

## Georges Forestier et la perception de Corneille comme poète tragique moderne de l'identité : un parcours réflexif à prolonger ?

Liliane PICCIOLA  
Université Paris Nanterre  
CSLF- EA 1586

Dans le très dense ouvrage, issu de sa thèse d'État<sup>1</sup>, que Georges Forestier a consacré à *l'Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1660)*<sup>2</sup>, c'est aux œuvres de Pierre Corneille que les références sont les plus nombreuses, alors que 404 pièces nourrissent le sujet choisi : le grand auteur est invoqué dès la deuxième page du livre. Parmi les vingt pièces cornéliennes concernées, celles qui sont le plus sollicitées sont *Héraclius*, *Don Sanche d'Aragon*, *Œdipe*, *Le Menteur* et *L'Illusion comique*. Nous concentrerons notre étude sur la nouveauté de l'approche des tragédies de Corneille qui résulte des diverses analyses menées par G. Forestier sur les deux premières de ces pièces à déguisements d'identité : elles appartiennent à des genres graves.

La thèse était centrée sur l'étude des formes de déguisement liées à la détention, consciente ou non, d'une double identité. S'intéresser aux très nombreuses actions dramatiques, auxquelles est appliqué ce filtre du déguisement d'identité, sous ses diverses formes – appuyées ou non sur des supports matériels quand il est conscient – favorise les considérations d'esthétique et de poétique : elles prennent le pas sur les approches purement psychologiques ou purement idéologiques, jusqu'alors extrêmement favorisées dans les études cornéliennes sur les tragédies, voire les comédies héroïques. Toutefois, à partir des comédies, et notamment de *L'Illusion comique*, l'ensemble de l'œuvre dramatique de Corneille<sup>3</sup> avait bénéficié d'un autre traitement grâce notamment aux travaux de Jean Rousset qui envisageaient les effets d'instabilité et d'illusion consciente produits sur les spectateurs par un ensemble de formes caractéristiques de ce qu'on a appelé le baroque : le critique mettait au jour dans la création cornélienne une sorte de dialectique entre les diverses formes de l'inconstance et de la constance, entre la clarté et l'opacité. Du fait de son choix d'entrée dans l'œuvre, la métamorphose et l'ostentation<sup>4</sup>, Rousset considérait véritablement, mais sur un nombre de pages restreint, la totalité des pièces de Corneille : même si les exemples donnés ne visaient pas l'exhaustivité, ils attiraient l'attention sur *Pertharite* et *Othon*, tragédies jusqu'alors fort ignorées de la critique, sauf pour y repérer les marques d'un déclin du héros<sup>5</sup>. Le procédé du

---

<sup>1</sup> Dirigée par Jacques Morel et soutenue en 1986 à l'université Paris 3.

<sup>2</sup> Titre complet : Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1660). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

<sup>3</sup> « Une œuvre dramatique : Corneille », dans *La Littérature française de l'âge baroque*, Paris, José Corti, 1954, p. 204-218.

<sup>4</sup> D'où le sous-titre *Circé et le paon*.

<sup>5</sup> Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1962.

déguisement avait d'ailleurs été l'objet de l'attention de Rousset<sup>6</sup> : aussi les références à ses travaux sont-elles nombreuses dans l'*Esthétique de l'identité*, l'une des plus importantes concernant ses observations sur les jeux de ressemblance que G. Forestier a estimé nécessaire d'approfondir<sup>7</sup>. Comme Rousset, il était amené, par le point de vue qu'il avait choisi, à envisager Corneille dans l'intégralité de son œuvre dramatique. Il a abordé celle-ci non pour y examiner l'héroïsme en soi mais pour y étudier les tensions et les effets esthétiques que peut créer le procédé du déguisement, notamment dans des dramaturgies où la question du travestissement d'identité n'est pas abordée comme simple moyen mais constitue le fondement de l'action<sup>8</sup> : ces déguisements d'identité peuvent prendre des formes variées, selon le degré et la qualité de la conscience qu'en a tel ou tel héros, mais surtout ils constituent l'obstacle qu'il doit franchir pour continuer son chemin, sa vie, en acquérant sa qualité héroïque par la recherche, fructueuse ou non, des moyens de dissoudre l'obstacle. Longtemps la critique n'a considéré la littérature dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle français qu'en opposition avec le théâtre élisabéthain et le théâtre espagnol du Siècle d'or : G. Forestier refuse cette approche (p. 13-14), qu'un examen du corpus dramatique français de l'époque, dans toute son ampleur, et en particulier d'œuvres cornéliennes n'appartenant pas à la tétralogie qui va du *Cid* à *Polyeucte*, invalide totalement ; grand apport de cet énorme travail, ce ne sont pas seulement les comédies « à l'espagnole », *stricto sensu*, de la période 1640-1660 qui sont concernées par son enquête mais bien d'autres œuvres dramatiques.

G. Forestier a défini le point le plus sensible du traitement du procédé du déguisement par Corneille : son intégration au genre tragique, qui induit un type particulier de progression de l'action, dont les caractéristiques seront approfondies dans l'*Essai de génétique théâtrale*. En étudiant dans deux *comedias*, qui ne sauraient appartenir au genre tragique, le traitement d'un sujet choisi également par Corneille, nous montrerons qu'une organisation identique, « à l'espagnole », des acheminements liés à un ou plusieurs déguisements d'identité, a généré des épisodes bien différents en fonction de l'horizon d'attente<sup>9</sup> : ils permettent d'apprécier plus encore la pertinence du repérage des innovations cornéliennes en matière de tragédie qu'a effectué G. Forestier à l'occasion de son approche particulière d'*Héraclius* et de *Don Sanche d'Aragon*.

### **L'intégration du déguisement à une tragédie sans agnition : une innovation essentielle**

Georges Forestier<sup>10</sup> oppose deux types de constructions dramatiques fondées sur le déguisement d'identité. Alors que l'abbé d'Aubignac, incapable de se déprendre des modèles anciens à cet égard, insiste sur la nécessité de la clarté dans la présentation de la situation dramatique créée et n'envisage pour le dénouement qu'une « ingénieuse reconnaissance<sup>11</sup> », le critique appelle au contraire (p. 86) à ne pas négliger les

<sup>6</sup> *La Littérature française de l'âge baroque*, op. cit., chapitre III, « Le déguisement et le trompe-l'œil », p. 51-78.

<sup>7</sup> « Trente ans après J. Rousset, l'objet de la recherche n'est plus de mettre l'accent sur les tendances ; il est d'examiner les détails des constructions » (*Esthétique de l'identité*, op. cit., p. 539).

<sup>8</sup> « Dans une telle intrigue, le déguisement, au lieu d'être un moyen de la progression dramatique en est le fondement » (*ibid.*, p. 354).

<sup>9</sup> Concept formulé par l'Allemand Hans Robert Jauss et repris par Jean Starobinski, dans la préface de l'ouvrage de Jauss traduit par Claude Maillard, *Pour une esthétique de la réception* (Gallimard, « TEL », 1978, p. 9-18).

<sup>10</sup> Sauf précision, les pages mentionnées dans le texte renvoient à l'*Esthétique de l'identité*.

<sup>11</sup> Référence au chapitre I du livre IV de la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (Paris, Antoine de Sommaville, 1657, p. 358).

dramaturgies françaises dans lesquelles le déguisement d'identité fonde la construction dramatique, l'incertitude régnant en maîtresse sur les données de la situation, ce qui caractérise la plupart des *comedias* : cette incertitude est due à l'application du principe du parallélisme, c'est-à-dire l'alternance ou la superposition du masque et du visage tout au long de l'action. Cette manière d'exploiter le procédé du déguisement est nouvelle. G. Forestier, en insistant sur la querelle des *Suppositi* survenue en 1639 entre tenants de la comédie italienne, alliés de Chapelain, et défenseurs de la comédie espagnole, avec Voiture, montre que la démarche créative, qu'il qualifie d'« hispanisante » (p. 90), aboutit à une écriture « impure », par opposition à l'écriture « pure » des Anciens (p. 85). Cette impureté de l'écriture – ce qui s'oppose à l'*apertum* (ou au *dilucidum*) de Cicéron en matière de narration<sup>12</sup> – est liée à des « complications, constamment et graduellement renouvelées », à « l'hésitation prolongée entre l'être et le paraître, qui joue sur le langage et conditionne les sentiments » (p. 91). Bien que cette querelle des *Suppositi* semble n'avoir concerné que la comédie, G. Forestier a estimé, comme je l'ai fait dans ma propre thèse, de concert fortuit avec lui<sup>13</sup>, que son enjeu dépassait le genre comique et concernait en réalité l'ensemble de la production dramatique de l'époque. Ainsi, alors que la plupart des tragédies de déguisements d'identité fonctionnent avec l'agnition aristotélicienne – « l'ingénieuse reconnaissance » –, Corneille est un de ceux qui ont fait en sorte que le déguisement d'identité générateur de complications et d'hésitation prolongée « a débordé enfin sur la tragédie, l'*Héraclius* [...] paraissant le plus beau fleuron » (p. 91). Dès lors, G. Forestier considère que Corneille apparaît dans de telles créations comme un poète dramatique résolument moderne<sup>14</sup> ; il note en particulier que l'abbé d'Aubignac, dans ses nombreux commentaires sur les œuvres de Corneille, ne fait jamais référence à *Héraclius*.

À plusieurs reprises, l'originalité que constitue cette insertion du déguisement dans le genre tragique est soulignée par G. Forestier. Il montre que l'importance de l'innovation dramaturgique à laquelle correspondent *Héraclius* et *Don Sanche d'Aragon* peut se mesurer à l'aune de la dramaturgie d'*Œdipe-Roi* et se confirme avec la tragédie que Corneille consacrera lui-même au mythe d'Œdipe une dizaine d'années après ces deux compositions : s'y succèdent les hypothèses sur « le sang d'Œdipe », les paroles équivoques de l'oracle déguisant d'un voile le personnage concerné par cette expression – on pense alors qu'il s'agit de Dircé – puis Thésée feignant de l'être avant que l'identification d'Œdipe ne s'opère graduellement.

Acquérir une certitude concernant l'identité du personnage éponyme se révèle particulièrement nécessaire quand on a affaire à des pièces dont le sujet se situe à la hauteur requise quand on pratique le genre tragique : comment un être mal connu pourrait-il prendre ou conserver la tête d'un royaume alors que l'exercice du pouvoir l'attire irrésistiblement ? Ainsi, dans un genre digne comme la tragédie ou la comédie

<sup>12</sup> Notre remarque.

<sup>13</sup> C'est à la faveur de son investigation d'un vaste corpus de pièces à déguisement que G. Forestier aboutit à ce constat ; j'y suis de mon côté parvenue à la faveur de ma quête des effets des lectures espagnoles de Corneille ainsi que d'une évaluation de son ouverture à la *comedia* (voir l'ouvrage tiré de la thèse évoquée : *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, G. Narr, 2002).

<sup>14</sup> Cette perception de la modernité de l'auteur du *Cid* rejoint par une autre voie celle qu'Alain Viala indiquait dès 1984 avoir constatée en considérant les rapports du poète avec académies, salons, et mécènes (« Corneille et les institutions littéraires de son temps », dans *Pierre Corneille. Actes du colloque du tricentenaire*, Paris, PUF, 1985, p. 197-204) ; il découvrirait alors que le poète concevait et insérait son œuvre dramatique dans ce milieu précis. Le critique a renouvelé cette approche en 2006 avec son article « De la cohérence d'un écrivain » (dans *Pratiques de Corneille*, édité par Myriam Dufour-Maître, PURH, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.purh.10251>). Si Charles Perrault, dans ses *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (Paris, Dezallier, 1697), accorde deux pages à Pierre Corneille et le qualifie de « moderne », sa perspective ne semble pas être alors celle du *Parallèle des Anciens et des Modernes* car l'épithète désigne, de toute évidence, une simple appartenance au siècle de Louis XIV.

héroïque, qu'un mystère entoure l'identité d'un ou plusieurs personnages importants confère à l'action un très haut degré de gravité et interroge le public<sup>15</sup> : de quelle manière peut-on distinguer un véritable héros, de quelle manière l'essence royale se prouve-t-elle ?

C'est en combinant plusieurs formes de déguisement que Corneille crée cette forme dramatique. Ainsi l'identité réelle de Martian est cachée sous une désignation erronée mais il l'ignore ; celle d'Héraclius l'est aussi, mais il le sait, et il connaît l'identité véritable de Martian, qui reste toutefois doublement cachée car trois identités sont disponibles pour deux jeunes gens ; quand Héraclius est amené par Léontine à douter à la fois de la sienne et de celle de Martian, que Phocas est étreint du même doute du fait du silence de la gouvernante sur l'effectivité d'un double échange, le suspense, l'angoisse, est à son comble. Dans le cas de *Don Sanche d'Aragon*, c'est en un seul personnage, qui se présente comme Carlos – identité d'emprunt – que se combinent déguisement conscient et déguisement inconscient. De cette instillation du « mystère de l'identité » sans agnition dans le genre tragique, qui constitue en soi une nouveauté, découlent la « découverte du tragique de l'aporie » (p. 567), et une nouvelle conception du héros.

En effet, les personnages d'*Héraclius* sont placés dans une situation telle qu'un choix s'impose aussi bien à ceux qui veulent échapper à la mort qu'à celui qui voudrait s'assurer une descendance impériale ; or aucun ne peut choisir. G. Forestier cite le vers 1408 prononcé par Léontine : « Devine si tu peux et choisis si tu l'oses », comme emblème du choix impossible à faire, et par là tragique, puisqu'il est justement impossible de deviner. L'aporie est triple, et même quadruple, dans *Héraclius* : aporie pour Phocas, qui risque d'exécuter son propre fils ; aporie pour Héraclius, qui, s'il revient sur son dévoilement, auquel il a procédé pour épargner Martian et éviter la perpétration d'un filicide, et s'il avoue Phocas pour père, doit épouser sa sœur, sans garantie de sauver son frère adoptif ; aporie pour Martian qui, ne sachant plus qui il est, après avoir volontiers endossé l'identité de fils de Maurice, est devenu inaudible, animé de son seul et absolu refus de ce qu'il croit être l'autosacrifice fait par son frère à leur amitié ; aporie enfin pour Pulchérie qui, si, comme Phocas l'exige, elle désignait à l'aveuglette comme fils du tyran celui qui pourrait être son époux, enverrait l'autre à la mort alors qu'il risque d'être son propre frère. Or l'aporie crée une qualité de tragique tout à fait particulière : « Il regroupe sur lui les deux effets qu'Aristote considérerait comme les deux ressorts tragiques par excellence : la terreur et la pitié » (p. 570).

L'on touche alors à une modification considérable du concept de héros : « L'enjeu, c'est désormais la conscience de soi en tant que héros, l'interrogation sur la légitimité de la conscience héroïque » (p. 570). En cela, le héros attire à soi l'admiration alors même qu'il n'agit pas, que l'action est bloquée, en ce qu'il endure cette inaction avec constance. Conséquent, Georges Forestier écrira dans son *Essai de génétique théâtrale* que « l'inversion de la relation habituelle obstacle-déguisement fonde un principe esthétique original, celui de l'action empêchée<sup>16</sup> ».

<sup>15</sup> Georges Forestier, « Corneille et le mystère de l'identité », dans *Pierre Corneille. Actes du colloque de Rouen*, éd. A. Niderst, PUF, 1985, p. 665-678.

<sup>16</sup> *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 259.

### La valorisation paradoxale par un drame espagnol<sup>17</sup> des dramaturgies tragiques cornéliennes de l'identité

Bien qu'*En esta vida todo es verdad y todo mentira* ait été composée après *Héraclius*, l'observation de cette *comedia* confirme l'importance de l'utilisation des déguisements d'identité comme acheminement spécifique vers l'issue d'une tragédie que, dans son *Essai de génétique théâtrale*<sup>18</sup>, G. Forestier rattachera à la catégorie des tragédies à « retour du fils vengeur ». Calderón de la Barca semble bien avoir imité la pièce de Corneille quand il a fait représenter *En esta vida todo es verdad y todo mentira* devant Philippe IV dans le salon royal de son Palais du Retiro en 1659, pendant la période des Cendres, le 23 ou le 25 février, par la compagnie de Diego Osorio Urzáiz Tortajada<sup>19</sup>. Les genres respectifs auxquels appartiennent les deux dramaturgies, la tragédie d'un côté, le drame ou *comedia* grave, de l'autre, se révèlent d'une grande importance pour le choix des épisodes qui recouvrent la matrice dramatique, élément-clé de la composition cornélienne pour Georges Forestier<sup>20</sup>, et la comparaison permet de percevoir comment Corneille est parvenu à ce que le procédé du déguisement comique et tragi-comique « déborde<sup>21</sup> » sur la tragédie telle qu'elle pouvait se pratiquer à son époque dans les théâtres parisiens.

L'imitation globale par Calderón d'un déguisement primitivement salvateur qui devient l'obstacle à la réalisation de l'événement tragique final – la fin de la tyrannie exercée par l'usurpateur Phocas et son remplacement par le légitime Héraclius, fils de l'empereur détrôné et exécuté – prouve que le procédé présentait bien pour le public espagnol un caractère familial. Dans ce drame espagnol, situé dans un cadre beaucoup plus ouvert que la ville de Constantinople, l'ensemble insulaire de Sicile, c'est l'épouse de l'empereur Mauricio qui, alors que le couple impérial était poursuivi par le farouche Focas, a confié son nourrisson à un noble de la Cour, Astolfo ; or, pendant qu'il le cachait dans la sauvage nature sicilienne, Irfile, maîtresse de Focas, y a accouché elle-même : Astolfo a reçu le nouveau-né des mains de la désemparee avant sa mort. Il a élevé les deux enfants dans l'ignorance absolue de leur ascendance, en sauvages. Des années plus tard, alors que ces fils respectifs de Focas et Mauricio sont devenus grands, le tyran aborde en Sicile et y cherche celui de l'empereur détrôné, dont la survie soupçonnée constitue une menace pour son pouvoir. Astolfo, qu'il reconnaît, et que les deux jeunes gens s'efforcent de protéger, refuse de désigner le fils de Mauricio. Comme Focas s'apprête à exécuter les deux, Astolfo lui apprend, preuve à l'appui<sup>22</sup>, que l'un d'entre eux est l'enfant né d'Irfile et confié à lui par cette dernière : le tyran risque ainsi de mettre

<sup>17</sup> Georges Forestier n'avait aucune raison de se référer à la *comedia* de Calderón, que nous n'invoquons que pour souligner la pertinence des analyses de *l'Esthétique de l'identité* et pour montrer la force de ce qu'on pourrait appeler le détournement cornélien de la structure hispanisante vers un autre genre dramatique.

<sup>18</sup> *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 257.

<sup>19</sup> Carlos Castillo, dans son article « Acerca de la fecha y fuentes en *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, (*Modern Philology*, mai 1923, p. 391-401), fut l'un des premiers à reconnaître l'influence probable de Corneille sur la création calderonienne. Nous ajoutons, contre l'argumentation avancée par Menéndez Pelayo à la fin du siècle précédent, que, si Calderón ne connaissait pas la langue française, en revanche Philippe IV, grand amateur de théâtre, et dont il était très proche, la pratiquait. Il peut fort bien s'agir, sinon d'une pièce de commande, du moins de la réponse à une suggestion du monarque, en une période de pourparlers de paix et de préparation du traité des Pyrénées entre la France et l'Espagne. Il est possible que Corneille ait eu connaissance de cette représentation, et il faut peut-être compter ce drame de Calderón parmi les « belles copies » d'*Héraclius* que le poète évoque dans son Examen de la pièce en 1660.

<sup>20</sup> *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 137-139.

<sup>21</sup> Voir la page 91 de *l'Esthétique de l'identité*, citée plus haut.

<sup>22</sup> Une épée remise par Irfile.

à mort son propre fils. Exécuter Astolfo reviendrait à enterrer le secret pour toujours. Au contact avec le luxe d'une Cour, chacun des sauvageons, informé de la double possibilité d'identité qui s'offre à lui, revendique de mourir pour être reconnu comme fils de Mauricio et mais refuse de vivre dans les honneurs avec Focas pour père : leur commune attitude amène le tyran à proférer une plainte très proche<sup>23</sup> de celle qu'on trouve dans la bouche du Phocas cornélien (v. 1384-1386) alors qu'il cherche en vain à entendre au fond de lui-même la voix du sang. Dans l'impasse, le tyran se tourne vers un magicien-devin, qui refuse de révéler la vérité.

Jusqu'alors la ressemblance dans les acheminements est étroite. C'est la suite qui fait prendre conscience que, malgré la proximité des sujets – le remplacement de l'empereur Phocas, à la réputation de sauvagerie et de cruauté bien établie historiquement, non par son fils mais par celui du souverain précédent assassiné<sup>24</sup>, les deux étant très liés –, la différence des contraintes liées aux genres influe fortement sur la substance des épisodes imaginés pour recouvrir cette « matrice » dramatique.

Le magicien-devin Lisipo, plutôt que de révéler directement la vérité, propose d'abord d'organiser une sorte mise à l'épreuve des jeunes gens et il les place par simulation magique en condition d'exercer le pouvoir impérial<sup>25</sup> : Focas scrute les comportements respectifs des deux disciples d'Astolfo pour en déduire lequel est son fils mais ne parvient pas à l'identifier, tant il est difficile de distinguer la fierté aristocratique de l'orgueil inadapté, d'expliquer les réactions violentes, et le tyran reste avec ses doutes ; les réactions de Leonido et Heraclio au moment de leur retour au réel ne lui permettent pas plus d'y voir clair que les propos volontairement évasifs de Léontine ne peuvent orienter Phocas. C'est en deux temps que la *comedia* se dénoue. Rappelons la formule de Léontine, « Devine si tu peux » : chez Calderón, qui n'a aucune raison de s'interdire la magie, on le peut ! Aussi le magicien-devin Lisipo finit-il par révéler la vérité, qu'Astolfo cache toujours : Leonido est proclamé fils de Focas et Cintia, reine de Sicile, obtient qu'Heraclio, accompagné d'Astolfo, soit seulement jeté à la mer, déchaînée de surcroît. L'y recueille Federico, prince de Calabre et neveu de Mauricio, qui débarque à point nommé. Tous reviennent sur l'île et Focas est tué par Heraclio. Astolfo lui demande de laisser la vie sauve à Leonido, ce qu'Heraclio accepte au nom de leur fraternité passée. Le fils de Focas jure fidélité à celui qui fut élevé avec lui.

Chez Corneille, les acheminements vers l'issue consistent en des actes de parole dictés à Martian et Héraclius par leur élan intérieur – *i. e.* non seulement leur commune et courageuse assomption d'un lien de filiation avec Maurice au péril de leur vie, mais leur même refus de voir un frère adoptif aimé se sacrifier en leur faveur –, en la résistance verbale mais inentamable de Léontine, autrefois capable du sacrifice sublime de son fils en faveur de celui de l'empereur, et par là éminemment respectée, voire redoutée ; toutefois ces acheminements sont illusoire car les efforts des premiers et de la seconde ne font que retarder l'exécution de la menace du tyran, déstabilisé un temps seulement : différée pour mieux s'exécuter, elle doit désormais s'étendre aux deux frères de cœur. Seule, la sourde maturation du projet d'un personnage secondaire, Exupère, prouve son efficacité pour écarter le danger en immolant le tyran. Cependant le projet se réalise sans qu'ait été résolu au préalable le mystère de l'identité du fils survivant de l'empereur

<sup>23</sup> ¡Ah, venturoso Mauricio! / ¡Ah infeliz Focas! ¿Quién vió / que para reinar no quiera / ser hijo de mi valor / uno, y que quieran del tuyo / serlo para morir dos? (En esta vida todo es verdad y todo mentira, dans Calderón de la Barca, *Obras completas*, t. I, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, Quinta edición, 1969, p. 1107-1151 (citation p. 1122).

<sup>24</sup> Rappelons que la filiation Maurice / Héraclius est une pure invention, revendiquée, de Corneille.

<sup>25</sup> C'est un procédé que l'on trouve souvent dans les *comedias*, comme par exemple *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón, l'auteur de *La Verdad sospechosa*, qui a tant plu à Corneille.

Maurice et Exupère, qui a passé pour traître, s'incline devant les deux princes en même temps, ne sachant pour lequel il a œuvré et lequel il a indirectement blessé. Un billet de l'impératrice détenu par Léontine permet de confirmer ses premiers dires.

Dans le drame de Calderón, la progression est permise par ce qu'on pourrait appeler les extensions concrètes des figures essentielles : d'une part Astolfo, détenteur du secret des identités, est relayé par Lisipo, au statut peu vraisemblable de magicien-devin, ce qui réduit l'intérêt de la figure du tuteur – au plan du caractère comme au plan dramatique –, l'art de l'un pouvant se substituer à la volonté de l'autre ; d'autre part Federico, le prince de Calabre, grâce à l'arrivée duquel Focas pourra être éliminé, survient presque comme un *deus ex machina*, passant d'un statut de personnage fictif<sup>26</sup> à celui de personnage réel, alors que le « coup » d'Exupère est soigneusement annoncé par Corneille dès la scène 5 de l'acte III, ce qui ôte la possibilité de le qualifier de romanesque. Si Heraclio – qui au reste ne donne pas son nom au drame – n'est pas dispensé par Calderón du meurtre de Focas, c'est que le tyran ne l'a nullement élevé. G. Forestier a insisté à juste titre sur le fait que Corneille superposait les déguisements conscients : ainsi, dans *Héraclius*, l'image, même bien laide, du père putatif ne saurait être totalement effacée de l'esprit agité du héros par celle du père réel, accompagnée de la crainte d'une forme de parricide. Les personnages tragiques ne peuvent trouver de ressources qu'en eux-mêmes et ils les cherchent avec douleur : où l'on retrouve l'effet extrêmement touchant, et caractérisant, selon Corneille, la « tragédie parfaite », d'une violence qui doit se perpétrer au sein d'une alliance<sup>27</sup>, même si cette dernière est le fruit d'un déguisement. La très relative retenue du tyran caldéronien, qui retarde la mort d'Heraclio en le livrant seulement à la fatalité des tourmentes de la mer, n'est nullement causée par des scrupules affectifs, puisque le cruel empereur a vécu sans fils, mais par l'intercession de l'aimable reine de Sicile, car un rapport politique entre Focas et elle est imaginé de toutes pièces par Calderón : *in fine*, ce simulacre de concession coûtera la vie au tyran. Par ailleurs, l'absence d'une fille de Mauricio et du péril d'inceste imaginé par Corneille laisse Leonido et Heraclio libres de leur choix en matière d'acceptation d'un lien de filiation avec le tyran ; de surcroît, ils sont liés par une éducation commune, mais pas davantage, et, loin que chacun apparaisse comme le double de l'autre, incapable de supporter de nuire à son frère de cœur, leur différenciation s'opère sous les yeux du spectateur. Peu centré sur « quelque grand intérêt d'État », condition de la tragédie pour Corneille à défaut de « quelque passion [...], telles<sup>28</sup> que sont l'ambition ou la vengeance<sup>29</sup> », offrant une apparence peu historique, faisant voir des personnages qui n'ont vécu ni dans la guerre ni dans le monde du pouvoir, le drame caldéronien ne prête à aucun des enfants élevés par Astolfo, pas même Heraclio, une quête intime de sa « nature » impériale, ni *a fortiori* le doute la concernant<sup>30</sup>. Au reste, actionnés en quelque sorte par Lisipo, ils réfléchissent moins qu'ils n'agissent, même de façon illusoire, pour éclairer, malgré qu'ils en aient, une recherche d'identité

<sup>26</sup> Il apparaît une première fois dans le psychodrame suscité par la magie de Lisipo.

<sup>27</sup> « C'est donc un grand avantage, pour exciter la commisération, que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre : mais il y a quelque apparence que cette condition n'est pas d'une nécessité plus absolue que celle dont je viens de parler, et qu'elle ne regarde que les Tragédies parfaites [...]. Mais par ce mot de Tragédies parfaites j'entends celles du genre le plus sublime et le plus touchant [...] », *Discours de la tragédie*, dans *Corneille, Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. M. Escola et B. Louvat, Paris, GF, 1999, p. 106.

<sup>28</sup> *Discours de la tragédie*, *ibid.*, p. 111.

<sup>29</sup> *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, *ibid.*, p. 72

<sup>30</sup> Le drame de Calderón s'intéresse moins à des individus-personnages qu'à des représentants-personnages de la condition humaine, ce que favorise la situation de l'action dans une île ; la question dynastique s'efface au reste souvent devant une réflexion sur ce qu'est l'homme à l'état sauvage et sur les tentatives de connaître l'avenir pour éclairer le présent : seule vaut l'expérience de la vie, comme dans *La vida es sueño*.

qui reste bien plus celle de Focas que la leur. Les frères adoptifs se séparent progressivement : Leonido devient de plus en plus hostile à Heraclio, leur concurrence s'accroissant au cours de l'action, et il veut avant tout exercer le pouvoir, quel qu'il soit. Le « tragique de l'aporie » si bien cerné par Georges Forestier n'existe pas dans ce drame, où l'éclaircissement du mystère de l'identité n'est pas cherché à l'intérieur des êtres mais dans un extérieur, imaginaire ou simplement spatial, comme le permet la liberté de la *comedia*. Cette ouverture réduit la puissance des émotions provoquées par l'obstacle que crée le déguisement, alors que chez Corneille la découverte de l'impasse absolue produit la terreur et la pitié conjointes et assorties de l'admiration, « qui loin de se substituer à la crainte et à la pitié prend naissance en leur sein<sup>31</sup> ».

On n'admire pas Leonido, on n'admire pas même Heraclio : on s'interroge sur la réalité du progrès que la civilisation apporte à de tout jeunes gens qui étaient restés à l'écart d'elle, on se laisse fasciner par le merveilleux de la magie, et du spectacle, on se laisse convaincre par la démonstration que la vérité d'un être ne se révèle que dans l'expérience quotidienne et concrète de la vie. Bref, dans ce qu'on pourrait appeler un drame symbolique caldéronien, on entend l'écho du discours tridentin, paré des agréments de la scène.

Qu'il y ait eu ou non une réécriture caldéronienne, on peut ainsi mesurer les effets respectivement produits dans chaque cadre de genre pour une situation analogue par le traitement sans agnition du mystère de l'identité. Les personnages de Calderón attendent, avec relativement peu d'anxiété concernant leur essence impériale, une révélation qui *in fine* s'impose à eux simplement ; au contraire, c'est dans cette attente que la perception des pseudo-frères cornéliens comme héros s'opère pleinement, une fois qu'ils ont renoncé à entendre la voix du sang, rêve de solution facile, mais alors que ce renoncement est difficile pour les trois jeunes protagonistes. On pourrait estimer que le *summum* du tragique est paradoxalement atteint par la voix de Pulchérie quand elle déclare : « Mes frères, attendons tout sans consentir à rien<sup>32</sup> » (v. 1809). Alors que jusqu'alors, sauf peut-être déjà dans le cas des jumeaux de *Rodogune*, le héros doit se prouver par son action, dans une telle tragédie de l'identité, c'est par l'inaction qu'il prouve la qualité de son « être » héroïque : nouvelle innovation, de taille. « Loin que les valeurs héroïques déterminent des actes dynamiques dont l'accomplissement assurerait la qualité de héros, elles sont indépendantes des actes », écrira plus tard G. Forestier<sup>33</sup>.

### **La prégnance tragique des épisodes d'une comédie héroïque de l'identité : *Don Sanche d'Aragon*, adaptation d'une *comedia*, ou la boucle bouclée**

Pour composer *Le menteur* et *La suite du menteur*, Corneille a dû se plonger dans divers recueils espagnols, ne rencontrant sans doute pas immédiatement celui qui allait l'inspirer mais cherchant à se mettre au courant de ce qui stimulait la création d'auteurs comme Le Métel D'Ouille. C'est sans doute à cette époque que le poète a lu *El palacio confuso*, publié en 1629, 1634 et 1639, sous le nom de Lope de Vega. Il dit seulement en avoir tiré « ce qu'il y a de fastueux » dans le premier acte de *Don Sanche d'Aragon*. De fait, les deux dénouements sont identiques : à une époque mal déterminée, un prince qui ignorait son identité est découvert comme roi légitime et proclamé comme tel après avoir quasiment usurpé le pouvoir... qui se révèle lui revenir. Comme dans le cas d'*Héraclius*

<sup>31</sup> *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 260.

<sup>32</sup> À l'opposé de G. Forestier, Michel Prigent estime que « Cet aveu n'est pas sans raison le fait d'une femme » (*Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 251).

<sup>33</sup> *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 209.

et d'*En esta vida todo es verdad y todo mentira*, la manière de recouvrir cette matrice dramatique diffère dans les deux pièces.

Ce n'est pas seulement le faste de son premier acte que Corneille a emprunté à « Lope de Vega », *alias* Mira de Amescua. Les deux Carlos, l'espagnol et le cornélien, de naissance obscure, se sont distingués par de grands exploits militaires et revendiquent d'être honorés en conséquence à la Cour de la reine – de Castille d'un côté, de Sicile de l'autre. Se heurtant à la morgue des nobles, ils sont l'un et l'autre défendus par la souveraine, qui non seulement les anoblit mais leur décerne des titres mérités : on a bien affaire, de part et d'autre, à une sorte de déguisement du personnage central par la volonté royale, qui exauce leur vœu, au vu et au su de tous les courtisans. Chaque reine remet entre leurs mains respectives, et sous la forme d'une bague à attribuer, le choix de son époux puisque la gouvernance d'une femme est mal admise par le peuple et les soldats.

La suite diffère, sans manquer de présenter des similitudes : le Carlos espagnol, arrogant, se remet aussitôt à lui-même l'anneau de mariage symbolique et commence, comme roi, à donner des ordres n'écoulant que l'appel de son bon plaisir, humiliant la souveraine et ses vassaux et se montrant par ailleurs belliqueux. Au contraire, le Carlos français retarde le choix et prétend vouloir remettre la bague à qui le vaincra en duel ; il a cependant toutes chances de l'emporter, sauf si, tel Rodrigue s'apprêtant à combattre Dom Sanche, champion de Chimène, il se laissait vaincre, de désespoir. La reine impose le retard du combat, s'efforce de combler Carlos d'honneurs, de lui donner elle-même une épouse, pour l'amener à choisir à sa place. En vain. Toutefois, la carrière royale du quasi usurpateur de Sicile se heurte vite à l'existence, scénique, d'un autre Carlos, d'un autre mystérieux lui-même, une sorte de double faste – en réalité un sosie, présenté à point nommé à la reine par un courtisan, en la personne d'Enrico –, qui révoque tous les ordres qu'il donne, donnant lieu à des scènes contradictoires qui déclenchent le rire, comme celles des *Ménechmes* de Plaute. Dans *Don Sanche d'Aragon*, le héros éponyme se trouve bientôt concurrencé par un autre, non pas un sosie mais un être invisible et introuvable, qui peut frapper d'inanité sa promotion et ses rêves : il n'est son double que par son prénom, Sanche, celui du prince, dont on commence à murmurer, dans la scène 6 de l'acte III qu'il survivrait, le bruit s'amplifiant. Bien que ce double malencontreux, insaisissable, soit privé, et pour cause, d'existence scénique, il est de plus en plus invoqué par les autres personnages comme caché en Carlos, qui voit au contraire dans cette supposition favorable l'imminence de sa chute.

Tout est concret chez Mira de Amescua : jouant sur l'existence du double de Carlos, le dramaturge espagnol montre en lui un fils qui rejette son père quand Lisardo, qui a élevé Enrico dans sa campagne, le prend pour ce dernier : ce geste indigne les nobles de la Cour. Si Corneille reprend ce trait, c'est seulement pour placer cinq syllabes dans la bouche de son propre Carlos, dans une réplique rapportée par Blanche, dame de compagnie de la reine : « Vous m'avez perdu » ; mais la première réaction du héros a été un « Ah, mon père », prononcé au cours d'une embrassade. Ce combat intérieur est fugitif, n'occupant que quelques vers (v. 1573-1582) et le Carlos cornélien se laisse vite aller à ses sentiments filiaux et à l'effusion, qui lui valent d'autant plus de compassion qu'on arrache Nugne de ses bras. Quant à Mira de Amescua, il confronte deux fois sur scène un Carlos violent et sans attaches affectives avec son sosie, qui le déstabilise d'abord en se faisant passer pour son ombre, censée venir de la tombe, puis s'oppose à lui dans un combat à la dague. Qu'ensuite sciemment, alors qu'il a distingué entre les sosies grâce à un grain de beauté qu'Enrico porte à la main, Lisardo désigne comme fils de paysan celui qui s'est comporté en mauvais roi apparaît comme hautement symbolique : n'est au fond roturier qu'un être sans valeur morale ; la reine Matilde, qui,

elle aussi, distingue entre les sosies, abonde dans le sens de ce père putatif, rejointe par l'Isabelle cornélienne en son estime de l'humilité profonde de Carlos.

Là où Mira de Amescua redouble son personnage principal pour l'enrichir, Corneille le dédouble : en prêtant à son héros une conscience de son déguisement en « l'inconnu Carlos » dès le début de la pièce – même si le spectateur doit attendre la scène 3 de l'acte II<sup>34</sup> pour savoir que Carlos n'est pas un inconnu pour lui-même, mais se connaît comme « Sanche, fils d'un pêcheur » –, le dramaturge français l'enrichit en sensibilité et en profondeur, ce qui le grandit par rapport à son modèle espagnol et le rapproche d'un héros tragique, caractérisé selon le *Discours de la tragédie* par les « combats intérieurs ». L'ignorance absolue de son identité apparaît comme moins digne, moins héroïque, qu'un savoir secret sur soi, fût-il erroné. En effet, dans son « auto-méconnaissance », le Carlos cornélien, tourmenté par sa pseudo-imposture, « empêché » d'agir et d'aimer, est par là bien plus touchant que le Carlos espagnol avec son ignorance et son manque d'attaches : sur la scène des *corrales*, la présence d'un double tempère les agissements du personnage principal alors que son homonyme français doit se dominer seul. G. Forestier rappelle (p. 328) que, même reconnu par Don Raymond, le Carlos cornélien « [...] crain[t] encor du Sort un revers ridicule » (v. 1770). Bien que Corneille ait forgé la notion de « comédie héroïque » à cette occasion, dans la mesure où cette dramaturgie héroïque d'un type nouveau « n'est nullement une nouvelle coupe faite sur les vieux habits de la tragi-comédie<sup>35</sup> », on peut considérer, du fait de sa dignité, que la transformation des épisodes de Mira de Amescua a encore visé indirectement à incorporer le procédé du déguisement au genre tragique. Il y fait ressentir de l'admiration. Dans l'Épître qui précède *Don Sanche d'Aragon*, on peut lire :

[...] celui-ci soutient sa disgrâce avec tant de fermeté, qu'il nous imprime plus d'admiration de son grand courage, que de compassion de son infortune. Nous la craignons pour lui avant qu'elle arrive, mais cette crainte n'a sa source que dans l'intérêt que nous prenons d'ordinaire à ce qui touche le premier acteur<sup>36</sup> [...].

Certes, sans crainte d'un péril de mort et en l'absence d'une pitié qui tirerait des larmes, il n'est point de tragédie. Néanmoins G. Forestier refuse à la pièce de Corneille le qualificatif de romanesque<sup>37</sup> (bien qu'elle ait peut-être été inspirée par le *Dom Pelage ou L'entrée des Maures en Espagne*, de Félix de Juvenel<sup>38</sup>). En effet, la lettre de Don Fernand d'Aragon apportée par Nugne et révélant que l'enfant élevé par le pêcheur est le fils que ce roi a eu de la reine Léonor ne fait que confirmer ce que le raisonnement avait déjà fait conclure ; là où, pour aboutir à la clarification de l'identité, Mira de Amescua jette le trouble dans le cœur du héros par l'invraisemblable production de son double et introduit tardivement des signes physiques (le grain de beauté sur Enrico, la croix sur Carlos), Corneille choisit la réflexion déductive, qui commence tôt dans la pièce. Elle est prêtée à Elvire dès l'acte I (avec l'hypothèse du « prince déguisé »), plus tard à Léonor, qui a pourtant d'abord perçu Carlos comme une de « ces âmes que le ciel ne forma que de boue », ainsi qu'aux Comtes, qui l'ont méprisé en lui refusant la noblesse, ce qui laisse supposer tout un travail de la pensée. Ce mûrissement du

<sup>34</sup> De même le spectateur d'Héraclius ne peut comprendre qu'au début de l'acte II que celui qu'il a entendu appeler Martian tout au long de l'acte I n'est pas Martian mais Héraclius, tandis que Léonce est en réalité Martian.

<sup>35</sup> *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 261.

<sup>36</sup> Voir cette Épître dans notre édition de *Don Sanche d'Aragon* (Corneille. *Théâtre complet*, tome IV, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », n° 107, 2024, p. 878-879).

<sup>37</sup> Du fait que « les signes de la révélation [...] ne font que confirmer ce que l'apparence du personnage laissait deviner » (*Esthétique de l'identité*, op. cit., p. 574).

<sup>38</sup> *Dom Pelage ou L'entrée des Maures en Espagne*, par le Sr de Juvenel, 1<sup>re</sup> partie, Paris, Guillaume Macé, 1645.

raisonnement partagé constitue un insensible acheminement vers le dénouement, même si, tout comme les efforts d'Héraclius, de Martian, de Léontine butant sur la décision finale de Phocas, il semble inopérant une fois que Carlos a révélé sa pseudo-identité de fils de pêcheur. G. Forestier accorde une grande importance à la place dévolue dans *Don Sanche* à ce type de reconnaissance par raisonnement, soulignant que, dans tout le corpus de pièces à déguisements d'identité qu'il a étudié, cette comédie héroïque est la seule dans laquelle l'auteur « fait passer la reconnaissance par raisonnement avant les signes » (p. 325), ces derniers n'ayant qu'une « fonction de couronnement ».

Ainsi, cette considération de l'audace et des faits d'armes hors du commun, associée à l'adhésion du peuple, semble remplacer dans les épisodes la présence d'un détenteur de secret qui, en soi, relève du roman, mais qui a été traitée tout autrement par Corneille dans *Héraclius*, où, alors que l'on a affaire à une détentrice, Léontine, celle-ci suscite des émotions fortes et ambiguës, qu'on ne saurait trouver dans *Don Sanche d'Aragon* et qui sont bien dignes de la tragédie.

G. Forestier évoque ce personnage d'« observateur-manipulateur, accordé aux plus sévères exigences de la dramaturgie classique » dans son *Esthétique de l'identité*, en soulignant que l'entretien d'Eudoxe et de sa mère, au début de l'acte II, « nous persuade que les connaissances qu'Héraclius détient sur son passé et son identité sont de seconde main et justifie par avance le doute profond qui va s'emparer du héros à la fin du cinquième acte (p. 317) » et qui sera son œuvre. Comme on l'a vu, l'Astolfo que créera Calderón se contentera d'un bout à l'autre de la *comedia*, et même en amont de l'action, de garder le silence : il ne sacrifiera pas son propre enfant, il se contentera d'en recueillir deux, sans procéder à aucune substitution ; puis il se gardera simplement de révéler quoi que ce soit aux enfants qu'il a élevés, et, même quand une partie de la vérité leur sera dévoilée par Focas, au moment où il retrouvera Astolfo, il s'obstinera dans un silence qui sauvera la vie de l'un et de l'autre. Léontine se trouve bien éloignée de cette discrétion du personnage. En effet, son dévouement sacrificiel à la famille de l'empereur Maurice, la complexité du secret de l'identité qu'elle détient, la dramaticité de sa communication, qu'elle découvre à Héraclius sa véritable ascendance, qu'elle entérine la révélation contraire, non pas fausse mais dépassée, faite à Léonce-Martian par Exupère, ou encore qu'elle refuse d'éclaircir les doutes de tous par son silence, inspirent à la fois crainte, pitié, et admiration. Un tel assemblage d'émotions suscitées par une artiste en l'art de déguiser les identités, en gestes et en paroles, lui vaut cette présentation de Georges Forestier : « Sa Léontine [...] est, en effet, la première d'une longue série de personnages<sup>39</sup> auxquels leur savoir confère puissance, mystère, et, par là, forte présence scénique<sup>40</sup> ».

En sa qualité de « maîtresse du destin des héros<sup>41</sup> », Léontine s'impose comme personnage hautement tragique. Elle rejoint ainsi, avec une extrême économie de moyens, la seule puissance de son savoir, un personnage comme la Cléopâtre de *Rodogune*. C'est sur elle que repose le blocage de la situation, « invention décisive de Corneille<sup>42</sup> », qui constitue une des principales observations de l'*Essai de génétique théâtrale*<sup>43</sup> : cette fonction de détentrice des secrets de complication la fait apparaître comme une figure du dramaturge. Celui-ci n'est-il pas un manipulateur d'identités, maître du devenir des personnages ?

<sup>39</sup> Comme Antiochide dans le *Tyridate* de Boyer et Déidamie dans le *Pyrrhus* de Thomas Corneille.

<sup>40</sup> *Esthétique de l'identité*, op. cit., p. 317.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 261.

<sup>43</sup> Voir notamment les pages 259-263.

Ainsi en observant, avec sa coutumière acuité d'analyse, que Corneille avait appliqué à la tragédie la dramaturgie des comédies espagnoles à déguisement d'identité, G. Forestier nous a permis de vérifier que, dans le genre tragique et celui, tout proche, de la comédie héroïque, avec leur primat de l'intériorité, les effets du procédé sont particulièrement puissants, plus encore que dans ce qu'on peut considérer comme les « drames » d'outre-Pyrénées. Déjà un secret de fabrication était discrètement découvert. Déjà l'*Essai de génétique théâtrale* percevait sous l'*Esthétique de l'identité*...