
Le statut du héros moderne

The Modern Hero's Statute

VICENZO REINA LI CRAPI

Université de Picardie Jules Verne, Amiens

The early modern stages offer several favourable settings to analyse and follow the constitution of the modern literary hero and thus define what it is. The purpose of this article is to describe how a character on stage becomes a “hero”, defining his qualities in the end. Influenced by the Aristotelian ideas of poetry, the playwrights put on a world that would be *mimesis* of reality, and consequently their works show the coeval conception of man, defined since his temporal being, as Montaigne points out in his *Essais*. So in order to act well, the future heroes have to see time as an opportunity and live in harmony with it as well as Prince Harry in *1 Henry IV*. This way, they can promptly act as Rodrigue in Corneille's *Cid*. Furthermore, likewise the Hegelian's Master-Slave dialectic, the characters will give to their society the image of a hero risking his life, and renouncing sensual pleasures, as Sigismund in *La vida es sueño*. From this point of view, the modern hero seems to embody the two opposite ideas of magnanimity pointed out in Aristotle's *Nicomachean Ethics*.

Keywords: theatre; time; modern hero; Corneille; Shakespeare; Calderón de la Barca.

On le sait, les scènes anglaises, françaises et espagnoles de la première modernité sont un lieu privilégié où apercevoir le héros moderne en action. Cette réflexion se propose par conséquent d'enquêter succinctement dans quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'époque qui est le héros moderne, en suivant sa formation, en dévoilant les qualités, et, en conclusion, en rappelant le rapport qu'il entretient avec son public.

Qui est le héros moderne

Les spectateurs qui assistaient à la première partie d'*Henry IV* de Shakespeare au *Theatre*¹, à *La vie est un songe* de Calderón dans les *corrales*, ou au *Cid* de Corneille au Marais (l'analyse s'appuiera principalement sur les exemples du prince Harry, de Sigismond et de Rodrigue²) voyaient sur scène des personnages *fictifs* qui existaient et agissaient dans un temps lui aussi fictif, mais qui pourtant s'affichait comme vraisemblable, en pourvoyant par conséquent de vraisemblance les mêmes masques³. Le principe de la vraisemblance qui s'affirme avec la diffusion des poétiques aristotéliennes à partir du Cinquecento (cf. Duprat, 2009) poussait les dramaturges à créer de

¹Le *Globe* sera inauguré en 1599 avec *Henry V*.

²Les vers des œuvres, donnés directement dans le texte, renvoient aux éditions de S. Wells et de G. Taylor en ce qui concerne les pièces de Shakespeare, reprises et traduites dans la collection « Bouquins » de Lafont (éds. M. Grivelet et G. Monsarrat) ; à l'édition de L. Dupuis pour Gallimard de *La vida es sueño* ; et à l'édition du *Cid* de 1637 établie par G. Forestier et R. Garapon pour la Société de Textes Français Modernes.

³Sur la question je me permets de renvoyer à mon travail de thèse sous la direction d'Anne Duprat, *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640): Italie, France, Espagne, Angleterre*, en particulier aux chapitres 1 et 2.

2 AIC

caractères dont les qualités étaient soumises aux exigences de l'intrigue⁴, et qui également rendaient compte – ou tendaient d'influencer – la conception de l'homme contemporaine⁵. Une conception qui ne pouvait qu'être marquée tout d'abord par l'intuition que l'être humain ne saurait se décrire *sub specie aeternitatis*, tel que le proposait l'ontologie classique, étant donné qu'à cause de son être temporel l'individu se découvre toujours différent de lui-même, intuition que Montaigne a exprimée avec la célèbre formule « je peins le passage »⁶. À travers cette auto-compréhension, l'homme à partir de la Renaissance avait acquis un sens de perfectionnement qui, contrairement à l'idéal grec de *Kalokagathia*, était entièrement centré sur le devenir et renvoyait à la condition de l'individu bourgeois, à savoir une « conception dynamique de l'homme »⁷.

Entre toutes les temporalités théâtrales, le temps personnel acquiert dans cette perspective une importance capitale, encouragée d'ailleurs par la fortune dont jouit l'augustinisme à partir du XVI^e siècle : en effet, c'est grâce à la durée que l'homme comprend d'être un étant (dans le sens heideggérien du terme, à savoir d'un étant qui a une conscience pré-ontologique de lui-même) plongé dans le temps⁸. S'opposant aux suites linéaires et identiques des instants égaux et sans valeur du temps mesuré, ce temps fait naître la conscience que tous les moments de la vie ne se valent pas : comme l'a montré Bergson, si le temps physique est un temps exclusivement quantitatif, le temps du vécu est plutôt qualitatif, à travers des instants privilégiés qui s'allongent ou s'accourcissent d'après l'état de conscience de l'individu. L'une des conséquences les plus importantes de la présence de ce temps au théâtre demeure dans le fait que s'allongeant ou se rétrécissant d'après les plusieurs situations, ce temps met en relief la personnalité toujours changeante des protagonistes⁹, tel qu'une figure qui se montre déformée par l'écrasement ou l'étalement de son image, provoqués par la variété des instants.

Avant de passer à l'analyse des actions de ces personnages sur scène, et voir donc comme ils font face à leur être temporel, il est nécessaire de rappeler que le rapport entre temps objectif et temps subjectif renvoie à l'opposition augustinienne entre le temps présent et le présent humain. Ce dernier englobe le premier dans une sorte de présent continu qu'enrichit au fur et à mesure le Moi à travers les formes de la mémoire, de la vision et de l'attente (cf. Böhm, 1984). Le présent humain renferme donc les trois formes temporelles du passé du présent et du futur, et les soude dans l'unité minimale de ce flux qui est l'instant, qui devient par conséquent le laps de temps le

⁴ Les interprétations de G. Forestier au sujet de la dramaturgie cornélienne sont de ce point de vue éclairantes : « Privilégier le point de vue de la démarche créatrice de l'auteur sur l'interprétation subjective et psychologisante ne signifie pas qu'il faille renoncer à analyser la psychologie des personnages. Il faut simplement inverser l'approche et le raisonnement traditionnels : analyser un personnage d'un point de vue psychologique, c'est dégager les traits psychologiques que l'auteur lui a conférés pour justifier le comportement qu'il lui a préalablement prêté en accord avec l'intrigue » (2004 : 71).

⁵ En ce qui concerne le théâtre français, voir surtout l'introduction d'Anne Duprat aux *Opusculs critiques* de Chapelain. À propos des personnages de Calderón, D. Souiller affirme qu'ils conduisent « à l'intériorisation de l'anthropologie catholique romaine » (1992 : 62). Quant au théâtre élisabéthain, voir la contribution d'Auerbach, et surtout plus récemment les lectures faites par le *New Historicism*, ainsi que l'article de J. G. Harris, « Materialist criticism », en particulier « Reading : Henry IV Part One » (éds. Wells, Orlin, 2003 : 485-490).

⁶ « Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage » (Montaigne, 2001 : 25).

⁷ Comme a écrit Á. Heller, à la Renaissance naît « *la concezione dinamica dell'uomo* » (1977 : 1 et sqq.). Voir également Pintarič, 2002 : 171.

⁸ Dans son étude sur les conceptions du temps, P. Chaunu écrit : « Au commencement, avant même que viennent les mots pour l'exprimer était la conscience de la durée [...] Le temps vient longtemps après [...] avec le nombre, le chiffre, la mesure » (1994 : 19).

⁹ Dans cette perspective, donc, le théâtre répondait bien au besoin d'afficher une image de l'homme qui rendait compte des conceptions de l'époque, telle celle de Montaigne : « nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque momant, fait son jeu. Et se trouve autant de difference de nous à nous memes, que de nous à autrui » (2001 : 543).

plus important pour les personnages qui agissent sur scène¹⁰.

La constitution du héros

En conséquence de l'importance qu'acquiert l'instant, chaque personnage dramatique révèle ce qu'il est non pas parce qu'il possède une *essence* à lui, bien qu'elle soit revendiquée – comme l'a montré le courant du *cultural materialism* dans les scènes élisabéthaines (cf. Dollimore, 2004) –, mais à travers les mots et les regards des autres personnages *dans le moment même où il agit*. Autrement dit, c'est son être social qui détermine en premier lieu ses actions (de ce point de vue, cette interprétation rencontre celle de G. Forestier à propos de la génétique théâtrale, dans la mesure où à l'instar de la psychologie du personnage, créée à partir de l'intrigue, le statut du protagoniste est déterminé préalablement par son rôle à l'intérieur du système des personnages). Dans le cas du *Cid* de Corneille, cette prééminence de l'image sociale est bien mise en lumière par la querelle entre le conte et don Diègue. Dans une pièce où « l'identité héroïque se manifeste par une promptitude à rappeler des exploits » (Albanese Jr., 2001 : 195), les récits à eux seuls perdent considérablement leur valeur, obliés par la « suprématie impitoyable du présent et [par conséquent] l'annihilation de l'être par la durée » (Dobrovsky, 1982 : 90). Autrement dit, plus que les paroles et la mémoire des exploits, compte ce que l'homme est véritablement au moment où il agit. C'est son *rôle* dans la société qui le définit véritablement, plutôt que sa *place*. L'opposition est bien mise en exergue dans le dialogue entre don Diègue et le comte. La source de la querelle des deux pères demeure dans le fait qu'un Monarque entre [eux] met de la différence » (v. 208) qui va engendrer un divorce entre le « rôle » et la « place » dans la société : aux récits du vieil homme justifiant le choix du roi qui vient de le nommer Gouverneur du prince de Castille, le comte réplique avec un réalisme machiavélien : « Sans moy, vous passeriez bien-tost sous d'autres loix, / Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de roi » (v. 193-194).

De ce point de vue, *Le Cid* semble confirmer les systèmes des quatre *personae* que Cicéron propose dans le *De Officiis*, dans la mesure où c'est la *persona* en tant qu'acteur social qui va définir le statut d'un homme (Navaud, 2011 : 451). L'évidence énoncée par le comte découle d'une suprématie du geste sur la parole d'une part ; du présent sur le passé de l'autre. Le même raisonnement peut être appliqué à *La vie est un songe* de Calderón de la Barca, où l'étape du *desengaño* serait demeurée sans importance si le protagoniste n'avait pas eu la possibilité de prouver aux autres sa métamorphose au travers de l'action¹¹. Bref, c'est dans le réseau des relations que le protagoniste entretient avec les autres personnages qu'il convient chercher les racines de la constitution du héros moderne.

Agir dans le temps

La conception de « l'homme dans le temps » que le théâtre met en exergue est donc principalement celle d'un être qui change en fonction de son rôle actuel dans la société. La prise de conscience de cette condition est indispensable et propédeutique à la formation du futur héros. Le cas du prince Harry est emblématique : le prince est conscient de son présent licencieux et justifie devant ses compagnons de taverne son actuelle attitude, déclarant en même temps que son comportement changera dans l'avenir, à savoir lorsqu'il sera roi et que donc son rôle dans la société aura changé :

Je vous connais bien tous et me prêterai un temps
À l'humeur débridée de vos esprits futiles.

¹⁰ Ainsi qu'il l'était pour Montaigne. D'après R. Quinones, pour Montaigne l'instant « is not merely the moment at the hand ; it is summary and all-embracing, compressing in the depth of its vision a completed and rounded-out picture of human existence » (1972 : 27).

¹¹ Sur l'importance de l'action dans la *comedia* calderonienne, je ne peux que renvoyer au quatrième chapitre de ma thèse.

4 AIC

En ceci, cependant, j'imiterai le soleil
Qui permet aux nuages pestilentiels et vils
D'éclipser sa beauté et d'en priver le monde,
De sorte que quand il veut redevenir lui-même,
Il émerveille d'autant plus qu'il était désiré,
En perçant les miasmes, obscurs et déplaisants,
Des vapeurs qui semblaient l'étouffer. (I, ii, 152-160)¹²

Cette prise de conscience du protagoniste au sujet de la mutabilité et de la caducité de l'être est présente aussi dans *La vie est un songe*, où elle est mise en exergue à partir de la fin de la deuxième journée et jusqu'au dénouement, lorsque Sigismond pour consolider définitivement la place que son père lui avait auparavant ôtée, accepte d'épouser Estrella ; et également dans *Le Cid*, à travers les célèbres stances. En effet, même dans une pièce où, comme on le verra bientôt, le héros s'affirme d'abord grâce à la rapidité de ses actions, ce dernier ne saurait pour autant se définir tel sans au préalable une réflexion qui en mette en exergue la conscience déchirée et le renoncement qu'il est prêt à accepter.

En résumant, le futur héros a conscience de devoir se constituer dans le temps ; et pourtant avec la dimension temporelle il entretient un rapport qui peut devenir conflictuel, comme dans *Hamlet*, où le protagoniste croit de vivre dans un temps qui a été disloqué (*out of joint*, I, v, 189). Notamment dans les scènes tragiques, le protagoniste se retrouve à lutter avec son être toujours changeant, pour pouvoir affirmer son identité de manière absolue. Une lutte qui se révèle cependant vaine, car être éphémère et changeant, autrement dit, être dans le temps, est justement ce qui caractérise le plus l'homme tragique (Frye, 2002 : 7), dont la pensée doit inéluctablement succomber aux lois de sa nature, comme affirme Hotspur mourant, « *thought's the slave of life* » (V, iv, 81). Pour s'affirmer en tant que héros le protagoniste doit ainsi *savoir opérer dans le temps*, et *dans ces champs* qui à l'époque lui permettent de le devenir. À ce propos, le prince Harry de Shakespeare et le Cid de Corneille semblent indiquer de manière évidente deux qualités indispensables afin que le protagoniste puisse s'affirmer comme héros dans sa société. Les actions des deux personnages semblent en effet s'insérer dans un temps *kairotique*¹³ dont ils savent profiter ; un temps représenté également dans l'icologie contemporaine à travers un jeune homme charmant qui passe en toute hâte, nu, pourvu d'ailes aux épaules et aux talons, et avec une mèche qu'arbore sa tête chauve et qui flotte vers l'avant et non vers l'arrière, pour souligner que l'occasion, une fois passée, ne pourra plus être rattrapée (Panofsky, 1967 : 108). Il s'agit autrement dit de savoir reconnaître, au travers de l'expérience, le moment opportun pour accomplir une action. Pour cela, il faut être *harmonie avec le temps*, à l'instar du prince Harry ; et comme Rodrigue il faut savoir *agir promptement*.

Il semble que le théâtre élisabéthain ait insisté particulièrement sur l'importance de profiter du moment opportun, en offrant à son public plusieurs représentations de preuves¹⁴ et contre-preuves¹⁵. La figure du prince Harry est en ce sens l'exemple, peut-être le mieux réussi et le

¹² « I know you all, and will a while uphold / The unyok'd humour of your idleness. / Yet herein will I imitate the sun, / Who doth permit the base contagious clouds / To smother up his beauty from the world, / That when he please again to be himself, / Being wanted he may be more wonder'd at, / By breaking through the foul and ugly mists / Of vapours, that did seem to strangle him ».

¹³ « Aristote fut le premier à associer le temps au *Kairos*, en affirmant que le *Kairos* serait "le bien dans le temps" [...] à savoir une qualité à l'intérieur d'une quantité » (Evanghélou, 1997 : 49).

¹⁴ En expliquant à Miranda le pourquoi de la tempête, Prospero déclare que « By accident most strange, bountiful Fortune, / Now my dear lady, hath mine enemies / Brought to this shore ; and by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star, whose influence / If now I court not, but omit, my fortunes / Will ever after droop » (I, ii, 179-185). De même Hamlet, à la fin de la tragédie, ayant conscience que « the interim's mine » (V, ii, 74), semble avoir compris que « the readiness is all » (V, ii, 152).

¹⁵ La déroute de Richard II montre clairement comment toute réussite repose sur une bonne synchronisation, dans la mesure où le retard d'une journée au retour d'Irlande fait perdre au roi 12000 soldats gallois.

plus complet, d'un personnage qui sait profiter des occasions. Le prince sait tout d'abord attendre le moment où ses mérites seront mis en lumière (comme il déclare dans son discours à la taverne déjà cité), sûr que le temps lui octroiera l'opportunité de changer ses déshonneurs avec les mérites d'Hotspur : « Car le jour arrivera / Où je saurai contraindre ce jeune homme du Nord / À échanger sa gloire contre mon infamie » (III, ii, 144-46)¹⁶.

Sans être ainsi pris par la fureur qui caractérise son alter ego, Hotspur¹⁷, dont la fougue est par ailleurs bafouée : « Je ne suis pas encore du même tempérament que Percy, le Viféperon du Nord – celui qui vous tue quelque six ou sept douzains d'Écossais comme petit déjeuner, se lave les mains et dit à sa femme : “Au diable cette existence tranquille ! je n'ai rien à faire” » (II, v, 85-88)¹⁸.

Il apprend également à vivre dans plusieurs contextes, et ainsi à modeler son rythme de vie d'après les circonstances ; il sait à la fois vivre sous le gouvernement de la lune, comme le déclare à Falstaff,

Car notre fortune, à nous autres hommes de la lune, monte et descend comme la mer puisque, comme la mer, nous sommes gouvernés par la lune. En voici la preuve : une bourse d'or arrachée très résolument le lundi soir et dépensée très dissolument le mardi matin ; obtenue en proclamant “Halte-là” et dépensée en criant “À boire” ; tantôt aussi bas que le pied de l'échelle et bientôt aussi haut que le bras du gibet. (I, ii, 25-31)¹⁹

ainsi que sous le regard de ce soleil qu'il affirme vouloir imiter dans l'avenir ; enfin, parmi les hommes comme dans la solitude royale : et tout cela fait sa grandeur.

Être en harmonie avec le temps est indispensable pour pouvoir agir avec rapidité et efficacité et donc avec succès. Dans *Le Cid* c'est par des actes accomplis promptement que le protagoniste définit à chaque instant son rôle dans la société et réussit à s'imposer en son sein : de l'échange avec son père (I, vi) à la querelle avec le comte (II, ii) ; de la visite à Chimène (III, iv) au prompt départ pour affronter les Maures (III, vi) ; du récit de ses gestes devant le roi (IV, iii) à l'acceptation du duel avec don Sanche (V, i). Ses attitudes et ses gestes, par lesquels il donne son image au public, ne sont que des réponses aux sollicitations de la société à laquelle il appartient. En peu de mots, il est constamment contraint d'agir pour confirmer son statut dans la société, et le succès de ses exploits dépend de la rapidité de ses réactions. Cette liaison entre le dynamisme de l'activité humaine et le succès, mise en exergue par *Le Cid*, a déjà été remarquée : « on assiste tantôt à la parfaite symétrie du *logos* et de la *praxis*, aboutissant à la constitution de l'unité héroïque du personnage tragique, tantôt à un décalage radical entre le dire et le faire, qui est souvent à l'origine de l'échec de ce personnage » (Albanese Jr., 2001 : 195). Ce qui permet à Rodrigue d'assouvir ses désirs n'est pas la rhétorique, mais bien l'action. Une suite d'actions-réactions qui, comme l'a af-

¹⁶ « For the time will come / That I shall make this northern youth exchange / His glorious deeds for my indignities ».

¹⁷ La différence entre les deux Harry, est soulignée aussi par un passage précis à l'acte IV, où Vernon décrit la figure du prince à cheval comme un ange, « dropp'd down from the clouds / To turn and wind a fiery Pegasus / And witch the world with noble horsemanship » (IV, i, 108-10) ; Hotspur répond à cette description s'exclamant « Come, let me taste my horse, / Who is to bear me like a thunderbolt » (IV, i 119-20). Dans les notes au texte de l'édition de la Pléiade, G. Venet écrit : « L'image du cavalier sur un cheval en mouvement est symbolique de l'homme parfaitement maître de ses passions » ; « Contrastant avec le prince qui maîtrise sa monture, ici Hotspur est passivement “emporté” » (Shakespeare, 2008 : 1541. Notes 5 e 7).

¹⁸ « I am not yet of Percy's mind, the Hotspur of the North – he that kills me some six or seven dozen of Scots at a breakfast, washes his hands, and say to his wife, “Fie upon this quite life! I want work” ».

¹⁹ « For the fortune of us that are the moon's men doth ebb and flow like the sea, being governed as the sea is by the moon. As for proof now : a purse of gold most resolutely snatched on Monday night, and most dissolutely spent on Tuesday morning ; got with swearing “lay by!”, and spent with crying “bring in!” ; now in as low an ebb as the foot of the ladder, and by and by in as high a flow as the ridge of the gallows ».

firmé P. Voltz, ne suit pas une répétition « seulement cumulative » mais qui, au contraire, « introduit une progression : Rodrigue change de stature et de statut » (Voltz, 2001 : 114). En fin de compte, le succès de Rodrigue est le fruit d'une conduite qui trouve sa formule emblématique dans le « Marchons sans discourir » (v. 441) qu'il enjoint au comte. Une promptitude du geste qui fait défaut, en revanche, chez Hamlet, qui pour cette raison ne cesse de se condamner et de se dévaluer en tant qu'être humain²⁰. Au demeurant, Rodrigue a un père qui lui signale à chaque instant l'urgence de l'action, qui lui enjoint « Meurs, ou tue » (v. 277), « va, cours, vole & nous vange » (v. 292) ; et lui rappelle, lors d'un danger pressant que « Le temps est trop cher pour le perdre en paroles, / Je t'arreste en discours & je veux que tu voles » (v. 1107-1108).

Les champs de l'action

Grâce aux exploits accomplis, la valeur d'un personnage augmente de même que s'améliore son rôle à l'intérieur de la collectivité au sein de laquelle il a voulu de s'affirmer. Pour ce faire, il a dû se montrer supérieur aux autres personnages notamment dans ces champs qui, d'après Hegel, donnent lieu à la dialectique du Maître et de l'Esclave, qui se révèle dès lors une clé de lecture avantageux pour expliquer le processus de formation du héros moderne. En effet, c'est en s'affirmant au travers de telle dialectique que le héros essaie de s'affranchir de la marque de la temporalité, dont néanmoins son être reste imprégné.

Dans le quatrième livre de la *Physique*, Aristote affirme qu'être dans le temps signifie « avoir [son] existence mesurée par le temps » (Aristote, 2002 [IV, xii, 221a] : 260). C'est en prenant en compte cette idée de mesure que l'homme, puisqu'il est mis en question, essaie de *se dépasser*. Se dépasser veut dire tout d'abord s'affranchir de l'animalité où l'humanité plonge ses racines, c'est-à-dire, selon l'expression de Hegel, passer du « Sentiment de Soi » à la « Conscience de Soi », condition que l'homme atteint lorsqu'il est capable de dire « moi ». Or, ce dépassement ne peut se réaliser que *dans* la société et *à travers* les relations sociales²¹. En effet, par rapport à l'animal qui se contente de la satisfaction de l'instinct primaire par la possession de l'objet désiré, il existe chez l'être humain affranchi de son animalité un « désir d'un désir », comme le dit Hegel, qui implique donc un acte de reconnaissance par un autre être humain. Autrement dit, l'homme essaie de s'affirmer dans sa société en se faisant reconnaître en tant qu'être qui sait s'élever au-dessus de l'animalité. Cela à travers la dépréciation de la vie d'abord²², et ensuite par le renoncement à la jouissance du corps. Étant donné que ce ne sont pas tous les hommes qui sont capables d'étouffer l'instinct de la vie, le processus de la reconnaissance débouche sur une dialectique de la domination et de la servitude, où celui qui est en mesure de risquer sa vie se fait reconnaître Maître, sans reconnaître l'autre de la même manière ; l'obligeant donc à se reconnaître (et à se faire reconnaître) Esclave du Maître. Le défi de la mort est donc à bien des égards la toute première étape de la constitution du héros. À ce propos, il est essentiel de remarquer que la dialectique hégélienne de

²⁰ À travers la comparaison avec un personnage fictif – Hécube –, en se qualifiant de « *John-a-dream* » ; et plus tard à travers la comparaison avec des milliers d'hommes qui sans raison vont se faire massacrer – en se qualifiant de « bête ».

²¹ Déjà Aristote avait affirmé au début de la *Politique* que « celui qui est sans cité, naturellement et non par suite des circonstances, est un être dégradé ou au-dessus de l'humanité » (1995 : 28). S'appuyant sur les thèses hégéliennes, Doubrovsky écrit à propos : « Pour qu'il y ait avènement de la conscience et de l'humanité authentiques, il faut que le désir porte sur un autre désir, qu'il soit, suivant l'expression hégélienne, "désir d'un désir" : ainsi, dans l'amour, le désir humain ne se distingue du désir animal que si l'un des partenaires ne désire pas seulement le corps de l'autre, mais le "désir" de l'autre, s'il veut être "aimé" par l'autre, c'est-à-dire *reconnu* de lui. Chez l'homme, Moi animal et Moi humain coexistent, mais, pour qu'il y ait accession au règne véritable de l'humain, il faut que le désir humain l'emporte sur le désir animal. L'homme ne peut donc se définir comme homme qu'en se faisant reconnaître » (1982 : 93).

²² « Il n'existe qu'un seul moyen, selon Hegel, de prouver à l'autre qu'on est une conscience : c'est s'élever précisément au-dessus de l'animalité, *en s'élevant au-dessus de la vie*. Car la vie est, pour le désir animal, valeur suprême. Le désir humain ou désir de reconnaissance par autrui devra donc se manifester par le risque volontaire de la vie, affrontement délibéré de la mort » (Doubrovsky, 1982 : 94).

la constitution du héros ne s'applique pas seulement au *Cid*. Au contraire, on a bien l'impression de la retrouver un peu partout dans le théâtre de l'époque ; à partir du mythe donjuanesque, où le personnage s'érige en héros aux dépens de ceux qui l'entourent²³, et finit par défier véritablement la mort. Mais à part l'exemple retentissant de don Juan (dans la version de Tirso autant que dans ses réécritures et dans le développement du mythe mis en lumière par l'étude de G. Macchia), on retrouve également l'étape de l'affrontement délibéré de la mort dans beaucoup d'autres pièces.

En ce qui concerne les exemples traités ici, rappelons que Rodrigue montre de savoir mettre en jeu sa vie en défiant le comte ; et qu'il entame son ascension justement à travers sa victoire dans le duel. De son côté, le prince Harry manifeste sa valeur non seulement en tuant Hotspur et en éradiquant ainsi la révolte contre le règne de son père, mais également grâce au courage qu'il affiche avant la bataille, qui par ailleurs fait pendant à la peur de Falstaff. Dans le cas de *La vie est un songe*, la révolte que Sigismond conduit contre son père ne représente pas en soi un risque volontaire de la vie, dans la mesure où l'insurrection est également partagée par des personnages qui, à l'instar de Clarin, ne sont nullement prédisposés à mettre en jeu leur vie. Sigismond s'érige en héros plutôt par d'autres voies. Ayant donné valeur seulement à ce qu'il y a après la mort, il dévalorise sa vie²⁴. Le prince compare la vie à un songe (l'on connaît la proximité de la mort et du sommeil dans la culture occidentale ; au demeurant, Hypnos et Thanatos sont justement des frères dans la mythologie grecque), duquel il se réveillera pour commencer à vivre véritablement²⁵ après que ce songe sera terminé. Aux yeux du prince, accepter de vivre signifie en réalité accepter une vie qui ne se distingue pas de la mort ; et sa première réponse à la demande de prendre la tête de la révolte ne laisse pas de doutes : « Eh bien non, cela ne sera pas ; voyez-moi une fois encore soumis à ma fortune ; et puisque je sais que toute cette vie est un songe, allez-vous-en, ombres qui d'une apparence de corps et de voix abusez mes sens privés de vie, lorsqu'en réalité vous n'avez ni voix ni corps » (167)²⁶.

C'est en acceptant d'agir que Sigismond s'élève de sa condition d'abrutissement, car pour lui vivre veut dire rêver, et donc mourir : « Puisque la vie est si courte, rêvons, mon âme, rêvons une fois encore » (169)²⁷.

En même temps, grâce à la conscience qu'il a désormais de la vie, il peut se montrer, aux yeux des autres personnages, insouciant de la mort, et être ainsi reconnu comme Maître : « Mais que ce soit en prenant garde et en considérant que nous devons au moment le plus imprévu nous réveiller de ce bonheur [...]. Sachant ainsi d'avance, [...] *affrontons tous les risques*. [...] Sonnez l'appel aux armes, car bientôt *vous verrez mon immense vaillance* » (169, je souligne)²⁸.

De même que dans *Le Cid* le protagoniste réussit à se faire reconnaître véritablement comme Maître grâce à ses actes (par opposition à la vaine rhétorique de Chimène), de même dans *La vie est un songe* c'est grâce à cette action que Sigismond peut se constituer en héros bravant la mort. Le protagoniste a en effet bien changé depuis le début, lorsque – tout abruti qu'il était – il montrait

²³ Dans ce sens, don Juan « s'attaque à la femme non point comme à la proie naturelle du mâle, mais pour atteindre l'homme qui la protège, pour le déshonorer honorablement » (Aubrun, 1957 : 42).

²⁴ « Pour Sigismond, qui raisonne en fonction de sa contradictoire expérience, l'apparente antinomie de la veille et du rêve ne se laisse résoudre que si on la rapporte, au-delà d'elle-même, à une transcendance, marquée par l'heure du "réveil" et qui serait le seul lieu du réel et du vrai » (Molho, 1995 : 264).

²⁵ Pour l'*homo religiosus*, « l'existence dans le temps est ontologiquement une inexistence, une irréalité [...] il manque de réalité non parce qu'elle n'existe pas au sens propre du terme [...] [mais] parce qu'elle n'existera plus d'ici dix mille ou cent mille ans » (Eliade, 1952 : 87-88).

²⁶ « Pues no ha de ser, no ha de ser. / Miradme otra vez sujeto / a mi fortuna; y pues sé / que toda esta vida es sueño, / idos, sombras, que fingís / hoy a mis sentidos muertos / cuerpo y voz, siendo verdad / que ni tenéis voz ni cuerpo » (166).

²⁷ « Pues la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos / otra vez » (170).

²⁸ « Pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / de este gusto al mejor tiempo ; / [...] Y con esta prevención, / [...] *atrevámonos a todo*. / [...] Tocad al arma, que presto / *veréis mi inmenso valor* » (170).

sa répugnance pour la vie et menaçait de s'« arracher de [s]a poitrine des lambeaux de [s]on cœur » (29), sans pour autant donner suite à ses propos (situation que l'on retrouve également dans *La fille de l'air*²⁹).

L'amour est l'autre « champ de bataille » qui détermine la naissance du héros au sens moderne du terme, dans la mesure où il est porteur d'un principe d'individualisation – valeur fondamentale de l'esprit bourgeois. Dans *Le Cid*, comme l'a montré S. Doubrovsky, l'opposition entre le héros moderne et le héros féodal est mise en exergue par le dialogue qui oppose dans le premier acte Rodrigue à son père à propos de l'amour de Chimène : « pour le féodal, seul compte le principe de la Maîtrise ; les êtres sont interchangeable, identiques, au meilleur sens du terme, comme Diègue ressuscité en Rodrigue » (Doubrovsky, 1982 : 98). Ainsi, d'après don Diègue, qui incarne les valeurs médiévales, « Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maistresses » (v. 1068-1069), alors que le pour le Cid, héros moderne, « L'infamie est pareille & suit esgalement / Le guerrier sans courage & le perfide amant » (v. 1073-1074).

Car « l'amour est précisément ce qui fait du Moi héroïque un *individu irremplaçable* » (Doubrovsky, 1982 : 98). De plus, le conflit amoureux semble être l'affrontement le plus important, dans la mesure où il englobe et exige préalablement que l'individu soit reconnu comme Maître³⁰. Au demeurant, il met les personnages devant l'épreuve la plus redoutable et insidieuse de l'époque : la passion amoureuse³¹. Pour Augustin d'Hippone, « Lorsque ce qui place l'homme au-dessus des bêtes – qu'on appelle intelligence ou esprit ou, plus exactement l'un et l'autre, car nous trouvons ces deux appellations dans les Livres divins –, lorsque cela domine et commande aux autres éléments dont l'homme est constitué, alors l'homme est en ordre parfait » (d'Hippone, 1976. I, viii, 18).

Or, la passion amoureuse notamment est l'une des causes les plus fréquentes de l'aveuglement de la raison (et donc de l'abrutissement de l'homme) : elle est omniprésente dans le théâtre de la Contre-Réforme³². Dès lors, Sigismond et Rodrigue deviennent des héros parce qu'ils savent re-

²⁹ « Semíramis : Tiresias, abre esta puerta, / o a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación. / [...] Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión, / donde sepultada vivo, / la muerte me dará hoy » (Calderón, 1987. V. 13-16 et 35-38).

³⁰ Dans *Le Cid*, « Rodrigue, lui, inclut la gloire dans l'amour comme condition de sa possibilité. [...] Il n'accepte de défier le Comte que pour "mériter" Chimène » (VOLTZ, 2001 : 113).

³¹ E. Panofsky écrit à propos de la présence du thème dans les arts visuels : « que de préférence à d'autres formes du Mal la volupté charnelle, avec ses tentations, ait été choisie à pareille date pour symboliser le vice, est en parfaite harmonie avec l'esprit de la Contre-Réforme » (1967 : 127). Pour S. Doubrovsky, « le terrain où se livre la bataille de l'homme contre son enlèvement dans la nature, tout autant que l'épreuve du combat, c'est l'épreuve de l'*amour*. Car jamais la spontanéité naturelle n'est parée de plus d'attraits et n'opère avec plus de force que dans le surgissement de la *passion*, mouvement total du corps qui comme l'avait bien vu Descartes, envahit et enchaîne l'âme » (1982 : 97). Le théâtre baroque insiste beaucoup sur sa puissance captieuse à travers le *topos* du malade qui aime sa maladie et de la métaphore des « yeux hydropiques ». Dans *Le Cid*, l'Infante, amoureuse de Rodrigue, constate « qu'avec peu d'effet on entend la raison / Quand le cœur est atteint d'un si charmant poison ! / Alors que le malade aime sa maladie / Il ne peut que souffrir que l'on y remédie » (v. 525-528). Lorsque dans *La vie est un songe* Sigismond voit pour la première fois Rosaura, il s'exclame : « Con cada vez que te veo / nueva admiración me das, / y cuando te miro más / aún más mirarte deseo. / Ojos hidrónicos creo / que mis ojos deben ser; pues cuando es muerte el beber, / beben más, y desta suerte, / viendo que el ver me da muerte, / estoy muriendo por ver » (32). On retrouve également l'image des yeux hydropiques dans la *Sophonisbe* de Mairé, exprimée par Massinisse qui avoue sa passion à l'héroïne, liée dans ce cas (comme l'indique B. Louvat dans l'introduction à son édition de la pièce) au thème du double oxymore du vainqueur vaincu par l'amour et captif de sa captive que l'auteur a pu reprendre du chant V de l'*Africa* de Pétrarque : « Mais par mon triste Sort, dont vous êtes l'arbitre ; Par mon sang enflammé, par mes soupirs brûlants, / Mes transports, mes desirs, si prompts, si violents, / Par vos regards, ces traits de lumière et de flamme, / Dont j'ai senti les coups au plus profond de l'âme : / Et par ces noirs tyrans dont j'adore les lois, / Ces vainqueurs des vainqueurs, vos yeux maîtres des Rois ; / Enfin par la raison que vous m'avez ôtée, / Rendez-moi la pitié que je vous ai prêtée » (Mairé, 2004. V. 892-900 et v. 892-900).

³² Je cite derechef, à titre emblématique, le cas de la *Sophonisbe* de Mairé, puisqu'elle témoigne bien, par

fuser les appétences de la beauté charnelle, qui, autrement, feraient d'eux des hommes incapables de maîtriser leur destin – sinon des bêtes (comme le montrent par ailleurs les exemples des enchantements de Circé dans l'*Odyssée* et, plus récemment, d'Armide dans la *Jérusalem délivrée*). Enfin, les deux protagonistes expriment par ce renoncement (bien qu'il soit temporaire dans le cas de Rodrigue) un type de magnanimité : celle du sacrifice et de l'acceptation désenchantée de la logique et des lois qui régissent l'univers temporel (idéal qui trouve son expression emblématique également dans le roman – genre galant s'il en fut – à travers la figure de la princesse de Clèves).

Les qualités du héros moderne

Le héros moderne se définit donc d'abord par sa capacité de savoir opérer dans le temps, à partir d'une conception de l'être dans le temps qui le pousse à voir la dimension temporelle en tant que possibilité³³ et non comme une limitation. Or à travers leurs actions accomplies dans les deux champs dont on vient de parler, les héros de la première modernité semblent faire référence à l'idéal du magnanime aristotélicien – M. Fumaroli fait appel à cet idéal dans sa lecture du théâtre cornélien (Fumaroli, 1996). Le portrait du magnanime, tel qu'il est tracé dans *L'Éthique à Nicomaque*, définirait en ce sens l'idéal de la grandeur humaine à l'époque. Dans les pays catholiques, cet idéal était diffusé dans les collèges des jésuites (dont furent élèves Corneille et Calderón) ainsi que dans les classes de philosophie de l'université où l'on commentait le *corpus* aristotélicien. Chez les jésuites notamment, le rappel au type du magnanime secondait la prédication des valeurs de la Contre-Réforme ; au demeurant, il s'agissait d'une vertu expressément citée dans les *Exercices* de Loyola³⁴.

Or il existe deux genres de magnanimité, l'un renvoyant aux attitudes stoïciennes, à l'impassibilité devant les vicissitudes du temps ; l'autre à une qualité plutôt offensive, qui révèle l'héroïsme, le courage et l'ambition de l'homme. Derrière le mot magnanime se distinguent alors deux qualités différentes de l'homme, la *magnanimitas* dont l'idéal s'incarne dans les figures de Socrate, de Caton etc. ; et la *magnitudo animi* affichée par des héros guerriers à l'instar d'Achille, d'Alexandre le Grand, de César etc. Ces deux qualités on le retrouve – quoiqu'avec des degrés différents – dans les personnages qu'on a pris ici en considération (l'antinomie, déplacée dans le contexte chrétien, est résolue à travers son identification avec l'opposition du binôme orgueil-humilité, qualités qui, pour les jésuites, peuvent coexister en un même individu)³⁵.

son mélange de styles appartenants à tous les genres littéraires contemporains, l'importance du thème amoureux à l'époque (B. Louvat écrit à propos que « ces modèles, disparates, ont par ailleurs un point en commun essentiel, à savoir le thème amoureux », 2004 : 73). L'héroïne, dans un monologue au début de la pièce, se plaint en ces termes de sa passion amoureuse pour Massinisse : « Ô sagesse ! ô raison ! adorables lumières, / Rendez à mon esprit vos clartés coutumières, / Et ne permettez pas que mon cœur endormi, / Fasse des vœux secrets pour son propre ennemi, / Ni que me passions aujourd'hui me réduisent / À vouloir le salut de ceux qui me détruisent. / Mais je réclame en vain cette faible raison, / Puisque c'est un secours qui n'est plus de saison. / Et qu'il faut obéir à ce Dieu qui m'ordonne / De suivre les conseils que sa fureur me donne. » (v. 347-356).

³³ Comme le signale S. Böhm, dans l'anthropologie augustinienne « une fois [que l'homme est] entré dans le monde terrestre, les potentialités du vécu temporel se développent avec son existence. En ce sens, la temporalité correspond aux possibilités ontologiques de l'être humain » (1984 : 218).

³⁴ « La troisième [annotation] est que celui qui s'adonne à ces exercices se sent merveilleusement aidé et soulagé, lorsque d'un grand courage et d'un cœur magnanime et libéral, il offre d'une grande franchise à son Créateur et Seigneur toute l'affection et liberté de son âme pour pouvoir pleinement et absolument disposer tant de lui que de tout ce qui lui appartient pour son service, conformément à tout ce qu'il jugera pouvoir faire plus à son plaisir et volonté », cité par M. Fumaroli, (1996 : 329. Note 81).

³⁵ « Dans *l'Éthique à Nicomaque*, Aristote avait déjà tenté de résoudre les antinomies que la notion commune de magnanimité, telle qu'elle était répandue à Athènes, posait sans les réconcilier : contemplation et action, mépris du destin et maîtrise du destin. Et dans l'interprétation jésuite de la magnanimité, cette réconciliation est poussée plus loin encore, grâce à l'insertion dans l'idéal de la magnanimité des vertus chrétiennes comme l'humanité [...] Dans une analyse d'une subtilité morale remarquable, le P. Galluzzi énonce que l'humilité est l'envers de la magnanimité, et non son contraire. L'un et l'autre *habitus* peuvent coexister dans la même âme » (Fumaroli, 1996 : 335, 337).

En affichant leur grandeur d'âme, les héros modernes sont ainsi la transposition dramatique d'une conception de l'homme qui est aux antipodes de l'homme-Esclave représenté par Caliban dans le théâtre shakespearien, et de l'homme-bête représenté par Sigismond dans la première journée de *La vie est un songe*. En peu de mots, le héros magnanime que les dramaturges mettent en scène représente une sorte de stade limite de l'être humain, le seuil que l'homme atteint en vue d'un dépassement qui le projette au-delà de la condition humaine même. En effet, « quoique inférieur à la vertu héroïque, vertu surnaturelle, vertu des saints, la magnanimité, vertu naturelle, peut, par son propre élan vers la gloire, dépasser les limites de la nature, cherchant par là même à se dépasser en vertu héroïque »³⁶. D'un côté, donc, la vertu héroïque, celle qui pour le religieux assure une vie éternelle dans l'au-delà. De l'autre, la vertu du magnanime, qui se révèle d'emblée efficace à vaincre la menace latente de l'annihilation et de l'oubli dans l'ordre temporel. Comme la première, la vertu du magnanime s'oppose au temps destructeur et donne aux hommes l'espérance d'une survivance, malgré l'inéluctabilité de la mort et d'une nature qui semble le condamner inexorablement à la finitude et à l'anéantissement. Belle espérance d'un homme qui vit *dans* la société et *pour* sa société ; et qui incite donc les individus à l'héroïsme, à la gloire et, par là, à la pérennité, comme témoignait bien la voix plurimillénaire et soulageante de Périclès, qui assurait aux Athéniens que « même si à présent il nous arrive jamais de fléchir (car tout comporte aussi un déclin) le souvenir en sera préservé éternellement » (Thucydide, 1958 : 46).

Conclusion

Le héros moderne mis en scène dans les trois traditions dramatiques prises en considération est donc un personnage vraisemblable qui, agissant en harmonie avec le temps, semble incarner les deux idéaux de magnanimité aristotélique. Bien sûr, il existe des différences entre les héros des différents tréteaux, qu'il ne serait pourtant pas question de traiter ici. Pour conclure, rappelons brièvement seulement que dans la pièce de Shakespeare, la réussite du prince Harry réside dans le fait d'être toujours en harmonie avec le temps (dans le sens qu'il voit le temps comme un allié) ; et d'être conscient de son propre rôle social, qu'il sait par ailleurs « jouer » très bien. Autrement dit, le prince montre de savoir vivre dans son temps, ou mieux dans son époque, celle où, dans l'histoire des mentalités, l'essor de la bourgeoisie met un terme au monde fabuleux et statique de la chevalerie. C'est seulement dans cette perspective que l'on pourra comprendre pleinement l'importance de ce chef-d'œuvre, où l'auteur semble transposer sur scène la conception du temps inégal, tantôt lent tantôt rapide, de Paracelse, selon laquelle chaque époque a son propre rythme, ses vertus et ses potentialités, et la chose la plus importante est de savoir s'y conformer (Braun, 1997 : 172-173)³⁷. Ne pas l'apprendre signifiera échouer comme Hotspur, ou s'égarer comme un Don Quichotte. De cette manière, le héros shakespearien a réussi à créer un temps personnel qui n'est pas en opposition à un « dessein providentiel » que le dramaturge aurait pu suivre influencé par sa source (cf. Goy-Blanquet, 1997 : 92-93), et non plus à la représentation de l'évolution réelle, en acte dans la société de son auteur. Ainsi, en se conformant au cours des événements qu'il sait patiemment attendre, il ne paraît pas être limité par le temps : avec la victoire d'Azincourt, Harry, devenu Henry V, semble ouvrir les temps nouveaux de la bourgeoisie triomphante qui aspire au pouvoir, aspiration très bien représentée par la mobilité verticale du prince Harry.

De l'autre côté, dans les pays catholiques, les jésuites avaient repris idéal du magnanime dans une perspective contre-réformiste. Dès lors, ces héros, dans le parterre du Marais tout comme à l'intérieur des *corrales* de Madrid, ne pouvaient que susciter l'admiration puisqu'ils incarnaient bien

³⁶ « C'est le dépassement – continue Fumaroli – que Corneille, comme l'a bien vu Péguy, cherche à peindre dans Polyucte, dédaigneux de la gloire terrestre et du service de Rome pour aspirer à la seule couronne du martyr, au prix d'un sacrifice plus parfait et plus radical que celui d'Horace » (1996 : 340).

³⁷ Dans *Le roi Lear*, Edmond recommande à son capitaine « Know thou this : that men / Are as the time is. To be tender-minded / Does not become a sword » (V, iii, 30-32), [Sache ceci : les hommes / Sont à l'image de l'époque ; avoir l'âme tendre / Ne convient pas à une épée].

– de manière convaincante – les idéaux qu'on prêchait dans les chaires, à la sortie du théâtre. Aujourd'hui, les vieilles croyances, les valeurs d'antan ainsi que les sensibilités ayant changé, l'on admire un peu moins les qualités de ces personnages qui jadis excitaient les foules grâce à leur victoire sur eux-mêmes et leur maîtrise du destin ; et l'on tente à remarquer plutôt que le sacrifice à un ordre apollinien³⁸, l'annihilation d'un protagoniste (c'est le cas notamment de Sigismond) qui doit se révéler autre que ce qu'il est véritablement : en un mot, *hypocrite*. Car pour se montrer digne de la place et du rôle accordés dans la société, la *persona* qu'ils affichent est manifestement fausse. Lorsque le désir de Maîtrise et de dépassement de soi passe préalablement par l'acceptation – et même la revendication – de l'animalité foncière de l'homme, l'on accepte plus volontiers d'encenser le défi donjuanesque (dans ce qu'il y a de prométhéen), à l'encontre d'une divinité qui ne saurait plus se manifester, ne fût-ce que par l'opprobre qui incomberait sur elle, après tant d'atrocités qui l'ont laissée indifférente et bien cachée.

BIBLIOGRAPHIE :

- ALBANESE JR., Ralph, « Logos et praxis dans le Cid », RONZEAUD, P., *Pierre Corneille, Le Cid : anthologie critique*, Paris : Klincksieck, 2001.
- ARISTOTE, *Physique*, Paris : Flammarion, 2002.
- ARISTOTE, *Politique*, Paris : Vrin, 1995.
- AUBRUN, Charles-Vincent, « Le don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *Bulletin hispanique* LIX.1 (1957).
- AUGUSTIN, « De libero arbitrio », *Dialogues philosophiques III*, Paris : Desclée de Brouwer, 1976.
- BÖHM, Sigmund, *La temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris : Cerf, 1984.
- BRAUN, Lucien, « L'idée de Zeitigung chez Paracelse », in *Les figures du temps*, J.J. WUNENBURGER et L. COULOUBARITSIS (éds.), Strasbourg : Presse Universitaire de Strasbourg, 1997.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, Madrid : Catedra, 1987.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño – La vie est un songe*, F. BONFILS (éd.), Paris : Flammarion, 2003.
- CHAUNU, Pierre, *L'axe du temps*, Paris : Juillard, 1994.
- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid* [1637], G. FORESTIER et R. GARAPON (éds.), Paris : Société de Textes Français Modernes, 2001.
- D'HIPPONE, Augustin, *De Libero arbitrio*, in *Dialogues philosophiques III*, Paris : Desclée de Brouwer, 1976, I, viii, 18.
- DOLLIMORE, Jonathan, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Basingstoke-New York : Palgrave-Macmillan, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris : Gallimard, 1982.
- DUPRAT, Anne, « Introduction » à CHAPELAIN, Jean, in *Opuscles critiques*, A. C. HUNTER (éd.), Genève : Droz, 2007.
- DUPRAT, Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théories de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain*,

³⁸ N. Frye a écrit à propos de la différence entre notre société et la société élisabéthaine que « pour les Élisabéthains, la société était fondée sur l'autorité personnelle, avec à sa tête le souverain et, descendant à partir de ce dernier une chaîne d'autorité personnelle [...] Cette conception de l'ordre social, mettant l'accent sur le limité, le fini et l'individuel, correspond, comme on l'a indiqué plus haut, à la vision nietzschéenne de l'apollinien dans la culture grecque. Voilà qui nous rend difficile à comprendre. Nous vivons nous-mêmes dans une société dionysiaque, traversée par des mouvements de masse, avec l'ascension et la chute de chefs, une société constamment en proie au risque de se dissoudre dans une tyrannie informelle d'où aura disparu tout sens de l'individuel. Nous vivons même sur une terre dionysiaque, titubant comme un ivrogne autour du soleil » (2002 : 20-21). Cependant, dans *Henry IV* de Shakespeare, à travers le succès de Falstaff, et en considérant les futures exploits du jeune prince, les spectateurs tout comme l'auteur semblent approuver l'existence de contre-modèles. Cette lecture serait donc à revoir et nuancer, et ferait davantage référence à des caractères conservateurs qu'on retrouve dans d'autres civilisations.

12 AIC

Paris : Champion, 2009.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris : Gallimard, 1952.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève : Droz, 2004.

FRYE, Northrop, *Les fous du temps*, Paris : Belin, 2002.

FUMAROLI, Marc, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », in *Héros et orateurs*, Genève : Droz, 1996.

GOY-BLANQUET, Dominique, *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Bruxelles : Le Cri, 1997.

HARRIS, Jonath Gil, « Materialist Criticism », in *Shakespeare. An Oxford Guide*, L. C. ORLIN et S. WELLS (éds.), Oxford : Oxford University Press, 2003.

HELLER, Ágnes, *L'Uomo del Rinascimento*, Firenze : La Nuova Italia Editrice, 1977.

LOUVAT-MOLOZAY, Benedicte, « Introduction » à MAIRET, Jean, in *Théâtre complet I*, Paris : Champion, 2004.

MAIRET, Jean, « Sophonisbe », *Théâtre complet I*, B. LOUVAT (éd.), Paris : Champion, 2004.

MOLHO, Maurice, *Mythologique. Don Juan – la vie est un songe*, Paris : José Cortí, 1995.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris : Librairie Générale Française, 2001.

MOUTSOPOULOS, Evangélos, « Le statut philosophique du Kairos », in *Les figures du temps*, J. J. WUNENBURGER et L. COULOUBARITSIS (éds.), Strasbourg : Presse Universitaire de Strasbourg, 1997.

NAVAUD, Guillaume, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève : Droz, 2011.

PANOFSKY, Erwin, « Le Vieillard Temps », in *Essais d'iconologie*, Paris : Gallimard, 1967.

PINTARIC, Maja, *Le sentiment du temps dans la littérature française, XII^e – fin du XVI^e*, Paris : Champion, 2002.

QUINONES, Ricardo J, *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1972.

REINA LI CRAPI, Vincenzo, *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640) : Italie, France, Espagne, Angleterre*, Université de Picardie – Jules Verne: Thèse sous la direction d'Anne Duprat, 2014.

SHAKESPEARE, William, « 1 Henry IV », in *Oeuvres complètes. Histoires II*, G. TAYLOR, M. GRIVELET, G. MONSARRAT, S. WELLS (éds.), « Bouquins », Paris : Laffont, 1997.

SHAKESPEARE, William, « Hamlet », in *Oeuvres complètes. Tragédies I*, G. TAYLOR, M. GRIVELET, G. MONSARRAT, S. WELLS (éds.), « Bouquins », Paris : Laffont, 1997.

SHAKESPEARE, William, « Hamlet » in *Oeuvres complètes. Tragédies II*, J. M. DEPRATS, G. VENET, A. BARTON (éds.), La Pléiade, Paris : Gallimard, 2008.

SHAKESPEARE, William, « The Tempest », in *Oeuvres complètes. Tragicomédies II*, G. TAYLOR, M. GRIVELET, G. MONSARRAT, S. WELLS (éds.), « Bouquins », Paris : Laffont, 2002.

SOUILLER, Didier, *Calderón et Le grand théâtre du monde*, Paris : PUF, 1992.

THUCYDIDE, *La guerre du Péloponnèse*, Paris : Les Belles Lettres, 1958.

VOLTZ, Pierre, « Le Cid et la notion d'action », in P. RONZEAUD, *Pierre Corneille, Le Cid : anthologie critique*, Paris : Klincksieck, 2001.