récompenser ses exploits : « Mandane, que j'attends vous donnera la main. / C'est tout ce qu'en la mienne ont mis les destinées / Qu'à force de hauts faits la vôtre a couronnées » (v. 812-814). Il défend l'union de Pacorus et d'Eurydice en la présentant comme la seule voie pour protéger le Prince des coups que lui portera son frère, jaloux du trône : « . . . je lui dois cet appui / Contre ce que Phradate osera contre lui » (v. 855-856). Plus tard, il reprend habilement l'argument de la fureur de Phradate pour justifier l'exil de Suréna, prétendument en danger s'il refuse d'épouser Mandane :

Phradate est arrivé, ce soir Mandane arrive,  
 Ils sauront quels respects a montrés pour sa main  
 Cet intrépide effroi de l'empire romain.  
 Mandane en rougira, le voyant auprès d'elle.  
 Phradate est violent, et prendra sa querelle.  
 Près d'un esprit si chaud et si fort emporté,  
 Suréna dans ma cour est-il est sûreté ?

Puis-je vous en répondre, à moins qu'il se retire ? (V, 1, v. 1474-1477)

Orode allègue que Palmis, délaissée par Pacorus, doit, d'un côté, renoncer à celui-ci au nom de sa dignité – « C'est faiblesse d'aimer qui ne vous aime pas » (v. 988) –, et, de l'autre côté, accepter comme époux un grand Prince étranger que lui, Orode, va lui procurer pour réparer l'affront de son fils – « Mais l'injure aisément peut être réparée, / J'y sais des Rois tous prêts . . . » (v. 810-811)). La réalité est qu'il a besoin d'écartier Palmis de la scène pour assurer le mariage entre Pacorus et Eurydice, qui est à son tour indispensable aussi bien pour seller une alliance avec l'Arménie – ce qui le rendrait plus fort face à Suréna –, que pour détourner ce dernier d'Eurydice et par là l'unir plus facilement à sa propre fille, Mandane. Au fond, ce qui motive les paroles et les actions d'Orode – c'est-à-dire sa représentation –, c'est toujours la jalousie et la peur de Suréna, dont la renommée pèse sur lui comme une blessure d'amour propre et comme une menace. Prétendant donc agir au nom du bien-être de ses sujets, il fait de la parole son principal instrument pour créer des mirages et ainsi cacher son vrai visage.

Or, comme nous l'avons signalé, la parole en tant qu'instrument de dissimulation et de persuasion – et non pas d'imitation et d'amplification – perd dans *Suréna* toute son efficacité. Le confirment l'échec de Suréna essayant de masquer, lors de son ambassade en Arménie, la lâcheté de son souverain, aussi bien que celui d'Orode tentant de regrouper ses sujets autour d'une image héroïque de lui-même. Nous trouvons ici un nouvel exemple : les discours proférés par le monarque avec l'intention de détourner ses interlocuteurs de ses vraies motivations, s'avèrent une fois de plus décidément inopérants. C'est ainsi que nous expliquons que Suréna ne se laisse pas piéger par l'argument de la nécessité de son mariage, et qu'il identifie

les passions motivant les actions du souverain : « Mon crime véritable est d'avoir aujourd'hui / Plus de nom que mon Roi, plus de vertu que lui » (v. 1511-12). Si Orode, au bout du compte, se voit obligé de révéler la vérité sur ses actions, c'est justement parce qu'il se sait démasqué par son général : « Mais parlons une fois avec franchise. / Vous êtes mon sujet, mais un sujet si grand, / Que rien n'est malaisé quand son bras l'entreprend » (v. 882 – 884).

En fait, c'est le principe même de la vraisemblance, considéré comme essentiel au XVII<sup>e</sup> siècle pour le bon fonctionnement de l'art de la représentation, qui n'est pas agissant dans le système théâtral mis en place par le monarque. Suréna non seulement perçoit le mensonge dans les paroles de son souverain, mais il perçoit aussi, plus largement, l'artifice qui domine sa mise en scène et qui, justement, pour provoquer l'adhésion est censé ne pas se révéler. Déjà Eurydice, comme nous l'avons remarqué auparavant, s'était montrée suspicieuse au début de la pièce face aux « fausse[s] apparence[s] » (v. 112) qui sautaient aux yeux. Maintenant, c'est Suréna qui déprécie la capacité des courtisans à simuler des émotions qui passent pour authentiques : « Ces courroux affectés que l'artifice donne / Font souvent trop de bruit pour abuser personne » (v. 1605-06). De même, il observe dans l'attitude du roi et du prince un jeu insuffisant à lui faire croire qu'ils lui professent une amitié sincère et qu'ils ne lui veulent pas de mal :

Chaque instant que l'hymen pourrait reculer  
 Ne les attacherait qu'à mieux dissimuler,  
 Qu'à rendre, sous l'appas d'une amitié tranquille,

L'attentat plus secret, plus noir et plus facile. (V, 3, v. 1655 – 1658)

Dans une grande mesure, la tragédie d'Orode est que, malgré ses efforts de construire « un monde de l'apparence éblouissante » (Doubrovsky 434), les personnages qui l'entourent non seulement ne sont pas éblouis mais, au contraire, réagissent avec aversion en apercevant la réalité sordide sous la façade éclatante (*Palmis* : « Prince ingrat, lâche Roi . . . » (v. 1720) ; *Eurydice*, en parlant de Pacorus, contaminé par le comportement de son père : « L'infidèle ! » (v. 209), « Et l'ingrat . . . ! » (v. 212)).

Notons aussi que, gouverné par la jalousie de Suréna, Orode ne raisonne pas clairement et, malgré lui, entraîne la confusion dans son système de représentation. Cela pose de graves problèmes pour la stabilité de la monarchie, dont la survie dépend largement de se représenter efficacement comme un système harmonieux et transparent, dominé et unifié par la figure claire, distincte et incontestée du roi. Au XVII<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle Apostolidès, « le spectacle est une nécessité intrinsèquement liée à l'exercice du pouvoir » (*Roi-machine* 8), et le roi, pour réaliser le rêve d'intégration qui légitime son pouvoir, « doit éblouir le peuple » (8) en étant nettement visible au centre de la scène. Ce n'est évidemment pas une coïncidence si l'esthétique du classicisme, caractérisée par la recherche d'unité et d'épuration, se développe précisément à l'apogée de l'absolutisme. L'art classique, explique Apostolidès, « a pour fonction de traduire en images le corps imaginaire du roi » (*Roi-machine* 77). En fait, le travail du dramaturge classique – consistant à disposer et contrôler avec minutie tout ce qui se passe sur la scène pour parvenir à

l'idéal d'ordre et de cohérence –, est dans une grande mesure le reflet de celui du souverain. La représentation réussie d'un système harmonieux, aussi bien au théâtre qu'à la cour, exige une démarche lucide et méthodique. Notons que, si Boileau précise dans *L'Art poétique* (1674)<sup>136</sup> – publié la même année de parution que *Suréna* – que « la scène demande une exacte raison » (v. 122, chant III), Louis XIV, quant à lui, codifiait rigoureusement la vie quotidienne des courtisans.

Or, comme nous venons de l'indiquer, Orode, dominé par ses passions égoïstes, s'avère incapable d'agencer sa monarchie avec clarté et méthode. Pierre Zoberman signale à ce titre<sup>137</sup> qu'il s'agit d'un « mauvais calculateur » (143), puisque ses dispositions, en effet, n'aboutissent jamais aux résultats attendus. En envoyant Suréna se battre avec les Romains, il mesure mal la force et la valeur de celui-ci, ce qui fait que son projet de contraindre la gloire de son général s'écroule : « L'événement, Sillace, a trompé mon attente » (v. 749). En lui déléguant son autorité pour aller négocier, en tant qu'ambassadeur, une alliance avec l'Arménie, non seulement il n'obtient pas ce qu'il cherche sur le plan militaire et politique, mais il favorise l'émancipation tant redoutée du héros, dont la rencontre avec Eurydice, comme on l'a observé, marque la première étape. Surtout, comme le signale Marie-Jeanne Durry dans l'une des premières études sur *Suréna*<sup>138</sup>, Orode est incapable « de supposer qu[e] [Suréna] ne veuille pas un jour le détrôner » (309), et c'est cette erreur de perception qui, au bout du compte, le conduit à la plus grave de ses fautes de calcul : consentir au meurtre de celui-ci.

---

<sup>136</sup> Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*. 1674. Éd. Jean Pierre Collinet, Gallimard, 1985.

<sup>137</sup> Zoberman, Pierre. « *Suréna* : le théâtre et son trouble ». A. Zebouni, pp.143-149.

<sup>138</sup> Durry, Marie-Jeanne. « *Suréna* ». *Le Divan*, N°32, 1940, pp. 302-310.

En fait, il est difficile de déterminer le degré de participation d'Orode dans l'assassinat du héros, puisque celui-ci est tué par « une main inconnue », non pas au palais mais sur la place publique, dans une scène où le roi est complètement absent :

A peine du palais il sortait dans la rue, Qu'une  
 flèche a parti d'une main inconnue,  
 Deux autres l'ont suivie, et j'ai vu ce vainqueur,  
 Comme si toutes trois l'avaient atteint au cœur,  
 Dans un ruisseau de sang tomber mort sur la place (V, 5, v. 1713-17)

Il n'est donc pas évident qu'Orode ait expressément commandé la perte de son général, mais il est assez clair qu'il n'a rien fait pour l'éviter. Si les autres personnages étaient tous au courant du danger qui pesait sur Suréna, la logique de l'État centralisé ne permet pas de supposer que le roi ne l'était pas. Lorsque Palmis, juste avant le meurtre de son frère (V, 3), signale à celui-ci qu'il y a sûrement des courtisans prêts à le tuer pour gagner la faveur d'un monarque qui ne veut pas se salir les mains<sup>139</sup>, elle parle sans doute d'une possibilité connue aussi par le souverain : « Est-il aucun flatteur, Seigneur, qui lui refuse / De lui prêter un crime et lui faire une excuse ? » (v. 1597-98). Ainsi, en s'absentant de la scène de l'assassinat – choisissant de fermer les yeux face au péril qui menace le

---

<sup>139</sup> Terrifié à l'idée de tuer Suréna, Orode s'exclame :

Pour prix de ses hauts faits, et de m'avoir fait Roi,  
 Son trépas . . . Ce mot seul me fait pâlir d'effroi,  
 Ne m'en parlez jamais : que tout l'État périsse  
 Avant que jusque-là ma vertu se ternisse (III, 1 v. 739-742)

héros –, Orode se révèle être un gouverneur irrésolu, indécis, trop conscient de l'utilité de Suréna pour le condamner à mort et, en même temps, trop jaloux de sa gloire pour le protéger. N'ayant pas une posture politique définie, écartelé entre pragmatisme et une radicalisation de l'absolutisme, il semble perdre le contrôle de son royaume. La « main inconnue » qui frappe Suréna c'est, après tout, la main du courtisan qui, en absence d'une figure distincte d'autorité, se donne la permission de faire justice soi-même. Dans l'article 48 des *Passions de l'âme*<sup>140</sup>, « En quoi on connaît la force ou la faiblesse des âmes, et quel est le mal des plus faibles », Descartes explique que :

les âmes les plus faibles de toutes sont celles dont la volonté ne se détermine point ainsi à suivre certains jugements, mais se laissent continuellement emporter aux passions présentes, lesquelles, étant toujours contraires les unes aux autres, la tirent à tour à leur parti et, l'employant à combattre contre elle-même, mettent l'âme au plus déplorable état qu'elle puisse être.

(720)

Ainsi, dominé par la confusion, paralysé, dans un état « déplorable » semblable à celui décrit par Descartes, Orode risque de voir sa monarchie s'effondrer et devenir une anarchie. L'idéal d'ordre et d'unité semble alors irréversiblement voué à l'échec.

En somme, en consentant à la perte de Suréna, Orode prive l'État de son soutien et compromet irrémédiablement sa survie. S'il est vrai que le dénouement de la

---

<sup>140</sup> Descartes, René. *Les Passions de l'âme*. 1649. Éd. Pascale d'Arcy, Flammarion, 1996.

pièce, comme le rappelle Zoberman, « ne permet pas au spectateur un jugement univoque » (148), il reste que l'avenir de la monarchie s'annonce très sombre. Zoberman a raison d'affirmer que « les dernières paroles de la pièce, l'appel de Palmis à la vengeance, font . . . planer la menace d'un désastre . . . » (148). Ainsi, bien que la disparition de Suréna ne provoque pas systématiquement l'effondrement du système, la clôture de l'action suggère assez explicitement que « le danger subsiste dans un hors-texte » (Zoberman 148). Le héros assassiné par « une main inconnue », sur la place publique, expose à la vue du peuple le vrai visage de son souverain, la possibilité d'une révolte devenant alors imminente. Désormais, à partir du meurtre de Suréna, l'image imposante et éblouissante de lui-même que le monarque s'efforçait de projeter, se change décidément, et pour toujours, en celle d'un ingrat gouverné par la jalousie, incapable d'agencer son royaume avec clarté. Une erreur de calcul, en définitive, finit par montrer au public ce qui devait rester caché dans les coulisses.

Précisons un point fondamental de notre thèse : ce n'est pas le monarque qui apporte unilatéralement la confusion dans la représentation, c'est aussi la mécanique de la représentation qui, dans une sorte de mouvement cyclique, oriente inévitablement les personnages vers la confusion. Partons du principe que, pour celui chez qui l'affirmation de soi passe exclusivement par sa mise en scène, il est tout à fait naturel de vouloir, avant toute chose, s'offrir autant que possible à la vue des autres et, comme l'explique le philosophe Nicolas Grimaldi, « s'efforcer de paraître ce qu'il voudrait être, en espérant persuader les autres qu'il est ce qu'il paraît » (38). C'est bien pourquoi Orode, monarque et donc sujet de représentation

par excellence, souffre, en même temps, de n'être pas identifié à l'image imposante qu'il souhaite projeter de lui-même – il regrette que Suréna ne l'estime « plus son maître qu'en idée » (v.1458) – et de constater que son général attire l'admiration et les regards dont il rêve. Si, en effet, la vue du héros est devenue intolérable pour le monarque, c'est parce que celui-ci, pris dans une logique de la représentation malsaine, selon laquelle il ne serait que ce qu'il est vu, sent que sa valeur diminue si quelqu'un d'autre mobilise une image plus puissante que la sienne. On peut certes alléguer que, dans une monarchie, le souverain a raison de ne pas tolérer une présence dont l'éclat l'éclipse. Pourtant, s'il s'agissait en effet d'un système de représentation plus équilibré, comme celui du *Cid* ou d'*Horace* – où le roi, tout en comptant sur l'effet de son paraître, est en même temps assuré de sa qualité intérieure (et c'est bien pourquoi son paraître a l'effet attendu) –, Orode saurait profiter des exploits du héros pour embellir sa figure, sans éprouver la mise en danger de son autorité. En somme, le souverain qui était source de toute subjectivité dans les tragédies de jeunesse de Corneille, le roi-père vers qui tous les regards convergeaient à la recherche de reconnaissance et d'une identité, celui qui transfusait sa grandeur d'âme dans tous ses sujets, se change progressivement, surtout à partir de *Nicomède* – dont le conflit central reflète celui de *Suréna* –, en une image vide, obligé de tirer toute sa légitimité de la représentation. Celle-ci devient ainsi non seulement un instrument de dissimulation et de persuasion – et non pas de manifestation d'une noblesse intérieure – mais aussi un ordre régi par la rivalité et la division, conduisant inévitablement à une chute. Si « rien n'existe pour nous à moins d'être vu », explique avec raison Grimaldi, il « [s']ensuit une lutte entre tous

pour parvenir à cette sorte d'obsédante visibilité qu'on nomme notoriété, réputation, renommée, avant qu'elle ne s'appelle gloire en s'imposant à tous » (67).

### **L'épanouissement de l'intériorité**

Corneille montre ainsi dans *Suréna* un dispositif de représentation où l'obsession du maître de la scène avec sa propre image instaure une dynamique égoïste qui proscrit l'expression de la générosité. De manière schématique, on pourrait dire que tout geste généreux, puisque signifiant la grandeur d'âme, est voué à irriter le roi, dont le principal mobile est d'être le seul à se faire admirer, non pas pour garantir l'unité et l'harmonie du système, mais pour se persuader lui-même qu'il est en effet admirable. C'est ainsi que Suréna, après avoir servi l'État de manière désintéressée – guidé certes par l'amour de la gloire, mais une gloire légitimement fondée sur le respect, la loyauté et la défense de la vertu –, se trouve soudain incriminé et puis assassiné. Sa faute, qui ne fut autre qu'agir de manière généreuse, était en fait inévitable, puisque la générosité constitue le principe même de l'héroïsme chez Corneille. Grâce aux analyses de Ernst Cassirer, nous savons que Corneille, comme une grande partie de la société française du XVII<sup>e</sup> siècle, a été profondément influencé par la pensée morale cartésienne<sup>141</sup>, dont l'idéal, exposé dans *Les Passions de l'âme*, est celui de l'homme généreux. Dans l'article 156, « *Quelles sont les propriétés de la générosité, et comment elle sert de remède contre tous les dérèglements des passions* », Descartes explique que la générosité est à la base de la grandeur puisqu'en tant que valeur suprême, et ne dépendant que de

---

<sup>141</sup> Pour une synthèse du rapport entre Descartes et Corneille voir l'étude de Cassirer.

nous-mêmes pour être mise en œuvre, elle rend possible l'estime de soi et l'autosuffisance, conditions nécessaires pour parvenir à maîtriser les passions et faire triompher la volonté :

Ceux qui sont généreux en cette façon sont naturellement portés à faire de grandes choses . . . et parce qu'ils n'estiment rien de plus grand que de faire du bien aux autres hommes et de mépriser leur propre intérêt, pour ce sujet ils sont toujours parfaitement courtois, affables et officieux envers un chacun. Et avec cela ils sont entièrement maîtres de leurs passions, particulièrement des désirs, de la jalousie et de l'envie, à cause qu'il n'y a aucune chose dont l'acquisition ne dépende pas d'eux qu'ils pensent valoir assez pour mériter d'être beaucoup souhaitée. (770)

Reprenant la logique de l'éthique cartésienne, Corneille confère aussi une place centrale à la générosité dans son idéal héroïque, défini également par l'autonomie et la maîtrise de soi. Si celle-ci est donc proscrite de la cour d'Orde, il s'ensuit que, aussi d'un point de vue éthique – et non pas uniquement phénoménologique –, il n'y a plus de place dans la représentation pour l'héroïsme. Suréna, ainsi, fuirait la scène non seulement à cause des contraintes imposées par le roi (la non-tolérance à sa présence, l'interdiction de construire des images grandioses de lui-même, la non-célébration de sa singularité), mais aussi par une question d'incompatibilité morale. Un dispositif théâtral comme celui du monarque dans *Suréna*, motivé par des intérêts égoïstes, va nécessairement éloigner les personnages des valeurs héroïques.

N'ayant plus d'espace dans l'ordre de la représentation, le héros, comme nous l'avons indiqué, va donc se tourner vers cet espace hors-scène désigné par Eurydice comme un « ailleurs » (v. 15), et puis signalé par la presque totalité de personnages au long de la pièce (*Pacorus* : « la princesse aime ailleurs » (v. 635) ; *Suréna* : « Elle aime ailleurs » (v.933) ; *Eurydice* : « il faut que j'aime ailleurs » (v. 220), « J'aime ailleurs » (v. 1133), « Il sait que j'aime ailleurs » (v. 1415)), devenant, comme le signale Mitchell Greenberg, « the chorus of an anti-rhetoric opposed to the injunction of Absolutist prerogative » (159). Cet « ailleurs », envers et refus d'un spectacle marqué par l'égoïsme d'un monarque obsédé par sa propre image, s'offre ainsi, décidément, comme le lieu de la communion et la générosité. Si dans l'ordre de la mise en scène de soi prévaut la tension, voire l'opposition entre le sujet et autrui, c'est-à-dire entre le « je » et le « il » (« Quand j'en pleurais la perte, il forçait des murailles, / Quand j'invoquais mes dieux, il gagnait des batailles » (v. 717 - 718)), dans son contraire, en revanche, prédomine l'entente et l'harmonie. En dehors des paramètres de la théâtralité, les amants non seulement établissent une alliance systématique et totale, mais ils vont même plus loin : tout en éprouvant le développement de leur intériorité, ils fusionnent dans un même être. Doubrovsky signale à juste titre que, dans *Suréna*, « pour la première fois dans le théâtre de Corneille, deux singuliers forment un pluriel » (437), puisqu' en effet, le rapport entre Suréna et Eurydice marque l'effacement du « je » au profit du « nous ». Les paroles que s'adressent les amants nous le confirment : « Plein d'un amour si pur et si fort que le *nôtre* » (v. 285) ; « Souffrons-*nous* moins tous deux pour

soupirer ensemble ? » (v. 245) ; « Je m'étais répondu de vaincre mes souhaits / Sans songer qu'un amour comme le *nôtre* extrême . . . » (v. 1552-54).

Il semble ainsi que nous avons affaire à un paradoxe : l'amour, qui favorisait l'épanouissement du moi lors de la première rencontre entre Suréna et Eurydice, oriente maintenant ce même moi vers l'effacement. Doubrovsky remarque avec justesse que, dans *Suréna*, « l'amour devient à la fois ce qui pose l'individualité et la supprime » (436). Mais, précisément, par la manière dont se développe l'action, Corneille nous signale qu'il ne s'agit pas d'un paradoxe, mais plutôt d'une nécessité : pour s'éprouver, le moi doit s'effacer. Ce n'est plus en s'identifiant à une image, mais en supprimant celle-ci et en disparaissant dans autrui, que le héros découvre et ressent qui il est. Après tout, il n'y a de geste plus généreux que se donner soi-même à autrui, et la générosité, comme nous l'avons indiqué, constitue la condition même de l'héroïsme. Chez Suréna, la réalisation du moi ne passe plus par l'éblouissement et la conquête de l'être aimé, ce que l'on trouve chez Rodrigue (déterminé à se faire admirer par Chimène et à battre en brèche ses résistances) ou chez Médée (résolue à imposer sa supériorité aux yeux de Jason). Chez Suréna, le moi se manifeste et se développe en migrant vers l'autre, il s'épanouit en injectant ailleurs sa vitalité. Il ne s'agit plus, pour le dernier des héros de Corneille, de s'élever au-dessus d'autrui pour le séduire ou l'anéantir, mais plutôt de fusionner avec lui pour lui insuffler la vie.

Nous convenons donc que l'amour entre Suréna et Eurydice n'est pas volonté de possession mais soif de communion. En fait, au nom du devoir, dès le lever du rideau, les amants ont déjà renoncé à être ensemble. Suréna se sait condamné et

accepte sa mort – « je n’ai plus que ce jour, que ce moment de vie » (v. 252-253) –, tandis qu’Eurydice ne saurait pas briser la promesse de mariage qu’elle a faite à Pacorus : « Seigneur, je vous regarde en qualité d’époux, / Ma main ne saurait être et ne sera qu’à vous / Mes vœux y sont déjà, tout mon cœur y veut être » (1195-97). Leur union, en effet, se révèle être entièrement intérieure, cherchant à se réaliser non pas sur le plan de la matière mais sur celui de la subjectivité. Ainsi, les amants échappent à la logique de la représentation – où le sujet n’existe qu’à l’état d’image – pour se manifester l’un dans l’autre à l’état d’un sentiment, qui leur permet en même temps de s’appartenir et de se donner intégralement. Sur ce point nous rejoignons Doubrovsky quand il signale que, dans *Suréna*, « le héros se tourne . . . vers une pureté originelle » (433) où « l’amour subsiste de sa seule flamme, tout corps, tout sens abolis » (434). On est proche ici du thème néoplatonicien du retour de l’âme à l’Un par dépassement de la matière, dont l’impact fut considérable sur de nombreux écrivains au dix-septième siècle. Toutefois, si dans la pensée néoplatonicienne l’élévation de l’âme vers l’unité s’effectue par un mouvement de recueillement sur elle-même et suppose la disparition de l’individualité, dans *Suréna*, comme nous l’avons signalé, l’expérience de l’amour, tout en suscitant le rejet du moi sur le plan de la forme, favorise son épanouissement sur celui de l’intériorité.

Dans cette perspective, libérés du désir charnel, les amants parviennent à s’aimer en toute clarté. Leur rapport, établi en dehors du cadre de la représentation, en les éloignant de l’emprise des passions égoïstes, les rapproche de la lucidité. Puisqu’il leur suffit, pour s’affirmer, d’être généreux, de donner leur moi à autrui, il

n'y a donc rien qui puisse venir de l'extérieur et provoquer la confusion dans leur esprit. C'est bien pourquoi, de tous les héros cornéliens, nous affirmons que Suréna est le plus lucide. Ce n'est certainement pas une coïncidence si, avant même de rentrer en scène, retiré dans l'espace de la non-représentation, il se laisse entendre par la voix de sa sœur pour, justement, en faisant référence au devoir d'Eurydice, se proclamer comme celui qui détient la connaissance :

Lui-même il vous défend, vous excuse sans cesse.

« Elle est fille, et de plus, dit il, elle est Princesse : Je

sais les droits d'un père, et connais ceux d'un Roi,

Je sais de ses devoirs l'indispensable loi,

Je sais quel rude joug, dès sa plus tendre enfance,

Imposent à ses vœux son rang et sa naissance » (I, 2, v. 185-90)

L'anaphore par la répétition du syntagme « je sais », repris trois fois de suite, est bien là pour signaler la lucidité du personnage quant à la logique qui régit les relations sur la scène politique. D'emblée, Suréna se présente comme une figure en même temps clairvoyante et absente de la représentation. Cette impression est ensuite confirmée par l'entrée en scène du personnage (I, 3), dont la première parole, adressée à la princesse, s'énonce par la même certitude : « *Je sais* ce qu'à mon cœur coûtera votre vue » (v. 249). Suréna, en somme, est introduit dans la pièce comme celui qui « sait ».

Ainsi, en retrouvant le héros après que celui-ci est retourné d'Arménie, où il a fait la rencontre d'Eurydice, Orode se montre déconcerté de découvrir en lui un être magnifiquement lucide : « Suréna m'a surpris et je n'aurais pas dit / Qu'avec tant de valeur il eût eu tant d'esprit. / Mais moins on le prévoit, et plus cet esprit brille » (III, 3, v. 965). La surprise du monarque suggère que, dans le passé de Suréna, lorsqu'il était entièrement investi dans la représentation de la monarchie, il n'avait jamais donné l'impression de posséder une intelligence si vive. Aux yeux d'Orode, Suréna était une force implacable mais incapable d'agir de manière autonome, un corps extraordinairement courageux mais vidé de toute intériorité, une volonté animée exclusivement par celle du souverain. En fait, Suréna lui-même semble justifier une telle perception. Notons que, afin de préserver le secret de sa passion pour Eurydice, son instinct est toujours de convoquer, par la parole ou par le jeu, l'image d'un automate, celle du soldat privé d'émotions et de pensées personnelles à laquelle, justement, les autres personnages semblent habitués à l'identifier. Ainsi, questionné par Pacorus sur ses impressions lors de son entretien avec la princesse, il répond :

Je la voyais, Seigneur, mais pour gagner son père :

C'était tout mon emploi, c'était ma seule affaire,

.....

Comme je me bornais à remplir ce devoir,

Je puis n'avoir vu ce qu'un autre eût pu voir. (II, 1, v. 381-82, 87-88)

De même, observé de près par Sillace sur le commandement d'Orode, il simule l'attitude impassible de la personne qu'il a dû être dans le passé. C'est bien pourquoi Sillace, dans le rapport qu'il fait au monarque, parle de « son indifférence » (v. 694), de son « calme » (v. 699) et de sa « froideur » (v. 702). Mais si cette froideur était naturelle auparavant, Sillace signale au roi qu'elle a cessé de l'être : maintenant elle « marque un peu trop d'étude » (v.702). Après la découverte de l'amour, en effet, Suréna n'est plus celui qu'il était et, surtout, il ne peut pas le cacher. La représentation, inefficace quand il s'agit de dissimuler, laisse transparaître les vrais visages aussi bien du héros que du souverain. Le guerrier monolithe et sans profondeur se révèle être soudain une tout autre personne : il n'est plus l'instrument du roi, dont l'affirmation passait en grande mesure par une mise en scène de lui-même ; il est devenu, pour reprendre l'expression cartésienne, « une chose pensante » (Descartes, *Méditations* 15), irreprésentable, se définissant non pas à partir d'une image du moi mais à partir d'une intériorité. Face à ce guerrier métamorphosé en un esprit lucide, Orode reconnaît l'effet d'un amour qui n'est pas celui du souverain : « Et ne se peut-il pas qu'un autre amour l'amuse, / Et que rempli qu'il est d'une juste fierté, / il n'écoute son cœur plus que ma volonté ? » (v. 778-80). Pour une fois, le monarque voit bien le fond du problème : l'amour du roi c'est l'amour de Dieu, c'est donc agir pour un regard transcendant, c'est vivre dans la représentation pour obtenir la reconnaissance de cette figure toute-puissante. C'est, au bout du compte, comme Orode remarque avec justesse, obéir à une autre « volonté ». L'amour d'autrui, par contre, c'est partager ses émotions et ainsi se découvrir en tant que subjectivité, c'est ressentir son propre « cœur ». Suréna,

ainsi, en préférant l'amour d'Eurydice à celui du souverain, rentre en contact avec lui même, s'affranchit inévitablement, et voit se développer aussi bien sa sensibilité que sa lucidité.

Mais, en quoi consiste la lucidité de ce héros métamorphosé, quel est exactement ce savoir qu'il détient ? Il sait, justement, qu'il n'est plus celui qu'il était, et que celui qu'il est ne peut plus être identifié à une image. Ainsi, en parlant de lui-même, il fait bien attention à signaler la distinction entre la personne qui s'offre à la vue des autres et celle qu'il ressent en son for intérieur. Lorsqu'il affirme, pour justifier sa désobéissance aux mandats d'Orde, que, « . . . si je lui dois tout, mon cœur ne lui doit rien » (v. 1524), son argument repose bien sur la différenciation entre un « je », auquel il n'est plus attaché – désignant plutôt une pure forme que l'essence de l'être –, et un « cœur », auquel il est étroitement lié par un adjectif possessif et dont l'intensité lui permet de ressentir l'existence de son moi. Suréna allègue, avec raison, que c'est le « je » – l'entité fixe, mesurable, toujours égale à elle-même, renvoyant au sujet de représentation –, qui est en effet redevable au monarque, puisque celui-ci, dans le passé, l'a légitimé par son regard approbateur. Le cœur – l'intériorité –, lui, au contraire, ne « doit rien » au souverain. Justement, s'il s'est développé, c'est parce qu'il a été exclu de la scène et que, « ailleurs », il est devenu le point d'appui pour l'affirmation du sujet.

Le « je » s'est donc épuré jusqu'à devenir une subjectivité, et c'est ce mouvement d'épuration que Suréna signale lorsqu'il parle de lui-même. Il se dit à tel point envahi par l'amour, qu'il a le sentiment de n'avoir plus de corps :

Plein d'un amour si pur et si fort que le nôtre,  
 Aveugle pour Mandane, aveugle pour toute autre,  
 Comme je n'ai plus d'yeux vers elles à tourner,  
 Je n'ai plus ni de cœur ni de main à donner. (I, 3, v. 285-88)

Se décrivant donc en termes d'une matière évanescence – sans yeux, sans cœur, sans mains –, Suréna place son moi entièrement dans une « âme », qu'il offre à Eurydice avant que son corps ne disparaisse complètement : « . . . souffrez qu'un soupir exhale à vos genoux, / Pour ma dernière joie, une âme toute à vous » (v. 255-256). Il s'ensuit qu'Eurydice, harcelée par Pacorus pour qu'elle lui révèle l'identité de son amant – « Quel est ce grand rival qu'il faut que je redoute. / Dites, est-ce un héros ? Est-ce un prince ? Est-ce un roi ? » (III, 3, v. 538-39) ; « Il est donc en ces lieux, Madame ? » (v. 573) –, parle de Suréna comme s'il s'agissait d'un être immatériel, presque d'un fantôme doué d'ubiquité :

Il y 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 chez tous ceux que vous ne daignez craindre,  
 Dans tous les inconnus que vous aurez à voir (II, 2, v. 573-79)

Par ces paroles, Eurydice confirme que Suréna, n'étant plus dans la représentation, existe de manière insaisissable – « il y peut-être », « craignez-le chez tous . . . / Dans tous les inconnus » – et surtout inconnaissable – « on ne le peut connaître » – pour celui qui, comme Pacorus, ne peut pas concevoir le sujet au-delà d'une image (héros, prince, roi).

Nous sommes ainsi en position de confirmer notre thèse initiale, selon laquelle, en s'écartant de la représentation, Suréna assiste au perfectionnement et non pas à la déchéance de ses attributs héroïques. En effet, en se détachant de son image, il devient le seul des héros cornéliens à vraiment se suffire à lui-même pour s'affirmer, – puisqu'il lui suffit d'aimer pour s'affirmer – et donc aussi le seul à se proclamer libre de l'obsédant souci de la réputation et du regard d'autrui. C'est bien ce qu'il exprime dans l'un des plus célèbres passages de la pièce :

Que tout meure avec moi, Madame : que m'importe

Qui foule après ma mort la terre qui me porte ?

.....

Respireront-ils l'air où les feront revivre

Ces neveux qui peut-être auront peine à les suivre,

.....

Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire,

Cette sorte de vie est bien imaginaire,

Et le moindre moment d'un bonheur souhaité

Vaut mieux qu'une si froide et vaine éternité. (I, 3, v. 301-02, 05-06, 09-12)

Assuré de son moi, dont l'expérience de l'amour lui permet d'éprouver la consistance, Suréna déclare ne plus avoir besoin de se représenter dans la race ou la postérité. Maintenant qu'il est en position de puiser dans son intériorité pour s'affirmer, la gloire ne lui semble qu'une « froide et vaine éternité ». Puisqu'il n'a que l'instant présent pour ressentir sa subjectivité – et par là rentrer en contact avec son être réel –, il tourne son dos aux différentes images du moi, qu'il envisage maintenant, justement, comme des formes de vie « imaginaires ». Il est vrai que déjà avant lui, Corneille avait tenté de faire d'Othon une figure héroïque qui renonçait à la renommée au nom de l'amour (*Othon* : « Périssons, périssons, Madame, l'un pour l'autre / Avec toute ma gloire, avec toute la vôtre » (1237-38)), mais ce n'est qu'avec Suréna que le projet d'un héroïsme entièrement autosuffisant finalement se matérialise, Othon n'allant pas jusqu'au sacrifice final.

Nous comprenons qu'en général la critique interprète le refus de Suréna à se donner en spectacle comme un renoncement à l'héroïsme, tout simplement parce que l'héroïsme, par définition, a besoin de la reconnaissance d'autrui – notamment du roi – pour se réaliser. Or, comme nous l'avons observé, l'espace de la représentation dans *Suréna* s'avère être incompatible avec la vertu, tandis que celui de la non-représentation, l'« ailleurs », s'offre comme le lieu d'accomplissement du rêve d'intégration, de transparence et de suffisance qui justement est censé se matérialiser dans le spectacle de la monarchie. En fait, en plaçant l'affirmation de ce héros parfaitement lucide, autonome et généreux dans un cadre extrinsèque à la scène, Corneille insinue assez explicitement que ce n'est plus en passant par le

regard d'autrui – et donc par l'image du moi – que doit s'accomplir l'idéal héroïque. Il se rebelle ainsi contre la logique même qui régit l'absolutisme, où l'expérience du moi dans aucun cas, sauf dans celui du monarque, doit se produire à partir d'une intériorité. Jean-Marie Apostolidès rappelle que, dans le contexte de la monarchie absolue, et surtout sous le règne de Louis XIV, « le courtisan ne doit pas troubler l'ordonnance de la représentation par l'émergence d'un moi singulier » (*Roi-machine* 55). Si Corneille, au bout du compte, célèbre ouvertement dans sa dernière pièce la naissance de ce nouveau héros qui condamne la représentation et « soutient l'individu face au pouvoir de l'État » (Stone 125), c'est probablement qu'il anticipe la nécessité historique d'un nouvel ordre où le sujet, pour s'affirmer, ne répond plus, ou pas uniquement, aux exigences de la théâtralité.

## CONCLUSION

Dès ses origines, la tragédie cornélienne s'articule autour de la question de l'ingratitude, qui est étroitement liée à celle de la méconnaissance<sup>142</sup>. Qui est Médée, après tout, sinon une victime de la non-reconnaissance et du mépris injustifié de Jason, son mari ? C'est la question que pose Corneille dès l'ouverture de sa toute première tragédie. Le célèbre monologue de la magicienne nous le confirme :

Jason me répudie ! et qui l'aurait pu croire ?  
 S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?  
 Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?  
 M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?  
 Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,  
 Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose ?  
 .....  
 Et que tout mon pouvoir se borne à le servir ?

Tu t'abuses Jason, *je suis encor moi-même*. (I, 4, 229- 34, 40,41)

Ce n'est certainement pas un hasard si le cycle tragique chez Corneille s'ouvre sur une héroïne qui constate, déconcertée, le décalage entre la perception qu'elle a d'elle-même et celle que s'en fait autrui. Médée se sait exceptionnelle et courageuse,

---

<sup>142</sup> Être ingrat, en effet, comme le signale le *Dictionnaire de L'Académie française*, c'est faire preuve d'un « manque de reconnaissance » (« Ingratitude ») : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1271>

et ne peut qu'observer étonnée le mépris dont elle est objet. Il s'agit bien d'une tension qui traversera d'un bout à l'autre l'univers tragique de l'auteur. Le problème de la non-reconnaissance hante la scène cornélienne, et le héros rappelle sans cesse qu'il est en capacité de l'affronter. Médée annonce déjà, par la parole, sur le plan rhétorique, ce que Suréna, le dernier des héros cornéliens, confirmera par l'action, sur le plan dramaturgique, en s'écartant de la vue des autres personnages, à savoir que le « moi » héroïque souffre sans la reconnaissance de son entourage, mais reste capable de s'éprouver sans celle-ci.

Les héros cornéliens, même s'ils ne sont pas admirés, à condition d'être en capacité de s'actualiser sur la scène, peuvent toujours dire : « je suis encor moi-même ». Médée est Médée depuis le lever du rideau, mais elle ne se découvre aux autres personnages qu'à la scène finale<sup>143</sup>. Et cet effort pour se faire voir telle qu'elle se pense, qu'il soit vain ou utile, lui garantit son affirmation héroïque, puisqu'il exige qu'elle déploie toutes ses qualités sur la scène. Elle accorde certes une importance capitale à la reconnaissance d'autrui, qu'elle cherche par tous les moyens, puisqu'elle reste un être éminemment social, mais elle est déjà assurée de son caractère exceptionnel. Et ce « moi inébranlable », comme le désigne Cassirer, justement n'est pas systématiquement éblouissant. Le héros est bien censé agir, se construire face aux autres personnages, que ce soit par l'action ou par une mise en scène de soi, mais pour renouveler et ainsi confirmer ce qu'il sait déjà ; pour affirmer sa place dans la société, rétablir son honneur, et non pas pour *découvrir* sa valeur ou pour ressentir la consistance de son « moi ». En principe, justement,

---

<sup>143</sup> « Demain je suis Médée ... » (IV, 5, v. 1251).

l'action héroïque consiste à faire coïncider l'image que le héros a de lui-même avec celle que s'en forment les autres personnages. Nous avons ainsi Nicomède qui s'y efforce par une mise en scène de lui-même magistrale, tandis que Sertorius baisse les bras, paralysé par les regards éblouis portés sur lui avant qu'il n'agisse. Suréna, lui, qui est devenu indifférent à l'opinion d'autrui, refuse d'essayer, puisque son entourage n'est plus capable de reconnaître la vertu. La non-reconnaissance est en fait un ressort dramaturgique qui motive l'action du héros de différentes manières, bien qu'il ne soit pas tributaire de la reconnaissance. Son héroïsme réside, justement, dans la confiance qu'il place en sa propre personne.

Privé de la reconnaissance des autres personnages, le héros cornélien ne plonge pas dans une crise d'identité et ne se voit pas non plus rongé par l'angoisse. En fait, comme nous l'avons montré avec *Sertorius*, c'est plutôt l'éblouissement systématique qui, potentiellement, peut entraîner l'effondrement du héros. Nous pensons que si Racine est le dramaturge de la perte de soi, faisant des amoureux éconduits des proies certaines de la folie, Corneille est celui de la dignité. Médée, délaissée par Jason, réagit tout autrement que Néron rejeté par Junie, ou qu'Oreste repoussé par Hermione, ces deux derniers perdant le contrôle d'eux-mêmes, se voyant « aspir[és] dans une spirale infernale » (Tamas 232)<sup>144</sup>. Certes, Médée finit aussi par commettre un crime atroce, comme Oreste et Néron, mais elle n'éprouve pas de dessaisissement, et sa démarche reste lucide, méthodique et, malgré tout, digne d'admiration. C'est Corneille lui-même qui, dans son examen de 1660, justifie l'attitude de Médée et condamne plutôt celle des personnages qui l'entourent :

---

<sup>144</sup> Tamas, Jennifer. *Le silence trahi : Racine ou la déclaration tragique*. Droz, 2018.

Ce spectacle de mourants m'était nécessaire pour remplir mon cinquième acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres ; mais à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la tragédie et ces deux mourants importunent plus par leurs cris et par leurs gémissements, qu'ils ne font pitié par leur malheur. La raison en est qu'ils semblent l'avoir *mérité* par *l'injustice* qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté *toute la faveur de l'auditoire* qu'on excuse sa vengeance après *l'indigne traitement* qu'elle a reçu de Créon et de son mari et qu'on a plus de compassion du désespoir où ils l'ont réduite que de tout ce qu'elle leur fait souffrir. (175)

Ce sont bien les autres personnages, incapables de reconnaître le caractère exceptionnel de la magicienne, qui sont signalés par Corneille comme responsables de son acte criminel. Autant dire que le crime, en fait, c'est eux qui l'ont commis, en la traitant avec *injustice* et *indignité* : en ne lui accordant pas la reconnaissance qu'elle *mérite*. Corneille retravaille donc le sens de la « reconnaissance » aristotélicienne pour ainsi justifier la pitié que le spectateur est censé éprouver pour ses héros, même s'ils sont criminels. « Reconnaître », dans la tragédie cornélienne, c'est bien opérer « un passage de l'ignorance à la connaissance » (*Poétique* Chap. XI, 1452 a 30), comme le signale Aristote, mais plutôt sur le plan de la valeur de l'être que sur celui de son identité. Cela explique que la non-reconnaissance fonctionne dans le théâtre cornélien comme un mécanisme censé susciter la compassion : il

s'agit, après tout, d'une dramaturgie qui place au premier rang la grandeur de l'homme et fonde sur elle tous ses espoirs.

Il est vrai que le héros cornélien agit souvent aux limites du monstrueux, mais même chez le héros parfait, tel que Nicomède, nous avons vu que l'admiration ne lui est accordée que tardivement, et même partiellement. Si le héros est souvent porté à des extrêmes, le théâtre cornélien met l'accent davantage sur la société de cour qui l'entoure, contaminée dans ses valeurs, devenue incapable de reconnaître la qualité héroïque (que ce soit par jalousie, par égoïsme ou par aveuglement), et plutôt encline à la célébrer, par convenance, là où elle n'existe pas. Le héros, pourtant, reste assuré de sa valeur, confiant dans ses capacités, se constituant ainsi en la source d'optimisme qui caractérise le théâtre cornélien et qui différencie celui-ci du théâtre de Racine, marqué par le scepticisme vis-à-vis de la valeur de l'homme.

Ces considérations cornéliennes sur l'héroïsme et la valeur des hommes trouvent des échos dans la société d'aujourd'hui, notamment à travers le regard de certains artistes contemporains dont le discours paraît même plus véhément. Il suffit par exemple de regarder le dernier film d'Alfonso Cuarón, *Roma*<sup>145</sup>, qui met en scène un personnage de femme dotée des qualités héroïques extraordinaires (courage, loyauté, générosité, honnêteté), alors même qu'elle est le plus souvent méprisée, même reléguée aux couches les plus opprimées de la société.

Nous vivons, après tout, dans une époque marquée elle aussi par une quête de reconnaissance obsessionnelle, peut-être même plus grande que celle du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette soif de gloire nous aveugle au point de ne pas pouvoir accorder

---

<sup>145</sup> *Roma*. Dir. Alfonso Cuarón, Netflix, 2018.

d'attention aux autres. Des plateformes digitales comme Facebook ou Instagram, parmi beaucoup d'autres, nous invitent à nous éprouver sans cesse à partir d'une image de soi construite pour (et par ?) le regard des autres. Le sujet contemporain, comme le signale le philosophe Nicolas Grimaldi, ne se sent exister qu'autant qu'il se fait voir, au point que « ce n'est pas [son] image qui dépend de [sa] vie, mais [sa] vie qui dépend de [son] image » (87). Il se peut donc que nous ayons quelque chose à apprendre de la manière dont les personnages de Corneille font face à la tragédie de l'image.

## Bibliographie

### I. Œuvres de Pierre Corneille

Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*, Éd. André Stegmann, Éditions du Seuil, 1963.

---. *Œuvres complètes*. Éd. Georges Couton, Gallimard, Pléiade, 1980, t. III.

### II. Sources primaires

Aristote. *La Poétique*. Éd. Joseph Hardy, Les Belles Lettres, 1979.

Arnaud, Antoine, et Pierre Nicole. *La Logique, ou l'Art de penser*. 1662. Éd. Jean Delaunay, Hachette, 1854, *Gallica*, <https://bit.ly/2HYd2LU>.

Aubignac, François, Hédelin, abbé d'. *Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques : sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius. Envoyées à Madame la Duchesse de R\**.1663. Paris, J. Du Brueil, *Gallica*, 1663. <https://tinyurl.com/y4vdh2ug>.

---. *La Pratique du théâtre*. Paris, Antoine de Sommaville, 1657.

Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*. 1674. Éd. Jean Pierre Collinet, Gallimard, 1985.

Bossuet, Jacques Bénigne. *Œuvres complètes*. Vol 6, « Sermons », Paris, Môme maison de commerce, 1840. *Google Books*, <http://tinyurl.com/y3mnob6o>.

Chapelain, Jean. *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*. 1638. Éd. Georges Collas, A. Picard, 1912. <https://bit.ly/2EslmQL>.

Cicéron. *De Oratore. Œuvres Complètes*, Éd. Pierre Pellegrin, Flammarion, 2014.

Descartes, René. *La Dioptrique*. 1637. Arvensa Editions, 2015.

---. *Les Passions de l'âme*. 1649. Éd. Pascale d'Arcy, Flammarion, 1996.

---. *Méditations métaphysiques*. Éd. André Robinet. Vrin, 1976.

- Eschyle. *Œuvres complètes*. Éd. Alphonse Lemerre, 1872.
- Esprit, Jacques. *La Fausseté des vertus humaines*. 1678. Éd. Pascal Quignard, Aubier, 1996.
- Euripide. *Œuvres complètes*. Éd. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, 1962.
- Gracián, Baltasar. *Le Héros*. 1647. Éd. Gérard Lebovici, 1989.
- Horace. *Art poétique*. Éd. François Villeneuve, Les Belles Lettres, 1941.
- La Bruyère, Jean. *Les Caractères*. 1668. Éd. Gustave Servois et Alfred Rébelliau, Hachette, 1929.
- La Rochefoucauld, François, Duc de. *Maximes et réflexions*. 1665. Éd. Roland Barthes, Club français du livre, 1961.
- La Fontaine, Jean. *Fables*. 1668-1694. Hachette, 1949.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules de. *La Poétique*. 1639. Éd. Jean-Marc Civardi, H. Champion, 2015.
- Lamy, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*. Paris, André Pralard, 1668.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit. *Œuvres Complètes*. Éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Gallimard, Pléiade, 2010, 2 Vol.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Éd. Jean Pierre Néraudau, Gallimard, 1992.
- Pascal, Blaise. *Les Pensées*. 1652-1653. Éd. Philippe Sellier, Librairie Générale Française, 2000.
- Pellisson-Fontanier, Paul. « Projet de l'histoire de Louis XIV. À M. Colbert ». *Œuvres diverses*, Didot, 1735, Vol. 2, pp. 323-328, *Google Books*, <http://tinyurl.com/y53jmv7q>.
- Perrault, Charles. *Histoires ou contes du temps passé*. Paris, Claude Barbin, 1697.
- Plutarque. « Sertorius ». *Les Vies parallèles*, Éd. Robert Flacelière et Émile Chambry, Vol 8, Les Belles Lettres, 1973, pp. 12-43.
- Racine, Jean. Première préface. *Andromaque. Œuvres complètes, Théâtre-Poésie*, Éd. Georges Forestier, Gallimard, 1999, t.1, pp.196-98.

Sophocle. *Œdipe roi. Tragédies complètes*, Éd. Pierre Vidal-Naquet. Gallimard, Coll. « Folio Classique », 1962.

Scudéry, Madeleine De. *Discours De La Gloire*. Paris, P. Le Petit, 1671.

Tite-Live. *Histoire romaine*. Trad. Eugène Lasserre, Garnier, 1936-1944.

Voltaire, François-Marie Arouet. *Œuvres complètes de Voltaire : Commentaire sur Corneille*. 1764. Nabu Press, 2010.

### III. Sources secondaires

#### ï Études sur Corneille et son œuvre

Abraham, Claude K. « Hommes et masques cornéliens ». *The French Review*. Vol. 44, N° 3. Feb, 1971, pp. 523-534.

Barthes, Roland. *Sur Racine*. Éditions du seuil, 1963.

Biet, Christian. « Plaisirs et dangers de l'admiration ». *Littératures Classiques*, N° 32, Janvier 1998, pp.121-134.

Bilis, Hélène. « Corneille's *Œdipe* and the Politics of Seventeenth-Century Royal Succession ». *MLN*, Vol. 125, N° 4, 2010, pp. 873-894.

Cassirer, Ernest. *Descartes, Corneille, Christine de Suède*. Vrin, 1981.

Couton, Georges. *Corneille et la Fronde : Théâtre et politique*. 1951. Eurédit, 2008.

Cuenin-Lieber, Mariette. *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*. Narr, 2002.

Dufour-Maître, M., dir. *Héros ou personnages. Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*. Rouen, PURH, 2013.

Durry, Marie-Jeanne. « *Suréna* ». *Le Divan*, N°32, 1940, pp. 302-310.

Forestier, Georges. *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*. SEDES, 1998.

---. *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Klincksieck, 1996.

- Fumaroli, Marc. *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*. Droz, 1990.
- Greenberg, Mitchell. *Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry*. Cambridge University Press, 1986.
- Guyot, Sylvaine. « En contrechamp : le héros sous le regard des personnages. Éléments pour une réflexion sur les scénographies de l'éblouissement chez Corneille ». Dufour-Maître, pp. 95-109.
- . *Racine et le corps tragique*. PUF, 2014.
- Herzog, Annabel. « Hobbes and Corneille on Political Representation ». *The European Legacy*, Vol. 4, N° 4, 2009, pp. 379-389.
- Kerr, Cynthia B. « Temps, lieux et paradoxes dans *Sertorius* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 83<sup>e</sup> Année, No 1, Jan. – Feb. 1983, pp. 15-28.
- Lyons, John D. « Le mythe du héros cornélien ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 107, N°2, 2007, pp. 433-448. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23013772](http://www.jstor.org/stable/23013772).
- Marin, Louis. « La tête coupée : Corneille, *La Mort de Pompée* ». *Des pouvoirs de l'image*, pp.133-158.
- . « Théâtralité et politique au XVII<sup>e</sup> : sur trois textes de Corneille ». *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Éd. J. Serroy, PUG, 1986, pp. 399-407.
- . « Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine : *Médée* de Corneille ». *Le pouvoir de la raison d'État*, Éd. Christian Lazzeri et Dominique Reynié, PUF, 1922, pp. 231-259.
- Maslan, Susan. « S'asservir dans le théâtre de Corneille ». Dufour-Maître, pp. 187-198.
- Merlin-Kajman, Hélène. « *Cinna, Rodogune, Nicomède* : le roi et le moi ». *Littératures*, Vol. 37, 1997, pp. 67-86.
- . « Franchir, paraître ». Dufour-Maître, pp. 309-320.
- Picciola, Liliane. « La quête de soi sur la scène cornélienne : du "moi" éclatant au "moi" éclaté ». Éd. Caroline Berkman et Jacot Grapa, Saint-Denis, PUV, 2009, pp. 23-40.
- Prigent, Michel. *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. PUF, 1986.

- Siouffi, Gilles. « Mensonges héroïques : autour de la fonction défensive de la parole chez Corneille ». Dufour-Maître, pp. 129-145.
- Starobinski, Jean. *L'Œil vivant Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Gallimard, 1999.
- Stone, Harriet. « Points de vue héroïques : perspectives sur *Suréna* ». *Héros ou personnages*. Dufour-Maître, pp. 111-128.
- Übersfeld, Anne. « "Je suis" ou l'identité héroïque chez Corneille », *Pierre Corneille, actes du colloque de Rouen*, Éd. Alain Niderst, PUF, 1985, pp. 641-49.
- Viala, Alain. « Corneille, premier auteur moderne ? ». *Pratiques de Corneille*. Dir. M. Dufour-Maître, Rouen, PURH, 2018, pp. 29-40.
- A. Zebouni, Selma., Dir. *Actes de Bâton Rouge*. Seattle Tubingen. *Papers on French Seventeenth century literature*, Vol. 25, 1986.
- Zoberman, Pierre. « *Suréna* : le théâtre et son trouble ». A. Zebouni, pp.143-149.

### ï Textes politiques, sociaux et moraux sur le XVII<sup>e</sup> siècle

- Apostolidès, Jean Marie. « L'année 1674 : analyse idéologique ». A. Zebouni, pp. 255-266.
- . *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Editions de Minuit, 1985.
- . *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Editions de Minuit, 1981.
- Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Gallimard, 1948.
- Burke, Peter. *Louis XIV : les stratégies de la gloire*. Éditions du Seuil, 1995.
- Collas, Georges. *Un poète protecteur des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle : Jean Chapelain, étude historique et littéraire d'après des documents inédits*. Slatkine Reprints, 1970.
- Elias, Norbert. *La Société de cour*. Flammarion, 1985.
- Goubert, Pierre. *Le Siècle de Louis XIV*. Editions de Fallois, 1996.
- Merlin-Kajman, Hélène. *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps : passions et politiques*. Champion, 2000.

---. *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Les Belles Lettres, 1994.

Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain : sociologie de l'écriture à l'âge classique*. Editions de Minuit, 1985.

Figuret, Françoise. *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*. Klincksieck, 1993.

Sribnai, Judith. *Récit et relation de soi au XVII<sup>e</sup> siècle*. Classiques Garnier, 2014.

## ï Études dramaturgiques

Bertrand, Dominique. *Lire le théâtre classique*. Dunod, 1999.

Biet, Christian. *La Tragédie*. A Colin, 1997.

Bilis, Hélène. *Passing judgment: the politics of sovereignty in French tragedy from Hardy to Racine*. University of Toronto Press, 2016.

Brunetière, Ferdinand. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Vol. 6, Hachette, 1905.

Forestier, Georges. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*. Droz, 1998.

---. *Introduction à l'analyse des textes classiques*. Nathan, 1993.

---. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Droz, 1996.

---. *Passions tragiques et règles classiques, essai sur la tragédie française*. PUF, 2003.

Gouhier, Henri. *Le Théâtre et l'existence*. Éditions Aubier, 1952.

Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Hachette, 1898.

Louvat-Molozay, Bénédicte. « Le vieillard amoureux de la comédie à la tragédie ». Dufour-Maître, pp. 51-60.

Lyons, John. D. *Tragedy and the Return of the Dead*. Northwestern University Press, 2018.

Navaud, Guillaume. *Le Théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*. Droz, 2011.

Riffaud, Alain. « Réponse et responsabilité du héros tragique ». *Littératures classiques*, N° 16, Klincksieck, 1992, pp. 67- 78.

Rousset, Jean. *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Corti, 1962.

Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*. Nizet, 1959.

Tamas, Jennifer. *Le Silence trahi : Racine ou la déclaration tragique*. Droz, 2018.

---. « La déclaration d'amour chez Racine : un discours emphatique qui oscille entre épanchement et brièveté ». *L'Emphase : copia ou brevitatis ?*, Dir. Mathilde Lévesque et Olivier Pédeflous, PUPS, octobre 2010, pp. 85-98.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Éditions sociales, 1977.

Valette, Jean-René et Marie-Étiennette Bély. « De la personne au personnage : la transcendance en question(s), avant-propos ». *Personne, personnage et transcendance aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Éd Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, PUL, 1999, p. 7-15.

Woshinsky, Barbara R. « Image, Representation, Idea ». A. Zebouni, pp. 227-241.

## ï Textes philosophiques

Berkman, Caroline, et Jacot Grapa, Éd. *Archéologie du moi*. Saint-Denis, PUV, 2009.

Carraud, Vincent. *L'Invention du moi*. PUF, 2010.

Descombes, Vincent. *Le Parler de soi*. Gallimard, 2014.

Eakin, Paul John. « Registers of self ». *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, 1999, pp.1-42.

Grasso, Elsa. « Platon ou l'aurore des idoles ». *L'image*, Éd. Alexander Schnell, Vrin, 2007, pp. 9-30.

Grimaldi, Nicolas. *Les Théorèmes du moi*. Grasset, 2013.

Goffman, Ervin. *La Mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*. Les Editions de Minuit, 1973.

Le Blay, Frédéric. « Aux origines de l'individu : esquisses antiques ». Berkman et Grapa, pp. 61-82.

- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Éditions du Seuil, 1993.
- . *Le Portrait du roi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- . *Politiques et représentation*. Éd. Alain Cantillon et al. Kimé, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *Identité : fragments, franchises*. Galilée, 2010.
- Pot, Oliver, Éd. *Émergence du sujet : de L'Amant vert au Misanthrope*. Droz, 2005.
- Renaut, Alain. *L'Ere de l'individu : contribution à une histoire de la subjectivité*. Gallimard, 1989.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil, 1990.
- Rosset, Clément. *Loin de moi : Étude sur l'identité*. Éditions de Minuit, 1999.
- Skinner, Quentin. « Hobbes on Representation ». *European Journal of Philosophy*, Vol. 13, N°2, 2005, pp. 161.

## ï Études de style

- Blanchard, J.-V. *L'optique du discours au XVII<sup>e</sup> siècle : de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.
- Crétin, Roger. *Les Images dans l'œuvre de Pierre Corneille*. Dissertation. Caen, A. Oliver, 1927.
- Declercq, Gilles. « L'identification des genres oratoires en tragédie française du 17<sup>e</sup> siècle (*Iphigénie; Cinna*) ». *Theatrum Mundi : Studies in honor of Ronald W. Tobin*, Éd C. Carlin et Kathleen Wine, Rokwook Press, 2003, pp, 230-37.
- . « Stylistique et rhétorique au XVII<sup>e</sup> siècle : l'analyse du texte littéraire classique ». *XVII<sup>e</sup> siècle*, N° 152, 1986, pp. 207-222.
- Du Marsais, César Chesneau. *Les Tropes*. 1730. Belin-le-Prieur, 1818.
- Muller, Charles. *Étude de statistique lexicale : le vocabulaire du théâtre de P. Corneille*. Larousse, 1967.
- Varga, A. Kibedi. *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*. Didier, 1970.

## ï Autres

- « Admiration ». *Dictionnaire Universel*. Vol. 1, <http://tinyurl.com/yyamk5bc>.
- « Charmer ». *Dictionnaire Universel*. Vol. 1, <http://tinyurl.com/yyamk5bc>.
- Dictionnaire de L'Académie française*. 1694. 1<sup>ère</sup> éd. Atilf, <https://bit.ly/2Or9xiy>.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire Universel*. 1691. *Gallica*, <https://bit.ly/2USDr1s>.
- « Héros ». *Dictionnaire de L'Académie française*. <https://bit.ly/2U11XkQ>.
- . *Dictionnaire Universel*. Vol. 2, <https://bit.ly/2UPEEq9>.
- « Ingratitude ». *Dictionnaire de L'Académie française*. <https://tinyurl.com/y6ogbd65>.
- Jaques-Wajeman, Brigitte, Mise-en-scène. *Nicomède*. Par Pierre Corneille. *Ina.fr*, <https://bit.ly/2Frllw2>.
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Éd. du livre de Poche, 1992.
- Quignard, Pascal. *Tous les matins du monde*. Gallimard, 1991.
- « Représentation », *Dictionnaire Universel*. Vol.3, <https://bit.ly/2JHpe6i>.
- Roma*. Dir. Alfonso Cuarón, Netflix, 2018.