

« La pompe d'un courroux ». Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille

Myriam Dufour-Maître

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2009/1 (N° 68), PAGES 255 À 270
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0992-5279

DOI 10.3917/licla.068.0255

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-1-page-255.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Myriam Dufour-Maître

« La pompe d'un courroux¹ » Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille

L'émotion trouve au théâtre l'espace d'une publication complexe, entre dramaturgie, action scénique et public. Trébuchement du discours, bouleversement des visages, frémissement, un je ne sais quoi émane brusquement du personnage et de l'acteur qui le soutient, circule de la scène vers l'assistance, entre les spectateurs peut-être : les adversaires du théâtre, Pierre Nicole au premier chef, ont senti d'emblée que dans ce trouble émotionnel résidait peut-être le plus grand danger de la représentation théâtrale, face auquel la catharsis (d'ailleurs improbable²) ou la traditionnelle dénonciation des passions restaient impuissantes. L'affleurement des émotions dans la tragédie, leur mode de manifestation, leur rôle dans la dramaturgie et dans le spectacle doivent néanmoins être considérés aussi en fonction des manifestations passionnelles, plus codifiées par la rhétorique³ et plus contrôlables dans leur définition, sinon dans leurs effets : les émotions dites par les personnages, jouées et/ou éprouvées par les comédiens, ressenties par les spectateurs peuvent appuyer la composition passionnelle propre à chaque personnage, la complexifier, la perturber, la contredire même parfois⁴.

¹ P. Corneille, *Sophonisbe* [1663], V, 7, v. 1801, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1980-1987, t. III, p. 446. Toutes les références à l'œuvre de Corneille seront tirées de cette édition, désignée désormais par l'abréviation *OC*.

² T. Gheeraert, « La catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *Études Epistémè*, n° 1, 2002, p. 104-140 ; http://www.etudes-episteme.org/ee/file/num_1/ee_1_art_gheeraert.pdf.

³ G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, Puf, 2000.

⁴ La distinction entre passions et émotions est proposée par Descartes, qui fait de l'émotion un mouvement intérieur de l'âme seule : « Et bien que ces émotions de l'âme soient souvent jointes avec les passions qui leur sont semblables, elles peuvent souvent aussi se rencontrer avec d'autres, et même naître de celles qui leur sont contraires. Par exemple, lorsqu'un mari pleure sa femme morte, laquelle (ainsi qu'il arrive quelquefois), il serait fâché

Nous faisons ici l'hypothèse que cette tension entre passions et émotions se trouve liée, dans une large mesure, aux assignations de genres et à la différence des sexes, à la façon dont le théâtre prend en charge sa reconnaissance, son déni ou sa perversion⁵. L'étude des rôles féminins dans quelques tragédies de Corneille paraît susceptible d'éclairer certains enjeux de cette question : nous nous intéresserons ici à l'articulation entre la place des femmes et du féminin dans le *muthos* tragique d'une part, la manifestation (ou non) des émotions dans l'espace public du théâtre d'autre part. L'impossible de la catharsis, « belle idée » mais sans « effet dans la vérité » selon Corneille⁶, aurait alors partie liée avec cet impossible de la langue dont Jean-Claude Milner souligne qu'il prend précisément « la forme dramatique des sexes⁷ ».

Passions tragiques et émotions

Rappelons la définition bien connue que Corneille donne de la tragédie, plus particulièrement du point de vue de sa « dignité » :

Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition, ou la vengeance ; et veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une Maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le Poème, et leur laisse le premier.⁸

de voir ressuscitée » ; et ainsi, ajoute Descartes, du plaisir qu'on prend à la tragédie, de sentir s'exciter en nous les passions représentées (*Les Passions de l'âme*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, « Tel », 1988, art. 147 et 148, p. 241-243, citation p. 242). Corneille lui-même distingue les passions des « troubles de l'esprit » (*Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *OC*, t. III, p. 134). Voir G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 169-170.

⁵ Voir les travaux d'Hélène Merlin-Kajman : *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 ; *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000 ; « Les larmes au XVII^e siècle : entre *pathos* et *logos*, féminin et masculin, public et privé », *Littératures classiques*, Paris, n° 62, été 2007, p. 205-222.

⁶ *Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de la tragédie », *OC*, t. III, p. 146. La catharsis impossible est bien la catharsis aristotélicienne, mais plus encore ses diverses formulations aux XVI^e et XVII^e siècles (qu'il s'agisse d'éradication, d'épuration ou de tempérament des passions), conduisant Corneille à repenser entièrement la question des effets du spectacle et à faire de l'admiration le principal ressort tragique.

⁷ J.-Cl. Milner, *L'Amour de la langue* [1978], Paris, Verdier, 2009, p. 118.

⁸ *Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *OC*, t. III, p. 124.

À la hiérarchie des genres, au sommet desquels se tient la tragédie, correspond donc une hiérarchie des passions qui place implicitement l'amour au « second rang » dans la dramaturgie, et du côté du féminin, par opposition à « mâle⁹ ». Lorsqu'une femme est le personnage principal (éponyme le plus souvent), elle doit être animée, tout comme les personnages principaux masculins, de passions plus « nobles » et plus « mâles » que l'amour, lequel peut donc en théorie être absent. Si l'amour anime l'héroïne, ce sera au titre d'un « ornement » ou d'un « acheminement » de l'action principale. Si le personnage (homme ou femme) est secondaire, l'amour pourra au contraire être sa passion dominante et le moteur exclusif de son action, mais il ou elle pourra aussi être animé(e) de ces mêmes passions nobles et mâles. La composition passionnelle des personnages féminins, si elle peut en surface paraître parfois identique (et avoir donné lieu à d'abondantes spéculations sur « l'héroïsme féminin » chez Corneille), se différencie donc de façon essentielle selon le rang, premier ou second, occupé dans la tragédie. Nous aborderons ainsi de façon différenciée les tragédies dont le protagoniste est une femme (*Médée*, *Théodore*, *Sophonisbe*¹⁰) et examinerons, par contraste, quelques personnages féminins secondaires, Marcelle dans *Théodore*, Dircé et Jocaste dans *Edipe*¹¹, en tâchant de mettre en évidence la différence entre la caractérisation genrée des passions tragiques et le régime, visiblement plus délicat à prévoir et à codifier, des émotions, de leur surgissement et de leurs effets¹².

Les trois tragédies aux héroïnes éponymes offrent trois dénouements qui sont autant de triomphes féminins : mais à la fuite insolente et impunie de Médée, au triomphal suicide de Sophonisbe, s'oppose la vengeance spectaculaire de Marcelle, qui dérobe en quelque sorte la vedette à Théodore. Dans ces trois tragédies, l'héroïne place bien au-dessus de l'amour une passion plus « noble » et plus « mâle » : la vengeance, la « passion de Dieu », la passion de la patrie et de l'honneur. Mais en même temps que se disent et se manifestent ces passions dignes de la tragédie, se disent et se manifestent des émotions bien différentes, ou au contraire une absence d'émotions qui a pu faire qualifier l'héroïne ou l'action de

⁹ Corneille rompt ainsi avec la doxa qui, de Ferrand à Bossuet, place l'amour au principe de toutes les passions : voir G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 189-191.

¹⁰ *Rodogune* pose un problème particulier, dans la mesure où, afin d'éviter la confusion avec la reine d'Égypte, Corneille n'a pas donné à sa tragédie le nom de Cléopâtre, « sur qui tombe toute l'action tragique ». Mais comme on peut estimer que le protagoniste de cette tragédie est bien plutôt Antiochus, nous avons préféré ne pas inclure cette tragédie dans le corpus.

¹¹ Il faut considérer à part aussi les comédies héroïques, *Tite et Bérénice* (dont le titre semble offrir deux personnages principaux) et *Pulchérie*.

¹² Dans un article dont nous avons pris connaissance tardivement, Hélène Merlin-Kajman fait l'hypothèse que l'amour serait, « dans la plupart des tragédies cornéliennes, le vecteur de l'écart, le support des questions, du bouger des significations, des valeurs et des identifications – bref, le vecteur de la catharsis » (« Corneille, une politique de l'image scénique », *Œuvres et critiques*, t. XXX, vol. 2, 2005, p. 133-148).

« froids » : dans tous les cas, le régime émotionnel vient complexifier la rhétorique passionnelle, et engager la question de la représentation des femmes et de la définition du féminin.

***Médée* ou la destruction des émotions**

Les tragédies, du moins chez Corneille, subordonnent les mœurs à l'action et le choix singulier que fait Corneille, contre les autres dramaturges de son temps, d'un sujet tragique invraisemblable mais vrai, lui permet de relativiser fortement le « convenable¹³ » que réclame la bienséance externe au profit du « semblable », c'est-à-dire de ce que l'on sait d'un personnage historique en particulier : « *Medea ferox invictaque*¹⁴ ». Corneille ouvre précisément sa tragédie sur cette question, Jason n'attendant pas de son épouse répudiée autre chose que le discours qu'ont eu celles qu'il a délaissées avant elle :

Et que fit Hypsipyle,
Que pousser les éclats d'un courroux inutile ?
Elle jeta des cris, elle versa des pleurs,
Elle me souhaita mille et mille malheurs, [...]
Médée en son malheur en pourra faire autant :
Qu'elle soupire, pleure, et me nomme inconstant.¹⁵

La présomption de Jason permet ainsi de mettre en valeur, contre le vraisemblable escompté, le caractère extraordinaire de Médée, dont l'*ethos* échappe à la loi commune des caractères féminins. Mais contrairement à l'incandescence croissante qui précipitait la Médée antique de la douleur dans la colère puis dans la fureur, la Médée de Corneille atteint méthodiquement un degré de passion à la fois extrême et dénué d'émotion, depuis sa première apparition à l'acte I, bouleversée et bouleversante, jusqu'à cette exhortation oxymorique au début de l'acte V : « Consulte avec loisir tes plus ardents transports » (v. 1348), où c'est lucidement, et presque froidement, qu'elle envisage le double infanticide. L'ultime jeu sur les mots « Je vous perds, mes enfants, mais Jason vous perdra » favorise un geste dont elle s'est déjà détachée : « mon bras en résoudra » (v. 1375-1376), et c'est par la

¹³ « Le Poète doit considérer l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi, et le pays de ceux qu'il introduit : il faut qu'il sache ce qu'on doit à sa Patrie, à ses parents, à ses amis, à son Roi [...] afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux Spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr » (*Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *OC*, t. III, p. 131).

¹⁴ « 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. C'est ce que veut dire Horace par ce vers : *Sit Medea ferox invictaque* » (*ibid.*, p. 132 ; cf. Horace, *Art poétique*, v. 123).

¹⁵ *Médée*, I, 1, *OC*, t. I, p. 1386, var. a.

synecdoque que le personnage prend acte des effets : « mes désirs sont contents » (v. 1607). Sa jouissance en effet n'est pas dans le meurtre comme chez Sénèque, mais dans cette réussite paradoxale de formuler son désir dans le moule même de ce qui lui fut imposé, et dont elle fait le cœur de sa vengeance. Le triomphe de Médée, c'est de faire siens les mots mêmes qui visaient à l'anéantir :

C'est par là que je fuis, et que *je t'abandonne*,
Pour *courir à l'exil* que ton change m'ordonne. (v. 1601-1602)

Réunification proprement éthique, qui lui permet de renvoyer Jason, dans leur ultime confrontation, à cette expression vaine qu'il avait lui-même définie comme féminine, et à laquelle elle oppose triomphalement ses « effets » (V, 5). *Médée* s'achève logiquement alors sur une longue amplification de Jason, à qui Euripide et Sénèque ne laissaient qu'un bref dernier mot. Ce monologue pathétique est orienté vers la construction de la légende : victorieuse, Médée est désormais maîtresse ultime de la *fama* (v. 1630-1633) ; mais conformément à l'aspiration au « repos » qu'elle a formulée au vers 1272, c'est plutôt le silence qui s'étend sur les espaces qu'elle habitera désormais, aux confins du monde, sur ce « roc inaccessible » où la « tigresse » aura fait « retraite », comme l'imagine Jason (v. 1642-1643). Que voulait Médée, et qu'a-t-elle obtenu ? Qu'il ne reste rien à désirer, à personne, pas même à elle, que la mort ou une forme de mort. La destruction qu'engage Médée, au-delà de l'infanticide, touche plus avant, au cœur même du *logos*. « Esprit indomptable » et rhétoricienne retorse, la Barbare met à mort, méthodiquement, le langage des parjures. Médée est certes invaincue, mais à proportion même de sa « brutalité » (Jason, v. 1587), de cette férocité, au sens premier, qui entraîne l'humanité tout entière dans un silence animal, en-deçà des passions et des émotions.

La catharsis *logique* (construite par la dramaturgie et relevant du discours des passions, pitié, crainte et admiration) s'entache alors d'un trouble qui touche au régime des émotions et de leur manifestation publique dans l'espace du théâtre : reflet en nous de cette destruction émotionnelle à laquelle s'est livré le personnage. L'éloge et le blâme sont devenus erratiques (v. 1609) non seulement pour Médée, mais pour nous-mêmes, qui ne pouvons ni nous prémunir tout à fait contre l'émotion, ni nous y abandonner, et moins encore en présence des autres spectateurs. La scène ultime nous place dans une position émotionnelle aporétique, entre la pitié à l'égard d'une férocité glaçante et la froideur face à une déréliction méprisable.

Il semble que Corneille, au seuil de sa carrière tragique, ait pris d'emblée la mesure de cette « cruauté » du théâtre, de cette extinction du *movere*, dès lors que la scène entreprendrait de mettre à nu le pouvoir et d'entraîner le spectateur dans une sidération semblable à celle qui immobilise Jason. *Ubris* de la tragédie, que le dramaturge tient ensuite à distance : *L'Illusion comique*, publiée en même temps, rétablit au contraire le pouvoir de médiation des émotions en ce qu'elles sont,

précisément, représentées, notamment par les mouvements de frayeur, les sursauts d'indignation et les pleurs de Pridamant.

Théodore ou le gel des émotions¹⁶

Après la sorcière, la sainte présente un cas particulièrement délicat de construction passionnelle et d'effet émotionnel. L'Examen souligne la « froideur » du caractère de Théodore : aucune passion, aucune « chaleur », « là même où son zèle pour Dieu qui occupe toute son âme devrait éclater le plus ». Dans sa lettre du 18 mai 1646 contemporaine de la pièce, Corneille se dit pourtant persuadé de la possibilité d'allier dévotion et chaleur :

Il est trop vrai que communément la Poésie ne trouve pas bien ses grâces dans les matières de dévotion ; mais j'avais toujours cru que ce défaut provenait plutôt du peu d'application de notre esprit que de sa propre insuffisance, et m'étais persuadé que d'autant plus que les passions pour Dieu sont plus élevées et plus justes que celles qu'on prend pour les créatures, d'autant plus un esprit qui en serait bien touché pourrait faire des poussées plus hardies et plus enflammées en ce genre d'écrire.¹⁷

Polyeucte était, dans ses actions comme dans ses discours, visiblement animé de ces « passions pour Dieu ». Corneille n'est jamais embarrassé lorsqu'il s'agit de préférer le « semblable » au « convenable », et le portrait d'une vierge éloquente et forte n'était pas pour le faire reculer, d'autant que Siméon Métaphraste lui en fournissait la caution. Pourquoi n'a-t-il pu compenser la modestie de la vierge par la chaleur de son zèle ? L'amorce de la réponse se trouve sans doute dans la formule même à laquelle Corneille a recours pour qualifier son personnage : « une vierge et martyr sur un théâtre, n'est autre chose qu'un terme¹⁸ qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action ». La connotation phallique liée dès l'Antiquité aux

¹⁶ Afin de complaire à sa puissante épouse Marcelle, Valens, gouverneur d'Antioche, a condamné au lupanar Théodore, princesse chrétienne : Placide, fils de Valens et amoureux de Théodore, refuse en effet d'épouser Flavie, la fille de Marcelle. Mais Placide ne parvient ni à ébranler la foi de Théodore, ni à fléchir la haine de Marcelle, ni à sauver la jeune vierge du « lieu infâme ». Dans l'intervalle, Didyme, jeune chrétien amoureux de Théodore, a obtenu par ruse d'y entrer le premier : c'est pour proposer à Théodore d'échanger leurs vêtements, favorisant ainsi la fuite de la jeune fille, qui tombe néanmoins à nouveau aux mains de Marcelle. Celle-ci, voyant Flavie morte de désespoir, assassine les deux chrétiens.

¹⁷ Lettre à René II de Voyer d'Argenson, *OC*, t. II, p. 345.

¹⁸ « TERME. [...] Chez les architectes, est une espèce de poteau ou de colonne ornée en haut d'une figure ou tête de femme, de satyre, ou autre, qui sert à soutenir les fardeaux dans les bâtiments, ou d'ornements dans les jardins. L'origine en vient, de ce que c'étaient autrefois des bornes plantées au bout des héritages pour les séparer, auxquelles on donnait la figure du dieu Terme. C'était une divinité fabuleuse des païens, qu'ils peignaient sans bras et sans pieds, afin qu'elle ne pût changer de place » (Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Leers, 1690).

hermès est peut-être entrée en jeu dans le choix de cette métaphore, suggérant ainsi la négation du sexe et du désir féminins, dont l'évocation paraît émotionnellement incontrôlable, du moins « sur un théâtre ».

Le *Martyre de sainte Théodore vierge* écrit par saint Ambroise explicite au contraire le dilemme de la jeune chrétienne, au moment où elle apprend qu'on la condamne au lupanar. Faut-il plaider, au risque du scandale ? Faut-il se taire, confiante en Dieu et en la pureté de son âme, au risque de paraître consentir à ce châtement ? Ambroise n'esquive pas même ce qui, dans l'émotion intérieure de la jeune fille, relèverait du désir :

Car vierge de quelle manière, si tu fais la courtisane ? Comment vierge si tu aimes les adultères ? Comment vierge si tu cherches l'amour ? [...] elle pleura, et elle se tut, de peur qu'un adultère l'entendît seulement parler ; et sans choisir d'outrager la pudeur elle refusa d'outrager le Christ. Jugez si elle pouvait vouer son corps à l'adultère, elle qui n'y avait pas même voué sa voix.¹⁹

La narration hagiographique permet de développer précisément ces affres que la jeune vierge choisit de taire face à son juge, puis qui l'assaillent dans « le lieu infâme » lorsque survient Didyme. À l'hésitation de la sainte correspond l'hésitation momentanée de l'hagiographe à nommer et décrire l'action et le lieu, hésitation résolue pourtant en faveur du mot propre :

Voici un moment que mon discours hésite d'avoir à se faire entendre et à exposer une suite d'actes criminels. Vierges de Dieu, fermez vos oreilles : l'enfant de Dieu est menée au lupanar. Ou plutôt, vierges de Dieu, ouvrez vos oreilles : on peut prostituer une vierge du Christ, on ne la rendra pas adultère. Où que soit la vierge, là est le temple de Dieu. Non seulement le lupanar ne diffame pas la chasteté, mais la chasteté abolit même l'infamie du lieu. Les effrontés se ruent à la débauche. Apprenez les miracles des martyrs, saintes vierges, désapprenez les vocables du lieu.²⁰

Mais qu'eût dit le public, note Corneille, si comme saint Ambroise « j'eusse fait voir Théodore dans le lieu infâme, si j'eusse décrit les diverses agitations de son âme durant qu'elle y fut, si j'eusse figuré les troubles qu'elle y ressentit au premier moment qu'elle vit entrer Didyme²¹ » ?

Ne pouvant *techniquement* sur la scène ni imiter l'extrême réserve de Théodore, ni déployer l'éloquence d'Ambroise²², Corneille écarte la solution du monologue, et ne donne pas non plus à son personnage l'éloquence diserte qu'elle déploie face au

¹⁹ OC, t. II, p. 1335.

²⁰ *Ibid.*, p. 1335-1336.

²¹ Examen de *Théodore*, OC, t. II, p. 271.

²² Dans l'Examen, Corneille évoque « cette éloquence *qui convertit saint Augustin* », à destination peut-être des adversaires augustiniens du théâtre (*ibid.* ; nos italiques).

juge chez Siméon Métaphraste²³ : c'est le débat lui-même qu'il ne convient pas d'entendre et qu'il faut dérober jusqu'à « l'imagination » du public. Mais le dramaturge emprunte à l'hagiographe tardif le choc du mot propre dans la bouche même de la vierge. Valens, face à Marcelle (et au spectateur), avait enveloppé l'énoncé de la sentence : « Agréez ce supplice, et sans que je le nomme » (v. 663). Mais en chargeant Paulin de l'annoncer à Théodore, Valens compte au contraire sur l'efficace du mot propre : « Tranche le mot enfin, que je la prostitué » (v. 707). Paulin, en tranchant le mot, doit porter le coup, « étonner » Théodore, guetter sur son visage le trouble et le combat : ce sera alors le moment opportun pour faire entrer Placide et achever de la vaincre.

Mais si la scène est annoncée, on comprend aisément qu'elle ne puisse être une scène à faire : le spectateur serait en effet pris entre son désir, légitime au théâtre, d'assister à la manifestation émotionnelle escomptée, mais qui le placerait en position de complice de Valens, et son attente d'une impassibilité louable de la vierge, mais qui le frustrerait de son plaisir théâtral. L'acte III s'ouvre donc bien sur cette scène attendue, mais *in medias res* : Paulin a parlé. Mais a-t-il déjà « tranch[é] le mot » ? Théodore à la fois demande où on la conduit (n'a-t-elle pas compris ?) et parle de « ces indignités », plaidant pour des tourments plus à la hauteur du sacrilège qu'elle commet envers les dieux païens, comme si elle cherchait en effet à faire prononcer le mot-sentence à Paulin, qui s'en tient au contraire à des formules adoucies et met l'accent surtout sur le blasphème. Valens et Paulin croient donc en l'efficace du mot, et peut-être avec eux le spectateur ou le critique attaché à une pudicité superficielle du théâtre. C'est donc Théodore elle-même qui tranche à nouveau le mot, et ce faisant le désamorce :

Vous leur immolez donc l'honneur de Théodore,
À ces dieux, dont enfin la plus sainte action
N'est qu'inceste, adultère, et prostitution ?²⁴

La vierge ne s'effarouche pas davantage des mots que ne l'avait fait l'iconoclaste, puisque ces vers constituent une réécriture des paroles de Polyeucte à Félix²⁵. Cette « froideur » du personnage se trouve liée à la dissociation qu'elle parvient à opérer entre son corps, sa main et son âme (v. 778-779), mais peut-être surtout à sa capacité à tenir à distance tout réalisme linguistique, à conserver au langage sa puissance d'*abstraction*. Saint Ambroise invitait ses lectrices à « ouvrir les oreilles » à son éloquence. Corneille réinterprète la phrase :

²³ Proclamant sa virginité, elle dit en plein tribunal ce qu'Ambroise lui faisait taire, et le gouverneur conclut : « Puisque tu aimes mieux être traînée au lupanar plutôt que de sacrifier aux dieux, voyons s'il te sauvera, ce Christ pour qui tu t'entêtes à déployer tant d'éloquence » (*OC*, t. II, p. 1333).

²⁴ *Théodore*, III, 1, v. 752-754, *OC*, t. II, p. 302.

²⁵ *Polyeucte*, V, 3, v 1667-1669, *OC*, t. I, p. 1045.

et c'est pour ce *spectacle* qu'il invite particulièrement les vierges à ouvrir les *yeux*. Je l'ai dérobé à la *vue*, et autant que j'ai pu, à l'imagination de mes auditeurs.²⁶

Il soutient ainsi le paradoxe d'un théâtre qui se prive de l'éclat du spectacle : « sa représentation n'a pas eu grand éclat²⁷ ». Mais ce peu d'éclat s'avère paradoxalement une éclatante publication de la « modestie de notre scène », d'une pureté qui consiste moins en une épuration qu'en une négociation habile avec les représentations fantasmatiques : c'est bien le mot *représenté* qui seul permettrait de désamorcer « l'idée », c'est bien la scène qui serait à même de congédier la coulisse²⁸. Mais le prix à payer est celui d'une impossible convocation sur la scène de la « passion pour Dieu », et d'une mobilisation émotionnelle du chrétien spectateur. Entre la chaleur de *Polyeucte* (1643) et le gel de *Théodore* (1646) a pris place en effet *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou (1644), manifestation d'une efficace des mots de la foi troublant le spectateur figuré mais aussi le spectateur réel.

Avec les édifiantes représentations de 1636 et 1637 à Rome, la vierge d'Antioche était devenue en quelque sorte une Muse chrétienne d'un théâtre purifié. [...]. Corneille a-t-il voulu lui aussi faire de sa vierge une allégorie du théâtre chrétien ?²⁹

Si la vierge pouvait sanctifier jusqu'au lupanar, le théâtre même le plus épuré et le plus dévot ne saurait devenir le « temple de Dieu ». Il s'avère impossible de tenir l'obscène hors de la scène, d'éviter la représentation mentale de ce qui est occulté³⁰. Que le mot soit dit ou non, la scène représentée ou non, la seule « idée de la prostitution » provoque une émotion que l'éloquence de saint Ambroise peut purifier, mais que le spectacle est impuissant à arracher au pur scandale. Le « terme » ne saurait de surcroît évacuer le féminin et le trouble, qui font retour par l'image, la métaphore, la métamorphose. Dans Siméon Métaphraste, le soldat qui entre après Didyme au cachot de Théodore,

tombant sur un homme au lieu de la vierge, en eut l'esprit choqué ; il se disait : « Est-ce que leur Jésus transforme les vierges en hommes ? [...] J'ai bien entendu parler

²⁶ *Théodore*, Épître dédicatoire, *OC*, t. II, p. 270 ; mes italiques.

²⁷ *Ibid.*, p. 269.

²⁸ Ce que signale peut-être justement l'auto-citation.

²⁹ G. Couton, Notice de *Théodore*, *OC*, t. II, p. 1320-1321. Voir aussi M. Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 223-259.

³⁰ Voir dans le présent volume l'article de Michèle Rosellini. Chez Ambroise, cette puissance érotique du caché, qui commande un récit sans voile en même temps qu'elle interdit toute représentation directe, est évoquée d'emblée : « Il y avait naguère à Antioche une vierge qui évitait de se montrer en public ; mais plus elle fuyait le regard des hommes, plus elle les enflammait » (*OC*, t. II, p. 1335).

d'eau convertie en vin par ce même Jésus [...]. J'ai peur que moi aussi il ne me convertisse en femme. »³¹

Corneille, sans reprendre la superposition troublante du travestissement et de la préfiguration de l'Eucharistie, n'a pas manqué néanmoins de marquer ce retour du féminin, porteur d'une étrange émotion qui touche à la « dignité » des personnages et de la tragédie. Didyme, a estimé Cléobule, ne pouvait paraître en public ainsi vêtu en femme :

Vous le verriez déjà, si j'avais pu souffrir,
Qu'en cet habit de fille on vous le vint offrir,
J'ai cru que sa valeur, et l'éclat de sa race
Pouvaient bien mériter cette petite grâce.³²

La tragédie religieuse enfin se trouve impropre à occuper pleinement la scène, obligeant à déporter les émotions vers Placide, premier acteur, et vers Marcelle surtout³³, et à réintroduire le pouvoir imageant du mot, autrement dit l'hypotypose. Au mot propre que tranchait froidement l'héroïne, tâchant en vain d'*interdire* ainsi le fantasma, s'opposent les images que suscitent les personnages secondaires, la fascination-répulsion pour leur charge émotionnelle, que médiatise néanmoins le récit :

L'amour va rarement jusque dans un tombeau
S'unir au reste affreux de l'objet le plus beau.³⁴

À quoi répond, dans le récit du suicide de Marcelle, le plaisir qu'elle goûte jusqu'au dernier souffle à contempler ses victimes, non seulement vengée, mais vengée aux yeux de Placide éperdu :

Elle tombe, et tombant elle choisit sa place,
D'où son œil semble encore à longs traits se souler
Du sang des malheureux qu'elle vient d'immoler.³⁵

³¹ *OC*, t. II, p. 1334.

³² *Théodore*, IV, 5, v. 1361-1364 ; « C'est à peine si le spectateur a échappé à une scène comique », note Christian Biet (« La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyre* de Corneille », *Littératures classiques*, n° 39, printemps 2000, p. 97).

³³ « Ainsi la placidité, voire la dureté de la sainte, se trouve comme compensée par l'exaspération des autres personnages et la production d'émotions diverses et fortes » (L. Picciola, Notice de *Théodore* dans P. Corneille, *Théâtre complet*, Paris, Dunod, « Classiques Garnier », 1996, t. II, p. 497).

³⁴ *Théodore*, I, 3, v. 261-262. Voir aussi v. 643-646.

³⁵ *Ibid.*, V, 7, v. 1839-1842.

Les émotions liées à ce spectaculaire doublement relativisé (par le caractère secondaire des personnages et par la discursivité), loin de se dissoudre dans une catharsis souveraine, viennent soutenir au contraire la possibilité d'une catharsis sans pitié :

La mort de Théodore peut servir de preuve à ce que dit Aristote, *que quand un ennemi tue son ennemi, il ne s'excite par là aucune pitié dans l'âme des spectateurs*. Placide en peut faire naître, et purger ensuite ces forts attachements d'amour qui sont cause de son malheur ; mais les funestes désespoirs de Marcelle et de Flavie, bien que l'une ni l'autre ne fasse de pitié, sont encore plus capables de purger l'opiniâtreté à faire des mariages par force [...].³⁶

Déplacée de l'action principale vers l'action secondaire, la catharsis invite le spectateur à une forme de mesure : la pitié reste relative, la crainte se trouve réduite à ses justes proportions dans l'application qu'il peut faire à lui-même des malheurs représentés, l'adhésion aux passions spectaculaires cède le pas à la conscience d'une composition entre passions, émotions et réflexion.

***Sophonisbe* ou la composition des émotions**

L'enjeu même de cette tragédie est le lien du pouvoir avec une émotion publique, la honte de faire l'ornement d'un triomphe, honte à laquelle Sophonisbe entend échapper à tout prix, en revenant vers Massinisse. Toute la tragédie est elle-même orientée par la question de la manifestation ou de la dissimulation des émotions. C'est une pièce où les personnages pleurent, et ces pleurs ne sont pas nécessairement feints³⁷. Voir, ne pas voir, laisser ou non voir des émotions est donc au cœur de l'intrigue, qui repose notamment la capacité de Sophonisbe à percer l'indifférence jouée d'Eryxe.

Le dénouement consacre le triomphe paradoxal de Sophonisbe, qui fait de sa mort, pourtant privée et vue du seul Lévide, un triomphe sur Rome : le récit que fait le tribun romain de cette agonie en publie, en institue même la valeur. Trop tard, l'espoir d'être traitée en reine est venu adoucir son regard, mais c'est le poison avalé et consciente de l'illusion qu'elle avoue, avec un « souris amer » : « Je sens vers cet espoir tout mon cœur s'échapper » (v. 1781). Émotion fugitive que, loin de dissimuler, elle annexe à son triomphe, car ce n'est pas sur l'émotion qu'est

³⁶ Examen de *Théodore*, OC, t. II, p. 272.

³⁷ Il est beaucoup plus intéressant de supposer que Sophonisbe pleure vraiment, comme s'en émeut Syphax : « À des charmes si forts joindre celui des pleurs ! » (I, 4, v. 369) ; Eryxe : « Sophonisbe en un mot, et captive, et pleurante » (II, 1, v. 427) ; Massinisse : « Les pleurs de Sophonisbe ont surpris ma raison » (II, 2, v. 561). Ces pleurs ne sont pas un apanage féminin, ainsi Massinisse devant Lélius : « Mes pleurs et mes soupirs vous fléchiront-ils mieux ? » (IV, 3, v. 1331) et devant Sophonisbe : « Appuyer mes soupirs et secourir mes larmes » (IV, 5, v. 1422).

remportée la victoire, mais sur la lecture non autorisée qu'on pourrait en faire. Ce que relate Lépide est une cérémonie funèbre, qui n'exclut pas la défaite du corps ni le surgissement de l'émotion mais qui, alliant des indices disparates, oblige à les lire comme un tout signifiant, un discours politique :

À ces mots la sueur lui montant au visage,
 Les sanglots de sa voix saisissent le passage,
 Une morte pâleur s'empare de son front,
 Son orgueil s'applaudit d'un remède si prompt,
 De sa haine aux abois la fierté se redouble,
 Elle meurt à mes yeux, mais elle meurt sans trouble,
 Et soutient en mourant la pompe d'un courroux,
 Qui semble moins mourir que triompher de nous.³⁸

Un syntagme tel que « la pompe d'un courroux » signale que cette vertu qui « devait naître Romaine » ne relève pas de l'ataraxie. Le triomphe de Sophonisbe ne se remporte pas sur la passion, mais repose au contraire, comme chez Médée, sur une force passionnelle poussée à l'incandescence. Corps souffrant, émotion retenue et passions publiées se composent alors en une « pompe » : une cérémonie admirable, « sans trouble », le discours éclatant qui consacre la « vertu », « noble » et « mâle », d'une femme qui meurt « digne de régner » : « Et n'étant plus qu'à moi je meurs toute à Carthage. » (v. 1792-1793)

Cette composition des émotions provoque chez le spectateur une émotion elle aussi à la fois inouïe et retenue : « Le théâtre n'éclata que quatre ou cinq fois au plus », souligne d'Aubignac à propos de la réception de *Sophonisbe*³⁹. À quoi les partisans de Corneille répondent : « Les spectateurs sont sans cesse dans l'admiration, et sentent une joie intérieure qui les retient dans un profond silence⁴⁰ ». La « pompe » de la tragédie, en solennisant l'émotion sans l'assimiler aux passions représentées, confère au spectateur lui-même une vertu que le texte reconnaît à l'héroïne sous les noms de « fierté » et de « dignité ». Mais, pour que soit conservée la dignité du héros tragique, de la tragédie et du spectateur, les émotions doivent à la fois s'organiser en discours et échapper à une lisibilité sans reste, à l'imposition d'un sens. Les personnages de Dircé et de Jocaste dans *Œdipe* aideront à mettre au jour ce dernier trait du traitement de l'émotion publique dans les tragédies de Corneille.

³⁸ *Sophonisbe*, V, 7, v. 1795-1802, OC, t. III, p. 446.

³⁹ *Dissertations contre Corneille*, éd. N. Hammond et M. Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 6.

⁴⁰ *Lettre à Monsieur D. P. P. S. sur les remarques qu'on a faites sur la Sophonisbe de M. de Corneille*, s.l.n.d. [BnF : YF-6719]. Descartes use de termes très proches pour décrire, sous le nom d'*émotion*, la « joie secrète dans le plus intérieur de [l']âme » et plus particulièrement la « joie intellectuelle » du spectateur (*Les Passions de l'âme*, éd. cit., art. 147).

Œdipe, ou l'impossible lecture des émotions

S'affrontant à Œdipe, Dircé laisse échapper le mot de *tyran* :

Qui ne craint point la mort, ne craint point les Tyrans.
Ce mot m'est échappé, je n'en fais point d'excuse,
J'en ferai, si le temps m'apprend que je m'abuse.⁴¹

Du moule de la maxime sort ainsi un énoncé qui n'est ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux, mais qui alerte, et qui vient surplomber l'avenir. Cette productivité inattendue du pli rhétorique met au jour un contenu cognitif de la passion, comme le souligne Mégare à la scène suivante :

La raison vous anime, et l'amour vous inspire,
Mais je crains qu'il n'éclate un peu plus qu'il ne faut,
Et que cette raison ne parle un peu trop haut.⁴²

Mais l'intuition vient aussi de la réticence du sujet à se livrer à la « noble » passion de l'orgueil, comme le reconnaît Dircé devant Œdipe :

Cent fois de mon orgueil l'éclat le plus farouche
Aux termes odieux a refusé ma bouche :
Pour vous nommer tyran il fallait cent efforts ;
Ce mot ne m'a jamais échappé sans remords.⁴³

À cet « éclat » de l'orgueil s'oppose sourdement une autre puissance, une émotion, la voix inouïe, au sens premier, du sang :

D'un sang respectueux la puissance inconnue
À mes soulèvements mêlait la retenue.⁴⁴

Or cette voix du sang, qui aurait dû retenir Jocaste, ne semble pas avoir parlé pour que soit évité l'inceste⁴⁵. C'est son silence remarquable en revanche qui lui suggère que Thésée n'est pas son fils : « Je ne sens point pour vous l'émotion du sang » (III, 5, v. 1103). Œdipe enfin, s'il s'est « ému » du port altier du second des

⁴¹ *Œdipe*, II, 1, v. 500-502, *OC*, t. III, p. 39. Voir Chr. Biet, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 203-221 et *passim*.

⁴² *Ibid.*, II, 2, v. 518-520, p. 40.

⁴³ *Ibid.*, V, 5, v. 1805-1808, p. 86.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 1809-1810.

⁴⁵ Est-ce, suggère Hélène Merlin-Kajman, parce qu'il s'agit ici d'une union, et non d'une désunion comme c'est le cas pour Œdipe et pour Dircé ?

« brigands », n'a su reconnaître en lui ni son roi, ni son père⁴⁶. Qu'en conclure, sinon que l'émotion ne peut servir de règle à la vérité, n'étant ni toujours vraie, ni toujours fausse ? Les émotions intérieures, ou au contraire la « froideur » et le silence du cœur, sont des signes polysémiques, dont le contenu cognitif demande élaboration, qui exigent la construction d'une libre interprétation – et qui, parce que libre, *engage* le sujet interprétant.

Mais devenues publiques, ces émotions entrent dans une herméneutique des sujets qui a tût fait de les transformer en gestes (voire en gesticulation), de les faire entrer de force dans une codification arbitrairement transparente et fixe, quelle qu'en ait été la signification éventuelle à l'origine, pourtant semi-opaque et labile. On se souvient que c'est, pour une large part, la raison de l'impassibilité choisie par Théodore, le sens de l'aveu de Sophonisbe. Il convient néanmoins d'éviter d'attribuer un sens forcément négatif à la lecture monosémique des signes d'émotion, ni une valeur forcément positive à la réserve subjective que garantit l'équivocité : aux yeux de Corneille, le gouvernement des âmes ne relève pas nécessairement de la tyrannie, et il est des mésusages de la liberté du privé. L'essentiel est dans la tension maintenue entre les deux lectures, dans la possibilité pour la manifestation émotionnelle à la fois de recevoir une interprétation (ce qu'exige la dramaturgie) et d'échapper à une lecture par trop univoque.

Le risque, dramaturgique, mais aussi éthique et politique, tient dans la transformation des émotions en mécanique sans mystère, aussi prévisible que celle des passions codifiées par la rhétorique. Comment, dans un art mimétique qui exclut la narration directe et qui suspecte le monologue d'artifice, maintenir cette ouverture des signes émotionnels sans anéantir toute mobilisation du spectateur, ni le plonger dans une perplexité peu propre au plaisir théâtral ? L'extraordinaire, l'inouï au sens premier, en plaçant le spectateur face à un cas non résolu d'avance, hors de ses habitudes rhétorico-éthiques, paraît le moyen de soutenir et même de renouveler ses émotions durant la représentation⁴⁷. Mais l'inouï est en même temps le moyen par lequel le régime émotionnel du personnage conserve la « dignité » de la tragédie, en échappant à la lisibilité des passions, aussi bien qu'à une catharsis dissolvante. La catharsis, déjà fortement mise en doute, ne saurait en effet agir selon Corneille que toutes proportions gardées. Ainsi, à propos des mères au spectacle de la Cléopâtre de *Rodogune* :

Bien qu'elles ne soient pas capables d'une action si noire et si dénaturée, que celle de cette reine de Syrie, elles ont en elles quelque teinture du principe qui l'y porta, et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre, non pas un pareil

⁴⁶ *Œdipe*, IV, 4, v. 1461-1468, *OC*, t. III, p. 73. Voir H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, *op. cit.*, p. 321-328 et plus particulièrement p. 325.

⁴⁷ *Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de la tragédie », *OC*, t. III, p. 154.

malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles sont capables de commettre.⁴⁸

Cette considération de la proportion, en arrachant la catharsis au régime de la seule identification passionnelle, en rendant son éventuelle opération nécessairement réflexive, maintient donc les écarts, non seulement entre personnages et spectateurs, mais au cœur même des émotions représentées.

La dramaturgie cornélienne paraît ainsi fondée sur la tension créatrice entre d'une part la lecture univoque de l'émotion, selon une économie indicielle rapide, efficace en apparence et sur laquelle repose à la fois le gouvernement des âmes sur la scène et la contagion émotionnelle vers la salle, et d'autre part la suggestion d'un régime plurivoque du signe émotionnel, qui relève d'une herméneutique plus incertaine, méditative et médiante, et qui garantit la liberté des sujets représentés, tant féminins que masculins, comme celle des spectateurs et des spectatrices. La représentation de la tragédie n'exige pas alors du spectateur une dépense émotionnelle publique qu'il faudrait réparer, immédiatement et sur place, par la représentation d'un divertissement plus léger voire d'une farce. Le trouble élevé en l'âme par l'action, par les héros et les passions représentés, manifeste l'existence d'une réserve subjective que le théâtre vient féconder et complexifier encore, et la représentation peut alors se prolonger dans le silence ému et mesuré à la fois d'une méditation privée⁴⁹.

En donnant à ses héroïnes les passions « mâles » de la tragédie, Corneille empêche qu'on tienne la différence des sexes pour un simple destin biologique. Il réaffirme, par sa dramaturgie, la nécessité pour chaque être parlant de « s'inscrire comme sujet soit d'un côté soit de l'autre⁵⁰ », faisant ainsi limite au Tout. En distinguant le régime plurivoque des émotions, voire leur impossible lecture, de la codification éthique (et donc « genrée »), rhétorique et dramaturgique des passions, Corneille conserve la distance de la langue à ce qui l'excède, à cet impossible de la langue dont nous avons nommé *émotion* la manifestation sensible sur la scène et dans la salle : que tout ne puisse ni se dire, ni se lire, n'est pas rapportable chez Corneille à ces « réfractions imaginaires du Tout et du pas-tout » qui, chez nous Occidentaux, « se laissent résumer dans les noms respectifs de l'homme et de la femme⁵¹ ». Ce qui nous paraît particulièrement remarquable au contraire, c'est la construction de personnages féminins susceptibles de s'inscrire précisément « soit d'un côté, soit de l'autre », selon la place que les genres dramatiques accordent à l'amour. En distinguant enfin la contagion passionnelle d'une catharsis repensée comme élaboration subjective d'un trouble, Corneille construit ainsi la dignité de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁰ J.-Cl. Milner, *op. cit.*, p. 69.

⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

l'émotion publique. Son théâtre se fait alors le lieu d'une vérité, qui tient moins à la conformité de ses héroïnes au récit historique qu'au défaut de la langue qu'elles soutiennent et publient, peut-être plus que ne le font les héros. Révélatrice, par elle et contre elle, d'une évidence royale qui exclut les femmes de l'exercice du pouvoir sans pour autant les priver du statut de sujets, la parole héroïque féminine assure (pas seule, mais en grande partie) le lien vivant de ce pouvoir (et du *logos* qui le manifeste) avec le désir humain, avec l'incomplétude salutaire, avec tout ce qui, tout en s'énonçant pourtant⁵², laisse sans voix.

Myriam Dufour-Maître
Université de Rouen
CEREDI

⁵² L'émotion trouverait alors dans « le pas-tout de la langue » les termes de sa publication paradoxale : « ce point où langue et désir se corrompent l'un l'autre, n'est pas à figurer comme un flux, mais consiste en une articulation signifiante » (*ibid.*, p. 60). Ce qui trébuche et fait signe dans l'émotion est un discours, et non la sémiotique d'un corps féminin.