

STAROBINSKI, Jean. d'œil Vivant. Paris :  
Gallimard (Tel) [1961] 1999.

À Georges Blin

Il a suffi que Mélite paraisse à sa fenêtre : Tircis, à l'instant même, lui appartient, oubliant toutes ses maximes d'indifférence et de liberté. Il cède à la seule beauté d'un visage, lui qui s'était si bien défendu d'être jamais la victime de « l'éclat d'un beau teint qu'on voit si périssable<sup>1</sup> ». Il ne voulait pas être dupe du paraître ; il s'en amusait, trompeur à l'occasion, mais jamais trompé. Proclamant que l'amour et la beauté sont des choses frivoles, sujettes au change, il jouait le jeu du change. Des réalités plus solides retenaient son attention sérieuse. Puisqu'il faut s'attacher à ce qui dure, les richesses sont un avoir moins précaire, moins illusoire... Mais voici soudain tout son monde renversé : « J'ai vu je ne sais quoi<sup>2</sup>. » Une révélation s'est produite ; Tircis, en un clin d'œil, s'est converti, rompant avec son passé et ses convictions. Désormais tout se subordonne à la nouvelle évidence.

Évidence victorieuse, et qui n'a besoin d'aucune preuve supplémentaire. Cela tient à la simple présence d'une personne, dont émane un pouvoir absolu. Dans

cette illumination instantanée, la réflexion n'a pas le temps d'opposer l'être au paraître. L'être s'exprime dans son apparition ; le paraître révèle une essence vraie. La présence suscite un effet qui tient du prodige et qui mêle le surnaturel à la nature. Ce n'est que l'apparition d'un objet, mais d'un objet si resplendissant que l'on se demande s'il n'est pas une pure qualité faite objet, et devenue visible.

Cornaille a-t-il inventé cette mythologie de la présence efficace ? Assurément non. C'est un thème favori de la rhétorique amoureuse de l'époque, qui l'a reçu d'une longue lignée de prédécesseurs. Une jeune beauté, élue du poète, conquiert tout l'univers par son seul éclat, rend l'aurore jalouse (motif de *La Belle Matineuse*), donne aux fleurs une raison de fleurir (pour figurer dans *La Guirlande de Julie*). Non seulement la préciosité, mais l'âge baroque tout entier en ont fait l'un de leurs lieux communs. Un être ne peut se montrer admirable sans devenir le centre de l'univers : la nature entière s'anime et se métamorphose à sa vue, rien n'échappe à son influence. Chez Cornaille, cet effet de présence n'appartient pas seulement à la poésie religieuse et il est repris sur le a sa place dans la poésie religieuse et il est repris sur le mode héroïque. Comment s'en étonner ? C'est l'expression archaïque du pouvoir ; la pensée magique ne conçoit pas de maître humain ou divin qui n'ait le don de s'imposer en apparaissant. Qu'est-ce que la toute-puissance, sinon le privilège de n'avoir qu'à se montrer pour être obéi ? Le mot *éclat*, si fréquent chez Cornaille, exprime parfaitement cette splendeur active. C'est une surprise victorieuse, une conquête foudroyante, un triomphe sans lutte. Telles sont les victoires de Louis XIV : « Louis n'a qu'à paraître<sup>3</sup> », les murailles

tombent, les escadrons s'enfuient, les peuples s'inclinent. À la limite, la présence personnelle n'est plus nécessaire. Une parole, un ordre peuvent représenter l'être souverain, le délivrant ainsi de la nécessité de se montrer en personne :

*Il n'a qu'à donner l'ordre, et vos héros succombent<sup>4</sup>.*

La magie de la présence se transforme aisément en action à distance. L'ordre donné est une simple « émanation » de la présence. Dans cette action sans effort, l'on voit se réaliser instantanément un « je veux » qui n'a pas besoin de passer de la pensée à la parole. « À peine parles-tu...<sup>5</sup> » Soulignons l'importance de cet à peine souvent répété. Il marque la coïncidence absolue de la volonté et de ses effets. La cause n'a pas d'obstacles à franchir, pas de résistance à surmonter : c'est le miracle d'une toute-puissance sans dépense d'énergie. Comme dans la métaphysique d'Aristote, le « premier moteur » peut rester immobile. Bientôt, dans l'univers magique de Cornaille, l'obéissance précédera l'injonction, la victoire devancera la présence éblouissante. Le monde se soumet d'avance, sans attendre d'avoir vu le roi :

*Et tes pareils, pour vaincre en ces nobles hasards,  
N'ont pas toujours besoin d'y porter leurs regards<sup>6</sup>.*

La distance, le temps ne comptent plus. L'effet de présence, dont le prototype est de nature religieuse, resterait incomplet s'il n'était en même temps un effet d'omniprésence.

Il est clair que nous avons affaire à une rhétorique qui emprunte ses armes à une émotion très primitive :



le saisissement devant le sacré et sa lumière. Réduite au rang de fable et de merveille poétique, cette émotion n'est plus qu'une belle feinte, qui permet d'exprimer hyperboliquement le respect que l'on éprouve pour les grands. Et le recours à l'hyperbole, en ce milieu du <sup>xvii</sup>xviii<sup>e</sup> siècle, trahit le besoin de suppléer à une foi défaillante : la soumission se prétend immédiate et irraisonnée, l'obéissance se donne pour un effet de surprise. Il y a du jeu en cela. Si la réflexion ne nous permet pas de justifier notre agenouillement devant le pouvoir, il faut alléguer quelque puissance surnaturelle qui nous y force, il faut flatter les personnes royales en leur faisant croire que leur apparat et leur éclat ostentatoire nous trouvent fascinés et sans défense. Puisque nous sommes subjugués du premier coup d'œil, nous n'avons plus à discuter le bien-fondé de leur empire : il nous est imposé.

À la seule vue d'un portrait, Dorante tombe passionnément amoureux (*La Suite du Menteur*). À l'apparition de l'image peinte de la jeune reine Marie-Thérèse, l'espace où rayonne son effigie fleurit en un clin d'œil, et « tout le théâtre se change en un jardin magnifique » (*La Toison d'Or*). Les personnes souveraines peuvent déléguer leurs simulacres ; éloge suprême : leur présence réelle eût été insoutenable pour le regard admiratif. Elles nous dépassent par leur divin excès d'être ; et pour agir sur notre faible monde, leurs ombres atténuées sont encore assez puissantes.

Ne l'oublions pas, nous sommes à l'époque où les poisons et les remèdes salutaires peuvent agir à distance, par la simple vue. Aimer, mourir, c'est être la proie d'un regard, et parfois du même regard. L'être qui subit la fascination amoureuse se sent envahi par un impal-

pable venin. Psyché, victime consentante, gémit tendrement :

*Ne les détournez point, ces yeux qui m'empoisonnent,  
Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux,  
Qui semblent partager le trouble qu'ils me donnent.  
Hélas ! plus ils sont dangereux,  
Plus je me plais à m'attacher sur eux<sup>7</sup>.*

Un peu plus, et la défaite de la conscience fascinée devient une véritable mort : à son plus haut point, le sacré illumine et tue. Se laisser éblouir, c'est se laisser dévorer et détruire par la lumière. D'ailleurs les puissances de ravissement peuvent se renverser et devenir puissances d'effroi. Il n'est pas rare de rencontrer chez Corneille une magie instantanée qui, tout en émerveillant, fait périr. Les sortilèges mortels de la haine ressemblent étrangement à ceux de la séduction. Médée jalouse persécute ses ennemis par le regard des monstres qu'elle a su invoquer ; écoutons le cri de l'ensorcelée :

*Que d'yeux étincelants sous d'horribles paupières  
Mêlent au jour qui fuit d'effroyables lumières<sup>8</sup> !*

Le regard, cette fois, immobilise et pétrifie, à la façon de la tête de Méduse :

*Et tel voulait frapper, dont le coup suspendu  
Demeure en sa statue à demi descendu<sup>9</sup>.*

Ainsi la nuit de la pierre envahit instantanément l'imprudent qui s'est tourné vers la face terrible. Ce n'est plus l'éblouissement, mais son exact contraire, le « pôle négatif » du même pouvoir : l'obscurcissement mortel.

L'orgueil répugne à se laisser éblouir. Le premier héros cornélien, Tircis, éprouve quelque honte de son aventure : il s'est asservi à une apparence éclatante. Et pour sauver son prestige, il dissimule à moitié son amour. « Un visage jamais ne m'aurait arrêté<sup>10</sup>, » Piètre rappelle d'un devoir qui ne sait plus imposer sa loi... Le vrai, c'est que Tircis a été ébloui malgré lui, et ne sait plus se reprendre. De même, Mélite est éblouissante malgré elle ; elle n'a rien fait pour acquérir ce pouvoir, qui s'exerce à son insu.

Un moment vient où la raison se ressaisit et regimbe. Il y a quelque chose d'inacceptable et de dangereux dans ce bouleversement soudain. C'est une faiblesse inavouable, qui livre l'âme sans défense à l'éblouissement. Et pourtant, il est difficile de renoncer aux plaisirs de la lumière : quelle joie d'être illuminé par la beauté ! quelle joie plus grande encore d'être source de lumière ! D'où la singulière ambivalence de tous les personnages cornéliens à l'égard de l'éblouissement. Ils veulent être fascinés et s'en défendent ; ils veulent admirer, et ils déclament contre le « faux éclat » :

*Et les dehors trompeurs...*

*N'ont que trop ébloui mon œil mal éclairé<sup>11</sup>.*

Ils veulent se protéger, préserver leur indépendance, comme si l'éblouissement risquait de la consumer. Mais ils sont invinciblement attirés par l'éclat de la beauté ou de la gloire ; ils ne peuvent renoncer à adorer ce qui resplendit. Alors ils y mettent certaines condi-

tions : il faudra faire en sorte que l'éclat ne puisse plus être suspecté d'être « faux », il faudra trouver des gages suffisants qui permettent d'accepter les dehors sans redouter qu'ils soient trompeurs. Il faudra lier la vérité à l'éblouissement. Peut-on y parvenir ? Et n'est-ce pas un paradoxe de poursuivre ce but *sur le théâtre* ? Toute l'œuvre de Corneille affronte et développe cette interrogation.

Au commencement, dans *Mélite*, les héros vivent leur aventure sans que rien ne leur en garantisse la vérité, la relation de Tircis et de Mélite est tout extérieure. Mélite est *vue* par Tircis ; celui-ci est *ébloui* par Mélite. Double passivité. L'événement éblouissant n'est voulu par personne ; c'est un sortilège fatal et imprévu. Deux regards se sont rencontrés par hasard, et une tension s'installe, rendant merveilleusement sensible l'espace qui tout ensemble les sépare et les unit. Mais l'intériorité des personnages reste nulle ou conjecturale. Qui est Mélite ? Quelles sont ses vertus ? Est-elle capable d'amour et de fidélité ? Nous n'en savons rien, en ce gracieux matin. L'amour de Tircis ne s'adresse qu'au visage apparu un instant dans l'encadrement d'une fenêtre : spectacle dans le spectacle. Pour que la comédie aboutisse à sa conclusion heureuse, il faudra quelque chose de plus que l'éblouissement : il faudra qu'entre Tircis et Mélite, l'amour s'*avère*, qu'il subisse l'épreuve de l'absence, du malentendu et du doute. La profondeur psychologique, ici, n'est pas donnée d'avance : c'est l'*action* dramatique qui devra la représenter et en tenir lieu. La comédie de situation exige, en effet, un riche déploiement de péripéties extérieures, pour imposer l'évidence d'une sincérité qui ne fait pas l'objet d'une analyse psychologique en profondeur. Les rebondissements superficiels



d'une intrigue mouvementée étalent dans la succession haletante d'un pur spectacle tous les équivalents symboliques d'une « vérité intérieure ». D'où la nécessité des obstacles, des souffrances jalouses, que Corneille accumule presque à plaisir, afin que l'amour en triomphe et que les amants finalement se reconnaissent. La preuve ultime ne sera donnée que par le consentement à la mort. Séparés, Tircis et Mélite ne peuvent plus que mourir l'un pour l'autre. Mort apparente qui les rend pour toujours l'un à l'autre, et leur donne enfin l'assurance de se posséder sans malentendu. La passion s'est réfléchié dans l'épreuve<sup>12</sup>. Les héros ne sont plus seulement amoureux, ils sont devenus certains de leur amour. À ce moment seulement le dialogue des amants a conquis sa vérité, et les destinées peuvent se rejoindre. Un lien profond est venu justifier la fulguration instantanée par quoi tout avait commencé. L'éblouissement fortuit a pris figure de nécessité permanente : cela conduit aux noces.

L'éblouissement s'était imposé sans preuves. Mais il lui faut des preuves pour survivre. Car une conscience éblouie, chez Corneille, court aussitôt le risque d'être obscurcie. Apparue en un clin d'œil, l'évidence éblouissante disparaît dans la nuit qui succède à l'excès de lumière. Et quand le regard se rouvre, un nouvel éblouissement peut survenir, mais provoqué par un autre « astre » : ainsi naît la tentation du *change* :

*Je m'étais plu toujours d'aimer en mille lieux ;  
Voyant une beauté, mon cœur suivait mes yeux ;  
Mais de quelque attrait que le ciel l'eût pourvue,  
J'en perdais la mémoire aussitôt que la vue*<sup>13</sup>.

Le monde, qui produit des trésors inépuisables, ne se lasse pas de nous offrir des êtres radieux, qui font de notre vie une succession d'éblouissements discontinus, sans que le cœur puisse jamais se fixer. C'est l'un des modes privilégiés de l'existence, selon l'esthétique du baroque : l'effet de présence s'évanouit quand le regard se détourne de l'être éclatant, et rien ne perpétue l'événement magique, à moins qu'il ne reçoive la durée par un décret de la raison ou de la volonté.

Cet acte de volonté s'exprimera sous la forme du serment : car il ne faut rien de moins qu'une espèce de pacte religieux pour transformer la fascination instantanée en dévotion perpétuelle. Le serment décide que la femme aimée est unique, et il fonde de la sorte un avenir continu. Soumise à la loi du regard, la vie risque de se disperser en une multiplicité de ravissements fugitifs ; il faut lui imposer la loi de la parole, qui lie l'être à lui-même et le contraint à se rassembler tout entier dans sa constance. Qui a donné sa parole ne peut désormais être infidèle qu'au prix d'un parjure déshonorant. Et si, contre toutes les contraintes et toutes les séductions extérieures, il parvient à tenir sa promesse, le voici devenu glorieux, et offert à l'admiration universelle. Nous découvrons ici l'une des fonctions capitales du discours cornélien : la foi jurée perpétue l'éblouissement subi, mais confère à celui qui tient parole le pouvoir de rayonner glorieusement à son tour. L'être ébloui, s'il accomplit l'effort qu'exige de lui la fidélité, se rend éblouissant, et mérite de posséder l'être aimé, dont il est devenu l'égal et auquel il ne le cède désormais en rien.

L'inconstance de l'amant n'est pas le seul danger qui menace la souveraineté de l'éblouissement initial.

L'éclat de la femme aimée, par son excès même, comporte une menace plus vive encore. Mélite n'illumine-t-elle pas l'univers entier ? Tous les cœurs ne lui sont-ils pas soumis ? Devant tant de lumière, Tircis est enclin à se sentir obscur. D'autres, qui ont subi le même charme, sont sans doute plus favorisés que lui. Rien ne lui permet de croire à une préférence décidée, rien ne l'assure qu'il est aimé. L'éblouissement force une confiance gratuite et folle, mais qui a tôt fait de découvrir sa limite et de faire place à la méfiance. Car l'objet admirable, dans l'exacte mesure où il est fascinant, ne peut être possédé ; il s'impose sans se laisser saisir. Offerte aux regards mais rendue lointaine par l'intensité même de son éclat, la figure séductrice échappe à l'amour que sa présence enflamme : sa fascination s'exerce par la distance provocante qu'elle oppose au désir. Sa beauté rayonne dans un éloignement mystérieux, qui établit à sa manière un théâtre sur le théâtre, et renvoie l'amant au rôle du spectateur ; le voici inquiet, prêt à se dire qu'il a été le jouet d'une illusion. Par l'intensité de sa passion, de sa folie, de ses exploits, il rejoindra finalement, sur la *scène seconde* de la beauté, celle qu'il contemplait à distance. Il se rapprochera de la figure aimée, par toutes les épreuves qui étaient destinées à l'en éloigner. C'est à qui servent les ruses que ses rivaux ourdissent contre lui. Il n'est pas difficile d'égarer l'amant par les moyens les plus simples : propos mensongers, lettres falsifiées, impostures cousues de fil blanc. Tout paraît possible, tout peut donner prétexte à la torture jalouse ; les apparences se laissent tourner en tous sens. L'idée de la trahison est acceptée avec la soudaineté instantanée qui avait, auparavant, marqué la naissance de l'amour :

coup de foudre de la suspicion. Rien n'assure la continuation du feu gratuit et miraculeux dont Tircis s'est enivré lors de la première entrevue ; tout, au contraire, semble menacer la durée de cette joie naïve, tout va lui faire ombrage.

Si l'amant trouve un appui dans la parole qu'il s'est donnée, il doit en revanche résister à une autre parole : la rumeur calomniatrice que le monde oppose à son amour. Voilà où s'insinue sans peine l'activité des méchants. Les propos malveillants auront toujours un certain air de vraisemblance. Tircis n'hésitera pas à se croire dupé par Mélite : il fera imprudemment confiance aux trompeurs. Il arrive souvent, chez Corneille, que le héros généreux fasse crédit aux âmes basses, dont le plaisir favori est la médisance. Trop faibles pour s'affirmer eux-mêmes avec éclat, les imposteurs jettent le doute sur l'éblouissement, le ternissent, suggèrent partout l'accusation d'imposture, dénoncent le « faux éclat ». Si on les en croit, tout est masque, toute générosité recouvre un calcul intéressé, tout est illusion. Le grief de simulation est l'arme empoisonnée utilisée par les simulateurs pour arriver à leurs fins. Et la fourberie du mauvais conseiller<sup>14</sup> trouve pour victimes des êtres princiers, qui se laissent influencer — jusqu'au moment où ils se ressaisissent pour écouter à nouveau le « sang noble » qui parle en eux.

La victoire finale de l'amour, dans *Mélite*, implique une victoire sur une imposture trop aisément accréditée. La « reconnaissance » qui survient au dénouement est le résultat d'une désillusion, d'un désabusement. Où donc était l'illusion ? Non pas dans l'éblouissement initial, mais dans les soupçons suscités par le rival malveillant. Il faut insister sur ce fait : la désillusion



cornélienne n'est jamais la destruction d'un éclat, elle est l'abolition de l'ombre jetée par la calomnie sur cet éclat ; elle est passage à un éclat supérieur, ou du moins à un bonheur plus solide. Car l'illusion, chez Corneille, n'est ni une maladie de la condition humaine, ni un obstacle métaphysique interdisant d'accéder à la vérité. Elle n'est guère qu'une erreur momentanée, suscitée le plus souvent par la « politique » des méchants, et destinée à céder, en un clin d'œil, à la splendeur de la vérité. L'illusion peut fausser la conduite des hommes, mais ne compromet pas la notion de réalité. Chez Corneille, le procès du paraître, c'est le procès d'un comportement humain délibéré, et non pas la mise en accusation de l'univers des apparences ou de la volonté néfaste des dieux. Que nous montre *L'Illusion comique* ? Un magicien dont l'art est assez puissant pour faire voir à un père inquiet le spectacle exact des aventures de son fils vagabond ; l'illusion n'est pas mensonge, c'est une *vue* fidèle, à distance et à travers le temps, imitation et non corruption du vrai. Un moment cependant survient, où le père se méprend : il croit que son fils s'est élevé à une grande et tragique destinée à la cour d'un roi. Il ne s'agit en réalité que d'une pièce de théâtre : le jeune homme s'est fait acteur. On ne saurait mieux démontrer que l'illusion n'est pas une fatale puissance d'erreur insinuée dans l'esprit humain, mais l'effet d'une activité délibérée : une fiction réussie, un jeu plus ou moins désintéressé, qui fait concurrence à la réalité. Plutôt qu'il ne déplore l'impuissance de l'âme abusée, Corneille met joyeusement l'accent sur les pouvoirs des illusionnistes, le magicien Alcandre et le comédien Clindor. Tout sera clair quand le père aura vu les comédiens se partager

la recette après le spectacle. Son fils n'aura pas atteint aux grandeurs princières, mais du moins il est en vie. La désillusion reste donc marquée d'un caractère optimiste, elle n'est accompagnée d'aucune catastrophe, d'aucune véritable amertume (seule exception, la désillusion de Camille dans *Horace*). L'erreur n'aura été que momentanée, l'esprit n'aura jamais cessé d'être capable de vérité. Le mot qui manquait, l'explication qui restait en suspens sont enfin donnés et la vision de la réalité redevient pleine, heureuse, péremptoire. L'aveuglement, chez les personnages de Corneille, n'est pas un égarement total, mais une connaissance provisoirement obscurcie, qui retrouvera toute sa clarté dans une illumination instantanée. C'est l'éclipse passagère d'une évidence indestructible. L'illusion laisse le monde intact, elle n'est pas, comme dans *Hamlet*, une ombre malfaisante qui corrode tout ce qu'elle touche, mais une simple absence de lumière, un simple manque, l'effet d'une sorte de distraction du regard. Pour que tout devienne parfaitement clair, pour que s'évanouisse l'erreur, il suffira d'un léger changement d'éclairage, d'un acte de la volonté — d'une volonté de voir clair. Certes, ce surcroît de lumière résulte parfois d'une intervention divine : c'est le cas du miracle qui dessille les yeux de Pauline et de Félix dans *Polyeucte*. Mais, plus souvent, cette vue du vrai est obtenue, sans nul secours extérieur, par un effort tout humain. Dans la plupart des « illuminations » ou des « reconnaissances » du théâtre cornélien, nous avons affaire à une *puissance de voir* que les personnages semblent produire en eux-mêmes par un acte volontaire, plus qu'ils ne la reçoivent du ciel, que parfois ils évoquent. Alors justice est rendue : les méchants sont confondus, l'innocence

calomniée reçoit réparation (*Clitandre*); une identité ignorée est enfin révélée (*Don Sanche, Héraclius*); un héros nous est montré le jour de son premier « coup de maître » (*Le Cid, Horace*), le jour où sa gloire donne ses preuves suprêmes et se confirme à jamais par la clémence (*Cinna*) ou par la mort consentie (*Sertorius, Pompée*). Toujours la pièce évolue vers ce moment où les personnages sont vus dans leur vérité, et voient la vérité. La vision est le point réel où l'action culmine, et cette vision glorieuse se produit par-delà tous les déchirements tragiques, c'est un nouveau spectacle qui s'offre à l'intérieur du spectacle, mais dans lequel s'achèvent tous les conflits. Alors il n'y a plus que des regards éblouis. Cet éblouissement final est tout différent de l'éblouissement initial dont nous parlions il y a un instant. De l'illumination première à l'illumination dernière, une action a été parcourue : c'est le chemin qui va de la séduction à la vérité, du saisissement instantané à la gloire immortelle. Le franchissement de l'épreuve tragique a la valeur rituelle d'une confirmation : d'où l'atmosphère de triomphe qui accompagne les dénouements cornéliens.

Peut-on se fier à un visage ? Les personnages de Corneille en débattent, et demeurent en désaccord. Sur un visage tout est lisible, disent les uns. Tout est dissimulé, affirment les autres. Ainsi dialoguent Dorante et Cliton dans *La Suite du Menteur* :

## DORANTE

*Entre les gens de cœur il suffit de se voir.  
Par un effort secret de quelque sympathie  
L'un à l'autre aussitôt un certain nœud les lie;  
Chacun d'eux sur son front porte écrit ce qu'il est;  
Et quand on lui ressemble on prend son intérêt.*

## CLITON

*Par exemple, voyez, aux traits de ce visage  
Mille dames m'ont pris pour homme de courage*<sup>15</sup>.

Tandis que le maître accepte de croire à la vérité des apparences, le valet, par condition mieux informé en matière de tromperie, tourne en dérision les maximes généreuses du jeune seigneur. Psychologie de serviteur : Cliton se méfie. Psychologie de maître : Dorante fait confiance.

C'est là un vieux principe de la morale chevaleresque : les grandes âmes, qui ne recourent jamais à la fourbe, ne la soupçonnent pas autour d'eux. La vérité s'offre loyalement, elle est reconnaissable à première vue. Le père de Chimène, pour faire son choix parmi les prétendants, n'a qu'à regarder leur visage. Un seul coup d'œil et son conseil est pris. Il décide en toute justice :

*Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux  
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.  
Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage  
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image*<sup>16</sup>.

Aucune hésitation : race, courage, tout est visible, l'apparence ne trompe pas. Du moins, de seigneur à



seigneur, d'égal à égal, la force et le pouvoir, l'amitié ou la haine se montrent à découvert, sans équivoque.

Avec la faiblesse survient la peur d'être dupe et la contestation soupçonneuse des apparences. Là défiance appartient tout naturellement à la philosophie servile des valets et des affranchis, à la politique des pusillanimes. Surtout des femmes, qui en font leur arme particulière, pour la défense comme pour l'offensive. Les exigences mêmes de la pudeur et de l'honneur leur enjoignent de ne jamais faire crédit aux promesses d'un visage agréable ou d'un discours cajoleur. La prudente Clarice (qui parle au nom de beaucoup d'autres) énonce les principes d'un doute méthodique :

*J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence ;  
Mais du reste, Isabelle, où prendre l'assurance ?  
Le dedans paraît mal en ces miroirs flatteurs ;  
Les visages souvent sont de doux imposteurs.  
Que de défauts d'esprit se couvrent de leurs grâces !  
Et que de beaux semblants cachent des âmes basses !<sup>17</sup>*

Cette jeune femme qui craint d'être trompée n'est pas loin de se faire trompeuse. Elle veut connaître le visage rencontré, « mais connaître dans l'âme ». Le désir de connaissance, s'il cherche « le dedans », sous la surface des « miroirs flatteurs », s'engage dans une longue *industrie* : il faut mettre à l'épreuve le galant trop assidu, et, pour cela, se déguiser à son tour, tromper, afin de forcer le trompeur supposé à se trahir. Nicomède, qui « marche à visage découvert », rejette en deux vers méprisants ces expédients de la faiblesse féminine :

*La fourbe n'est le jeu que des petites âmes,  
Et c'est là proprement le partage des femmes*<sup>18</sup>.

Corneille confond presque, dans son mépris, la fourbe des âmes scélérates et celle des âmes faibles qui cherchent à prendre au piège une vérité qu'on leur dérobe. Pour beaucoup d'héroïnes de Corneille, la crainte de succomber aux « beaux semblants » suggère en retour la feinte, le masque, l'aventure courue sous un « faux nom ». Surenchère de dissimulation, mais en faveur d'une vérité que l'on prétend forcer à se manifester. La curiosité du vrai s'engage ainsi dans les labyrinthes du mensonge, au risque de s'y égarer la première, et d'avoir fort à faire pour s'en délivrer en temps voulu. L'on peut confondre aisément, à ne juger que par leurs manœuvres et leurs ruses, les vrais trompeurs, et ceux qui prennent le masque pour résister à la tromperie. Ils finissent par jouer tous le même jeu... La fourbe est l'arme des faibles et des femmes. Cependant Corneille semble avoir admis qu'elle n'est pas indigne des meilleurs rois, lorsqu'ils veulent connaître les cœurs : c'est en trompant Chimène, en la soumettant au choc de la fausse nouvelle, que Don Fernand cherche à lui faire avouer l'amour qu'elle dissimule de toutes ses forces.

Force et faiblesse, franchise et dissimulation, loin de s'exclure, coexistent souvent chez les personnages de Corneille. Leur volonté s'emploie tout autant, et avec le même effort héroïque, à cacher ce qu'ils sentent et à montrer ce qu'ils sont. En eux, l'acte de faire voir et l'acte de cacher, l'aveu et la répression se confondent en un même geste. Car la force volontaire n'éclate vraiment qu'au moment où elle nie et surmonte, dans un

effort constamment répété, une faiblesse constamment présente ou possible. La maîtrise de soi est une activité réfléchie qui suppose le dédoublement de l'être entre une puissance qui commande et une nature réduite à obéir, entre une autorité hégémonique (car nous devons parler ici le langage stoïcien) et des parties subordonnées. Cette force hégémonique n'est pas tout l'être ; pour qu'elle règne, il faut qu'elle réduise au silence d'autres forces, ou du moins qu'elle les cache aux regards du dehors. Ce qui fait la grandeur ostentatoire du héros est aussi ce qui l'engage à dissimuler l'appétit inférieur qu'il refrène en lui-même. Ainsi en va-t-il des rois, lorsque l'amour vient contredire leur passion de régner. S'ils ne parviennent à détruire en eux cet amour, leur souci est alors de le refouler consciemment au plus secret d'eux-mêmes, pour n'en rien laisser paraître au-dehors, fût-ce même à la personne aimée. La leçon que formule Atila n'est pas celle d'un barbare. C'est une règle générale de morale héroïque :

*Vous me faites pitié de si mal vous connaître,  
Que d'avoir tant d'amour, et le faire paraître.  
Il est honteux, madame, à des rois tels que nous,  
Quand ils en sont blessés, d'en laisser voir les coups.  
Il a droit de régner sur les âmes communes,  
Non sur celles qui font et défont les fortunes ;  
Et si de tout le cœur on ne peut l'arracher,  
Il faut s'en rendre maître ou du moins le cacher*<sup>19</sup>.

Chimène et Rodrigue se conduisent selon la même règle. Ils ne surmontent pas leur amour pour l'ancêtre (ils n'en ont pas la force), mais pour le dissimuler, et agir comme s'il n'existait pas. On voit alors très claire-

ment comment l'idée de gloire, au même titre que les injonctions de la bienséance et du devoir, contraignent les êtres à se dédoubler entre un « dehors » et un « dedans », entre un moi secret et un moi offert à tous les regards. D'ailleurs, avant même qu'elle soit frappée par le malheur, Chimène dissimulait à son père, au nom du respect filial, un amour dont la confiance n'a pas le droit de dépasser l'appartenance des femmes. Son amour ne possède pas encore « la douce liberté de se montrer au jour ». En attendant la décision paternelle, tout aveu doit être réprimé.

L'être extériorisé, qui se conforme aux injonctions de la gloire et du devoir, n'est cependant pas moins authentique que l'être passionnel condamné au secret. Car ce qui se dédouble ici, ce n'est pas un être vrai et un paraître mensonger, mais une part de l'être qui a droit d'apparaître au grand jour, et une autre part à laquelle ce droit est refusé. Les deux sont également chargées de passion. Seulement un choix de valeur où s'exprime le « contrôle social » a décidé de ce qui sera montré et de ce qui sera caché. Si le conflit ne survient entre les valeurs, si la contrainte répressive n'avait à s'exercer, l'être s'abandonnerait sans doute au plaisir naïf et orgueilleux de se montrer tout entier. Plaisir qui semble constituer l'un des mouvements premiers de l'âme cornélienne, naturellement moins soucieuse de se refermer sur une « profondeur » que de s'ouvrir et de s'offrir éblouissante à la vue de l'univers.

Sans la présence de l'obstacle, sans la nécessité de lui résister, rien ne permettrait de distinguer un « dehors » et un « dedans ». L'être tout entier serait aussitôt étalé aux yeux du monde (et non plus seulement devant le confident intime). Il n'y aurait pas de place



pour un envers des apparences, pour un dessous des choses. Nous serions en présence d'une volonté nue, semblable à un poignard tiré de sa gaine, qui montre d'un seul coup tout ce qu'il est : son éclat, son métal, son tranchant. (Cette volonté nue existe dans le théâtre de Corneille : c'est Nicomède.) Mais l'obstacle survient tous les jours : en contraignant le héros à se dominer ou à dissimuler, l'action tragique l'oblige à prendre conscience de sa propre intériorité, qui semble se creuser en lui à ce moment même :

*Et, quoique le dehors soit sans émotion,  
Le dedans n'est que trouble et que sédition*<sup>20</sup>.

De fait, ce n'est pas parce qu'elle est originellement « profonde » que l'âme cornélienne est capable de dissimulation ou de maîtrise de soi. C'est au contraire dans l'instant où elle commence à dissimuler son désir qu'elle s'agrandit d'une dimension secrète et qu'elle découvre — en toute clarté — son pouvoir de jeter de l'ombre en soi-même. La fameuse « crise » cornélienne est une option en faveur de l'attitude la plus glorieuse. Et ce que le héros choisit d'affirmer se construit sur la négation permanente d'une idée ou d'une tendance antagoniste. Le *oui* héroïque implique un *non* décisif constamment réitéré : négation de la fortune adverse, mais en même temps négation et refoulement conscient d'un moi qui aurait pu céder devant l'adversité.

À la limite, cette négation exige le martyre, le sacrifice entier de la vie, pour que triomphe le oui impérisable qui en est la contrepartie. À la limite donc, mais à la limite seulement, la négation qui dissimule ou maîtrise devient la négation qui sacrifie. Tout se passe

comme si l'âme héroïque ne pouvait supporter à la longue la division du manifeste et du caché, comme s'il lui était intolérable de vivre en état de doublement ; l'effort par lequel elle réprime ce qu'elle ne consent pas à laisser paraître culmine dans un acte à la fois destructeur et unificateur. Le héros peut alors à nouveau se montrer tout entier, une fois consumé en lui tout l'inavouable, c'est-à-dire tout ce qui était autre que son plus haut moi. Ainsi l'intériorité héroïque vise sa propre destruction et triomphe lorsqu'elle s'ouvre sur une extériorité totale. La conscience ne peut s'arrêter au déchirement secret ; elle s'immole et livre son sacrifice en spectacle à l'univers. Dans ce spectacle où l'antithèse du dedans et du dehors est abolie, l'être et le paraître se réconcilient définitivement. C'est une reconnaissance glorieuse, une « anagnorisis » qui ne concerne pas seulement l'identité du héros, mais son essence même, éternisée et sauvée au-delà du conflit tragique.

De ce mouvement par lequel le héros s'offre aux yeux du monde, on a dit non sans raison qu'il était mêlé de mensonge. On a proposé même de considérer Mafiore et le Menteur comme les personnages clefs de tout ce théâtre. Plus qu'il ne découvre son âme véritable, le personnage cornélien s'invente, conformément à quelque modèle admirable auquel il s'efforce de ressembler. Ceci revient à dire que le héros cornélien ne se montre pas tel qu'il est, mais tel qu'il se veut. Ostentation, et non franchise. Le héros apparaît alors doublement masqué, à la fois dissimulant et simulant : cachant d'une part une réalité désavantageuse, construisant d'autre part une façade avantageuse.

La tentation est grande de dire qu'il méconnaît sa vraie nature et s'attribue une essence imaginaire. Qu'en savons-nous ? Un héros de théâtre consiste dans ses paroles et dans ses gestes. Tout ce qu'il n'exprime pas n'existe pas. Son « caractère » est inséparable de son action, et il est vain de se demander ce qu'il pourrait être et faire en d'autres circonstances. Il n'y a pas d'autres circonstances. Seule une illusion d'optique (à quoi tend d'ailleurs le spectacle) nous fait croire à une « vraie nature » que le héros méconnaîtrait ou trahirait pendant tout son séjour sur la scène. Il ne nous cache rien d'autre que ce qu'il confesse vouloir cacher. Et d'autre part, il est ce qu'il nous montre. Or ce qu'il nous montre, c'est moins un être défini qu'une tension vers l'être, un vouloir être. Sa nature consiste à s'inventer.

Paraître ne sera donc ni la manifestation fidèle d'une « nature » préexistante, ni le mensonge pur et simple (qui suppose aussi une vérité préexistante) ; l'ostentation sera quasi-mensonge et quasi-vérité : un vouloir-être, une fiction qui cherche son accomplissement dans la réalité. L'élan spontané par lequel le héros se montre n'est d'abord que la naissance d'un être de langage. La jactance, le défi, si fréquents chez Corneille, sont l'affirmation d'une supériorité avant toute preuve. Mais dès lors, une fois le défi lancé, le héros ne peut plus échapper à l'alternative : recourir aux actes (c'est-à-dire tenir parole, donner ses preuves) ou avoir menti dans sa bravade. Il est donc dangereusement lié à ce moi imaginaire qu'il a proféré à l'instant du défi. Dorénavant il doit, par ses exploits, se montrer identique à ce qu'il s'est proclamé. Sinon, au lieu de conquérir l'être glorieux, il se condamne à cette sorte de néant qu'est le ridicule : l'exemple en est donné,

dans la dimension mythique, par le personnage de Matamore.

Chez le héros cornélien, s'inventer soi-même veut dire donner la priorité au cérémonial et à la rhétorique de la grandeur, à charge de leur apporter après coup la confirmation des actes. L'invention d'abord verbale du moi glorieux fait en sorte que le paraître précède l'être, lui propose d'avance une forme à accomplir, l'appelle à l'effort et à l'existence. En insistant sur la valeur des préfixes, l'on peut dire que l'être cornélien s'*anticipe*, qu'il se *prétend* : pré-tension qui ne peut trouver la détente que dans l'accomplissement de l'exploit éclatant. Alors seulement l'être atteint sa plénitude d'être ; en s'*exposant* aux regards du monde, il ne s'expose plus au risque d'être méconnu ou d'être ridiculement inférieur à l'image qu'il annonçait de lui-même.

Le Menteur est précisément celui dont les actes ne peuvent jamais rattraper la figure fictive qu'il s'est imprudemment donnée devant témoins :

*Ainsi donc, pour vous plaire, il a voulu paraître,  
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être*<sup>21</sup>.

Il s'en faut pourtant de peu que Dorante, qui sait se montrer brave, ne soit cru, et même qu'il ne transfigure son mensonge en vérité : il consent à se battre, il fait bonne figure dans un duel. Il s'est donné un visage de soldat et il n'a pas perdu la face. Dès lors, pourqu'il ne serait-il pas celui qu'il se dit ? Son courage lui fait gagner un immense crédit. Son rival Alcippe, loin de soupçonner la moindre fourberie, est désormais disposé à tout croire, et formule (à mauvais escient) cette maxime féodale et courtoise :



*Tout homme de courage est homme de parole,  
A des vices si bas il ne peut consentir*<sup>22</sup>.

Le mensonge de Dorante, hélas ! s'embarrasse de circonstances trop précises et allègue trop de fêtes sur l'eau, auxquelles toute sa bravoure ne peut donner l'existence. Ce n'est pas l'ostentation, mais l'excès d'imagination qui fait de Dorante un menteur. Hypothèse : si Dorante avait limité le mensonge à la seule affirmation de son courage, sa conduite héroïque nous eût montré un jeune homme fort capable de devenir ce qu'il veut être ; peut-être n'a-t-il jamais touché une épée, mais l'heureux succès de son duel fait de lui le soldat qu'il prétend être... L'on peut se risquer à dire que le héros cornélien, même lorsqu'il ment, est tous les jours « homme de parole » : il est celui qui, par sa seule parole, se porte en avant de lui-même, en s'efforçant de ne jamais perdre le pouvoir ni la volonté de devenir celui que sa parole anticipe. Il se précipite avec joie vers les dangers ou vers la mort certaine, pour rejoindre cette création verbale projetée dans le vide. Il a hâte d'apporter à l'apparence la confirmation de l'effet, c'est-à-dire d'unir le faire au paraître afin de donner naissance à l'être. Alors seulement il habite l'image qu'imprudemment il construisait hors de lui-même, mais dans laquelle il jouait sa destinée tout entière. L'effigie glorieuse par laquelle d'abord il se distançait de sa vie devient, parce qu'il le veut ainsi, la préfiguration véridique d'un moi qui s'est réalisé en se surpassant.

La psychologie moderne dira vrai, mais ne dira pas assez, en affirmant qu'il s'agit ici de la création d'un *sur-moi*, et de l'exigence qui presse l'âme à s'identifier

à celui-ci, en accomplissant tous les actes grâce auxquels la perfection s'incarnera. André Gide écrit : « Le héros français, tel que nous le peint Corneille, projette devant lui un modèle idéal, qui est lui-même encore, mais lui-même tel qu'il se souhaite, tel qu'il s'efforce d'être — non point tel qu'il est naturellement, tel qu'il serait s'il s'abandonnait à lui-même. La lutte intime que nous peint Corneille, c'est celle qui se livre entre l'être idéal, l'être modèle et l'être naturel que le héros s'efforce de renier. Somme toute, nous ne sommes pas très loin ici de ce que M. Jules de Gaultier appellera le *bovarysme* — nom qu'il donne, d'après l'héroïne de Flaubert, à cette tendance qu'ont certains à doubler leur vie d'une existence imaginaire, à cesser d'être qui l'on est, pour devenir qui l'on croit être, qui l'on veut être<sup>23</sup>. »

Mais que serait cet « être naturel » ? Nous ne le savons pas et ne devons pas chercher à le savoir. L'illusion du théâtre nous fait croire qu'il pourrait exister, et Gide lui-même y croit. De fait, l'être naturel n'existe ici que pour être refusé : le héros cornélien se construit sur cette négation. L'être naturel n'a d'existence que pour autant que l'effort négateur a besoin de trouver à l'intérieur du moi quelque chose à nier. Sans doute dira-t-on que, pour qu'un *sur-moi* vienne mobiliser les énergies de l'âme, il faut que préexiste un moi premier, inventeur de ce sur-moi, et bientôt victime de celui-ci ; il faut nécessairement imaginer un état initial où l'homme, insatisfait de lui-même, ardent à se dépasser, ébauche l'image d'un plus grand destin... Mais que pouvons-nous dire de cet être premier ? Il n'a de cesse qu'il n'ait disparu pour faire place à un être plus fort et plus glorieux. L'être premier n'existe que pour décou-

vrir aussitôt ses faiblesses et sa volonté de les surmonter : il s'emploie (à la fois à partir de soi-même et de l'idéal collectif) à modeler un visage héroïque, un être second avec lequel il pourra se confondre et ainsi disparaître à jamais. En effet, une fois l'être second suscité par le langage et rejoint par l'exploit héroïque, l'être initial ne sera pas seulement dissimulé ou masqué : le succès de la création de soi par soi se marque par l'oubli absolu de la personnalité première, son abolition totale, sa condamnation à mort. L'être empirique est supprimé en faveur de l'être idéal. Dans l'effort du personnage cornélien, le seul être qui compte, c'est l'être plus grand qu'il n'est pas encore, mais qu'il va devenir parce qu'il en profère le langage et qu'il en accomplit déjà les actes. L'être premier, l'être naturel, éclipsé par tant d'éclat, s'efface à jamais, et l'être « idéal » se fait passer pour celui qui a toujours existé. On peut croire alors que le héros accomplit une destinée à laquelle sa nature l'avait prédestiné. Et l'on peut croire tout aussi bien qu'il s'est fait lui-même à partir d'une libre affirmation de ce qu'il veut être. *Être et faire* se répondent à la rime :

*Ce que vous faites  
Montre à tout l'univers, seigneur, ce que vous êtes*<sup>24</sup>.

On ne peut plus isoler des moments successifs : en un seul geste, le héros se construit, s'éprouve et se prouve. Dans l'acte où il s'expose aux plus grands risques et au plus grand nombre de regards, il devient celui qu'il a toujours été et qu'il ne cessera plus d'être. L'acte glorieux consacre une naissance, mais ce qui commence à ce moment, c'est un pouvoir humain qui se veut intangible, et qui ne reconnaît ni commencement ni fin.

Dans les œuvres du début, le héros n'est qu'un personnage ébloui ; dans les œuvres de la maturité, il se voudra éblouissant, non plus spectateur d'une apparition éclatante, mais source même de l'éclat, se montrant, se donnant en spectacle, et contemplant lui-même sa propre gloire. Il ne s'agira plus de voir mais de faire voir. Il ne s'agira plus d'un innocent opprimé (*Clitandre*) qui attend impatiemment, dans sa prison, que l'on consente à le reconnaître, mais d'un héros qui lutte pour se faire reconnaître.

Des premières comédies aux grandes tragédies, l'évolution ne consiste pas seulement dans la prise de conscience progressive de la liberté et de la volonté, elle consiste en même temps dans la façon dont le héros cornélien s'approprie, fait sien le paraître fascinant dont il ne savait d'abord que subir l'influence. Désireux d'éblouir, il doit commencer par refuser l'éblouissement subi. Ce feu qui auparavant était l'effet magique d'une simple présence, un miracle sans cause raisonnable — la volonté s'y soustrait, puis le revendique comme son apanage. L'éclat ne sera plus le privilège inexplicable qui s'attache à la beauté d'un être, mais la lumière qui environne les actes et les décisions. De passif qu'il était, l'éblouissement va désormais procéder du « je veux » actif. En un sens, l'on peut dire que l'éblouissement perd son mystère, il n'entoure plus une apparition imprévue et gratuite, il se motive rationnellement, puisque sa source est dans l'activité d'une conscience. Mais d'autre part, il conserve les traces de son origine magique. Dans les grandes tragédies de



Cornelle, les actes de volonté ressemblent aux coups de baguette magique que l'on trouve dans *Médée* et dans *L'illusion*, ils ressemblent à l'effet instantané produit par l'apparition de Mélite : avec la même promptitude, ils font surgir un nouvel ordre des choses, et presque un nouvel aspect de l'être. La magie, au lieu d'établir une relation extérieure et transitive entre les personnes, réside dorénavant à l'intérieur de l'âme héroïque. Au lieu de lier des êtres distants l'un de l'autre, elle consiste en un acte réfléchi de soi sur soi, qui n'atteindra les autres que par une réfraction indirecte.

Cette illumination intérieure a pour modèle le plaisir que Dieu prend à se contempler lui-même. La jouissance d'agir accompagne l'activité souveraine, et la couronne d'une sorte de quiétude heureuse. Pour chanter le roi glorieux dans son palais de Versailles, Corneille le compare à Dieu, qui

... jouit dans le ciel de sa gloire et de soi,  
Tandis que sur la terre il remplit tout d'effroi<sup>25</sup>.

Et nulle part n'apparaît mieux la poésie de l'illuminant illuminé :

Dans ce brillant amas de feux et de beautés,  
Sa grande âme s'ouvrait à ses propres clartés<sup>26</sup>.

Il ne suffit pas d'être source de lumière, il faut être en même temps l'œil ouvert à cette lumière, joindre au bonheur d'éblouir celui d'être illuminé, voir et être vu et faire voir en n'ayant pour objet que soi-même.

Se soustraire à l'éblouissement passif, c'est se soustraire à la servitude du temps. Subit et bref, l'éblouissement est nécessairement suivi d'une chute dans la durée obscure. Tout éclat est fugitif. Subir l'attrait de la beauté est une façon de se livrer à la fatalité de l'inconstance, car si l'instant est fulgurant, le temps est déception. Alidor, le premier des héros volontaires de Corneille, refuse le mariage parce qu'il imagine d'avancer la mort de la beauté et la mort du désir. Il tient à ce qui dure, et c'est pourquoi il emploie tous les moyens, et les plus déloyaux, pour détruire la magie de l'éblouissement :

Ne parle point d'un nœud dont le seul nom m'alarme,  
J'idolâtre Angélique : elle est belle aujourd'hui,  
Mais sa beauté peut-elle autant durer que lui<sup>27</sup> ?

Dans l'orgueil d'Alidor, dans son refus d'être asservi, dans son idéal de possession entière et libre de soi-même, il y a au premier chef une protestation furieuse contre « le temps, qui change tout », un désir passionné d'échapper à la durée qui transforme et détruit. Lui, il ne veut pas changer ou, plus exactement, il veut qu'au centre de lui-même une permanente liberté — une liberté intemporelle — le rende seul maître de ses changements, seul actif, seul admirable.

Quand l'éblouissement subi se change en volonté d'éblouir, l'individu cornélien entend faire rayonner sa gloire par-delà le temps, l'établir à jamais. Mais si fulgurant que soit le haut fait, cette victoire est brève, trop brève pour n'avoir pas besoin d'être indéfiniment répétée et réaffirmée. L'éclat volontaire, lui aussi menacé par l'écoulement temporel, ne lui résiste que par une

réitération infatigable. Il faudra que le héros sache se montrer grand sans relâche. La multiplication des péripéties et des exploits (dans les pièces « complexes »), la façon dont les personnages cornéliens ne cessent de vanter leur race ou leur courage, s'expliquent par la nécessité de recommencer inlassablement le geste admirable. La louange de soi-même, si fréquente chez Corneille, constitue l'équivalent verbal d'une répétition de l'exploit glorieux : le héros fait revivre les triomphes du passé et anticipe sur ses actions futures. Faute d'occasion immédiate, il agit en paroles. Car il ne faut pas cesser d'éblouir, ce serait aussitôt redevenir obscur. Pour persévérer dans son être, le héros doit constamment reprendre l'initiative, se faire reconnaître une fois de plus à partir d'une nouvelle apparition souveraine. À tout instant, il faut triompher de l'obscurité et de la durée, renaître à la lumière en la faisant renaître.

Sur le plan littéraire, Corneille s'est comporté comme l'un de ses héros. Inventeur d'un théâtre de l'admiration, Corneille entendait faire de chaque œuvre un exploit surprenant, qui le rendît lui-même grand et admirable aux yeux du public à travers le sublime des personnages et des situations. Il fallait que se répètent inépuisablement le coup d'éclat des premières tragédies, que les premiers triomphes fussent renouvelés à n'en plus finir : perpétuel recommencement de l'instant glorieux initial, du coup d'essai qui est coup de maître. Chaque pièce nouvelle devait apporter la preuve que Corneille restait égal à lui-même, donc capable de se surpasser. (L'auteur, dans ses préfaces, ne se fait pas faute de le proclamer.) L'alternative : éblouir ou être obscur, conserve ici avoir force de loi. L'éclat, c'est une obscurité niée ; ne plus se montrer admirable, c'est ne

plus être, c'est retourner à la nuit froide, à l'inexistence sans nom. Nous lisons dans *l'Adresse au roi* de 1676 :

*C'est le dernier éclat d'un feu prêt à s'éteindre ;  
Sur le point d'expirer il tâche d'éblouir,  
Et ne frappe les yeux que pour s'évanouir*<sup>28</sup>.

On voit s'obstiner, chez le poète vieilli, une volonté d'éblouir jusqu'au dernier moment, qui n'avoue son fond nocturne que pour l'illuminer en mourant. La lumière a besoin de cette obscurité nocturne, elle a besoin d'un ciel noir à incendier. Et l'on ne peut s'empêcher de songer aux plaisirs que se donnait le Roi-Soleil dans ses jardins de Versailles : transformer la nuit en jour, faire que la nuit soit plus claire que le jour, par l'incessant éclatement des fusées. Corneille, poète de l'éblouissement, trouvera quelques-uns de ses plus beaux vers pour chanter « ce parc lumineux, ces belles nuits sans ombre ». Et le Dorante du *Menteur* inventera, pour se faire valoir, un merveilleux feu d'artifice — la fête cornélienne par excellence :

*Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,  
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,  
Firent un nouveau jour...*<sup>29</sup>.

Un nouveau jour. Mais créé par la succession discontinue de mille et mille fusées. Arrêtons-nous à ce symbole : c'est l'image même de la relation entre le continu et le discontinu dans la psychologie cornélienne. Puisque le héros ne se montre et n'éblouit que dans l'instant de l'acte volontaire, son existence devient une « création continuée » de soi-même, où, de moment en



moment, une décision sans cesse renouvelée réaffirme le moi éblouissant comme à partir d'une origine absolue, comme s'il naissait chaque fois dans le *maintenant* de la volonté libre. De cet effort indéfiniment répété va résulter par fusion le « nouveau jour » : l'éclat continu, la permanence glorieuse. Ainsi le temps, d'abord fragmenté en actes ponctuels, se transforme en durée massive, parce que telle est la volonté du héros :

*Il est beau d'achever comme on a commencé*<sup>30</sup>,

ou encore :

*Je suis ce que j'étais, et je puis davantage*<sup>31</sup>.

La permanence « historique » de l'être glorieux s'accomplit par une succession de coups de force instantanés qui ont leur origine dans une conscience qui se veut supérieure au temps. Cette conscience — que nous avons vue reniant l'éblouissement passif et source d'un éclat intemporel — n'a de cesse qu'elle ne soit à nouveau immergée dans le temps, mais pour le défier victorieusement. Car, pour l'âme ambitieuse du héros cornélien, surmonter le temps, ce n'est pas se projeter hors de la durée historique, c'est s'affirmer immortel à l'intérieur de la durée mortelle, c'est s'imposer à jamais dans l'histoire, égal à soi-même et supérieur à tous.

La gloire est donc vie seconde, être continu créé à partir du discontinu. Voilà ce que l'âme cornélienne finira par être à force de le vouloir ; elle se donne une essence permanente et se retransche dans une constance inexpugnable. Elle ne saurait s'offrir autrement aux yeux du monde. Mais ce bel éclat, qu'elle veut faire

passer pour sa nature originelle, elle ne le possède que parce qu'elle ne cesse de le chanter, de le réinventer, de le légitimer :

*Voilà quelle je suis et quelle je veux être*<sup>32</sup>.

Comme le « nouveau jour » produit par les fusées convergentes (« droites ou croisées »), l'unité de l'être ne réside pas dans la cohérence de ses entreprises, mais dans le fondu lumineux que produisent, en se succédant, des actes souvent contradictoires. Il n'est pas rare que le héros cornélien soit infidèle à ses projets pour être fidèle à sa gloire. Les revirements les plus étranges, loin de menacer son unité intérieure, confirment la supériorité princière. À la condition qu'elle implique un effort, la contradiction est un mérite supplémentaire, un motif de gloire : c'est décider contre soi, c'est se vaincre. La contradiction, chez Racine, témoignera de l'inconsistance tragique du moi ; chez Corneille, au contraire, elle établit l'autorité imprévisible d'une volonté toute-puissante.

La gloire prend corps dans le *Nom*. C'est lui qui traversera la durée en résistant à la durée. C'est à lui que sera déléguée la permanence de l'être. Plongé dans le temps historique, il s'y maintient indestructible, et assure à l'existence héroïque l'identité continue où s'absorbent les actes volontaires instantanés : le nom est porteur du « nouveau jour », il donne son unité à la « vie seconde », c'est en lui que les éclats discontinus de la volonté viennent confondre leur lumière pour n'être

plus qu'un unique éclat rayonnant. Toutes les énergies de l'âme viennent l'habiter. Aussi prend-il la valeur d'un visage. Il est l'effigie du sur-moi héroïque. Qu'on le prononce, et déjà s'impose l'effet de présence, déjà le maître apparaît :

LE COMTE

*Sais-tu bien qui je suis ?*

DON RODRIGUE

*Oui ; tout autre que moi*

*Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi*<sup>33</sup>.

Chez Corneille, l'ostentation et le défi prendront souvent la forme d'une exhibition du nom. Il suffit que le héros réaffirme son nom, et se proclame fidèle à celui-ci : il se sera ainsi « découvert tout entier » aux yeux d'un témoin universel. Par cette tautologie où il se dit égal à son nom, il se lie à son passé, à sa race, à un devoir inconditionnel ; il s'avance avec toute son histoire, avec toute sa durée arrêtée, figée, massive, imposante comme une statue, redoutable comme un masque :

*Souviens-toi seulement que je suis Cornélie*<sup>34</sup>.

Un masque ? Mais un masque qui entend montrer la vérité rayonnante, offrir l'aveu essentiel : ce que l'être est tenu de manifester, faute de quoi il n'aurait plus droit à l'existence. « Je suis Cornélie » : une réalité tout extérieure — le nom — se charge de ce que l'âme a de plus intérieur. Ainsi le secret acquiescement à soi-même constitue aussitôt un acte public, à la fois altier et naïf. Il semble alors qu'il n'y ait, pour l'être corné-

lien, qu'une seule façon de se poser, devant soi-même et devant les autres.

Or la parfaite identité de l'être et du paraître, des actes et du Nom, du personnage intime et du personnage ostentatoire, nous ne la retrouverons pas toujours chez Corneille. Une telle coïncidence de l'intérieur et de l'extérieur n'existe que si elle est voulue, et n'intervient jamais sans quelque effort. Mais l'effort peut faire défaut : alors apparaît le mensonge, alors le Nom commence à vivre d'une vie séparée, qu'aucun acte ne vient justifier : Matamore, le Menteur se grisent de grandes paroles creuses et se construisent une gloire qui est toute en discours — sans qu'aucun véritable exploit ne réponde à l'appel du langage. Seule reste la ressource d'une inlassable surenchère verbale, création imaginaire d'un moi glorieux qui ne verra jamais le jour. Le décalage du mot et de l'acte est le ressort essentiel du comique cornélien, partout où celui-ci cherche à faire rire.

Ici, coïncidence de la réalité intérieure et du nom extériorisé ; là, discordance de l'être et du paraître : ce n'est pas seulement le double thème, héroïque ou comique, que l'on retrouve tout au long de l'œuvre de Corneille. C'est aussi l'expression d'un conflit sous-jacent, d'une contradiction non résolue, qui traversent ce théâtre presque entier. Conflit qui oppose, à la psychologie inventée par le poète, l'idéologie qu'il reçoit de son milieu...

Selon la psychologie de Corneille, nous l'avons vu, le « grand nom » résulte des actes : le héros crée sa renommée à partir de ses hauts faits. Le nom glorieux vient unifier les exploits discontinus, les rassemblant à la cime de leur trajectoire. Ainsi l'élan de la décision



précède l'éclat du nom, la conscience de l'effort se trouve au cœur même du plaisir d'éblouir. Et si tout s'achève dans la gloire, tout commence par les coups de force de la volonté. Mais, selon l'idéologie que Corneille partage avec les nobles, qui seront son meilleur public, tout commence par un grand nom : les grands actes résultent infailliblement. L'ordre suivi par la psychologie se trouve exactement renversé. Il suffit d'être prince ou d'être né en haut lieu : le nom anticipe et détermine à l'avance tous les exploits, il en est le garant. La grandeur et la générosité, qui préexistent dans la race, sont un apanage reçu par droit de naissance. Le nom, en ce cas, commande tout, et l'on peut dire que l'essence glorieuse, qui a sa source dans un passé immémorial, précède l'existence à la façon d'une idée platonicienne. Elle n'est pas conquise, mais héritée. Aucun acte, dès lors, n'a de valeur inaugurale ; le courage n'est pas un surgissement originel de la volonté libre, mais la preuve d'une continuité ancestrale qui se transmet par le sang. Aussi le héros ne choisit pas son destin, il est élu par une destinée que lui annonce à l'avance le blason de sa race : élection qui est à la fois la plus haute responsabilité et la plus complète irresponsabilité. En face d'une telle idéologie, de structure typiquement féodale, la psychologie cornélienne semble définir au contraire l'attitude des grands bourgeois qui se *font un nom* à force d'exploits et de services rendus au roi et à la France. Ces bourgeois, loin d'abord de refuser la notion aristocratique de la gloire, n'ont qu'une seule ambition : s'installer dans la gloire, se la faire octroyer en récompense de leurs mérites. Corneille, ne l'oublions pas, appartient à une famille où l'on recherche ardemment l'anoblissement, où l'on est

impatient de quitter l'obscurité bourgeoise. L'on ne s'oppose pas de front à l'idéologie féodale, dont on envie le prestige. Le bourgeois veut sa part de gloire. Il entend, lui aussi, perpétuer son nom, vivre par lui d'une existence qui dépasse la durée exigüe de la vie humaine, et prolonger au-delà de toute mesure les pouvoirs de la présence agissante. Sertorius, héros solitaire, général « sorti du rang », a conquis cette sorte d'éternité, qui fait dire à son amante :

*Sa mort me laissera, pour ma protection,  
La splendeur de son ombre et l'éclat de son nom*<sup>35</sup>.

La mythologie de la survie constitue ici le point de rencontre des ambitions bourgeoises et de l'idéologie féodale. Pour autant, le conflit n'est nullement évité. Si, d'une part, l'idéologie féodale implique le mépris pour toute basse naissance, la psychologie bourgeoise comporte d'autre part, dans sa « lutte pour la reconnaissance », la plus vive critique de l'hérédité glorieuse. Critique qui a pour but de démontrer que l'héroïsme roturier n'est pas moins admirable, qu'il est d'égale valeur et d'égale nature, légitime en dépit de la différence d'origine. L'attaque est lancée contre la croyance féodale qui établit la grandeur du nom avant les actes, et qui fait découler toute belle destinée d'une belle naissance. Mais, contestant toute signification à l'antériorité de la gloire, cette critique ne s'aperçoit pas qu'elle retire du même coup toute validité à la survie mythique du nom. En dénonçant l'attitude superstitieuse de l'aristocrate, le bourgeois condamne sa propre vanité, dans la mesure précise où elle tendait à l'installer à son tour dans le monde aristocratique. Toute tentative

de faire le nom plus grand que la vie devient alors ridicule et vaine. Seuls restent vrais l'effort et l'acte en marche.

Le conflit de l'idéologie et de la psychologie trouve sa parfaite illustration dans *Don Sanche d'Aragon* : Don Carlos, général victorieux, aimé par deux princesses, se croit de naissance obscure. Provoqué par ses rivaux nobles, il les défie en célébrant sa roture et en vantant ses victoires, qu'il ne doit qu'à lui-même. Il est prêt à donner la preuve de sa valeur à tous ceux qui lui contestent le premier rang. Il offre le duel, il ira au champ d'honneur toutes les fois qu'on le voudra, pour défendre l'éclat d'un nom qu'il n'a pas reçu, mais qu'il est seul à s'être fait, et dont il est fier :

*Se pare qui voudra du nom de ses aïeux,  
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux;  
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,  
Et suis assez connu sans les faire connaître.  
Mais, pour en quelque sorte obéir à vos lois,  
Seigneur, pour mes parents, je nomme mes exploits;  
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père*<sup>36</sup>.

Or celui qui tient ce langage ignore sa véritable identité : il ne sait pas encore qu'il est de sang royal, et prince d'Aragon. Le sang généreux s'exprimait dans ses exploits, sa fierté était légitime, elle ne faisait que réclamer son dû ; et l'amour des deux princesses, loin d'être un entraînement aveugle, était l'effet d'une instinctive clairvoyance. Ignorant son vrai nom, Don Carlos n'était pas moins déterminé, dans ses actes, par sa race et sa naissance. Le principe féodal est donc sauf, mais non sans avoir été, au passage, vivement contredit par

les maximes de l'individualisme roturier. Pour un instant au moins, le doute a été jeté sur l'abus de prestige lié au nom, une accusation s'est formulée, et les sources de ce pouvoir sont désormais contestées. La pièce a beau s'achever par le triomphe de l'esprit dynastique, une vérité s'est imposée violemment : que le nom se fait par les actes, qu'il faut commencer par agir, qu'avec la volonté tout peut naître à partir de rien.

À suivre dans sa rigueur la démarche de la psychologie cornélienne, l'on s'aperçoit que rien ne persiste jamais d'éclatant et de glorieux, sinon par un recours permanent aux énergies premières de l'être. Qu'elles viennent à fléchir, la fiction de la « gloire immortelle » s'effondrerait, aucune durée ne serait plus garantie. Il suffit, chez le héros cornélien, d'un moment de lassitude, et déjà n'apparaît plus qu'une vie réduite à l'instant isolé, au bonheur fugitif. Et tout le reste alors — jusqu'à l'éternité si vivement désirée — devient mensonge :

*Que tout meure avec moi, madame ; que m'importe  
Qui foule après ma mort la terre qui me porte ?  
Sentiront-ils percer par un éclat nouveau,  
Ces illustres aïeux, la nuit de leur tombeau ?  
... Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire,  
Cette sorte de vie est bien imaginaire,  
Et le moindre moment d'un bonheur souhaité  
Vaut mieux qu'une froide et vaine éternité*<sup>37</sup>.

Ce qui triomphe maintenant, c'est l'envers de la gloire : la nuit, son adversaire et sa complice. Tout se passe alors comme si la vérité dernière n'appartenait pas à l'éblouissement, mais au fond nocturne sur lequel l'éblouissement avait choisi d'apparaître. Quand



se taisent l'artifice et la fiction, quand l'imaginaire est dénoncé, quand la volonté n'invente plus ses décrets absolus, seule demeure cette obscurité confuse : un froid mortel se produit. Qui veut vivre doit produire de grands actes, et leur donner force de vérité. C'est-à-dire ne jamais cesser de faire la guerre au vide nocturne, lui ravir sa puissance de séduction, et la muer en lumière éclatante. Encore faut-il que cet éclat soit accueilli et soutenu par le regard complice des peuples et des générations pris à témoin. L'individu a beau déployer la plus véhémente énergie, il n'est rien sans l'écho que lui renvoie l'admiration universelle. Que l'assentiment extériorisé lui soit refusé, que le secours du spectateur ébloui vienne à manquer — reste alors une ombre qui s'agite vainement sur un tréteau où seule la mort est certaine.