

De la création des personnages vertueux ou méchants dans la *Rodogune* et les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille

Yuri HATAKEYAMA

La table des matières

Introduction.....	17
I. La relation de l'action avec les personnages vertueux dans le premier discours de Corneille	18
II. La relation entre les mœurs des personnages et les personnages vertueux	19
1. Les mœurs « bonnes »	19
2. Les mœurs « convenables, semblables, et égales »	22
III. Cléopâtre dans <i>Rodogune</i> , personnage tout à fait méchant	24
1. À propos de la « convenance »	24
2. À propos de l'« égalité »	29
Conclusion	34
La bibliographie	37

Introduction

Corneille évoque l'utilité de la « vertu » dès son premier des *Trois Discours sur le poème dramatique* : « La seconde utilité du Poème Dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet⁽¹⁾. » Le poète affirme donc que c'est la représentation au naturel de la valeur morale qui produit un « effet » dramatique. On voit clairement ici que la « vertu » est une des notions-clefs de la dramaturgie cornélienne puisqu'elle joue un rôle essentiel dans la constitution des caractères des personnages. Paul Bénichou a déjà noté l'importance de cette notion chez Corneille en soulignant l'aspect héroïque de son univers théâtral. Dans ses *Morales du grand siècle*, en effet, il écrit : « La vertu cornélienne réside dans une nouvelle exaltation de ce moi, par laquelle il s'assure lui-même contre les injures du destin⁽²⁾ ». Dans cet ouvrage, Bénichou cherche à analyser la vertu cornélienne de façon idéologique et historique. Mais, notre approche est différente. Nous l'aborderons d'un point de vue dramaturgique : comment cette notion intervient-elle dans la création d'une tragédie ? Dans ce mémoire, nous l'étudierons en particulier à travers la *Rodogune* et les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille. Nous nous interrogerons sur les caractéristiques de « la vertu » qu'il représente dans sa tragédie et qu'il explique dans ses écrits théoriques.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons à la relation de l'action avec les personnages

vertueux que le dramaturge précise dans son premier discours. Nous entendons le mot d'« action » par le sens que donne le Dictionnaire de l'Académie, publié en 1694 : ce dernier le définit comme « principal événement qui fait le sujet d'une pièce de théâtre⁽³⁾ ».

Dans le deuxième chapitre, nous allons examiner le rapport entre les Mœurs des personnages et les personnages vertueux. On verra que la réflexion de Corneille est entièrement basée sur son interprétation particulière de *La Poétique* d'Aristote. On analyse d'abord les mœurs « bonnes » et ensuite aborde les mœurs « convenables, semblables, et égales ».

Dans le troisième chapitre, on se penche sur Cléopâtre dans *Rodogune*, personnage tout à fait méchant. Car, de manière significative et paradoxale, l'examen du personnage vicieux servira à éclairer le personnage fait à fait vertueux. On examine d'abord Cléopâtre à l'égard de la « convenance » et on va ensuite passer à l'« égalité ».

I. La relation de l'action avec les personnages vertueux dans le premier discours de Corneille

Corneille traite de l'utilité du poème dramatique dans ce discours. Il parle d'abord de « La première [utilité] [qui] consiste aux sentences et instructions Morales qu'on y peut semer presque partout »⁽⁴⁾. Les sentences instruisent les spectateurs « des chose générales » ; elles rendent les œuvres plus élevées pourvu qu'elles soient utilisées efficacement. Pour cela, les auteurs doivent se servir adroitement de leurs personnages. Ceux-ci ont donc pour rôle de transmettre une valeur morale aux spectateurs. Les sentences peuvent avoir une utilité, lorsque les auteurs les font prononcer à leurs personnages dans des moments appropriés. Or c'est juste après sa réflexion sur les sentences qu'il mentionne l'utilité de la vertu.

La seconde utilité du Poème Dramatique se rencontre en naïve peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet, quand elle est bien achevée, et que les traits en sont si reconnaissables, qu'on ne les peut confondre l'un dans l'autre, ni prendre le vice pour vertu⁽⁵⁾.

Reconnaissons d'emblée que l'accent est mis sur la « peinture », autrement dit, la description des valeurs morales. A travers leurs personnages, les poètes décrivent avant tout les « vices » et les « vertus » afin de les rendre facilement « reconnaissables » pour les spectateurs. Par ailleurs, selon Corneille, l'« Auditoire » aime souvent que les personnages vertueux soient récompensés, les personnages vicieux, punis⁽⁶⁾. Si les spectateurs ne sont pas capables de distinguer les vertus des vices, ils peuvent être insatisfaits du dénouement. Ainsi, on voit bien que la question morale est fortement attachée à celle de l'action. Or, puisque les poètes doivent composer leurs ouvrages dans le but de « plaire aux spectateurs » selon Aristote et aussi Corneille, ils ne peuvent pas négliger cette utilité ; la récompense des vertus et la punition des vices causent, en effet, de grands effets auprès des spectateurs.

Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle par l'appréhension d'un pareil malheur.⁽⁷⁾

Cette citation montre clairement que Corneille considère la vertu et le vice non seulement dans la pensée aristotélicienne mais aussi suivant l'idée d'Horace, exprimée dans son *Art Poétique*⁽⁸⁾. Cette prise de position n'a en soi rien d'exceptionnel, parce que les écrivains classiques connaissent tous *L'Art Poétique* d'Horace. La question se pose donc ici à savoir de quelle manière Corneille intègre ces notions horatiennes « instruire » et « plaire » dans sa pratique. Or, pour dévoiler l'intention véritable de l'auteur dramatique, l'explication qu'il donne sur le traitement des personnages méchants est à remarquer :

C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le Poème Dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'Art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls⁽⁹⁾.

C'est la phrase « un usage [...] dont chacun peut se départir à ses périls » que l'on doit retenir. Dans un passage exprimant avant tout l'utilité moralisatrice du théâtre, la phrase nuance cet objectif même. Un poème dramatique doit, certes, présenter une fin édifiante ; cependant, ceci n'est pas un « précepte » mais un simple « usage » dont le poète pourrait se passer en cas de besoin. D'où vient que Corneille exprime cette opinion nuancée ? L'interrogation semble nous permettre de déceler une véritable intention que l'auteur dramatique voulait dissimuler : si ce dernier admet sans réserve le principe horatien, n'insiste-t-il pas sur la notion de « *dulcis* » (agréable) au détriment de celle d'« *utilis* » (utile) ; autrement dit, dans le théâtre, Corneille ne vise-t-il pas plus à « plaire » qu'à « instruire » ? La finalité moralisatrice y est, en tout cas, relativisée en faveur d'une liberté par rapport à la construction d'une action théâtrale.

II. La relation entre les mœurs des personnages et les personnages vertueux

1. Les mœurs « bonnes »

Si l'action du poème dramatique — prise au sens que donne le Dictionnaire de l'Académie (1694) — établit le « sujet », les mœurs constituent avec ce dernier une des « parties intégrales » du poème.

Ce Philosophe [Aristote] y [à l'Art Poétique] en [des parties intégrales] trouve six, le Sujet, les Mœurs, les Sentiments, la Diction, la Musique, et la Décoration du théâtre. De ces six,

il n'y a que le Sujet dont la bonne constitution dépende proprement de l'Art Poétique : les autres ont besoin d'autres Arts subsidiaires. Les Mœurs, de la Morale ; les Sentiments, de la Rhétorique ; la Diction, de la Grammaire [...]⁽¹⁰⁾

Les mœurs concernent ainsi directement la morale. Ici, nous aborderons particulièrement les personnages vertueux.

Corneille précise que « Aristote leur [les mœurs] prescrit quatre conditions, qu'elles soient bonnes, convenables, semblables, et égales⁽¹¹⁾ » et les examine l'une après l'autre.

Tout d'abord, nous allons nous arrêter sur les mœurs « bonnes ». Selon le Dictionnaire de Furetière, le mot de « bon » : « se dit à l'égard des créatures spirituelles de ce qui perfectionne leur nature, & qui leur acquiert l'estime des hommes. En ce sens il est opposé à méchant, & à mauvais ». Quand nous cherchons à saisir le sens du mot par son sens contraire « méchant ou mauvais », nous serons tentés d'imaginer que les mots « bon » ou « vertueux » se superposent. Alors, est-ce que le « bon » signifie le « vertueux » ? Corneille ne semble pas considérer de la sorte. Après avoir énuméré les exemples pris dans l'*Art poétique* d'Horace, comme « Médée fière et indomptable, Ixion perfide, Achille emporté de colère⁽¹²⁾ », le poète se met à expliquer ce qu'est la « bonté » :⁽¹³⁾

Il faut donc trouver une bonté compatible avec ces sortes de Mœurs, et s'il m'est permis de dire mes conjectures sur ce qu'Aristote nous demande par là, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit.

Les personnages doivent être bien dignes de leur nature. Donc, la bonté ne signifie nullement un caractère vertueux. Corneille donne pour exemple Cléopâtre dans *Rodogune*.

Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent⁽¹⁴⁾.

Cléopâtre n'est pas vertueuse ; bien au contraire, elle est très méchante et conséquente dans ses actions : elle se comporte seulement pour obtenir un trône. Cléopâtre tue son époux et un de ses deux fils, et puis il s'en serait fallu de peu qu'elle tuât un autre fils. Les crimes qu'elle commet représentent bien son caractère affreux. Cléopâtre choisit toujours le trône plutôt que les liens de sang, puisqu'elle aspire passionnément au trône. Cela provoque sa fin fatale, à savoir la mort par l'effet du poison. L'exemple montre clairement que, pour avoir les mœurs « bonnes », il importe

peu d'être vertueux mais d'être « propre et convenable » à sa nature. Or il faut bien retenir ici que Corneille ajoute une autre qualité à la bonté. C'est la « grandeur ». Comme nous l'avons vu avec l'exemple de Cléopâtre dans *Rodogune*, il faut que les crimes mêmes soient accompagnés d'« une grandeur d'âme » provoquant chez le spectateur un sentiment d'« admiration ». C'est précisément cet ensemble des qualités — pertinence caractérielle et grandeur admirable —, qui présente la spécificité de la bonté chez Corneille. On comprend maintenant pourquoi il la définit comme « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle ». Or, de cette interprétation, hautement ingénieuse et originale, Corneille lui-même n'en semble pas entièrement satisfait. La réserve qu'il exprime est à cet égard significative. Pour le poète, en effet, la bonté des mœurs s'applique uniquement aux premiers Acteurs.

Je trouve dans Castelvetro une troisième explication qui pourrait ne déplaire pas, qui est, que cette bonté de Mœurs ne regarde que le premier Personnage qui doit toujours se faire aimer, et par conséquent être vertueux, et non pas ceux qui le persécutent, ou le font périr [...]⁽¹⁵⁾

Comme nous l'avons constaté, Corneille présume que le « bon » ne signifie pas le « vertueux ». Toutefois il ne peut pas complètement exclure l'acception habituelle du mot, autrement dit, il cherche à conserver la possibilité d'interpréter la « bonté » comme une vertu. Corneille ne précise pas dans ses écrits quelles éditions il avait consultées de l'*Art Poétique* d'Aristote. Mais selon Marc Escola, Corneille en aurait consulté plusieurs traductions et éditions.

Indifférence en grande partie feinte : on a vu que des textes liminaires antérieurs à 1660 convoquaient à l'occasion Scaliger ou Heinsius. Les Discours citent explicitement cinq théoriciens italiens : Robortello, Castelvetro, Beni, Pacci (Pacius chez Corneille, à la suite d'une confusion assez révélatrice entre deux auteurs différents) et Vettori (Victorius), ainsi que Heinsius.⁽¹⁶⁾

Ce qui est à retenir ici, c'est que, à propos de la condition de la « bonté », Corneille rompt nettement avec Heinsius qui représente sans doute l'interprétation courante de l'époque. Voici le passage concerné de *La Constitution de la tragédie* de ce dernier :

En ce qui concerne les caractères, Aristote nous apprend qu'il faut tenir compte de quatre choses. Tout d'abord, ils doivent être bons — voilà qui réclame une explication poussée. Parmi tout ce que Platon reprochait à la Tragédie, ce dont il l'accusait le plus vivement, c'était d'être une imitation variée, et non uniforme — c'est-à-dire qu'elle peut, suivant l'occasion, mêler des méchants aux vertueux, et se borne même parfois à imiter des méchants, chose qui, comme on l'a signalé plus haut, pourrait aisément induire en erreur l'âme humaine [...]

C'est pour parer à cette accusation que le Philosophe [Aristote] a voulu donner pour premier précepte en matière de caractères : « Que ceux-ci soient Vertueux », puisque non seulement ils peuvent l'être (ce que niait Platon), mais qu'ils le doivent même, dans la mesure où la nature du poème le permet.⁽¹⁷⁾

Il est clair que Heinsius saisit la « bonté » en ce sens de caractère « vertueux ». Ce théoricien oppose Aristote à Platon qui critique la tragédie du fait qu'elle pourrait donner aux spectateurs la possibilité d'imiter des méchants. Tout en soulignant l'opposition d'Aristote à Platon — « c'est pour parer à cette accusation » —, tout en mettant sa réflexion dans une réserve nécessaire — « dans la mesure où [...] » —, Heinsius n'en considère pas moins la « bonté » des personnages comme une nécessité et non comme une possibilité : « non seulement ils peuvent l'être [...], mais ils le doivent même ». Ainsi, il apparaît que, chez Heinsius l'interprétation du passage aristotélicien est, avant tout, édifiante et, du coup, on s'aperçoit combien était novatrice celle que donnait Corneille sous l'égide de Castelvetro. Car, si le « bon » peut être pris au sens restreint et courant de « vertueux » chez Corneille, « cette bonté de Mœurs ne regarde que le premier Personnage ». Cette restriction ne témoigne-t-elle pas encore, dans l'esprit du dramaturge, de la primauté de l'action par rapport à la moralité du théâtre ?

2. Les mœurs « convenables, semblables, et égales »

Passons maintenant aux « mœurs convenables ». On peut remarquer d'emblée que l'explication du poète concernant cette deuxième « condition » des mœurs est beaucoup plus courte que celle touchant la première, c'est-à-dire la bonté des mœurs. Corneille affirme en effet : « Cette condition est plus aisée à entendre que la première⁽¹⁸⁾. »

Le Poète doit considérer l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi, et le pays de ceux qu'il introduit [...] afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux Spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr ; car c'est une Maxime infallible, que pour bien réussir, il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs.⁽¹⁹⁾

Le roi n'agit jamais comme en confident et la reine ne se conduit jamais comme en servante. Il s'agit donc ici d'une convenance sociale. Il faut surtout prêter attention au passage « afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux Spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr ». Il met simplement en question la sympathie des spectateurs. La préoccupation de Corneille reste donc toujours dramaturgique, à savoir comment intéresser les spectateurs. Il n'hésite, du reste, pas à répéter ce propos avec insistance : « il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs ». Ainsi se dessine peu à peu en filigrane l'intention première du dramaturge visant à susciter chez le spectateur un intérêt dramatique, plus exactement, de la sympathie pour « les premiers Acteurs ». Il

faut, par ailleurs, rappeler ici que, pour la première définition de la « bonté » comme « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle », Corneille justifie son interprétation en usant pleinement de cette notion de « convenance », car il précise tout de suite après : « selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit ». La « convenance » est, en réalité, une notion qui cautionne l'invention des caractères des personnages chez Corneille. Cela se confirme par l'examen de la troisième condition des « mœurs » qui est « ressemblance » : que signifient les caractères « semblables » ?

La mention de Corneille sur ce chapitre est encore très courte :

La qualité de semblables, qu'Aristote demande aux Mœurs, regarde particulièrement les personnes que l'Histoire ou la Fable nous fait connaître, et qu'il faut toujours peindre telles que nous les y trouvons. [...] on donne celle [la qualité] de convenables aux personnes imaginées [...] en réservant l'autre pour celles qui sont connues par l'Histoire ou par la Fable⁽²⁰⁾

La tragédie s'appuie sur l'Histoire ou la Fable que nous connaissons. Donc, les poètes ne peuvent pas changer les caractères des personnages, fournis par celles-ci. Or la notion de « semblable » est proche de celle de « convenable » précédemment étudiée. Comment les distinguer au juste ? Corneille adopte une distinction nette et claire : il applique « la qualité de convenables » aux « personnes imaginées » et celle de semblables aux personnes « qui sont connues par l'Histoire ou par la Fable ». Cette interprétation nous permet d'examiner de près de quelle manière le poète vise à confectionner les caractères de ses personnages. En somme, le « convenable » sert à cautionner auprès du spectateur « la prévisibilité des comportements des personnages inventés »⁽²¹⁾ et le « semblable », la « prévisibilité non plus empirique mais culturelle »⁽²²⁾. Il est significatif à cet égard que, dans l'*Avertissement* de *Rodogune*, précisément, après avoir longuement rapporté le passage de l'historien Appian, constituant le sujet de la pièce, Corneille fait la mention suivante : « Voilà ce que m'a prêté l'Histoire, où j'ai changé les circonstances de quelques incidents, pour leur donner plus de bienséance⁽²³⁾ » (souligné par nous). Dans l'*Examen* de la même pièce encore, l'auteur écrit : « C'est à lui [Appien] que je me suis attaché pour la narration que j'ai mise au premier acte, et pour l'effet du cinquième, [...]. Le reste sont (*sic*) des épisodes d'invention, qui ne sont pas incompatibles avec l'histoire⁽²⁴⁾ » (souligné par nous). Ces aveux de l'auteur témoignent de la part de liberté qu'il a prise pour la création de sa pièce, en particulier, celle de ses personnages. Notons que la « bienséance » est une notion proche de « convenance »⁽²⁵⁾. Tout en gardant, donc, leur ressemblance historique, les personnages sont « inventés » selon qu'ils sont « convenables » à leur rang ou à leur situation. Ajoutons encore que l'histoire de la reine de Syrie fût une histoire relativement peu connue si bien que l'auteur pouvait se réserver une marge assez large d'invention « convenable ». Mais il ne suffit pas que les caractères soient « convenables » et « semblables ». Il faut encore qu'ils soient « égaux ».

Nous arrivons ainsi à examiner les mœurs égales. Aristote parle comme suite :

[Si vous risquez sur la scène un sujet vierge et osez élaborer un personnage nouveau,] qu'il demeure jusqu'au bout tel qu'il s'est montré dès le début (*ab incepto*) et reste égal à lui-même.⁽²⁶⁾

Cela supposé, Corneille précise :

L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut, non seulement quand nous introduisons des personnes d'un esprit léger et inégal, mais encore lorsqu'en conservant l'égalité au-dedans, nous donnons l'inégalité au-dehors selon les occasions. [...] et c'est ce qu'Aristote appelle des Mœurs inégalement égales.⁽²⁷⁾

Bien que les personnages agissent suivant un cœur cohérent, ils montrent tantôt leur intérieur, tantôt le cachent selon les circonstances. Ce qui paraît incohérent peut être régi donc par un cœur cohérent. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Corneille : « L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut. » L'égalité des mœurs signifie qu'il y a une cohérence intérieure des personnages du début jusqu'à la fin de la pièce.

De toutes ces remarques faites par Corneille des quatre qualités aristotéliennes des « mœurs », à savoir « bonté », « convenance », « ressemblance » et « égalité », on peut tirer quelques spécificités concernant la création caractérielle de ses personnages. Premièrement, ceux-ci doivent montrer « une grandeur d'âme » provoquant chez le spectateur une « admiration » ; deuxièmement, la vertu est toujours l'apanage des « premiers personnages » pour qui le spectateur éprouve de la sympathie ; troisièmement, les personnages « inventés » se comportent convenablement à l'attente du spectateur selon leurs conditions sociales ou leur situation dans une action ; quatrièmement, les personnages historiques ressemblent à l'image que le spectateur connaît déjà d'eux-mêmes ; et, enfin, les traits de caractères doivent — qu'ils soient inventés ou reçus de l'Histoire — avoir une cohérence intérieure. Compte tenu de ces spécificités, analysons concrètement les personnages dans *Rodogune*.

III. Cléopâtre dans *Rodogune*, personnage tout à fait méchant

1. À propos de la « convenance »

Rodogune est une pièce présentée au Théâtre du Marais durant 1644-1645. Cléopâtre, reine de Syrie, a deux fils jumeaux, Séleucus et Antiochus, qui sont amoureux de Rodogune, princesse des Parthes. Syriens et Parthes étaient en guerre, et pour en finir, ils signent le traité de paix par l'hymen entre Rodogune et le prince aîné de Syrie. Cléopâtre complot de tuer Rodogune et ses deux fils pour satisfaire son attachement extraordinaire au trône. Ainsi, Cléopâtre réussit à faire assassiner

Séleucus. Or, juste avant de tenter d'empoisonner Rodogune et Antiochus, le complot se relevant graduellement, elle choisit d'absorber du poison elle-même pour dissiper le soupçon. Par ce fait, finalement, elle seule meurt en laissant la vie à ceux qu'elle voulait perdre.

Rodogune prend son thème dans l'*Histoire romaine* d'Appian Alexandrin, et Corneille doit prouver que sa pièce est fondée sur l'Histoire ; aussi donne-t-il longuement une citation d'Appian Alexandrin et énumère, de plus, les noms de quelques historiens : « Justin en son XXXVI^e, XXXVIII^e et XXXIX^e livre, raconte cette histoire plus au long avec quelques autres circonstances. Le premier des Maccabées et Josèphe au XIII^e des *Antiquités Judaïques* en disent aussi quelque chose qui ne s'accorde pas tout à fait avec Appian⁽²⁸⁾. » Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, ce sujet est peu connu ; ainsi, avec *Rodogune*, le dramaturge peut jouer plus sur la « convenance » que la « ressemblance », et celle-là permet précisément d'instaurer ce que G. Forestier appelle « un double système de relations avec la vérité historique » :

On aboutit [...] en apparence chez le plus « historien » des auteurs dramatiques à un double système de relations avec la vérité historique : une fidélité d'ensemble et une liberté de détail. [...] Corneille raisonn[e] de manière structurale : à ses yeux, les parties de la tragédie sont subordonnées au tout, les entorses de détail servant à renforcer, si ce n'est la vérité, du moins l'impression de vérité de l'ensemble.⁽²⁹⁾

Ce qui est important, c'est qu'une « entorse » serve paradoxalement à « renforcer » « l'impression de vérité de l'ensemble ». Pourquoi une « entorse » renforce-t-elle « l'impression de vérité » ? Pour mieux comprendre cette « manière » hautement cornélienne, suivons encore l'analyse de Forestier.

[...] il s'est agi [...] de prouver que les « embellissements (ou ornements) de théâtre » étaient des entorses à la vérité historique qui ne contredisaient en rien l'histoire : ces embellissements faisaient mieux « passer » l'histoire auprès du public en renforçant, pour utiliser le lexique aristotélicien, le nécessaire et le vraisemblable des linéaments de l'histoire.⁽³⁰⁾

En détail, donc, Corneille introduit des « entorses » à la vérité historique sans pour autant changer les « linéaments de l'histoire », l'ensemble des « entorses » servant à embellir la pièce et à « renforcer » « l'impression de vérité » qui fait « mieux passer l'histoire auprès du public ». Ces « entorses » visent ainsi avant tout à englober le spectateur dans un univers théâtral qu'invente le poète. Or, pour être acceptées par le spectateur, elles doivent être conformes à des exemples que celui-ci a préalablement dans sa tête. A travers ces « entorses », se manifeste donc la « convenance » cornélienne imposant aux personnages de se conduire convenablement selon leur condition sociale ou leur situation dramatique. Dans *Rodogune*, alors, comment la « convenance » fonctionne-t-elle surtout concernant le personnage de Cléopâtre ?

Rappelons que celle-ci est la reine de Syrie et que le devoir de la reine consiste à défendre son pays et son trône. Malgré sa grande violence qui la conduit finalement à tuer son mari, on peut admettre son intention de sortir d'une crise menaçant à la fois son Etat et sa vie. Mais ses actes sont-ils « convenables » à sa situation dramatique ? Voyons tout d'abord, au sujet du premier parricide, à savoir le meurtre de Nicanor, son mari. Ce dernier qu'on croyait mort était, en fait, vivant et tente de rentrer en Syrie avec Rodogune pour la couronner. Cléopâtre l'assassine sur le chemin de son retour pour l'empêcher de réaliser son projet, et elle justifie son acte en arguant une légitime défense :

Passons, je ne me puis souvenir, sans trembler,
Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler : [...] ⁽³¹⁾
(Acte II, sc. III, v. 557-558, vers prononcés par Cléopâtre)

Ici, Cléopâtre s'entretient avec Séleucus et Antiochus. Elle commet certes un parricide, mais c'est un acte justifiable parce qu'elle n'avait aucun autre moyen ni pour être sauvée ni pour épargner ses fils « du coup » dont « il pût [les] accabler ». En apparence, elle se comporte donc « convenablement » à une situation dramatique où elle se trouve. Nous disons « en apparence » parce que cet acte « convenable » cache derrière lui une « haine dissimulée ⁽³²⁾ » envers Rodogune et révèle, par contrecoup, son attachement au trône ⁽³³⁾. Or cette « haine dissimulée » est elle-même un sentiment « convenable » au rang royal puisqu'elle est, comme la reine le précise, « digne vertu des Rois, noble secret de Cour ⁽³⁴⁾ » et que c'est « l'amour du diadème ⁽³⁵⁾ » qui en est la cause. Ainsi, cette reine méchante ne s'écarte en rien de son statut social quand elle manifeste sa haine envers Rodogune :

Quoi, je ferais un Roi pour être son époux [l'époux de Rodogune],
Et m'exposer aux traits de son juste courroux ? ⁽³⁶⁾
(Acte II, sc. II, v. 485-486, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre considère le courroux de Rodogune comme « juste », puisqu'elle la traitait comme une prisonnière auparavant, et qu'elle avait tué Nicanor uni avec la Parthe par un hymen. La reine de Syrie a donc toute raison de redouter Rodogune qui la hait à son tour et qui envisagerait de venger son mari Nicanor. Le raisonnement de Cléopâtre n'est pas hors de propos, comme on le constate dans le passage suivant :

Sentiments étouffés de colère, et de haine,
Rallumez vos flambeaux à celles de la Reine,
Et d'un oubli contraint rompez la dure loi,
Pour rendre enfin justice aux Mânes d'un grand Roi. ⁽³⁷⁾

(Acte III, sc. III, v. 855-858, vers prononcés par Rodogune)

Rodogune conçoit ainsi dès le début des « sentiments [...] de colère, et de haine » vis-à-vis de Cléopâtre. Cette haine de Rodogune n'est pas mentionnée par Appian cité par Corneille, pas plus d'ailleurs que l'amour des deux fils pour la princesse parthe. On peut donc la considérer comme une « entorse » à l'Histoire. Mais quelle est la conséquence qui résulte de cette haine et de cet amour, autrement dit, de ces « entorses » à l'Histoire ?

Cléopâtre, promettant le trône à celui qui « embrasse [s]a querelle⁽³⁸⁾ », incite ses deux fils à donner la mort à Rodogune, mais ils n'y consentent pas⁽³⁹⁾. Ce refus est inattendu⁽⁴⁰⁾. De plus, échoue sa tentative de rendre jaloux ses deux propres fils liés par une amitié plus forte que l'amour⁽⁴¹⁾. Ses intrigues font horreur aux deux fils⁽⁴²⁾. Coincée ainsi dans une situation à laquelle elle ne s'attendait pas et dont elle ne pourra sortir qu'avec l'ultime recours « extraordinaire » consistant à tuer tous les protagonistes. Sans pouvoir assouvir sa haine, Cléopâtre se considère comme extrêmement malheureuse :

De quel malheur suis-je encore capable ?
Leur amour m'offensait, leur amitié m'accable,
Et contre mes fureurs je trouve en mes deux fils
Deux enfants révoltés, et deux rivaux unis.
Quoi, sans émotion perdre trône, et maîtresse !⁽⁴³⁾

(Acte IV, sc. VII, v. 1475-1479, vers prononcés par Cléopâtre)

Par ces vers, on comprend que Cléopâtre, prise par sa passion de régner, soit repoussée dans une « situation bloquée », c'est-à-dire dans une impasse sans issue dans laquelle sont engagés tous les protagonistes. Georges Forestier explique cette dramaturgie propre à Corneille :

[...] Corneille avait inventé [...] un principe esthétique qui me paraît la caractéristique la plus fondamentale de sa dramaturgie, le *principe de la situation bloquée* : depuis *Rodogune*, la plupart des intrigues cornéliennes sont conçues de telle sorte que chaque étape de l'action referme davantage l'impasse dans laquelle se trouve placé le héros, suscitant ainsi un pathétique intense, et nécessitant un événement ou une décision inattendue qui vienne trancher ce nœud inextricable — assurant par contrecoup un dénouement heureux.⁽⁴⁴⁾

Selon Forestier, Corneille conduit le héros à une fin imprévue par ce « principe de la situation bloquée » qui provoque chez le spectateur un sentiment de ravissement à l'issue d'un problème paraissant au départ impossible à résoudre. Les personnages sont donc confrontés successivement à diverses difficultés qui les paralysent complètement jusqu'à ce qu'il s'y survienne un événement

extraordinaire surpassant l'attente du spectateur. Il est à retenir que ce « principe » peut être appliqué non seulement au héros mais à l'anti-héros qu'est le personnage de Cléopâtre. Car dans *Rodogune*, c'est précisément la méchanceté de Cléopâtre qui fait ressortir l'héroïsme d'Antiochus, le héros Antiochus ne peut exister sans la présence de cet anti-héros qu'est Cléopâtre. Sur le plan dramaturgique, ses deux personnages jouent donc un rôle « identique » pour susciter la même « admiration » chez le spectateur. Nous y reviendrons. Par là, on présume que ce principe peut s'appliquer à Cléopâtre. Quoi qu'il en soit, Cléopâtre n'a maintenant qu'un seul choix : l'assassinat de tous les trois, Rodogune, Antiochus et Séleucus. Car le refus de ses deux fils peut compromettre sa propre vie :

Leurs [ses deux fils] jours également sont pour moi dangereux,
J'ai commencé par lui [Nicanor], j'achèverai par eux.
Sors de mon cœur, Nature, ou fais qu'ils m'obéissent,
Fais-les servir ma haine, ou consens qu'ils périssent.⁽⁴⁵⁾
(Acte IV, sc. VII, v. 1489-1492, vers prononcés par Cléopâtre)

En outre, l'assassinat de Séleucus ne fait qu'augmenter la menace pour sa vie. La reine mère ne peut plus s'arrêter dans son acte meurtrier :

Aussi bien sous mes pas c'est creuser un abîme
Que retenir ma main sur la moitié du crime,
Et te faisant mon Roi, c'est trop me négliger,
Que te laisser sur moi père et frère à venger.⁽⁴⁶⁾
(Acte V, sc. I, v. 1519-1524, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre se trouve ainsi dans une « situation bloquée » dont elle ne peut sortir qu'avec le meurtre de la princesse parthe et de ses fils. Cela étant, par rapport à sa situation dramatique, son comportement est-il « convenable » ? Nous le pensons. Car quoique trop violent, cet acte n'en est pas moins « convenable » à ce personnage dramatique eu égard au péril de sa vie.

Or, par rapport à sa situation sociale, sa conduite est-elle « convenable » ? L'impératif « sors de mon cœur, Nature » mérite d'être noté. La « Nature » signifie l'instinct maternel. Cléopâtre cherche à l'expulser de son cœur avant d'assassiner Séleucus, et, dans un autre passage, elle prononce une phrase similaire :

Ridicule retour d'une sotte vertu,
Tendresse dangereuse, autant comme importune ?
Je ne veux point pour fils l'époux de Rodogune,

Et ne vois plus en lui les restes de mon sang,
S'il m'arrache du Trône, et la met en mon rang.⁽⁴⁷⁾
(Acte V, sc. Première, v. 1510-1514, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre tâche de chasser encore de son cœur la « Nature ». Elle nomme la vertu qu'une mère doit avoir naturellement « une sottise vertu ». En plus, elle ajoute les épithètes « ridicule », « dangereuse » et « importune » à la vertu et à la tendresse de la mère. En rejetant la « Nature » d'une mère, elle se rapproche plus de la qualité d'une reine. En se penchant rapidement sur la qualité d'une reine par un parricide, Cléopâtre est libérée de l'ordre de la morale. Or, chez une reine, l'ambition et l'attachement au trône peuvent être considérés comme une qualité ou un penchant naturel. De là à tuer sa famille, c'est peut-être pousser trop loin. Mais le personnage que Corneille compose ici est une reine à la fois historique et imaginaire, non pas une reine réelle et vertueuse. Il suffit que le spectateur accepte une reine passionnée du pouvoir et prête à faire n'importe quoi pour conserver le trône. Ainsi, le comportement de Cléopâtre est, en substance, « convenable » à sa situation sociale : c'est une reine que le spectateur s'attendrait à voir sur scène.

En conséquence, Cléopâtre se comporte convenablement à l'attente du spectateur selon sa situation dramatique et sociale. Plus Cléopâtre s'écarte de la morale tout en restant dans sa « convenance », plus elle se presse elle-même à une « situation bloquée », de telle manière que le spectateur suit la méchanceté de la reine sans avoir le sentiment d'un dégoût répugnant ni d'un rejet total.

2. À propos de l'« égalité »

Or, pour créer cette « situation bloquée », péripétie hautement dramatique, il y a une autre condition que la « convenance ». C'est l'« égalité ». Il faut que le poète donne aux personnages non seulement une « convenance » mais aussi une cohérence intérieure. Voyons maintenant si Cléopâtre est « égale » et examinons ensuite comment cette qualité contribue à créer une « situation bloquée ».

Et vous qu'avec tant d'art cette feinte a voilée,
Recours des impuissants, haine dissimulée,
Digne vertu des Rois, noble secret de Cour,
Éclatez, il est temps, et voici notre jour.
Montrons-nous toutes deux, non plus comme sujettes,
Mais telle que je suis, et telle que vous êtes,
Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser,
Nous n'avons rien à craindre, et rien à déguiser,
Je hais, je règne encor. [...]⁽⁴⁸⁾
(Acte II, sc. I, v. 403-411, vers prononcés par Cléopâtre)

C'est une tirade que Cléopâtre présente en se montrant pour la première fois en scène. Elle s'adresse ici à sa haine. Comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, ce sentiment constituera la dominante de la pièce ; de nouveau, on le constate dans les vers suivants : « il est temps, et voici notre jour. Montrons-nous toutes deux ». Or, dans cette première tirade de la reine, on remarque aussi l'autre sentiment dominant chez elle ; c'est l'attachement au diadème :

Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème,
 Vois quel sang il me coûte, et tremble pour toi-même,
 Tremble, te dis-je, et songe, en dépit du Traité,
 Que pour t'en faire un don je l'ai trop acheté.⁽⁴⁹⁾
 (Acte II, sc. I, v. 423-426, vers prononcés par Cléopâtre)

Ainsi, les deux passions, la haine et l'attachement au trône, sont montrées dès la première réplique de Cléopâtre. Elle doit agir désormais tout au long de la tragédie conformément à ces deux passions de bout en bout. Plus remarquables encore sont les vers suivants parce qu'on voit clairement comment ces deux passions se combinent :

L'amour que j'ai pour toi [le pouvoir royal] tourne en haine pour elle,
 Autant que l'un fut grand, l'autre sera cruelle,
 Et puisqu'en te perdant j'ai sur qui m'en venger,
 Ma perte est supportable, et mon mal est léger.⁽⁵⁰⁾
 (Acte II, sc. II, v. 479-482, vers prononcés par Cléopâtre)

Sa haine envers Rodogune et son amour du diadème sont en réalité les deux faces d'une même médaille. C'est en somme leur synergie qui excite Cléopâtre au parricide. Elle épanche son cœur lorsqu'elle est seule ou avec Laonice, sa confidente, si bien qu'il suffit de jeter un coup d'œil sur ce passage pour s'apercevoir de ses passions. Or comment la reine se comporte-t-elle avec ses deux fils ?

[...] Mais soit crime, ou justice, il est certain, mes fils,
 Que mon amour pour vous fit tout ce que je fis.
 Ni celui des grandeurs, ni celui de la vie
 Ne jeta dans mon cœur cette aveugle furie.⁽⁵¹⁾
 (Acte II, sc. III, v. 561-564, vers prononcés par Cléopâtre)

Telle est la scène de l'entretien de Cléopâtre et de ses fils. Elle feint d'avoir beaucoup d'affection pour eux. En apparence, donc, son attitude semble bien digne d'une mère dans cette réplique, mais

on peut y entrevoir également sa véritable intention :

De cette même main qui vous a tout sauvé
Dans son [de Rodogune] sang odieux je l' [mon crime] aurais bien lavé,
Mais comme vous aviez votre part aux vengeances,
Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,
Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse,
La mort Rodogune en nommera l'aîné.⁽⁵²⁾
(Acte II, sc. III, v. 637-645, vers prononcés par Cléopâtre)

Voilà ce qu'est le fond de sa pensée : sa haine souhaite la mort de Rodogune et son ambition exige de ses fils une obéissance absolue. Le refus de ses fils conduit naturellement Cléopâtre à envisager leur assassinat dont elle ne peut plus se passer ; et par là, elle continue à représenter une « situation bloquée » à laquelle elle est réduite à moins de se corriger elle-même de son cœur, et ce sous peine de perdre de sa « cohérence » caractérielle. Le fait qu'elle soit dans une impasse signifie, donc, qu'elle a une « égalité » intérieure.

Agitée par le mélange de ces deux passions, haine et ambition, Cléopâtre persiste à s'avancer vers sa fin. Pour bien évaluer la signification du dénouement, observons le dernier monologue de la reine :

[...] Dût le Ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir.
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir,
Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange :
Tombe sur moi le Ciel, pourvu que je me venge,
J'en recevrai le coup d'un visage remis,
Il est doux de périr après ses ennemis,
Et de quelque rigueur que le Destin me traite,
Je perds moins à mourir, qu'à vivre leur sujette.⁽⁵³⁾
(Acte V, sc. I, v. 1528-1536, vers prononcés par Cléopâtre)

Ici, Cléopâtre fait allusion à sa propre fin qu'elle choisit elle-même. Il est à retenir qu'elle ne craint pas du tout d'être punie par le Ciel. Tant s'en faut. Elle accepte volontiers sa punition, pourvu qu'elle puisse atteindre son but, à savoir la mort de Rodogune et d'Antiochus. Son âme puissante, qui préfère mourir à obéir et qui s'avance sans peur de la punition du Ciel, coupe le souffle au

spectateur. Enfin voyons l'ultime parole que la reine adresse à Antiochus après avoir absorbé elle-même le vin empoisonné :

Va, tu me veux en vain rappeler à la vie,
Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie,
Elle a paru trop tôt pour te perdre avec moi,
C'est le seul déplaisir qu'en mourant je reçois ;
Mais j'ai cette douceur dedans cette disgrâce
De ne voir point régner ma rivale en ma place.

Règne, de crime en crime enfin te voilà Roi :
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.
Puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes,
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.⁽⁵⁴⁾

(Acte V, sc. IV, v. 1811-1824, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre reste fidèle à ses passions : haine pour Rodogune et attachement au trône. Jusqu'à juste avant de mourir, elle profère des imprécations contre Rodogune et Antiochus et elle ne change point son cœur. Ainsi, le spectateur s'aperçoit clairement de son « égalité » intérieure. Par ailleurs, il faut bien retenir que, passant « de crime en crime », elle accomplit enfin sa mort dans une « situation bloquée » dont elle sort finalement par un moyen extraordinaire, et ce, du moins, sur le plan dramaturgique. Voyons de près.

Comme nous l'avons déjà signalé, cette situation est préparée par le comportement de Cléopâtre conforme à sa « convenance » et à son « égalité ». D'un point de vue dramaturgique qui est le nôtre, il reste à savoir quel genre de sentiment cette situation et ce personnage suscitent chez le spectateur. La fin de la pièce nous en fournit la réponse. De fait, pour aller directement au cœur du sujet, on peut se poser la question suivante : la reine mère est-elle finalement punie par le Ciel ?

Sur ce point, demeure capitale la phrase, « puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes, et laisser choir sur vous les peines de mes crimes », témoin de l'interprétation que donne la reine de la vengeance céleste, car elle permet de répondre à la question cruciale concernant sa fin. Rappelons à ce propos les vers mentionnés ci-dessus dans lesquels Cléopâtre fait allusion à sa mort. Elle montre alors sa volonté de ne pas craindre la punition du Ciel pour défendre son âme. Quant au spectateur, il s'attend naturellement à une mort, punition « providentielle » qui témoignerait d'une vengeance céleste. Mais est-ce vraiment le Ciel qui punit la reine ? C'est Cléopâtre elle-même qui en donne

la réponse : « Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie, Elle a paru trop tôt pour te perdre avec moi, C'est le seul déplaisir qu'en mourant je reçois ». Ce que ce texte apporte, c'est qu'elle est morte par sa haine et son ambition, non pas par la punition du Ciel. Sa mort figure donc la puissance de sa haine, et, de plus, son âme cohérente et inébranlable jusqu'à sa mort se montre si puissante que le spectateur ne peut s'empêcher d'avoir de l'« admiration » pour elle bien qu'elle soit très vicieuse.

Or comment éprouve-t-on de l'admiration pour un personnage vicieux ? Reprenons encore le texte de Corneille :

Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent⁽⁵⁵⁾.

Comme on l'a déjà vu, on peut présumer que c'est l'« égalité » intérieure qui constitue « une grandeur d'âme ». Et l'on doit noter que l'admiration du spectateur est provoquée par « ses crimes », non pas par ses vertus. Sur ce point, on peut encore se référer à Forestier. Après avoir cité le passage ci-dessus de Corneille, ce spécialiste du théâtre classique donne l'explication suivante :

Que cette admiration soit de nature esthétique et non éthique [...], la suite du raisonnement de Corneille le confirme sans la moindre ambiguïté : [...]. Représenter un personnage, c'est donner de l'original une transposition esthétique, qui soit à la fois conforme et supérieure, par sa valeur esthétique, à l'original. Tel est le sens de cette admiration que l'on peut éprouver devant le caractère magnifiquement monstrueux de Cléopâtre : c'est la qualité de la transposition esthétique que l'on admire.⁽⁵⁶⁾

Il faut bien noter la remarque suivante « que cette admiration [est] de nature esthétique et non éthique ». Le mot « esthétique » peut résumer les expressions que Corneille emploie : « l'embellissement », « embellir », qui sont encore regroupés dans la notion du « plaisir », tandis que « l'éthique » se rapporte à la « morale ». Originellement, la haine ne ressortit pas au sentiment beau au point de vue morale, mais elle s'élève à une « valeur esthétique » par la peinture que le poète élabore des caractères de ses personnages, comme l'explique clairement le même spécialiste :

[...] Le seul rapprochement que l'on peut faire entre Rodrigue et Cléopâtre concerne la *perfection de la peinture* de leur caractère respectif. [...] Plus le héros et le criminel se rapprocheront par leur perfection esthétique, plus ils s'éloigneront, le premier tentant d'approcher la perfection dans l'ordre de la vertu, le second dans l'ordre du crime et de la

fureur démonique.⁽⁵⁷⁾

Autrement dit, Corneille cherche à produire un effet esthétique chez le spectateur de manière que celui-ci admire simplement une beauté d'âme — qu'elle soit vertueuse ou vicieuse — sans qu'une utilité morale y intervienne. C'est pour cette raison que l'interprétation donnée par Corneille de la « bonté » — que nous avons tenté de définir dans le deuxième chapitre — est très particulière. Cléopâtre devient une perfection criminelle par la « perfection de la peinture ». Il s'agit donc d'une description caractérielle venant directement de la dramaturgie cornélienne. Tant il est vrai qu'on peut récapituler de manière suivante l'intention de Corneille sur Cléopâtre, personnage vicieux.

Premièrement, par le choix d'un sujet peu connu, Corneille « embellit » les personnages, et ce, en se servant pleinement de la notion de la « convenance ». Deuxièmement, Cléopâtre, en s'écartant de la morale, elle se précipite directement à une « situation bloquée ». Troisièmement, le spectateur ne peut s'empêcher d'admirer sa mort que l'« égalité » intérieure provoque, et cette mort n'est pas une punition du Ciel. Quatrièmement, l'admiration de Corneille est purement esthétique et non éthique. C'est la « perfection de la peinture » qui élève Cléopâtre au rang des personnages admirables. Voilà ce que l'on peut constater de la dramaturgie cornélienne à travers le personnage de Cléopâtre.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons examiné la création des personnages vertueux. Rappelons la problématique : comment cette notion intervient-elle dans la création d'une tragédie ? C'est avant tout avec l'intention de « plaire » au spectateur que Corneille compose ses pièces. Comme nous l'avons constaté, au cours de ce travail, cet objectif majeur du poète se manifeste clairement à travers son interprétation particulière de la « bonté ». Selon Corneille, il importe peu que les personnages soient *a priori* vertueux, comme le subjugueraient les théoriciens de l'époque dont Heinsius, mais qu'ils soient « propres et convenables » à leur nature. Les personnages vertueux n'interviennent donc pas dans l'utilité morale de son théâtre. Or, s'il en est ainsi, comment peut-on définir l'efficacité des caractères dans sa dramaturgie ? De manière significative, ce problème s'éclaircit par l'examen du personnage vicieux qu'est Cléopâtre. Malgré son caractère méchant, en étant embellie par sa « convenance », elle suscite l'« admiration » du spectateur. On peut encore citer ici la réflexion de G. Forestier pour qui « Le seul rapprochement que l'on peut faire entre Rodrigue et Cléopâtre concerne la *perfection de la peinture* de leur caractère respectif⁽⁵⁸⁾. » Ainsi, à travers « la perfection de la peinture », les personnages vertueux et vicieux provoquent un effet identique, à savoir, l'« admiration » du spectateur, qui est purement d'ordre esthétique et nullement éthique. Bien que ses deux caractères soient en apparence complètement opposés, le vertueux et le vicieux décrit de manière parfaitement « convenable » et « égale » concourent donc ensemble au même but :

créer un effet dramatique et « esthétique ». C'est encore dans ce sens qu'il faut entendre l'affirmation suivante de G. Forestier : « Rendre le héros vertueux est donc une nécessité technique⁽⁵⁹⁾. »

En résumé, la création des personnages vertueux et méchants relève d'un dispositif dramaturgique spécifiquement cornélienne d'« admiration ».

Notes

- (1) Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, GF, 1999, p.68.
- (2) Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, Saint-Almant, 1993, p. 31.
- (3) « Se dire aussi en Poésie, du principal événement qui fait le sujet d'une pièce de theatre. Il faut que dans un poème dramatiques il y ait unité d'action, cet Episode n'a point de rapport à la principale action, une pièce régulière ne peut point avoir duplicité d'action » (Dictionnaire de l'Académie française, 1694)
- (4) Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 66.
- (5) *Ibid.*, p. 68.
- (6) On consulte les phrases de Corneille, *Ibid.*, p. 69-70.
- (7) *Ibid.*, p. 70.
- (8) Selon le fameux précepte horatien, les poètes doivent « instruire » et « plaire ». « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci » (*De Arte poetica*, v. 343).
- (9) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, pp. 69-70.
- (10) *Ibid.*, p. 71.
- (11) *Ibid.*, p.78.
- (12) *Ibid.*, p. 78.
- (13) *Ibid.*, p. 78.
- (14) *Ibid.*, p. 78.
- (15) *Ibid.*, p. 81.
- (16) *Ibid.*, p. 27.
- (17) Daniel Heinsius, *La constitution de la tragédie dite La Poétique d'Heinsius*, édition, traduction et notes par Anne Duprat, Droz, Genève, 2001, p. 265 et p. 267.
- (18) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p.81.
- (19) *Ibid.*, p. 81.
- (20) *Ibid.*, pp. 82-83.
- (21) Nous devons cette remarque à l'éditeur des *Trois Discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 162.
- (22) *Idem.*
- (23) Pierre Corneille, *Rodogune*, éd. Jean Serroy, Gallimard, folio théâtre, à Saint-Amand, 2011, p. 43.
- (24) *Ibid.*, p. 48.
- (25) La première définition de « bienséance » que donne Furetière dans son dictionnaire est « ce qui convient

à une chose, qui lui donne de la grâce, de l'agrément ».

- (26) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 83.
- (27) *Ibid.*, p. 83.
- (28) Pierre Corneille, *Rodogune*, *op. cit.*, p. 48.
- (29) Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, 1998, p. 22.
- (30) *Idem.*
- (31) Pierre Corneille, *Rodogune*, *op. cit.*, p.81.
- (32) *Ibid.*, p. 75, Acte II, sc. I, v. 404.
- (33) Vois jusqu'ou m'emporta l'amour du diadème,
- (34) *Ibid.*, p. 75, Acte II, sc. I, v. 405.
- (35) *Ibid.*, p. 76, Acte II, sc. I, v. 423.
- (36) *Ibid.*, p. 79.
- (37) *Ibid.*, p. 93.
- (38) *Ibid.*, p.79, Acte II, sc. II, v. 495-498 et Acte IV, sc. VII, v.1479.
- (39) *Ibid.*, p.87, Acte II, sc. IV, v. 725-728 et Acte II, sc. IV, v.739-744.
- (40) *Ibid.*, p.84, Acte II, sc. IV, v. 646-660.
- (41) *Ibid.*, p.121, Acte IV, sc. VI, v.1466-1475.
- (42) *Ibid.*, p.121, Acte I, sc. III, v.137-143 et Acte II, sc. IV, v.675-678.
- (43) *Ibid.*, p. 122.
- (44) Georges Forestier, *La tragédie française : passions tragiques et règles classiques*, Armand colin, 2010, p. 195.
- (45) Pierre Corneille, *Rodogune*, *op. cit.*, p. 122.
- (46) *Ibid.*, p. 124.
- (47) *Ibid.*, p. 123-124.
- (48) *Ibid.*, p. 75-76.
- (49) *Ibid.*, p. 76.
- (50) *Ibid.*, p. 78.
- (51) *Ibid.*, p. 81.
- (52) *Ibid.*, p. 84.
- (53) *Ibid.*, p. 124.
- (54) *Ibid.*, pp. 138-139.
- (55) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 78.
- (56) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996, pp. 222-223.
- (57) *Ibid.*, p. 223.
- (58) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale Corneille à l'œuvre*, *op. cit.*, p.223.
- (59) *Ibid.*, p. 217.

La bibliographie

I. Les ouvrages français

1. Les œuvres littéraires

Corneille (Pierre), *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la pléiade, éd. Georges Couton, Gallimard, 1984.

— *Œuvres complètes*, tome III, Bibliothèque de la pléiade, éd. Georges Couton, Gallimard, 1987.

— *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, GF, 1999.

— *Rodogune*, éd. Jean Serroy, Gallimard, folio théâtre, à Saint-Amand, 2011.

d'Aubignac (Abbé), *La pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, 2001.

Heinsius (Daniel), *La constitution de la tragédie dite La Poétique d'Heinsius*, édition, traduction et notes par Anne Duprat, Droz, Genève, 2001.

2. Les œuvres critiques

Bénichou (Paul), *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1993.

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

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

— *La tragédie française : passions tragiques et règles classiques*, Armand Colin, 2010.

II. Les ouvrages japonais

1. Les œuvres littéraires

アリストテレス 『詩学』、松本仁助・岡道男訳、世界思想社、1985年。

アリストテレス 『詩学』 松本仁助・岡道男訳／ホラーティウス 『詩論』、岡道男訳、岩波書店、ワイド版岩波文庫、2012年。

オービニャック 『演劇作法』、戸張智雄訳、中央大学出版部、1997年。

ピエール・コルネイユ 『コルネイユ名作集』、岩瀬孝ほか訳、白水社、1975年。

2. Les œuvres critiques

岩瀬孝ほか 『フランス演劇史概説』、早稲田大学出版部、1980年。

小倉博孝ほか 『コルネイユの劇世界』、上智大学出版、2010年。

ポール・ベニシュー 『偉大な世紀のモラル フランス古典主義文学における英雄的世界像とその解体』、朝倉剛、羽賀賢二訳、法政大学出版局、1993年。

III. Le dictionnaire

Dictionnaire de l'Académie française, 1694.

Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière, 1690.