

Corneille et la *catharsis*

Jean Émelina

Citer ce document / Cite this document :

Émelina Jean. Corneille et la *catharsis*. In: Littératures classiques, n°32, janvier 1998. Corneille, *Cinna*, *Rodogune*, *Nicomède* pp. 105-120;

doi : <https://doi.org/10.3406/licla.1998.1325>

https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1998_num_32_1_1325

Fichier pdf généré le 18/02/2020

Corneille et la *catharsis*

1. Généralités. La terreur et la pitié : des émotions aux passions

L'analyse des *effets* dans une poétique est un problème capital et exaspérant. Capital, car ce qui compte pour l'auteur et pour la postérité, ce sont « les réactions » du public devant une œuvre qui veut « plaire » et « toucher » ; exaspérant, car cela ne relève guère de l'analyse « scientifique », linguistique, stylistique ou dramaturgique. La subjectivité du récepteur risque de rendre impossible toute appréciation véritablement objective ; les goûts divergent, évoluent, et les « causes » des effets qu'on peut traquer dans les textes ne sont souvent ni nécessaires ni suffisantes. Des pleurs, des cris, un « hélas ! », un « tu », une interrogation peuvent, selon les conditions d'énonciation et selon le jeu de l'acteur, déclencher tour à tour la surprise, la pitié, le rire, la peur ou l'indifférence. Point de déterminisme esthétique rassurant. La même œuvre peut laisser « froid », tomber « à plat » ; elle peut scandaliser ou bouleverser. Et la surprise est pour le créateur lui-même, imprégné de sa création. Corneille s'attendait-t-il au triomphe du *Cid* et au « four » de *Pertharite* ?

C'est pour cela d'abord que la *catharsis*, qui concerne expressément les effets spécifiques et en quelque sorte nécessaires du spectacle tragique, est un casse-tête ; c'est aussi parce que la célèbre définition qu'en donne Aristote dans sa *Poétique* est si laconique qu'elle a donné lieu à d'innombrables gloses et d'interminables controverses.

Catharsis, on le sait, est un terme médical devenu métaphorique, qui repose sur la théorie hippocratique des humeurs et ne date chez nous que de la fin du XIX^e siècle. La vogue de la psychanalyse (« *catharsis* » y signifie « abréaction ») en a assuré la fortune et en a fait une auberge espagnole. On parle tour à tour de *catharsis* morale, poétique, comique, musicale. Bref, quelle œuvre ne serait pas cathartique¹ ?

Au XVII^e siècle, *catharsis* avait pour équivalent *purgation*. Le terme grec a aussi « pur » pour racine. Il signifie « purger », « purifier », au sens médical et non pas

¹ Pour des vues générales et plus étendues sur la question, voir notre étude, « Les avatars de la *catharsis* », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXIII, 1996-3, p. 308-329.

moral du terme, et aussi « émonder » les arbres. Insistons sur ce sens premier qui sera vite perverti. Purger ne signifie pas éradiquer, faire disparaître, mais *éliminer un excès* d'« humeurs peccantes » *et rétablir un équilibre*. Aristote, qui décrit la tragédie de façon froide et impersonnelle comme il décrit ailleurs la nature ou les animaux, ne se soucie pas de morale. Sa définition sibylline et célèbre dit :

Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, [...] imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant *pitié* et *crainte*, opère la purgation propre à *de pareilles émotions*.²

Ce texte appelle quelques remarques de base préalables : « pitié » et « crainte » (on dira aussi « terreur » ou « compassion » — « terreur-et-pitié » seront présentés comme un couple indissociable) sont des *émotions (pathématôn)*, c'est-à-dire des *perturbations physiologiques* violentes et imprévues, indépendantes de notre volonté. Les cris et les larmes, les frissons, la rougeur, la pâleur, l'« horreur », le « trouble » et les « transports » — termes si fréquents dans la tragédie — en sont, dans le discours des personnages, les marques lexicales les plus assidues et les plus évidentes. À l'acteur de les convertir sur scène en *mimèsis* par le regard, la voix, le geste et le jeu.

Pour le spectateur, la terreur et la pitié tragiques sont à la fois un plaisir et une thérapie, une sorte de cure homéopathique drastique. Nous avons en effet un besoin naturel d'émotions fortes. Le mélodrame, le *thriller*, les films-catastrophes, la presse « du cœur » ou « à sensation » et les spectacles d'épouvante suffisent à l'attester. La tragédie a eu en son temps l'attrait du « sang à la une ». La *mimèsis* nous procure ces secousses sans risques et nous en délivre pour nous permettre de retrouver dans la vie réelle un équilibre salutaire. Le spectacle « défoule » comme les sports violents.

Il ne s'agit pas pour Aristote *de passions en général*, mais d'états affectifs particuliers (« pitié et crainte »). Les passions, si l'on se réfère au *Traité des passions* de Descartes qui fut publié en 1649, c'est-à-dire un an avant *Nicomède*, sont des mouvements intenses, voire exclusifs, *de l'âme* ; mais ils sont liés aux émotions parce qu'ils sont accompagnés effectivement de diverses réactions physiques. De là est née la confusion et la dérive. Ces passions peuvent avoir un aspect dynamique et volontaire, quoique difficile à maîtriser. La plus belle illustration en est donnée par *Le Cid* lorsque le Comte dit à Rodrigue, « amant de Chimène » :

Je sais ta passion, et suis ravi de voir
Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir. (v. 423-24)

Mais ces « mouvements » peuvent aussi venir du dehors et être subis. C'est le cas du coup de foudre. On s'est plu à dénombrer les passions dans des classements qui peuvent étonner aujourd'hui. Descartes distingue six passions principales : *l'admi-*

² *Poétique*, 1449b, éd. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932 ; réimpression de 1969, p. 36-37 (nous soulignons).

ration, l'amour, la haine, le désir, la joie, la tristesse. Bossuet, éliminant l'admiration, en comptera onze dérivant toutes de l'amour, ajoutant à cette classification *l'audace, la colère, l'aversion, la crainte, l'espérance, le désespoir*. On conviendra que l'avarice, la vanité et autres vices de personnages monomaniaques (Molière) sont aussi des passions. La confusion entre « passions » et « émotions » a été entretenue par le fait que le terme grec *pathéma* — tout ce qui affecte le corps ou l'âme — a pu être traduit tour à tour par l'un ou par l'autre terme. La Bruyère, dans son fameux parallèle entre Corneille et Racine, parle de « ces passions [...] qu'on nomme la terreur et la pitié³ ». L'amour peut être peint tour à tour comme une passion, comme une émotion ou comme un sentiment.

La *catharsis*, à partir du moment où elle est considérée non pas comme une « purgation des émotions », mais comme une « purification des passions » nous fait passer d'un rééquilibrage d'humeurs à l'élimination de leurs causes. On voit la dérive moralisante qui s'est opérée. La plupart des théoriciens et des doctes (Maggi, Chapelain, Godeau, Scudéry, Marmontel) en viennent à penser que par la terreur et la pitié la tragédie doit nous purger de *toutes* les passions ...et non pas de la terreur et de la pitié ! Cette « purgation des passions », « appellation contrôlée » accolée au genre tragique, qu'on retrouve aujourd'hui dans la plupart des dictionnaires comme définition de la *catharsis*, constitue, ainsi que le remarquent désespérément les hellénistes, « un contresens flagrant⁴ ».

Une dernière mise au point est indispensable : la « purgation des passions » concerne *les spectateurs*, non les personnages, qui, le plus souvent, meurent précisément de n'avoir pas su se « purger ». Peut-on parler cependant, en ce qui concerne la terreur ou la pitié éprouvées par les héros dans l'infortune, de contagion ou d'osmose ? Cela se produit spontanément lorsqu'il s'agit d'amour vertueux et malheureux et de causes nobles (*Cinna*). On aurait toutefois du mal à se sentir en sympathie avec les passions honteuses, infanticides ou incestueuses de Médée, de la Cléopâtre de *Rodogune*, de Néron ou de Phèdre. Il est vrai que notre « ça » peut trouver une délectation inavouable et secrète dans ces pulsions perverses, sadiques ou suicidaires, bien que cela ne soit pas venu à l'esprit des classiques, lesquels n'avaient pas lu Freud. Si Cléopâtre horrifie et fascine en même temps, c'est sans doute qu'il y a en chacun de nous une Cléopâtre qui sommeille. Dans cette perspective, à travers ses « monstres », la tragédie classique deviendrait à son insu (et en opposition radicale avec Aristote) une « peste » selon les théories d'Antonin Artaud, le lieu d'épanouissement virtuel et extrême, non pas avoué et prémédité, mais inconscient de « toutes les possibilités perverses de l'esprit⁵ ».

Pour en revenir plus modestement à la relation qui peut exister entre les affects du public et ceux des personnages, en général un clivage très net existe. Beaucoup de passions et d'émotions représentées, ambition, orgueil, haine, fureur, espoir,

³ La Bruyère, *Les Caractères*, Garnier, 1962, p. 88.

⁴ *Poétique*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ A. Artaud, « Le théâtre et la peste », dans *Le Théâtre et son double*, Paris, NRF, coll. « Idées », 1971, p. 42.

jalousie, n'ont rien à voir avec la terreur ou la pitié, qui sont précisément nos réactions à ces passions et à ces émotions. Les enjeux, les illusions, les débordements ou les erreurs des héros ne sont pas nôtres. Nous vivons émotionnellement *autre chose*. Il arrive en outre très souvent que le spectateur, surtout grâce aux monologues, connaisse mieux qu'eux les complots qui se trament et le péril qui les guette. La crainte est pour nous plus que pour Auguste, Antiochus, Séleucus ou Nicomède, tant qu'ils ignorent ce qui les menace. Ce qui traverse le spectateur le temps d'une représentation ne saurait donc se confondre avec ce qui habite la vie d'un personnage.

2. La terreur et la pitié dans *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède*

Corneille, si l'on s'en tient à une définition minimale et aristotélicienne de la *catharsis*, nous procure déjà à sa manière des émotions exceptionnelles. Ces trois tragédies mettent en scène des situations historiques et politiques extraordinaires qu'une réalité médiocre ne saurait offrir, et qu'on se garderait bien, si jamais elles se présentaient à nous, de vouloir vivre. Un empereur va être assassiné par ceux qui lui sont les plus chers (*Cinna*) ; une mère ivre de haine et de pouvoir demande à ses fils rivaux de tuer celle qu'ils aiment, avant d'organiser leur assassinat (*Rodogune*) ; un combattant héroïque tombe dans un traquenard tendu par sa belle-mère et par son père, alliés à ses ennemis (*Nicomède*). Et tout se passe, comme le veut Aristote et comme le rappelle Corneille lui-même dans son *Discours de la tragédie*, entre personnes proches ou au sein d'une même famille pour mieux « exciter », c'est-à-dire mettre en mouvement, l'émotion du spectateur. Comment ne pas trembler ? Comment ne pas être apitoyé ?

Une réserve préalable doit cependant être soulignée. Ces trois tragédies (et d'autres aussi) ne sont guère concernées par les effets de la passion amoureuse, en particulier du coup de foudre, comme ce sera le cas chez Racine pour Phèdre ou Néron. Il est vrai qu'à cette époque la passion amoureuse n'est pas encore le tout de la tragédie. On a affaire à des amours « stables », acquises et partagées de longue date entre Émilie et Cinna, entre Nicomède et Laodice. Pour *Rodogune*, on admirera la vitesse expéditive avec laquelle Corneille annonce la double « passion » des frères, qui naît avec la pièce pour la belle prisonnière parthe. Timagène nous apprend que

Sitôt qu'ils ont paru tous deux en cette cour,
Ils on vu Rodogune et j'ai vu leur amour. (v. 289-290)

Quant à la princesse, c'est de façon bien calme qu'elle confie à sa confidente sa « passion » pour Antiochus (v. 366), sans dire un mot des circonstances exactes et sûrement émouvantes où elle est née, et qui auraient dû être mémorables.

Si l'on veut déjà établir des différences de degré et de nature dans la *catharsis* engendrée par la passion amoureuse, on voit tout ce qui sépare l'*ubris* racinienne de la maîtrise cornélienne. Nous sommes loin des émotions paroxystiques du « tendre »

Racine. L'amour n'est pas ici, en lui-même, source de stupeur ou de « terreur ». Il peut, bien sûr, être menacé par des rivaux, Maxime (*Cinna*, III, 1), Attale (*Nicomède*, I, 2), mais ce n'est pas dans ce domaine que porte l'essentiel de nos craintes.

Fondamentalement, à la source de la *catharsis* tragique, il y a l'*histoire*, inépuisable réservoir de situations extraordinaires. Des historiens inconnus du grand public (Appian Alexandrin pour *Rodogune*, Justin pour *Nicomède*) sont régulièrement et soigneusement convoqués dans les préfaces ou les examens des pièces pour apporter leur caution et leur force de persuasion. Sans eux, le spectateur pourrait en venir à croire qu'il s'agit de « fables » ou de « contes », et donc rester froid. Mais il est révélateur de voir comment cette histoire est arrangée, taillée et recousue, ainsi que le genre l'y autorise, en vue de produire au mieux les effets prescrits.

Il y a, d'une part, édulcoration ou élimination de certaines données au nom des bienséances. S'il est un effet à bannir, c'est l'« horreur », phénomène de répulsion physique et morale extrêmement violent, qui provient de la peinture de mœurs ou d'événements contraires aux mœurs des spectateurs, auxquelles le dramaturge doit toujours s'adapter, comme le préconisent les théoriciens (Chapelain).

Corneille, dans son « Examen » de *Rodogune* explique qu'il a « déguisé quelque chose de la vérité historique » en faisant tuer Démétrius Nicanor avant que Rodogune ne l'ait épousée, afin que « l'amour » d'Antiochus et de Séleucus

ne fit point d'horreur aux spectateurs, qui n'auraient pas manqué d'en prendre une assez forte, s'ils les eussent vus amoureux de la veuve de leur père, tant cette affection incestueuse répugne à nos mœurs !⁶

On sait, d'autre part, qu'Antiochus ne fera pas boire à sa mère la coupe empoisonnée qu'elle lui destinait et qu'elle la boira d'elle-même, « adoucissement », dit Corneille, destiné à ne pas provoquer d'« aversion » pour Antiochus (*Ibid.*, T. II, p. 324 et 823). En ce qui concerne *Nicomède*, le héros magnanime pardonne à son père Prusias au lieu de le tuer. « J'ai ôté de ma scène l'horreur de [cette] catastrophe », dit encore Corneille dans son « Examen » de la pièce (*Ibid.*, T. II, p. 680). L'« horreur » ruine la *catharsis*. L'effet de rejet engendré par la représentation du mal absolu l'emporte sur la pitié ressentie pour les victimes (Atrée et Thyeste !), et l'on est au-delà de « la crainte » ou de « la terreur » puisque, à ce moment-là, le pire est accompli.

On voit, contrairement à certaines tentations de rapprochement avec Artaud, que ce théâtre où la morale guide la *catharsis* ne saurait être le « paroxysme de l'horreur » et du « vertige » illustré par l'*Annabella* de Ford⁷. Il faudrait pour cela remonter au « théâtre de la cruauté » de l'époque baroque, aux pièces de Hardy ou à *Médée*. Cléopâtre, dit Corneille, est une « seconde Médée » (*T.C.* II, p. 318), mais la

⁶ Corneille, *Théâtre complet*, éd. M. Rat, Paris, Garnier, s. d., T. II, p. 322-323 (nos références à Corneille renvoient à cette édition, désignée par le sigle *T.C.*).

⁷ A. Artaud, *op. cit.*, p.40.

reine de Syrie ne fera périr que Séleucus, non deux enfants innocents, et la criminelle, cette fois, sera punie. On ne peut plus dire : « Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe » (« Épître » de *Médée*, T.C. I, p. 442).

D'autre part, à l'opposé de ces « gommages », la manipulation de l'histoire par les dramaturges consiste à cumuler, condenser et intensifier certains effets en se jouant de la chronologie, de l'espace, des événements, et par l'addition de personnages fictifs étroitement liés aux personnages « réels ». Pour parler familièrement, disons qu'« on en rajoute ».

Émilie, comme la Sabine d'*Horace*, est un « personnage inventé », ainsi que ne manquera pas de le faire remarquer Racine, dans sa première préface de *Britannicus*. Corneille, dans son « Examen » de *Cinna*, écrit pudiquement : « Rien n'y contredit l'histoire, bien que beaucoup de choses y soient ajoutées⁸. » L'amour de la princesse parthe et d'Antiochus est aussi inventé pour renforcer les enjeux et enrichir les émotions. Dans l'« Examen » de *Rodogune*, Corneille avoue :

Le reste sont des *épisodes d'invention* qui ne sont pas incompatibles avec l'histoire, puisqu'elle ne dit point ce que devint Rodogune après la mort de Démétrius.⁹

Et dans l'« Examen » de *Nicomède*, il précise encore :

J'ai fait ce dernier (Nicomède) amoureux de Laodice, afin que l'union d'une couronne voisine à la sienne donnât plus d'ombrage aux Romains,¹⁰

autrement dit plus de crainte aux spectateurs.

Dans le même esprit, Mairet, dans l'avis « Au lecteur » de sa *Sophonisbe*, écrivait qu'il avait « changé deux incidents de l'histoire assez considérables » : la mort de Syphax au combat en début de pièce (II, 2),

afin que le peuple ne treuvât point étrange que Sophonisbe eût deux maris vivants, et celle de Massinisse (V, 8), qui vécut jusques à l'extrême vieillesse. [...] La fin de la tragédie étant *la commisération*, je ne la pouvais pas mieux trouver qu'en le *faisant mourir*.¹¹

En bref, on s'appuie sur une histoire solennisée pour « toucher » le spectateur, mais la tragédie n'est pas un miroir, et il faut à la fois que la fiction tempère, amplifie et dramatise la réalité.

Cette *catharsis* n'est évidemment pas la même partout. Ses manifestations et son intensité varient de *Cinna* à *Rodogune* et à *Nicomède*. Diverses marques lexicales et stylistiques en témoignent.

⁸ T.C. T. I, p. 722.

⁹ *Ibid.*, T. II, p. 320-21 (nous soulignons, ici et par la suite).

¹⁰ *Ibid.* T. II, p. 680.

¹¹ *Théâtre du XVIIe siècle*, éd. J. Scherer, Gallimard, « Pléiade », T. I, 1975, p. 670.

Premier constat : le pathétique du *Cid* et d'*Horace* a nettement fléchi. Plus de stances. Les termes « pleurs » et « larmes » (qui riment régulièrement avec « malheurs » ou « douleurs », « armes » ou « alarmes ») abondaient dans le *Cid* et dans *Horace*¹², ainsi que les plaintes et les soupirs. On se souvient du vieil Horace disant « adieu » aux combattants « les larmes aux yeux » (v.709). Les listes établies par Charles Muller, dans son étude de statistique lexicale sur *Le Vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille*¹³, permettent de voir que « larme », « plainte », « plaindre », « pleur », « pleurer » *ne figurent plus* dans le « vocabulaire caractéristique » de *Cinna*, de *Rodogune* et de *Nicomède*, alors que c'était une marque du *Cid* et, plus encore, d'*Horace* (v. 203, 204, 207, 233). Certes, il est question de « pleurs » dans *Cinna* (v. 38, 40, 304), mais on ne pleure plus autant sur scène. La tendresse de la virile Émilie ne se manifeste brièvement qu'à l'acte IV, scène 5, après son « explication » violente avec Cinna, qui décide dans le désespoir de tuer Auguste et de se tuer ensuite : « Vous en pleurez ! », remarque Fulvie (v. 1070). Plus tard, dans l'incertitude de ce qui peut arriver à Cinna, elle écartera avec « grand courage » les « larmes », les « soupirs », les « sanglots » et les « pleurs » (v. 1270, 1299, 1301). Antoine Adam s'avance beaucoup quand il dit qu'Émilie « aime exactement [Cinna] comme Chimène aime Rodrigue¹⁴ » ! Avec *Rodogune*, le terme le plus caractéristique de la pièce selon Charles Muller est celui de « haine ». Antiochus explique à son frère, après la demande « croisée » de meurtre de leur mère et de la princesse :

Croyez-moi, l'une et l'autre a redouté nos pleurs :
 Leur fuite à nos soupirs a dérobé leurs cœurs ;
 Et si tantôt leur haine eût attendu nos larmes,
 Leur haine à nos douleurs auraient rendu les armes. (v. 1097-1100)

Douces illusions d'une belle âme sensible ! Ces pleurs virtuels n'ont pas eu lieu. Les seuls « pleurs » de Cléopâtre sont des pleurs de rage (v. 1381, 1388), et Rodogune, qui n'est pas Chimène, en revenant sur sa cruauté vis-à-vis d'Antiochus, se contentera d'un « hélas » (v. 1198). Point de duo émouvant chez ces amants. Nicomède, lui, n'est pas un héros à s'attendrir à la manière des fils de Cléopâtre. Quant aux quelques « larmes » d'Arsinoé, ce sont des larmes de crocodile (*Nicomède*, v. 1126, 1144).

La « pitié », donc, faiblit sensiblement chez Corneille, gagné par le « néostoïcisme » (Jacques Maurens) et le courant général qui pousse la tragédie vers des héros exemplaires. Cela pourrait déjà expliquer que le succès de ces pièces est sans commune mesure avec le succès triomphal du *Cid*. D'une manière générale, même si l'on invoque la tendresse pathétique première et dernière du *Cid* et de *Suréna*, les

¹² Exemples : *Le Cid*, v. 765, 834, 922, 986, 1000, 1150, 1397, 1650, 1773, etc. ; *Horace*, v. 400, 527, 577, 681, 691, 775, 951, etc.

¹³ Paris, Larousse, Slatkine reprints, 1993.

¹⁴ *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Del Duca, 1962, T. I, p. 532.

seules statistiques lexicales laissent apparaître une différence spectaculaire entre Corneille et Racine en ce qui concerne le vocabulaire du pathétique¹⁵.

Les tragédies fourmillent d'exclamations, de « ha ! », de « Ciel ! », de « quoi ! » ou de « Dieux ! ». L'exclamation étant un cri du cœur, l'expression spontanée d'une émotion extrême qui perturbe le discours organisé et la syntaxe, elle doit frapper l'auditoire : « Éclatez, mes douleurs », annonçait Camille dans *Horace*, au cours d'un long monologue (v. 1243). Une étude exhaustive de ces exclamations dépasserait les modestes limites de ce travail, mais serait à coup sûr riche d'enseignements. Dans ce domaine, le seul vocatif « ô ! » en constitue une expression privilégiée, conforme à la noblesse du genre et au style sublime ou poétique. Par « ô ! », le locuteur prend en quelque sorte le monde, le ciel, des personnes, des valeurs (et surtout les spectateurs) à témoin de sa stupeur et de sa douleur :

O coup ! ô trahison trop indigne d'un homme !
O haine d'Émilie ! ô souvenir d'un père !

s'écrie Cinna (*Cinna*, v. 885 et 894) ;

O Romains ! ô vengeance ! ô pouvoir absolu !
O rigoureux combat d'un cœur irrésolu,

s'écrie Auguste (*Ibid.*, v. 1187-88) ;

O haine, ô fureurs, dignes d'une Mégère !
O femme que je n'ose encore appeler mère !

s'écrie Séleucus dans *Rodogune* (v. 679-80). Le « ô ! » peut aussi exprimer la joie : exultation de Cléopâtre s'imaginant que ses fils haïssent comme elle Rodogune (v. 623-24) ; exultation d'Antiochus aussi, qui croit que sa mère a cédé et qu'elle lui accorde enfin la princesse (v. 1358-59). Mais il s'agit dans les deux cas d'illusions, la « naïveté » d'Antiochus étant particulièrement pathétique.

Le plus frappant est de constater que ces « ô ! » si fréquents dans *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Rodogune* disparaissent de *Nicomède*. Si nous avons bien lu, on n'en relève qu'un seul exemple assez banal : le « O dieux ! » d'une Arsinoé maîtresse d'elle-même, et qui fait un peu cheville (v. 1499). Ont disparu en même temps les *monologues*, qui sont dans la plupart des cas l'expression privilégiée des « tempêtes sous un crâne » : il y en avait quatre, essentiels, dans *Le Cid* et dans *Cinna*, sept dans *Rodogune*. Il n'y en a qu'un seul, très bref, de 12 vers, dans *Nicomède*, qui prépare le revirement d'Attale (IV, 6). Dans cette tragédie, la plupart des personnages, maîtres d'eux-mêmes, savent ce qu'ils veulent et ne balancent pas,

¹⁵ Voir notre étude, « Corneille, Racine et Molière aux prises avec la statistique lexicale », dans les *Mélanges Etienne Brunet*, à paraître en 1998 chez Champion.

alors qu'une faiblesse, une incertitude et une passivité de victimes caractérisent Antiochus et Séleucus.

La mort de ce dernier, en particulier, est rapportée par Timagène sur un mode élégiaque tout à fait exceptionnel chez Corneille et dans la tragédie classique :

Je l'ai trouvé, seigneur, au bout de cette allée
Où la clarté du ciel semblait toujours voilée.
Sur un lit de gazon, de faiblesse étendu,
Il semblait déplorer ce qu'il avait perdu ;
Son âme à ce penser paraissait attachée ;
Sa tête sur un bras languissamment penchée,
Immobile et rêveur, en malheureux amant [...] (v. 1609-1617)

Mais ce pathétique — fait capital — sera d'une manière générale gommé par les dénouements heureux. En dehors de Séleucus, point d'innocent écrasé. Maxime, noble rival, échappera « à la fureur des eaux », et même le traître Euphorbe sera pardonné dans *Cinna* (v. 1664 et 1739). Comment la « pitié » ou la « compassion » pourraient-elles perdurer avec le triomphe du bien ?

L'examen de « *la crainte* » ou de « *la terreur* » révèle aussi des différences sensibles entre *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède*.

Le procédé traditionnel de *l'hypotypose* qui permet de peindre vivement, c'est-à-dire avec le maximum d'effet, des scènes de tension et de violence impossibles à représenter, concerne peu ces tragédies. Les exploits guerriers en sont absents (*Rodogune*) ou appartiennent au passé du héros (*Nicomède*), qui n'a plus à fonder sa valeur comme Rodrigue ou Horace. *Cinna* fait ici exception : le héros « peint » de façon très réaliste, avec « d'horribles traits » (v. 195 et v. 203), les atrocités de la guerre civile qui ont amené Auguste au pouvoir (v. 195-204), et celui-ci les évoquera à son tour (v. 1132-40). Mais la terreur produite par ce passé est gommée, car il est transcendé chez *Cinna* par un noble désir de vengeance, et il devient, chez Auguste, source de remords.

Il y a même, au dénouement de *Cinna*, une technique dramaturgique singulière de « fausse terreur » qui pourrait être rapprochée des dénouements de comédie. Auguste, qui a découvert le complot, déclare au héros :

Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices. (v. 1561)

Découvrant celui d'Émilie, il annonce solennellement :

Oui, je vous unirai, couple ingrat et perfide, [...]
 Et que tout l'univers, sachant ce qui m'anime,
 S'étonne du supplice aussi bien que du crime. (v. 1657 et 1661-62)

Mais la catastrophe tragique est inversée. Cinna et Émilie vivent sous un prince ennemi de la vengeance. Auguste n'est pas le Thésée de *Phèdre*. Cette terreur débouche sur le sublime du pardon et sur le bonheur.

Point d'hypotypose dans *Rodogune*. La longue exposition d'un passé aussi atroce pour Cléopâtre que pour Octave est une analyse politique, non un tableau destiné à semer l'effroi (I, 1 et 4). Soulignons aussi que la révolte populaire, l'évasion et la victoire de Nicomède à la fin de la pièce éponyme (V, 7 et 9) ne donnent pas lieu à un récit organisé à la manière d'une bataille. Un soulèvement populaire méritait-il cette dignité ? Seuls quelques vers, quelques mots d'une violence splendide (que nous soulignons) peuvent faire naître, de façon fulgurante, le frisson. On apprend, par exemple, que « le peuple [...] vient de déchirer Métrobate et Zénon » (v. 1565). Prusias, face à ce peuple qui réclame Nicomède, et « à grands cris », suggère :

Et du haut du balcon, pour calmer la tempête,
Sur ses nouveau sujets faisons voler sa tête. (v. 1587-88)

Mais ce sera tout, et le retour de Nicomède n'a rien de commun avec le retour triomphant de Xipharès, victorieux des Romains, dans *Mithridate*.

Les *stichomythies*, autre marque de tension et de péril (*Le Cid*, fin de I, 3, début de II, 2), elles aussi se font rares et brèves (*Cinna*, II, 2) ; dans *Rodogune*, elles deviennent un duo douloureux entre les frères (I, 3). On note cependant une recrudescence de ce type d'écriture dramatique dans *Nicomède*, avec les affrontements entre le héros et Arsinoé, Rodogune et Arsinoé, (I, 2, 3, III, 7, V, 6). L'orgueil, le goût du défi y tiennent plus de place qu'une menace précise.

En fait, la vraie tragédie de la terreur, en nette opposition avec les deux autres, est *Rodogune*. Ici, jusqu'à la fin, le péril de mort pèse sur des héros innocents, avec des coups de théâtre d'horreur en cascade : marché « meurtrier » de Cléopâtre contre Rodogune, marché (faussement parallèle) de Rodogune contre celle-ci (II, 3 et III, 4), piège tendu par la reine à Séleucus (IV, 6), monologues de défi, de fureur et de rage (IV, 7, V, 1), assassinat de Séleucus (V, 4). Enfin et surtout, c'est la grande scène finale d'ultime et interminable suspens, pour laquelle toute la pièce a été construite, et où la coupe empoisonnée passe de main en main — seule pièce où l'on assiste, pratiquement, à une mort sur scène évoquée de façon exceptionnellement réaliste (v. 1805-1809). On opposera la prophétie finale radieuse de Livie dans *Cinna*, qui annonce l'« heureux destin » d'Auguste, la paix civile, la « joie » et le « bonheur » de Rome (v. 1753-74), aux imprécations forcenées de Cléopâtre mourante, prophétisant le pire à Antiochus et à Rodogune (v. 1811-1824), et dont le dernier mot, sublime dans l'*ubris*, est :

Puisse naître de vous un fils qui me ressemble !

On pense aux imprécations de Camille dans *Horace*, beaucoup plus légitimes (IV, 5), à celles d'Agrippine contre Néron, au dénouement de *Britannicus*, et à celles d'Athalie contre Joas, historiquement fondées.

L'examen des trois pièces permet donc de constater une évolution et une mutation étonnantes dans les effets tragiques. Les sources externes et saisissantes de l'émotion — duels, batailles, actes de violence et mort sur la scène même — telles qu'elles fleurissaient naguère (*Clitandre*, *L'Illusion comique*, *Médée*), telles qu'elles se rencontraient encore dans *Le Cid* ou *Horace*, ont été éliminées. Corneille, surtout avec *Cinna*, écarte les conflits extérieurs et, sur fond de complot avorté, de violences passées ou virtuelles, privilégie les conflits moraux et les crises de conscience. Comme on parlera plus tard avec *Le Misanthrope* de « rire dans l'âme » (Donneau de Visé), on pourrait parler ici de « *catharsis* dans l'âme », ou de *catharsis* pour « honnête homme ». Mais *Rodogune*, avec le pseudo-mystère du droit d'aînesse, avec l'assassinat d'un fils et surtout avec son dénouement spectaculaire et mélodramatique, renoue avec des effets violents et populaires. C'est *Nicomède* qui réduit au maximum la *catharsis* aristotélicienne : ni batailles, ni déchirements du cœur, mais un affrontement politique lucide et manichéen du bien et du mal. Le coup de théâtre final, loin d'être source de terreur et de pitié, dilate le cœur du spectateur au lieu de le serrer. C'est bien ici qu'on pleure et qu'on tremble le moins. Enfin, les trois tragédies se ferment et se rejoignent sur l'annonce du mariage des héros.

Nous voilà loin de la « Préface » pourtant récente de *La Silvanire* (1632), où Mairet définissait la tragédie comme « une aventure héroïque dans la misère » avec une « fin [...] pitoyable [...], toujours triste », et « des rois et des princes réduits au désespoir¹⁶ ». Nous sommes aux antipodes de la *catharsis* aristotélicienne.

3. Une anti-*catharsis* ? Corneille et l'« admiration »

Voilà Corneille pris entre les lois du genre venues d'Aristote et sa vision de l'homme et du monde. Elle ne lui appartient pas en propre, même si elle est restée attachée à son nom, et va dans le sens de la révolution morale de la tragédie de « style Richelieu » et du courant néo-stoïcien. On en trouverait un exemple saisissant déjà à l'époque de *La Silvanire* et du *Cid*, dans la manière dont on se met à traiter le sujet de Cléopâtre en 1635, chez Mairet avec *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, et avec la *Cléopâtre* de Benserade. La sirène d'Égypte, symbole du vice, du plaisir, de la séduction et des folies de l'amour, devient d'une pièce à l'autre un exemple de plus en plus héroïsé de grandeur morale et royale¹⁷. Corneille, en 1644, ira dans le même sens avec sa Cléopâtre de *La Mort de Pompée*, « âme orgueilleuse » (v. 337), soucieuse au plus haut point de vertu et de gloire. Dans son « Examen » de la pièce, il déclare : « Je ne la fais amoureuse que par ambition », et écarte « la réputation qu'elle a laissée » de « femme lascive et abandonnée à ses

¹⁶ *Théâtre du XVIIe siècle*, éd. cit., T. I, p. 482-83.

¹⁷ Voir l'étude de Philip Tomlinson, « *L'art d'embellir les vices : The Antony and Cleopatra plays of Mairet and Benserade in the light of Richelieu's rehabilitation of the theatre* », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXIII, 1996-3, p. 349-365.

plaisirs » et de « reine-courtisane » (*T.C.* II, p. 85). De même, l'obscur Cinna de l'histoire, que Sénèque traitait d'« homme à l'esprit stupide », est paré de toutes les vertus patriotiques et républicaines¹⁸.

Corneille va donc s'efforcer de forger une théorie susceptible de concilier les inconciliables. Il le fera *a posteriori*, en 1660, dans ses « Examens » et surtout dans ses *Discours sur la tragédie*. Dans une lettre à l'abbé de Pure du 25 août 1660, parlant de ses « trois préfaces », il écrit : « J'y ai fait quelques explications nouvelles d'Aristote, et avancé quelques propositions et quelques maximes inconnues à nos Anciens. » Travail laborieux, confesse-t-il : « J'avoue que ces trois préfaces m'ont plus coûté que n'auraient fait trois pièces de théâtre¹⁹. »

Les atteintes à la *catharsis* ne datent pas de ces trois tragédies. Déjà, à propos du *Cid*, Corneille doutait que la représentation des « passions » de Rodrigue et de Chimène puisse « purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune et nous les fait plaindre²⁰ ». L'embarras et la confusion naissent du fait que ces « passions cornéliennes » sont effectivement source de crainte et de pitié, mais, dans l'optique optimiste de Descartes qui met en valeur la lucidité, la volonté et la générosité dans l'amour²¹, nous sommes aux antipodes de l'*ubris*, du désordre et des excès funestes de la période baroque ou de la « fatalité » du théâtre racinien. Dans son « Examen » du *Cid*, Corneille soulignait la puissance conjointe du « devoir » et de la « passion » chez Chimène et chez Rodrigue, et cette « haute vertu » triomphante, au caractère « plus touchant », « plus élevé » et « plus aimable » que la « médiocre bonté » des personnages des tragédies de « nos anciens » (*T.C.* I, p. 582-83).

L'idéalisation des êtres va s'accroître, d'abord sous forme conflictuelle dans *Cinna*, où l'héroïsme moral, au terme d'une tempête, sera présenté comme une conquête. Avec *Rodogune*, la générosité d'Antiochus et de Séleucus, quoique rivaux, est dès le départ sans faille (I, 3). Pathétiques et admirables à la fois, ils témoignent d'une solidarité exemplaire de victimes. Les deux princes n'ont à leur actif aucune prouesse, ni même quelque vague rêve de révolte. Cet héroïsme moral fort peu dramatique tombe dans l'invraisemblable au dénouement. Antiochus a failli, après Séleucus, être assassiné par sa mère, mais Corneille, à rebours de l'histoire, le drape dans le sublime de l'amour filial et du pardon (chrétien ?) des

¹⁸ Voir *Cinna*, éd. G. Forestier, Gallimard, « Folio », 1994, p. 157-58, n. 6 et 10. On consultera aussi avec profit, du même auteur, *l'Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, en particulier « Les passions tragiques », p. 102-109 et « Une esthétique du sublime », p. 271-344.

¹⁹ Corneille, *Œuvres complètes*, Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 859, col. 2 et p. 860, col. 1.

²⁰ Corneille, *Discours de la tragédie*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, « Pléiade », 1961, T. I, p. 36.

²¹ Consulter son *Traité des Passions*, 2ème partie, art. CXXXIX, et 3ème partie, art. CLII, CLIII et CLVI, dans *Œuvres* de Descartes, Paris, Vrin, 1967, T. XI, p. 412, 445, 447-448.

pires offenses. Dans un vain appel à la « conversion », il lui faire dire, au terme des terribles imprécations de Cléopâtre :

Ah! vivez pour changer cette haine en amour. (v. 1825).

Mais Cléopâtre ne se rendra pas ; elle ne sera pas touchée par la grâce de cette grandeur d'âme comme l'avaient été et comme le seront, dans un tout autre contexte, Cinna et Émilie, Prusias et Arsinoé.

À l'opposé de cette passivité qui frôle la sainteté, il y aura chez Nicomède, au « cœur toujours égal » (v. 1777), chez Laodice et aussi chez d'autres héros cornéliens à venir (Sophonisbe, Bérénice), *un contrôle absolu de soi*. Il transparaît dans une maîtrise permanente du discours qui peut sembler inhumaine : ni cris, ni soupirs, ni exclamations, mais une ironie provocante et hautaine devant l'adversaire, face à Flaminius, Prusias ou Arsinoé (II, 3, III, 2, 3, IV, 2, 3). L' amour de Nicomède et de Laodice ? Acquis au début de la pièce, il ne donne lieu à aucune effusion. Corneille avait d'ailleurs pris soin de préciser dans son avis « Au lecteur » que « la tendresse et les passions » n'avaient pas ici leur place (*T.C.* II, p. 678). Aussi ne ménage-t-il entre ces « amants » que deux tête-à-tête sans chaleur (I, 1 et III, 4). Nicomède arrive disant qu'il a laissé son armée « pour voler en ces lieux au secours de [sa] reine » convoitée par Attale (v. 32). Mais Laodice, qui n'est pas la Bérénice de Racine, rétorque, comme offensée :

Ma gloire et mon amour peuvent bien peu sur moi,
S'il faut votre présence à soutenir ma foi. (*Nicomède*, v. 45-46)

Ainsi, le principe aristotélien de personnages ni tout à fait bons ni tout à fait mauvais (d'une « médiocre bonté ») vole en éclats. L'effet nouveau recherché, c'est donc « l'admiration », que Corneille oppose à la pitié, laquelle, on le voit, s'efface progressivement. Comment souffrir pour des héros si ces héros inflexibles, même dans l'adversité, gardent la tête haute et l'œil sec ? On ne s'étonnera pas que « l'admiration », terme abstrait de critique, soit absent du lexique de son théâtre (comme celui de « fatalité » chez Racine), sauf précisément dans *Nicomède*, où il constitue un *hapax* remarquable. Face à Flaminius et à Prusias, Nicomède dénigre « l'admiration » passive pour les grands hommes de Rome, qui a dû être celle d'Attale (v. 642).

Dans l'épître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon*, « comédie héroïque » publiée un an avant *Nicomède*, Corneille faisait déjà observer à propos du héros : « Celui-ci soutient sa disgrâce avec tant de fermeté qu'il nous imprime plus d'admiration de son grand courage, que de compassion pour son infortune » ; « la crainte tragique » n'est « pas pour lui », mais « pour nous » (*T.C.* II, p. 609). Mais c'est surtout l'avis « au lecteur », de *Nicomède* qui souligne la « constitution assez extraordinaire » de cette pièce : « La grandeur de courage y règne seule » ; le dédain du malheur « n'en saurait arracher aucune plainte », on y « prévoit le péril sans s'émouvoir » et « tous

[les] personnages agissent avec générosité » (*Ibid.*, p. 678-679). Corneille, conscient de s'être aventuré, en matière de tragédie, sur d'étranges terres, insiste :

Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs : mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères. (*Ibid.*, p. 679)

L'« excès » se veut cette fois exemplaire. Il conviendrait tout autant à Auguste et à bien d'autres héros « cornéliens ». Ici, ce qui est représenté, c'est ce dépassement de soi volontaire et exceptionnel, non la faiblesse et le désordre du cœur, dont le spectateur serait, grâce à la *mimèsis*, invité à se « purger ». Cette « tragédie » exalte au lieu d'abattre. La magnanimité illumine comme une grâce, produisant des miracles dans le sillage du héros et peut-être aussi (mais Corneille ne le dit pas dans ces textes), chez les plus nobles de ses spectateurs. Car le sublime a une fonction *dynamique*. Il « excite » la volonté. La conversion finale d'Arsinoé, jusque là modèle d'hypocrisie et de bassesse, peut paraître aussi invraisemblable que la bonté d'Antiochus. Elle est dans le droit fil de cette éthique :

Contre tant de vertu je ne puis le défendre [mon cœur] ;
Il est impatient lui-même de *se rendre*. (*Nicomède*, v. 1811-12)

« Je *me rends* donc aussi », dit à son tour Prusias (v. 1815). Émilie, de la même manière, avait été prise d'« un repentir puissant » beaucoup plus crédible : « Le ciel » avait changé son « cœur » (v. 1719-20 et 1724). Elle déclarait à Auguste :

Et je *me rends*, seigneur, à ces hautes bontés ;
Je recouvre *la vue* auprès de *leurs clartés*. (*Cinna*, v. 1715-16)

Dans l'*Alexandre* de Racine, Porus qui illustre une magnanimité comparable, déclarera dans des termes identiques : « *je me rends* » (v. 1533).

Qui ne voit qu'il y a là chez Corneille une transposition mondaine de la grâce chrétienne, d'esprit fort peu tragique ? Dans *Polyeucte*, après l'exploit également sublime du héros martyr, Pauline, « les yeux » *dessillé[s]*, « voi[t] », « sai[t] », « croi[t] » et se convertit avec des termes voisins (v. 1726-27) :

Mon époux en mourant m'a laissé *ses lumières*. (*Polyeucte*, v. 1724)

Félix, à son tour, « cède à des transports » inconnus (v. 1770), et Sévère doit convenir que les chrétiens « ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain » (v. 1790). Ce jugement conviendrait parfaitement à plusieurs héros profanes que nous avons évoqués.

Mais il y a (hélas !) la théorie et les règles... La tragédie, pense-t-on en même temps, se doit de « purger » des passions pernicieuses, sous peine de lèse-aristoté-

lisme. C'est donc *le contraire* des effets spectaculaires produits par cette *mimèsis* de l'héroïsme qui deviendra l'objet de notre aversion ! Reprenant les mêmes idées que l'avis « Au lecteur », l'« Examen » de *Nicomède* les élargit en forme de théorie :

Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire. La grandeur de courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité (*T.C. II*, p. 681)

On voit l'aspect hautement acrobatique du raisonnement. À en croire ce texte, l'envers moral du spectacle compterait plus que son endroit !

Un dernier point mérite l'attention. L'admiration est bien l'effet produit par *le sublime*, qu'il s'agisse de prouesse physique ou de prouesse morale. Or cet effet peut aussi s'accompagner non pas de « crainte » — le terme serait trop faible — mais de « terreur », bien que Corneille n'en parle pas. Il s'agit du *sublime dans le mal*, dont Cléopâtre de *Rodogune* qui n'est que haine — « Je hais, je règne encor » (v. 411) — offre l'exemple le plus saisissant. Il y a eu avant elle Médée dans la pièce éponyme, qui entendait « faire un chef d'œuvre » de « haine » et de vengeance (v. 253 et 243), et les imprécations célèbres de Camille dans *Horace* (IV, 5), souhaitant la ruine de Rome. Isabelle de *L'Illusion comique*, dans un monologue frénétique (IV, 1), allait aussi étonnamment loin lorsqu'elle souhaitait, après son suicide, persécuter son père depuis l'au-delà et « accabler de malheurs [sa] languissante vie » (v. 1021). Mais il s'agissait dans ces deux derniers exemples d'« explosions » fulgurantes et uniques. Pour Médée, Corneille, dans l'« Examen » de la pièce, convient que ses victimes ne font guère « pitié par leur malheur » car elles « semblent l'avoir mérité » (*T.C. I*, p. 445). Rien de tel avec Cléopâtre, qui est la haine incarnée.

« Admirer » a signifié d'abord « s'étonner », c'est-à-dire être pris de saisissement. Au-delà de la crainte du péril qui guette les victimes, c'est une sorte de terreur globale qui dépasse le temps et l'action de la tragédie. Devant l'extraordinaire, on dit familièrement qu'on a « le souffle coupé », qu'on est « sidéré ». Les théoriciens du sublime du XVIII^e siècle ont souligné cet aspect. À propos des spectacles grandioses de la nature ou de la peinture des enfers par Milton, Kant dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* de 1764 parle de « plaisir mêlé d'effroi », et Burke, avant lui, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de 1757, parle de « delightful horror²² ». Quelque chose d'analogue passe dans ces figures monstrueuses (comme dans l'*Athalie* de Racine). Le sublime, c'est ici la terreur extrême, car nous n'allons jamais au bout de nous-mêmes dans le pire comme dans le meilleur. Loin de l'*ethos* tragique traditionnel, qu'il s'agisse de bien ou de mal Corneille entend bel et bien nous « couper le souffle ».

²² Voir à ce sujet Paulette Carrive, « Le sublime dans l'esthétique de Kant », *RHLF*, janv.-févr. 1986 (*Le Sublime*), p. 71-85.

Conclusion

Toujours très conscient de son originalité, Corneille s'est souvent flatté de la diversité étonnante de ses pièces. On voit qu'il ne faillit pas à la règle et que les effets produits par *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède* se ressemblent fort peu. Encadrée par deux « tragédies optimistes », *Rodogune*, même si le pire est évité *in extremis*, se détache comme une des plus grandes « pièces noires » du théâtre classique.

Le plaisir fourni par le spectacle tragique a un caractère paradoxal qui a été souvent souligné puisqu'il produit un effet agréable à partir de la peinture du malheur²³. Ce paradoxe disparaît dans « la tragédie de l'admiration » à fin heureuse. Ici, comme dans l'épopée, l'exploit exalte et tonifie ; le sublime de la générosité et du pardon, dans un élan contagieux, transporte *en même temps* les personnages et les spectateurs. On a évité l'horreur et la violence, épargné des vies, « converti » les adversaires les plus farouches et changé le cours de l'histoire. *Cinna*, plus encore que *Nicomède*, se ferme sur la vision d'un avenir radieux.

En même temps, qu'il s'agisse du sublime dans le mal (Cléopâtre) ou de la terreur et de la pitié qu'on éprouve pour les personnages menacés de mort au cours des intrigues, le paradoxe demeure. Ce qui nous émeut agréablement, c'est la peur et le malheur, alors que la peur et le malheur, non seulement vécus mais vus, sont, dans la vie, insupportables. Les fureurs et les horreurs du monde présentés « en direct » dans les actualités ou dans les reportages télévisés nous révulsent. Parfois, si les scènes sont trop atroces, on se refuse même à regarder ces « images ». Inversement, on se délectera en lisant une histoire bien pathétique, un roman « noir » ou en voyant un film de violence.

Mais il s'agit justement d'une « histoire », d'un « film », d'un « spectacle », comme pour *Rodogune*, et nous le savons. Toute la différence est là. Dans la vie, les pleurs, les fureurs et les cris sont anarchiques, cahotiques, intermittents, médiocres et toujours désagréables. Dans la fiction (on s'en est aperçu à la façon dont la tragédie manipule l'histoire), tout a été arrangé, agencé, dosé pour nous procurer, par l'art du « suspens » et les vertus du style, le meilleur d'une terreur et d'une pitié qui nous affectent sans nous affecter.

La *catharsis* n'a pas seulement cette fonction de « défoulement » brutal et gratuit que nous offrent en abondance le mélodrame, le Grand-Guignol, les spectacles sportifs, les parcs d'attractions ou d'innombrables fictions télévisées. À partir d'effets plus mesurés, elle nous révèle à nous-mêmes. Corneille a su faire naître par la *mimèsis* un double vertige virtuel et exceptionnel. Loin de toute « médiocrité » familière, il a mis hardiment sous nos yeux nos abîmes et nos cimes.

Jean Émelina
Université de Nice-Sophia-Antipolis

²³ Voir notre étude, « Le plaisir tragique », *Littératures classiques* n° 16 (*La Tragédie*), 1992, p. 35-47.