

L'ACTUALITÉ DE L'ŒUVRE DE PIERRE CORNEILLE

Boštjan Marko Turk

Résumé

L'univers théâtral de Pierre Corneille est un univers fondé sur la loi d'un côté et sur l'inspiration chevaleresque de l'autre. Il semble ainsi étranger à l'homme contemporain de même façon que nous percevons comme lointain les *topoi* de l'ancienne Rome et du monde médiéval. Pourtant le grand dramaturge nous ressemble en deux : l'homme évolutivement, n'a pas visiblement changé pendant l'histoire.

Mots clés: Rome, grandeur, intransigeance, noblesse, volonté, christianisme, époque moderne, culte du moi.

Le monde décrit par le dramaturge français Pierre Corneille, bien que rapproché des européens, semble lointain et étranger à l'homme contemporain. Le point de départ, l'éducation reçue par l'écrivain, nous l'indique clairement. Éduqué par les Jésuites, Corneille s'est adonné à l'étude des lettres anciennes, en particulier à celle du latin. C'est par l'intermédiaire de cette langue qu'il s'est familiarisé avec le monde romain qu'il représentera ensuite dans toute sa grandeur dans ses tragédies. Mais nous ne devons pas penser que cette grandeur s'exerce dans les œuvres sous la forme de cette cruauté que nous dépeignent les livres d'histoire. Les grands empereurs, en particulier Auguste, se distinguent des autres par ce que l'homme a de plus noble et qui était également le postulat de l'époque durant laquelle le dramaturge créait, le XVII^e siècle classique. C'est ce que l'on appelait alors le « sublime ».

La Bruyère définissait cette notion ainsi : « Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble ; il la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet ; il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité. »¹ Il s'agit là aussi d'un trait typiquement « romain » du style de Corneille qui n'est ni lyrique ni typiquement rhétorique. Il sert avant tout à souligner la grandeur des hauts faits à l'aide d'une expression parfaite. Cependant, les hauts faits, les nobles actions sont incluses dans des duels rhétoriques. Suivant en cela précisément l'esprit du droit romain, l'écrivain organise des processus

¹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*. Paris: Garnier, 1960, p. 55.

dramatiques majestueux au cours desquels les personnes « sublimes » démontrent dans une langue élevée le bien-fondé de leur pensée, de l'histoire et de l'ordre moral. Ou bien le bien-fondé d'une décision humaine lorsque, par exemple, l'empereur Auguste déclare ne pas avoir envoyé les conjurés à la mort, mais leur avoir laissé la liberté en leur pardonnant le crime qu'ils s'apprêtaient à commettre.

Cependant le sublime chez Corneille n'est pas fondé sur des sentiments faibles. Il faut le comprendre, au contraire, comme la concrétisation de la volonté absolue qui donne au héros la force de réaliser les manœuvres morales les plus difficiles et inhabituelles. Comme l'a vu Brunetière dans ses *Études critiques*, la corrélation entre le devoir et la volonté, si caractéristique du théâtre de Corneille, constitue un trait caractéristique supplémentaire.

La volonté sort toujours triomphante de ce conflit, comme le remarque Paul Bénichou, l'un des principaux spécialistes de cette question, dans son illustre ouvrage *Morales du grand siècle*. Ainsi, la volonté est au premier plan de sa première pièce, la tragicomédie *Le Cid*. Bien que son argument s'inscrive dans le Moyen Âge, l'œuvre reflète la solidité de la force dialectique romaine. L'intrigue est reprise d'une pièce espagnole, *Mocedades de Cid (La jeunesse du Cid)*, cependant le dramaturge français a été contraint, pour respecter la règle des trois unités, de réduire considérablement les péripéties. Rodrigue, promis à Chimène, se voit contraint de provoquer en duel le père de sa fiancée pour venger une offense subie par son propre père. Le duel s'étant achevé par la mort du père de Chimène, Rodrigue se retrouve face à celle dont il a tué le père et qui, pour se venger, l'a livré au roi. Seule l'arrivée des soldats arabes, venus encercler la ville, résout le conflit des deux intransigeances. Rodrigue rassemble son armée, vainc les Maures et s'attire ainsi les faveurs du roi. Le roi apaise le conflit de la volonté et permet aux deux fiancés de se marier.

En réalité, nous pourrions reprocher au roi d'intervenir comme un *Deus ex machina* pour réconcilier les amants séparés par des sens du devoir opposés. L'enthousiasme du « moi », dans ce conflit interpersonnel concernant le point le plus sensible des rapports humains, acquiert parfois une acuité fantasmagorique. Il n'est pas insensé de le comparer à un duel à l'épée où l'un des adversaires se trouverait éliminé pour toujours. Ici, l'amour se trouve en contact direct avec la mort, car Rodrigue apporte sur la scène une épée, celle avec laquelle il a porté le coup fatal au père de son aimée. Cette tension sublime qui menace de briser le couple désormais réuni dans l'étreinte amoureuse est le *punctum saliens* de la pièce. Celui-ci est noyé dans la tradition féodale archaïque, c'est pourquoi nous ne pouvons aujourd'hui l'appréhender qu'à travers un voile qui, pourtant, n'est pas complètement opaque, car les sentiments tels que la tension et la volonté de puissance avec lesquels Corneille, selon l'expression de Benichou² examine l'âme humaine, sont également très présents dans les œuvres littéraires contemporaines. Sans approuver les points de vue exposés, nous voyons pourtant que l'amour et la mort y cohabitent dans la perspective de la déchéance du fondement qui établit l'homme dans la transmission de l'acte sexuel et cybernétique qui achève le chemin de l'*homo sapiens* sur la Planète.

Cependant, entre l'*eros* d'autrefois et celui d'aujourd'hui, il existe, sur le plan de la mort, une différence importante. La relation entre Rodrigue et Chimène est moderne

² Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1988, p. 18.

dans la mesure où elle est structurée horizontalement, c'est-à-dire synchroniquement. En revanche, elle est archaïque par le fait qu'elle n'est pas orientée dans une direction unique, mais générée dans un système de coordonnées. En effet, elle est déterminée par l'axe vertical que constitue l'autorité. Si l'homme contemporain est libre d'établir les relations selon sa propre volonté (la démocratie dont les élections sont l'ultime effet), en revanche, l'homme archaïque est prisonnier de la détermination verticale. C'est cette dernière qui l'établit comme tel. Entre Rodrigue et Chimène se trouve l'épée et sur cette épée le sang du père. Or, ce dernier ne réclame pas vengeance par le fait d'une émotion aveugle, mais parce que Chimène accomplir la punition, puis revenir à Rodrigue. Pour que cela soit officialisé, ces mots sont prononcés par le jeune homme. Il en est ainsi parce que, en tant qu'homme et gardien de l'autorité, il se réfère au code de l'autorité, au père ou, mieux, à sa mort. L'axe horizontal n'existe pas sans le vertical, c'est là le principal élément prouvant que nous avons affaire à un monde archaïque. Tout tourne autour de cela.

À partir de là, l'œuvre théâtrale de Corneille se subdivise en deux types de pièces, le premier type concernant Rome ou l'Empire romain durant la période préchrétienne et le second ce même Empire durant la période chrétienne. Dans le premier type, nous parlerons de la verticalité absolue du pouvoir, fondement du texte dramatique. *Cinna ou La Clémence d'Auguste* a pour argument l'histoire suivante : en raison de son amour pour la belle Émilie, Cinna, descendant de Pompée, s'engage dans une conspiration ayant pour objectif la mort de l'empereur Auguste. La haine d'Émilie est justifiée par le fait que son père, Toranius, est mort persécuté par Auguste. Pourtant ce dernier s'est montré généreux à l'égard de la jeune femme : il l'a introduite à la cour et a veillé à ce qu'elle y reçoive une bonne éducation. Il l'a traitée comme sa propre fille. Émilie, que toutes ces bontés n'ont pas émue, a promis sa main à celui qui tuera l'empereur. Lassé du pouvoir, Auguste demande conseil à Cinna et Maxime, ignorant que les deux hommes sont les initiateurs de la conspiration organisée contre lui. Il leur demande en toute amitié s'il doit ou non céder sa place à quelqu'un d'autre. À la grande surprise de Maxime, Cinna, qui souhaite obtenir la main d'Émilie grâce au meurtre de l'Empereur, déconseille à ce dernier de quitter le pouvoir. En apprenant ce qui motive les propos de Cinna, Maxime, furieux, dénonce son complice à Auguste. Blessé par cette nouvelle, l'Empereur exprime dans une tirade majestueuse ses peurs et ses reproches. Ayant fait venir Cinna, il sème le trouble dans son esprit et le désarme. Il fait de même avec Émilie et avec Maxime, le dénonciateur. Cependant, il s'élève au-dessus de la colère et de la rancune personnelle, disant « je suis maître de moi comme de l'univers. »³ La pièce s'achève ainsi sur la grandeur de son pardon.

Le pardon d'Auguste est un acte de volonté. Cependant celle-ci, comme le montre l'action en elle-même, n'est pas réflexive dans la mesure où elle ne s'applique pas à des objets extérieurs mais réalise la glorification de l'Empereur dans sa verticalité sociale la plus exclusive. Cette verticalité s'est littéralement détachée de son socle horizontal et flotte dans l'espace. L'Empereur Auguste voit dans cet acte sa propre perfection qui en est la seule justification objective. Il est important de noter que cet acte ne peut en aucun cas avoir sa source dans l'époque romaine. En effet, les Romains

³ Pierre Corneille, *Théâtre complet*. Paris: NRF, 1950, p. 957.

ne connaissaient ni le pardon (introduit plus tard par le christianisme) ni la valeur de la vie. À l'époque préindustrielle de l'esclavage, la vie était contingente, liée au hasard. Ainsi, l'acte d'Auguste n'est réflexif qu'en rapport avec l'Empereur lui-même ; il n'a de valeur qu'en tant que miroir de sa propre perfection. En dernière instance, il se rapproche entièrement, bien que *per negationem*, du dernier acte de *Caligula* de Camus, la « tragédie de la raison » écrite trois siècles plus tard. Au dernier instant de sa vie, alors qu'il est déjà transpercé par les lances des conjurés, ce dernier s'écrie encore au milieu des éclats du miroir brisé : « Je suis encore vivant, je suis encore vivant. »⁴ Inutile de préciser que le noyau brisé de la pure verticalité sociologique n'est pas en contact avec le monde contemporain qui s'est aplati pour ne devenir qu'horizontalité pure avant de commencer à s'éparpiller : elle ne subsiste que comme une fresque des temps anciens, rien ne la retient dans notre présent.

La dernière œuvre sur laquelle il convient de s'attarder, *Polyeucte*, « tragédie chrétienne », comme l'intitule l'auteur lui-même, constitue le type dramatique tourné dans la direction opposée. L'intrigue est la suivante : au cours de l'acte I, nous apprenons que Polyeucte vient d'épouser Pauline, la femme dont l'histoire littéraire fera la plus honnête des épouses mariées à un homme qu'elles n'aiment pas. Néarque, ardent chrétien, essaie de convaincre son ami Polyeucte de se faire baptiser. La seconde péripétie importante de la pièce a son origine dans le fait que Pauline a, avant son mariage, aimé un notable romain du nom de Sévère. Félix, le père de Pauline, qui n'a jamais voulu de Sévère pour gendre, a décidé de marier sa fille à Polyeucte. Persuadée que Sévère est mort au combat, celle-ci a accepté. Finalement, Sévère revient triomphant et se prépare à offrir ses offrandes aux dieux. En pleine cérémonie, le mari de Pauline fait irruption, détruit les représentations des dieux païens et proclame sa foi. Il est fait prisonnier et son beau-père le conjure de renoncer au dieu chrétien s'il veut garder la vie sauve. Polyeucte reste ferme et obtient la mort qu'il demande, mais celle-ci entraîne la conversion de tous et son acte retentit comme l'apothéose de la volonté personnelle de prouver la validité de sa croyance.

Polyeucte est tout entier dans la volonté qui s'inscrit elle-même entièrement dans un but. À la différence de celui d'Auguste, son but est avant tout réflexif. Si Auguste fait figure d'exception brillante dans le cadre de la pré-histoire, de son côté, Polyeucte est l'arc qui, à travers l'instant actuel, relie la pré-histoire à l'histoire de l'*homo sapiens*. Polyeucte est un homme moderne. Sa réflexivité ne réside pas seulement dans sa conviction, mais avant tout dans l'acte de convaincre. Il est connu que Polyeucte passe pour la pièce la plus caractéristique de Corneille. En effet, l'auteur s'est toujours fixé pour objectif de choisir dans l'histoire des personnalités qui étonnent par leur force et leur singularité. En réalité, il a toujours cherché les exemples de l'extraordinaire énergie humaine. Cette dernière est le synonyme de l'auto-accomplissement de l'homme : le héros ne pouvait pas agir autrement qu'il ne l'a fait ; en se réalisant lui-même, il a également réalisé le monde. Polyeucte est moderne en ce qu'il s'affirme par un choix réflexif qui est implicite dans un contexte plus large. C'est ce que montre le fait qu'aucune jalousie n'intervient dans le triangle amoureux que constituent Pauline, Sévère et Polyeucte. À l'inverse de la jalousie, l'un des sentiments le plus autoréflexifs (la jalousie n'est même

⁴ Albert Camus, *Le Malentendu, Caligula*. Paris, Gallimard, 1958, p. 227

pas un miroir de soi-même, car elle est déformée) Polyeucte rejette tout poids structurel et dévalorise celle-ci dans son essence propre: en effet, Sévère est le seul à qui Polyeucte puisse prouver la valeur de sa volonté et de sa décision, au moment où il entraîne Pauline dans le plus difficile dilemme auquel peut être confrontée une femme qui aime : ou bien elle mourra avec son mari, ou bien elle vivra avec Sévère. C'est la première implication, car Pauline se retrouve maintenant placée devant le même dilemme par rapport à son mari : la dernière implication sera la fin de la pièce où tous reconnaissent que le dilemme de Polyeucte est la vérité et finissent par s'y plier. *Polyeucte* est ainsi la « transcendance » horizontale de la position de l'homme dans le monde que le héros réalise au prix de sa propre vie.

La pièce a longtemps été considérée comme représentant la victoire du sentiment religieux sur les devoirs humains, mais il s'agit là d'une *contradictio in adiecto*. Comment cela peut-il se produire dans une simple rocade si celle-ci n'est pas précédée par la volonté ? Et s'il s'agit bien d'une volonté plus forte que tout, alors il n'est pas question d'une pulsion de volonté, ni de son apothéose. C'est donc logiquement la volonté personnelle qui est au cœur de la pièce, cependant il ne s'agit pas de n'importe quel type de volonté. C'est la volonté d'accomplissement individuel, comme si la volonté de puissance était mise de côté pour devenir à nouveau autoréflexive. Nous touchons l'essentiel si nous disons qu'Auguste est un être de monologue, tandis que Polyeucte peut être considéré comme moderne du fait qu'il ne peut fonctionner autrement que dans un dialogue contraignant. C'est également ce qui relie Pierre Corneille à notre réalité contemporaine.

Université de Ljubljana, Slovénie

LITTÉRATURE CHOISIE

- Auerbach, Erich. *Le Culte des passions*. Paris: Macula, 1998.
 Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1988.
 Brunetière, Ferdinand. *Études critiques*. Paris: Hachette, 1910.
 Bruyère, Jean. *Caractères*. Paris: Garnier, 1960.
 Calvet, Jean. *Histoire de la littérature française*. Paris: Gigord, 1923.
 Camus, Albert. *Caligula*. Paris: Gallimard, 1958.
 Capuder, Andrej. *Du classique au romantique*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000.
 Corneille, Pierre. *Théâtre complet*. Paris: NRF, 1950.
 Couprie, Alain. *Lire la tragédie*. Paris: Dunod, 1998.
 Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris: Flammarion, 1966.
 Guiraud, Pierre. *La Stylistique*. Paris: Presses universitaires de France, 1957.
 Robert, Marthe. *La Vérité littéraire*. Paris: Grasset, 1981.
 Rohou, Jean. *Historie de la littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Nathan, 1989.
 Rougemont, Denis. *Les Mythes de l'amour*. Paris: Nouvelle revue française, 1961.
 Zuber Robert. *Littérature française du XVIIe siècle*. Paris: PUF, 1992.

Boštjan Marko Turk

AKTUALNOST DELA PIERRA CORNEILLA

Francoski dramatik Pierre Corneille je v svojem delu združeval različne tipe inspiracij. Navdihoval ga je najprej Rim s svojim občutkom za pravo in udejanjanjem volje do moči posameznika v največjem imperiju, kar ga je poznala zgodovina. Nadalje mu je bil blizu svet srednjeveškega viteza, pa tudi čas krščanskih mučencev, ki se v diahronem smislu nahaja med obema.

Gre za dobo, ki je oddaljena vsaj tisočletje od današnjega časa in bi potemtakem bila docela nestična z moderno fiziognomijo zahodnega človeka. Da temu ni tako, je pokazalo že nekaj avtorjev, ki jih štejemo za moderne. Tako Albert Camus v svojem delu *Caligula*, kot tudi Corneille, ki si je za podlago literarnih junakov onega časa (Avgusta, Polievkta, Rodriga in drugih) jemal moderno voljo do moči. Ta je temeljni motor, spričo katerega bledijo tudi ostali, bolj vzvišeni motivi, kot npr. mučeništvo za vero. Razprava si prizadeva pokazati, da je skupni imenovalac Corneillevih junakov prav enotna voljo do moči, ki jih združuje. To pa avtorjevo delo približuje občutju sodobnosti.

UDK 821.111–311.2.09 Fry S.:821.133.1–31.09 Dumas A.

Katarina Marinčič

ROMAN ZA GENERACIJO DOT.COM?

Britanski romanopisec Stephen Fry je leta 2000 objavil roman *The Stars' Tennis Balls*, adaptacijo znamenitega romana *Grof Monte-Cristo* Alexandra Dumasa. Kritiki so Fryjevo priredbo pozdravili kot »Monte-Crista za generacijo dot.com«, k čemur jih je bržkone navedlo predvsem dejstvo, da je Fry Dumasovo zgodbo, ki se godi v prvi polovici 19. stoletja, prestavil v osemdeseta leta 20. stoletja. V pričujočem članku pa se bolj kot z vsebinskimi vzporednicami in razhajnji ukvarjamo s pripovednotehničnimi postopki obeh avtorjev. Ob naslonitvi na nekatere ugotovitve Umberta Eca, ki je ob prevajanju *Grofa Monte-Crista* prišel do zaključka, da je redundantnost v feljtonskem romanu pravzaprav sredstvo za ustvarjanje napetosti, skušamo osvetliti Fryjev pristop k posodabljanju in neizogibnemu krajšanju Dumasovega romana. Ugotavljamo, da se Fry, kljub temu da njegova različica predstavlja le približno tretjino prvotnega besedila, namesto za dinamizacijo odloči za izrazito upočasnitev pripovedi.