

LE MYTHE D'ŒDIPE-ROI EN FACE DU »MOLINISME« DE GRANDES TRAGÉDIES CORNÉLIENNES

Boštjan Marko Turk

Synopsis

Cet article vise à relever le dynamisme interne du drame cornélien. Le substrat sur lequel s'accomplit la comparaison est l'histoire du roi Œdipe, telle qu'elle a été inaugurée par Sophocle. Dans ce contexte, l'article explore le rôle du hasard ou l'hamartie présenté par Aristote. Il est à noter que la coïncidence prend un ascendant considérable dans la genèse de grandes tragédies (*Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *La Mort de Pompée*, *Polyeucte*, *Suréna*) bien que fonctionnellement elle n'apparaisse pas en toutes lettres, puisque il y a, à tout instant, un vecteur dans la disposition des événements théâtraux qui remet l'action sous l'emprise rationnelle des protagonistes. L'écrit présent explore davantage le caractère complémentaire de la notion de vraisemblance que celles du hasard et de l'hamartie. L'article consacre finalement une attention particulière à Œdipe de Corneille lui-même, révélant un paradoxe intéressant. La grande majorité de la pièce pourrait être interprétée comme la négation des forces qui, en dehors de tout contrôle, agiraient contre l'homme faisant de lui un pantin impuissant en face du destin, ce qui serait en accord avec les idées molinistes en vogue à l'époque. Pourtant les derniers vers de la tragédie éponyme raffermissent ostensiblement la prédisposition de la fatalité et semblent identifier – *ex post* – la pièce entière à l'enjeu qui tient en son pouvoir l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. On pourrait donc fonder une présupposition que le hasard ou l'hamartie pourraient avoir plus d'emprise sur la structure profonde de l'œuvre cornélienne qu'il n'apparaît au premier abord.

Mots-clefs: Œdipe, théâtre cornélien, hamartie, vraisemblance, protoprologue, amour, mort, honneur.

L'Œuvre dramatique de Pierre Corneille représente un exemple monumental de la tragédie classique même s'il n'est pas facile, en instance finale, de l'identifier par rapport aux exigences du genre. Les *dramatis personnae* de Corneille, ainsi que la structuration des normes qui ne souffrent aucune réserve, enlèvent à cet univers théâtral le caractère intégralement tragique, surtout si on ne considère pas les filles de Melpomène sous l'angle de l'exclusivité de la catégorie comme définie par la tradition.

La tragédie relève de l'ontologie de l'existence, par rapport à la transcendance et par rapport aux liens sociaux. Il n'existe pas de représentation artistique où l'homme puisse mieux se définir. A sa source la tragédie fournit une définition de l'ensemble du *faire* de l'espèce humaine, soit dans sa forme réflexive soit préreflexive. Celui-ci aboutit nécessairement à ce que les courants postérieurs, tels les existentialistes présentent comme absurde. Ces éléments sont intégrés dans la naissance même du genre, dans le mythe de la famille royale de Thèbes. C'est en s'appuyant sur cette même pensée que Sophocle créa l'*Œdipe-Roi*. Laïos, ivre et englouti dans un songe entend Apollon qui lui déconseille de mettre au monde sa progéniture. Il sera plus tard tué par son fils: la mort en duel serait survenue comme conséquence d'une querelle insignifiante visant le parcours libre de l'escorte royale sur un chemin étroit de montagne.¹ Il y a sept portes qui mènent à Thèbes, mais ce n'est que devant une seule que se trouve le Sphinx: à sa future (potentielle) victime il aurait pu poser une question quelconque: il choisit pourtant celle qui est liée à la nature de l'homme. Après avoir tué le roi et écarté le monstre, Œdipe pénètre dans la ville et se voit offrir l'accès au lit de Jocaste: sa faute, ayant un double sens par rapport à la conquête², commence à monter en spirale d'un crescendo incoercible. Plus ses réussites brillent d'éclat, plus Œdipe est aveugle aux événements en dehors de l'espace tragique, conçu par les forces surnaturelles, dont il est la création et la victime. Lorsque éclate la peste et qu'il entend la prophétie de Tirésias il se lance à la poursuite de l'énigme. Plus en enquêteur qu'en prince ou en philosophe il suit derrière pour atteindre la cause secrète des maux, comme dans une chronique scandaleuse.³ Quand sa recherche porte les fruits inattendus, il s'aveugle, stupéfié de tout ce qui est survenu. Pourtant, il ne fait pas d'effort pour remédier à l'état général de la détresse dont il est l'instigateur. Même en face du crime le plus horrible qu'il soit, il n'a à cœur ni de s'excuser ni de se repentir.⁴

1 Il s'agit de l'embarras qui est entièrement le fruit de la coïncidence, du hasard.

2 En termes grecs: hamartein.

3 A comparer: *«Ainsi Œdipe-Roi est le progrès habilement ménagé d'une enquête policière. Au début il y a maldonne: ni Œdipe ni Thèbes ne sont en face du vrai malheur: c'est la peste.»* Victor-Henri Debidour: *«Avant-propos»*. *Œdipe Roi*. Paris: Le Livre de poche – Classiques, 2007: 2.

4 A comparer: *« Dès que la vérité est révélée, ni Œdipe ni personne n'en discute les conséquences. Œdipe s'aveugle et s'exile. Il ne plaide pas, il n'accuse pas les dieux. Nous sommes dans un étrange univers de responsabilité absolue, sans qu'il y ait des responsables au sens moderne du terme.»* Victor-Henri Debidour: *«Avant-propos»*. *Œdipe Roi*: 3.

Le théâtre de Pierre Corneille semble à première vue dénier les postulats exposés ci-dessus. De cette façon, l'ascendant du hasard, de l'imprévu et du fatal, ne jouerait qu'un rôle contingent dans la structure sous-jacente des pièces: en l'écartant de la norme posée par Sophocle, ne risque-t-on de l'écartier du lien, qui depuis la création du genre dramatique, unit l'hamartie à ce qu'il y aurait de plus précieux (humain), c'est à dire la noblesse de l'innocence telle qu'elle survient dans l'espace tragique que les Dieux renferment jusqu'à l'engloutissement final du héros. Pourtant les tragédies de Pierre Corneille jouissent d'une énorme réputation et continuent à être représentées de génération en génération, faisant partie intégrante de l'héritage culturel: *Le Cid*, *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, *La mort de Pompée*, *Horace*⁵ ont en commun que »ses héros se reconnaissent à leur indomptable énergie. On apprend d'eux jusqu'où peuvent aller les forces humaines et il n'est pas de leçon plus salutaire«.⁶ La Bruyère soutient une opinion pareille: »Quand une lecture vous élève l'esprit et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage: il est bon et fait de main d'ouvrier«.⁷ Les assertions analogues sont davantage à récupérer dans l'œuvre d'Augustin Sainte-Beuve, incitateur de la théorie de l'intentionnalité, orientée vers le but suprême de la morale, qui est le bien. Dans ses *Portraits littéraires* il accorde à Corneille une place prestigieuse, rangeant les protagonistes de ses drames parfois au dessus de William Shakespeare:

Les personnages de Corneille sont grands, généreux, vaillants, tout en dehors, hauts de tête et nobles de cœur. Nourris la plupart dans une discipline austère, ils ont sans cesse à la bouche des maximes auxquelles ils rangent leur vie; et comme ils ne s'en écartent jamais, on n'a pas de peine à les saisir; un coup d'œil suffit: ce qui est presque le contraire des personnages de Shakespeare et des caractères humains en cette vie. La moralité de ses héros est sans tache: comme pères, comme amants, comme amis ou ennemis, on les admire et on les honore; aux endroits pathétiques, ils ont des accents sublimes qui enlèvent et font pleurer.⁸

Sophocle et Pierre Corneille devraient donc être plus proches qu'il ne paraît. En fait, Corneille acquiert la célébrité universelle en 1637 par la présentation en public du *Cid*. Le sujet de la pièce est l'histoire du bonheur de deux fiancés dont l'idylle est interrompue par la querelle de leurs pères. Elle s'aggrave jusqu'à ce que l'un d'entre eux ne finisse ses jours sous l'épée de l'autre, dans un duel. Le

5 Tous les textes de Pierre Corneille dans le présent article sont cités d'après l'édition intégrale: Pierre Corneille: *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963.

6 Abry, Emile, Audic, Charles: *Histoire de la Littérature française*. Paris: Henri Didier, 1946: 180.

7 La Bruyère: Jean de: *Les Caractères*. Paris: Honoré Champion, 1999: 168.

8 Sainte-Beuve: *Portraits littéraires*. Paris: Gallimard, 1956: 692.

nœud dramatique se complique encore mais évite la catastrophe et termine dans la résolution (invraisemblable) du conflit. De là, le titre secondaire, placé sous le principal: tragi-comédie. Pourtant: c'est l'exposition de la pièce qui mérite l'attention. Son noyau est l'harmonie entre Rodrigue et Chimène dans leur étreinte amoureuse, aveugle et repliée sur elle-même. Pour le Roi Œdipe le côté sombre du clair de Lune n'existe jusqu'à ce que les malheurs ne se révèlent totalement. De même, les amoureux du *Cid* considèrent tout comme contingent par rapport au caractère total et sans limite de leur attachement, accommodement convenable réservé uniquement au bonheur. »*Mes enfants, jeune lignée de l'antique Cadmos*»⁹ apostrophe dans un des premiers vers du prologue l'idylle évanescence le roi de Thèbes. On appréhende mieux le poids du vers si on prend en considération le fait complémentaire que ce drame présente l'exemple net de la construction analytique: tout se développera par conséquent de l'exposition, dominée par le sens omniprésent du premier bonheur, *eidullie*,¹⁰ vocable grec qui désigne un moment bref, ici l'espace idyllique de l'exposition, le lieu de l'illusion de celui qui devrait être Polybe, le fils imaginaire du roi corinthien, mais en fait ne l'est pas. La même prise de conscience est à retrouver dans *Le Cid* notamment, si on le considère sous l'angle de sa réception. La pomme de discorde soulevée par l'Académie française¹¹ se résumait en reproche sur la vraisemblance. On a constaté que la conduite de la princesse paraissait bien improbable: la conscience du fait que le fiancé a tué son futur beau-père, la fait agir de la sorte qu'elle veuille compenser la mort par un nouveau trépas. Après avoir mieux considéré la situation, elle s'affole encore une fois. Elle demande un nouveau dédommagement qu'elle voit – *in ultima analysis* – en amour. On assiste donc à un prototype de l'action théâtrale¹² où le prologue de la tragédie place le spectateur en face du caractère irrévocable du sort. Chimène est sur la même ligne concernant le rapport avec son fiancé que ne l'est Œdipe avec *teknos*, les enfants de *Cadmos*, périphrase de Sophocle, afin de désigner les habitants de Thèbes.

Le protoprologue dans Œdipe-Roi et dans *Le Cid* se rapprochent encore en un point. Aristote évoque dans *Morale à Nicomaque*¹³ le terme *hamartia*, c'est-à-dire l'artifice servant à tromper l'héros à son insu jusqu'à ce qu'il ne s'y laisse complètement piéger. Or le signifiant du verbe *hamartein*¹⁴ couvre une large gamme de

9 *Sophocles: Œdipe roi*: 7.

10 En grec: »la forme courte«: ici l'allusion au bonheur passager surgissant au centre de l'exposition.

11 L'image très détaillée de la »querelle du Cid« est fourni par: Civardi, Jean-Marc: *La Querelle du Cid*. Paris: Honoré Champion, 2004.

12 Le terme convenant mieux à ce propos serait » le protoprologue«.

13 Aristote: *Morale à Nicomaque*. Paris: Hachette, 1882.

14 En grec: »lancer mal«, »rater malgré toute probabilité«.

phénomènes, allant de ce qu'on pourrait caractériser comme la faute inconsciente à travers le hasard, jusqu'à une action réfléchie et voulue. La sémantique du verbe en question replace le nœud de l'action théâtrale dans la proximité des prémisses ontologiques du théâtre grec, ce que les écoles modernes rangeront sous la dénomination de l'absurde existentiel.

Ce qui légitime le sens des existences d'*Œdipe-Roi* et du couple Chimène – Rodrigue fait partie de l'épreuve, qui en principe, ne devrait rien avoir avec l'essence de la vie même. Il appartient à l'ordre de la chronique scandaleuse, fondée en rumeurs répandues. *Œdipe-Roi* a oui-dire de Tirésias qu'il circule un commérage dont le contenu serait qu'il n'est pas fils de Polybe de Corinthe, mais... Don Gomez reçoit une claque au visage de la part de Don Diegue et réagit comme il le fait en mettant en suspens le nœud causal de l'intrigue d'un côté tout en poursuivant de l'autre côté les conséquences occasionnées par le raisonnement faux, jusqu'à la fin.¹⁵

Tenant d'adopter cet angle d'approche on pourrait constater que l'intégralité de l'existence humaine chez les deux dramaturges serait manifestement remise en question. En ce qui concerne le cycle de la politique romaine la tragédie *Horace* en offre une preuve supplémentaire. Notamment : en observant de près le proto-prologue¹⁶, on s'aperçoit qu'il ne diffère pas ostensiblement de ce qui a été retracé jusqu'à présent. Cette fois-ci le tirage au sort, qui devrait choisir d'une façon aléatoire et capricieuse, met en péril les deux familles, plus précisément les deux couples. Le protoprologue présente Horace, le frère de Sabine, et Camille dont le frère aime l'unique sœur d'Horace. Horace est romain, Curiace Albain : Camille doit se marier avec Albe : à condition qu'il y ait la réciprocité dans toutes les familles. Il est à rajouter que c'est d'après Tite-Live que Corneille créa la tragédie. Or, l'auteur d'*Ab urbe condita libri*¹⁷ peignait les personnages en les juxtaposant à la norme de la grandeur, fondée en sacrifice pour le bien commun, sans se soucier des détails particulier que fournissent les exigences psychologiques d'un individu concret. Il y a donc des puissances, à vrai dire supra humaines, provenant d'un type d'héros-modèle, commun à Tite-Live ainsi qu'à Corneille, qui vont conférer à cette tragédie une rigueur et forces exceptionnelles. Dans les scènes qu'englobent l'exposition et le protoprologue, il y a un sentiment général de la félicité reposant sur la stabilité du *cursum* de la vie que rien ne paraît ébranler. L'empathie semblerait être équivoque à celle que transmet la ligne: »*Hier encore, l'antique héritage de*

15 De point de vue de la vraisemblance, il n'est pas facile d'imaginer qu'un débat concernant la chose tellement abstraite qu'est l'éducation des dauphins puisse avoir des conséquences si irrévocables (concrètes).

16 Pour les implications du terme »protoprologue« dans la tragédie de Pierre Corneille – et d'ailleurs – voir Boštjan Marko Turk: »L'ascendant du doute dans le protoprologue de grandes tragédies cornéliennes«. *Acta neophilologica*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2014, 47: 109-120.

17 Tite-Live: *Histoire romaine*. Paris: Flammarion, 1995-1997.

félicité était pour eux légitime félicité.¹⁸ Il s'agit d'un discours rapporté dans lequel un des servants résume l'état passé en face de la calamité actuelle. C'est alors qu'il introduit l'arrivée sur la scène du roi désormais aveugle et déshonoré. On pourrait tracer le parallèle à l'*oarystis* du protoprologue dans *Horace*: la princesse d'Albe ne pouvait nullement pressentir qu'un obstacle quelconque puisse naître sur son chemin, apparemment tout tracé, vers le bonheur définitif, résultant dans le fait, de devenir complètement romaine. C'est pour cette raison que Julie, conseillère de Camille lui tient ce propos:

C'en est peut être assez pour une âme commune,
 Qui du moindre péril se fait une infortune,
 Mais de cette faiblesse un grand cœur est honteux
 Il ose espérer tout dans un succès douteux.
 Les deux camps sont rangés au pied de nos murailles,
 Mais Rome ignore encore comment on perd les batailles.
 Loin de trembler pour elle, il faut l'applaudir,
 Puisqu'elle va combattre, elle va s'agrandir.
 Bannissez, bannissez une frayeur si vaine,
 Et concevez des vœux dignes d'une Romaine.¹⁹

Le caractère tragique du protoprologue pourrait être encore mieux saisi si on prend en considération l'assertion d'Horace, c'est en fait la réexplication de la condition tragique occasionnée par Œdipe-Roi lui-même. Le mythe de la famille royale de Thèbes implique que c'était la malédiction originale qui a fait retourner Antigone au foyer natal, son retour générant le proto-modèle du conflit fraternel dans l'évolution du genre dramatique, i.e. le combat entre Polynice et Étéocle. En poursuivant la spirale du conflit vers le fond, on constate que la lutte fratricide n'aurait été possible sans que son instigateur, Créon, n'ait été maudit par le roi aveugle. Ce geste – à son tour – n'existerait pas si la famille de Laïos n'avait été maudite par Apollon.

Ce fut Apollon, amis, Apollon
 Qui lança les maux que voici, les maux,
 Sur moi que voici, sur moi, ces horreurs!²⁰

Dans l'exposition de la tragédie les quatre protagonistes (Horace, Curiace, Sabine et Camille) jouissent d'un bonheur stable mais sur lequel l'ombre de la future catastrophe, résultant d'un tri absurde, commence à grandir. Le sort en est jeté. Contre toute attente, il a désigné les trois frères Horace pour Rome et les trois

18 Sophocle: *Œdipe-Roi*: 87.

19 Pierre Corneille: »Horace«. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963:250.

20 Sophocle: *Œdipe-Roi*: 89.

frères Curiace pour Albe. A l'opposé du *Cid*, les conséquences n'éclatent qu'en quatrième acte, ce qui le rapproche de *l'Œdipe-Roi* qui retarde le dénouement par plusieurs coups d'arrêt jusqu'aux passages de la conclusion.²¹ Lorsqu'Horace – au cours d'un épisode invraisemblable – achève ses adversaires, Rome emporte la victoire, ce qui rend le prestige de la famille des Horace encore plus brillant. Pourtant, l'arrangement interne des nœuds causaux qui organisent le mécanisme théâtral composant l'ossature interne de la tragédie conduit à la conclusion que la catastrophe ne pourrait être que le fruit du hasard fondé sur le démontage de *l'oaristys* inaugurale et que le drame entier se joue sur l'hamartie, le sort arbitraire et absurde aux prises avec l'homme.

Même la tragédie la plus «romaine» dans le cycle évoqué par le présent écrit, i.e., *Le Cinna ou la Clémence d'Auguste* ne peut être complètement saisie qu'à la lumière de ce qui vient d'être évoqué. D'abord, il est nécessaire de partir du titre lui-même. A première vue il s'agit du syntagme construit de façon coordinatrice et dont le contenu se compose de deux pré-noms. En réfléchissant mieux au binôme, on s'aperçoit que le premier de ses membres n'est pas autonome et qu'il s'agit en fait d'une hypotaxe : « Cinna » servirait du complément du nom mettant en relief une des caractéristiques du détenteur du pouvoir suprême, celle qui l'identifie le mieux à l'entité divine du christianisme, i.e., sa miséricorde. Cela implique la redéfinition du genre dramatique : la question qui pourrait se poser est : est-ce encore la tragédie ou un nouveau genre dont l'intention est de peindre la passion dévastatrice et montrer comment y remédier par la générosité, par le pardon et finalement par la charité. L'œuvre la plus romaine et la plus rationnelle de ce point de vue s'identifierait difficilement aux exigences du genre. Pourtant cela ne veut pas dire qu'au fond il n'y ait pas de mécanisme pareil à celui qu'on a rencontré à propos d'autres tragédies.

Les voies de Cinna et d'Auguste – à l'exception du titre – bifurquent. L'unique objectif du premier est d'avoir libre accès à Emilie, dans le sens plein du terme. Il n'accepterait jamais de la partager avec qui que ce soit. Si pour mener à bien son projet il faut écarter le personnage le plus puissant de la planète, qu'importe. La position de Cinna n'est peut-être pas complexe, celle de son amante l'est, au contraire. Emilie a été ravie et prise en otage. Auguste a tué son père et fait sa fille prisonnière. Au cours des années il l'a prise en amitié. Lorsque l'exposition ouvre le drame, les sentiments de l'empereur envers elle ne sont que positifs : remplis de tendresse et d'affection. Les émotions pourtant ne sont pas partagées. Emilie hait l'empire romain et son empereur en premier lieu. Le mariage avec Cinna ne passerait que par la dépouille d'Auguste. Il devient – suivant cette logique – à son insu le héros principal du drame.

21 Ce n'est qu'au début de l'acte 5 que Valère communique aux protagonistes le résultat du combat.

Dans le protoprologue Auguste contemple la sérénité de *pax romana* et de sa personne. Il propage encore l'atmosphère de la plénitude et du bien-être comme il veut renoncer au trône. La décision, qui est par rapport à la dyarchie romaine quelque chose de très particulier et de surprenant sinon de vraisemblable, implique que lui-même va monter dans la gloire que conférerait à un individu une attitude tellement noble. Mais il se prépare un assassinat. C'est alors que le prestige d'Auguste monte davantage tandis que ceux qui sont prêts à attenter à une telle noblesse, décroissent en estime. Mais puisque Maxime, camarade de l'héros éponyme du drame est profondément amoureux de celle que voient les yeux de Cinna, le complot perd son dynamisme et se dissipe. Le coup de grâce lui est donné par Euphorbe qui dénonce tout à l'empereur. Les conjurés alors attendent le pire. Ils admettent tout pour se purger leur conscience. Mais Auguste leur accorde le pardon en réaffirmant son envergure:

Je suis maître de moi comme de l'univers;
 Je le suis: je veux l'être. O siècles, o mémoire,
 Conservez à jamais ma dernière victoire!
 Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
 De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.²²

Après avoir proféré la formule d'une telle ampleur l'action dramatique retourne à l'état de concorde et d'harmonie de l'exposition. La paix est restaurée, l'ordre métaphysique est rétabli puisqu'il y a dans la réaction d'Auguste non seulement la présence d'un génie politique mais d'un maître-penseur chrétien.

Or la spirale de la violence aurait pu prendre une autre direction. C'est l'hamartie ou le tri arbitraire du sort qui transforme le drame en tragi-comédie, tout en laissant ouvert un chemin qui aurait pu conduire à la catastrophe. Ce qui pose de nouveau la question de la vraisemblance. Auguste, las d'être le maître de l'univers, demande conseil à Maxime et Cinna, qu'il adore : doit-il renoncer à l'Empire ? Cinna, redoutant de ne pouvoir satisfaire la vengeance d'Émilie, approuve sa décision. Maxime tâche de le détourner. Le moment, lorsqu'Auguste indique qu'il est prêt à quitter le trône, se recoupe entièrement avec celui où on entrevoit le point où se croisent les chemins de Cinna et de Maxime, Emilie. Cela paraît peu probable, étant donné que Corneille ne pouvait asseoir cette prise de position de l'empereur sur une source historique fiable. En plus: il y a dans la pièce deux personnages principaux féminins: Emilie et son pendant, l'impératrice Livie. Sans la première le nœud dramatique résultant en intrigue ne serait pas possible; sans la deuxième Auguste ne pouvait jamais consommer l'acte qui confère le sens au drame entier et qui le transpose en légende et exemple pour des siècles à venir:

22 Pierre Corneille: »Cinna ou la clémence d'Auguste«. *Œuvres complètes*: 287.

Après cette action vous n'avez rien à craindre:
 On portera le joug désormais sans se plaindre,
 Et les plus indomptés, renversant leurs projets,
 Mettront toute leur gloire à mourir vos sujets,
 Aucun lâche dessin, aucune ingrate envie
 N'attaquera le cours d'une si belle vie,
 Jamais plus d'assassins ni de conspirateurs,
 Vous avez trouvé l'art d'être maître du cœur.²³

Ainsi parle l'impératrice Livie. Ses paroles pourtant contredisent les sources historiques.²⁴ Celles-ci la soupçonnent d'avoir elle-même empoisonné son mari une fois devenu vieux. Si ce genre de contradiction est à comprendre – en ce qui concerne le comportement d'un individu – par le désir aveugle de détenir le pouvoir le plus longtemps possible, il est impardonnable en ce qui concerne la structuration hiérarchique des valeurs sur laquelle repose la tragédie. L'arbitre en question de morale d'un Auguste ne peut pas être la même personne que celle qui l'a intoxiqué afin de réaffermir le pouvoir. C'est de l'in vraisemblable. Une chose s'est passée bien que – d'après toute probabilité – elle n'aurait pas pu se passer. Il s'agit d'une hamartie, de l'intervention du sort qui réintègre l'action dramatique à l'archétype du protoprologue.

Il y a encore l'œuvre *La mort de Pompée*, une sorte d'âme ardente dans un corps émacié si l'on s'exprime par métaphore. Le héros principal n'apparaît même pas sur scène, car sa mort est intégrée dans le temps que le drame ne présente pas. Il s'agit d'une copie de motif issu de *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, seulement que le haut sujet (César) exige cette fois une subordination et il venge – paradoxalement – la mort de son rival, Pompée. Les sources historiques selon lesquelles Corneille travaillait, nous apprennent que durant la guerre civile du premier siècle avant J-C, Jules César conquiert sans difficulté l'Italie et vainquit son rival Pompée à Pharsale. Celui-ci se retira ensuite en Egypte, où il fut tué. César vient alors après lui pour calmer Cléopâtre, avec laquelle il aura un fils – Césarion. Le personnage central, en plus du mari absent, est Cornélia, qui à la fin de la tragédie, déroule ainsi la trame principale des événements :

Moi, je jure des Dieux la puissance suprême,
 Et pour dire encore plus, je jure par vous-même,
 Car vous pouvez bien plus sur ce cœur affligé,
 Que le respect des Dieux qui l'ont mal protégé,
 Je jure donc par vous, ô pitoyable reste,

23 *Ibidem.*

24 Comparer: Tacite: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1990.

Ma divinité seule après ce coup funeste,
Par vous, qui seul ici pouvez me soulager,
De n'éteindre jamais l'ardeur de le venger.²⁵

»*La puissance suprême des Dieux*« signifie que César effectue ainsi seul un autre pas en comparaison avec son majestueux prédécesseur (Auguste) du premier siècle avant J-C : Pour rediriger dans sa totalité l'action dramatique à son point de départ, le protoprologue, non seulement il pardonne à son rival pour le trône et dont les fils l'on préparé à déclarer à la bataille de Mundi : »*le but de mon combat était toujours la victoire, à une seule exception, celle de Mundi où il me fallut lutter pour sauver la vie elle-même*« - mais allant plus loin, il décide de venger son ombre, sa poussière et ses cendres (»*je jure donc par vous, ô pitoyable reste!*« dit Cornelia attristée), d'un Pompée absent de toute œuvre, bien qu'en réalité présent, d'une façon métonymique extrêmement discutable, (*pars pro toto*) seulement par les restes de son corps.

L'action de César, après diverses péripéties, revient ainsi difficilement à elle-même, dans le protoprologue : on comprend cette pensée de façon qu'elle ne soit jamais sortie d'elle-même et que la tragédie est plus statique que ce que pourrait nous révéler une lecture superficielle. César est une sorte de copie renforcée de son prédécesseur issu de l'âge d'or (*aurea aetas*).

L'impulsion de correction essentielle dans le domaine du destin, comme l'incarne Œdipe roi, est contenue aussi dans d'autres œuvres. Ainsi *Polyeucte*, une tragédie religieuse, comme l'auteur lui a donné son sous-titre. Il s'agit d'un noble arménien du même nom, qui du temps du tyran Dèce, se convertit à la foi chrétienne.²⁶ Il fait cela sans tenir compte de la menace directe de mort, telle qu'il a eu l'occasion de la voir avec son propre parrain, Néarque. La décision de Polyeucte entrera également en conflit avec sa relation avec Pauline dont le vers anthologique l'apostrophe le mieux : »*Je Vous aime, beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même*«. ²⁷ La suite du drame, dans laquelle il mènera sa décision à son terme, indique à quel point il est sincère, même au prix de sa propre vie. C'est pourquoi il déclare déjà au commencement :

Vous me connaissez mal: la même ardeur me brûle
Et le désir s'accroît lorsque l'effet se recule.
Ces pleurs, que je regarde avec un œil d'époux,
Me laissent dans le cœur aussi chrétien que vous.
Mais pour en recevoir le sacré caractère,
Qui lave nos forfaits dans une eau salutaire,

25 Pierre Corneille: »La Mort de Pompée«. *Œuvres complètes*: 331.

26 En 259 AD sous le règne de Valérien.

27 Pierre Corneille: »Polyeucte«. *Œuvres complètes*: 307.

Et qui purgeant notre âme et dessillant nos yeux,
 Nous rend le premier droit que nous avons aux cieux,
 Bien que je le préfère aux grandeurs d'un empire,
 Comme le bien suprême et le seul où j'aspire.²⁸

Au premier abord, ceci pourrait nous faire croire un instant qu'il s'agit d'une tragédie *sui generis*, dont le but est la glorification religieuse ou l'extase de la pureté vers laquelle le poète vieillissant tendrait de plus en plus.²⁹ Le lien causal avec la mort fonctionne comme une prise efficace dans la transformation chrétienne : en voyant la perte de Néarque, le noble arménien se plonge dans la religion : La suivant, Pauline se décide pour elle aussi : son exemple entraîne tous les personnages, y compris Félix et Sévère, son ancien amant. Que cela soit réaliste avec le déroulement naturel des choses ou non, pose à nouveau la question de la vraisemblance à l'intérieur de laquelle s'ouvre nécessairement le dilemme du hasard : cela pourrait aussi être différent, s'il en est déjà ainsi. Mais *Polyeucte* a trop de caractéristiques romaines (cornéliennes) pour que l'engouement religieux puisse être la formule de son dernier contenu. C'est que le drame est un récit sur un héros qui est, comme le dit la citation au-dessus, décidé à réaliser la propriété primaire de sa volonté, qui s'exprime dans cet exemple concret comme un désir de sainteté. Cela pourrait (comme c'est le cas) être autre chose. Le notable pourrait incarner les postulats de miséricorde (Auguste), de sentiment d'appartenance nationale (Horace), de sublimation des règles de chevalerie (Rodrigue) ou un idéal de justice absolue (Cornélia et César). Il pourrait également vivre pleinement la dernière pensée de la philosophie stoïque dans laquelle le suicide est aussi naturel que la vie elle-même.

C'est justement dans ce dernier que l'on atteint le point où Corneille s'éloigne le plus du syndrome du drame de Sophocle (Le dévoilement de la culpabilité ontologique et de l'absurdité de la vie) : il s'approche de la définition stoïque de l'existence de l'Homme, et surtout de la partie qui enseigne que parfois la vie d'un homme est trop parfaite et pure pour que l'individu puisse la vivre dans un environnement plus proche de la sphère diabolique que divine, comme le révèlent les paraboles. C'est justement pour cela que *Suréna, général des Parthes* est aussi la confirmation de la prémisse de départ de la présente composition *per negationem*. Il s'agit de la dernière œuvre d'un poète vieillissant qui cette fois-ci n'a – comme le dit l'histoire littéraire – même pas fait d'effort pour assurer à son œuvre ce que l'on appellerait aujourd'hui la publicité. Comme s'il s'enroulait aussi dans l'indifférence qui enveloppe Suréna de plus en plus froid, surtout avec le dernier vers qui est également le dernier alexandrin que le dramaturge a laissé derrière lui :

28 Pierre Corneille: »Polyeucte«. Œuvres complètes: 293.

29 Comparer: Raymond Triboulet: »Corneille et l'aspiration au martyre«. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1985, 85: 771.

Suspendez ces douleurs qui pressent de mourir,
Grands Dieux! Et dans les maux où vous m'avez plongée,
Ne souffrez point ma mort que je ne sois vengée.³⁰

Ainsi s'exclame Palmis, la sœur du combattant, à la fin d'une longue péripétie qui opposa le héros à l'empire romain (et par conséquent à son propre sentiment). Les Parthes étaient un peuple qui menaçaient le plus le royaume de la louve sur le Tibre, c'est pourquoi le final de la dramatique de Corneille est d'autant plus lourd de signification d'un point de vue du „cycle romain“ : il s'agit d'une copie antithétique miroir où Parthe, l'ennemi numéro un, en dit plus sur les Romains qu'eux-mêmes n'en sont capables. Mais il semble comme si enfin Suréna ne voulait rien avoir à faire avec les membres de l'autorité d'aucune sorte, en un mot, avec l'histoire qui est celle-ci dans les grandes lignes : Eurydice, la fille du roi arménien, doit se marier, à cause d'un accord militaire, avec Pacorus, fils d'Orode, le roi de Parthe. Mais elle aime Suréna, le commandant Parthe et vainqueur des romains. Il l'aime en retour. Cependant, Orode a peur que la gloire de la victoire de son commandant lui fasse de l'ombre. Pour s'assurer sa loyauté, il désire le marier avec Mandane, sa fille. Suréna refuse : lorsque sa liaison avec Eurydice est découverte, il est perdu. Tous les efforts investis par sa sœur de sang, Palmis, pour le détourner de la perdition sont en vain. Suréna est décidé; comme Polyeucte, il avance vers son destin.³¹

Nous réalisons qu'à la fin, Suréna a oublié son propre passé au sein du monde, il a oublié les Romains, Eurydice et a laissé cela au royaume des ombres. Il marche vers une mort stoïque telle une apparition, comme si la vie n'existait pas, comme si toute la péripétie des événements historiques qui l'ont forgé ne s'était jamais produite : ou si elle s'est produite, il en est maintenant soustrait. Suréna arrive enfin à lui-même sans jamais emprunter ce chemin. C'est pour cela que la pensée du commentaire dans l'édition de la *Pléiade* vise l'actualité constante de la dernière particule de matière du géant, pour autant que dans ce dernier l'on comprenne non seulement la grandeur de l'écrit mais l'éternité des attaches tragiques entre le monde et l'Homme.

Le dernier vers que Corneille ait écrit pour le théâtre mérite qu'on s'y arrête. Il est fort beau. Les idées de mort et de vengeance qu'il renferme lui donnent une couleur pathétique et violente. Il termine la pièce autrement que de cette façon dilatoire dont usa si souvent le poète depuis le Cid (laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi) et qui laissait croire qu'après les catastrophes tragiques, les héros ne pouvaient plus agir mais avaient besoin de reprendre haleine. Ici le drame est effectivement achevé.³²

30 Pierre Corneille: »Suréna«. Œuvres complètes: 818.

31 Comparer: Boštjan Marko Turk: »Dramatika Pierra Corneilla v implikacijah 20. stoletja«. *Nitasti jezik*. Ljubljana: Nova revija, 2009: 286.

32 Corneille, Pierre. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 1965 : 486.

C'est Suréna - s'étant ainsi positionné - qui indique le chemin à l'incarnation de la volonté suprême de restaurer l'ordre de la façon que l'homme puisse être à l'abri du sort. C'est-à-dire remettre tout au point initial du protoprologue. Une telle ambition entraîne la nécessité de transsubstantier le mythe. Mais le changement de la substance se passe sous les auspices d'une ambigüité foncière. C'est Corneille lui-même qui intervient à l'origine du récit et le transforme d'après ce que lui inspirent les disputes académiques du 17^e siècle.

Le chrétien Corneille entend d'autre part, en pleine querelle du jansénisme, protester contre cette fatalité effrayante, et il insère un long développement sur le libre arbitre. Il va donc transformer Œdipe de victime en coupable. Le thème de l'inceste est soigneusement rejeté au second plan. Il exténue toute l'horreur de la tragédie grecque, qui atteignait si bien le but qu'elle se fixait: terreur et pitié. Ainsi Corneille refuse un impossible parallèle avec ses modèles, Sophocle et Sénèque.³³

Ce qui est d'un côté vrai. Mais cela n'implique pas l'herméneutique intégrale de la pièce, puisque celle-ci se termine par les dodécasyllabes suivants:

Thésée: Cessons de nous gêner d'une crainte inutile.
 A force des malheurs le ciel fait assez voir
 Que le sang de Laïus a rempli son devoir:
 Son ombre est satisfaite: et ce malheureux crime
 Ne laisse plus douter du choix de sa victime.
 Dirce: Un autre ordre demain peut nous être donné.
 Allons voir cependant ce Prince infortuné,
 Pleurer auprès de lui notre destin funeste
 Et remettons aux Dieux à disposer du reste.³⁴

La critique s'est bien aperçue de cette dichotomie. Elle l'a commentée de la sorte:

Corneille en cette fin simple, pitoyable et majestueuse, semble ne pas voir qu'Œdipe, redevenu soudain généreux dans le malheur ne soutient plus le caractère tyrannique qu'il lui a prêté jusque-là. Mais il ne pouvait se dispenser de rester fidèle en ce point à son célèbre modèle. Il en résulte surtout une gêne sur l'interprétation générale de la pièce: le poids d'une injuste fatalité pèse de nouveau sur l'auteur de crimes involontaires.³⁵

33 André Stegman: »Présentation d'Œdipe«. *Œuvres complètes*: 565.

34 Pierre Corneille: »Œdipe«. *Œuvres complètes*: 590.

35 André Stegman: »Notes«. *Œuvres complètes*: 590.

Il en doit être ainsi puisque Corneille reformule – *ex post* – l'identité de sa pièce en identifiant son essence au texte originel, celui de Sophocle. Les vers: »*Et remettons aux Dieux à disposer du reste*«³⁶ et

Ce fut Apollon, amis, Apollon
Qui lança les maux que voici, les maux,
Sur moi que voici, sur moi, ces horreurs!³⁷

sont identifiés par le même signifié. Celui-ci diffère essentiellement des parties introductives et finales des tragédies qui sont le sujet de l'analyse présente. Le molinisme est l'intervention de la volonté rationnelle dans le domaine où le sujet entre en contact analogique avec l'entité transcendantale. La prédestination, une fois conciliable avec le libre arbitre, permet à l'être humain de maîtriser le sort en écartant l'hamartie fournie par la force supranaturelle. Ainsi: »*Ce n'est donc nullement un hasard si Corneille introduit dans la tragédie la fameuse tirade de Thésée sur la liberté de l'homme (III, V, 1149 – 1170), aux accents si nettement molinistes, ainsi qu'on a souvent noté*«.³⁸ Or la fin de l'Œdipe s'y oppose intégralement : il n'est qu'à prendre en considération le discours où Dircé, la protagoniste la plus moliniste, parle de la prédestination en termes respectueux se servant non de la troisième personne du singulier, mais de la première personne du pluriel, généralisant ainsi le message de deux dramaturges sur l'humanité entière.

Il paraît que la fin d'Œdipe laisse entrevoir le rôle qu'assume l'hamartie remettant en question le rationalisme comme le principe exclusif de l'œuvre cornélienne.

BIBLIOGRAPHIE

- Abry, Emile, Audic, Charles: *Histoire de la Littérature française*. Paris: Henri Didier, 1946.
- Aristote: *Morale à Nicomaque*. Paris : Hachette, 1882.
- Civardi, Jean-Marc: *La Querelle du Cid*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- Corneille, Pierre: *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963.
- Corneille, Pierre: *Théâtre*. Paris: Gallimard, 1965.
- Debidour, Victor-Henri: »Avant-propos«. *Œdipe Roi*. Paris: Le Livre de poche – Classiques, 2007.
- Dobrovsky, Serge: *Corneille et la dialectique de l'héros*. Paris: Gallimard, 1963.
- La Bruyère, Jean de: *Les Caractères*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- Sainte-Beuve, Augustin: *Portraits littéraires*. Paris: Gallimard, 1956.

36 Voir *supra*.

37 Sophocle: *Œdipe-Roi*: 89.

38 Serge Dobrovsky: *Corneille et la dialectique de l'héros*. Paris: Gallimard, 1963: 339.

Sophocle: *Œdipe Roi*. Paris: Le Livre de poche – Classiques, 2007.

André Stegman: «Présentation d'Œdipe». *Pierre Corneille: Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963.

André Stegman: »Notes«. *Pierre Corneille: Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963.

Tacite: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1990.

Tite-Live: *Histoire romaine*. Paris: Flammarion, 1995-1997.

Raymond Triboulet: »Corneille et l'aspiration au martyr«. *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris: PUF, 1985, no 85.

Boštjan Marko Turk: »Dramatika Pierra Corneilla v implikacijah 20. stoletja«. *Nitasti jezik*. Ljubljana: Nova revija, 2009.

Boštjan Marko Turk

Ljubljana, Slovénie

bostjan-marko.turk@guest.arnes.si



Mit kralja Ojdipa v razmerju do "molinizma" velikih Corneillevih tragedij

Pričujoči članek si prizadeva osvetliti notranjo dinamiko v dramatici Pierra Corneilla. Pri tem za komparativno podlago jemlje zgodbo o kralju Ojdipu, kot jo je prvi predstavil Sofokles. V tej zvezi raziskuje vlogo naključja ali hamartije, kot jo je definiral Aristotel. Ugotavlja, da ima naključje v genezi velikih tragedij pomembno vlogo, četudi ta ni tako eksplisitna kot pri Sofoklesu.

Ključne besede: Kralj Ojdip, gledališče Pierra Corneilla, hamartija, verjetno, protoprog, ljubezen, smrt, čast.

The Myth of King Oedipus versus the "Molinism" of Corneille's Great Tragedies

The article tries to shed light on the internal dynamics in the plays by Pierre Corneille. As a comparative basis it uses the story about king Oedipus as it was first presented by Sophocles. In this connection it researches the role of coincidence or hamartia, as defined by Aristotle and comes to the conclusion that coincidence has an important role in the genesis of the great tragedies, although it is not so explicit as with Sophocles.

Keywords: King Oedipus, Pierre Corneille's theatre, hamartia, the probable, protoprogue, love, death, honour