

# Histoire, mythe et censure dans les tragédies de Corneille

---

YASMINE LORAUD,

doctorante, Paris-Sorbonne

Il peut sembler paradoxal d'étudier les œuvres de Corneille, auteur en son temps pensionné et anobli par le Roi, donc approuvé par le pouvoir, sous le prisme de la « censure », comprise au sens courant comme l'ensemble des moyens politiques de répression d'une littérature subversive, immorale, dangereuse. Pourtant, les tragédies auxquelles je limiterai le corpus sont en butte à une activité de critique et de condamnation par des critiques, parfois mandatés par le pouvoir comme Chapelain. De cette censure, qui prend alors le sens premier d' « action de critiquer, le plus souvent de façon sévère en émettant un blâme, les œuvres de quelqu'un », les motifs peuvent être d'ordre moral ou politique (le sujet est corrompé, les mœurs de tel ou tel personnage sont mauvaises), ou encore dramaturgique (la pièce manque aux règles du genre et échoue sur le plan esthétique) : l'œuvre manque alors à ses buts d'utilité ou de plaisir du spectateur selon ses juges. Mais avant leur réception, les œuvres sont déjà au centre d'un processus de « censure », au sens plus figuré de critique et de limitation, opéré par l'auteur lui-même pour les rendre acceptables et appréciables par le public, et qui s'exerce au niveau des sources comme des procédés employés. Sans manuscrits, la démarche créatrice de Corneille peut s'envisager à partir des textes théoriques qui précèdent ses pièces, et des tragédies elles-mêmes. On choisira ici de s'intéresser principalement aux questions portant sur les mœurs des personnages, en lien avec le thème de l'héroïsme. Il s'agira de montrer comment la construction des caractères est au cœur d'un processus d'autocensure mené par l'auteur pour éviter une critique extérieure qui s'exerce toutefois et l'oblige à défendre ou corriger ses pièces. On verra tout d'abord la censure opérée au niveau des sources des pièces, puis celle que l'auteur s'impose dans la conception même des caractères, et enfin ses débats avec la critique.

## Censure de l'Histoire et construction du personnage tragique

Les sujets des tragédies étant historiques, on peut voir d'abord une première censure s'exercer par l'auteur au niveau des sources dont il s'inspire afin de transformer des personnages qui ont existé en héros de tragédie susceptibles d'entraîner la sympathie du public, voire son admiration. Cela implique de modifier leurs actions ou leur caractère afin d'adoucir ce qu'il y a de choquant (en soi ou selon les mentalités du XVII<sup>e</sup> siècle) ; mais l'intéressant est que l'héritage historique demeure latent et participe à la construction des pièces. La première manière de procéder consiste à rectifier entièrement l'Histoire, à réécrire le récit historique pour en ôter le scandaleux. Dans la préface *Au lecteur* de *Nicomède*, Corneille rapporte la source sur laquelle il s'appuie, le 34<sup>e</sup> livre de Justin, qu'il traduit : « En même temps Prusias roi de Bithynie prit dessein de faire assassiner son fils Nicomède, pour avancer ses autres fils qu'il avait eu d'une autre femme [...] », et plus loin Nicomède, à qui le complot a été dénoncé, « fut proclamé roi, et Prusias chassé du trône [...] fut enfin tué par ce fils, et perdit la vie par un crime aussi grand que celui qu'il avait commis, en donnant les ordres de l'assassiner<sup>1</sup> ». Cette situation de départ contient bien le principe du renversement tragique, mais elle est scandaleuse aux yeux du public de l'époque, qui y voit un roi légitime menacer tyranniquement l'ordre de succession au trône et un enfant tuer son père. Conscient du scandale politique et moral, Corneille change l'intrigue : « j'ai ôté l'horreur d'une catastrophe si barbare, et n'ai donné, ni au père, ni au fils, aucun dessein de parricide<sup>2</sup> ». En effet, les assassins menaçant Nicomède deviennent des agents de sa belle-mère Arsinoé censés lui tendre un piège en l'induisant à proférer des accusations contre la reine qu'elle n'aura aucun mal à démentir, ceci pour le déshonorer et l'écarter du trône. Cependant, il faut conserver le péril de mort pour le héros, et c'est là que la volonté parricide de Prusias intervient, non sous la forme d'un « dessein » scandaleux, mais d'un projet désespéré qu'il formule à l'acte V scène 5, lorsqu'une révolte en faveur de son fils déshérité menace son trône, aux vers 1587-1588 :

Et du haut d'un balcon, pour calmer la tempête,  
Sur ses nouveaux Sujets faisons voler sa tête<sup>3</sup>.

Cette colère suscite l'indignation de la reine et de l'ambassadeur romain qui se hâtent de détourner le roi de ce crime, n'en laissant que l'idée dans l'esprit du spectateur. Du côté de

---

<sup>1</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes II*, textes établis, annotés et présentés par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

<sup>2</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

Nicomède, premier acteur censé entraîner la sympathie et même l' « admiration » du public, le crime ne fait plus l'objet seulement d'un adoucissement, mais d'une dénégation totale, à partir de laquelle se construit son *ethos* de héros dans le refus d'une légitime défense pour conserver les « mains pures », et dans l'acceptation d'une « situation bloquée » (G. Forestier)<sup>4</sup>. Ainsi, accusé par son père, il lui répond, parlant des Romains :

[...] Et fondre en vos pays contre leur tyrannie,  
Avec tous vos soldats, et toute l'Arménie ;  
C'est ce que pourrait faire un homme tel que moi,  
S'il pouvait se résoudre à vous manquer de foi (v. 1251-1254)<sup>5</sup>.

Le conditionnel signale les actions du Nicomède historique comme une virtualité que refuse le héros idéalisé de Corneille, mais qui oriente le rapport de force.

Le deuxième rapport possible à l'Histoire consiste à choisir une version au lieu d'une autre, ou à critiquer ce qu'elle dit d'un personnage pour y substituer un autre portrait présenté comme plus conforme à la vérité. Intéressant est à cet égard le jugement que porte Corneille dans l'*Examen de La Mort de Pompée* sur la reine Cléopâtre :

Quoique la réputation qu'elle a laissée la fasse passer pour une femme lascive et abandonnée à ses plaisirs, et que Lucain, peut-être en haine de César, la nomme en quelque endroit *meretrix regina*, [...] je trouve qu'à bien examiner l'histoire, elle n'avait que de l'ambition sans amour, [...]<sup>6</sup>.

Pour expliquer sa rectification du personnage dans la pièce, il commence d'abord par critiquer l'historien dont il s'inspire, jugé partial, ce qui explique qu'il refuse d'introduire sur scène le personnage scandaleux d'une reine débauchée, qui ne serait ni vrai, ni bienséant. Cependant, cette démarche de choix de la version la plus convenable n'est pas le seul infléchissement qu'il choisit d'apporter au caractère de la reine, comme le remarque G. Forestier, puisque pour satisfaire au public galant, il la présente en héroïne sincèrement amoureuse d'un César héros de roman qui ne vainc que pour lui plaire. Mais là où Corneille dépasse les critères de convenance de son temps, c'est qu'il complique le caractère et les interactions des héros galants qu'il met en scène par une sorte de rémanence de l'héritage historique. Cléopâtre dit ainsi qu'elle voit l'ambition comme « la seule passion digne d'une Princesse » (v. 434)<sup>7</sup>, épithète qui laisse planer le doute sur son rapport à l'amour. Celui-ci, dans cette tragédie de l'héroïsation impossible, est en effet indissolublement lié à l'intérêt, et Cléopâtre avouant son amour à César ne peut lui exprimer une estime pure :

---

<sup>4</sup> Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Droz, 2004.

<sup>5</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes II*, op. cit.

<sup>6</sup> Pierre Corneille, *Théâtre II : Clitandre-Médée-Le Cid-Horace-Cinna-Polyeucte-La Mort de Pompée* ; introduction, chronologie et notes par Jacques Maurens ; nouvelle bibliographie par Arnaud Welfringer, Paris, GF Flammarion, 1980, mise à jour en 2006.

<sup>7</sup> Pierre Corneille, *Théâtre II*, op. cit.

Vous m'avez par deux fois rendu le diadème.  
J'avoue, après cela, Seigneur, que je vous aime,  
Et que mon cœur n'est point à l'épreuve des traits  
Ni de tant de vertus, ni de tant de bienfaits (v. 1289-1292)<sup>8</sup>.

L'ambition susceptible de dégrader l'héroïne est remplacée par un sentiment de reconnaissance exprimé par le parallélisme, certes tout à fait vertueux, mais qui empêche le détachement d'une admiration libre ; à l'amour qui naît du spectacle de la vaillance, se juxtapose une solidarité politique.

Enfin, Corneille peut aussi faire le choix de maintenir l'Histoire, renonçant à une idéalisation totale du héros qui pourrait lui garantir la sympathie du public lorsqu'elle ne correspondrait pas à son projet dramaturgique. Dans *Othon*, il énonce avant la pièce son projet de maintenir le héros imparfait hérité de Tacite :

J'ai tâché de faire paraître les vertus de mon héros en tout leur éclat, sans en dissimuler les vices non plus que lui, et je me suis contenté de les attribuer à une politique de cour, où quand le souverain se plonge dans les débauches, et que sa faveur n'est qu'à ce prix, il y a presse à qui sera de la partie<sup>9</sup>.

L'expression : « je me suis contenté » suggère une limitation de la censure des sources motivée par la volonté de peindre un univers politique corrompu qui menace le personnage héroïque de l'extérieur (sa grandeur éveille les jalousies) et de l'intérieur (il se déprave pour survivre, et sa singularité tend à se perdre dans la « presse »). Pour conserver à Othon la sympathie du spectateur, les vices sont renvoyés à un passé hors scène, mais qui continue de peser sur l'action de la pièce puisque c'est à cause de cette compromission nécessaire que Galba lui refuse l'Empire, c'est le prétexte dont ses ennemis se servent pour le détruire auprès de l'Empereur qui justifie ainsi le choix de Pison auprès de Camille :

Sa vertu plus solide et toute inébranlable  
Nous fera comme Auguste un siècle incomparable,  
Où l'autre, par Néron dans le vice abîmé,  
Ramènera ce luxe où sa main l'a formé,  
Et tous les attentats de l'infâme licence [...] (v. 945-949)<sup>10</sup>.

Bien que le discours de Galba soit dépourvu de toute clairvoyance politique, il s'appuie sur des méfaits avérés dont le personnage s'est certes détaché mais sans parvenir à la perfection héroïque qui ferait de lui un vrai roi à la fin. De même, dans la *Préface* de *Sophonisbe*, Corneille justifie le maintien du Massinisse historique (à rebours de l'héroïsation opérée par Mairet) qui trahit son amante par un attachement à la vérité : « J'accorde qu'au lieu d'envoyer du poison à Sophonisbe, Massinisse devait soulever les troupes qu'il commandait [...], et tout

<sup>8</sup> Pierre Corneille, *Théâtre II*, op. cit.

<sup>9</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes III*, textes établis, annotés et présentés par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

<sup>10</sup> *Ibid.*

percé de coups venir rendre les derniers soupirs aux pieds de cette princesse », « c'eût été un amant parfait, mais ce n'eût pas été Massinisse »<sup>11</sup>. Cependant, cette fidélité à l'Histoire se justifie aussi par l'effet dramaturgique plus fort que produit la mort d'une Sophonisbe isolée, qui conquiert sa grandeur héroïque dans le sacrifice qui la distingue des rois asservis :

Leur bassesse aujourd'hui de tous deux me dégage,  
Et n'étant plus qu'à moi je meurs toute à Carthage (v. 1791-1792)<sup>12</sup>.

La dégradation maintenue du premier acteur élève son amante en comparaison.

## Modèle héroïque de l'imagination et autocensure

Dans la démarche créatrice de Corneille, la censure n'intervient pas qu'au niveau des sources qui peuvent être modifiées pour correspondre aux convenances de l'époque (ou au contraire maintenues mais en étant conscient de la transgression), mais également au plan de la construction même des personnages en héros par l'auteur. En effet, celle-ci, d'après Ph. Sellier, suit ce qu'il appelle le « modèle héroïque de l'imagination », c'est-à-dire un ensemble de traits propres au héros mythique ou épique, mais cependant lorsque Corneille écrit, les « “doctes” exercent déjà trop d'influence pour que flamboie librement le “modèle héroïque”<sup>13</sup> ». En d'autres termes, la tragédie comme genre réglé n'admet pas facilement l'adjonction aux personnages de ces caractéristiques pourtant nécessaires pour leur attirer l'admiration du public, pour des raisons soit de vraisemblance, soit de bienséance. Corneille doit donc trouver des compromis pour convoquer ce qui ne peut intervenir directement, et donc pratiquer une forme d'autocensure, envisageant ce qui va être tolérable ou non. Le problème le plus direct est celui de la vraisemblance, il faut que ce qui paraît sur scène soit croyable, ce qui limite les perspectives d'idéalisation des personnages et de leur univers lorsqu'on choisit des sujets historiques et qu'on ne peut s'appuyer sur la persuasion traditionnelle dont bénéficie la mythologie. Ainsi, dans son *Discours sur la tragédie*, Corneille remarque que si l'on peut faire intervenir des dieux dans la tragédie mythologique, on ne peut inventer des miracles pour dénouer celles se déroulant à l'ère chrétienne : « qu'aurait-on dit, si pour démêler Héraclius d'avec Martian, après la mort de Phocas, je me fusse servi d'un ange<sup>14</sup> ? ». Le public ne peut parvenir à adhérer à des faits extraordinaires que l'Histoire ne marque pas. À partir de là, Corneille va user de divers procédés pour donner une

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, « *Le Cid* et le “modèle héroïque de l'imagination” », Paris, Champion Classiques, 2005.

<sup>14</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes III, op. cit.*

aura mythique à ses héros tout en les conservant crédibles. Ainsi, dans *Héraclius*, Eudoxe se défendant d'avoir divulgué le secret du héros (caché par Léontine, il passe pour le fils du tyran en étant celui de l'empereur mort) à l'acte II scène 1, dit à sa mère que le peuple sait que l'héritier légitime vit mais, ignorant comment cela est possible, imagine des hypothèses fabuleuses :

Comme ce sont pour tous des routes inconnues,  
Il semble à quelques-uns qu'il doit tomber des nues,  
Et j'en sais tel qui croit, dans sa simplicité,  
Que pour punir Phocas, Dieu l'a ressuscité (v. 425-428)<sup>15</sup>.

On remarque ici des traits correspondant au héros mythique, une apparition entourée de merveilles puisque le libérateur est censé descendre des cieux, le phénomène de résurrection signe d'élection divine qui rappelle « l'alternance naissance-mort-renaissance » qui selon Sellier rythme « tout récit héroïque »<sup>16</sup>, mais ils sont mis à distance puisqu'attribués à l'opinion d'un peuple qui ignore la vérité. Cependant, et même si on ne demande pas au public d'y adhérer, cet imaginaire est néanmoins convoqué pour suggérer l'idée d'un héros providentiel, ce qu'est l'Héraclius de la pièce. De même, Carlos, dans *Don Sanche d'Aragon*, ne connaissant pas sa naissance royale et se croyant fils d'un pêcheur, signale comme une virtualité les rêveries que lui permettraient une ignorance totale :

Si j'étais quelque enfant épargné des tempêtes, [...]  
Je me figurerais ces destins merveilleux,  
Qui tiraient du néant les Héros fabuleux, [...] (v. 1277-1284)<sup>17</sup>.

Mais cette dénégation montre bien ce qu'il est dans la pièce jusqu'à l'agnition de la fin : un héros sans naissance, venant de rien, et donc « miraculeux » (v. 1685)<sup>18</sup>.

Cependant les problèmes soulevés par une héroïsation sur le modèle mythique ne concernent pas que le croyable, ils s'appliquent aussi au bienséant, au respect des convenances du XVII<sup>e</sup> siècle, qui rejoint le vraisemblable en ce que les mœurs d'un caractère doivent toujours correspondre au rang dans lequel on le fait paraître, car sans cela l'auditeur choqué n'adhère plus à l'illusion dramatique. Or le modèle héroïque de l'imagination s'accorde mal dans ses structures mêmes aux interdits sociaux et moraux de l'époque, en particulier en ce qui concerne le rapport du héros à la femme, qui est celui d'une séduction

---

<sup>15</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes II*, op. cit.

<sup>16</sup> Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, « *Le Cid* et le "modèle héroïque de l'imagination" », op. cit.

<sup>17</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes II*, op. cit.

<sup>18</sup> *Ibid.*

irrésistible : « la femme est éblouie par le rayonnement du surhomme<sup>19</sup> ». La gageure consiste donc pour Corneille à présenter un héros fascinant, qui exerce un charme universel, tout en préservant la pudeur de ses héroïnes, nécessaire à la bienveillance du public. Il opère ordinairement cela en faisant énoncer la norme par le personnage en même temps que le sentiment transgressif, de manière à prévenir la critique. Le scandale pourrait être à son comble dans *Don Sanche*, résumée par Corneille lui-même comme l'histoire d'un « inconnu assez honnête homme pour se faire aimer de deux reines<sup>20</sup> », la disproportion des conditions rendant l'amour invraisemblable. Pour l'éviter, l'auteur fait formuler à la jeune D. Elvire une passion non pour le héros, mais pour l'héroïsme : « J'aime, et prise en Carlos ses rares qualités » (v. 56), accompagnée d'une affirmation péremptoire de son devoir statutaire :

Et si jamais ses vœux s'échappaient jusqu'à moi,  
Je sais ce que je suis, et ce que je me dois (v. 67-68)<sup>21</sup>.

Par là, la princesse signale au spectateur son respect des contraintes liées à son caractère de reine. De façon plus radicale, la déploration de D. Isabelle lie l'expression du désir à celle de l'interdit :

Tu vois tous mes désirs condamnés à se taire,  
Mon cœur faire un beau choix, sans oser l'accepter, [...] (v. 370-371).

Et l'amour plus choquant encore de Carlos pour D. Isabelle lui est avoué avec le rappel même d'un statut qu'il pourrait bafouer : « Je vous aime, Madame, et vous estime en Reine » (v. 529)<sup>22</sup>, et qui sert à interdire l'expression même de toute réciprocité dans cette passion. Le respect du statut royal est ainsi introduit dans la suggestion même des désirs qui le menacent.

Enfin, la censure du modèle héroïque de l'imagination peut être au cœur même de l'intrigue et apparaître sous la forme d'une différenciation entre l'héroïsme spécifiquement cornélien et l'héroïsme guerrier. Ainsi, *Rodogune* repose chez Corneille sur une censure de l'Histoire, puisque l'Antiochus théâtral est, selon l'auteur même, « fait trop honnête homme dans le reste de l'ouvrage, pour forcer à la fin sa mère à s'empoisonner soi-même<sup>23</sup> », alors que le personnage historique venge ainsi la mort de son frère et la tentative de meurtre sur sa personne. Mais cette censure est présentée sous la forme d'une héroïsation impossible sur le modèle mythique : Antiochus, en effet, est celui qui ne peut réaliser l'exploit exigé par sa situation, à savoir venger son père assassiné, pour gagner à la fois le trône et la main de la princesse, car cela impliquerait un parricide, le monstre qu'il doit affronter est sa propre mère.

<sup>19</sup> Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, « *Le Cid* et le "modèle héroïque de l'imagination" », *op. cit.*

<sup>20</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

L'épreuve qu'impose la jeune fille, censée rendre le personnage digne de son sang et en faire un héros ; les vers 1031-1032 :

Ce sang que vous portez, ce trône qu'il vous laisse,  
Valent bien que pour lui votre cœur s'intéresse, [...] <sup>24</sup>.

marquent la diversité inconciliable des devoirs entre les personnages : « il était de son devoir de venger cette mort, mais il était de celui des princes de ne pas se charger de cette vengeance ». Face à cette situation bloquée, l'héroïsation d'Antiochus va se construire à rebours du modèle traditionnel de l'exploit militaire, par le sacrifice, puisqu'il offre sa vie à Rodogune pour payer le crime de sa mère :

Exécutez son ordre et hâtez-vous sur moi  
De punir une Reine, et de venger un Roi ; [...] (v. 1185-1186)<sup>25</sup>.

puis par la constance, puisqu'il va convertir la princesse à sa résignation, celle-ci lui répondant :

Et je n'estime pas l'honneur d'une vengeance  
Jusqu'à vouloir d'un crime être la récompense (v. 1223-1224)<sup>26</sup>.

La censure de l'héroïsation sur le modèle mythique, qui aboutirait ici à un parricide, permet la représentation d'un héroïsme conforme aux valeurs éthiques de l'époque, où le sacrifice ne vient pas s'ajouter à l'exploit mais le remplace tout à fait.

## Corneille face à la censure extérieure

Les précautions prises par Corneille pour se conformer aux règles de vraisemblance et de bienséance et ainsi s'adapter au goût du public, ses procédés d'autocensure, qui font pleinement partie de la création, ne suffisent cependant pas à éviter les attaques contre ses pièces, même si elles n'ont jamais fait l'objet d'interdictions, ne serait-ce que parce que les normes mêmes font dans une certaine mesure l'objet de débats, qui opposent Corneille à ses contradicteurs. Les enjeux en sont divers, on se focalisera dans notre perspective sur les problèmes moraux et politiques. Corneille peut ainsi se voir attaquer sur le choix même d'un sujet, comme par l'abbé d'Aubignac dans sa *Troisième dissertation concernant le poème dramatique*, où il attaque le choix du sujet d'Œdipe, en disant qu'il pouvait convenir aux sociétés démocratiques grecques, mais qu'il est d'un bien mauvais exemple pour la France monarchique :

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*



À quoi bon faire voir au peuple [...] qu'une légère imprudence, ou pour mieux dire encore, le malheur imprévu d'un Prince, attire sur les siens une peste générale et la désolation de tout un Royaume ? [...] il faut les entretenir dans cette pieuse croyance, que les Rois sont toujours accompagnés d'une faveur particulière du Ciel, qu'ils sont partout innocents, et que personne n'a droit de les estimer coupables<sup>27</sup>.

L'intérêt de cette critique portant sur l'utilité de la pièce est qu'elle rappelle une norme morale que Corneille a respectée (même si le critique ne le comprend pas), et qui aide à mieux comprendre l'action. En effet, le crime volontaire d'Œdipe, rappelé par Dircé, est l'usurpation du trône, et c'est ce qui explique que son caractère change au cours de la pièce, ce dont s'étonne le critique :

Dans le temps qu'Œdipe est dépeint comme vaillant et savant, vainqueur de trois braves [...] il est sévère à la jeune Dircé [...] ; il fait le Tyran dans une affaire peu considérable, [...] ; et quand il se reconnaît Parricide et Incestueux, il devient honnête homme, débonnaire, et indulgent aux douces affections de cette Princesse<sup>28</sup>.

Ce que ne comprend pas l'abbé d'Aubignac, c'est qu'au début Œdipe ne régnant pas par un droit reconnu est bel et bien un « Tyran », qui craint pour un sceptre qu'il a mal acquis, et qui s'oppose par crainte au mariage avantageux de l'héritière légitime ; son héroïsation sur le modèle épique (vaincre les braves et le monstre, épouser la reine) s'accompagne de deux crimes qu'il ignore (parricide et inceste), et d'un qu'il refuse de voir (l'usurpation). À la fin au contraire, véritable héritier légitime et reconnu comme tel par tous, il fait preuve de la bonté, et du souci d'autrui qui sont selon E. Minel les caractéristiques statutaires du monarque<sup>29</sup>. Il parvient à l'héroïsation proprement cornélienne qui est sacrificielle puisqu'il devient la figure du roi qui souffre pour son peuple. Georges Forestier remarque ainsi que l'écriture de l'horreur dans l'aveuglement final fait place à une écriture de la merveille, celle des guérisons miraculeuses<sup>30</sup> :

Là ses yeux arrachés par ses barbares mains  
Font distiller un sang qui rend l'âme aux Thébains.  
Ce sang si précieux touche à peine la terre,  
Que le courroux du Ciel ne leur fait plus la guerre, [...] (v. 1995-1998)<sup>31</sup>.

On voit ainsi l'acte de désespoir transformé, du moins dans ses effets, en don de soi. La critique nous montre ainsi indirectement comment Corneille évite les écueils du sujet, puisque, bien que confondus en un seul personnage, c'est l'usurpateur qui attire le malheur

---

<sup>27</sup> François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, éd. critique par Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Keith Cameron dir., coll. « Textes littéraires », 95, Exeter (GB), University of Exeter Press, 1995.

<sup>28</sup> François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, op. cit.

<sup>29</sup> Emmanuel Minel, *Pierre Corneille. Le héros et le roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien. Dynamisation de l'action et caractérisation problématique du héros*, Paris, Eurédit, 2000.

<sup>30</sup> Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, op. cit.

<sup>31</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes III*, op. cit.

sur Thèbes et le prince légitime qui la sauve en se sacrifiant, et fait par son malheur le bonheur de son peuple.

Mais si la critique peut être seulement ignorante, et nous éclairer par sa maladresse même, il arrive que ses attaques soient appuyées par un véritable désaccord théorique entre Corneille et ses adversaires. C'est le cas non plus au niveau des sujets mais des caractères des personnages, où les problèmes éthiques ressurgissent et où Corneille se voit accuser de mettre sur scène des personnages immoraux et donc invraisemblables. À partir de là, l'auteur peut soit répondre aux censeurs pour signifier son désaccord, soit modifier sa pièce en prenant donc pour son compte une partie des critiques. Dans le premier cas, il s'agit d'une diversité de conception des devoirs statutaires d'un personnage, et donc de l'héroïsme. Ainsi, l'abbé d'Aubignac s'en prend violemment au caractère de Sophonisbe dans sa *Première dissertation concernant le poème dramatique* :

Sophonisbe en est l'héroïne ; mais hélas, quelle Héroïne ! Elle n'a pas un seul sentiment de vertu : d'abord elle contraint Syphax, son mari, de refuser la paix et de s'exposer à une dangereuse Bataille, par des motifs de rage et de mépris [...] son mari n'étant ni mort, ni blessé, elle reçoit les compliments de Massinisse avec effronterie, et l'engage elle-même à un mariage précipité. Je ne vois pas de quelle couleur on peut rendre cette action supportable à nos mœurs [...] <sup>32</sup>.

Il lui reproche d'avoir trahi son mari, et de s'être abandonnée à un mariage qu'une société chrétienne voit comme adultère, et donc de manquer à sa dignité royale. Dans sa *Préface*, Corneille défend son personnage en insistant sur le fait que la première trahison vient de Syphax, coupable de ne pas se battre jusqu'à la mort :

Elle n'avait point abandonné Syphax après deux défaites, elle était prête de s'ensevelir avec lui sous les ruines de sa capitale, [...] mais elle voulait qu'il mourût, plutôt que d'accepter l'ignominie des fers et du Triomphe [...] <sup>33</sup>,

et sur l'usage facile du divorce chez les Anciens. La lecture de la pièce nous fait compléter cette réponse en présentant cette union suspecte comme la faute tragique qui va précipiter le malheur de Sophonisbe :

De sa seule pitié s'il m'eût favorisée,  
Cette pitié peut-être en ce triste et grand jour  
Aurait plus fait pour moi, que cet excès d'amour (v. 1538-1540) <sup>34</sup>.

On pourrait sur le plan théorique comprendre l'opposition entre Corneille et l'abbé d'Aubignac comme le choix de mœurs dynamiques, évolutives, contre des mœurs statiques. Le critique préférerait une reine toujours conforme à sa dignité, Corneille met en scène une

---

<sup>32</sup> François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, op. cit.

<sup>33</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes III*, op. cit.

<sup>34</sup> *Ibid.*

Sophonisbe qui risque celle-ci dans l'intérêt de sa patrie (elle épouse Massinisse plutôt que de s'empoisonner tout de suite dans le but de l'attirer dans l'alliance carthaginoise), et dont l'accès à l'héroïsme se fait dans un sacrifice qui répudie les compromissions consenties, dans une élévation d'autant plus grande que l'honneur a été menacé :

Pour voir de deux grands Rois la lâcheté punie,  
J'ai dû livrer leur femme à cette ignominie ; [...]  
Mais j'en ai dû sauver la fille d'Asdrubal (v. 1787-1790)<sup>35</sup>.

Mais il arrive également que Corneille se range en partie au sentiment de ses adversaires, modifiant sa pièce tout en continuant de répondre aux attaques. Un des points d'achoppement de la querelle du *Cid*, si importante qu'elle a pris une dimension politique (Richelieu demandant à l'Académie française, et en particulier à Chapelain, de trancher la question en écrivant des *Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*), est l'acceptation par Chimène du mariage avec l'assassin de son père. Cet élément historique, maintenu par Corneille, censé prouver, selon le modèle héroïque de l'imagination, l'irrésistible séduction du héros, et souligner la perfection de Rodrigue par la relative faiblesse de sa maîtresse, tombe sous les coups des critiques, d'abord Scudéry qui, dans ses *Observations sur le Cid*, ne comprend pas qu'une « Fille introduite comme vertueuse<sup>36</sup> » puisse continuer à aimer le meurtrier de son père, et de Chapelain, qui, lui, conçoit la survie d'un amour pour un Rodrigue qui demeure estimable mais pense que l'héroïne aurait dû généreusement renoncer à son amant :

Elle pourroit sans doute aymer encore Rodrigue apres ce malheur ; [...] Elle le devoit mesme en quelque sorte pour relever sa propre gloire, lors qu'apres une longue agitation, elle eust donné à son honneur l'avantage, sur une amour si violente et si juste que la sienne<sup>37</sup>.

Dans son *Avertissement* de 1648, Corneille à la fois défend la Chimène historique qui s'est mariée, et présente son héroïne comme n'acceptant pas pareille infamie, et demeurant dans un état de plainte et d'indécision qui laisse au spectateur l'idée d'un possible refus, quitte à modifier les vers de la réponse qu'elle fait au roi à la scène 7 de l'acte V. Alors que la première version ne se scandalisait que de la rapidité du mariage :

Sire, quelle apparence, à ce triste hyménée,  
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil [...] (v. 1805-1806)<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Pierre Corneille, *Œuvres complètes III, op. cit.*

<sup>36</sup> Georges de Scudéry, *Observations sur Le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, « au (sic) despens de l'auteur », 1637, mis en ligne sur Gallica le 15/10/2007.

<sup>37</sup> Georges Collas, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid, d'après le ms. de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque nationale, avec les corrections, une introduction et des notes*, Paris : [s.n.], 1912.

la deuxième en refuse l'idée même et en appelle à la vertu du roi :

Et quand de mon devoir vous voulez cet effort,  
Toute votre justice en est-elle d'accord ? (v. 1807-1808)<sup>39</sup>.

On voit que la censure informe la création théâtrale même, Corneille faisant dénoncer par son personnage l'injustice d'une décision royale marquée par ses critiques.

## Conclusion

Pour conclure, on peut affirmer que la censure est au cœur de la création cornélienne, en particulier au niveau des caractères où se mêlent inextricablement les enjeux esthétiques du vraisemblable et éthiques du bienséant. C'est tout d'abord une autocensure pour s'adapter aux goûts du public et prévenir la critique, dont l'examen dans ses limites mêmes permet de mieux comprendre une création cornélienne qui ne se fait pas *ex nihilo*, mais en lien avec les mentalités de son temps. Elle prend tout d'abord la forme d'une critique des sources, où Corneille rectifie l'Histoire ou en choisit une version, tout en conservant présent, ne serait-ce que sous forme de dénégation, l'héritage du caractère du personnage que les bienséances l'obligent à corriger, ou au contraire la maintient au risque de la critique. Elle consiste ensuite en une limitation des possibilités offertes par le modèle héroïque de l'imagination à partir duquel s'opère l'héroïsation des personnages, par une mise à distance du merveilleux mythique ou un rappel des normes transgressées, mais aussi par la mise en scène d'une héroïsation à rebours du modèle mythique. Enfin, la censure extérieure est un élément-clé de compréhension de l'œuvre de notre auteur, dans ses maladresses mêmes, puisqu'elle souligne les normes auxquelles il a dû se plier, et les divergences théoriques qui l'opposent à ses adversaires lorsqu'on compare leurs textes et ses réponses. Elle participe à la création de l'œuvre même lorsque son poids normatif incite Corneille à corriger son texte.

---

<sup>38</sup> Pierre Corneille, *Théâtre II*, *op. cit.*

<sup>39</sup> *Ibid.*