

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

**Dieu, monarque et sujets chez Corneille.**

Approche théologico-politique de *Cinna* et *Polyeucte*

Auteur : Aylan Georis

Promotrice : Agnès Guiderdoni

Lecteur(s) : Pierre Piret et Jonathan Chatel

Année académique 2025-2026 - session de septembre

Intitulé du master et de la finalité : Master [120] en arts  
du spectacle, finalité didactique

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,  
UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversionetudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du [Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain](#) (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Georis Aylan

Date : 02/08/2026

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Georis Aylan' with a stylized flourish at the end.

## **Remerciements**

Je tiens à remercier toutes les contributions, petites et grandes, qui ont rendu possible ce mémoire :

Agnès Guiderdoni, pour sa chaleureuse acceptation de me servir de promotrice et ses retours

Les enseignants du Master en arts du spectacle, pour leur précieuse transmission de savoirs

Mon grand-père, pour son long travail de correction soigneusement apporté à mon travail

Mes oncles, mes parents, Yannis, Adrien et Jessica pour leur proposition spontanée de lire ce mémoire

Tabatha, pour sa patience et son soutien

Mes parents et mes frères, pour leur accompagnement et leur intérêt

## **Tables des matières**

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| Introduction.....                            | 5   |
| I : Contextualisation .....                  | 9   |
| II : La rémanence du sacré.....              | 19  |
| 1. Enjeux.....                               | 19  |
| 2. L'hypothèse profane : .....               | 19  |
| 3. Le tyran décoloré : .....                 | 22  |
| 4. Le retrait scénique de Dieu : .....       | 30  |
| 5. Les vestiges du divin : .....             | 40  |
| 6. Une dramaturgie sacramentelle : .....     | 44  |
| 7. La grâce charismatique : .....            | 53  |
| 8. Stratégie auctoriale : .....              | 58  |
| III : La politique providentielle : .....    | 62  |
| 1. Enjeux : .....                            | 62  |
| 2. Stratégie politique : .....               | 63  |
| 3. Les deux Rome : .....                     | 67  |
| 4. Le coup providentiel : .....              | 73  |
| 5. Le 3ème Prince : .....                    | 82  |
| 6. La sacralisation du monarque : .....      | 86  |
| 7. Corneille partisan ? : .....              | 92  |
| IV : Des communions en chaines : .....       | 98  |
| 1. Enjeux : .....                            | 98  |
| 2. L'idéal de la conversion : .....          | 99  |
| 3. La communion diégétique : .....           | 104 |
| 4. La communion mimétique : .....            | 107 |
| 5. La communion théologico-politique : ..... | 111 |
| 6. La communion auctoriale : .....           | 115 |
| Conclusion : .....                           | 119 |
| Bibliographie : .....                        | 124 |

## Introduction

Le mémoire suivant aura pour sujet « Dieu, monarque et sujets chez Corneille. Approche théologico-politique de *Cinna* et *Polyeucte* », tandis que sa problématique portera sur cette question : « Dans quelle mesure la religion monarchique influence-t-elle la dramaturgie de ces deux pièces ? ».

### *Justification*

Avant de nous intéresser aux motivations personnelles d'un tel choix, nous allons d'abord en exposer l'intérêt plus général de celui-ci. Il nous semble présenter deux principaux avantages.

Tout d'abord, il constitue l'occasion d'une « mise à jour » des études cornéliennes, en actualisant son état de la recherche par un croisement avec un concept assez récent, la "religion monarchique" telle que dénommée par Alain Tallon, fondé (notamment) sur les travaux novateurs de Marcel Gauchet sur le sujet.

Cette notion n'a pas encore, à notre connaissance, servi aux études théâtrales et littéraires du XVII<sup>ème</sup> siècle, *a fortiori* dans le cas de Corneille. Pourtant, elle possède, nous semble-t-il, une grande utilité, de par l'éclairage nouveau des relations entre politique et sacré qu'elle propose, deux prismes absolument fondamentaux pour la compréhension de ces œuvres.

Dès lors, intégrer un concept issu de l'histoire politique présente un intérêt certain, d'autant plus que ce type de démarche fut par le passé régulièrement proposé pour revitaliser l'approche de l'œuvre cornélienne, tant pour les travaux de Paul Bénichou (sur base de ceux de Marx)<sup>1</sup>, que ceux, plus récents, d'Hélène Merlin-Kajman (appuyés par Hannah Arendt et Jürgen Habermas)<sup>2</sup>.

Deuxièmement, le sujet et la problématique de ce mémoire permettraient de revivifier les travaux novateurs de Marc Fumaroli. Fréquemment cités par les spécialistes de Corneille,

---

<sup>1</sup> Pensons au rôle accordé, dans les *Morales du Grand Siècle*, aux déterminismes sociaux et antagonismes de classes. Cf. A. DE VITRY, « Politique de l'histoire des idées : autour de Paul Bénichou » dans D. SIMONETTA et A. DE VITRY (ed.), *Histoire et historiens des idées*, Paris, Collège de France, 2020, p. 167-184.

<sup>2</sup> Les travaux de Merlin-Kajman centrés sur la réception littéraire, s'appuient sur leurs modèles historiques relatifs à l'émergence du concept de « public ». Cf. H. MERLIN-KAJMAN, « Le public : quelques réflexions historiques », dans D. CEFAÏ et D. PASQUIER, *Les Sens du public*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 101-112.

d'une importance quasi unanimement reconnue, ceux-ci ne trouvèrent néanmoins pas une aussi grande postérité que ceux d'autres chercheurs.

Sur un plan plus personnel, ce travail s'inscrit dans la prolongation d'un travail précédent (en fin de bachelier) également au sujet des "religions séculières"<sup>3</sup>. Nous nous y intéressions aux productions visuelles de l'Italie fasciste. Par la suite, sur base des résultats obtenus, nous avons alors eu l'envie de remonter à l'origine de ce phénomène, en nous situant dans ce qui nous semblait en être la source : les monarchies centralisées (France, Angleterre, Espagne) de la 1<sup>ère</sup> modernité.

Pour cette raison, nous avons initialement choisi 3 auteurs appartenant à chacun de ces pays (Corneille, Shakespeare, Calderón). A la fin de la première année de master, nous avons réduit le périmètre de nos recherches au seul Corneille en raison d'un accès difficile aux travaux non-francophones, ainsi que pour permettre une analyse en profondeur de chaque œuvre sélectionnée, dans les temps et la longueur impartis.

Nous avons choisi de nous intéresser à Corneille en raison de la première image que nous avons de lui : celle d'un auteur-chanteur de l'absolutisme, ce qui nous semblait particulièrement convenir à notre sujet et à notre problématique. Nous avons appris à nous défaire de ce lieu commun scolaire, qui s'est révélé assez désuet au fil de nos recherches. Néanmoins, cela n'a pas affecté notre choix d'auteur, tant nous avons à la place trouvé des éléments de réponse, qui "compensèrent" notre idée erronée initiale, nous permettant de poursuivre cette perspective de recherche.

Pour corpus, nous avons sélectionné, au sein d'une production théâtrale très fournie, deux pièces consécutives : *Cinna* et *Polyeucte*. Particulièrement complémentaires, elles sont, à l'échelle de l'ensemble de la production cornélienne, ses œuvres qui thématisent le plus frontalement les deux composantes principales de notre sujet : la monarchie absolue, et le christianisme. Il nous a alors semblé qu'elles témoignent, à travers leurs schémas dramatiques et leurs développements thématiques, de la naissance d'une certaine pensée théologico-politique (ou, du moins, d'une cohérence en la matière). Toutes ces raisons les rendent utiles à notre analyse, nous les faisant apparaître comme les pièces les plus adéquates à ce mémoire.

---

<sup>3</sup> Pour une définition de ce concept, voir la p. 11.

## *Objectifs*

L'objectif principal de ce travail sera de cerner, de la façon la plus précise possible, la nature de la vision théologico-politique qui anime ces deux pièces. En ce faisant, nous tenterons de comprendre les rapports qu'une telle vision entretient avec la société absolutiste des années 1640, où elle prend naissance.

Nous nous intéresserons également aux motivations internes et externes qui ont pu conduire Corneille à construire et à insérer celle-ci au sein de ces deux pièces.

Enfin, nous chercherons également à déterminer quelle configuration formelle permet d'intégrer ce système théologico-politique dans un ensemble dramatique.

## *Méthodologie*

Pour parvenir à nos objectifs, nous nous sommes dotés de la méthode suivante :

Elle consiste en une démarche historico-textuelle qui, comme son nom l'indique, focalise l'analyse sur le *texte*<sup>4</sup> des deux pièces, avec pour but de déterminer la signification qu'il revêtait dans le contexte *historique* de leur création<sup>5</sup>.

Pour ce faire, nous recourrons à un certain nombre de mises en parallèle avec d'autres fragments littéraires du XVI et XVII<sup>e</sup> siècle, selon la logique comparative qui traverse tout ce mémoire. Ce sera effectué chaque fois que nous l'estimons utile à la vérification et à la confirmation des hypothèses que nous avançons.

Ce travail sera ordonné selon un compartimentage thématique. Il présentera ainsi trois principaux chapitres (outre un chapitre de contextualisation), chacun dédié à un thème précis : le religieux, le politique, et la réception. Il ne s'agira pas de cloisonner ces trois domaines les uns par rapport aux autres, mais plutôt de permettre une analyse spécifique à chacun d'entre eux. Au fil de l'avancement de notre recherche, tout en construisant une réponse d'ensemble cohérente.

---

<sup>4</sup> Plutôt que sur des domaines annexes, tels que les conditions de création, représentation ou réception par exemple.

<sup>5</sup> Et non la perspective anachronique qui était celle de Serge Doubrovsky.

### *Annonce du plan*

Après cette introduction, nous débiterons par un chapitre de contextualisation qui effectuera une présentation brève du contenu de *Cinna* et de *Polyeucte*, développera une explication du concept de « religion monarchique » et en dressera un état de la question.

Le second chapitre sera plutôt consacré au prisme religieux, et s'attardera à définir la place que Dieu occupe dans ces deux pièces, prises dans une dynamique qui paraît l'évincer progressivement de tout rôle capital. Quelle fonction occupe-t-Il encore dans la dramaturgie ?

Le troisième chapitre s'appuiera sur les acquis du second et tentera de comprendre comment ce Dieu cornélien s'intègre et agit dans une dramaturgie politique, qui semble pourtant lui faire concurrence et le remplacer.

Le quatrième chapitre portera, quant à lui, sur la réception d'une telle configuration théologico-politique. En s'appuyant sur le dénouement des pièces, comment qualifier leurs effets publics visés par Corneille ? Quels mécanismes dramatiques emprunte-t-il pour cela ?

Enfin viendra la conclusion, qui synthétisera l'ensemble des réponses qui auront été apportées aux questions initiales, effectuera un bref retour sur les difficultés rencontrées durant l'élaboration de ce mémoire et suggèrera des propositions d'éventuels recherches futures à effectuer afin de compléter les acquis de ce présent travail.

## **I : Contextualisation**

### *Présentation du corpus*

*Cinna, ou la Clémence d'Auguste* est une tragédie à sujet romain, représentée à la fin du printemps 1642 au Théâtre du Marais, et publiée en janvier 1643. Elle raconte l'histoire d'une conjuration ratée menée par Cinna, petit-fils de Pompée, envers Auguste, empereur de Rome.

A l'acte I, Emilie, dont le père a été assassiné pendant les proscriptions augustéennes, commande à son amant Cinna de se venger en tuant en retour l'empereur, sans quoi elle ne l'épousera pas. Il en fait le serment et débute la planification.

A l'acte II, Auguste consulte Cinna et un autre chef conjuré, Maxime, suite à un dilemme : las de le gouverner, il songe à abdiquer. Il demande à ce propos conseil à ces deux hommes dont il ignore le projet tyrannicide. Maxime lui propose de renoncer au pouvoir tandis que Cinna l'incite à y rester. Auguste les remercie alors tous les deux, leur offre en récompense des postes importants, et autorise Cinna à épouser Emilie, dont il est devenu le père adoptif. Après cela, Maxime et Cinna se querellent en privé, le premier reprochant au second d'avoir empêché l'abdication du tyran pour mieux accomplir son projet sanguinaire tandis que Cinna ; lui, critique le manque de zèle de Maxime.

A l'acte III, Maxime, qui est également épris d'Emilie, découvre l'amour qui unit celle-ci à Cinna. Désespérément jaloux, il se laisse conseiller par sa confidente Euphorbe qui lui suggère la trahison, ce qu'il se refuse à faire pour le moment. Cinna vit lui aussi un cas de conscience, épris de soudains remords en rapport avec la conjuration qu'il mène : il éprouve de la culpabilité suite à la bonté dont Auguste a fait preuve envers lui. Mais lorsqu'il en parle à Emilie, cette dernière, inflexible, rejette toute possibilité de renoncement à l'assassinat, sans quoi il ne saurait y avoir de mariage entre eux. Cinna, tiraillé entre le serment inviolable qu'il a prêté et son cas de conscience, se résout à accomplir le meurtre mais annonce qu'il se donnera la mort immédiatement après afin de préserver son honneur.

A l'acte IV, Euphorbe trahit à la place de son maître, et dévoile à Auguste la conjuration qui le menace. Sa femme, Livie, lui conseille de faire preuve de clémence afin de soigner son image publique. Mais Auguste reste sourd aux propositions de son épouse et convoque Cinna. Maxime prévient alors Emilie de cette dénonciation. En même temps, il lui

confie enfin son amour mais subit alors un rejet net, d'une certaine cruauté, de la part de cette dernière.

A l'acte V, Emilie rejoint précipitamment Auguste et Cinna, afin d'innocenter son amant et de prendre sur elle seule l'intégralité de la punition. Mais Cinna conteste ce plaidoyer en sa faveur et tente de convaincre l'empereur du contraire. La situation se dégrade encore quand c'est au tour de Maxime d'intervenir : il avoue qu'il n'y a chez lui nulle trace de repentir, contrairement à ce qu'Euphorbe avait affirmé à l'empereur. Auguste est alors saisi d'un accès de rage et semble prêt à ordonner qu'un châtiment exemplaire soit infligé à tous les conjurés. Mais soudain, il se ravise et offre à tous la clémence, les prenant de court de la sorte. Immédiatement mus par un franc repentir, Emilie, Cinna et Maxime se rallient à leur empereur et proclament à l'unisson ses louanges.

*Polyeucte, martyr. Tragédie chrétienne* est, comme son sous-titre l'indique, une tragédie chrétienne, lue dès décembre 1642, jouée avant le Carême 1643 et publiée le 20 octobre de la même année. Elle s'inscrit dans le genre de l'hagiographie, représentant ici en l'occurrence le martyr de saint Polyeucte, dans l'Arménie du III<sup>ème</sup> siècle p.C.n.

A l'acte I, Polyeucte s'entretient avec Néarque, ami qui l'a converti à la foi chrétienne. Ce dernier l'incite à se faire baptiser malgré l'hésitation de Polyeucte, issue d'un songe prémonitoire et inquiétant de son épouse Pauline. Celle-ci, fille du gouverneur local Félix, avait vu en rêve la mise à mort de son mari par Sévère, son ancien amant que tous croient désormais mort sur le champ de bataille. Mais la nouvelle arrive : il a survécu, et est envoyé en Arménie avec la faveur de l'empereur Décie. Félix pousse sa fille à aller voir ce nouveau favori pour le rallier à sa cause.

A l'acte II, Sévère rencontre Pauline, dont il a appris le mariage récent, et l'informe que, bien qu'il éprouve toujours de l'amour pour elle, il se tient prêt à sacrifier cette passion conformément au sens du devoir propre à son rang. Pauline décide tout de même de ne plus le revoir, provoquant l'admiration par Polyeucte de sa haute vertu. Ce dernier est ensuite mandé pour assister aux sacrifices publics païens. Soudainement touché par la grâce divine, il décide d'aller briser avec Néarque les statues des dieux romains.

A l'acte III, Pauline est informée de la conversion de son mari et de l'outrage public qu'il a commis. Félix intervient, ordonnant l'exécution rapide de Néarque, dans l'espoir de

ramener ensuite à lui son gendre en lui faisant abjurer sa nouvelle foi. Devant son échec, il envoie sa fille pour réussir à obtenir ce que lui n'a pas su.

A l'acte IV, Polyeucte entreprend de résister aux supplications de sa femme. Il parvient à ne pas céder, l'invite à se convertir et la confie à Sévère. Mais celle-ci refuse la main de ce dernier, l'enjoignant plutôt à sauver son mari de l'exécution qui l'attend. Sévère se plie à cet ordre.

A l'acte V, Félix échoue une nouvelle et dernière fois à changer l'esprit de Polyeucte. Pauline se joint à nouveau, sans y parvenir non plus. Agacé par une parole blasphématoire de Polyeucte, Félix l'envoie immédiatement se faire exécuter. Fébrile, il tente de se rassurer en clamant suivre le *mos majorum*. Pauline revient alors complètement transfigurée du spectacle du martyr, et raconte s'être convertie. Tandis que Sévère vient lui reprocher sèchement la mise à mort de Polyeucte, Félix est soudainement touché par la même grâce et déclare être lui aussi devenu chrétien. Sévère promet alors de confirmer son pouvoir auprès de l'empereur et de tenter de faire cesser les persécutions envers les chrétiens.

### *Etat de la question*

En raison de la multitude des travaux qui compose les études cornéliennes, il nous sera impossible de recenser, dans ce chapitre liminaire, un ensemble exhaustif des ressources théoriques sur lesquelles ce mémoire s'appuie. Néanmoins, voici un aperçu général, composé des principaux jalons de l'état de la question qui nous intéresse.

Il serait trop fastidieux d'inclure méthodiquement ici chaque étude relative à *Cinna* et *Polyeucte* : cette entreprise reviendrait *grosso modo* à restituer l'intégralité de l'historiographie relative à notre auteur normand. De fait, ces deux pièces ont très tôt été considérées comme les sommets quintessentiels de son œuvre, longtemps seul objet de focalisation (avec *Le Cid* et *Horace*) des recherches scientifiques sur le sujet<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> « Pendant longtemps, et naguère encore, a prévalu l'idée que Corneille n'avait été vraiment lui-même que durant une période très étroite de son activité littéraire, celle au cours de laquelle il a mis en scène l'élan d'un Héros capable de surmonter le tragique de la condition humaine: avant *Le Cid* il avait fait ses gammes, après *Polyeucte*, et malgré le sursaut de *Nicomède*, il se laissera prendre au jeu de sa propre virtuosité en s'enfonçant dans la complication et en croyant ainsi à tort empêcher son génie de vieillir; jusqu'au chant du cygne de *Suréna*. » (G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 19.

Si la donne a quelque peu changé depuis plusieurs décennies, il n'empêche qu'elles continuent d'occuper jusqu'à nos jours<sup>7</sup> une place majeure dans ces travaux, comme ce fut le cas depuis La Bruyère<sup>8</sup>. Il devient par conséquent impossible de dresser un résumé suffisamment succinct de toutes ces différentes voies de recherche qui puisse être en tant que tel pertinent à notre travail.

Commençons plutôt par la notion de « religion séculière », indispensable à la compréhension de celle de « religion monarchique ». Elle constitue un angle d'analyse précieux pour l'étude de la mutation du religieux dans la modernité. La thèse qu'elle charrie est celle d'une persistance de la foi (mettant à l'épreuve l'idée, avancée par Max Weber, d'un désenchantement du monde), greffée sur des domaines laïcs, dans une fusion d'apparence contre-naturelle entre séculier et sacré.

Souvent attribué à Raymond Aron, ce terme est en réalité forgé pour la première fois par Eric Voegelin dans son ouvrage *Les religions politiques*. Durant l'entre-deux guerres, il porte avec d'autres intellectuels allemands (Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion* ; Carl Schmitt, *Théologie politique*) un concept élaboré « en vue de qualifier des doctrines ou des idéologies qui certes, n'affirment pas l'existence de Dieu mais doivent se voir attribuer, selon eux, le statut de religion pour diverses raisons parmi lesquelles on peut retenir l'engouement qu'elles suscitent auprès de leurs adeptes, le caractère dogmatique de certaines d'entre elles ou la vision du monde systématique qu'elles peuvent promouvoir »<sup>9</sup>.

Ce modèle, qui voit dans un certain nombre d'idéologies contemporaines des « dieux de substitution dont l'invocation traduit le malaise d'une civilisation moderne et sécularisée qui ne saurait se passer de transcendance »<sup>10</sup>, est repris après-guerre par Raymond Aron (*L'avenir des religions séculières*) qui leur donne une certaine postérité dans le champ de la philosophie.

---

<sup>7</sup> Nous pensons notamment à la récente monographie de Myriam Dufour-Maitre à leur sujet (M. DUFOUR-MAITRE, *La clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2018).

Etonnamment (au vu d'un tel intitulé), nous ne nous appuyons pas sur ce livre, dont les préoccupations scientifiques ne recoupent pas suffisamment les nôtres.

<sup>8</sup> Cf. la comparaison entre Corneille et Racine qu'il effectuait dans *Les Caractères*. Il y affirmait que le premier était, au contraire du second, caractérisé par une œuvre « inégale » comprenant en revanche une séquence de pièces où il « ne peut être égalé ». Ce sommet qualitatif « [répandu] dans tout le Cid, dans Polyeucte et dans les Horaces » semble correspondre peu ou prou à cette séquence chronologique incluant également *Cinna* (J. DE LA BRUYERE, *Les Caractères*, Paris, Ernest Flammarion, 1880, p. 70-71).

<sup>9</sup> F. LECOUTRE et A. VIALA, "La notion de « religion séculière ». Entretien autour du livre de Hans Kelsen (1964)" dans *Questions Constitutionnelles*, [<https://questions-constitutionnelles.fr/la-notion-de-religionseculiere/>], (12/08/2025)

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

Longtemps focalisé sur l'URSS, la fin de la guerre froide a amené les historiens à détacher ce sujet de son actualité pour plutôt tenter d'en situer les origines. La réponse habituellement proposée fut la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, suite aux deux précédents importants que représentent la Révolution américaine<sup>11</sup> et la Révolution française<sup>12</sup>.

Or, Marc Bloch avait dès 1924 (*Les rois thaumaturges*) étudié la forte influence, dans la conception historique de la monarchie française, d'une anthropologie religieuse. Bien que son ouvrage se concentre sur la période médiévale, difficilement abordable sous l'angle de la déchristianisation ou de la sécularisation, il installe les fondations d'une analyse de la royauté selon une perspective religieuse, amenée ultérieurement à connaître des développements historiographiques majeurs.

En 1957, cette lancée est poursuivie par Ernst Kantorowicz dans *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, dont la théorie d'un double corps royal, simultanément corps mortel terrestre et corps immortel politique, sera très importante pour les études littéraires du classicisme.

Deux chercheurs de premier plan s'en sont exemplairement servis pour affirmer l'existence, dans la représentation de la figure royale, d'une fonction de sacralisation. Le premier est Jean-Marie Apostolides (*Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*), qui se concentra principalement sur le règne de Louis XIV. En revanche, le second, Louis Marin, consacra plusieurs articles aux premières tragédies de Corneille<sup>13</sup>.

Une de ses élèves, Hélène Merlin-Kajman, reviendra sur les conclusions de celui-ci<sup>14</sup>. Dans l'introduction de sa monographie *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, elle lui reproche sa trop grande fascination pour la vision schmittienne autoritaire de la théologie politique, focalisée sur l'idée qu'« Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle »<sup>15</sup> (formule d'ouverture de l'ouvrage du juriste allemand). Cette vision dénote une conception volontariste et extra-légale de l'action royale.

---

<sup>11</sup> Cf. R. N. BELLAH, « Civil Religion in America » dans *Daedalus Journal* v.96 n°1, Boston, American Academy of Arts and Sciences, 1967.

<sup>12</sup> Cf. L. JAUME, *Le religieux et le politique dans la Révolution française : l'idée de régénération*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

<sup>13</sup> L. MARIN, « Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine : Médée de Corneille » dans C. LAZZERI et D. REYNIE (dir.), *Le pouvoir de la raison d'Etat*, 1991, Paris, Presses Universitaires de France, p. 231-259. ; L. MARIN, « Théâtralité et politique au XVII<sup>ème</sup> siècle. Sur trois textes de Corneille » dans *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005, p. 173-184.

<sup>14</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 14-20.

<sup>15</sup> C. SCHMITT, *Théologie politique I*, trad. de l'allemand par J.-L. Schlegel, 1998, Paris, Gallimard, p. 16.

Or, elle argumente qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les contemporains comprenaient plus souplesment les implications de la théorie des deux corps, de manière plurivoque<sup>16</sup>.

Dans ce même ouvrage, elle revisite cette théorie au service d'une approche novatrice d'une série de textes littéraires (Tristan L'Hermite, Rotrou, La Rochefoucauld, mais surtout Corneille), qu'elle interprète comme une marge subversive de l'idéologie absolutiste, examinés à la recherche de leur modernité (politique, philosophique, sociale et juridique).

A titre personnel, nous qualifierions sa perspective de libérale : elle est en effet marquée par une claire préférence pour les problématiques de l'individu, de l'espace public, de la société civile, de l'Etat de droit<sup>17</sup>. De là vient, à notre avis, le principal manque de ce travail (par ailleurs fort intéressant) : une trop grande insensibilité religieuse. Cela tient au choix d'une approche épistémologique purement séculière, qui en vient à vider le concept du corps mystique du roi de toute dimension proprement métaphysique.

Les travaux de Marcel Gauchet (*Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* ; *L'État au miroir de la raison d'État : la France et la chrétienté*) nous semblent pouvoir remédier à ce problème sans devoir renoncer aux acquis des travaux de Merlin-Kajman. Il a ainsi apporté des contributions majeures à la question théologico-politique au XVII<sup>e</sup> siècle en contexte français. S'ils ne sont en aucun cas reliés à l'œuvre de Corneille, ils nous seront néanmoins utiles pour notre recherche.

Il mesure en effet ce phénomène dans une amplitude nouvelle, qui dépasse la simple personne du roi (ce sur quoi se concentrait la théorie des deux corps) pour plutôt couvrir un système *global* (et non plus restreint à une dimension personnelle ou cérémonielle) de croyances : une religion séculière. Ce système présente alors une structure cohérente, qui fait de lui une institution politico-religieuse, informelle (parce que non théorisée<sup>18</sup> / assumée) mais dont on retrouve abondamment les traces latentes dans les écrits de l'époque.

---

<sup>16</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 14-20.

<sup>17</sup> Opposé à un pouvoir absolu, analysé de manière dépréciative.

<sup>18</sup> M. GAUCHET, « L'État au miroir de la raison d'État : la France et la chrétienté », dans Y.-C. ZARKA (dir.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 221.

Cette « religion monarchique »<sup>19</sup> est dotée d'une logique et d'une dynamique propre qui en fait un objet autonome, plutôt que le produit accidentel du syncrétisme partiel entre deux domaines (le politique et le religieux) autrement étanches l'un à l'autre.

Ce concept possède donc l'avantage d'être un modèle explicatif très complet et efficace de la transition entre la *Respublica Christiana* et nos sociétés contemporaines, progressivement déchristianisées. Il investit le laps de temps qui sépare les guerres de religion et l'époque des Lumières, en élucidant le parcours de l'un à l'autre, non par une focalisation sur la société civile mais plutôt sur le pouvoir monarchique.

L'intérêt nous semble primordial pour l'historiographie des études cornéliennes. Après un essoufflement progressif des efforts de définition de l'héroïsme cornélien (désormais qualifié de « mythe du héros cornélien »<sup>20</sup>), deux courants ont émergé<sup>21</sup>. Le premier s'intéresse à la dimension politique des tragédies, porté par les travaux de Georges Couton, Michel Prigent, Emmanuel Minel, Bernard Dort et Lise Michel.

Le second, plus formaliste, s'inspire des méthodes de la Nouvelle critique et se concentre sur la dramaticité de ces mêmes pièces, en tentant de les analyser strictement selon des catégories poétiques. Il prend naissance à la suite d'un article de Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation » dans son *Figure II*. Par la suite, il est représenté par Georges Forestier, Marie Odile Sweetser, Liliane Picciola et Lise Michel, dont le *Des princes en figures* effectue une jonction inédite entre ces deux branches historiographiques.

Situé entre celles-ci, Marc Fumaroli avait rédigé un ouvrage de référence<sup>22</sup>, dont la postérité fut moindre. Rendant justice à la dimension religieuse qui animait le théâtre de Corneille, ces études furent accueillies par une quasi-unanimité, mais ne furent pas prolongées

---

<sup>19</sup> Appellation qui ne provient pas de Gauchet mais d'Alain Tallon, dans un article qui synthétise l'état de la question à ce sujet.

Cf. A. TALLON, « Raison d'État, religion monarchique et religion du roi. Un aperçu de l'historiographie française et de ses évolutions », dans P. BÜTTGEN et C. DUHAMELLE (dir.), *Religion ou confession. Un bilan franco-allemand sur l'époque moderne (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

<sup>20</sup> J. D. LYONS, « Le mythe du héros cornélien » dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°107, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p.433-448. ; C. PAUL, « Le mythe du héros cornélien » dans *Rodrigue, histoire d'un mythe littéraire français (XVIIe-XXIe siècles)*, Paris, Les collections de la République des Lettres, 2019, p. 185-213.

<sup>21</sup> H. MERLIN, « Corneille et la politique dans Cinna, Rodogune et Nicomède », dans *Littératures classiques*, n°32, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1998, p. 41.

<sup>22</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.

de la même manière que le courant politique ou le courant poétique. Depuis, on ne trouve ainsi aucune monographie s'emparant de la même perspective.

Encore plus révélateur, les deux dernières monographies en date sur Corneille<sup>23</sup> ne consacrent aucune section à l'étude religieuse de son théâtre, alors même qu'elles comportent une assez grande variété d'angles (social, politique, réceptif, morale, pratique).

Pourtant, si Fumaroli fournissait un éclairage du contexte intellectuel qui permettait, nourrissait et infusait l'œuvre cornélienne, il étaye rarement (à quelques exceptions près)<sup>24</sup> le développement spécifique que prend cette matrice à l'intérieur des pièces, la manière dont elle s'incarne dans une forme définie.

Intégrer ici le concept de religion monarchique, et étudier son étendue ainsi que sa mise en forme dans *Cinna* et *Polyeucte*, permet notamment de pallier ce manque et de l'investir afin de le combler partiellement.

### *Explication du concept*

Nous restituerons ici, en guise d'explication du concept de "religion monarchique", un résumé des recherches de Marcel Gauchet et d'Alain Tallon, qui concourent toutes deux à une définition similaire de ce phénomène.

La religion monarchique trouve naissance dans la « révolution religieuse et métaphysique de la politique (...) dans les parages de 1600 »<sup>25</sup>. S'y produit, en ces années, un transfert de sacralité de l'Eglise vers le pouvoir monarchique (la personne du roi ainsi que l'Etat). On observe une autonomisation du culte qui entourait la royauté, qui commence à déborder largement de sa sphère usuelle d'expression (les cérémonies curiales), accaparer à son compte des prérogatives de l'Eglise et produire une sacralité qui se détache progressivement de bon nombre de filiations avec le catholicisme.

Il n'y a pas lieu non plus de parler de scission complète : il serait plus juste de parler de reconfiguration structurelle, faite d'une redistribution des rôles et d'autonomisation

---

<sup>23</sup> M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.). *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012 ; M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.), *Héros ou personnages ?* Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2008.

<sup>24</sup> M. FUMAROLI, « Du Cid à Polyeucte : une dramaturgie du couple » et « Une dramaturgie de la liberté : tragique païen et tragique chrétien dans Rodoguen » dans *Héros et orateurs... op. cit.*

<sup>25</sup> M. GAUCHET, « État, monarchie, public » dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°20, Paris, CNRS, 1998.

mutuelle, une « spiritualité à double registre »<sup>26</sup>. Ce christianisme présente alors un nouvel aspect biface, tantôt dirigé par le clergé (pour le salut individuel), tantôt par un nouvel acteur *indépendant* : le pouvoir temporel (pour le salut du Royaume).<sup>27</sup>

Cette dissociation ne signifie pas, comme on l'a longtemps dit (et ce, jusqu'à aujourd'hui), une renonciation du politique au religieux. Contrairement à la thèse répandue d'une sécularisation linéaire, le XVII<sup>ème</sup> siècle demeure un siècle de reconduction d'une double affirmation, symétrique : la nature chrétienne du politique et l'envergure politique du christianisme. Simplement, cette relation est perturbée par un changement de paradigme. Gauchet l'exprimait ainsi :

« Ce qui va l'emporter avec Henri IV, ce n'est pas platement le point de vue laïc de l'État, c'est un État devenu une fin religieuse en lui-même (...) dans le cadre d'un basculement global vers une religion de la réalisation terrestre (...) L'État reçoit son nom, autrement dit, en même temps qu'il devient l'objet d'une véritable religion, prenant le relais de la religion royale qui s'était de plus en plus ostensiblement déployée au cours du dernier Moyen Age et de la Renaissance (...) La relation "immédiate" du roi à Dieu n'est pas seulement moyen d'indépendance (et de supériorité) vis-à-vis de la médiation ecclésiale, elle joue aussi comme source d'une religiosité intrinsèque de la royauté d'État ».<sup>28</sup>

Christian Jouhaud achèvera de développer la thèse de Marcel Gauchet, celle d'une « captation de religion par l'Etat dans le temps même de la dissociation des deux ordres »<sup>29</sup>, qu'il commente en la précisant : « le proprement religieux est réinstallé au cœur du dispositif de pouvoir, dans le cadre même d'une politique qui, par ailleurs, achève de rompre avec l'idéal de chrétienté. On pourrait dire que se trouve ainsi re-sacralisée, du côté du religieux, une sacralité déplacée vers l'État ou médiatisée par lui ».<sup>30</sup>

Amené à effectuer une comparaison avec le XVI<sup>ème</sup> siècle, il constate pour principale différence avec le Grand Siècle le fait que « le processus de désacralisation de l'Etat n'est pas univoque et régulier. Il passe peut-être par cette phase de re-sacralisation (...) associé au

---

<sup>26</sup> M. GAUCHET, « L'État au miroir de la raison d'État : la France et la chrétienté », *op. cit.*, 1994, p. 224.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 212.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 207-208.

<sup>29</sup> C. JOUHAUD, « La tactique du lierre : sur « l'état au miroir de la raison d'état », de Marcel Gauchet », dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°20, Paris, CNRS, 1998.

<sup>30</sup> *Ibid*.

développement d'une raison d'Etat de l'extraordinaire qui rompt le processus de rationalisation des pratiques étatiques amorcé au siècle précédent ».<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

## II : La rémanence du sacré

### 1. Enjeux

L'énoncé succinct de l'objet de notre recherche « La religion monarchique dans le théâtre cornélien » comporte une structure grammaticale, que nous identifierons à celle de notre démarche heuristique. Le terme « religion » y est immédiatement posé comme sujet du syntagme, reléguant le « monarchique » et le « théâtre cornélien » au statut d'épithète et de complément. De même, c'est par ce premier point que nous nous proposons de commencer.

Afin de répondre adéquatement à la problématique posée, il est nécessaire, dans un premier temps, de circonscrire proprement la place du religieux dans *Cinna* et *Polyeucte*. La religion monarchique étant précisément une religion, il nous faut comprendre de quoi elle est constituée<sup>2</sup>.

Ce premier chapitre vise donc à définir ce qu'est le Dieu cornélien dans ces deux pièces (par-delà les acquis précédents de l'historiographie) : quel est son statut, les configurations formelles par lesquelles Il se manifeste, et le cadre intellectuel qui organise une telle vision. Une telle étude sera menée dans l'optique d'en analyser, dans les chapitres suivants, les développements ultérieurs qui aboutissent *in fine*, comme nous le verrons, à une représentation (partiellement) « monarcho-religieuse »<sup>32</sup>.

### 2. L'hypothèse profane

S'il est plus rare de dénier à *Polyeucte* son statut de tragédie chrétienne, il existe en revanche un long débat quant à la part exacte qu'on puisse attribuer au christianisme dans les sujets profanes de Corneille en général, et en particulier dans *Cinna*. Ici, plusieurs positions se sont affrontées dans l'histoire des études cornéliennes.

Distinguons en premier lieu la perspective laïcisante, qui affirme la dimension séculière de l'œuvre dramatique de Corneille. Elle fut très largement majoritaire de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle à la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, dans le contexte d'une III<sup>e</sup> République portée par des valeurs anticléricales et laïques. On y tendait à réduire l'œuvre de l'auteur

---

<sup>32</sup> Néologisme que nous inventons pour les besoins de ce travail. Il sera réutilisé par la suite. Nous le définirions simplement de la manière suivante : il s'agit de l'adjectif qui se réfère au substantif « religion monarchique ».

normand à une dramaturgie de la volonté, du devoir et de la raison, perçue comme incompatible par principe avec d'autres versants, plus dévots, de sa vie et de son œuvre. Le plus éminent de ces chercheurs fut Gustave Lanson, mais on pourrait également citer à titre d'exemple Emile Faguet, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaitre ou encore Antoine Adam<sup>33</sup>.

Cette vision des choses fut plus tard remise en question par une seconde perspective de recherche, qu'on pourrait nommer « christianisante » par contraste avec la première. Historiquement initiée par Charles Péguy, elle gagna grandement en importance dans les dernières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle. Gérard Defaux en proposait, dans son article « Cinna, tragédie chrétienne ? Essai de mise au point », la « chronologie d'une difficile conquête. Proposée dans un premier temps par Louis Herland dans son étude sur le "pardon d'Auguste" (1961), confirmée et nuancée peu après par Jacques Maurens et André Stegmann (1966 et 1968), finalement avalisée par l'incontestable autorité de M. Fumaroli (1980), elle a finalement été pour ainsi dire institutionnalisée en 1984 par Alain Niderst dans son édition du *Théâtre complet* de Corneille. »<sup>34</sup>

Ces différents travaux ont relevé l'existence dans son œuvre d'une matrice chrétienne, qui se manifeste selon plusieurs modalités : les sources (implicites ou explicites) de quelques-unes de ses pièces<sup>35</sup>; l'imaginaire moral qui domine tout son théâtre<sup>36</sup>; certains de ses principes dramaturgiques récurrents<sup>37</sup>. Nous considérons ces résultats comme des acquis de l'historiographie, sur lesquels nous ne reviendrons pas.

A ce courant s'est opposée une double réaction. La première est « néo-laïcisante », principalement portée par Serges Doubrovsky et Georges Forestier. Le premier tient une position assez radicale en la matière, faisant du théâtre cornélien « un univers exclusif de Dieu »<sup>38</sup>, puisque « le projet héroïque est par nature antichrétien »<sup>39</sup>. Il ira même jusqu'à refuser le statut de pièce chrétienne à *Polyeucte*.

---

<sup>33</sup> G. DEFAUX, « Cinna, tragédie chrétienne ? Essai de mise au point », v. 119, n°4, *MLN*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2004, p. 721.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 732-733.

<sup>35</sup> M. FUMAROLI, « Théodore, vierge et martyr : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris », dans *Héros et orateurs*, op. cit, p. 223-259.

<sup>36</sup> M. FUMAROLI, « Une dramaturgie de la liberté : tragique païen et tragique chrétien dans Rodogune », dans *Héros et orateurs*, op. cit, p. 170-208.

<sup>37</sup> M. FUMAROLI, « « Corneille disciple de la dramaturgie jésuite : le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio, SJ. » dans *Héros et orateurs*, op. cit, p. 138-169.

<sup>38</sup> S. DOUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 223.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 225.

Forestier, avec une orientation différente, conteste moins quant à lui le christianisme de Corneille mais dénie à sa foi toute influence véritablement significative dans son œuvre, scindant de la sorte Corneille en deux : d'une part, le chrétien - d'autre part, le dramaturge<sup>40</sup>.

On pourrait adjoindre à ce groupe Michel Prigent, certes plus modéré que Doubrovsky mais soutenant tout de même qu' « il est plus juste et plus aisé sans doute, de rattacher *Polyeucte* à la dramaturgie et à l'esprit cornélien qu'au drame religieux du début du XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>41</sup> puisque « quelle que soit l'interprétation de *Polyeucte* sur le plan religieux, le héros est cornélien avant d'être chrétien, il appartient à la même famille que Rodrigue, Horace et Auguste »<sup>42</sup>, la conversion religieuse de ce dernier étant une donnée « plus cornélienne que chrétienne, plus héroïque que surnaturelle »<sup>43</sup>.

La seconde réaction (qui constitue notre troisième perspective) est celle de l'indifférence à la question religieuse (sans pour autant chercher à nier explicitement son existence au sein de l'œuvre cornélienne). C'est exemplairement le cas de Roger Zuber et son article « La Conversion d'Emilie »<sup>44</sup>. Malgré ce choix d'un sujet aux connotations religieuses très prononcées - et ce d'autant plus dans le contexte de la Contre-Réforme, Zuber décide délibérément de s'en tenir strictement à la dimension psychologique du terme « conversion ».

La perspective existentialiste que Zuber choisit ne s'aventure pas au-delà d'un plan humain, refusant sciemment toute pertinence significative à la sphère du surnaturel et du divin, dans un texte qui l'induit pourtant fortement (pour n'en citer qu'un seul vers : « Le Ciel a résolu votre grandeur suprême »<sup>45</sup>). A ce propos, Defaux disait : « C'est toujours le même geste de refus, d'exclusion, mais cette fois porté à la puissance supérieure de l'indifférence ou du haussement d'épaules. »<sup>46</sup>.

Cette dispersion des approches est en soit chose normale pour un débat historiographique, mais il n'en reste pas moins qu'elle est révélatrice d'un problème latent qui

---

<sup>40</sup> G. FORESTIER, *op. cit.*, p. 354.

<sup>41</sup> M. PRIGENT, *Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 68, citant O. NADAL, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 184.

<sup>42</sup> M. PRIGENT, *op. cit.*, p. 69.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> R. ZUBER, « La Conversion d'Emilie » dans *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, actes de colloque (Strasbourg, 5 et 6 mai 1972). Paris, Klincksieck, 1974, p. 261-276.

<sup>45</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1721.

<sup>46</sup> G. DEFAUX, *op. cit.*, p. 725.

reste à trancher : quelle est l'étendue exacte de la sécularisation et, inversement, celle de la dévotion dans *Cinna* ?

Il y a un endroit où ce malaise implicite se fait plus clairement visible. La majorité des études sur le sujet, y compris celles partisans d'une approche « christianisante », se concentrent quasi exclusivement (exception faite de quelques répliques fortement connotées<sup>47</sup>) sur une seule scène : la scène III de l'acte V, scène ultime où se produit subitement et providentiellement la conversion des différents personnages présents.

Cette focalisation restrictive pourrait être vue comme le signe d'une réduction de religieux dans *Cinna* à une simple « métaphysique après-coup qui donne sans doute un dénouement moralisateur, voir édifiant, mais dépourvu de valeurs spirituelles, et qui dégraderait plutôt la religion »<sup>48</sup>.

C'est précisément pour éviter d'aboutir à une telle réponse, qui ne nous semble pas correspondre à la nature du religieux dans *Cinna*, que nous voulons en proposer une lecture alternative, et apporter un éclairage nouveau au questionnement dont elle procède.

### 3. Le tyran décoloré

Cependant, il est évident qu'une certaine laïcisation est partiellement à l'œuvre dans *Cinna*, qui n'évolue pas strictement dans les limites balisées d'une *weltanschauung* catholique, comme pouvait en revanche le faire les récits qui composent *La Cour sainte* du Père Nicolas Caussin, prêtre jésuite dont l'influence fut grande sur Corneille<sup>49</sup>.

Pour s'en convaincre, il faudrait s'attarder sur la représentation, assez singulière, de la thématique du tyran qu'offre la pièce. A travers celle-ci, on remarque un fait intrigant : la « décoloration » de cette figure tyrannique des attributs traditionnels que lui prêtait la pensée politique chrétienne, axés autour de la relation dégradée que ce dernier entretient avec Dieu.

Même avant qu'il ne soit pleinement digne du nom d'Auguste, Octave est difficilement analysable dans un tel cadre réflexif. Or, lui et Félix appartiennent *a priori* à la catégorie de

---

<sup>47</sup> Par exemple, P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., v. 1258 : « Le ciel m'inspirera ce qu'ici je dois faire »

<sup>48</sup> C. MAZOUER, *La transcendance dans le théâtre français. t.1., De l'origine aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 174.

<sup>49</sup> A.-E. SPICA, « Corneille et les poétiques jésuites : une dramaturgie comparée », dans M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 371 - 373.

tyran. Si on suit la typologie en usage au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>, le premier est un tyran dit d'*usurpation* (illégitime, il s'est saisi par la force d'un trône qui ne lui appartenait pas de droit), et le second un tyran d'*exercice* (il met à mort un saint, action complètement indigne d'un bon souverain).

Pourtant, ni l'un ni l'autre ne présentent les signes, forgés par la conception catholique du pouvoir temporel, qui sont habituellement accolés à ce type de figure. Il convient alors de s'interroger sur les raisons de cette laïcisation, afin de dégager les éléments de réponse qui puissent nous permettre de mieux cerner les contours de la place qu'occupe encore le divin dans *Cinna*.

Une lecture sécularisante similaire, transposable telle quelle dans l'étude de *Cinna*, avait été élaborée par Hélène Merlin-Kajman dans *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*. Dans un de ses chapitres<sup>51</sup>, elle propose la mise en comparaison de deux textes : le récit du Politique malheureux dans *La Cour Sainte* par le Père Nicolas Caussin, et celui de *La Mariane* de Tristan L'Hermite. De fait, les deux partagent un même sujet à partir d'une même source (Flavius Josèphe) : le meurtre de la reine Marianne par Hérode - figure archétypale du tyran, issu du mélange composite des différents Hérode bibliques.

A partir de cette figure tyrannique, l'auteur dégage une analyse qui comprend dans ses conclusions la thèse d'une sécularisation de la production théâtrale de ce temps - pour une pièce qui n'est séparée que de 5 années de la représentation de *Cinna*. Elle conclut de la sorte à un changement substantiel de cet archétype : s'effectuerait ainsi le passage d'une conception chrétienne du tyran chez Caussin (figure machiavélienne persécutant l'innocente Mariane, symbole de l'Eglise, jusqu'au martyr), teintée de sympathies réactionnaires pour les Ligueurs catholiques, à une conception plus moderne et laïque chez Tristan (figure du tyran impuissant, symbole d'une déchéance nationale), sans grand sens mystique ou spirituel.

Indépendamment de la validité ou non de cette thèse de la sécularisation chez Tristan L'Hermite, il nous semble utile d'inclure ici cette piste réflexive, afin de nous demander si elle peut être appliquée à *Cinna*. La réponse à laquelle nous sommes parvenus est : oui ... du moins de prime abord. Développons notre propre analyse, afin d'établir ce que le religieux *n'est plus* chez Corneille dans ses sujets profanes.

---

<sup>50</sup> M. BERTAUD, « La tragédie à l'Âge classique pouvait-elle être une tribune politique ? Réflexions sur quelques personnages de tyran » dans *Cahier du GADGES*, n° 6, Lyon, GADGES, 2008, p. 245-258.

<sup>51</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, op. cit., p. 143-172.

Christian Biet isolait trois critères essentiels à la caractérisation du tyran dans la tragédie classique : l'usurpation, le parjure et l'impiété<sup>52</sup>. Ces vices composent ensemble une triple offense à Dieu, dans la pensée politique chrétienne : subversion de l'ordre social voulu par Dieu (en raison du renversement du souverain légitime)<sup>53</sup> ; dérogation au Décalogue (par l'usage du mensonge)<sup>54</sup> ; refus plus général de suivre sa sainte morale<sup>55</sup>.

Sont structurés selon ce modèle un grand nombre de tyrans à l'époque : Hérode dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite<sup>56</sup> (nous différons ici de l'interprétation d'Hélène Merlin-Kajman), Alboin dans la *Rosemonde, ou la Vengeance* de Nicolas Chrétien des Croix<sup>57</sup> ou encore Ninus de la *Sémiramis* de Gilbert<sup>58</sup>.

Or, *a contrario*, on remarque une absence ou une complète minimisation de ces critères pour Auguste dans *Cinna*, pourtant tragédie de tyrannicide. Certes, ce constat pourrait être remis en cause par le contre-argument suivant : Auguste ne serait pas doté des attributs traditionnels

---

<sup>52</sup> C. BIET, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 99.

<sup>53</sup> Cf. Rm 13 :1. « Que toute personne soit soumise aux autorités supérieures ; car il n'y a point d'autorité qui ne vienne de Dieu, et les autorités qui existent ont été instituées de Dieu. » (Nous soulignons)

<sup>54</sup> Cf. Ex. 5 :20 et 20 : 16 « Tu ne porteras point de faux témoignage contre ton prochain. », qui a été traditionnellement compris dans la théologie chrétienne comme un interdit plus général du mensonge, redoublé en de nombreuses instances dans l'Ancien Testament (Pr 12 : 22 « Les lèvres fausses sont en horreur à l'Éternel ») et dans le Nouveau Testament (Eph 4 : 25 « Renoncez au mensonge, et que chacun de vous parle selon la vérité à son prochain. »).

<sup>55</sup> A ce propos, voir Is 10 : 1-3 « Malheur à ceux qui prononcent des ordonnances iniques, et à ceux qui transcrivent des arrêts injustes, pour refuser justice aux pauvres, et ravir leur droit aux malheureux de mon peuple, pour faire des veuves leur proie, et des orphelins leur butin ! Que ferez-vous au jour du châtement, et de la ruine qui du lointain fondra sur vous ? Vers qui fuirez-vous, pour avoir du secours, et où laisserez-vous votre gloire ? »

<sup>56</sup> Mariane s'adresse ainsi à lui : « Et toi *monstre cruel, âme dénaturée*, / Qui de sang innocent es toujours altérée / Puisque ta cruauté ne saurait se fléchir, / Je m'en vais te verser de quoi te rafraîchir : / Pour étancher ta soif, et pour finir mes peines, Je m'en vais te donner tout le sang de mes veines ; / Bois-le, *Tigre inhumain* » (v. 1337-1343) (Nous soulignons).

Plus tôt, Hérode révélait à propos de lui qu'« Un démon diligent qui sans cesse regarde, / Les dépôts que le ciel a commis à sa garde, / Veille pour mon salut, et me fait dissiper / Les malheurs où le sort me veut envelopper : / Ce ministre céleste à toute heure m'inspire, / Ce qui doit résulter au bien de mon Empire, / Et lorsque je me trouve au plus fort d'un danger, / Il s'avance à mon aide, et me vient dégager, / Il préserve ma tête, il soutient ma couronne, / Au milieu des combats son aile m'environne ; / Et d'un secours fatal qui n'est point attendu, / Me fait voir triomphant lors qu'on me tient perdu » (v. 1089-110)

<sup>57</sup> Alboin s'y voit défini comme « ce tyran inhumain » (p. 72), « ce tyran perfide » (p.97) coupable d'un « forfait impieux » (p.57), étant lui-même un « yvrongne impieux » (p. 71) (N. CHRETIEN DES CROIX, *Rosemonde, ou la Vengeance*, ed. par T. REINSART, Rouen, 1603)

<sup>58</sup> S'adressant à la fille de Ninus, Sémiramis parlait de lui en ces termes : « ton Père ; / *Un ennemi des Dieux*, et des plus Saintes Lois, / *Le Démon de la terre*, et le Tyran des Rois, / Qui de tous leurs États dépouilla tous les Princes, / Qui de fleuves de sang arrosa leurs Provinces, / Et qui n'épargna pas dans ses sanglants projets, / Ses fidèles amis, ni ses meilleurs sujets, / Qui nourrit dans son cœur de criminelles flammes, / Qui tua les maris pour violer les femmes, / Et mit dans le tombeau par un brutal amour, / Ceux qui lui conservaient, et l'Empire, et le jour, / Ses vices aux vertus déclarèrent la guerre, / Mais le Ciel s'est lassé de voir souffrir la terre, / Les Dieux qui prennent soin du salut des humains, / M'ont mis pour le punir son sceptre entre les mains » (v. 1337-1343) (Nous soulignons).

du tyran précisément parce qu'il n'en est plus un, le despotisme de ce personnage étant rejeté dans le passé et n'existant plus dans le drame qu'en tant qu'image virtuelle<sup>59</sup>.

A cela, nous répondrions qu'en de multiples occasions, cette virtualité existe en tant que réalité discursive, dans des dialogues dont le plus célèbre est le récit par Cinna de sa propre harangue aux conjurés, lors de scène III de l'acte I. Cependant, on n'y trouve là qu'une version rachitique de cette image du tyran.

Des 48 vers qui la compose, 40 se rapportent aux guerres civiles républicaines<sup>60</sup>, contre seulement 6 au seul Auguste « [ajoutés] en peu de mots »<sup>61</sup> selon l'aveu de Cinna lui-même. Apparaît donc ici des signes d'une potentielle partialité historiographique de Corneille, étant donné la description atrophiée qu'il donne de la tyrannie augustéenne, dans un discours pourtant censé motiver les conjurés contre lui. Une telle logique sous-tend, selon nous, l'ensemble de la tragédie.

Le contraste est grand si on l'on prend une pièce similaire, et très populaire, de l'époque : *La Mort de Sénèque* de Tristan L'Hermite. Dès le vers 8, Néron lui-même se présente en ces termes : « Je suis bien affermi dans le trône usurpé »<sup>62</sup>. Plus loin, il réagit devant le récit par son épouse Sabine d'un rêve-présage qu'elle a eu (« songe divin »<sup>63</sup>) en la rabaissant au statut de « vaines menaces »<sup>64</sup>. De même, dans la scène II de l'acte V, il prononce ceci : « Quand même quelque Dieu viendrait me le jurer / A peine mon esprit s'en pourrait assurer »<sup>65</sup>.

Toutes ces paroles l'installent, de manière évidente et indiscutable, dans une position de souverain-ennemi de Dieu. A l'inverse, l'hésitation est plus prégnante dans *Cinna*. Une section de la harangue est, à cet égard, particulièrement révélatrice. Juste après avoir révélé les détails de la planification de l'assassinat d'Auguste, Cinna annonce ainsi à Emilie :

« Demain j'attends la haine *ou* la faveur des hommes, / Le nom de parricide, *ou* de libérateur, / César celui de prince, *ou* d'un usurpateur. / Du succès qu'on obtient contre la

---

<sup>59</sup> G. FORESTIER, *op. cit.*, p. 228.

<sup>60</sup> Incluant celle entre Antoine et Auguste, mais sans que le nom de ce dernier ne soit mentionné, ciblant plutôt l'ensemble de la « concorde impie » du second *triumvirat*. (P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 190)

<sup>61</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *ibid.*, v. 215.

<sup>62</sup> T. L'HERMITE, *La mort de Sénèque*, 1645, v. 8.

<sup>63</sup> *Ibid.*, v. 923.

<sup>64</sup> *Ibid.*, v. 943.

<sup>65</sup> *Ibid.*, v. 1617-1618.

tyrannie / Dépend ou notre gloire, *ou* notre ignominie ; / Et le peuple, inégal à l'endroit des tyrans, / S'il les déteste morts, les adore vivants. »<sup>66</sup>

Nous soulignons ici volontairement tous les « ou » : en effet, bien loin de simplement décrire l'inconstance hypocrite de l'opinion de la plèbe, ce passage constitue le premier indice de la présence latente, dans cette pièce, d'une relativisation du statut de tyran d'Auguste. Cette relativisation sera amenée à triompher progressivement de la conviction initiale de tous les conjurés, faisant passer à leurs yeux l'assassinat de ce dernier d'une « si belle issue »<sup>67</sup> à un « sacrilège »<sup>68</sup>.

Dès lors, il en résulte que la qualification de tyran ne relève plus ici de l'ordre du "*de facto*", identifiable avec certitude par tous selon certains critères stables. Suspendue au gré des avis citoyens, elle relève plutôt du domaine du "*de opinio*", en attente d'une confirmation objective qui tarde à venir (lors du dénouement, *in extremis*). Pour Cinna, Maxime et Emilie, Auguste est un tyran à l'acte I mais il ne l'est plus à l'acte V : leur jugement en la matière s'est absolument inversé.

Ce fragment pourrait se lire comme la constatation de l'évacuation du précédent modèle de pensée de la tyrannie : celui, théologico-politique, de la chrétienté médiévale. Le tyran y occupait une place très précisément définie, celui de représentant objectif d'une conduite impie du pouvoir<sup>69</sup>, signe de punition divine et source de damnation collective<sup>70</sup>.

La lisibilité et l'évidence de cette figure seront brouillées à l'aube des Temps modernes par l'arrivée dans le champ politique de la *dissimulatio* machiavélienne, qui perturbe en profondeur la lisibilité de ces catégories<sup>71</sup>. *Cinna* témoigne, entre autres choses, de cela.

De plus, même dans une tragédie chrétienne, Felix n'arbore pas les traits du tyran impie, ce qui est encore plus étonnant. En effet, ce genre offrait l'occasion parfaite de pouvoir s'essayer à représenter ce type de figure, qui manquait au répertoire cornélien (avant que ne vienne sa Cléopâtre dans *Rodogune*).

---

<sup>66</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 250-256.

<sup>67</sup> *Ibid*, v. 146.

<sup>68</sup> *Ibid*, v. 817.

<sup>69</sup> C.J. NEDERMAN, « Three Concepts of Tyranny in Western Medieval Political Thought » dans *Contributions to the History of Concepts*, v. 14, New York, Berghahn Books, 2019.

<sup>70</sup> A. O'DONOGHUE, *On Tyranny and the Global Legal Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

<sup>71</sup> Cf. M. SENELLART, « Simuler et dissimuler : l'art machiavélien d'être secret à la Renaissance » dans F. LAROQUE (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 99-106.

Mais Félix est en quelque sorte « épargné » d'une telle dépréciation. S'il pêche soudainement à la scène III de l'acte V en condamnant Polyeucte à mort - faute d'ailleurs vite rattrapée par sa conversion, il a précédemment agi de manière assez conciliante envers lui, dans les limites que lui permettait son rôle de gouverneur : il s'entretient personnellement avec lui pour tenter sincèrement de le sauver de la mort, jusqu'à lui promettre la fin des persécutions (« Je [ne] répandrai plus [de sang], et quoi qu'il en arrive, / Dans la foi des chrétiens je souffrirai qu'on vive : / J'en serai protecteur. »<sup>72</sup>) et feindre de vouloir se convertir pour que son gendre renonce à sa volonté de martyr (« Je te parle sans fard, et veux être chrétien »<sup>73</sup>).

Polyeucte était pourtant coupable des plus grandes offenses envers l'ordre socio-religieux des Romains : le refus du culte, doublé du bris sacrilège des statues divines. Stratonice, la confidente de Pauline, était ainsi profondément révoltée du simple fait de devoir rapporter ces actions à cette dernière : « Ici dispensez-moi du récit des blasphèmes / Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes. / L'adultère et l'inceste en étaient les plus doux. »<sup>74</sup>

Selon le propre aveu de Corneille, Félix est un homme « pas assez méchant pour attirer trop d'indignation sur lui, et qui montre plus de faiblesse que de crime dans la persécution qu'il fait subir à Polyeucte »<sup>75</sup>. De la sorte, il détonne foncièrement avec bon nombre des figures d'autorité politique dans les tragédies chrétiennes.

Pour ne prendre que cet exemple, le Domitian du *Véritable Saint Genest* est dépourvu de tout acte louable, et se voit désigné par saint Genest comme « Aveuglé de l'erreur dont l'enfer vous infecte »<sup>76</sup>, qui s'adresse à lui en ces termes : « Écoutez donc, Césars, et vous troupes romaines, / La gloire et la terreur des puissances humaines, / Mais faibles ennemis d'un pouvoir souverain, / Qui foule aux pieds l'orgueil et le sceptre romain »<sup>77</sup>. Le saint, tout au long du dialogue qui compose cette scène, défie, admoneste et juge un pouvoir impérial romain présenté ici comme pleinement antinomique avec le « pouvoir souverain » du Dieu unique.

Aucune trace d'un tel antagonisme dans *Polyeucte* entre le chrétien et le gouverneur, la pièce étant dénuée de tout dialogue polémique anti-romain. Là où *Le Véritable Saint Genest* compte 13 occurrences du terme « tyran », toutes dirigées contre le pouvoir politique, *Polyeucte*

<sup>72</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1531-1533

<sup>73</sup> *Ibid*, v. 1451.

<sup>74</sup> *Ibid*, v. 837-838.

<sup>75</sup> P. CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, 1660.

<sup>76</sup> J. DE ROTROU, *Le Véritable Saint Genest*, 1647, v. 1335

<sup>77</sup> *Ibid*, v. 1331-1334.

n'en compte que deux, et encore ne se rapportaient-elles qu'à la tyrannie des passions humaines<sup>78</sup>.

Ces deux cas ne constituent pas des cas isolés dans l'œuvre cornélienne, mais relèvent plutôt d'une constante dans la pensée de cet auteur. Celui-ci a presque toujours aménagé ses sujets de sorte à éviter de clore le drame par la représentation d'un tyran renversé lors d'un tyrannicide, schéma pourtant répandu à l'époque - pensons notamment aux 4 tragédies dites de « la vengeance de Rosemonde »<sup>79</sup>, témoignage de la popularité d'un tel *topos* dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Sur les 116 tragédies des années 1630-1640, 18 d'entre elles, c'est-à-dire environ une sur six (sans compter celles qui l'annoncent, de façon prémonitoire lors du dénouement), montrent l'assassinat d'un souverain, le plus souvent tyrannique.<sup>80</sup>

Au contraire, Corneille a plutôt tendance à éviter résolument ce type de configuration, quitte à diverger fortement en cela des sources dont il tire ses pièces, comme pour *Nicomède* (régicide transformé en clémence)<sup>81</sup> et *Rodogune* (régicide transformé en suicide)<sup>82</sup>.

On remarque, au fil de ces divers cas, une tendance à redorer relativement le portrait du tyran en dévaluant la portée de ses vices. Cette situation résulte de l'abandon d'un modèle antérieur, exemplairement théorisé par les Jésuites (chez qui Corneille a reçu son éducation) dans une pensée platonicienne où la tragédie vise *in fine* à susciter la haine contre les tyrans<sup>83</sup>, assimilés à l'impiété et associés en filigrane aux monarques contemporains qui se détourneraient de la voie de l'Eglise.

---

<sup>78</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 500-502 (« Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments ; / Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise, / Elle n'y règne pas, elle les tyrannise ») et v. 1381-1382 (« (...) vos douleurs avec trop de rigueur / D'un amant tout à vous tyrannisent le coeur. ») (Nous soulignons)

<sup>79</sup> Expression tirée de R. DING, « Les quatre Rosemonde du XVII<sup>e</sup> siècle, ou le tyrannicide châtié : évolution et impasse d'un sujet » dans *Dix-septième siècle* n° 284, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, p. 515. Ces quatre tragédies sont : *Rosemonde, ou la Vengeance* de Nicolas Chrétien des Croix (1603) ; *Alboin* de Claude Billard de Courgenay (1610) ; *Rosimonde, ou le Parricide puny* de Nicolas Du Perche (1640) ; *Rosemonde* de Balthasar Baro (1651)

<sup>80</sup> L. MICHEL, *Des princes en figure : politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 126.

<sup>81</sup> Tiré du livre XXXIV de l'*Histoire universelle* de Justin, qui raconte comment Prusias, roi de Bythinie, tenta de faire périr son fils Nicomède pour favoriser ses enfants d'un second mariage. Ayant échoué, il fut détrôné et assassiné sur ordre de ce dernier. Corneille se saisit de cette source et en modifie l'issue : Nicomède pardonne généreusement son père, faisant preuve d'une clémence qui lui épargne la vie

<sup>82</sup> Tirée du livre XI de l'*Histoire romaine* d'Appien, qui raconte la fin sanglante de Cléopâtre, reine de Syrie. Elle en vint à vouloir assassiner ses deux fils, Séleucus et Antiochus, héritiers légitimes du trône. Si l'entreprise réussit pour le premier, le second parvient à éviter un empoisonnement, et force plutôt sa mère à boire la coupe empoisonnée qu'elle lui avait préparé. Ici aussi, Corneille se saisit de cette source et en modifie l'issue : ce sera désormais Cléopâtre qui boira par mégarde son propre poison, dénuant à Antiochus toute responsabilité dans la mort de cette dernière.

<sup>83</sup> B. FILIPPI, « Le corps suspendu : le martyr dans le théâtre jésuite » dans *Littératures classiques*, n° 73, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2010, p. 235.

Le Père Tarquinio Galluzzi (théoricien renommé de l'ordre dont il était à l'époque une des plus hautes autorités) avait défini pour but de tout théâtre tragique chrétien « d'exciter la haine dans l'âme du peuple contre la tyrannie, en lui faisant voir les exemples cruels et les actions exécrables et barbares des tyrans »<sup>84</sup>.

Cette prescription s'inscrivait parfaitement dans une dramaturgie très répandue depuis le XVIème siècle, celle dite de l'innocence opprimée, opposant une vertueuse victime passive à un tyran absolu. Or, on sait que Corneille avait personnellement lu les ouvrages de Galluzzi. Il a d'ailleurs abondamment puisé dans ses préceptes théoriques<sup>85</sup>. Et pourtant, il opère ici un écart assez marqué avec ce dernier.

S'y substitue, en lieu et place de cela, un autre modèle, aristotélicien pour sa part, où la finalité anti-tyrannique disparaît derrière les normes d'un système poétique et dramatique bien moins polémique et politique. D'une manière générale, le Grand Siècle voit la disparition de la fonction, empreinte de religiosité, de la tragédie comme leçon aux Grands de ce monde<sup>86</sup>.

Que pouvons-nous conclure de cet évidence du religieux, et, à partir de là, de ce que celui-ci n'est plus dans *Cinna* ? Il nous semble qu'il nous informe sur un phénomène de longue durée, celle d'une acculturation religieuse du théâtre (que ce soient ses auteurs, son public ou ses doctes), dont résulte un désinvestissement et une distanciation de ce dernier par rapport à la conception du monde que drainait l'orthodoxie catholique.

Le résultat concret est triple : le religieux perd simultanément 1) sa primauté dramatique (il est concurrencé par d'autres conceptions du monde, laïques) 2) son rôle de matrice thématique (qui, par exemple, produisait et structurait *sans compétition* la représentation canonique de la figure du tyran) 3) son caractère d'évidence (c'est-à-dire la faculté d'exposer sa présence de manière claire et lisible pour tout public).

Cependant, nous éviterions tout de même de confondre cette dynamique avec une cessation complète de la capacité signifiante du référent chrétien, qui serait soudainement devenu incapable de transformer le réel de la tyrannie en signes et, à partir de là, en un régime de sens simultanément moderne et proprement chrétien.

---

<sup>84</sup> T. Galluzzi, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo*, Rome, Stamperia Vaticana, 1633, p. 37, cité dans B. FILIPPI, *op. cit.*

<sup>85</sup> M. FUMAROLI, « Corneille disciple de la dramaturgie jésuite : le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio, SJ. », *op. cit.*

<sup>86</sup> L. MICHEL, *op. cit.*, p. 51-52.

Plus prudent, nous ne retenons pour l'instant qu'une conclusion minimale à ce stade de la recherche. Nous parlerons ici plutôt d'opacification de la perception du religieux dans ces deux tragédies, ce qui n'équivaut pas pour autant, comme nous tenterons de le démontrer par la suite, à une disparition totale.

#### 4. Le retrait scénique de Dieu

Cette disparition apparente de Dieu, qui est plutôt une disparition de son apparence, ne se limite pas aux histoires profane, au sein desquelles, par ailleurs, la thématique du tyran précédait (et succèdera à) la pensée politique chrétienne. De manière plus étonnante, elle se retrouve même dans l'ensemble de la tragédie chrétienne qu'est *Polyeucte*.

C'est, à notre avis, ce qui a permis les conclusions laïques de Prigent, Forestier et de Doubrovsky. C'est en effet une chose étrange et digne d'être notée que le même phénomène d'absence apparente du divin se retrouve paradoxalement dans une tragédie chrétienne.

Et ce d'autant plus que *Polyeucte* est censément une tragédie du zèle religieux, terme qui revient 8 fois dans toute la pièce, de même que dans l'*Abrégé du martyr de Saint Polyeucte* où Corneille résume l'histoire de ce saint « étonnant tout le monde et son ami même, par la chaleur de ce zèle qu'il n'aurait espéré. »<sup>87</sup>. (Nous soulignons)

Couton avait amplement décrit l'importance significative de cette notion dans la construction dramatique de la pièce<sup>88</sup>. Pourtant, sous certains angles, celle-ci pourrait au contraire donner une impression d'œuvre timorée en la matière. 3 indices le laissent à penser, dont nous allons tenter d'évaluer la portée réelle.

##### *L'absence de l'Eglise*

Polyeucte, jeune converti, a beau être accompagné dans sa nouvelle foi par Néarque, ni l'un ni l'autre n'est guidé, formé ou aidé par un membre du clergé. Ils restent seuls représentants de la communauté chrétienne, avant que le dénouement providentiel ne la peuple

---

<sup>87</sup> P. CORNEILLE, *Abrégé du martyr de Saint Polyeucte*.

<sup>88</sup> G. COUTON (ed.), *Corneille. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 1638 - 1647.

d'autres personnages, non moins laïcs (au sens où ils ne sont pas membres de la hiérarchie ecclésiastique). Pourquoi ne donner aucune part à un clerc dans l'histoire ?

Il est difficile de tirer une conclusion tranchée de cet état de fait, multifactoriel et résultat de dynamiques contradictoires, attestant tantôt de la perte d'emprise du religieux, tantôt de son renforcement sur d'autres plans.

Pour expliquer le premier cas de figure, nous isolerions deux éléments : les contraintes de la réception de la pièce, et la dramaturgie héroïque.

En effet, les contraintes de la réception comportent notamment la nécessité d'une possible identification des spectateurs au héros, en l'occurrence un public laïc (mondain ou curial). Sans celle-ci, il eut été difficile de pouvoir lui assurer l'expérience des émotions tragiques (la crainte et la pitié), visée finale de toute tragédie au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>89</sup>. La distance entre, d'une part, un protagoniste clérical et, d'autre part, les attentes et référents profanes de l'audience aurait nécessairement rendu cela impossible.

Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler de l'échec de *Théodore, vierge et martyr*, seconde et dernière tragédie chrétienne de notre auteur. Ce revers tenait au fait de cette trop grande différence entre un idéal spirituel et un public séculier, comme avait su le démontrer Fumaroli<sup>90</sup>.

Ce qui permet, *a contrario*, d'éviter ce problème dans *Polyeucte*, ce sont 1) l'extraction laïque de ce dernier 2) un conflit tragique particulier, reposant justement sur la tension entre ses attaches au monde profane et son aspiration au Ciel. Cette tension conduit, certes, à une renonciation aux premières mais cette présence d'intérêts politiques et mondains produit une opération décisive : elle offre un point d'accroche, une zone de touche pour le public.

Quant à la dramaturgie héroïque, à laquelle Corneille (et nombre d'auteurs de sa génération) adhère, elle intègre uniquement dans son paradigme des personnages qui participent (par contraste, conflit ou louange) à la grandeur du héros, rejetant de la sorte tout rôle de tutorat, protectorat ou d'aide charitable qui aurait pu seoir à un personnage de clerc.

---

<sup>89</sup> Selon le propre aveu de Corneille : « (...) établissons pour maxime que la perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte (...) ». P. CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, 1660.

<sup>90</sup> M. FUMAROLI, « Théodore vierge et martyr : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris », *op.cit.*

Paul Bénichou avait décrit la nature problématique, dans une société chrétienne, de l'imaginaire héroïque issu de la noblesse d'épée. Ce système d'honneur demeurerait par nature frileux envers toute contrainte exogène, y compris celle de la morale catholique<sup>91</sup>. Il n'est donc pas étonnant de retrouver ici une pareille friction.

A cet apparent anticléricalisme s'oppose un autre versant explicatif, complémentaire, tout autant à même d'expliquer l'absence de représentation de l'Eglise dans *Polyeucte*. Celui-ci nuance les arguments précédemment faits en retenant contre eux la permanence idéologique de l'orthodoxie religieuse,

La figure d'autorité ne prend que 3 formes dans la tragédie classique : paternelle, politique et judiciaires (les deux dernières tendant à se confondre sous le règne de Louis XII, dit le Juste)<sup>92</sup>. L'autorité sacerdotale, elle, est *de facto* exclue de la représentation, pour des raisons qui nous semblent prioritairement idéologiques.

En effet, l'action tragique est une action agonistique qui se déploie à partir du choc conflictuel entre deux systèmes de valeurs contradictoires. Sont de la sorte le plus souvent opposés à une éthique héroïque deux autres types d'éthique : politique et/ou galante. Pourquoi pas une éthique religieuse ?

Parce que la forme concrète que revêtait la conflictualité entre les différents systèmes de valeurs devait comporter de nombreuses scènes délibératives et judiciaires, où s'opposent de véhéments arguments et contre-arguments en faveur de l'un ou l'autre type de moralité. Cela aurait ainsi nécessité de proférer publiquement diverses critiques envers le christianisme, de la même manière que l'autorité politique pouvait être visée par les discours acerbes de Cinna, Emilie et Maxime.

Malgré la sacralité que prenait sous l'absolutisme la personne royale (qui fait l'objet de ce mémoire), il n'empêche que les dramaturges pouvaient mettre en cause, accuser et même condamner une de ses représentations théâtrales, un de ses « Prince[s] en figure »<sup>93</sup>. Encore cela se faisait-il le plus souvent dans des formats très codifiés, volontairement rejetés dans les marges

---

<sup>91</sup> P. BENICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 20.

<sup>92</sup> L. MICHEL, *op. cit.*, p. 200.

<sup>93</sup> ABBE D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, 1657, Paris, éd. P. Martino, 1927, p. 34.

de la pratique usuelle du pouvoir et dans un passé lointain, que ce soit la tragédie à tyrannicide<sup>94</sup> (dont fait partie *Cinna*) et celle de la souveraineté limitée<sup>95</sup> (dont fait partie *Polyeucte*).

Il n'empêche que la tragédie se voyait dotée d'une libéralité relative, où elle pouvait osciller et même pratiquer simultanément une fonction encomiastique, dévouée à l'éloge, et une fonction casuistique, relativement plus critique. Cependant, cette dimension est précisément impensable pour la sphère religieuse dans les années 1640 (indépendamment d'ailleurs de se demander d'où viendrait une telle velléité critique à l'humaniste dévot qu'est Corneille).

La France sortait tout juste d'un siècle de guerres de religion, séquence historique qui ne s'achève réellement qu'avec la prise de La Rochelle en 1628, soit un peu plus de 10 ans avant *Polyeucte*. Une mémoire traumatique restait liée au souvenir et à l'actualité de la dissension religieuse, présente dans tous les esprits.

Corneille s'était déjà aventuré jusqu'aux limites de ce qui était toléré dans les mœurs. Il avait beau reléguer les seules critiques dans la bouche d'une simple confidente, qui plus est clairement définie comme perfide, c'en était de trop. L'abbé d'Aubignac, qui dans le livre VI de sa *Pratique du théâtre* au chapitre « des discours de piété » s'en prend à *Polyeucte* et *Théodore*, relatait pour donner du poids à son argumentation que :

« Dans le *Polyeucte* de Corneille... Stratonice, qui n'est qu'une simple suivante, et quelques autres acteurs font plusieurs discours en faveur de la religion des païens et disent une infinité d'injures contre le christianisme, qu'ils ne traitent que de crimes et d'extravagances (...) cela fit un si mauvais effet que feu M. le cardinal de Richelieu ne le put jamais approuver »<sup>96</sup>.

Mais l'argument de l'(auto-)censure du pouvoir ne saurait suffire. Lise Michel le contournait habilement, pour plutôt proposer, comme principal facteur explicatif de la régulation des mœurs dans la tragédie rénovée, le critère de la vraisemblance<sup>97</sup>. Ce dernier présupposait l'adhésion du public face aux faits représentés (en fonction de leur adéquation au réel, mais aussi à la moralité de l'époque)<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> L. MICHEL, *op. cit.*, p. 134.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>96</sup> ABBÉ D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, 1657, cité dans C. MARTY-LAVEAUX, *Œuvres complètes de Pierre Corneille*, t.3, Paris, Hachette, 1862, p.524.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>98</sup> J.D. LYONS, « "Cette bonté des mœurs..." : problématiques de la représentation morale » dans M. DUFOURMAÎTRE (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 607-614.

Or, si l'esprit pré-Fronde de la société française admettait la réalité de la contestation du souverain, l'autorité ecclésiastique était *de facto* incontestée dans le domaine artistique, depuis le procès de Théophile de Viau (1623-1625) et en attendant la cabale contre Molière (1664), dans cette sphère publique en formation que représente le théâtre<sup>99</sup>.

Il en résulte que se trouve imposé, et ce sur toute l'étendue de l'œuvre, un principe implicite d'inviolabilité de l'ordre religieux, privilège que même l'ordre politique ne possédait pas. Ce principe en protège les fondements (la Morale, toujours triomphante au dénouement) et ses représentants (le clergé).

Toutefois, cette victoire du contenu (la foi) se fait aux dépens du contenant (l'institution ecclésiale), dont le statut "intouchable" rend ses membres impropres à toute utilisation en tant que personnage dans le conflit tragique, désincarnant de la sorte la morale chrétienne de ses émissaires autorisés et attitrés traditionnels.

Cette interdiction est valable, bien sûr, pour leur figuration en tant qu'antagonistes. Pensons par exemple à la confession de l'abbé d'Aubignac dans sa préface de *La Pucelle d'Orléans* : « Ajoutez que la Pucelle fut jugée par les évêques des Beauvais, Bayeux, et autre ecclésiastiques et docteurs, ce que le théâtre ne peut souffrir ». Mais la proscription s'exerce tout autant pour des personnages adjutants : aucune différence n'est faite entre les deux, témoignant de la puissance de cette interdiction.

Ainsi, cette absence de l'Eglise est une donnée assez généralisée dans le théâtre classique, qui ne se limite certainement pas à la simple œuvre de Corneille. A notre connaissance, seul Racine a au XVII<sup>e</sup> siècle inclut des membres du clergé dans ses pièces (dans *Esther* et *Athalie*), encore sont-ils ceux de l'Israël Antique, qui plus est dans une tragédie biblique.

Autrement, on sent un véritable malaise derrière la quasi-impossible inclusion de telles figures au sein des pièces de théâtre. Cette situation constitue le terreau de la querelle de la moralité du théâtre. Débutée en Italie en 1564 par l'archevêque de Milan Charles Borromée<sup>100</sup>, elle met plus de temps à se propager en France. La querelle qui oppose à partir de 1636 Guez de Balzac et Daniel Heinsius peut être lue comme son point de départ<sup>101</sup>, signe des nouvelles

---

<sup>99</sup> H. MERLIN-KAJMAN, « Le public : quelques réflexions historiques », *op. cit.*

<sup>100</sup> M. FUMAROLI, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France* n°5, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 1009.

<sup>101</sup> G. REYNIE, « Un épisode du conflit de l'Eglise et du Théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925, p. 576-579.

difficultés contemporaines à permettre l'immixtion, dans le théâtre, d'éléments extra-scéniques issus et renvoyant au réel religieux.

Plus atypique et propre à Corneille en revanche sont les deux absences suivantes : celle du dogme et de la théophanie.

### *L'absence du dogme*

Puisque Dieu ne se manifeste pas dans *Polyeucte* via la médiation de son clergé, on pourrait s'attendre à ce que sa présence soit relayée à travers d'autres techniques conventionnelles, telles que lesdites "vérités de la foi".

De cette notion dérivait un lieu commun des tragédies chrétiennes : un type particulier de scènes judiciaires où s'affrontaient dialogiquement le futur martyr et son persécuteur. Le premier proposait un exposé de la foi chrétienne au second, qui lui opposait par son discours un système de valeur concurrent (le plus souvent païen). Ces séquences, comportant une évidente dimension apologétique, comprenaient souvent un exposé (rudimentaire) des dogmes catholiques, professé devant (et au) public dans une perspective édifiante.

Ce procédé, assez courant, se retrouve dans diverses pièces de l'époque. Pensons par exemple au *Véritable Saint-Genest* de Rotrou où, à la scène VIII de l'acte II, Adrian parcourt et expose une série de notions-clés du catholicisme dans son argumentaire contre Flavie : monothéisme, Mystère de la Croix, vertus théologiques, anti-paganisme, idéal du martyr, horizon eschatologique...

Un tel dispositif « dramatico-apologétique » figure dans de multiples autres tragédies chrétiennes : citons *Le Martyr de Sainte Catherine* (scène IV de l'acte IV) et *Thomas Morus* (scène I de l'acte IV) de Puget de La Serre ou encore dans *L'Illustre comédien* de Desfontaines (scène II de l'acte III). Par contre, rien de tout cela dans *Polyeucte*.

Une scène, pourtant, s'y prêtait particulièrement bien : la scène II de l'acte V, confrontant Polyeucte et Félix. Mais la dimension doctrinale de la défense par Polyeucte de sa foi est bien moins fournie, précise, prégnante que chez Rotrou par exemple. La preuve en est : la conversation porte bien plus sur la juste attitude politique à adopter pour Félix<sup>102</sup> qu'une

---

<sup>102</sup> Par exemple, FÉLIX : « Je [ne] répandrai plus [de sang], et quoi qu'il en arrive, / Dans la foi des chrétiens je souffrirai qu'on vive : / J'en serai protecteur. » suivi de POLYEUCTE : « Non, non, persécutez, / Et soyez l'instrument de nos félicités ». P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., v. 1531-1534.

quelconque présentation apologétique et édifiante de la foi chrétienne. Qui plus est, ils sont vite interrompus par l'entrée de Pauline, qui ramène dans la discussion un nouveau système de valeurs concurrent, celui de la conjugalité.

Cela ne signifie pas pour autant la disparition de tout aspect dogmatique dans la pièce. Georges Couton avait bien démontré que la construction de cette tragédie obéissait à une logique expositive et démonstrative des dogmes (ceux de la communion et de l'intercession des saints<sup>103</sup>). Il définissait ainsi ces derniers : sont saints ceux qui ont vécu avec un surcroît de mérite par rapport au strict nécessaire pour obtenir la vie éternelle (Polyeucte prend l'initiative, au péril de sa propre vie, d'aller briser les idoles conformément au 1<sup>er</sup> commandement). Ils peuvent alors servir d'intermédiaires entre Dieu et les hommes : Dieu constitue leur surcroît comme réserve où le pécheur peut prélever de quoi aider son salut (le saint blasphème de Polyeucte sauve de la sorte Félix et Pauline).

C'est pour cette raison que la pièce se termine sur un appel de Félix qui ordonne « Allons à nos martyrs donner la sépulture, / Baiser leurs corps sacrés, les mettre en digne lieu »<sup>104</sup>.

Mais avant cet ultime instant de la pièce, ces dogmes ne sont jamais ni énoncés, ni (encore moins) développés. Le terme « saint » n'y est même présent que comme adjectif, et non comme référence à ces personnes exemplaires. Ainsi, les dogmes en question sont plutôt dilués dans l'action, qui parle d'elle-même, sans avoir besoin d'être explicités par une parole supplémentaire.

En résumé, le Dieu cornélien ne se rend pas plus visible à travers l'exposé édifiant de ses dogmes, sur un mode déclaratif, qu'à travers son clergé. Mais, là non plus, ne peut-on se permettre de statuer sur l'absence du divin : à y regarder de plus près, on retrouve celui-ci discrètement logé dans une modalité annexe : la significativité, muette, de l'action.

### *L'absence de théophanie*

Le dernier aspect de l'absence de Dieu est la disparition de son *extériorité*. Nulle part dans *Polyeucte* ne trouve-t-on de surgissement glorieux sur scène d'une puissance divine. Ce fait reflète une tendance générale du XVII<sup>e</sup> siècle : l'élimination progressive du merveilleux

---

<sup>103</sup> G. COUTON (ed.), *Corneille ..., op. cit.*, p. 1651-1652.

<sup>104</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, v. 1812-1813.

dans la tragédie<sup>105</sup>. C'était un des enjeux de la querelle du merveilleux chrétien : peut-on insérer le sacré chrétien dans un univers théâtral, si fortement marqué par ses sources pagano-antique ?

Ainsi, Corneille écrivait dans son *Discours de la tragédie* pour une pièce similaire à *Polyeucte* : « (...) nous avons du moins autant de foi pour l'apparition des anges et des saints que les anciens en avaient pour celles de leur Apollon et de leur Mercure : cependant qu'aurait-on dit, si pour démêler Héraclius d'avec Martian, après la mort de Phocas, je me fusse servi d'un ange ? Ce poème est entre des chrétiens, et cette apparition y aurait eu autant de justesse que celles des dieux de l'antiquité dans ceux des grecs ; c'eût été néanmoins un secret infaillible de rendre celui-là *ridicule*, et il ne faut qu'avoir un peu de sens commun pour en demeurer d'accord. »<sup>106</sup> (Nous soulignons).

Mais il s'agit d'une position personnelle à cet auteur. Dans la décennie 1640, il reste encore admis que Dieu ou ses anges peuvent apparaître à des moments clés de l'intrigue. *Polyeucte*, pourtant, ne recourt à aucun de ces effets.

Cela le place donc partiellement en porte-à-faux avec le reste de son temps. Une liste d'exemples pour s'en convaincre : *La Pucelle d'Orléans* (abbé d'Aubignac) s'ouvrait ainsi sur l'apparition dans le ciel d'un ange venu réconforter Jeanne. Des anges, on en retrouvait également dans *Le Martyre de sainte Catherine* (Puget de La Serre), *Le Martyr de Saint Eustache* et *L'Illustre Olympie, ou le Saint Alexis* (Desfontaines) pour ensevelir ou emporter les cadavres de ces martyrs. De plus, cette dernière pièce recourrait à un autre procédé similaire : l'utilisation d'une voix céleste et divine sur scène.

Était de même admis la possibilité d'une intervention invisible de Dieu. *La Pucelle d'Orléans* se terminait en effet de la sorte, dans l'avant-dernière scène de la pièce : l'évêque Canchon s'écroulait en s'exclamant « Bon Dieu, je suis mort, un trait invisible me vient percer le cœur »<sup>107</sup>, ce qui constituait une « Vengeance du Ciel contre les persécuteurs de cette sainte fille »<sup>108</sup> tel que le proclamait la Comtesse dans la scène précédente.

Cela reste sensiblement différent de l'action de Dieu dans *Polyeucte*, qui, pour sa part, ne mobilise aucune intervention surnaturelle. S'il est clairement indiqué comme l'auteur de la conversion de Pauline et Félix, Il n'agit pas à travers une manifestation directe, extérieure et

---

<sup>105</sup> C. MAZOUER, *op. cit.*, p. 181-187.

<sup>106</sup> P. CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, *op. cit.*

<sup>107</sup> ABBÉ D'AUBIGNAC, *La Pucelle d'Orléans*, 1642, acte V scène VII.

<sup>108</sup> *Ibid.*, scène VI.

visible aux yeux de tous. Il semble plutôt se retrancher, comme on le verra par la suite, dans les méandres de l'intériorité.

Mais nous ne sommes pas convaincus ici aussi par les interprétations qui y voient un signe de sécularisation. Car Corneille avait reçu son éducation du collège jésuite de Rouen, où il fut introduit à la pensée de Luis de Molina, éminent théologien espagnol du XVI<sup>ème</sup> siècle dont les écrits ont profondément imprégné la Compagnie de Jésus et, à partir de là, Corneille en seconde instance.

Une des idées-phares du molinisme était la *Scientia Media*, théorie qui vise à résoudre les tensions entre la doctrine de la prédestination et celle du libre-arbitre. Elle réconcilia la souveraineté divine et la liberté humaine, en affirmant qu'un des modes de réalisation du Plan divin pour l'humanité s'effectuait à travers le libre-arbitre des hommes. Dans cette conception, l'absence de manifestation surnaturelle ne révèle aucunement l'absence de manifestations du divin.

L'intervention divine se fait donc par le biais d'intermédiaires humains. Lesquels ? Dans la dramaturgie cornélienne, ceux-ci peuvent difficilement être d'autres personnes que les *héros* : puisqu'ils sont, par définition, des êtres hors du commun, distingués par l'excellence et la pureté de leurs vertus, eux seuls sont réellement dignes du statut privilégié de bras visible d'un Dieu invisible - charge autrefois réservée au clergé, désormais incapable de la remplir pour les raisons avancées plus haut.

Combinons, afin d'y voir plus clair, ces 3 disparitions : l'Eglise, le dogme, la théophanie. Chacun de ses éléments désigne une qualification essentielle de Dieu, dont l'absence est révélatrice de ce que Dieu n'est plus chez Corneille.

Premièrement, l'Eglise. Saint Paul l'avait définie, dans l'épître aux Ephésiens, comme ceci : « *ecclesiam, quae est corpus ipsius* »<sup>109</sup>, c'est-à-dire « l'Eglise, qui est son Corps ». Cette interprétation fait partie au XVII<sup>ème</sup> siècle (et ce jusqu'à nos jours) des dogmes de l'Eglise catholique. Une tragédie chrétienne sans Eglise revient donc à représenter Dieu sans son corps mystique visible.

---

<sup>109</sup> Eph 1 : 22-23.

Ensuite, les dogmes. Ceux-ci relèveraient plutôt de sa Parole. En effet, dans la Vulgate, version standard de la Bible que Corneille utilisait, les termes *Verbum Dei* et *doctrina* sont interchangeables, et ce à cinq différentes reprises dans le Nouveau Testament<sup>110</sup>. Se défaire de l'exposition des dogmes revient donc à ajouter à l'absence du Corps de Dieu celle de sa Parole. Ou plutôt cette dernière est inaudible puisque, comme déjà expliqué, elle n'est désormais plus énoncée mais diluée dans l'action.

Enfin, la théophanie. Cette absence-là est encore plus radicale car elle signifie le refus de toute manifestation direct et visible de Dieu, quel qu'en soit le canal. C'en est en effet le sens étymologique le plus strict : *θεός* « Dieu » - *φαίνεσθαι*, « se montrer ».

Etrange triple soustraction, pour une tragédie chrétienne, que celle du Corps, de la Parole et de l'extériorité de Dieu. Mais, malgré cela, plutôt que d'y voir une disparition de Dieu, il nous semble plus juste de parler, dans une perspective minimale, de Dieu muet, distant et désincarné. Il n'est pas certain, malgré ce constat, qu'il y ait vraiment là une sécularisation à l'œuvre.

Ce phénomène s'explique en effet très bien dans le contexte religieux du XVII<sup>e</sup> siècle, qui voit survenir « le passage d'une « religion sacrale », ritualiste, marquée par l'immanence et une certaine indistinction entre sacré et profane, à une « religion dévote », intériorisée, marquée par la transcendance et requérant l'instruction de chacun. »<sup>111</sup>. Cela explique le remplacement de la représentation d'un Dieu diffus par celle d'un Dieu distant (si ce n'est dans l'intimité de la conscience du fidèle), et de celle d'un Dieu théophanique à celle d'un Dieu rationalisé.

Si cela pose un problème moindre à certains arts tels que la musique, la poésie, la peinture, le théâtre y est particulièrement sensible. En tant que médium mimétique, fondé sur l'incarnation, comment représenter l'invisible et le muet ?

Ce sera la tâche que s'assigne le théâtre dit modérément chrétien. Précisons directement ici que l'objet de la modération, contrairement à ce que ce syntagme pourrait laisser à penser, est le théâtre et non le christianisme. Ce type de théâtre fut initialement théorisé par le jésuite italien Ottonelli dans son ouvrage *La Moderazione cristiana del teatro*<sup>112</sup>. Il y avait

---

<sup>110</sup> Ac 13: 7-12 ; Ac 17: 13-19 ; 1Ti 4: 5-6; Tt 2: 1-10 ; Hé 6: 2-5

<sup>111</sup> J.-P. GAY, R. LOPEZ-VELA, B. RESTIF, « Le cadre religieux », dans C. MICHON et A. ANTOINE, *Les sociétés au XVII<sup>e</sup> siècle. Angleterre, Espagne, France*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 287.

<sup>112</sup> M. FUMAROLI, « La Querelle du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle » dans *Les cahiers de médiologie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

prôné, pour parvenir aux objectifs du Concile de Trente (ici : la reconquête de l'espace public laïc par les dévots), non une opposition frontale au théâtre (la solution borroméenne) mais plutôt une volonté de concilier ce dernier avec les normes requises par la piété catholiques.

Corneille s'était ouvertement revendiqué de ce mouvement dans *L'Illusion Comique*<sup>113</sup>, dont le message sous-jacent était de confier à l'auteur la responsabilité de réformer le théâtre et de retenir les acteurs, objets principaux de la haine des « théatrophobes »<sup>114</sup>, dans leurs inclinations pécheresses. Mais comment cela se traduit-il dans *Cinna* et *Polyeucte* ?

## 5. Les vestiges du divin

Dans les deux pièces, Dieu est absent en apparence, mais ce fait se laisse difficilement appréhender par des lunettes étroites, que ce soit celles qui y voient une sécularisation actée (Doubrovsky), ou celles qui, au contraire, arguent d'une présence intacte du religieux (Péguy). Cela ne peut s'effectuer qu'au prix d'un sacrifice d'un pan ou de l'autre des données que recèlent l'œuvre.

Nous préférons opter pour une voie alternative, qui passe par la nécessité d'adapter d'abord l'analyse des deux pièces aux logiques internes qui les composent, à travers une démarche prudente. Car *Cinna* et *Polyeucte* s'emparent en réalité assez frontalement de la question de la présence de Dieu.

En effet, *Polyeucte* peut être qualifié comme une tragédie du doute de la présence de Dieu. La tension de la tragédie ne repose ainsi que sur la question de l'éventuelle inspiration par le Saint-Esprit du zèle chrétien du héros éponyme et son bris des idoles, sans quoi cette action résulterait plutôt d'un orgueil pécheur de ce dernier. *Cinna*, quant à lui, représente plutôt l'histoire d'un jaillissement surprise et providentiel d'une inspiration céleste (le geste miraculeux de la clémence, à rebours de toutes les attentes), qui permet miraculeusement de sortir d'une situation de crise sans espoir.

Dans les deux cas, l'opacité du divin, dont nous parlions à la fin du sous-point « Le tyran décoloré », est non seulement assumée dans le drame mais elle est même inscrite au cœur de son action. Sans le jaillissement de la Providence, *Cinna* s'en serait allé assassiner Auguste

---

<sup>113</sup> M. FUMAROLI, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie, et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière » dans M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op.cit., p. 449-492.

<sup>114</sup> F. LECERCLE, « La passion du théatrophobe, entre conversion, contamination et contagion » dans *Atlante* n°9, 2018, [<https://journals.openedition.org/atlane/12739?lang=it>], (25/07/2025).

comme il en avait la ferme résolution et la tragédie aurait alors été toute autre, loin d'être le « tableau d'une des plus belles actions d'Auguste », première phrase par laquelle Corneille ouvre la description de sa pièce dans sa dédicace à Monsieur de Montoron.

Pareillement, dans *Polyeucte*, l'absence de l'angoisse relative à l'inspiration divine (ou non) du bris des idoles de son héros aurait instauré un enjeu, un conflit et un sujet alternatifs, de sorte qu'il en aurait résulté une tragédie chrétienne radicalement différente.

L'hermétisme apparent de Dieu n'est donc pas en soit le résultat de son retrait mais plutôt d'une redéfinition des modalités de sa présence, qui passent désormais par d'autres voies. Car Dieu continue d'agir, même dans *Cinna*, pièce romaine qui précède la conversion de l'Empire. De nombreux indices textuels le prouvent :

C'est Lui qui est à l'œuvre lors du dénouement quand Livie déclare qu'« une céleste flamme / D'un rayon prophétique illumine mon âme »<sup>115</sup>. Lui encore qui pousse qu'Emilie, tyrannicide zélée jusqu'au fanatisme, à soudainement dire que « Je sens naître en mon âme un repentir puissant »<sup>116</sup>, étant donné que, comme l'éclaire deux vers plus loin la suite de sa tirade : « Le ciel a résolu votre grandeur suprême / Et pour preuve, Seigneur, je n'en veux que moi-même »<sup>117</sup>.

Mais Il ne se contente pas uniquement d'agir dans les derniers instants de la tragédie, ce qui aurait confirmé la théorie d'une « métaphysique après-coup », dont nous parlions précédemment. En effet, Il était déjà à l'œuvre à la scène III de l'acte IV quand Auguste clôt sa conversation avec Livie, qui lui conseillait la clémence pour les conjurés (solution qu'il n'osait suivre), en assurant que de toute manière « Le ciel m'inspirera ce qu'ici je dois faire »<sup>118</sup> - ce qui se produit effectivement.

On peut même penser, en suivant une théologie de l'histoire, que, comme le suggère Auguste dans un moment de doute à propos des conjurés, « Leur trahison est juste, et le ciel l'autorise », puisque ce doute vertueux sera le ciment de sa future clémence qui scelle le retour providentiel de la paix dans l'Empire. Nicolas Coëffeteau, éminent théologien français de l'époque, suggérait dans son *Histoire Romaine contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'Empire d'Auguste, jusques à celui de Constantin le*

---

<sup>115</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., v. 1753.

<sup>116</sup> *Ibid*, v. 1719.

<sup>117</sup> *Ibid*, v. 1720-1721.

<sup>118</sup> *Ibid*, v. 1258.

*Grand*, ouvrage de référence historique que Corneille a lu et dans lequel il a puisé, qu'Auguste était une preuve « Que le tout-puissant dispose des Royaumes de la Terre, & qu'il donne les Sceptres à qui il lui plaît »<sup>119</sup>, amorçant « la gloire que Dieu avait préparée à ce grand Prince, sous le paisible Empire duquel il voulait que son Fils parût au monde revêtu de notre humanité »<sup>120</sup>.

Et, simultanément, Cinna est traversé de remords, afin que lui aussi renonce à sa conduite : « Le ciel a trop fait voir en de tels attentats / Qu'il hait les assassins et punit les comme ingrats »<sup>121</sup>. En somme, la dynamique de la tragédie est conforme à « la loi du ciel, dont la sage équité / Sème dans l'univers »<sup>122</sup>.

Ce Ciel, qui revient à 30 occurrences dans *Cinna*, est donc très clairement le directeur de l'action, mais sans lui-même être un *acteur*, puisqu'on ne peut voir ni son Corps, ni sa Parole, ni son extériorité. Il n'agit qu'en *secret* : l'« avis secret que le ciel vous envoie »<sup>123</sup> (Maxime à Emilie), ce « secret mouvement »<sup>124</sup> qui perturbe et apaise la furieuse Emilie, et fera plus tard en sorte qu'elle avoue *in fine* « mon cœur en secret me dit qu'il y consent »<sup>125</sup>, parlant de sa soumission à Auguste.

Dieu est donc théâtralisé, mais pas sur le mode de l'actorat. Pourquoi ? En se rappelant toutes les réticences qui ont entravé la visibilité de Dieu sur scène (cf. point 2.4.), il nous semble que le nœud du problème est le suivant : être acteur implique de partager la scène avec d'autres acteurs, nécessairement humains. Or, et ce sera notre hypothèse, les versants dévots et rationnels de Corneille concourent à discréditer cette idée. Être acteur, tout particulièrement au vu de la grande défiance qui entoure ce métier au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>126</sup>, est une charge absolument indigne de la suprême nature de Dieu, qui ne pourrait en aucun cas se rabaisser à se limiter sur scène à une voix ou un corps humain.

---

<sup>119</sup> N. COEFFÈTEAU, *Histoire romaine, contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'Empire d'Auguste, jusques à celui de Constantin le Grand* cité dans M. DUFOUR-MAITRE, *La clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 134.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1003-1004.

<sup>122</sup> *Ibid.*, v. 539-540.

<sup>123</sup> *Ibid.*, v. 493.

<sup>124</sup> *Ibid.*, v. 1291.

<sup>125</sup> *Ibid.*, v. 1720.

<sup>126</sup> M. FUMAROLI, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie, et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », *op. cit.*

Quel rôle pour Dieu alors ? Celui de l'*auteur*, celui dont la Volonté organise secrètement tout l'univers du drame, comme les précédents paragraphes ont tenté de le démontrer. Dieu ne partage plus du tout le même plan que les humains dans le *theatrum mundi*. Simplement, ce retrait n'est pas tant un signe de sécularisation que de regain de foi chez des auteurs comme Corneille qui, pendant la Contre-Réforme, pensent Dieu sur le mode d'une puissance absolument supérieure, complètement incomparable et irreprésentable sur le même plan que les humains. Dans l'*Avertissement* qu'il place en tête de sa traduction de *L'imitation de Jésus-Christ*, il justifie ainsi un choix poétique donné en argumentant que « je n'ai pas cru à propos que l'homme parlât le même langage que Dieu ». <sup>127</sup>

Néanmoins, pour que sa Providence opère dans *Cinna* et *Polyeucte*, Dieu a beau ne pas se montrer, Il a beau procéder en secret, il n'empêche qu'Il n'agit pas, malgré tout, en solitaire. Cette idée fait complètement sens dans un paradigme catholique dont la théologie insiste sur la nature *coopérative* de Salut <sup>128</sup>.

Cette conception se voit notamment largement développée dans différents dogmes (l'intercession des saints, ceux de la mariologie), ainsi que des principes structurels (le ministère et le Magistère de l'Eglise).

Le même fonctionnement est alors appliqué à la dramaturgie : Dieu inclut et agit avec des personnages dotés de tout leur agentivité pour les mener vers le salut, soit spirituel (les conversions au christianisme dans *Polyeucte*), soit temporel (la pacification de l'Empire dans *Cinna*).

L'association des termes « salut » et « temporel » peut sembler étrange à première vue mais il convient de préciser qu'elle est, en réalité, entièrement concevable pour l'époque. Richelieu, dans son *Testament politique* affirmait à propos des Etats que, puisqu'ils « n'ont pas de subsistance après ce monde » <sup>129</sup>, leurs enjeux se réduisaient aux affaires temporelles, où « leur *salut* est présent ou nul » <sup>130</sup> (nous soulignons). Christian Jouhaud notait que cette phrase

---

<sup>127</sup> T.A. KEMPIS, *L'Imitation de Jésus-Christ*, trad. du latin par P. CORNEILLE, dans C. MARTY-LAVEAUX, *Œuvres complètes de Pierre Corneille*, t. 8, Paris, Hachette, 1862, p. 16

<sup>128</sup> Dit synergisme, signifiant littéralement travaillant (ἐργον) avec (σύν), opposé par exemple au monergisme des luthériens et calvinistes.

<sup>129</sup> RICHELIEU, *Testament Politique*, cité dans C. JOUHAUD, *op. cit.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

s'inscrivait dans « un moment de brouillage intense des rapports entre l'Absolu de l'au-delà et l'absolu du pouvoir étatique »<sup>131</sup>.

Quoiqu'il en soit, l'important est de remarquer que certains personnages sont constitués comme *intermédiaires privilégiés de la Volonté divine*. Cette configuration s'inscrit dans une longue réflexion cornélienne sur le rôle de la Providence dans l'histoire de l'humanité, que Corneille approfondissait de pièce en pièce, et qu'il a plus particulièrement exploré dans ses tragédies romaines<sup>132</sup>.

Avant nos deux tragédies, il n'avait fait agir la Providence divine que de manière impersonnelle : sacramentelle dans ses comédies (le mariage consacre les amants)<sup>133</sup>, éthique dans *Le Cid* (consécration de l'*ethos* de la magnanimité christianisée<sup>134</sup>) et historique dans *Horace* (ordonnancement, par une Providence lointaine, du cours des événements)<sup>135</sup>.

Mais à partir de *Cinna*, on observe une personnalisation du rapport de Dieu à l'humanité. La manifestation extérieure du divin restait impossible, mais les solutions de contournement de cette impossibilité adoptées dans ses précédentes pièces ne convenaient probablement plus totalement au dévot Corneille, dans une période marquée par un zèle religieux nouveau, comme en témoignent la renaissance et l'engouement général pour le genre de la tragédie chrétienne entre 1636 et 1646.

S'impose alors naturellement une solution nouvelle : faire collaborer ouvertement (et de façon intelligible au public) volonté divine et volonté humaine. Mais comment s'organise *concrètement* cette coopération ?

## 6. Une dramaturgie sacramentelle

A cette interrogation, Néarque et Pauline fournissent une réponse explicite. Le premier voyant le zèle nouveau de Polyeucte après son baptême s'adresse à lui en ces termes : « ce qui vous anime, C'est sa *grâce* qu'en vous n'affaiblit aucun crime », tandis que la seconde clame, une fois convertie, « C'est la *grâce* qui parle, et non le désespoir ». (Nous soulignons)

---

<sup>131</sup> C. JOUHAUD, *op. cit.*

<sup>132</sup> C. MAZOUER, *op. cit.*, p. 236-249.

<sup>133</sup> *Ibid*, p. 260-265.

<sup>134</sup> « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité » dans M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, *op. cit.*, p. 323-348.

<sup>135</sup> C. MAZOUER, *op. cit.* p. 236-239.

Cette notion, centrale dans le christianisme, qualifie tout don, surnaturel et gratuit, de Dieu à l'humanité en vue de son Salut. Fréquemment, elle n'est octroyée et agissante que dans l'intériorité de son récipiendaire, par l'intermédiaire du Saint-Esprit. Faire un détour par l'Evangile selon saint Jean peut alors nous éclairer la raison de la présence de la grâce dans ces deux pièces. Aux chapitres 14 et 16, voici la description qui est faite de ce Saint-Esprit, sous le nom « Paraclet » : un « Esprit de vérité »<sup>136</sup>, que le monde « ne (...) voit point »<sup>137</sup>, qui pour les chrétiens « sera en vous »<sup>138</sup> et qui « convaincra le monde en ce qui concerne le péché, la justice, et le jugement »<sup>139</sup>.

Selon nous, cela correspond à la solution optée par Corneille pour représenter l'intervention sans monstration de Dieu : se contenter d'exposer les effets de la grâce dans l'intériorité des personnages. Le signe de la présence agissante de cette dernière résidera alors dans la conviction nouvelle de ceux-ci, c'est-à-dire leur conversion, qui constitue la finalité de ces deux pièces comme nous le verrons au chapitre IV.

Néanmoins, toutes les actions de la grâce ne se ressemblent pas : celle, d'essence passive, qui touche Emilie par « un repentir puissant »<sup>140</sup> n'est pas de même nature que celle d'Auguste qui clame « Je suis maître de moi comme de l'univers ; / Je le suis, je veux l'être »<sup>141</sup>. Néarque lui-même l'admettait « sa grâce / Ne descend pas toujours avec même efficace »<sup>142</sup>.

Nous pensons pouvoir distinguer deux sous-modalités de la grâce. La première, que nous allons développer dans ce sous-point, obéit à une conception plus classique du secours divin de l'humanité, ce qui ne sera pas le cas de la seconde, qui singularise le religieux de *Cinna* et *Polyeucte*. Pour l'heure, tenons-nous-en à la première modalité : la grâce prévenante.

Ce concept, qui tire son origine des écrits de Saint Ambroise et (surtout) de Saint Augustin, signifie littéralement « la grâce qui précède » (*gratia praeveniens*). Il qualifie les dons divins aux individus qui précèdent et préparent la conversion de leur âme et de leur conduite.

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, elle avait à nouveau été développée par Luis de Molina, dont nous avons déjà mentionné l'ampleur de l'influence sur Corneille. Le théologien espagnol insistait,

---

<sup>136</sup> Jn 14 : 17.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> Jn 16 : 8.

<sup>140</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, v. 1719.

<sup>141</sup> *Ibid.*, v. 1696-1697.

<sup>142</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, v. 29-30.

dans sa « théologie pastorale »<sup>143</sup>, sur l'universalité d'un tel don, qui atteignait toutes les sociétés à toute époque, la rendant ainsi autant applicable à la Rome augustéenne et l'Arménie du III<sup>ème</sup> siècle qu'à la France chrétienne du XVII<sup>ème</sup> siècle par exemple.

Cette notion était en effet bien connue de Corneille, comme l'atteste sa présence dans deux de ses écrits. Le premier est la traduction de *L'imitation de Jésus-Christ* (« sans ta grâce prévenante / je me plairois dans mon borbier »<sup>144</sup> « du Saint-Esprit les faveurs prévenantes, / les entières, les triomphantes, / n'entrent jamais au cœur que par l'humilité »<sup>145</sup>) et le second son *Remercîment présenté au Roi en l'année 1663* (« Ainsi du Dieu vivant la bonté surprenante / Verse, quand il lui plaît, sa grâce prévenante ; / Ainsi du haut des cieux il aime à départir / Des biens dont notre espoir n'osoit nous avertir. »<sup>146</sup>).

Ce dernier extrait, qui parle de la « bonté surprenante » d'un Dieu qui « du haut des cieux » dispose par surprise sa « grâce prévenante » nous semble parfaitement correspondre au mécanisme de la conversion des cœurs dans *Cinna* et *Polyeucte*. Dans l'une et l'autre pièce, on assiste en effet à des revirements intérieurs importants qui saisissent de manière inattendue certains personnages et les réorientent vers une voie nouvelle, plus vertueuse (chrétienne ou préchrétienne).

Pour mieux comprendre la logique de ces conversions, nous nous placerons du point de vue causal (la façon dont la grâce provoque un changement intérieur) et conséquentiel (l'impact visible de la grâce sur les personnages). Dans les deux cas, nous verrons qu'il y a une intrication entre la dramaturgie des deux pièces et l'univers sacramentel catholique.

### *La cause Eucharistique*

Lorsqu'il assiste aux conversions soudaines de Pauline et Félix, qui venait pourtant lui-même d'ordonner la mise à mort de Polyeucte pour sa foi chrétienne, Sévère profère des mots lourds de sens, révélateurs du fonctionnement de la grâce prévenante dans *Cinna* et *Polyeucte* :

---

<sup>143</sup> K.R. MCGREGOR, "Molina's Pastoral Theology", Kenosha, Carthage College, 2014, [[https://www.researchgate.net/publication/319128149\\_Molina's\\_Pastoral\\_Theology](https://www.researchgate.net/publication/319128149_Molina's_Pastoral_Theology)], (28/07/2025).

<sup>144</sup> T.A. KEMPIS, *op. cit.*, v. 376.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>146</sup> C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.*, p. 176.

« De pareils changemens ne vont point sans miracle : / Sans doute vos chrétiens, qu'on persécute en vain / Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain »<sup>147</sup>.

Quelle est donc cette « chose en eux qui surpasse l'humain » ? La réponse semble évidente : Dieu, à travers sa grâce. Mais comment celle-ci peut-elle être « en eux », plutôt qu'« avec eux » ?

Imprégnée par la tradition rhétorique latine, la construction du personnage cornélien en suit une de ses techniques classiques : la « procession des masques à l'intérieur du Masque »<sup>148</sup>, c'est-à-dire le phénomène de multiplicité interne des personnages<sup>149</sup>, dont l'importance est constituée de différentes personnalités (conflictuelles).

Dans l'*Institution Oratoire*, Quintilien relevait un passage significatif du *Pro Caelio* de Cicéron, où la plaidoirie du défendeur éponyme intégrait subitement la parole d'autres personnes, fictives<sup>150</sup> ou réelles<sup>151</sup>, selon une logique de discours imbriqué dans le discours. Il recommandait cette technique où « nous mettons (...) la parole dans la bouche de personnes que nous faisons, en quelque sorte, se lever à notre place. »<sup>152</sup>

Fumaroli constatait qu'à travers ces « scènes inscrites »<sup>153</sup> naissait un « théâtre dans le théâtre »<sup>154</sup> où, par le biais de ce dispositif, est révélé le fait que « le grand masque monologique contient d'autres masques qui dialoguent »<sup>155</sup>.

Ces préceptes rhétoriques contenus dans les écrits de Cicéron et Quintilien connurent une ample résonance chez les dramaturges de la première modernité, qui eurent tôt fait d'opérer la translation de cette technique rhétorique au domaine théâtral. « De même que le discours oratoire évoquait une foule de *personae* susceptibles de soutenir le personnage dont l'orateur

---

<sup>147</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1788-1790.

<sup>148</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op. cit. p. 311.

<sup>149</sup> La racine étymologique du terme « personnage » vient en effet du latin *persona*, se traduisant littéralement par « masque ».

<sup>150</sup> A savoir « ce vieillard dur et emporté, dans la pièce de Cécilius » (« Un tel père dirait avec une rigueur vraiment cruelle : (...) ») et « ce vieillard de Térence » (CICÉRON, *Pro Caelio*, trad. en fr. par M. NISARD)

<sup>151</sup> A savoir Appius (« Eh bien ! prenons-le dans sa famille même, prenons surtout l'illustre Appius Cécus ; il n'aura pas du moins le chagrin de la voir. S'il pouvait sortir du tombeau, voici ce qu'il lui dirait sans doute ») et Clodius (« Cependant, si vous voulez que je prenne un ton moins dur, je renverrai ce vieillard grossier et brutal ; je choisirai encore quelqu'un de votre famille ; par exemple, votre jeune frère (...) Imaginez que c'est lui qui vous parle ») (CICÉRON, op. cit.)

<sup>152</sup> QUINTILIEN, *L'Institution Oratoire* cité dans M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op. cit. p. 296.

<sup>153</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op. cit. p. 296.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*

était l'interprète, le dialogue et le monologue de théâtre font apparaître la pluralité des *personae* incluses comme autant de possibles dans la *dramatis persona* définie au départ. »<sup>156</sup>

Plus particulièrement, ces auteurs latins occupaient une place prépondérante dans le cursus des collèges jésuites<sup>157</sup>, dont celui de Rouen où Corneille fut alors introduit à ces préceptes. Il s'en inspirera par la suite dans sa carrière d'auteur. Voyons comment cela se matérialise ici :

Cinna, chef des conjurés, est de la sorte tiraillé entre un Cinna galant (soumis à la volonté d'Emilie), un Cinna héroïque (visant les plus hautes vertus romaines), et un Cinna Politique (au sens de la 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire machiavélique). De même, le Polyeucte chrétien l'est entre un Polyeucte politique (général honorable et proche du gouverneur) et un Polyeucte galant (époux de Pauline). Unifiés par les contours d'une *dramatis persona*, ils n'en restent pas moins divisés en leurs fors intérieurs par cette compétition entre différentes *personae*.

C'est dans cette économie-là que Dieu s'invite, s'infiltrant *dans* les personnages qu'Il touche de sa grâce. S'étant lui-même constitué comme « masque »<sup>158</sup>, il se joint aux autres masques concurrents.

En effet, à la scène II de l'acte IV de *Cinna*, Auguste, qui vient d'apprendre la conjuration qui le vise, entre dans un trouble profond. Il commence alors un long monologue, qu'il débute en interpellant le Ciel : « Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie / Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ? ». <sup>159</sup>

Ce qu'il y a de surprenant, c'est que le Ciel semble lui répondre dans ce même monologue, quelques vers plus loin, comme s'il avait pris possession de lui et pouvait de la sorte parler directement à Auguste, qu'il désigne non comme « moi » mais comme « toi » : « Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre. / Quoi ! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné ! »<sup>160</sup>

Cette technique n'est, en soit, pas neuve : « Bien de monologue de tragédies ne sont que des délibérations où les différentes *personae* possibles du même personnage sont tour à tour

---

<sup>156</sup> *Ibid*, p. 311.

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 288.

<sup>158</sup> Cf. la note de bas de page 149.

<sup>159</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1121-1122.

<sup>160</sup> *Ibid*, v. 1130-1131.

évoquées par lui-même »<sup>161</sup>. Ce qui, en revanche, est plus surprenant est que cette voix se permet de parler au nom du Ciel « Leur trahison est juste, et le ciel l'autorise »<sup>162</sup>. Ce dialogue provoque en lui un trouble qui servira de fondation à son acte providentiel de clémence, lors de la dernière péripétie.

Dans *Polyeucte*, Félix fait lui aussi une remarque interpellée à ce propos, au moment où il décrit sa conversion : « Je m'y trouve forcé par un secret appas ; / Je cède à des transports que je ne connois pas ; / Et par un mouvement que je ne puis entendre, / De ma fureur je passe au zèle de mon gendre. »<sup>163</sup>

Dieu serait alors, pour Félix comme pour Auguste, ce « secret appas » qui triomphe en eux de manière fulgurante, supplantant leurs autres *personae* pour faire plutôt advenir un *dramatis persona* dévot. Une singularité de ces pièces résiderait donc, selon nous, dans l'irruption de Dieu dans ce jeu dramatique propre au personnage classique, « visage à la recherche de son masque définitif, [dont] ce que l'on appelle sa psychologique [n'est que] la palpitation même des *personae* possibles qui s'offrent à lui en cours de route, jusqu'à ce qu'il trouve celle qu'appelait sa vocation, librement consentie chez Corneille, prédéterminée chez Racine »<sup>164</sup>.

Cette intrusion de Dieu dans la Création fait parfaitement sens une fois comprise selon une théologie de l'Incarnation, au centre du catholicisme qui animait Corneille. Mais puisque précisément Dieu ne s'incarne pas dans ces deux tragédies, Il semble remplacer cette modalité de présence dans le monde par une autre, celle de l'Eucharistie.

Ce sacrement est défini par le principe de la transsubstantiation d'une matière terrestre (le pain et le vin) en une substance divine (le corps du Christ). Pour paraphraser le Catéchisme du Concile de Trente, citant lui-même saint Augustin, il met en rapport « deux choses, l'apparence visible des éléments, et la vérité invisible »<sup>165</sup> de Dieu. Il est alors précieux pour analyser *Cinna* et *Polyeucte*, dans la mesure où ces pièces nous paraissent présenter une même modalité de présence : celle de l'intrusion soudaine, à la fois muette, désincarnée et invisible

---

<sup>161</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op. cit. p. 311

<sup>162</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., v. 1145.

<sup>163</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1769-1772.

<sup>164</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op. cit. p. 311.

<sup>165</sup> « Catéchisme du Concile de Trente », cité dans FRATERNITE SACERDOTALE SAINT-PIERRE, *Salve Regina*, [[http://salve-regina.com/index.php?title=Cat%C3%A9chisme\\_du\\_Concile\\_de\\_Trente:\\_Deuxi%C3%A8me\\_partie](http://salve-regina.com/index.php?title=Cat%C3%A9chisme_du_Concile_de_Trente:_Deuxi%C3%A8me_partie)], (12/08/2025).

(comme l'est le Dieu cornélien<sup>166</sup>) dans « l'apparence visible » des personnages d'une « vérité invisible », celle d'une sur-présence divine.

Cela avait été une des grandes thèses de Louis Marin : affirmer que la littérature classique obéissait à la même économie sémiotique que celle du mystère eucharistique<sup>167</sup>. La représentation possédait donc une fonction de transsubstantiation, devant joindre au signifiant du pouvoir monarchique (le portrait du roi) une sur-présence, celle du signifié de ce même pouvoir.

Mais Marin, tout comme Merlin-Kajman qui lui emboîte le pas, était bien plus intéressé par la dimension politique et profane de ce « syndrome eucharistique »<sup>168</sup> que de la signification plus purement religieuse qu'il recèle. Or, pour nous, l'intérêt réside dans la constatation d'une collusion (très significative pour notre étude) entre une théologie sacramentelle catholique et une écriture dramatique profane, qui se fondent ainsi l'une dans l'autre.

Ce n'est pas la seule, comme nous allons maintenant le voir, de manière encore plus visible pour un autre sacrement.

### *L'effet baptismal*

La conséquence de cette irruption surprise peut se lire dans une évolution singulière du comportement de Cinna et Polyeucte. Le premier voit à l'acte III une inflexion de sa volonté tyrannicide par un soudain remord qui annonce son repentir final, tandis que le second se trouve complètement transfiguré à l'acte II par les effets de son baptême. Dans les deux cas, on assiste à un brusque changement de caractère de la part des deux héros, alors même que dans le paradigme classique, l'évolution psychologique est perçue comme un défaut de composition<sup>169</sup>.

Cela semble, de prime abord, moins évident pour Polyeucte, qui paraît d'emblée se rallier à la cause chrétienne. Mais à y regarder de plus près, on remarque la présence d'une saute brutale dans son attitude. Initialement, dans les deux premières scènes de la pièce, Néarque le décrit comme étant « loin de cette ardeur parfaite »<sup>170</sup> (en parlant de la foi), illusionné par le diable (« Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse »<sup>171</sup>) face à l'attitude tiède de Polyeucte

---

<sup>166</sup> Du moins au théâtre. Ses œuvres dévotes, elles, suivent une conception plus traditionnelle de Dieu.

<sup>167</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, op. cit. p. 13.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 105.

<sup>169</sup> J.D. LYONS, op. cit.

<sup>170</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 77.

<sup>171</sup> *Ibid*, v. 53.

qui demande de « différer »<sup>172</sup> son baptême, et qui à la vue de Pauline s'exprime ainsi : « Je sens déjà mon cœur prêt à se révolter, / Et ce n'est qu'en fuyant que j'y puis résister. »<sup>173</sup>

Or, la prochaine fois qu'on le retrouve, dans la séquence des scènes IV, V et VI de l'acte II, il n'est plus du tout le même homme, bien plus stoïque. A la même Pauline, il réplique alors : « C'est trop verser de pleurs : il est temps qu'ils tarissent, / Que votre douleur cesse, et vos craintes finissent »<sup>174</sup>), investi d'un zèle nouveau qui le poussera à aller profaner publiquement les statues païennes.

On mesure tout l'écart avec les scènes précédentes dans la déclaration du même Néarque, avertissant désormais Polyeucte : « Ce zèle est trop ardent, souffrez qu'il se modère. »<sup>175</sup>. Même la mort n'est plus un risque : « Je la cherche pour lui »<sup>176</sup> affirme-t-il, en se référant à Dieu. La foi du nouveau Polyeucte, si soudainement intense, est évidente dans les nombreuses stichomythies de la scène VI, qui démontrent la conviction inébranlable et vigoureuse de celui-ci face aux objections multiples de Néarque contre son projet de briser les idoles romaines.

Survient de la sorte, dans le creux qui sépare le Polyeucte de l'acte I du Polyeucte de l'acte II, à une transition brusque concernant son *ethos*.

Dans l'acte I, il est conforme aux codes du héros médiocre aristotélicien, ni tout à fait bon (sa foi, vertu suprême, est vacillante et souffre de bien de faiblesse), ni tout à fait mauvais. On entreperçoit dans son comportement, si l'on ne savait pas qu'on se trouvait dans une tragédie hagiographique, la possible imminence d'une *hamartia*, cette faute du héros tragique qui le mène à sa chute.

Il est ainsi fort éloigné de la constance admirable dont faisait par exemple preuve Horace dès sa première apparition. Celui-ci était déjà entièrement disposé à se sacrifier : « Quoi ! Vous me pleureriez mourant pour mon pays ! / Pour un cœur généreux ce trépas a des charmes, / La gloire qui le suit ne souffre point de larmes, / Et je le recevrais en bénissant mon sort / Si Rome et tout l'État perdaient moins en ma mort »<sup>177</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibid*, v. 52.

<sup>173</sup> *Ibid*, v. 123-124.

<sup>174</sup> *Ibid*, v. 593-594.

<sup>175</sup> *Ibid*, v. 653.

<sup>176</sup> *Ibid*, v. 656.

<sup>177</sup> P. CORNEILLE, *Horace*, v. 398-402.

Pour obtenir une telle attitude de la part de Polyeucte, il faut se rendre à l'acte II, où il apparaît soudainement, et par contraste complet avec ce qui précédait, comme le héros cornélien par excellence, c'est-à-dire parfaitement vertueux, incapable de la moindre faute, réglant pleinement sa conduite à l'idéal religieux qu'il se fixe. Cette conception héroïque n'est même plus tragique, mais épique, substituant à la nature ambigüe du héros propre à la tragédie, une autre conception de cette même figure, issue de l'épopée (telle que théorisée par Le Tasse)<sup>178</sup>, où le héros incarne la perfection d'un caractère, sans aucune ambivalence.

Il y a là une sorte de syncope, c'est-à-dire une saute brusque et inattendue d'un état (le héros médiocre) à un autre (le héros parfait) dans le drame. Cette syncope avait plutôt été associée par Merlin-Kajman à la dramaturgie racinienne, prenant l'exemple dans *Bérénice* du passage soudaine entre le temps idyllique de la romance et le temps dés-idéalisé de la séparation, sans aucune transition<sup>179</sup>.

Il nous semble que ce principe de la syncope serait également valide ici, mais simplement inversé vis-à-vis des implications qu'il charrie avec lui. La syncope cornélienne n'est de fait pas celle du désenchantement racinien : il ne s'agit pas de quitter l'Eden<sup>180</sup>, mais d'y entrer.

Polyeucte paraît alors subitement défait de tout péché, pourtant inhérent à la condition humaine dans une perspective chrétienne. Qu'est-ce qui peut expliquer cette transition, survenue hors-champs ? La réponse est donnée à même le texte par Néarque : « Vous sortez du baptême, et ce qui vous anime, / C'est sa grâce qu'en vous n'affaiblit aucun crime »<sup>181</sup>. Il s'agit donc des effets du baptême, et à travers lui de la Grâce divine. Elle fait rentrer Polyeucte, « né à nouveau »<sup>182</sup> à travers ce sacrement, dans un état de grâce qui le lave de sa nature pécheresse : « le Baptême est une régénération spirituelle, par laquelle nous naissons véritablement enfants de Dieu »<sup>183</sup>.

Cinna suit un schéma très similaire, malgré son statut d'histoire profane. Animé de velléités tyrannicides, il est brusquement rattrapé par des scrupules inattendus dans les scènes

---

<sup>178</sup> G. FORESTIER, *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>179</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *op. cit.*, p. 301-311.

<sup>180</sup> C'est par ce référent paradisiaque que Merlin-Kajman décrivait le temps initial de la dramaturgie de *Bérénice*. Cf. *ibid.*

<sup>181</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.* v. 693.

<sup>182</sup> Jn 3 : 3 : « En vérité, en vérité, je te dis : Si quelqu'un n'est pas né à nouveau, il ne peut pas voir le royaume de Dieu. »

<sup>183</sup> « Catéchisme du Concile de Trente », cité dans FRATERNITE SACERDOTALE SAINT-PIERRE, *Salve Regina*, [[http://salve-regina.com/index.php?title=Cat%C3%A9chisme\\_du\\_Concile\\_de\\_Trente:\\_Deuxi%C3%A8me\\_partie](http://salve-regina.com/index.php?title=Cat%C3%A9chisme_du_Concile_de_Trente:_Deuxi%C3%A8me_partie)], (12/08/2025).

II et III de l'acte III, alors même que précédemment il reprochait sa tiédeur à Maxime, réticent et apeuré de l'éventualité d'une conjuration sanglante. Et, soudainement, la situation diamétralement inverse survient, laissant Maxime confus et pour le moins surpris de cette culpabilité nouvelle : « Vous n'aviez point tantôt ces agitations ; / Vous paroissiez plus ferme en vos intentions ; / Vous ne sentiez au cœur ni remords ni reproche »<sup>184</sup>.

Là aussi, il y a une bascule complète, mais cette fois-ci sans aucun sacrement chrétien qui puisse l'expliquer. Cela dit, il n'y a là aucun problème particulier puisqu'en bon moliniste qu'il était, Corneille croyait en une universalité de la grâce, accessible même aux païens.

Ainsi, si Dieu s'invite dans les affaires des hommes sur un mode eucharistique, Il agit en eux selon un mode baptismal, qui les lave de leurs péchés pour leur permettre d'emprunter la voie de leur rédemption.

Tout ceci constitue la première modalité d'action de Dieu dans le monde. Si elle prend source dans la figure du héros, elle a une vocation universelle puisque son fonctionnement vient contaminer d'autres personnages, qui vont être agis par la grâce de la même façon. La grâce prévenante que Dieu offre à Polyeucte va par exemple provoquer des répliques (au sens sismique du terme) en Néarque et, après son martyr, en Félix et Pauline.

Mais qu'est-ce qui distingue singulièrement la grâce des héros de ces deux pièces<sup>185</sup> (de nature plus restrictive) de la grâce prévenante (à vocation plus universelle) ?

## 7. La grâce charismatique

Cette grâce-ci est bien moins « classique » : on ne saurait la relier à l'une ou l'autre notion de l'orthodoxie théologique, étant donné qu'elle résulte plutôt d'un syncrétisme entre le concept chrétien de la grâce et un idéal héroïque profane, qui se trouvait être, par définition, élitiste.

De fait, elle sied plus à la dramaturgie héroïque, celle que s'était choisie Corneille, où pouvait difficilement exister une intrigue dans laquelle l'intégralité des personnages adopterait

---

<sup>184</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 821.

<sup>185</sup> A savoir Polyeucte et Auguste (et non Cinna).

une attitude passive devant une grâce divine reçue à dose égale : c'était par principe incompatible avec l'*ethos* héroïque qui devait animer ces tragédies.

Pour parvenir à une alternative plus convenable à ce type de dramaturgie sans pour autant rogner sur sa conception providentialiste, Corneille devait s'éloigner de l'imaginaire sacré conventionnel pour élaborer un modèle qui lui soit propre, simultanément (et également) héroïque et divine.

Longtemps, les études cornéliennes ont cherché la définition du caractère héroïque typique de l'auteur normand dans l'étude des actions glorieuses du « premier acteur » (terme par lequel Corneille désigne le personnage principal<sup>186</sup>), le plus souvent accomplies dans un renversement final extraordinaire, le fameux « coup » longuement développé par Louis Marin.

Mais Lise Michel avait plus récemment mis en exergue la relativité de ces actions dans la détermination de l'*ethos* héroïque<sup>187</sup>. Des actions semblables peuvent être tantôt assimilées au tyran, tantôt au souverain vertueux : le respect ou non des lois, le choix de la clémence ou du sévère, l'écoute d'un conseil ou le gouvernement solitaire, ...

Pour trancher définitivement la question, il faudrait plutôt se positionner du côté de la subjectivité des personnages : est vertueux quiconque sera décrit, par lui-même ou par d'autres, comme étant vertueux, dans un paradigme qui présuppose une pure transparence morale du langage<sup>188</sup>, où tout énoncé reflète obligatoirement le réel.

Cela nous oblige à nous situer dans le domaine de la perception interne de l'action, plutôt que dans sa dimension objective extérieure. La réaction classique, chez Corneille, face à l'action du héros est l'admiration. C'est elle qui constituerait, selon nous, le signe distinctif le plus évident et infalsifiable de la marque divine du héros élu<sup>189</sup>, ici préparée par la régénération baptismale et l'intrusion eucharistique.

Un des exemples les plus célèbres se trouve dans *Nicomède* : la figure éponyme rapportait, dans la scène IX de l'acte V, la manière dont il avait ramené à la paix le royaume de

---

<sup>186</sup> Cf. P. CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, 1660.

<sup>187</sup> L. MICHEL, *op. cit.*, p. 185-198.

<sup>188</sup> *Ibid*, p. 210-213.

<sup>189</sup> Car, pour Corneille comme pour les autres auteurs de son époque, une telle "élection" surnaturelle doit forcément à un moment donné du drame "éclater", c'est-à-dire être publiquement exposé, reconnu et accepté. On mesure là toute la différence qui sépare cette conception de celle de la période romantique, où le rejet par la masse et la dissimulation forcée de ces caractéristiques surnaturelles constituent au contraire un des *topos* fréquents (pensons par exemple au *Manfred* de Lord Byron)

Bithynie, au bord de la guerre civile, de la façon suivante : « Tout est calme, Seigneur : un moment de ma vue / A soudain apaisé la populace émue »<sup>190</sup>.

Cette réplique condense un des aspects les plus fondamentaux de la conception cornélienne du héros : une « mythologie de la présence efficace »<sup>191</sup>. Jean Starobinski avait longuement analysé cette faculté à démontrer sa grandeur sans jamais avoir à produire autre chose que l’affichage de sa sublime présence, entourée d’un charisme qui ne nécessite ni mot, ni geste supplémentaire pour convaincre<sup>192</sup>. L’inné, l’immanent, la simple présence irradie et l’emporte sur n’importe quel acte.

Ce phénomène, récurrent tout au long de l’œuvre de Corneille<sup>193</sup>, existe dès sa première pièce. Dans *Mélite*, on retrouve déjà en effet un comportement similaire. Tircis, précédemment indifférent envers Mélite, abandonne toute sa conviction si tôt qu’il la voit paraître à sa fenêtre, sans qu’elle ne dise rien. « Une révélation s’est produite : Tircis, en un clin d’oeil, s’est converti, rompant avec son passé et ses convictions. (...) Cela tient à la simple présence d’une personne, dont émane un pouvoir absolu. »<sup>194</sup>

Tout comme pour Cinna devant Auguste ou la « populace » devant Nicomède, lui aussi est perturbé par ce qu’il observe : le spectacle du « miracle d’une toute-puissance sans dépense d’énergie »<sup>195</sup>, une « action sans effort »<sup>196</sup> qui produit une « illumination instantanée »<sup>197</sup> dans la conscience d’autrui.

Corneille n’a pas en soit inventé ce procédé, qui constituait en réalité un des thèmes favoris de la rhétorique amoureuse de son époque. Ce fut notamment un des lieux communs de la littérature précieuse, et plus généralement de l’âge baroque<sup>198</sup>.

Cependant « chez Corneille, cet effet de présence n’appartient pas seulement à la poésie de louange amoureuse ; il a sa place dans la poésie religieuse. »<sup>199</sup>, tant « il est clair que nous

---

<sup>190</sup> P. CORNEILLE, *Nicomède*, 1651, v. 1779-1780.

<sup>191</sup> J. STAROBINSKI, *L’Œil vivant, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1999, p. 32.

<sup>192</sup> Cf. *ibid.*

<sup>193</sup> Dans *La Suite du Menteur*, Dorante tombe amoureux de Mélisse à la seule vue de son portrait. Dans *La Toison d’or*, l’apparition de l’image peinte de la jeune reine Marie-Thérèse ira jusqu’à transformer l’environnement lui-même : « Tout le théâtre se change en un jardin magnifique à la vue du portrait de la Reine, que l’Hyménée lui présente »

<sup>194</sup> J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*

avons affaire à une rhétorique qui emprunte ses armes à une émotion très primitive : le saisissement devant le sacré et sa lumière. »<sup>200</sup>

Cela semble complètement antinomique avec le paradigme classique, pur espace d'action et de verbe, que soit autant valorisée cette dimension du non-performé et du non-énoncé. Comment expliquer que la simple vue suffise et trouve sa place dans cette dramaturgie cornélienne de l'admiration ?

Etymologiquement, admirer (*admirari*) signifie littéralement « regarder avec étonnement / attention (*-mirari*) vers (*ad-*) ». C'est bien cette importance du sens de la vue que Pauline, fraîchement convertie, souligne après avoir assisté à l'exécution de son mari : « Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir, / *M'a dessillé les yeux*, et me les vient *d'ouvrir*. »<sup>201</sup> (Nous soulignons).

De même, Cinna explique en des termes similaires le trouble, né de ses remords soudains envers Auguste, qui le saisit :

« Je sens au fond du cœur mille remords cuisants, / *Qui rendent à mes yeux* tous ses bienfaits présents ; / Cette faveur si pleine, et *si mal reconnue*, / Par un mortel reproche à tous moments me tue. / Il me semble surtout *incessamment le voir* / Déposer en nos mains son absolu pouvoir »<sup>202</sup> (Nous soulignons).

Cette évidence, très subite, de la bonté de l'action d'Auguste envers lui (le prendre en ami<sup>203</sup> ; lui déléguer le pouvoir de l'Empire<sup>204</sup> ; lui accorder la main d'Émilie<sup>205</sup>) - qu'il avait complètement ignoré auparavant, lui semble désormais impossible à ne pas voir, à ne pas admirer.

On voit donc là une distinction entre l'action vertueuse, reléguée à un rang secondaire, et sa réception admirative, ici primaire. Une même action qui, une fois aperçue dans deux temporalités différentes, semble ainsi radicalement autre dans la seconde vis-à-vis de la première. Qu'est-ce qui distingue donc ces deux temporalités ? Au vu de ce que nous avons déjà démontré, la réponse paraît couler de source : la grâce. Certes, mais de quelle sorte ?

---

<sup>200</sup> *Ibid*, p. 33-34.

<sup>201</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1725-1726.

<sup>202</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 803-808.

<sup>203</sup> *Ibid*, v. 397-99 : « Ne considérez point cette grandeur suprême, / Odieuse aux Romains, et pesante à moi-même ; / *Traitez-moi comme ami, non comme souverain* » (Nous soulignons)

<sup>204</sup> *Ibid*, v. 626-627 : « Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire ; / Mais je le retiendrai pour vous en faire part. ».

<sup>205</sup> *Ibid*, v. 637 : « Pour épouse, Cinna, je vous donne Émilie ».

Il nous semble qu'il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une *grâce charismatique*<sup>206</sup>. Ici, le terme « charismatique » cumule un double sens, qui serait autant celui de « conféré par la grâce divine » que celui de « doué d'une influence, d'un magnétisme exceptionnels »<sup>207</sup>.

Elle se superpose et transcende l'action vertueuse (et sa perception, expliquant ce phénomène de double temporalité). Sa fonction est la suivante : la Providence dépose ce don charismatique sur un héros, afin de rallier à elle progressivement le reste des personnages et de mettre fin au conflit tragique. Ce charisme consiste au surgissement d'une aura, qui se greffe sur la personne en lui conférant une puissance de fascination nouvelle, à même de performer des effets sur les personnages environnants, ce que la simple grâce prévenante ne permettait pas.

En effet, le gouvernement généreux d'Auguste envers Cinna n'empêchait pas ce dernier de continuer son projet tyrannicide. Mais soudainement survient un charisme nouveau qui, en s'attachant à Auguste, sape désormais toutes les velléités meurtrières du conjuré. De même, Félix et Pauline, initialement dans l'incompréhension complète face au geste de Polyeucte, sont ensuite happés par une force de persuasion que son martyr lui confère à titre posthume.

Le héros ainsi élu occupe désormais un rôle privilégié, celui d'intermédiaire et d'étendard de la grâce divine. Il en est le médium vivant et présent sur la scène théâtrale, chargé de guider héroïquement le reste des personnages vers le salut, grâce à l'admiration et la magnanimité (valeurs cardinales de l'univers social et symbolique cornélien) qu'il suscite.

C'est bien ce qu'exprime Néarque dans la scène VI de l'acte II, lorsque, désespéré par la pureté et la puissance du zèle religieux de Polyeucte, qu'il ne trouve pas en lui, constate que « ce qui vous anime, / C'est sa grâce qu'en vous n'affaiblit aucun crime »<sup>208</sup> avant de continuer « Dieu, dont on ne doit jamais se défier, / Me donne votre exemple à me fortifier »<sup>209</sup>.

---

<sup>206</sup> La première utilisation de ce terme remonte, à notre connaissance, à la traduction anglaise de Ryan Grant d'un ouvrage latin de Fr. Martin Hagen explorant le concept de "*gratia gratis data*" de Thomas d'Aquin (cf. C. RIPPERGER, *The Charismatic Graces*, s.ed., s.l., 2022.). Usuellement plutôt traduit par "grâce gratuite", il désigne une grâce reçue par un individu non pour sa propre sanctification mais pour celle des autres. Dans le contexte de notre travail, ce terme prend un sens légèrement différent, où il est moins question d'une grâce reçue pour le bénéfice d'autrui que du caractère éminemment charismatique acquis par celui qui le reçoit.

<sup>207</sup> Ces deux définitions proviennent du dictionnaire *Robert* en ligne, en l'état du 12 août 2025.

<sup>208</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 693-694.

<sup>209</sup> *Ibid.*, v. 703-704.

Comme nous le voyons, Dieu délègue, à travers la grâce charismatique, une partie de sa toute-puissance à une figure humaine. Cette médiation se fait dans *Polyeucte* par la figure du saint, mais dans *Cinna*, il est intéressant de remarquer que ce rôle est occupé par un monarque, ce qui nous informe sur une porosité des rôles entre religieux et politique, analogue à ce que constitue la religion monarchique.

La grâce charismatique est donc un axiome indispensable, et le point de départ de la présence relative d'éléments de la religion monarchique dans les deux pièces. C'est cette prémisse que nous développerons au chapitre suivant.

## 8. Stratégie auctoriale

Nous pensons ici avoir cerné les contours de la nature particulière du divin dans *Cinna* et *Polyeucte*. Avant de voir comment cette configuration s'insère, de manière plus ou moins problématique, dans la dramaturgie politique de son époque, il convient de s'intéresser à la dimension personnelle qu'une telle représentation de Dieu avait pour Corneille - une question dont les implications de la réponse nous aideront à mieux saisir la suite de ce travail.

Contrairement à Molière, Diderot ou Voltaire, l'influence de l'éducation jésuite de Corneille s'étend bien au-delà de la simple période scolaire où il y a suivi son cursus. Fumaroli avait su mettre en lumière l'omniprésence de cet ordre religieux dans la vie ultérieure de Corneille, qu'il s'agisse du P. Claude Delidél<sup>210</sup>, son directeur de sa conscience ; des sujets empruntés au P. Bernardino Stefonio<sup>211</sup> ; de l'influence stylistique et thématique du P. Nicolas Caussin<sup>212</sup> ; de l'imprégnation de conceptions dramaturgiques forgées par Tarquinio Galluzzi, ...

Mais, malgré tout cela, Corneille ne s'est pas décidé à intégrer la galaxie du théâtre des collèges, préférant se diriger vers les scènes, le public et les sujets profanes. Ce choix constitue un premier signe de son autonomie auctoriale. Il est important de prendre au sérieux cette orientation singulière dont dénote dès ses débuts la carrière de Corneille, ni pleinement jésuite, ni pleinement laïque.

---

<sup>210</sup> « Rhétorique, dramaturgie et spiritualité : Pierre Corneille et Claude Delidél S.J. » dans M. FUMAROLI, *Héros et orateur*, op. cit., p. 115-137.

<sup>211</sup> « Corneille disciple de la dramaturgie jésuite : le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio S.J. » dans M. FUMAROLI, *Héros et orateur*, op. cit., p. 138-169.

<sup>212</sup> A.-E. SPICA, op. cit.

<sup>136</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateur*, op. cit., p. 10.

Fumaroli avait ainsi qualifié Corneille de « jésuite du dehors »<sup>213</sup>. Cette notion renvoie à un des titres adoptés par le Roi de France, qualifié d'« évêque du dehors » en raison de son sacre effectué selon un rituel similaire à celui des évêques. Il en résultait qu'on « [l'extirpait] de son statut de laïc, pour prendre une position à part dans la société, entre la sphère temporelle et la sphère spirituelle »<sup>214</sup>.

Transposée à Corneille, cela reviendrait alors à affirmer l'hypothèse d'une même ambivalence de positionnement chez lui, entre monde profane et monde chrétien. Peu développée en tant que tel par Fumaroli, cette appellation nous semble pouvoir être le point de départ d'une réflexion plus ample.

Nombre d'études (Steegamn, Niderst, Couton, ...), au moment de chercher à identifier les traces du religieux chez Corneille, ont parfois eu tendance à pratiquer une trop grande focalisation exclusive sur l'orthodoxie religieuse de son temps. Or, comme le rappelait Prigent : « le christianisme de Pierre Corneille, loin des querelles théologiques, est avant tout celui de son public »<sup>215</sup>. Il nous semble alors essentiel de comprendre la portée significative de cette position périphérique, excentrée, intermédiaire et médiatrice que Corneille occupe vis-à-vis des normes catholiques.

Par son statut même d'auteur de théâtre, il ne peut décemment être évalué entièrement selon les critères dogmatiques d'un ordre religieux. Bien qu'imprégné de nombreuses conceptions dévotes, il devait simultanément opérer une nécessaire adaptation aux réalités du monde séculier, où il pouvait profiter (sans qu'il lui vienne à l'esprit de renoncer à sa piété) d'un nouveau champ libre d'expérimentation et d'expression, prestigieux à ses yeux : le théâtre profane.

Dès lors, sa foi devra en quelque sorte se diluer dans la dramaturgie pilotée par l'Etat - par le biais de l'Académie française - ou par les Grands seigneurs du Royaume, souvent également moins sensibles aux questions religieuses qu'aux récits glorieux d'exploits séculiers.

Cette situation aboutira *in fine* à la formation, durant les années 1630-1640, de la dramaturgie héroïque avec ses tragédies politiques.

---

<sup>213</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateur ...*, op. cit., p. 10.

<sup>214</sup> M.-A. HUGEL, « Du roi-prêtre au roi. Le double pouvoir dans le contexte franco-allemand de la diffusion du protestantisme » dans *Trajectoires* n°13, 2020, [<https://journals.openedition.org/trajectoires/5294>], (25/07/2025).

<sup>215</sup> M. PRIGENT, *Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 77.

Corneille, à la fois à la recherche de soutien mécénal et de reconnaissance publique, pouvait difficilement agir autrement que de se conformer (partiellement) aux exigences de son temps - mais surtout celles de son pays.

En effet, en Espagne (mais ce constat vaudrait aussi pour l'Italie) par exemple, le climat politique, théâtral et religieux était fort différent et permettait une expression plus franche et ouverte de la religiosité. Des genres attitrés (comédie religieuse, *auto sacramentale*, *comedia de santos*), tous très vivants, convenaient parfaitement à cela et se retrouvaient de la sorte pratiqués par tous les grands auteurs du Siècle d'Or espagnol : Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón et même Cervantès.

Leurs œuvres respectives font une bien plus grande place à l'exploration, frontale, des sujets religieux que ne le fera jamais Corneille, pourtant si imprégné de littérature espagnole<sup>216</sup>. En butte avec les frontières que lui impose la France du Grand Siècle, il demeura, durant toute sa vie, en quelque sorte tiraillé par une double inclination, dévote et laïque, à l'image de nombre de personnes de son époque, y compris chez les auteurs de théâtre (pensons par exemple à Desmarets de Saint-Sorlin).

Cette analyse nous est confirmée par son propre neveu, Fontenelle, qui finissait sa *Vie de Corneille* de cette façon : « À beaucoup de probité naturelle il a joint, dans tous les temps de sa vie, beaucoup de religion, et plus de piété que le commerce du monde n'en permet ordinairement »<sup>217</sup>, avant d'ajouter dans une note de bas de page :

« Les fanatiques qui, par une jalousie secrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de Corneille, n'ont pas songé combien cet outrage révolte des hommes de génie ; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des esprits très éclairés, qui ne peuvent souffrir qu'on avilisse le plus beau des arts. (...) Au reste, cette persécution fanatique ne s'est vue qu'en France. On a tempéré en Espagne, en Italie, les anciennes rigueurs, qui étaient absurdes : on ne les connaît point en Angleterre »<sup>218</sup>.

Le résultat de cette tension est pour Corneille une aspiration religieuse frustrée, en partie castrée dans ses œuvres théâtrales par une série d'obstacles insurmontables à elle : le dictat de la vraisemblance ainsi que l'hostilité mondaine (comme l'attestait l'accueil froid de

---

<sup>216</sup> Cf. L. PICCIOLA, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

<sup>217</sup> B. DE FONTENELLE, *Vie de Pierre Corneille*, 1690.

<sup>218</sup> *Ibid.*

*Polyeucte* à l'Hôtel de Rambouillet<sup>219</sup>) et religieuse (avec une lente montée généralisée du jansénisme dans la population française, qui allait faire du théâtre une de ses cibles favorites).

De cette façon, la piété catholique de Corneille perd son objet naturel qu'auraient constitué les récits de l'histoire sainte et les hagiographies. Néanmoins, il restait pour lui absolument indispensable que cette foi puisse survivre. Corneille aurait vraisemblablement assez mal supporté une option alternative à celle-ci<sup>220</sup>, lui qui s'était vanté dans la dédicace de *L'Imitation de Jésus-Christ* au pape Alexandre VI d'avoir su faire régner les vertus, dont « quelques-unes même des chrétiennes »<sup>221</sup>.

Dès lors, pour cela, sa piété avait besoin de se trouver un objet de substitution. Ce sera le sujet de notre prochain chapitre.

---

<sup>219</sup> Fontenelle le raconte ainsi : « Avant que l'on jouât *Polyeucte*, Corneille le lut à l'hôtel de Rambouillet, souverain tribunal des affaires d'esprit en ce temps-là. La pièce y fut applaudie autant que le demandaient la bienséance et la grande réputation que l'auteur avait déjà. Mais quelques jours après Voiture vint trouver Corneille, et prit des tours fort délicats pour lui dire que *Polyeucte* n'avait pas réussi comme il pensait, que surtout le christianisme avait extrêmement déplu. Corneille, alarmé, voulut retirer la pièce d'entre les mains des comédiens qui l'apprenaient (...)» (*Ibid*)

<sup>220</sup> Fontenelle racontait également que : « Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre ». (*Ibid*)

<sup>221</sup> De même, dans la préface de la dédicace de *L'Imitation de Jésus-Christ*, il confie au pape être habité par « une réflexion sérieuse qu'il falloit comparoître devant Dieu, et lui rendre compte du talent dont il m'avait favorisé ». T.A. KEMPIS, *op. cit.*, t. 8, p. VI.

### III : La politique providentielle

#### 1. Enjeux

Il est maintenant temps de passer au terme « monarchique » du syntagme « la religion monarchique dans le théâtre cornélien ».

L'objectif de ce chapitre sera d'évaluer comment l'héroïsme chrétien de Polyeucte et préchrétien d'Auguste parvient à survivre une fois intégré dans une dramaturgie politique, articulée autour des intrigues d'un pouvoir séculier qui, dans sa pratique et dans sa pensée, est entré au XVII<sup>ème</sup> siècle dans une claire dynamique d'autonomisation vis-à-vis du christianisme. Comment s'organise alors la conciliation entre ces éléments (partiellement) antagonistes ?

Il ne s'agit donc pas de déterminer avec précision l'orientation politique qui serait celle de Corneille. Ce débat, objet d'une très longue historiographie, reste toujours ouvert sans avoir (pour l'instant) été résolu en une réponse satisfaisante. A la place, les différents spécialistes proposent des positions on ne peut plus divergentes les unes par rapport aux autres, allant d'un Corneille "réactionnaire", anti- absolutiste<sup>222</sup> à un Corneille "progressiste"<sup>223</sup>, avec de part et d'autre une argumentation étayée et convaincante.

Plutôt que de s'engager dans un tel questionnement, nous chercherons à reconstituer un pan de l'imaginaire cornélien à même d'expliquer par quels moyens l'auteur parvient à articuler de manière harmonieuse ses valeurs dévotes, sa dramaturgie héroïque et un univers politique.

Sans une construction savante, la tragédie courrait en effet le risque de résulter en un produit bâtard et déséquilibré entre ces trois sphères-là. Dans un siècle marqué par la disparition progressive de la conception holiste<sup>224</sup> de la réalité, ces différents domaines (religieux, politique, morale) entraînent en effet dans un processus de déliaison les uns par rapport aux autres.

Ce n'est toutefois pas encore accueilli avec enthousiasme par un public disposé à une telle modernité. Au contraire, ce processus cause l'angoisse des moralistes, une suspicion

---

<sup>222</sup> P. BENICHOU, *op. cit.*

<sup>223</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *op. cit.*

<sup>224</sup> « (...) c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Louis Dumont, (...) [dominée] par des idéologies qui "valorisent la totalité sociale et négligent ou subordonnent l'individu humain" (Dumont, 1991 : 303) » (E. LOZERAND, « Penser les individus du monde » dans Socio n°5, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.)

généralisée envers les Politiques, l'idéal héroïque des révoltes des Grands, l'essor des mœurs libertins, ... : autant de réactions qu'un auteur classique tente d'éviter de provoquer chez son audience.

A rebours de cette perspective chaotique, nous pensons que Corneille cherche plutôt à intégrer la politique, la religion et la morale dans une même construction idéale. Quelle était-elle ? Quelle forme cela nécessitait-il ? C'est ce à quoi nous allons ici tenter de répondre.

## 2. Stratégie politique

Face à la périlclitation de la matrice chrétienne, Corneille fut forcé trouver des voies détournées afin de maintenir au sein de son œuvre une part significative de sa religiosité : cette assertion constitua notre argumentaire dans le chapitre précédent. A partir de ce constat se pose une première question : quel objet de substitution Corneille choisit-il pour sujet ?

Après environ une décennie de tâtonnement, il prendra la décision de se fixer, comme bon nombre de ses contemporains, sur la sphère politique. Il choisit celle-ci au détriment d'autres possibilités 1) qu'il a déjà expérimenté, à savoir la sphère mondaine et ses récits galants (ses premières comédies)<sup>225</sup> 2) qu'il est en train d'expérimenter au même moment, telle la sphère dévote (*Polyeucte* et *Théodore, vierge et martyre*).

Cette évolution se remarque dans la mise en place progressive d'une stratégie mécénale particulière, où Corneille multiplie les procédés pour s'attirer les bonnes grâces de protecteurs reliés, chacun à leurs manières, au pouvoir politique.

Il dédie logiquement sa première pièce, *Mélite* (1629), au duc de Longueville, puisque ce dernier est le gouverneur de sa province, la Normandie. Mais pour la suivante, *Clitandre* (1631), il opte plutôt pour dédicataire pour le duc de Liancourt, ce qui toutefois dénote peut-être moins d'un choix politique que générique : il était approprié pour une comédie mondaine de se choisir pour mécène l'ami et protecteur du libertin Théophile de Viau<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> V. STERNBERG, « Morale et civilité sur la scène comique au XVIIe siècle » dans *Littératures classiques*, n°58, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2005. p. 177-190.

A la page 189 : « Dans la première moitié du siècle, la comédie se focalise spontanément à l'intérieur de l'espace mondain, dont elle adopte sans discussion les valeurs esthétiques et morales et reproduit leur subtil dialogue. »

<sup>226</sup> G. FORESTIER, « Corneille et la pratique des genres » dans M. DUFOUR-MAITRE, *Pratiques de Corneille*, op. cit., p. 364.

En 1632, il écrit des vers destinés au *Ballet du chasteau de Bissestre*, représenté au Louvre devant Louis XIII et Anne d'Autriche, pour le compte du comte de Soissons, Louis de Bourbon, petit-cousin du Roi et prince de sang. Pour la même occasion, il écrit une épigramme au comte de Fiesque, membre de l'entourage du grand Condé et futur frondeur.

La même année, il dédie, pour se faire remarquer de lui, un sonnet au cardinal Richelieu. Cette tentative sera fructueuse puisque ce dernier l'intègre à la Société des cinq auteurs où, en échange d'une pension, il sera chargé d'écrire des œuvres de commande pour le cardinal. Corneille compose ainsi le troisième acte de *La comédie des Thuilleries* (1638), sur base d'un canevas de Richelieu.

Néanmoins, pendant la période qui précède *Horace* (1629-1639), quasi-exclusivement composée d'œuvres comiques, la teneur politique de son paratexte reste moindre. Il dédie le plus souvent ses pièces à un destinataire fictif, soit anonymisé (*La Suivante*, *La Place Royale*), soit figuré par des initiales imaginaires (*Médée*, *L'Illusion comique*), transformant de la sorte ses épîtres liminaires en avis, public, au lecteur (témoignant d'une éthique mondaine).

Certaines pièces restent dédiées à des personnes réelles, mais il s'agit dans ce cas de femmes relativement éloignées des plus hautes sphères du pouvoir (la duchesse de Liancourt pour *La Galerie du Palais*, Madame de La Maisonfort pour *La Veuve*, la marquise de Combalet pour *Le Cid*).

La donne change à la suite de la querelle du *Cid*. La somme des critiques qui lui sont faites incite Corneille à effectuer des changements majeurs quant à l'orientation de sa carrière, marquant son réalignement sur la sphère du politique, dont les revendications avaient triomphé à l'issue de ce conflit public<sup>227</sup>. C'est ainsi qu'il dédie *Horace* directement au cardinal Richelieu, qui aura droit à une lecture privée préalable à la première représentation afin de vérifier que cette pièce corresponde aux attentes que le pouvoir royal formait envers le théâtre.

De même, il privilégie maintenant la tragédie, genre le plus noble de la hiérarchie dramatique, qu'il avait déjà testé dans *Médée* mais dans un simple récit mythologique, tandis que les tragédies cornéliennes, désormais, constitueront continuellement des tragédies

---

<sup>227</sup> Scudéry et Chapelain ont tous deux pointé le manque de moralité présente dans *Le Cid* dans la représentation de la figure du roi, manquant de vertus et d'autorité. Chapelain gagnera l'approbation de Richelieu, entraînant avec lui toute l'opinion publique naissante. Cf. J-M. CIVARDI, « Quelques critiques adressées au *Cid* de Corneille en 1637-1638 et les réponses apportées » dans *L'information littéraire*, v. 54, n°1, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 12-26.

politiques. Il puise pour cela ses sujets chez les historiens latins et dans la patristique, c'est-à-dire le socle de base de la culture intellectuelle des cercles du pouvoir<sup>228</sup>.

Enfin, il se rallie l'esthétique classique en cours de formation, abandonnant progressivement dans son œuvre certains aspects baroques prisés dans les cercles mécénaux des Grands seigneurs<sup>229</sup> - désormais en exil ou ralliés à Richelieu<sup>230</sup>. Il adopte les prescriptions et goûts des réguliers tels que prônés par l'Académie et ses doctes, ces hauts fonctionnaires et magistrats partisans du pouvoir royal. *Cinna* et *Polyeucte* seront ainsi ses premières pièces respectant entièrement les unités classiques : temps, lieu et action.

Au moment de la création de *Polyeucte*, sa proximité avec le pouvoir est devenue encore plus étroite. À la suite du décès de Richelieu et Louis XIII, Corneille s'allie ouvertement à la monarchie pour en devenir un dramaturge quasi-officiel<sup>231</sup>, d'où la dédicace de cette pièce à la nouvelle régente Anne d'Autriche, et celle à Mazarin pour la suivante, *La Mort de Pompée*.

Le choix de la sphère du politique relève en réalité plus d'un choix de convenance que d'idéologie. Cette assertion pourrait être confirmée par un extrait d'une lettre de Corneille à l'abbé de Pure où, à propos de l'achèvement de la rédaction de ses *Discours*, il confiait « « [Je] crois qu'après cela, il n'y a plus guère de question d'importance à remuer et que ce qui reste, n'est que la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale, et la politique »<sup>232</sup>.

Cette phrase fut exemplairement mise en lumière par Georges Forestier, dans la démonstration qu'il tentait de faire de la dimension apolitique du théâtre cornélien. Ayant par la suite fait l'objet d'un vif débat historiographique<sup>233</sup>, qui a quelque peu remis en question l'ampleur de cet apolitisme, il n'empêche qu'elle est suffisamment explicite quant à la relativité de la dimension idéologique de l'œuvre de cet auteur. Cela nous est d'ailleurs confirmé par une phrase de Fontenelle à son propos : « Il savait les belles-lettres, l'histoire, la politique ; mais il les prenait principalement du côté qu'elles ont rapport au théâtre »<sup>234</sup>.

La politique dans l'œuvre cornélienne tient donc d'abord au choix du genre tragique, genre dédié par excellence à ce type de sujets-là. Il était certes possible de le pratiquer sans

---

<sup>228</sup> M. FUMAROLI, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>229</sup> J. ROHOU, « Dramaturgie, morale et politique chez Corneille », dans M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 553-570.

<sup>230</sup> M. FUMAROLI, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> G. COUTON (ed.), *op. cit.*, t. III, p. 7.

<sup>233</sup> Cf. H. MERLIN-KAJMAN, « Corneille et la politique dans *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède* », *op. cit.* ; C. BIET, *op. cit.* ; J. ROHOU, *op. cit.* ; L. MICHEL, *op. cit.*, p. 9-20.

<sup>234</sup> B. FONTENELLE, *op. cit.*

jamais se référer à la politique, mais ce cas de figure fut durant le Grand Siècle pour le moins rare, puisque ce domaine offrait aux auteurs tragiques nombre d'avantages.

Premièrement, des avantages économiques. D'une part, cela permettait d'entrer dans les bonnes grâces de mécènes, public régulier des tragédies politiques comme en témoignent leurs choix fréquents de soutenir financièrement ce type de dramaturgie. D'autre part, cette dernière rencontrait également une forte demande de la part du public, et ce depuis le grand engouement provoqué par *La Sophonisbe* de Jean Mairet (1634). Dans un contexte de concurrence entre les différents théâtres, cela faisait office de nécessité que de suivre de tels schémas en vogue.

Ensuite, des avantages institutionnels : le pouvoir politique, ayant su graduellement instaurer une série de dispositifs légaux bénéfiques au monde du théâtre, attira de la sorte vers lui les dramaturges en vue. L'histoire de cette dynamique progressive a déjà fait l'objet d'une très longue documentation, qu'il ne s'agit pas de retracer ici<sup>235</sup>. Contentons-nous de ne relever que deux dates majeures : le 29 janvier 1635 (fondation de l'Académie française) et le 16 avril 1641 (un édit royal de réhabilitation du métier de comédien, et du théâtre plus généralement)<sup>236</sup>.

On pourrait ajouter à cela, en l'an 1639, l'achèvement du somptueux Palais-Cardinal, « apogée de l'action politique culturelle menée par Richelieu envers le théâtre, devenu un instrument de propagande politique et monarchique à part entière »<sup>237</sup> dont Corneille avait décrit la splendeur dans *Le Menteur*<sup>238</sup>, témoignant de l'attrait que pouvait avoir cette politique théâtrale sur les auteurs.

Enfin, des avantages esthétiques. Le choix du sujet politique par excellence (le péril mortel visant l'Etat ou son souverain) présentait des bénéfices notables dans la recherche d'effets optimaux sur les spectateurs. En effet, il permettait 1) de convoquer sur scène un faste représentatif permis par l'imaginaire des grands régimes politiques 2) de choisir parmi un vaste répertoire de sujets de haute dignité, adaptée à celle requise par le genre tragique 3) de maximiser l'efficacité cathartique à travers le recours à des figures exemplaires dont la

---

<sup>235</sup> Cf. G. COUTON, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986 ; M. FUMAROLI, « Les intentions du cardinal de Richelieu, fondateur de l'Académie Française », dans R. MOUSNIER (dir.), *Richelieu et la culture*, Paris, CNRS Éditions, 1987 ; C. GUILLOT, "Richelieu et le théâtre" dans *Transversalités* n° 117, Paris, Institut catholique de Paris, 2011, p.85-102.

<sup>236</sup> C. GUILLOT, *op. cit.*

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> Cf. P. CORNEILLE, *Le Menteur*, 1644, v. 559-564. : « Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal / Aux superbes dehors du Palais Cardinal. / Toute une ville entière, avec pompe bâtie, / Semble d'un vieux fossé par miracle sortie, / Et nous fait présumer à ses superbes toits / Que tous ses habitants sont des dieux ou des rois. »

puissance évocatoire moraliste était reconnue et partagée par tous 4) de figurer, grâce à la renommée illustre de ces personnages politiques, des actions extraordinaires sans contrevenir à la vraisemblance<sup>239</sup> (ce qui a été exemplairement théorisé par Corneille dans son *Discours sur la tragédie*).

### 3. Les deux Rome

Dans quelle configuration dramatique prend naissance le politique chez Corneille ? Un angle spécifique fut sélectionné par la plupart des spécialistes de la question : le rapport conflictuel opposant un jeune « héros coupable mais conquérant »<sup>240</sup> à un « Prince libéré de ses passions »<sup>241</sup>. Cette voie fut ainsi empruntée par Bénichou, Doubrovsky, Prigent, Dort, Minel...

Néanmoins, à titre personnel, il nous semble que cette structure n'est qu'une conséquence secondaire d'un choix antérieur : celui de représenter l'affrontement entre « les deux Rome », syntagme que nous allons maintenant essayer de définir.

Corneille le développe à partir d'une séquence historique très spécifique, au lourd écho dans le Grand Siècle : la période des guerres civiles républicaines dans la Rome Antique. Dans la harangue qu'il donne aux conjurés, Cinna s'en sert comme motif central pour la motivation de leur haine de la tyrannie. Il en donne un tableau très détaillé dont la longueur, l'ampleur du *pathos* et la vivacité de l'hypotypose suffisent à nous convaincre de la fascination que cette thématique pouvait exercer sur une audience de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle :

« Là, par un long récit de toutes les misères / Que durant notre enfance ont enduré nos pères, / Renouvelant leur haine avec leur souvenir, / Je redouble en leurs cœurs l'ardeur de le punir. / Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles / Où Rome par ses mains déchiroit ses entrailles, / Où l'aigle abattoit l'aigle, et de chaque côté / Nos légions s'armoient contre leur liberté ; / Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves / Mettoient toute leur gloire à devenir esclaves ; / Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers, / Tous vouloient à leur chaîne attacher l'univers ; / Et l'exécrable honneur de lui donner un maître / Faisant aimer à tous l'infâme nom de traître, / Romains contre Romains, parents contre parents, / Combattoient seulement pour le choix des tyrans »<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup> Cf. L. MICHEL, *op. cit.*

<sup>240</sup> E. MINEL, *op. cit.*, 4<sup>ème</sup> de couverture

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.* v. 173-188.

Aux yeux du public contemporain, cette description devait très certainement rappeler, avec une grande acuité, l'histoire politique récente de la France. A ce propos, Couton avait distingué les trois niveaux de lecture des tragédies cornéliennes : un sens historique, un sens permanent, et un dernier, celui qui s'expliquait « parce que ce sujet permettait de traduire un problème alors important, de le transcender dans le permanent ; donc *sens actuel* »<sup>243</sup>. (Nous soulignons)

Ainsi, comme Rome, la France venait de sortir d'*a minima* un demi-siècle de guerres civiles. Dans le cas de la France, cette durée pouvait même être étendue puisque la séquence des guerres de religion ne s'achève véritablement qu'avec la prise de La Rochelle, et que lui succéda immédiatement des soulèvements locaux, tels que la révolte des Nu-Pieds, dont Corneille verra lui-même la répression royale.

Le même Georges Couton avait d'ailleurs vu dans la conjuration de *Cinna* un type de « conspiration de style Louis XIII »<sup>244</sup>, en raison des nombreuses similitudes : l'importance des femmes et de l'amour dans l'élaboration du complot ; des secrets mal gardés ; des motivations confuses qui amalgament raisons personnelles, familiales et politiques, rendant indistinguable la rébellion politique d'avec les ambitions particulières et le souci de vendetta ; l'absence d'interrogations sur les lendemains de la conspiration ; et enfin un certain élitisme social dans la composition de cette dernière.

Mais le parallèle se poursuit encore plus loin, et confine à la nature même du conflit politique qui oppose les conjurés à Auguste. Pour mieux le comprendre, il est nécessaire de faire un détour par la référence à partir de laquelle Corneille le pense et l'élabore : la *Pharsale* de Lucain, épopée phare de la littérature antique qui narre la guerre civile qui opposa César à Pompée.

Cette épopée, dont Corneille se servira de nouveau seulement trois années plus tard pour sujet de sa *Mort de Pompée*, contient un développement qui nous semble fondateur pour comprendre la dramaturgie politique cornélienne. Lucain y propose une lecture philosophique qui reprend et aménage une distinction initialement faite par Aristote entre deux types de

---

<sup>243</sup> G. COUTON, « Réapprendre à lire : deux des langages de l'allégorie au XVIIe siècle » dans *Cahiers de l'AIEF*, Paris, Association Internationale des Etudes Françaises, 1976, p. 98-99.

<sup>244</sup> G. COUTON (ed.), *Corneille. Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1585.

magnanimité : la magnanimité philosophique (*magnanimitas*) et la magnanimité guerrière (*magnitudo animi*)<sup>245</sup>.

La première est une vertu de résistance et d'impassibilité devant les fluctuations de la fortune, associée à Socrate et Lysandre. Lucain la relie à cette grandeur d'âme des *optimates* louée par Cicéron, dont les exemples les plus célèbres furent Caton et Pompée. Son éthique est imprégnée de stoïcisme, ordonnée autour de la défense du modèle républicain et du *mos majorum* qui le constitue.

C'est ainsi que, dans *Cinna*, les conjurés ne cessent d'avoir à la bouche les mots de « liberté » (16 occurrences), terme qui, par contraste avec la tyrannie impériale, connote ici une vision républicaine du gouvernement<sup>246</sup> - d'où son absence complète dans *Polyeucte* ; « honneur » (17 occurrences) ; « vertu » (29 occurrences), tout cela pour le bien de « Rome » (31 occurrences), cette Rome « Où, de quelque façon que votre cour vous nomme, / On hait la monarchie ». <sup>247</sup>

Puisqu'ils considèrent que « le seul consulat est bon pour les Romains »<sup>248</sup>, leurs héros, dont ils ressassent fréquemment les noms, sont Brutus, Cassius et Pompée, tous célèbres opposants à César. De même, Félix dans *Polyeucte* se revendique lui aussi de ce type de magnanimité, se référant pour sa part à Brutus et Manlius<sup>249</sup>.

La seconde magnanimité, quant à elle, est une vertu martiale, animée par un courage impétueux et une recherche vigoureuse de la gloire, associée à Alexandre le Grand, Calliclès ou Alcibiade. Lucain y voyait plutôt la magnanimité des *populares*, exemplifiée par des figures telles que le conjuré Catilina et le dictateur César.

Dans cette philosophie, au contraire, « la liberté ne peut plus être utile / Qu'à former les fureurs d'une guerre civile »<sup>250</sup> de sorte que « Seigneur, pour sauver Rome, il faut qu'elle s'unisse / En la main d'un bon chef à qui tout obéisse »<sup>251</sup>.

---

<sup>245</sup> « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité » dans M. FUMAROLI, *Héros et orateur*, op. cit., p. 323-349.

<sup>246</sup> Cinna racontait ainsi : « Toutes ces cruautés, / La perte de nos biens et de nos libertés, / Le ravage des champs, le pillage des villes, / Et les proscriptions, et les guerres civiles, / Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix / Pour monter sur le trône » (P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit. v. 215-220) (Nous soulignons)

<sup>247</sup> *Ibid*, v. 479-480.

<sup>248</sup> *Ibid*, v. 544.

<sup>249</sup> Cf. P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1703.

<sup>250</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit. v. 585-586.

<sup>251</sup> *Ibid*, v. 590.

Corneille poursuivra de pièce en pièce l'exploration de cette bipolarité de la magnanimité romaine, à tel point qu'on peut interpréter une grande partie de ses tragédies à la lumière du schéma dichotomique opposant ces deux types. Dans *Sertorius*, nom d'un général du parti de Marius (*populares*) dans la guerre civile qui l'opposait à Sylla (*optimates*), ce héros prononçait à l'acte II une phrase haute en signification pour comprendre la dramaturgie politique de Corneille.

Dans un entretien avec Pompée, général du camp ennemi qui cherchait à contracter la paix avec lui en lui demandant de considérer l'intérêt supérieur de Rome, Sertorius refuse désormais d'accorder un tel titre à cette ville, arguant que la Rome physique ne correspond plus à la Rome idéale :

« Le séjour de votre potentat, / Qui n'a que ses fureurs pour maximes d'état ? / Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles / Que ses proscriptions comblent de funérailles : / Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau, / N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau ; / Mais pour revivre ailleurs dans sa première force, / Avec les faux Romains elle a fait plein divorce ; / Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis, / *Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis* »<sup>252</sup> (Nous soulignons)

Ce discours, nous semble-t-il, aurait pu figurer tel quel dans *Cinna* en de nombreux endroits. Le plus éclairant (surtout dans la dernière phrase) y est cette distinction faite entre une *Idée de Rome*, faite des vertus traditionnelles romaines (*magnanimitas*) et un *état de Rome* (actuel mais potentiellement passager), sali par son gouvernement tyrannique (*magnitudo anima*).

La dissociation entre *idéal* et *actualité*, entre *principe fondateur* et *direction présente* constitue une voie de lecture fort courante de la situation française du premier XVII<sup>e</sup> siècle par ses contemporains, suite aux mutations profondes (politique, juridique, religieuse) qu'amenait l'absolutisme.

Les deux époques (augustéenne et richelienne) peuvent se lire comme l'opposition entre le pouvoir souverain d'une dynastie récente et contestée en raison d'une conduite du pouvoir trop personnelle, volontariste et autoritaire, opposé à un parti de jeunes nobles séditeux revendiquant la restauration des pratiques, valeurs et politiques traditionnelles. Cette grille de lecture superpose donc aisément l'actualité française, et la référence romaine, cette référence

---

<sup>252</sup> P. CORNEILLE, *Sertorius*, 1662, v. 928-936.

qui, comme souvent au XVII<sup>e</sup> siècle, sert de figure voilée masquant en filigrane un parallèle évident avec le successeur attitré de Rome, le royaume de Louis XIII et de Louis XIV<sup>253</sup>.

Au beau milieu de ce conflit partisan, Corneille prendrait-il plus spontanément position pour un camp ? De prime abord, on serait tenté de le penser. Comme pour Lucain, sa sympathie semble d'abord aller au camp républicain plutôt qu'impérial. Les deux auteurs partagent avec ce dernier le même socle intellectuel, celui de la philosophie (néo-)stoïcienne<sup>254</sup>.

Dans ce contexte, la place éminente de Pompée (une de ses figures les éminentes) dans *Cinna* est assez révélatrice. Mentionné à 12 reprises, il constitue un véritable personnage qui, bien que mort depuis des décennies, continue de hanter les personnages de la pièce. Il convient de noter l'importance particulière qu'occupe plus généralement Pompée dans l'œuvre de Corneille. Il s'agit de la seule figure qui soit présente de manière significative dans trois de ses pièces différentes : *Cinna*, *La Mort de Pompée* et *Sertorius*.

On remarque donc une certaine fascination à son égard de la part de Corneille. Il ira même jusqu'à inclure, en plusieurs endroits de *La Mort de Pompée* des éloges envers ce dernier dans la bouche de César, lui qui fut pourtant son féroce rival. Un attrait évident se lit alors dans la récurrence de la présence de Pompée, où l'on devine une (relative) sympathie cornélienne envers les positions politiques et morales de celui-ci.

Néanmoins, *a contrario*, il nous semble tout de même qu'on ne saurait accuser Corneille d'une quelconque partialité ou de volonté apologétique. Comme pour Lucain, sa sympathie partisane s'efface devant l'évidence implacable de la victoire prochaine du camp césariste. Cet état de fait, inexorable, jette sur les œuvres de ces deux auteurs vaincus un voile de trouble qui vient en perturber le récit : une grande confusion ressort ainsi des événements de *Cinna*. De prime abord pourtant, tout semblait clair : un tyran, Octave/Auguste, martyrise Rome de sa violence tyrannique, nécessitant l'action d'un jeune héros pour rétablir un gouvernement vertueux.

Mais très rapidement, cette bipolarité se brouille, perturbée par un trouble qui traverse et fragilise cette opposition. Cinna et Emilie sont censés incarner le parti du *mos majorum*, mais

---

<sup>253</sup> M-B. BRUGUIERE, « Images de Rome dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle » dans J. KRYNEN, *Droit romain, jus civile et droit français*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse Capitole, 1999, p. 17-47.

<sup>254</sup> J. MAURENS, *La tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, A. Colin, 1966.

on les sent dévorés par leurs passions et intérêts privés (attitude qui indique usuellement un *ethos* tyrannique)<sup>255</sup>, ce qui détonne foncièrement avec l'idéal stoïcien dont ils se réclament.

A l'inverse, Auguste, initialement présenté comme tyran sanguinaire, semble dès sa première apparition être dépourvu de tout caractère césariste, allant même envisager l'abdication pour des motifs de lassitude, ce qui colle assez mal à l'imaginaire la magnanimité guerrière.

De cette manière est détraquée la lisibilité des camps, motivations et appartenance de chacun : les tyrannicides semblent plus tyranniques que celui qu'ils veulent combattre tandis que le souverain guerrier et charismatique paraît dépourvu de toute énergie vitale.

Cette situation, exposée très tôt dans la tragédie, semble conduire nulle part, sans le moindre espoir d'un quelconque dénouement positif. On assiste là à une conséquence fondamentale de ce dont nous parlions précédemment dans le sous-point "le tyran décoloré": l'évacuation de la référence divine au centre de l'espace politique. Dieu s'est de fait retranché du monde et le héros, qui en porte la volonté, n'a pour l'instant pas encore triomphé.

Si l'on maintient notre précédent parallèle entre l'histoire romaine et l'histoire française, on pourrait alors y lire le diagnostic cornélien d'une réconciliation "post-guerres civiles" quasi-impossible, chargé d'un grand pessimisme qui ne voit advenir à l'horizon que des détériorations supplémentaires, à moins qu'une action providentielle ne vienne résoudre miraculeusement cette crise.

Ce constat semble d'autant plus inévitable si on se rappelle le fait que la poétique tragique promue par les doctes de l'Académie française tendait à vouloir imposer une issue malheureuse, afin de distinguer ce genre (re)naissant de la tragicomédie<sup>256</sup>.

Cette opposition entre les deux Rome, celle des conjurés et celle de l'empereur, recèle donc une grande puissance dramatique, de par l'amplitude du conflit tragique qu'elle présente, celui de l'opposition dichotomique entre 2 types de magnanimité, absolument irréconciliables.

Si cette configuration, hautement agonistique, est grandement efficace sur le plan dramatique le temps des 4 premiers actes, elle comprend un problème épineux, celui de la résolution satisfaisante à apporter durant le 5<sup>ème</sup> acte à cette opposition binaire si marquée.

---

<sup>255</sup> L. MICHEL, *op. cit.*, p. 208-209.

<sup>256</sup> Cf. E. ZANIN, *Fins tragiques : poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.

Les dénouements de *La Mort de Pompée* et de *Sertorius* témoignent de cela : la première contient une préfiguration finale du meurtre de César<sup>257</sup>, là où le second voit l'assassinat de son héros bien avant sa conclusion (innovation dramatique radicale et désespérée<sup>258</sup>). De la sorte, ces deux pièces, présente ou annonce la faillite de l'un et l'autre camp, ternissant au passage l'habitude cornélienne d'une tragédie à fin heureuse.

L'origine d'une telle impasse narrative réside donc dans ce refus de proposer une résolution claire, limpide et partisane, tant par conviction de l'auteur que par soucis de vraisemblance. Cela nous informe, de manière générale, sur la nature problématique de ce schéma dramatique, profondément enraciné dans la perception commune de la réalité politique par les contemporains.

Tout cela semblerait rendre impossible un processus de sacralisation de la figure d'un souverain rendu très contesté et contestable, processus que demande pourtant la religion monarchique. Mais, simultanément, cela semble également rendre impossible tout autre système de valeurs alternatifs, qu'il s'agisse de celui d'une restauration républicaine ou d'une 3<sup>ème</sup> voie césariste. La politique contemporaine n'a alors plus, pour horizon apparent, que l'augure d'un conflit sanglant sans fin.

Or, *Cinna* sera pourtant la pièce où Corneille propose le plus univoque de ses dénouements, sorte de pure monstration éclatante de la splendeur monarchique. Par quels moyens s'est-il tiré de cette voie sans issue ? Comment a-t-il pu conclure de manière vraisemblable ce schéma apparemment bloqué, symptôme d'une potentielle impasse dramaturgique ?

#### 4. Le coup providentiel

Car, avant que le coup ne se produise, tout paraît perdu d'un point de vue politique. Le seul dénouement probable de *Cinna* ne semble pouvoir être qu'une fatale rechute dans une séquence de guerres civiles. Ainsi, la conjuration a été trahie et révélée à Auguste par Euphorbe ; le projet de fuite de Maxime est avorté, faisant envisager à ce dernier le suicide et

---

<sup>257</sup> A la scène IV de l'acte V, Cornélie, veuve de Pompée, prévient César vis-à-vis de sa romance avec Cléopâtre : « Que ton amour t'aveugle, et que pour l'épouser / Rome n'a point de lois que tu n'oses briser ; / Mais sache aussi qu'alors la jeunesse romaine / Se croira tout permis sur l'époux d'une reine, / Et que de cet hymen tes amis indignés / Vengeront sur ton sang leurs avis dédaignés. » (P. CORNEILLE, *La Mort de Pompée*, 1644, v. 1747-1752.)

<sup>258</sup> Cette prise de risque dramaturgique repose sur un triple "scandale", à savoir la mort du héros plus d'un acte avant le terme de l'histoire (n°1) effectué par un personnage tertiaire (n°2) de manière misérable : non dans un héroïque duel mais dans un lâche et lointain tir de flèche (n°3).

le meurtre d'Euphorbe ; et Cinna et Emilie comparaissent devant un Auguste vengeur. Ce dernier, totalement désorienté par l'avalanche de trahisons chez ses proches, s'apprête à renouer à la violence tyrannique sanglante qui l'avait fait accéder au trône à laquelle il avait depuis longtemps renoncé, cette même violence qui avait été le fondement du projet tyrannicide.

Une situation similaire est présente à la fin de l'acte V dans *Polyeucte*, composée d'une succession compacte d'épisodes alarmants : la détresse de Pauline<sup>259</sup>, l'élan tyrannique de Félix<sup>260</sup>, l'exécution de Polyeucte, suivie des menaces politiques de Sévère envers Félix<sup>261</sup>.

J.D. Lyons avait qualifié le temps cornélien de temps linéaire, constamment ouvert sur plusieurs possibles, rempli d'occasions d'amélioration<sup>262</sup>. Mais cette vision optimiste (supposément opposée au pessimisme que propose la temporalité racinienne) ne paraît pas complètement fonctionner pour ce qui est de *Cinna* et *Polyeucte*. Ici, laissé à lui-même, et sans intervention providentielle, le temps cornélien ressemble plutôt à un temps régressif, bien plus que dans *Le Cid* par exemple.

Leurs issues héroïques et triomphales ne doivent pas faire oublier cette vision inquiète et anxieuse qui occupe précédemment le cœur de ses pièces. Une fois isolées de leur dénouement, elles s'apparentent plus à l'imaginaire fataliste de Racine qu'à l'image d'Épinal d'une tragédie cornélienne au glorieux déroulement.

Même les grâces distribuées semblent avoir été complètement vaines. Le remords de Cinna face à la générosité d'Auguste en vient à disparaître et il n'hésite alors plus à défier son souverain en lui refusant toute excuse ou amendement de sa part, demandant plutôt pour peine l'exécution. On retrouve la même trajectoire tragique qui guidait le destin de Sertorius, conduisant ce dernier à la mort. A ce propos, Merlin-Kajman avait déclaré que ce qui manquait

---

<sup>259</sup> Dans un ultime entretien avec Polyeucte, accompagnée de Félix, elle s'adresse ainsi à eux : « Qui de vous deux aujourd'hui m'assassine ? / Sont-ce tous deux ensemble, ou chacun à son tour ? / Ne pourrai-je fléchir la nature ou l'amour ? / Et n'obtiendrai-je rien d'un époux ni d'un père ? ». Ensuite, elle supplie son mari d'abjurer en ces termes : « Regarde au moins ses pleurs, écoute ses soupirs ; / Ne désespère pas une âme qui t'adore » (P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1581-1584 et 1606-1607).

<sup>260</sup> Il pose subitement un ultimatum à Polyeucte : « Enfin ma bonté cède à ma juste fureur : / Adore-les, ou meurs. ». Devant son refus de céder, il ordonne alors « Qu'on l'ôte de mes yeux, et que l'on m'obéisse : / Puisqu'il aime à périr, je consens qu'il périsse. » (*Ibid*, v. 1674-1675 et v. 1683-1684)

<sup>261</sup> « Eh bien ! à vos dépens vous verrez que Sévère / Ne se vante jamais que de ce qu'il peut faire ; / Et par votre ruine il vous fera juger / Que qui peut bien vous perdre eût pu vous protéger. / Continuez aux dieux ce service fidèle ; / Par de telles horreurs montrez-leur votre zèle. / Adieu ; mais quand l'orage éclatera sur vous, / Ne doutez point du bras dont partiront les coups. » (*Ibid*, v. 1755-1762)

<sup>262</sup> Cf. J.D. LYONS, *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford, Stanford University Press, 1996 cité dans H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, op. cit., p. 301-302.

à ce personnage, « masque d'une souveraineté absente »<sup>263</sup>, (et au conflit qui l'entourait) était le surgissement d'un signe de la volonté divine qui puisse confirmer où se situe *la véritable puissance souveraine*.

Or, c'est exactement ce qui se produit *in fine* dans *Cinna* et *Polyeucte*, sur un mode miraculeux. Cette résolution providentielle a un nom : le coup. Car, comme le décrivait Louis Marin « Le coup d'État révèle, dans l'instant même de sa manifestation, le fondement du pouvoir, il est l'apocalypse de son origine »<sup>264</sup>.

Le coup qui se produit dans le domaine politique est en effet un coup d'Etat, mais dans un sens très différent de celui qu'il prend à partir de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, qui renvoie, lui, à tout renversement du régime. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, il qualifie plutôt, selon Gabriel Naudé - son principal théoricien à l'époque, les « actions hardies et extraordinaires que les Princes sont contraints d'exécuter aux affaires difficiles et comme désespérées, contre le droit commun, sans garder même aucun ordre ni forme de justice, hasardant l'intérêt du particulier, pour le bien du public »<sup>265</sup>.

Marin, quant à lui, ajoutait que cette action provenait d'un gouvernement « pour ce qu'il conçoit être le salut de l'État : action décisive, extrême, violente »<sup>266</sup>. Il affirme, dans un autre article, que le théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle serait particulièrement fasciné par cette puissance-là : « La pratique théâtrale de la représentation est une pratique non politique du secret et du coup d'État : elle met en représentation la pratique politique dans la pratique dramaturgique qui lui est propre »<sup>267</sup>. A partir de là, il développe une ample théorie, qui fait des arts du portrait (pictural mais aussi littéraire et théâtral) une simple modalité de l'expression du pouvoir.

Dans cette économie-là, le coup constitue un « éclair apocalyptique du pouvoir dans son acte pur défini comme *miracle*. La représentation s'ouvre sur l'abîme de la révélation du mystère de l'État, des *arcana imperii* et le Prince fait éclater sa sublimité d'agent d'apocalypse. *Sacralité* méta-représentationnelle qui en est cependant le comble et dont les modalités

---

<sup>263</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, op. cit., p. 41.

<sup>264</sup> L. MARIN, « Pour une théorie baroque de l'action politique. Les Considérations politiques sur les coups d'État de Gabriel Naudé », dans *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 200.

<sup>265</sup> G. NAUDE, « Considérations politiques sur les coups d'État », s.l., 1667, cité dans J-P. CAVAILLE, « Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État » dans *Hors-série* n°5, [<http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4807>], (31/07/2025).

<sup>266</sup> L. MARIN, op. cit.

<sup>267</sup> L. MARIN, « Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine : Médée de Corneille », op.cit., p. 234.

passionnelles sont la terreur et l'étonnement, le respect (awe), le tremendum *révérenciel* »<sup>268</sup> (Nous soulignons).

Ce qu'exprime là Marin est l'idée que la représentation (notamment théâtrale) du coup d'Etat révèle et exhibe une sacralité qui dépasse ce qui se déroule strictement sur scène, à savoir la sacralité du pouvoir souverain. Ce dernier est ontologiquement conçu comme une pure force fulgurante qui agit de manière miraculeuse, provoquant la fascination du public qui y assiste et expliquant de la sorte l'attrait hypnotique que ce type d'action politique possédait au sein des tragédies du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Cette dimension miraculeuse semble bien convenir aux bouleversements extraordinaires qui concluent *Cinna* et *Polyeucte*. Dans la première pièce, Auguste parvient par la simple pratique de la clémence à rallier à lui toute la cohorte des conjurés. Livie, sous le coup d'une révélation céleste, complète cette réunion merveilleuse en prédisant :

« Après cette action vous n'avez rien à craindre : / On portera le joug désormais sans se plaindre ; / Et les plus indomptés, renversant leurs projets, / Mettront toute leur gloire à mourir vos sujets ; / Aucun lâche dessein, aucune ingrate envie / N'attaquera le cours d'une si belle vie »<sup>269</sup>.

On mesure bien la portée démesurée qui est attribuée à un simple acte d'amnistie, qui se voit doté de la puissance de mettre fin à toute contestation politique dans l'Empire, et même d'annihiler le moindre projet ou pensée de nature séditeuse.

Pour ce qui est de *Polyeucte*, le coup ne réside pas dans le martyr de Polyeucte, événement attendu dans une tragédie hagiographique, sans surprise aucune (surprise pourtant nécessaire, par principe, au coup). Il se situe légèrement plus loin, dans les conversions subites de Pauline et Félix, qui semblaient auparavant particulièrement réticents à devenir chrétiens. Et soudainement, Pauline se convertit, mais va même bien plus loin : elle défie son père, lui proposant qu'il la fasse rejoindre son époux dans le martyr, preuve de la radicalité de sa nouvelle foi. « Père barbare, achève, achève ton ouvrage : / Cette seconde hostie est digne de ta rage ; / Joins ta fille à ton gendre ; ose : que tardes-tu ? »<sup>270</sup>.

Le coup se poursuit de manière encore plus surprenante quand c'est au tour de Félix, très récent "bourreau" de Polyeucte, de se proposer de suivre ce dernier dans la mort : « Donne

---

<sup>268</sup> L. MARIN, « L'acteur politique baroque », dans *Politiques de la représentation*, op. cit., 292-293.

<sup>269</sup> *Ibid.*, v. 1757-1762.

<sup>270</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1719-1721.

la main, Pauline. Apportez des liens ; / Immolez à vos dieux ces deux nouveaux chrétiens : / Je le suis, elle l'est, suivez votre colère. »<sup>271</sup>. Ce renversement providentiel au dénouement est si affirmé que Voltaire s'en moquera une fois advenu un changement de sensibilité en la matière au XVIIIème siècle.

Or, aussi bien dans *Cinna* que dans *Polyeucte*, le bouleversement final ne peut effectivement être séparé de cet horizon providentialiste. A y regarder de plus près, on s'aperçoit que le coup, dans son essence, n'est que la révélation pleine de ce que les grâces (prévenantes ou charismatiques) avaient précédemment instillé. Il en partage la même nature, et n'est, en quelque sorte, que la reprise triomphale de ce que les grâces avaient échafaudé.

Ainsi, dans *Cinna*, la grâce charismatique se manifestait par l'affection qu'éprouvait soudainement le héros éponyme pour Auguste ; le coup verra ce même amour se propager à tous les conjurés.

De même, dans *Polyeucte*, alors que cette grâce se traduisait par l'affermissement de la foi de Néarque grâce au zèle immaculé de Polyeucte, le coup verra l'exemplarité chrétienne contaminer et convertir Pauline et Félix.

Dans les deux cas, le coup consiste en un prolongement de la grâce charismatique du héros, elle qui semblait décroître et faillir. Soudainement, elle décuple en ampleur et en fulgurance pour se transcender en un point d'orgue qui amène la résolution du conflit tragique. Néanmoins, les deux phénomènes n'étant pas totalement identiques, ils diffèrent en certains points.

Premièrement, le coup constitue un acte *public* et non privé : au lieu de se produire dans l'espace intime de la conversion avec Néarque (*Polyeucte*) ou face à Maxime (*Cinna*), il advient devant l'intégralité des personnages<sup>272</sup>, doté de la sorte d'une ampleur bien plus collective.

En second lieu, la portée effective du coup est *démultipliée*, en comparaison avec celle de la grâce charismatique. « Chez Corneille, tout commence par l'éblouissement. Mais celui-ci est précaire, il n'occupe que l'intervalle fugitif d'un instant »<sup>273</sup>. En effet, dans *Cinna*, cette grâce

---

<sup>271</sup> *Ibid*, v. 1781-1783.

<sup>272</sup> A l'exception de quelques confidents, domestiques et affranchis, considérés comme moindres personnes dans la société d'ordre qu'est l'Ancien Régime.

<sup>273</sup> J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 18.

(conférée à Auguste) n'avait su n'empêcher celui qu'elle touchait (Cinna lui-même) de poursuivre malgré tout son projet tyrannicide, quand bien même la conviction et la volonté qui l'accompagnaient auparavant avaient été sapées.

Ainsi, « l'éblouissement s'était imposé sans preuves. Mais il lui faut des preuves pour survivre. Car dans un esprit baroque une conscience éblouie, chez Corneille, court aussitôt le risque d'être obscurcie. Apparue en un clin d'œil, l'évidence éblouissante disparaît dans la nuit qui succède à l'excès de lumière »<sup>274</sup>.

Bien qu'à la scène IV de l'acte III, il désignait Auguste comme « ce que mon âme adore »<sup>275</sup>, il ira, deux actes plus tard, tenir tête à cette même personne après sa découverte de la conjuration. Plutôt que d'agir selon le repentir qui devrait incomber à une « âme si traîtresse »<sup>276</sup> (tel que Cinna se décrit lui-même à cet instant), il maintient son attitude frondeuse : « N'attendez point de moi d'infâmes repentirs, / D'inutiles regrets, ni de honteux soupirs »<sup>277</sup>.

Pourtant, lorsqu'Auguste performe son acte de clémence, un changement profond s'opère pour tous. Cette action éclatante et décisive, véritable coup de théâtre ainsi que point général de non-retour, produit une résolution définitive de ce conflit bloqué et enlisé. A l'inverse radical de son attitude précédente, Cinna déclare qu'il consacrera désormais à Auguste une allégeance infaillible et éternelle : « Souffrez que ma vertu dans mon cœur rappelée / Vous consacre une foi lâchement violée, / Mais si ferme à présent, si loin de chanceler, / *Que la chute du ciel ne pourroit l'ébranler* »<sup>278</sup>. (Nous soulignons)

Et il n'est pas le seul. Emilie, jusqu'alors la plus zélée des conjurés, effectue elle aussi *ex abrupto* un demi-tour complet à ce sujet : « Je sens naître en mon âme un repentir puissant »<sup>279</sup>. Tous les discours convergent vers une unique idée : celle de célébrer la stabilité politique éternelle permise par le coup, résultat miraculeux bien éloigné de l'effet moindre et friable de la simple grâce charismatique.

Ce qui distingue le coup de la grâce charismatique est donc le caractère *absolu* du premier par rapport à la seconde : son effet est décuplé, dé-lié de toutes contraintes. Une telle

---

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>275</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1058.

<sup>276</sup> *Ibid*, v. 1477.

<sup>277</sup> *Ibid*, v. 1552.

<sup>278</sup> *Ibid*, v. 1745-1748.

<sup>279</sup> *Ibid*, v. 1719.

portée invite à penser que l'angle politique (celui du coup d'Etat) est à lui seul insuffisant, et qu'une dimension religieuse est également conviée.

C'est pour cette raison que Corneille parle, dans la dédicace de *Polyeucte* qu'il adresse à Anne d'Autriche, de « *coups du Ciel* qui répand abondamment sur tout le Royaume les récompenses et les grâces que votre Majesté a méritées. »<sup>280</sup> (Nous soulignons).

Ce terme de « coup du ciel » se retrouve dans d'autres ouvrages de l'époque : pensons par exemple à l'*Esther*<sup>281</sup> et au *Cléomédon*<sup>282</sup> de Du Ryer, à la *Jeanne de Naples* de Magnon<sup>283</sup> ou encore *La Céciliade* de Nicolas Soret<sup>284</sup>. Mais il y aurait surtout *La Forte Romaine* de Vallée, qui en développe amplement le sens : « ces événements, si grands, si merveilleux, / Sont des secrets de Dieu, lequel j'adore en eux »<sup>285</sup>.

Ces vers sont ensuite immédiatement suivis par une description plus détaillée de l'action de Dieu dans le monde, nous en fournissant une définition qui correspondrait assez justement à la nature de la dramaturgie de la Providence et du coup dans *Cinna* et *Polyeucte* :

« Nous connaissons combien à sa bonté souveraine / À de moyens couverts à la prudence humaine. / D'un mal tout apparent il tire un bien caché, / Et cet ordre inconnu ne peut être empêché. / Notre faiblesse en vain à ses destins s'oppose, / Il détruit les projets que l'homme se propose : / Et celui-ci restant dans la stupidité, / Impute un *coup du Ciel* à la fatalité »<sup>286</sup>. (Nous soulignons)

Si l'univers cornélien s'accommode mal de « la stupidité » et de « la fatalité », par principe antinomique à sa dimension héroïque, il compose bel et bien avec « les secrets de Dieu », « cet ordre inconnu » qui agit « à des moyens couverts à la prudence humaine » pour réarranger « les projets que l'homme se propose » selon « sa bonté souveraine ». Cela nous semble même en être une belle définition, dans la lignée de ce que nous avons tenté de démontrer jusqu'ici.

Quoiqu'il en soit, il n'y a pas d'incompatibilité entre le coup du Ciel et le coup d'Etat, c'est-à-dire entre le coup religieux et le coup politique. Bien au contraire : dans *Polyeucte*, c'est

---

<sup>280</sup> P. CORNEILLE, *A la Reine régente* dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.*, t.3, p. 472.

<sup>281</sup> P. DU RYER, *Esther*, 1644, v. 193.

<sup>282</sup> P. DU RYER, *Cléomédon*, 1636, v. 417 et v. 713

<sup>283</sup> J. MAGNON, *Jeanne de Naples*, 1656, v. 259.

<sup>284</sup> N. SORET, *La Céciliade*, 1606, v. 1085.

<sup>285</sup> VALLEE, *La Forte Romaine*, 1656, v.1737-1738.

<sup>286</sup> *Ibid.*, v. 1309-1316.

la conversion du gouverneur Félix qui résout la crise de légitimité politique qui traversait le drame. Sévère menaçait alors sa destitution :

« Père dénaturé, malheureux politique, / Esclave ambitieux d'une peur chimérique, / Polyeucte est donc mort ! Et par vos cruautés / Vous pensez conserver vos tristes dignités ! »<sup>287</sup> lui adresse-t-il, suivi de « Eh bien ! à vos dépens vous verrez que Sévère / Ne se vante jamais que de ce qu'il peut faire ; / Et par votre ruine il vous fera juger / Que qui peut bien vous perdre eût pu vous protéger »<sup>288</sup>.

Survient alors le coup du Ciel, qui provoque la conversion générale. En conséquence, Sévère change lui aussi (à la manière d'Emilie, Maxime ou Pauline) radicalement d'attitude : « Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ? / De pareils changements ne vont point sans miracle »<sup>289</sup> prononce-t-il d'abord, avant de poursuivre « Si vous êtes chrétien, ne craignez plus ma haine »<sup>290</sup>. Ainsi, il se ravise complètement par rapport à ses menaces initiales « Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque ; / *Servez bien votre dieu, servez notre monarque* »<sup>291</sup>. (Nous soulignons)

Cette anaphore, qui réunit symétriquement Dieu et le monarque, démontre que chez Corneille politique et religion, Providence et souveraineté, bien loin d'être opposées, sont réunies par le coup, dont les effets absolus parviennent à rassembler ces sphères distinctes en une seule unité harmonieuse. Ce mécanisme du coup est donc crucial à l'économie dramatique cornélienne, en ce qu'il constitue la modalité d'unification, en un ensemble fusionnel, du *théâtre* (la *περιπέτεια* aristotélicienne<sup>292</sup>), de la *politique* (l'« origine » qu'analysait J.D. Lyons<sup>293</sup>) et du *religieux* (les différents coups du Ciel).

Mais cette solution cornélienne ne comprend pas de retour à l'ancienne unité holiste, où politique et christianisme marchaient d'un même pas. Sa nouveauté réside plutôt dans l'enregistrement d'une part d'autonomie mutuelle de ces deux sphères. En cela, il se distingue par exemple de son contemporain Calderón, qui préservait dans son œuvre l'image plus

---

<sup>287</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1747-1749.

<sup>288</sup> *Ibid.*, v. 1755-1758.

<sup>289</sup> *Ibid.*, v. 1787-1788.

<sup>290</sup> *Ibid.*, v. 1800.

<sup>291</sup> *Ibid.*, v. 1804-1805.

<sup>292</sup> Ce dénouement soudain qui produit un « changement en sens contraire dans les faits qui s'accomplissent » (ARISTOTE, *Poétique*, trad. par C.-E. RUELLE).

<sup>293</sup> Cet acte de naissance de nouvelles fondations politiques, motif présent dans *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Sertorius*, et *Attila*.

traditionnelle du roi-serviteur de l'Eglise<sup>294</sup>. *A contrario*, ce que propose Corneille est novateur : la représentation d'un monarque sans médiation et sans égal, libre « lieutenant sur terre »<sup>295</sup> de Dieu - configuration absolutiste s'il en est.

De la sorte, il refuse autant le modèle de la *distinction* du politique et du religieux que celui de leur *fusion*. Au lieu de cela, il figure leur *co-sujétion* à une même Providence, de sorte que ces deux domaines autonomisés soient reliés par une coïncidence (dans son sens le plus littéral de co-incidence) de la grâce en eux. Cette configuration résume et participe assez bien à l'imaginaire de la religion monarchique : il n'y a ici non pas une scission entre christianisme et Etat mais plutôt une nouvelle économie, duelle, du divin.

Nous possédons ici un élément de réponse à notre question de début de chapitre : le coup constitue ce liant qui permet de réunir les trois dramaturgies (héroïque, politique, religieuse) en une seule tragédie. Elle consiste en une action foudroyante et terrassante du

---

<sup>294</sup> Pensons au roi Don Fernand du *Prince Constant* et sa longue tirade apologétique de la scène I de la deuxième journée :

« De telles paroles sont indignes, non-seulement d'un infant de Portugal, non-seulement d'un *grand maître qui sert sous la bannière du Christ*, mais de l'homme le plus vil, mais d'un barbare qui n'aurait jamais connu *la lumière de notre sainte foi* (...) Car, je vous prie, comment un *roi catholique*, comment un *roi sage et juste* consentirait-il à livrer au More une cité qui lui coûta son propre sang ? puisque, — comme vous le savez, — ce fut lui qui, sans autre arme que son bouclier et son épée, escaladant ses orgueilleux remparts, arbora le premier sur ses créneaux le drapeau portugais. Et ceci est encore ce qui importe le moins. Mais cette ville confesse *le vrai Dieu suivant la foi catholique* ; elle a obtenu des églises où son culte sacré se célèbre avec respect, avec amour : serait-il *digne d'un prince pieux, d'un chrétien, d'un Portugais*, de donner son consentement à ce que dans ces temples du maître suprême, au lieu des lumières divines dont le vrai soleil les remplit, on vît les ombres musulmanes se répandre, et que leurs *sinistres croissants éclipsassent les saintes clartés qui éclairent les yeux chrétiens* ? Comment souffrir que ces saintes chapelles fussent abandonnées à de vils animaux, pour leur servir d'étables, ou, — ce que je redouterais plus encore, — qu'elles redevinssent des mosquées ? ... Ici ma langue enchaînée s'arrête, l'haleine me manque, la douleur me rend muet... Oui, en pensant à une telle profanation, je sens mon cœur se briser, mes cheveux se dresser sur ma tête, un frisson glacé parcourir mon corps... Des étables et des crèches ont déjà été une fois le temple de Dieu ; elles l'ont reçu dans leur sein... Mais des mosquées, ce serait le tombeau de notre honneur, l'écriteau de notre infamie, où le monde entier lirait ces mots : « Ici Dieu avait un saint asile, et des chrétiens le lui ont enlevé pour le donner au démon ! » Oserions-nous donc affronter Dieu dans sa propre demeure ? Oserions-nous y conduire, y protéger l'impiété, et pour l'établir en paix, chasser notre Dieu de ses autels ? — Les chrétiens qui habitent cette ville avec leurs familles, et qui ont là tout leur bien, prévariqueront peut-être, et abandonneront leur foi pour ne pas perdre leur fortune : est-ce à nous de les exposer au péché ? Est-ce à nous de livrer aux Mores les tendres enfants des fidèles, pour qu'ils les accoutument à leurs rites et les réunissent à leur secte ? Serait-il bien d'abandonner tant d'hommes à une dure captivité, pour sauver *la vie d'un seul dont la perte est de si peu d'importance* ? (...) Henri, retournez dans notre patrie ; dites que vous m'avez laissé enseveli en Afrique. Chrétiens, Fernand, le grand-maître d'Avis, a cessé de vivre. Mores, un esclave vous reste. Captifs, un compagnon de plus partage aujourd'hui vos travaux. *Ciel, un homme a maintenu l'intégrité de tes églises*. Mer, un infortuné par ses pleurs grossira tes ondes amères. Montagnes, vous devenez le refuge d'un malheureux réduit à la condition des brutes qui vous habitent. Terre, laisse préparer la fosse où va bientôt reposer mon cadavre... Et ainsi roi, frères, More, chrétiens, ciel, terre, mer, *tous sauront qu'aujourd'hui un prince, constant au milieu de ses infortunes, glorifie la foi catholique et rend hommage à la loi de Dieu : car ne serait-ce que parce que Ceuta contient une église consacrée à l'éternelle conception de la reine des cieux, vive la Vierge ! je perdrais mille fois la vie pour sa défense.* »

(P. CALDERON DE LA BARCA, *Le Prince Constant*, trad. par D. HINARD, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891)

<sup>295</sup> V. MILLIOT et P. MINARD, *La France d'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 131.

monarque, qui intègre et mêle à cette nature politique un *ethos* héroïque de la puissance vertueuse, ce à quoi se greffe encore une dimension religieuse supplémentaire, le coup ayant son effet calqué sur l'action de la Providence dans le monde.

## 5. Le 3<sup>ème</sup> Prince

Si l'on revient à la dichotomie précédemment établie entre les deux Rome, on observe qu'au moment du coup, le saint (Polyeucte) et le monarque (Auguste) ne peuvent tous deux se ranger parmi les catégories antinomiques qu'étaient celles de la magnanimité philosophique et de la magnanimité guerrière. Auguste a pourtant exemplairement balancé entre les deux, juste avant de prendre la décision de la clémence. Celles-ci se juxtaposent ainsi parfaitement à la scène II de l'acte IV, lorsqu'Euphorbe lui apprend l'existence de la conjuration.

Initialement, il se dit « Qui pardonne aisément invite à l'offenser ; / Punissons l'assassin, proscrivons les complices »<sup>296</sup>. Mais, dans un second temps, il considère plutôt le suicide stoïcien : « Meurs, puisque c'est un mal que tu ne peux guérir ; / Meurs enfin, puisqu'il faut ou tout perdre, ou mourir. / La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste / Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste »<sup>297</sup>.

Jusqu'au coup, il hésitera en permanence entre ces deux attitudes. Quand il confronte Cinna, il lui propose d'abord qu'il « Règne, si tu le peux, aux dépens de ma vie »<sup>298</sup>, avant d'ensuite complètement revirer de bord, promettant une punition cruelle et exemplaire aux conjurés, de sorte « que tout l'univers, sachant ce qui m'anime, / S'étonne du supplice aussi bien que du crime »<sup>299</sup>.

Mais ensuite survient l'inattendu : sa très singulière décision de clémence. Très singulière, elle l'est, car elle échappe autant à l'éthique martiale (punir fermement la sédition) qu'à l'éthique philosophique (juger impersonnellement via une procédure impartiale). Il refuse la première car elle est produite et animée d'une violence pulsionnelle, sans nulle considération

---

<sup>296</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit. v. 1161.

<sup>297</sup> *Ibid*, v. 1178.

<sup>298</sup> *Ibid*, v. 1534.

<sup>299</sup> *Ibid*, v. 1661 - 1662.

pour le bien commun, non-exemplaire à bien des égards. Il refuse la seconde, car, à l'inverse, elle cède à un flegme froid, privé de vigueur<sup>300</sup>.

Le souverain qui surgit lors du coup possède une éthique bien différente : il ne sera ni un Prince guerrier, dont l'absolutisme a pour seule loi la volonté propre du Prince (pensée du pouvoir impie et inique pour Corneille<sup>301</sup>), ni un Prince stoïcien, dévitalisé par un *ethos* purement contemplatif dépourvu d'énergie offensive. Quel Prince alors ?

Un troisième modèle émerge, qui suit la voie empruntée par saint Polyeucte, lui qui était aussi sorti vainqueur d'une lutte *contre* les 2 Rome - celle du stoïcien Félix et celle du chevalier Sévère. Il incarne un autre type de magnanimité : la *magnanimité chrétienne*, qui parvient, elle, à combiner action et vertu, combat et foi, vigueur et honneur. Cette éthique, systématisée par le néo-stoïcisme chrétien, fut exemplairement théorisée (et diffusée) par les collèges jésuites en tant qu'« idéal profane de la Contre-Réforme ». <sup>302</sup>

On la retrouve ici dans le pardon final d'Auguste, geste radicalement surprenant pour la culture politique antique<sup>303</sup>. Chez Corneille, on avait déjà vu Don Fernand ou le roi Tulle pardonner, mais il s'agissait seulement pour eux de passer outre une offense qui touchait autrui. Auguste, lui, procure une amnistie générale pour une attaque qui le visait directement, sans le confort d'une distance de juge-tiers, externe à la situation.

Il *pardonne*, ce qui renvoie étymologiquement à l'idée d'un don complet (*per-donare*), don de soi en tant qu'il s'agit d'une renonciation à une part de sa *dignitas*<sup>304</sup> d'empereur. C'est ce que lui-même conçoit bien dans sa délibération avec Livie de l'acte IV, quand il refuse à ce moment de considérer la clémence car il est en face d'« Une offense qu'on fait à toute sa

---

<sup>300</sup> Cette absence d'énergie combattive constitue exactement la raison par laquelle Luain expliquait la défaite du camp républicain face à César (cf. M. FUMAROLI, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », *op. cit.*)

<sup>301</sup> C'est ce type de jugement dépréciatif qu'il appose à sa Cléopâtre dans *Rodogune*, à son Phocas dans *Héraclius*, et à son Attila dans la pièce éponyme.

<sup>302</sup> M. FUMAROLI, « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie cornélienne », dans *Héros et orateurs...*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>303</sup> Cf. P. GRIMAL, « La clémence et la douceur dans la vie politique romaine » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1984, p. 466 : « (...) il ajoute à ces vertus la *clementia*, et l'on a souvent fait observer que, ce faisant, Sénèque rompait avec la pensée des stoïciens, qui considéraient la clémence comme un vice, et nullement une vertu ».

<sup>304</sup> Terme latin qui qualifie la valeur *publique* d'une personne.

province, / Dont il faut qu'il la venge, ou cesse d'être prince »<sup>305</sup> dont la punition exemplaire « Sont les devoirs d'un prince en cette conjoncture »<sup>306</sup>.

Et pourtant, il pardonnera, dans un don de soi analogue au martyr de Polyeucte, lui-même relié à un modèle encore plus pur : la Passion du Christ. Explicitement cité dans le texte<sup>307</sup>, cet événement, central au christianisme, voit le « Roi des Rois »<sup>308</sup> produire, après un long épisode de souffrance (en latin : *passio*), un pardon salvateur à l'ensemble de son « peuple »<sup>309</sup>.

De la même manière, Auguste, tête du plus grand Empire de son temps, parvient après un « extraordinaire effort »<sup>310</sup> selon les propres mots de Corneille, à pardonner ses sujets séditeux, tel que fit le Christ pour l'humanité déchue.

En cela, l'action du monarque est donc dépeinte comme semblable à l'action de Dieu. Corneille tire directement cette idée de Sénèque qui, dans son *De Clementia* (source principale de *Cinna*) qualifiait la clémence, prérogative du seul souverain, de « *même pouvoir que les dieux*, auxquels, bons et méchants, nous devons tous également le jour »<sup>311</sup>. (Nous soulignons).

Mais, si une telle vision anime ici aussi ce texte, cela ne tient pas seulement à une spécificité néo-stoïcienne propre à Corneille, mais plus largement au fait que cette représentation est également celle de son époque. Au XVII<sup>e</sup> siècle, une nouvelle conception religieuse de la royauté s'adjoint à celle, plus traditionnelle, du roi comme successeur de ceux l'Ancien Testament.

Il s'agit du modèle de la monarchie évangélique, où le roi se voit chargé de faire advenir, au moyen d'un usage vertueux de son pouvoir, les conditions nécessaires au retour glorieux du Christ dans son royaume<sup>312</sup>. En cela, il devient aussi un roi-prophète, au rôle

---

<sup>305</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit. v. 1253-1254.

<sup>306</sup> *Ibid.*, v. 1250.

<sup>307</sup> Cf. P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit. v. 683-684. Néarque : « Dieu même a craint la mort. » / Polyeucte : « Il s'est offert pourtant : suivons ce saint effort »

<sup>308</sup> Ap 17 : 14 (« Ils combattront contre l'agneau, et l'agneau les vaincra, parce qu'il est le Seigneur des seigneurs et le *Roi des rois*, et les appelés, les élus et les fidèles qui sont avec lui les vaincront aussi. ») et Ap 19 : 16 (« Il avait sur son vêtement et sur sa cuisse un nom écrit : *Roi des rois* et Seigneur des seigneurs. ») (Nous soulignons).

<sup>309</sup> 1 P 2 : 9-10 (« Vous, au contraire, vous (...) *une nation sainte, un peuple acquis* (...) vous qui autrefois n'étiez pas un peuple, et qui maintenant êtes *le peuple de Dieu* »). (Nous soulignons).

<sup>310</sup> P. CORNEILLE, *A Monsieur de Montoron* dans C. MARTY-LAVEAUX, op. cit. t.3, p. 370.

<sup>311</sup> SENEQUE, *Sur la Clémence*, trad. du latin par de Vatimesnil dans C. L. F. PANCKOUKE (ed.), 1832, s. l., p. 97.

<sup>312</sup> A. TALLON, op. cit.

providentiel semblable à celui de saint Jean Baptiste ou des apôtres : celui (combinatoire) de serviteur, d'intendant et d'émissaire de l'arrivée (à venir ou advenue) du Messie.

Dans ce système, est attribué au souverain pour mission principale celle de précéder et d'annoncer le retour des temps messianiques, charge qui échoit plus particulièrement aux rois de France. Cette mystique christique, démarrée au XVI<sup>ème</sup> siècle, se poursuit au siècle suivant comme en témoigne l'élan général de dévotion à l'Enfant-Jésus dans le royaume qui survient lors de la naissance de Louis XIV en 1638<sup>313</sup>, soit seulement 4 ans avant *Cinna*.

Le geste de clémence marque alors la permanence de la relation analogique qui est faite entre souveraineté divine et souveraineté temporelle, qui se doit d'imiter la première. Ce rapport référentiel privilégié fonctionne aussi en sens inverse : Stratonice décrit Dieu au moyen d'un lexique plus approprié pour la royauté du XVII<sup>ème</sup> siècle lorsqu'elle dit « Le Dieu de Polyeucte et celui de Néarque / De la terre et du ciel est *l'absolu monarque* »<sup>314</sup>. (Nous soulignons)

En effet, dans ce paradigme, monarque absolu et Dieu ont en commun le fait de pouvoir être considéré, l'un dans le Ciel, l'autre sur Terre (selon un mécanisme de délégation de la toute-puissance divine au monarque) comme « Seul être indépendant, seul maître du destin, / Seul principe éternel, et souveraine fin »<sup>315</sup>. Les premières phrases d'Auguste dans la pièce sont en cela particulièrement révélatrices : il y évoque « *Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde, / Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde, / Cette grandeur sans borne et cet illustre rang* »<sup>316</sup>, paroles si hyperboliques qu'elles pourraient tout aussi bien qualifier Dieu. (Nous soulignons).

De cette façon, le 3<sup>ème</sup> Prince constitue donc une figure théologico-politique qui, animée par une grâce charismatique, ira *in fine* résoudre héroïquement les impasses d'une dramaturgie strictement politique au moyen du coup. Lui seul en est capable car il est, selon un mode de pensée absolutiste, consacré comme personnification incarnée de la puissance divine sur terre, Dieu ayant délégué au monarque une partie de ses facultés providentielles. Cette assertion constitue une importante partie de la réponse à notre question de début de chapitre.

---

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 841-842.

<sup>315</sup> *Ibid.*, v. 843-844.

<sup>316</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.* v. 357-359.

Mais il demeure une interrogation majeure : peut-on être sûr qu'Auguste est à ce point divinisé ?

## 6. La sacralisation du monarque

Afin d'évaluer la proportion qu'occupe la religion monarchique dans ces deux pièces, il nous faut passer par une phase d'analyse de la part qu'y prend la sacralisation de la figure royale. Elle nécessite avant tout de ne pas mélanger et assimiler ensemble des éléments hétérogènes, qu'il s'agit plutôt de distinguer en plusieurs catégories.

Ainsi, au moment d'évaluer le portrait exact qui est fait du souverain, en vue d'en tirer une juste interprétation, nous devons nécessairement prendre des précautions méthodologiques. Tout élément positif ne doit pas automatiquement être lu comme une assertion propagandiste, et, à l'inverse, toute critique comme une position frondeuse. Il faut démêler, dans ce tissu complexe de propos différents relatifs à la royauté, les conceptions diverses que recèlent les textes, afin d'y voir plus clair en les distinguant et les classifiant. Nous les ordonnons ici de manière linéaire et graduelle, sur un axe qui suit l'intensité progressive de l'adhésion à la figure du roi, du plus faible au plus fort.

### *N°1 : Position critique*

En premier lieu existe ici un discours relativement critique, issu d'une approche casuistique du drame<sup>317</sup>. En empruntant celle-ci, la tragédie pouvait parfois subvertir l'orthodoxie politique en ouvrant, à travers la représentation de cas-limites de la politique, des zones (circonscrites) de contestation (relative) de certaines modalités de la souveraineté.

Il en résulte la possibilité de broser un portrait parfois négatif, en certaines pointes, du monarque. Dans les deux pièces, on assiste aux tumultes d'un pouvoir qui peine à réunir tous les leviers nécessaires à son digne exercice : légitimité (à cause des persécutions antichrétiennes entreprises par l'empereur Décie), légalité (en raison de l'accession violente d'Auguste au pouvoir), puissance (du fait de la faiblesse de caractère de Félix) et volonté (suite à la tentation de l'abdication chez Auguste). De la sorte se trouve exposé un espace de possible remise en question du monarque.

---

<sup>317</sup> M. POIRSON, « Un théâtre politique » dans *TDC*, n° 1011, Paris, CNDP, 2011, p. 19.

Ce point est important mais il peut être relativisé par la résolution miraculeuse de ces manquements, provoquée par le coup. Le spectacle flamboyant d'un retour à l'ordre amoindrit la portée de ces critiques en raison de la forte impression que cette restauration triomphale imprime sur le spectateur.

On pourrait lire ce renversement providentiel comme un passage obligé par la censure, empêchant toute forme d'expression trop divergente, mais il faudrait se rappeler un point crucial : pour Corneille, la fin du récit constitue le *cœur* et la *visée initiale* de celui-ci. Il procède ainsi par ce que Forestier avait appelé un « principe de composition régressive »<sup>318</sup> : il choisit *d'abord* un dénouement, avant d'écrire le reste de l'intrigue par déduction de cette "résolution initiale" si l'on peut dire. Ce fait oblige à reconcevoir notre lecture habituelle de ces deux pièces.

Dans ce paradigme, *Cinna* vise alors principalement la représentation de l'action miraculeuse d'un monarque transfiguré par la grâce, plutôt qu'il n'invente *in extremis* cette résolution providentielle comme passage obligé pour contourner la censure. Le même constat peut être fait pour *Polyeucte*, dont les conversions des païens annoncent celle à venir de l'Empire Romain, et constituent ainsi le noyau premier de l'intrigue.

## N°2 : Neutralité conventionnelle

Ensuite, quelques éléments ne témoignent fondamentalement, eux, que du respect de certaines conventions dramatiques dont on ne peut pas déduire de positionnement idéologique. Nous pensons par exemple à la décision de rejeter la première apparition d'Auguste au deuxième acte, choix effectué afin de respecter la dignité de son statut d'empereur en décalant sa première entrée de celles des autres personnages principaux.

Cela pourrait apparaître comme un indice d'un respect profond de Corneille envers la figure monarchique mais, en réalité, ce type de décision n'est qu'un lieu commun, assez neutre quant à son contenu partisan. Il se retrouve ainsi chez des auteurs qui, à l'inverse, gravitaient plutôt dans les cercles de l'opposition à Richelieu. Citons par exemple *La Mort de César* de Scudéry, *Cosroës* de Rotrou ou encore *La Mort de Chrispe* de Tristan L'Hermite<sup>319</sup>.

---

<sup>318</sup> G. FORESTIER, *op. cit.*, p. 15.

<sup>319</sup> J. ROHOU, *op. cit.* p. 570.

### N°3 : *Aménagements mélioratifs*

Existent également des éléments qualifiables d'"aménagement" qui, dans leurs cas, sont déjà plus marqués et situés politiquement. Ils consistent en une forme de ralliement simple et implicite à la monarchie, sans grande emphase, effectué par subtils détails. Ils fonctionnent alors sur un mode discret, par une concordance non-performative avec l'orthodoxie politique du temps. Ces aménagements procèdent de différents facteurs : (auto)censure ; évitement de tabous ; suivi de l'opinion générale ; une certaine « évidence royale »<sup>320</sup>,...

A titre d'exemple, on peut citer certaines stratégies de soustraction, dans le récit, d'éléments potentiellement subversifs pour le régime monarchique. Ainsi, dans *Polyeucte* : les choix de faire disparaître de l'empereur inique (Dèce, auteur des édits de persécution des chrétiens) remplacé par un subalterne (Félix), ou celui de retenir un sujet localisé en périphérie de l'Empire, loin du foyer romain du pouvoir<sup>321</sup> (là où Rotrou, lié aux cercles d'opposition à Richelieu, faisait se dérouler son *Véritable Saint Genest* dans le palais même de l'empereur).

### N°4 : *Eloge*

Le prochain stade correspondrait à la catégorie encomiastique. Elle se caractérise par un abandon de la retenue des précédents "aménagements", plus subtils, pour embrasser plus ouvertement et frontalement une visée d'éloge généreux du monarque. La révérence se fait grandiloquente et évidente, témoignage d'une augmentation du degré de considération de la figure royale.

On peut ici retenir ce qui avait été développé dans le sous-point « Le tyran décoloré », nous permettant d'interpréter l'inflexion méliorative que Corneille appose à la représentation du tyran comme faisant potentiellement partie d'une stratégie d'éloge. Sont en effet volontairement conférés à cette figure de grands actes de magnanimité, qu'il s'agisse de Félix (allant presque jusqu'à proposer de se convertir pour sauver Polyeucte - très loin de la sorte de l'archétype du persécuteur de chrétiens), ou d'Auguste (lui aussi bien dissemblable à l'archétype de l'usurpateur : il offrira, à demi-mot, la direction de l'Empire au tyrannicide Cinna<sup>322</sup>).

---

<sup>320</sup> Cf. G. FORESTIER, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998, p. 71-101.

<sup>321</sup> A. TEULADE, « Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes », dans *Les Dossiers du Grihl*, v. 9, Paris, 2015.

<sup>322</sup> Cf. la note de bas de page 206.

Pourrait être aussi inclus dans cette catégorie la présence d'un langage clairement hyperbolique, utilisé pour qualifier Auguste, que ce soit 1) par Cinna qui, devant, Emilie défend les remords qui l'assaillent en décrivant l'empereur comme « un sang pour qui je dois / Exposer tout le mien et mille et mille fois »<sup>323</sup> 2) par Auguste lui-même qui proclame avoir « donné la vie »<sup>324</sup> de multiples fois à Cinna 3) par le reste des personnages, qui recourent à une rhétorique de supériorité absolue (« votre grandeur suprême »<sup>325</sup>) et d'éternité (Livie lui assure que le Ciel lui prépare une place parmi les immortels) envers l'empereur.

#### *N°5 : Sacralisation*

Enfin, par-delà tous ces éléments se trouvent des indices d'une sacralisation naissante de la figure monarchique. Nous en repérons trois différentes sortes. Premièrement, les scènes d'extase mystique devant le pardon d'Auguste, que nous traiterons principalement au chapitre suivant.

Nous analyserons tout de même en leur sein ce qui relève d'une description idéalisée du souverain faite dans les discours que profèrent successivement Cinna, Emilie, Maxime, Livie ou Auguste lui-même. Ils intègrent des procédés qui nous semblent issus de la rhétorique de cour du tournant du XVIème au XVIIème siècle, qu'Ullrich Langer avait analysés comme signes de sacralisation d'une nouvelle nature<sup>326</sup>, aisément mise en lien avec le cadre explicatif de Marcel Gauchet et son concept de religion monarchique.

Le point de recoupement entre cette rhétorique curiale et les descriptions d'Auguste se situe dans une forme d'absolutisation du monarque, révélatrice d'une nouvelle religiosité qui entoure ce dernier. Elle consiste au fait de conférer à Auguste un statut *absolu*. Ce terme a pour sens étymologique celui de : « détaché de ». Et, en effet, Auguste se retrouve après son coup séparé du reste des mortels par un statut nouveau, supérieur et suprême dans l'économie générale du monde, ainsi délié du reste de la société humaine.

Plusieurs angles l'attestent. On observe une absolutisation vis-à-vis de *l'espace* (« Je suis maître de moi comme de l'univers »<sup>327</sup> proclame Auguste), de *la morale* (« Je n'en

<sup>323</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.* v. 1059-1060.

<sup>324</sup> *Ibid.* v. 1702.

<sup>325</sup> *Ibid.* v. 1721.

<sup>326</sup> U. LANGER, « Vertus du sujet, vertu du Prince à l'aube de l'absolutisme en France » dans D. DE COURCELLES, *Fonder les savoirs, fonder les pouvoirs, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 117-128.

<sup>327</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1696.

murmure point, il a trop de justice »<sup>328</sup> déclare Maxime) et de *l'histoire* (« Ô vertu sans exemple »<sup>329</sup> s'exclame Cinna) Dans chacune de ces 3 perspectives se remarque l'existence d'une dimension totalisante, déjà présente quelques décennies auparavant dans des éloges curiaux.

*L'absolution spatiale* figurait déjà par exemple dans un poème de Pierre d'Avity dédié « *A tres-auguste, tres-chrestien, et tres-victorieux Henry III, Roy de France, & de Navarre* » : « Bref je voy grand Roy quelque part ou tu sois, / Qu[e] l[à] tu fais valoir la valeur des François. / Tu fais tout, tu prens tout, & le tour de la Terre / N'est qu'un point, regardant ce que tu peux conquerre »<sup>330</sup>.

Langer notait concernant cette « insistance sur l'infini de la puissance royale, sur l'illimité »<sup>331</sup> que « *l'hyperbole revêt des dimensions proprement divines* : la toute-puissance royale est telle que l'espace se réduit à un point. (...) C'est dire aussi que la volonté royale n'est aucunement soumise à la finalité que représente le bien des sujets. »<sup>332</sup> (Nous soulignons)

*L'absolutisation morale*, elle, insistait sur la perfection vertueuse d'un souverain que rien ne saurait venir améliorer, purement animé d'une pleine admirabilité éthique qui le détache de ses contemporains. Claude de Morenne racontait ainsi à propos des vertus d'Henri III dans son éloge funèbre :

« Et à la verité les siennes estoyent si grandes qu'il sembloit que le ciel & la nature eussent depuis longtemps fait amas de toutes les perfections humaines, & les eussent prodigement & à pleines mains departies à ce Prince pour en faire un chef d'œuvre »<sup>333</sup>.

Vient enfin *l'absolutisation historique*, qui procède de la précédente. Fondée sur la soustraction du roi à toute comparaison précédente en raison de sa vertu inédite, elle se retrouve ainsi dans le *Discours funebre, à l'honneur de la memoire de tres-clement, invincible & triomphant, Henry III, Roy de France & de Navarre* d'Antoine de Nervèze :

« L'antiquité m'offriroit bien ses Roys & ses Empereurs qu'elle vante en ses escrits pour les comparer à toy : mais je trouve tant d'inesgalité de leur gloire à la tienne, que je n'en puis faire une juste comparaison : de sorte que n'ayant jamais rien eu de pareil à toy que toy

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, v. 1742.

<sup>329</sup> *Ibid.*, v. 1731.

<sup>330</sup> P. D'AVITY, *Les Travaux sans travail* cité dans U. LANGER, *op. cit.*

<sup>331</sup> U. LANGER, *op. cit.*

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> C. DE MORENNNE, *Oraison funebre faite sur le trespas de Henry troisieme Roy de France & de Polongne, prononcee en l'eglise de S. Mederic le 21. jour daoust 1595*, cité dans U. LANGER, *op. cit.*

mesme, ny esperance qu'à l'advenir nul te puisse esgaller si ce ne sont tes enfans, je ne te donne point de compagnons en tes honneurs. »<sup>334</sup>

Langer expliquait les dessous de ce type nouveau d'éloge : « Nous passons donc de *l'epainos* à l'enkomion, en termes aristotéliens : l'éloge des hommes (...) (*epainos* ou *laus*), se distingue de l'éloge des Dieux, ou des hommes qui sont à l'image des Dieux (*enkomion*) »<sup>335</sup>. Le monarque est soudainement rangé dans la deuxième catégorie.

Il convient de remarquer que tous ces éléments de sacralisation n'interviennent qu'après le coup. Seul cet évènement parvient à ouvrir pleinement les yeux de tous à une perception nouvelle du monarque. Il serait donc faux de croire en une conception religieuse du monarque *en tant que tel* chez Corneille. Si elle emprunte de manière évidente à la religion monarchique, elle s'en distingue dans l'étendue qu'elle lui donne.

Il n'y a pas en effet chez lui l'idée d'une sacralité permanente, héréditaire et inviolable, ce qui contrevient clairement à la mystique du sang qui fondait la religiosité entourant les rois de France<sup>336</sup>. Le caractère sacré du monarque ne se déclenche ici qu'à partir d'une action qui fait éclater publiquement le statut privilégié du monarque, qui ne semble néanmoins pas lui appartenir en tant que tel. Il serait plutôt prêté par une puissance supérieure, Dieu, qui ne promet jamais qu'il perdure sous une forme dynastique.

C'est pour cette raison qu'on peut également retrouver souvent des figures de rois amoindris, faillibles chez Corneille (Prusias dans *Nicomède*, Grimoald dans *Pertharite*). Ce caractère liquide, fuyant, de la grâce providentielle envers la monarchie autorise à l'inverse à dramatiser l'histoire du tyran illégitime (Octave) devenu souverain légitime (Auguste) une fois transfiguré par la Providence. Il ne semble pas ainsi y avoir, chez lui, de croyance en un caractère inné de la sacralité du monarque, ni en une quelconque possibilité de le transmettre à sa descendance.

Cela signifie alors que, s'il y a effectivement une porosité entre la religion monarchique et les tragédies de Corneille, ces dernières, non réductibles à de simples transcriptions serviles et intégrales, ne se fondent pas dans la première. Ce phénomène

---

<sup>334</sup> A. DE NERVEZE, *Discours funebre, à l'honneur de la memoire de tres-clement, invincible & triomphant, Henry III, Roy de France & de Navarre* cité dans U. LANGER, *op. cit.*

<sup>335</sup> U. LANGER, *op. cit.*

<sup>336</sup> M. VALENSISE, « Le sacre du roi : stratégie symbolique et doctrine politique de la monarchie française » dans *Annales*, 1986, Aubervilliers, EHESS, p. 547.

d'immixtion n'advient plutôt que partiellement, en tant qu'emprunt dramatique fécond au religieux, afin de nourrir les buts propres de la conception cornélienne de la tragédie, cet « art de plaire »<sup>337</sup> à un public venu de différents horizons, dont certains parfois rétifs envers la mystique royale naissante.

En somme, on ne peut comprendre le rôle que joue la religion monarchique dans l'œuvre de Corneille qu'en la resituant dans un cadre de libre expérimentation, littéraire et théâtral, et non dans un système apologétique d'assertions dogmatiques.

## 7. Corneille partisan ?

Quelle était l'opinion personnelle de Corneille sur la signification politique d'une telle représentation du souverain vertueux ? Peut-on parler d'adhésion à cette image idéale de la monarchie ? Jusqu'où portait sincèrement sa croyance en celle-ci ? Doit-on plutôt y voir le produit d'une contrainte dans une ère de censure généralisée, un ralliement forcé à une vision mythifiée et propagandiste du pouvoir ? A quel point peut-on réellement associer l'Auguste de *Cinna* à Richelieu ou bien Louis XIII ? *Cinna* ne serait-il donc qu'une tragédie partisane ?

Pour répondre à toutes ces questions, il semble nécessaire d'endosser une lecture du texte qui soit la plus proche de celle des contemporains. Pour ce faire, nous jugeons intéressant de convoquer une apparente aporie historique, qui sera fort utile à notre démarche.

Lise Michel avait remarqué qu'un paradoxe traversait les tragédies de tyrannicide<sup>338</sup>. D'une part, l'orthodoxie politique du XVII<sup>e</sup> siècle condamnait sans la moindre nuance tout projets de régicide, qu'ils soient accomplis ou même simplement envisagés : « la seule pensée est un crime d'État »<sup>339</sup> rappelait Auguste en apprenant le complot de Cinna.

Cependant, simultanément, on remarque une représentation fréquemment assez positive du monarchomaque ainsi que - fait encore plus surprenant - une série de parallèles effectués au sein des préfaces entre leurs destinataires, souvent membres éminents de la Cour, et ces héros tyrannicides.

---

<sup>337</sup> M. DUFOUR-MAÎTRE. *La clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

<sup>338</sup> L. MICHEL, *op. cit.*, p. 131-133.

<sup>339</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1252.

Cela va même jusqu'à, dans la dédicace de *Marie Stuart* à Richelieu, faire le lien entre la couronne de la reine anglaise décapitée et celle du Roi de France<sup>340</sup>. On éprouve donc une difficulté de saisir comment le monde théâtral pouvait condamner unanimement le régicide tout en magnifiant ses auteurs, et oser lier aussi ouvertement fiction tragique et réalité contemporaine.

Ce blocage doit nous pousser à reconsidérer notre paradigme de lecture du politique dans la tragédie, débarrassé de ces lunettes anachroniques qui voudraient faire des auteurs de ce temps les militants d'une théorie politique définie, suivant en cela un modèle plus tardif issu du romantisme. Or, cette conception n'a pas de prise durant le Grand Siècle.

Quelles seraient donc les différences fondamentales qui séparent notre mode d'interprétation de celui des contemporains ? Pour le déterminer, nous nous appuyerons sur un article scientifique qui portait sur une question pertinente en la matière, constituant le titre de celui-ci : « La tragédie à l'Âge classique pouvait-elle être une tribune politique ? »<sup>341</sup>

Fondé notamment sur l'analyse du procès, deux décennies auparavant, du libertin Théophile de Viau, il conclut (et nous le rejoignons en cela) que le sens politique de ces tragédies diffère 1) de notre référent (notre conception actuelle du politique) 2) de leur référent (la politique réelle et concrète qui était pratiquée au XVII<sup>ème</sup> siècle) 3) de notre mode d'interprétation (en quête principale d'une singularité auctoriale)<sup>342</sup>.

Cette triple différence, applicable tel quel à *Polyeucte* et *Cinna*, interdit ainsi de penser ces pièces en tant que réceptacles supposément limpides d'une théorie politique distincte. Au contraire, comme l'avait affirmé en son temps Forestier, il serait en réalité plus probable que le contenu politique de celles-ci soit simplement conforme à l'opinion de la grande majorité de leurs contemporains<sup>343</sup>, rendant donc vaine la recherche d'une philosophie singulière qui constituerait une particularité dramatique des tragédies cornéliennes.

De plus, comme l'attestent ses écrits théoriques, Corneille refusait le modèle classique de la *représentation identique*, pure re-présentation chargée de parfaitement reproduire un

---

<sup>340</sup> « *Marie Stuart* (...) qui reçut en ce temps-là sur le front *la même couronne* que vous faites briller aujourd'hui sur la tête de mon prince » (Nous soulignons).

<sup>341</sup> M. BERTAUD, *op. cit.*

<sup>342</sup> Si le XVII<sup>ème</sup> siècle voit une forte affirmation d'une singularité de l'auteur sur le plan formel (*inventio, dispositio, elocutio*), ce n'est pas encore le cas pour ce qui est du discours politique porté par l'œuvre, lui encore indissociable de l'opinion commune – exceptions faites des libertins sous une très grande discrétion, rendant la critique invisible au grand public.

<sup>343</sup> G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale, op. cit.*, p. 25.

élément du réel<sup>344</sup> dans une œuvre consistant au renouveau exactement mimétique de son objet initial.

Ce fut exemplairement la prescription qu'imposa au théâtre l'abbé d'Aubignac<sup>345</sup>, célèbre docte, qui concevait la *mimesis* selon un idéal de transparence qui, au moyen d'une illusion dramatique absolue, parviendrait à recréer une action pleinement véritable aux yeux du public.

Or, Corneille prônait au contraire une *représentation autonome* impliquant notamment une indépendance relative vis-à-vis des contraintes de la vraisemblance ordinaire<sup>346</sup>. Dans ce paradigme, la représentation serait plutôt une *ré-interprétation* de son objet, le modifiant au bénéfice du spectacle théâtral. Durant ce procédé, le domaine politique subit un processus de filtrage et d'évidement, opéré par les nécessités de la représentation qui ne retient que les aspects utiles à sa propre efficacité dramatique.

Cette voie cornélienne assume et reconnaît qu'un ensemble de couches s'interpose entre la réalité nue et la représentation de celle-ci. Ce qui reste de la première, après ce processus de transformation, est un réel altéré, d'une nouvelle nature : dramatique plus qu'idéologique - ou même simplement politique, au sens actuel.

Il semble ainsi assez clair que Corneille ne devait probablement pas adhérer totalement à l'image d'un pouvoir royal aussi providentiel que celui dépeint à la fin de *Cinna*. Selon nous, ce ravissement sacré et théologico-politique, « [réduit] au rang de fable et de merveille poétique, (...) n'est plus qu'une belle feinte, qui permet d'exprimer hyperboliquement le respect que l'on éprouve pour les grands. Et le recours à l'hyperbole, en ce milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, trahit le besoin de *suppléer à une foi défaillante* (...) Si la réflexion ne nous permet pas de justifier notre agenouillement devant le pouvoir, il faut alléguer quelque puissance surnaturelle qui nous y force, il faut flatter les personnes royales en leur faisant croire que leur apparat et leur éclat ostentatoire nous trouvent fascinés et sans défense. »<sup>347</sup> (Nous soulignons)

Pour preuve de cela, on peut s'intéresser à un texte chronologiquement très proche de cette pièce : l'épître dédicatoire d'*Horace*, adressée à Richelieu. Merlin-Kajman en avait produit une longue analyse<sup>348</sup>, où elle révélait la critique souterraine acide du Cardinal, masquée

---

<sup>344</sup> *Ibid*, p. 188-190.

<sup>345</sup> *Ibid*.

<sup>346</sup> *Ibid*.

<sup>347</sup> J. STAROBINSKI, *op. cit.* p. 34

<sup>348</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, *op. cit.*, p. 77-89.

derrière une apparente révérence, selon le mode de décryptage de l'éloge qu'évoquait La Rochefoucauld quand il écrivait « « Nous choisissons souvent des louanges empoisonnées, qui font voir par contre-coup, en ceux que nous louons, des défauts que nous n'osons découvrir d'une autre sorte »<sup>349</sup>.

Derrière une théâtralisation de la soumission au ministre d'Etat, Corneille cache, par touches discrètes, des invectives à ce dernier en lui reprochant principalement un fait : l'usurpation de la souveraineté légitime, qu'il s'agisse de celle de Louis XIII sur le royaume de France, ou la sienne dans le royaume des Lettres.

Corolaire de cette critique, une autre s'y ajoute immédiatement : celle de la désertion des qualités requises au gouvernement de la France, en raison d'une concentration abusive sur le monde des arts. Ce jugement acerbe sera habilement dissimulé sous la parure d'un éloge, subtilement ironique, de son patronage culturel, suivant en cela un procédé montaignien :

« C'est une espèce de moquerie et d'injure de vouloir faire valoir un homme par des qualités mésavenantes à son rang, quoiqu'elles soient autrement louables, et par les qualités aussi qui ne doivent pas être les siennes principales ; comme qui louerait un roi d'être bon peintre ou bon architecte, ou encore bien arquebusier ou bon coureur de bague »<sup>350</sup>.

On pourrait ajouter, pour étayer la thèse d'une distance critique adoptée par Corneille envers le pouvoir, le quatrain célèbre qu'il écrit à l'occasion de la mort de Richelieu : « Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal, / Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien : / Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal, / Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien. »<sup>351</sup>. Pellisson, dans sa *Relation contenant l'histoire de l'Académie française* en détaillait le sens : « Corneille les fit après la mort du Cardinal, qu'il considérait d'un côté comme son bienfaiteur, et de l'autre comme son ennemi »<sup>352</sup>.

Il est révélateur que, dans l'un et l'autre texte, Corneille se désintéresse complètement du bilan public réel du pouvoir, n'abordant et ne retenant de ce dernier que ce qui trait au domaine des affaires, affects et relations privés, en somme les intérêts de sa propre personne vis-à-vis de Richelieu. Ce qui guide la pensée cornélienne du pouvoir n'est donc pas tant un système idéologique et programmatique qu'un ensemble de considérations personnelles.

---

<sup>349</sup> F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1665, CXLV.

<sup>350</sup> M. DE MONTAIGNE, *Essais*, 1580, chap. XIX.

<sup>351</sup> P. CORNEILLE, *Vers sur le cardinal de Richelieu* dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.*, p. 86.

<sup>352</sup> P. PELLISSON, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*.

Corneille n'est pas, de ce point du vue, partisan de l'une ou l'autre doctrine politique. Mais il pourrait tout de même être qualifié de « partisan » si l'on se réfère au sens que prend sous l'Ancien Régime le terme de « parti », notion plus souple que de nos jours. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 lui donnait une définition (« Union de plusieurs personnes contre d'autres qui sont dans un intérêt contraire ») dénuée de tout contenu politique précis. Au contraire, et comme le renseigne le *Dictionnaire de Furetière*, ce terme est également relatif à certains intérêts interpersonnels, que ce soit la « Profession qu'on embrasse », ou « l'établissement par mariage ».

L'obstacle principal à toute dimension *partisane* (dans un sens moderne cette fois-ci), dans la tragédie classique se situe, nous semble-t-il, dans l'absence de conscience de soi de la part de la bourgeoisie du XVII<sup>e</sup> siècle, dont Corneille faisait partie. Anna Maria Battista avait su brillamment exposer le problème de positionnement, d'apparence paradoxale, de cette classe sociale : affichant d'une part un soutien indéfectible au principe monarchique, elle semblait simultanément ne pas croire un seul mot de tout l'appareil de justification et légitimation de ce même principe<sup>353</sup>.

On observe ici une nette distinction entre 1) ce qu'on affirme 2) ce qu'on croit. La racine de cette attitude, qui dissocie le *discours public* et la *croyance personnelle*, réside dans ladite « décadence de l'éthique communautaire »<sup>354</sup> généralisée dans toute la société française du XVII<sup>e</sup> siècle, depuis les jansénistes jusqu'aux libertins en passant par Descartes<sup>355</sup>.

Le spectacle, dans la dernière scène de *Cinna*, de la splendeur divine du monarque ne doit alors pas spécialement être lu comme le reflet d'une conviction intime de Corneille. Les canaux de compréhension qui permettent (et donc produisent indirectement) cette représentation sont en effet très différents des nôtres. Si l'on peut repérer dans le texte une sensibilité définie, y compris politique, dont on pourrait déduire un positionnement (très) relativement précis, il reste vain de chercher à identifier précisément un système théorique dont Corneille ferait la promotion.

En témoignage : les études cornéliennes n'ont ainsi toujours pas résolu la question primaire de la nature de l'affiliation politique de Corneille (situation inimaginable aux spécialistes de Brecht, Hugo ou Voltaire). En cela, Forestier visait juste lorsqu'il chercha à se

---

<sup>353</sup> A. M. BATTISTA, « Morale "privée" et utilitarisme politique en France au XVII<sup>e</sup> siècle » dans C. LAZZERI et D. REYNIE (dir.), *Le pouvoir de la raison d'État*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991 p. 191-230.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> *Ibid.*

débarrasser de l'image, courante dans les travaux de son époque<sup>356</sup>, d'un Corneille théoricien politique.

Dès lors, la présence de trace de religion monarchique doit être abordée selon un autre prisme que celui de l'intentionnalité complètement autonome de l'auteur : elle doit plutôt intégrer celle du public.

---

<sup>356</sup> G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 20-30.

#### IV : Des communions en chaines

##### 1. Enjeux

Puisque *Cinna* et *Polyeucte*, comme n'importe quelle autre pièce, sont écrites *pour* un public et construits *selon* lui, quel serait donc l'effet visé par cette dramaturgie théologico-politique ? Parvenir à répondre à cette question permettrait d'éclairer et de définir le sens de cette dernière.

Pour ce faire, la meilleure perspective se situe à la suite immédiate du coup, au moment où se produisent les réactions emphatiques d'admiration devant la magnanimité d'Auguste et la sainteté de Polyeucte.

Cet espace dramatique final, qui succède à la dernière péripétie est nommé, dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, nommé le « dénouement »<sup>357</sup>. Dans ces deux pièces, Corneille s'assure d'allonger ce dernier, bien plus réduit auparavant dans *Horace* et *Le Cid* par exemple. Ce phénomène d'étirement sera précieux à notre analyse, puisqu'il permet la création d'une zone poreuse, bien plus sensiblement ouverte au public que ne l'était le reste de la tragédie.

En effet, à ce moment, le spectateur n'est plus complètement dans le drame (puisque le nœud qui composait l'action, centre de l'histoire, vient précisément d'être dénoué lors de la dernière péripétie). De plus, il se trouve face à un objet qui n'est déjà plus complètement cet ensemble fermé que représente l'illusion mimétique, puisque le contenu des dialogues de cette séquence a pour visée explicite de tisser des liens avec le public, de l'inclure et de créer, en cette fin de tragédie, une ébauche de participation mutuelle et collective.

La longueur des commentaires que profèrent les différents personnages nous incite à penser que ceux-ci dépassent le simple statut d'ornement ou d'embellissement : en eux-mêmes, ils possèdent une fonction *structurelle*. Du fait de leurs caractères inclusifs et participatifs, ils comprennent une dimension hautement sociale. Quels en sont le sens et la forme ?

Ce chapitre cherchera donc à répondre à la question de la performativité prévue et construite par Corneille pour sa dramaturgie théologico-politique. Pour ce faire, nous

---

<sup>357</sup> J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, nouvelle ed., Paris, Armand Collin, 2014, p. 181-185.

reposerons notre analyse sur le dénouement, ce segment le plus exemplairement composé ici en fonction du spectateur dans ces pièces.

## 2. L'idéal de la conversion

Dans son *Discours de la tragédie*, Corneille développait ses intentions relatives au dénouement de *Polyeucte* en indiquant la nécessité que l'antagonisme de Félix envers Polyeucte ne constitue pas un obstacle à sa « conversion miraculeuse »<sup>358</sup> à la fin de la pièce.

Cette importance, dans le drame, d'une « conversion miraculeuse » se comprend mieux une fois replacée dans le contexte de la Contre-Réforme, période qui voit l'Eglise catholique s'investir dans une entreprise de reconquête spirituelle, intellectuelle et morale des pays dont elle a su maintenir la maîtrise<sup>359</sup>. Cette dynamique entraînera des répercussions amples jusque dans le domaine théâtral, pourtant habituellement honni par le clergé comme on l'a vu précédemment. La raison en est le fait que théâtre et clergé se concurrencent mutuellement un même public : les mondains.

Sa conséquence la plus visible est la volonté d'imposer pour finalité aux pièces de théâtre de « moraliser indirectement »<sup>360</sup> le public, ce dont témoignerait notamment la « conversion miraculeuse » de Félix par exemple. Cette modalité du dénouement s'inscrit dans la droite lignée du *topos* du miel (les agréments plaisants du théâtre) qui fait passer le fiel (la leçon morale, primordiale)<sup>361</sup>.

Cet imaginaire (celui de la moralisation indispensable du public) fut longtemps masqué par certains passages des textes théoriques de Corneille, où celui-ci revendique, suivant en cela Aristote, que « le seul but de la poésie dramatique [est] de plaire aux spectateurs »<sup>362</sup>, amenant certains à qualifier son œuvre de « vision hédoniste »<sup>363</sup> en la matière.

On s'est servi, pour appuyer cette thèse, de certains extraits particuliers de son œuvre théorique. Par exemple, dans l'épître de *Médée*, il semble se vanter de représenter « le crime en

---

<sup>358</sup> P. CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, *op. cit.*

<sup>359</sup> A. GÉNETIOT, *Le classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 106-110.

<sup>360</sup> E. ZANIN. « Mystère et tragédie (1550-1670) : retour ou refus d'un modèle dramatique ? » dans A. DUCREY (dir.) *Renaissances du Mystère en Europe : Fin XIXe siècle - début XXIe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015.

<sup>361</sup> A. GÉNETIOT, *op. cit.*, p. 247-249.

<sup>362</sup> P. CORNEILLE, *Discours de l'utilité des parties du poème dramatique*.

<sup>363</sup> F. GEINER, « La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 286.

son char de triomphe, et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes »<sup>364</sup>. De même, dans *La Suite du Menteur*, il note que « les actions de Dorante ne sont pas bonnes moralement, n'étant que fourbes et menteries ; et néanmoins il obtient enfin ce qu'il souhaite »<sup>365</sup>.

Cette position historiographique, éminemment portée par Forestier<sup>366</sup>, a récemment été remise en cause<sup>367</sup>. Il est vrai que dans le même discours, Corneille mobilise *Horace* pour nuancer la position a-morale d'Aristote en écrivant : « Horace nous apprend que nous ne saurions plaire à tout le monde, si nous n'y mêlons l'utile, et que les gens graves et sérieux, les vieillards, les amateurs de la vertu, s'y ennuièrent, s'ils n'y trouvent rien à profiter »<sup>368</sup>.

Il est certain qu'*Horace* représente un tournant en la matière. S'étant absenté des scènes théâtrales durant deux années, à la suite d'une querelle du *Cid* composée de nombreuses incriminations portant précisément sur la moralité douteuse de sa pièce, Corneille revient en amorçant un tournant moralisateur à partir de cette pièce. La séquence *Horace-Cinna-Polyeucte* peut ainsi être vue comme un point-limite de la dramaturgie cornélienne (du moins celle des années 40 et 50) en raison de leur dimension hautement (auto-)sacrificielle.

Dans *Horace*, il s'agit autant du sacrifice de soi - auquel les Horaces et les Curiaces acceptent de participer lors de leur duel à mort - que du sacrifice d'autrui, à savoir celui de Camille par Horace à son retour victorieux.

Dans *Cinna*, à l'acte de clémence que nous venons d'évoquer s'adjoindrait également le personnage éponyme qui accepte de persévérer, jusqu'au suicide (en raison de ses remords), dans son projet tyrannicide ; Auguste, qui hésite plusieurs fois à se laisser assassiner ; ainsi que, dans les premières scènes de l'acte V, Emilie, Cinna et Maxime proposant, chacun successivement, d'être la seule personne exécutée pour la conjuration.

Enfin, de manière encore plus évidente dans *Polyeucte*, ce dernier et Néarque entreprennent volontairement le bris public des statues païennes, en pleine connaissance de cause du supplice qui les attend.

Et pourtant, mis à part dans *Nicomède*, jamais les dénouements cornéliens n'ont été aussi resplendissants et solaires que dans *Cinna* et *Polyeucte*. Les différents sacrifices qui les

---

<sup>364</sup> P. CORNEILLE, *Epître de Médée* dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.*, p. 332-333.

<sup>365</sup> P. CORNEILLE, *Epître de La Suite du Menteur* dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.*, p. 279-284.

<sup>366</sup> G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 348-352.

<sup>367</sup> F. GEINER, *op. cit.*

<sup>368</sup> P. CORNEILLE, *Epître de La Suite du Menteur*, *op. cit.*

jalonnet ne conduisent pas à une issue fatale mais, de manière paradoxale, mènent en fin de compte à une conclusion absolument heureuse.

Ce qui s'est substitué aux morts tragiques de Camille et des Curiaces est un type différent de résolution : la *conversion*. Ce terme était défini par Furetière de la sorte : une « transmutation, changement de nature », qui « en Morale, signifie aussi l'action par laquelle une chose ou une personne se met en un autre estat, ou se voit en un autre sens. »

Or, cela correspond exactement aux évolutions subites qui saisissent les personnages durant les dernières scènes des actes V de *Cinna* et *Polyeucte*. Ainsi, dans la première pièce, les conjurés se muent brusquement en loyalistes zélés, tandis que dans la seconde, les païens persécuteurs deviennent soit eux-mêmes chrétiens (Félix, Pauline), soit leur protecteur (Sévère).

Cette dynamique est on ne peut mieux démontrée dans les déclarations qu'en font Emilie (« Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle ; / Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle ; / Et prenant désormais cette haine en horreur, / L'ardeur de vous servir succède à sa fureur. »<sup>369</sup>) et Félix (« par un mouvement que je ne puis entendre, / De ma fureur je passe au zèle de mon gendre »<sup>370</sup>).

Les deux nous informent sur l'existence de cette voie alternative au sacrifice martial d'*Horace*, voie qui résulte elle aussi d'un sacrifice, mais cette fois-ci d'une nature tout autre, *salvatrice*. Félix attribue sa conversion et celle de Pauline à Polyeucte : « C'est lui, n'en doutez point, dont le sang innocent / Pour son persécuteur prie un dieu tout-puissant ; / Son amour épandu sur toute la famille / Tire après lui le père aussi bien que la fille. / J'en ai fait un martyr, sa mort me fait chrétien »<sup>371</sup>. Ce type de sacrifice diffère ainsi fortement de celui d'*Horace*, dont l'abnégation avait une conclusion mortifère (le meurtre de Camille).

Dans nos deux pièces, le sacrifice se voit délesté de sa charge délétère, faisant alors apparaître la conversion comme une résolution miraculeuse. Epilogue du discours tragique, la *conversio*, située dans la postérité immédiate du coup, sert à la fois de caution, signe et preuve de la nouvelle visée moralisatrice des tragédies cornéliennes.

De la sorte, elle contraste avec les dénouements du *Cid* et d'*Horace*, tous deux conclus par un épisode de jugement mené par un souverain, action alors suffisante à la conclusion du drame. Dans la première pièce, aucun vers ne succédait à l'intervention royale, une fois que

---

<sup>369</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., 1725-1728.

<sup>370</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1771-1772.

<sup>371</sup> *Ibid.*, v. 1773-1777.

celle-ci eut définitivement statué sur la situation enlisée de Chimène et Rodrigue. Dans la seconde, le verdict du roi Tulle clôturerait définitivement le procès, et le seul discours ultérieur était porté, quasi-impersonnellement, par un personnage tertiaire (Julie), qui plus est rejetée dans une scène annexe à la longueur très réduite (11 vers).

Dans les deux cas, les réactions des personnages (principaux et secondaires) ne furent pas du tout développées. La donne change avec *Cinna* et *Polyeucte*, qui leur consacrent respectivement 65 et 129 vers, soit à eux seuls la longueur moyenne d'une à deux scènes, uniquement pour le segment du dénouement, auparavant (quasi) inexistant. Ainsi, Corneille ne se contente pas de représenter le pardon d'Auguste, il veut également amplifier les instants où « va mourir »<sup>372</sup> la haine des conjurés « qui semblait immortelle »<sup>373</sup>. Pourquoi ?

Dans son *Examen de Clitandre*, Corneille présentait les trois manières de représenter un roi au théâtre : « Je dis qu'un roi, un héritier de la couronne, un gouverneur de province, et généralement un homme d'autorité, peut paraître sur le théâtre en trois façons : comme *roi*, comme *homme*, et comme *juge* »<sup>374</sup>. (Nous soulignons)

Cette modalité correspondrait aux rois Fernand et Tulle, « introduit[s] sans aucun intérêt pour [leur] Etat[s], ni pour [leur] personne, ni pour [leurs] affections, mais seulement pour régler celui des autres »<sup>375</sup>. On peut qualifier leur rôle d'à la fois central (quant à leur autorité incontestée, qui permet de dénouer le nœud de l'action) et, paradoxalement, distant (en raison de leur position périphérique dans le drame, reléguée à un nombre moindre d'apparitions et d'interventions).

Or, Corneille estime que cette figure du roi-juge est, à moins de la combiner à la configuration du roi comme homme ou comme roi, insuffisante et imparfaite : « on ne peut pas désavouer qu'en cette dernière posture, il *remplit assez mal la dignité d'un si grand titre*, n'ayant *aucune part en l'action* que celle qu'il y veut prendre pour d'autres, et demeurant bien *éloigné de l'éclat* des deux autres manières »<sup>376</sup>. (Nous soulignons)

Face à ce problème, Corneille décide avec *Cinna* et *Polyeucte* d'adopter pour solutions 1) une plus grande implication dans l'histoire de l'autorité suprême (le monarque ou le saint) ;

---

<sup>372</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.* v. 1725

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> P. CORNEILLE, *Examen de Clitandre* dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.* p. 270-273.

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Ibid.*

mais aussi et surtout, pour ce qui nous intéresse 2) la création et l'amplification d'un trope de la conversion, qui vient compléter la solution n°1.

Cette conversion éclatante et collective résulte d'une translation au sein de la dramaturgie cornélienne de l'admiration : cette dernière ne naît plus durant l'action devant la geste héroïque d'un jeune noble téméraire (Rodrigue, Horace, Chimène), mais advient plutôt à la suite du coup final d'un monarque ou d'un saint.

En raison de la supériorité symbolique du statut de ces derniers, l'admiration ne peut désormais plus être celle d'un pair vis-à-vis d'un autre pair (par exemple : d'un public noble ou bourgeois vis-à-vis d'un personnage noble). Au lieu de cela, elle ressemblera plus à celle qu'éprouverait un sujet envers son maître. Cela confère à ce type d'admiration une substance différente, bien plus proche d'une attitude de prosternation et de reddition. Ainsi, les personnages qui auparavant divergeaient du héros se convertissent soudainement, soumettant entièrement leur volonté, leur *ethos*, leurs passions au service de celui-ci.

Ceci explique la claire différence de nature entre les réactions atrophiées et mesurées des premières tragédies<sup>377</sup>, et ce qui maintenant relève d'une « conversion miraculeuse » à proprement parler, bien plus amplement laudative. Nous n'assistons plus simplement à une observation / réaction admirative tempérée, mais sommes en fait face, plus intensément, à un profond bouleversement intérieur produisant un état radicalement nouveau.

La conversion dans *Cinna* et *Polyeucte* conduit alors à un effet bien particulier, assez riche en significations : la communion. Nous ferons l'hypothèse qu'il s'agit là de l'objectif visé par la dramaturgie théologico-politique des deux pièces, comme nous allons maintenant tenter de le démontrer.

Image finale de la tragédie, elle dénote une volonté de figer le drame autour d'un point de conciliation général, dans la droite lignée de l'éthique de la réception au XVII<sup>e</sup> siècle, formé par un idéal du consensus<sup>378</sup>. Cette option dramatique possède, dans son contexte, un véritable sens à une époque de recherche d'unité politico-civique (et culturelle) sous l'absolutisme centralisateur<sup>379</sup>.

---

<sup>377</sup> Par exemple, dans *Le Cid*, Chimène se contentait simplement de constater que « vous êtes mon Roi, je vous dois obéir » (v. 1830) avant de tout de même protester contre la décision de ce dernier.

<sup>378</sup> A. GENETIOT, *op. cit.*, p. 393-394.

<sup>379</sup> *Ibid*, p. 85-87.

Mais sous quelle forme prend-elle corps ? Et quels en sont les participants, ainsi que les limites ?

### 3. La communion diégétique

Dans *Cinna* ou *Polyeucte*, les scènes de conversions sont construites par opposition à ce qui les précède immédiatement : dans les deux cas, l'autorité politique se voit confrontée à un phénomène d'insoumission en cascade de la part du reste des personnages qui l'entourent, et ce jusqu'au confident de Félix, Albin. Seule Livie constitue ici une exception.

Cette conjoncture se renverse brusquement avec le coup, qui mène à une vitesse fulgurante à une situation absolument inverse, à savoir l'agrégation sans réserve de tous autour d'une même position : la soumission au souverain impérial dans *Cinna*, et au souverain céleste dans *Polyeucte*. En cela, on rejoint ici une des définitions que Furetière donnait au terme « communion » : « *Creance uniforme de plusieurs personnes, qui les unit sous un même Chef dans une même Eglise* ». (Nous soulignons)

Reprenons maintenant notre schéma, décrit dans le chapitre II, d'un personnage conçu comme produit de la concurrence interne et mutuelle entre plusieurs *personae*. *In fine*, on l'avait vu, une d'entre elles obtenait l'ascendant et triomphait de toutes les autres, devenant désormais seule digne représentante de la personne. Chez les héros élus par la grâce, cette dernière se trouvait être une *persona* "divine". Ainsi, le Polyeucte chrétien parvenait (au prix de lourds efforts) à surmonter les préoccupations plus "terrestres" du Polyeucte galant (tel quel ses obligations et liens envers Pauline).

Or, Corneille prolonge volontairement ce procédé jusqu'au plan "macro-dramatique". Il fait correspondre de manière analogique ce qui se passe à l'échelle d'un seul personnage à ce qui se passe à l'échelle de l'ensemble d'entre eux. Si les fins de *Cinna* et *Polyeucte* sont si comparables, c'est principalement en raison de ce motif commun : la fusion harmonieuse de différentes personnalités, auparavant nettement distinctes.

Dans *Cinna*, ce dernier était héroïque, galant mais manquant de volonté ; Emilie galante mais zélée et furieuse ; Maxime valeureux mais indécis et faible par ses passions. Dans *Polyeucte*, Félix était empathique, mesuré mais « lâche »<sup>380</sup>, Pauline valeureuse mais inquiète

---

<sup>380</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1149.

et consumée par ses troubles amoureux. Au dénouement, toutes ces disparités s'effacent ou s'égalisent.

Dans la première pièce, les différents conjurés iront ainsi, chacun à leur tour, verbaliser cette disparition de leur identité précédente : Emilie annonce la mort de son zèle tyrannicide ( « Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle ; / Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle ; / Et prenant désormais cette haine en horreur, / L'ardeur de vous servir succède à sa fureur »<sup>381</sup>), Cinna abolit son manque de fidélité envers Auguste ( « Souffrez que ma vertu dans mon cœur rappelée / Vous consacre une foi lâchement violée, / Mais si ferme à présent, si loin de chanceler, / Que la chute du ciel ne pourroit l'ébranler »<sup>382</sup>) tandis que Maxime accepte d'abandonner son amour pour Emilie ( « Et je suis plus confus, Seigneur, de vos bontés / Que je ne suis jaloux du bien que vous m'ôtez »<sup>383</sup>).

Nous sommes bien là face à un phénomène de conversion. Car, en effet, on en rejoint la définition de Furetière d'un « changement de nature » de personnes transfigurées « en un autre estat » sur le plan moral, cet « heureux changement »<sup>384</sup> dont se ravit Pauline.

On y retrouve également d'autre part une connotation religieuse - essentielle à la signification de ce terme. Car le « changement de nature » qui saisit les personnages s'opère en direction d'une conformation à un idéal religieux : soit la piété catholique traditionnelle envers Dieu dans *Polyeucte*, soit la piété nouvelle envers son « lieutenant sur terre »<sup>385</sup> dans *Cinna*.

C'est pour cette raison que ce dernier, lors de sa soumission envers Auguste, lui assure qu'il lui « consacre une foi lâchement violée »<sup>386</sup>. Le terme que nous soulignons ici est certes plus polysémique au XVII<sup>e</sup> siècle qu'il ne l'est de nos jours<sup>387</sup>. Mais il n'empêche qu'il fait tout de même état, dans ce contexte, d'une confusion révélatrice entre un sens religieux et d'autres sens, plus profanes.

Ce qui vient alors transformer la *conversion* des personnages en *communion* serait le caractère collectif que prend ici la première, fidèle en cela à son sens étymologique (*communio* -

---

<sup>381</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., 1725-1728

<sup>382</sup> *Ibid*, v. 1745-1748.

<sup>383</sup> *Ibid*, v. 1473-1474.

<sup>384</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1785.

<sup>385</sup> Cf. la note de bas de page 295.

<sup>386</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., v. 1746.

<sup>387</sup> Furetière lui donne simultanément pour définitions le « Don de Dieu qui nous fait croire fermement les veritez qu'il a revelées à son Eglise », la « creance qu'on donne aux paroles des hommes », le « Serment, parole qu'on donne de faire quelque chose, & qu'on promet d'exécuter », un « Blason » ou encore la « foy conjugale (...) que le mari & la femme se donnent en se mariant ».

partage en commun). De fait, plusieurs personnages sont agis par un « autre estat » quasi-identique à celui des autres personnages.

On pourrait même affirmer l'existence d'une très grande similitude entre les conversions des deux différentes pièces, tant leur ressort en est similaire : dans les deux cas est présenté au spectateur une même soumission a-critique à une figure d'autorité (le souverain ou le saint), à rebours complet des dispositions préalables des personnages agis de la sorte. Ces derniers se retrouvent en effet soudainement animés, contre toute attente, d'un zèle nouveau composé (entre autres choses) d'une disposition absolue à sacrifier sa vie à la figure d'autorité, ou au système de valeurs que cette dernière incarne.

En cela, l'unification de différents membres par l'adoption d'une seule attitude correspond exactement à la définition de la communion que proposait le *dictionnaire de l'Académie française* : une « union de plusieurs personnes dans une mesme foy ».

Dès lors, il ne suffit pas de remarquer la tragédie cornélienne est le plus souvent une tragédie à fin heureuse, il faut aussi noter qu'elle est également régulièrement une tragédie à fin *unanime*, durant laquelle s'effacent les traits singuliers des différents personnages, désormais unis ensemble dans une communion glorieuse. La communion diégétique définirait alors ce phénomène final d'intégration homogène des diverses personnalités en une unique *persona*.

Ce processus est encore plus évident dans *Polyeucte*, où le texte localise explicitement l'origine précise de la conversion et de la communion générale - aussi bien celle de Pauline (« *Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières* »<sup>388</sup>, « Tu vois le même crime, ou la même vertu »<sup>389</sup>) que celle de Félix (« Je m'y trouve forcé par un secret appas ; / Je cède à des transports que je ne connois pas ; / Et par un mouvement que je ne puis entendre, / De ma fureur je passe au zèle de *mon gendre* »<sup>390</sup>). (Nous soulignons)

Cette communion des personnages entre eux constitue un fait très marquant de la construction tragique de ces deux pièces. Ces dernières se construisent initialement autour d'une division *inter-charactères*<sup>391</sup>, portée progressivement à une intensité paroxystique. Ce conflit, lourdement appuyé par la structure de la « situation bloquée »<sup>392</sup> qui lui procure une étendue et

---

<sup>388</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1724.

<sup>389</sup> *Ibid*, v. 1722.

<sup>390</sup> *Ibid*, v. 1769-1773.

<sup>391</sup> *Character* est « la graphie latine d'un vocable confirmé tel quel en anglais » du terme « personnage » (M. FUMAROLI, *Héros et orateur*, op. cit. p. 296.)

<sup>392</sup> G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale*, op. cit. p. 252-260.

une ampleur inédites, se voit subitement résorbé par un coup providentiel, annulant de manière fulgurante toute tension. L'intrigue se clôt alors sur une image finale absolument inverse de l'ἄγών tragique, où sont parfaitement réunis les différents personnages au sein d'une unité harmonieuse, anti-agonistique.

Cette conception dramatique est déjà en elle-même très singulière. Elle le sera d'autant plus par ce qu'elle engendre, un phénomène de *communions en chaîne* qui prolongera ses effets.

#### 4. La communion mimétique

Car, en effet, la *conversio* et la *communio* cornéliennes ne se limitent pas ici au seul espace scénique, mais tendaient également à inclure la salle, et son public.

Parmi les nombreuses similitudes présentes entre les deux pièces, il convient d'ajouter celle de leurs ultimes vers où, dans chacune d'entre elles, un souverain y profère un ordre relatif à la propagation d'une bonne nouvelle au-delà du cadre de la scène. Auguste impose « que vos conjurés entendent *publier* / Qu'Auguste a tout appris, et veut tout oublier »<sup>393</sup>, et Félix que « Nous autres, bénissons notre heureuse aventure : / Allons à nos martyrs donner la sépulture, / Baiser leurs corps sacrés, les mettre en digne lieu, / Et *faire retentir partout le nom de Dieu* »<sup>394</sup>. (Nous soulignons)

*Cinna* et *Polyeucte* se concluent donc sur un débordement des limites fictives de l'espace tragique, abolissant de la sorte le 4<sup>ème</sup> mur. Il en va ainsi du « partout » de Félix, qui induit une inclusion du public, mais aussi, de manière moins évidente, du « publier » d'Auguste puisque la définition qu'en donnait Furetière était la suivante :

« Rendre une chose *publique*. On publie des Edits & des Declarations, lors qu'on les lit *en pleine Audience*, qu'on les enregistre, qu'on les fait afficher, imprimer, & crier *par les rues*. On dit aussi publier des encheres, des fermes, un rolle. On publie souvent de fausses nouvelles en les disant *de bouche en bouche*. On dit aussi d'un indiscret, qu'il publie le secret de son ami, lors qu'il le *découvre à quelque autre* » (Nous soulignons).

La question de l'effet de la représentation tragique sur le spectateur fut traditionnellement pensée à travers le prisme de la *catharsis*. Absolument crucial dans les différentes dramaturgies du Grand Siècle, ce concept n'en fut pas moins problématique, source

---

<sup>393</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, op. cit., v. 1779-1780.

<sup>394</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, op. cit., v. 1811-1814.

de nombreuses interrogations : un problème primordial se posait quant à la théorie initiale d'Aristote, d'une grande brièveté et équivocité, provoquant des interprétations divergentes<sup>395</sup>.

3 modèles principaux se concurrençaient au XVII<sup>e</sup> siècle : la *catharsis* comme *purgation* absolue de toute passion (vision néo-stoïcienne) ; la *catharsis* comme *modération* des passions vers un état d'équilibre sain (vision thomiste) ; la *catharsis* comme partie intégrante de la *corruption* des saines passions, orientées naturellement vers Dieu mais désormais excitées et consacrées à des objets profanes impurs (vision augustinienne)<sup>396</sup>.

Chacun d'entre eux implique un mode différent d'appréhension et de réaction du public face au spectacle. Néanmoins, surprenamment, aucun ne semble ici correspondre réellement au dénouement pratiqué ici par Corneille.

Le premier modèle visait à éradiquer, par leur représentation, la présence de la moindre agitation passionnelle chez les personnages, qu'il s'agisse des vellétés contestatrices (Cinna) ou de la paresse religieuse (*Polyeucte*). Mais on ne peut réellement dire que cela correspond à l'option empruntée par Corneille. Cette perspective stoïcienne avait en effet pour modèle attitré Sénèque, dont l'œuvre théâtrale inspira profondément une foule d'auteurs des Temps Modernes.

Or, la dramaturgie qui lui est associée était assez aisément identifiable, sans correspondance avec ce que nous pouvons observer dans nos deux pièces : le dénouement sénéquéen par excellence est plutôt une épiphanie du Mal triomphant sous le masque d'un personnage possédé<sup>397</sup>. Cette défaite complète de la morale, due aux lois implacables de la fatalité, devait sidérer le spectateur par sa vision horrifique d'un *nefas* victorieux, achevant la catharsis stoïcienne.

Le second modèle consiste en la volonté d'apaiser vers un point d'équilibre sain les différentes passions, de sorte à commuer leurs excès en vices : le zèle politique excessif (des conjurés ou du public) en une vigueur obéissante, et la potentielle acédie (de Polyeucte, Nérarque ou tout autres spectateurs) en une foi plus affirmée. Cette configuration semble déjà plus correspondre aux données que l'on retrouve dans les deux pièces.

Néanmoins, à y regarder de plus près, cela ressemblerait bien plus à la dramaturgie du *Cid*, où un souverain s'élève comme modérateur extérieur et sage régulateur des passions

---

<sup>395</sup> F. GEINER, *op. cit.*, p. 263-265.

<sup>396</sup> T. GHEERAERT, « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustinien » dans *Études Épistémè*, n°1, 2002, p. 104-140.

<sup>397</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateur ...*, *op. cit.*, p. 236.

d'autres personnages (Rodrigue et Chimène), sans pour autant supprimer complètement les qualités de ceux-ci, agissant plutôt sur un mode d'atténuation.

Mais Auguste, lui, vient complètement annihiler tout l'*ethos* revanchard des conjurés, sans chercher le moins du monde à préserver quoi que ce soit de leurs précédentes conduites. De même, la conversion de Félix transfigure complètement sa personnalité, de sorte qu'on ne puisse réellement parler d'une simple modération saine de ses excès.

Enfin, le dernier modèle considérerait, à rebours des deux précédents, l'impossibilité même de sauver les passions excitées dans l'espace théâtral, y compris celui des tragédies chrétiennes<sup>398</sup>. Il y aurait une impossibilité structurelle à l'existence de représentations saines pour le public, en raison d'une corruption inhérente aux arts profanes, empêchant une quelconque purgation des passions par ce medium-là. Cette voie semble de manière évidente ne pas être celle empruntée par Corneille, abondant auteur de théâtre.

Corneille se démarque ainsi de ces 3 modèles pour proposer une voie alternative, celle de l'*exemplarité*. En cela, il s'inspire à nouveau de la tradition rhétorique latine, qui consacrait l'*exemplum* comme modèle de conduite pour le public, incitant à son imitation.

Le prélat Jacques Amyot le définissait ainsi « C'est une peinture qui nous met devant les yeux, ne plus ne moins qu'en un tableau, les choses dignes de memoire, qu'anciennement ont faictes les puissans peuples, les Rois, et Princes magnanimes, les sages Gouverneurs, et vaillans Capitaines et personnes marquées de quelques notables qualité ».

L'idée d'une purgation par l'exemple plutôt que par les courroies plus conventionnelles serait normalement étrangère au genre tragique. Le théoricien Buonamici en avait fait le mode de « purgation spécifique du genre épique »<sup>399</sup>. Il n'est cependant pas étonnant de le retrouver chez Corneille, puisque Forestier avait su démontrer que l'auteur normand avait opéré, dans sa conception de la tragédie, un certain nombre d'emprunts au genre de l'épopée (tel que le héros parfait, au rebours du héros médiocre aristotélicien)<sup>400</sup>.

Cette exemplarité se propage et agit ici selon un mode imitatif. Le *Dictionnaire de l'Académie* définissait justement l'exemple comme « Ce qui est digne d'estre proposé pour l'imiter ou pour le fuir. » De même, Amyot affirmait que les exemples « ne monstrent pas

---

<sup>398</sup> T. GHEERAERT, « La *Catharsis* impensable ... », *op. cit.*, p. 130.

<sup>399</sup> F. BUONAMICI cité et traduit dans F. GEINER, *op. cit.*, p. 270.

<sup>400</sup> G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 200-223.

seulement comme il faut faire, mais aussi impriment affection de le vouloir faire, tant pour une inclination naturelle, que tous hommes ont à imiter, que pour la beauté de la vertu qui a telle force, que partout ou elle se voit, elle se fait desirer et aimer »<sup>401</sup>.

Cette visée imitatrice est permise par une série de parallélismes préalables entre personnages et spectateurs, disséminés en divers indices textuels qui tendent à abolir la distance qui sépare l'observateur (le public) de l'observé (le personnage). Sévère, à la vue des conversions de Félix et Pauline, parle de « si tendre spectacle »<sup>402</sup>, Emilie devant la clémence d'Auguste affirme qu'elle « recouvre la vue »<sup>403</sup>, de la même manière que Pauline disait que la mort de son mari « M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir »<sup>404</sup> et que désormais « Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras »<sup>405</sup>. On retrouve ici la même logique que celle du dénouement de *l'Illusion Comique*, dont l'effet illusionniste baroque venait subvertir la séparation stricte "à l'italienne" de la scène vis-à-vis de la salle.

On remarque une claire tentative d'identification du spectateur et des personnages. Cependant, cette dynamique ne sera déclenchée que dans les ultimes instants de l'histoire. Au début, en effet, l'effet visé par Corneille était tout autre : le premier acte de *Cinna* présente plutôt un but inverse, celui de préserver le public de toute fascination pour la conjuration<sup>406</sup>. Cela s'effectue par un mécanisme de divulgation publique de leurs véritables motivations à l'insu de tous : les passions pécheresses et privées des conjurés<sup>407</sup> (et non les nobles justifications qu'ils profèrent facticement). Il annihile immédiatement, chez le spectateur, toute possibilité d'imitation et donc toute imitation envisageable.

L'identification n'interviendra réellement qu'au moment de la conversion des personnages, qu'est alors censé imiter le public. Plusieurs passages informent sur cette idée latente d'incitation à l'imitation : il en est ainsi de Pauline qui clame que « Polyeucte *m'appelle* à cet heureux trépas »<sup>408</sup> suivi de Félix qui affirme que Polyeucte « *Tire après lui* le père aussi bien que la fille »<sup>409</sup> (Nous soulignons).

---

<sup>401</sup> J. AMYOT, cité F. GEINER, *op. cit.*, p. 270

<sup>402</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1787.

<sup>403</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1716.

<sup>404</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1726.

<sup>405</sup> *Ibid.*, v. 1734.

<sup>406</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>407</sup> Emilie ouvrirait ainsi la tragédie : « Impatients désirs d'une illustre vengeance / Dont la mort de mon père a formé la naissance, / Enfants impétueux de mon ressentiment / Que ma douleur séduite embrasse aveuglément, / Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire » (P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1-5).

<sup>408</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1733.

<sup>409</sup> *Ibid.*, v. 1776.

Si cela semble plus naturel pour une tragédie chrétienne (dont ce genre de séquences édifiantes finales constitue un mode usuel d'adresse au spectateur), ce procédé existe tout autant dans *Cinna*, dont l'avalanche soudaine de conversions - tout aussi emphatiques que celle de Félix et Pauline, est logiquement censée produire sur le public un effet similaire, celui de la *catharsis* au sens où le terme se traduit au XVII<sup>e</sup> siècle : l'*expiatio*<sup>410</sup>, mot pour le moins chargé de connotations. Ce terme, s'il « signifie au début du siècle purification, apaisement »<sup>411</sup> évolue rapidement vers un sens bien plus religieux et punitif<sup>412</sup>.

La communion mimétique définirait donc cette entreprise visant la conformation de l'attitude des spectateurs à celle, grégaire, des personnages dans leur communion diégétique.

## 5. La communion théologico-politique

Mais qui le public doit-il imiter ? La question se pose particulièrement pour *Cinna*, où le dénouement propose deux attitudes assez différentes.

En premier lieu, celle d'Auguste. Elle peut se résumer dans son appel à Cinna : « Apprends sur mon exemple à vaincre ta colère »<sup>413</sup>. Son exemplarité est animée par une posture de commandement impérial, démontrée notamment par son recours incessant à l'impératif : « Reçois »<sup>414</sup>, « Aime »<sup>415</sup>, « Préfères »<sup>416</sup>, « Apprends »<sup>417</sup>, « Cesse »<sup>418</sup>, « Reprends »<sup>419</sup>, « Rentre »<sup>420</sup>.

Vient ensuite celle des conjurés, toute autre, caractérisée à l'inverse par la soumission. Plusieurs éléments discursifs l'attestent : le langage des conjurés devient soudain excessivement 1) *passif* : ils n'utilisent plus que des verbes d'états, déléguant aux seuls Ciel et Auguste les verbes d'action<sup>421</sup> 2) *honorifique* : ceci est démontré par la récurrence du terme

<sup>410</sup> F. GEINER, *op. cit.*, p. 265.

<sup>411</sup> J. ROHOU, *La Tragédie classique. Histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 109.

<sup>412</sup> *Ibid.*

<sup>413</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v.1713.

<sup>414</sup> *Ibid.*, v. 1710.

<sup>415</sup> *Ibid.*, v. 1711.

<sup>416</sup> *Ibid.*, v. 1712.

<sup>417</sup> *Ibid.*, v. 1713.

<sup>418</sup> *Ibid.*, v. 1733.

<sup>419</sup> *Ibid.*, v. 1737.

<sup>420</sup> *Ibid.*, v. 1738.

<sup>421</sup> A l'exception de Cinna, qui propose activement de sacrifier sa vie et de la consacrer à son souverain.

« Seigneur »<sup>422</sup>, ainsi que l'usage fréquent des hyperboles à l'avantage d'Auguste. Cinna propose ainsi littéralement que le Ciel « Pour prolonger vos jours, retrancher nos années ; / Et moi, par un bonheur dont chacun soit jaloux, / Perdre pour vous cent fois ce que je tiens de vous ! »<sup>423</sup>.

Ces deux conduites offrent des exemples ici complètement antinomiques et non-cumulables - en tout cas dans une même sphère : si l'on peut imaginer que le public masculin puisse s'inspirer d'Auguste pour être père clément dans le domaine domestique, et des conjurés pour être sujet loyal dans la sphère publique, les deux attitudes ne peuvent être simultanément pratiquées dans cette dernière. Or, la tragédie, par opposition au genre comique, se définit précisément par la primauté dramatique qu'elle accorde aux affaires de la sphère publique.

Quel exemple triomphe donc dans ce dénouement ? On peut en apercevoir la réponse si on se prête à une analyse quantitative et comparative de ce dénouement avec la scène finale du *Cid*. Nous avons déjà remarqué précédemment que cette tragédie se clôturait sans développer les réactions de Rodrigue et Chimène à la décision royale.

Mais, juste avant celle-ci, avait eu lieu une longue interaction entre les deux amants. Elle occupait 37 vers, soit plus que toutes les interventions de Don Fernand sur cette même scène. Le Roi était alors, certes, la figure supérieure d'autorité, mais il ne restait qu'une figure adjacente, pour ne pas dire périphérique, de l'espace social de la pièce.

La logique est tout autre dans *Cinna*, où la place qu'occupe Auguste est, à partir du coup qui le transfigure, absolument central, à tel point qu'aucun des autres personnages n'ont plus d'échanges mutuels (même brefs), y compris quand il re-permet le mariage d'Emilie et Cinna, ou quand il impose à ceux-ci de pardonner Maxime. Tout passe par Auguste, qui est désormais le seul interlocuteur de tous, au cœur de chaque discussion.

Par son geste de clémence, Auguste a alors été promulgué comme centre absolu de l'espace social de la tragédie, avec un statut désormais infiniment supérieur à celui de roi « comme juge »<sup>424</sup> des rois Tulle et Fernand. On pourrait penser que, puisqu'il a été élevé au rang ultime de la dignité humaine, le processus d'imitation devrait s'attacher à lui.

---

<sup>422</sup> Terme qui revient 5 fois dans les 65 derniers vers (v. 1715, v. 1722, v. 1729, v. 1743 et v. 1753). Il est notamment présent dès le premier vers qui suit la tirade de la clémence d'Auguste.

<sup>423</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1750-1752.

<sup>424</sup> P. CORNEILLE, *Examen de Clitandre* dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.* p. 270-273.

Mais l'élévation d'Auguste atteint de tels sommets paroxystiques, qu'elle empêche même toute identification. C'est attesté par Maxime, qui se dit « plus *confus*, seigneur, de vos bontés »<sup>425</sup>, en raison de ce qu'il qualifie plus tôt d'*exemplum* composé de « *trop* de justice »<sup>426</sup> (Nous soulignons).

De cette exceptionnalité d'Auguste dérive son hyper-centralité. Cette dernière n'est pas sans implication religieuse, ce qui confirmerait notre approche théologico-politique. Ce fut en effet un des critères majeurs de caractérisation du sacré selon Mircea Eliade qui, dans son *Le sacré et le profane*, avançait la thèse que le sacré se manifestait d'abord par une symbolique du Centre, point fixe absolu autour duquel s'organisait toutes réflexions des sociétés qu'il organisait, et point de manifestation privilégiée de la hiérophanie<sup>427</sup>. On peut dire qu'Auguste et Polyeucte occupent ce rôle dans l'espace tragique.

Mais ce qui sépare le premier du second, est la chose suivante : Polyeucte était un saint, digne représentant de la compréhension traditionnelle du religieux, alors qu'Auguste, monarque investi d'un rôle divin assez novateur, perturbe cette même compréhension.

Ainsi, Polyeucte avait beau être un saint dont le corps était sacré selon Félix, il n'en restait pas moins imitable. En témoigne ainsi Pauline (« Joins ta fille à ton gendre ; ose : que tardes-tu ? / Tu vois le même crime, ou *la même vertu* »<sup>428</sup>, « Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas ; / Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras »<sup>429</sup>), et Félix (« De ma fureur je passe au zèle de mon gendre. / C'est lui, n'en doutez point, dont le sang innocent (...) Tire après lui le père aussi bien que la fille »<sup>430</sup>). (Nous soulignons)

Lui-même n'était "que" le maillon d'une chaîne d'imitation, qui tirait sa source dans un modèle ultime et parfaitement pur : le Christ, dont Polyeucte disait à Néarque « suivons ce saint effort »<sup>431</sup>, en se référence au sacrifice pascal.

Auguste, lui, incarne une vertu proprement inimitable puisqu'elle est « sans exemple »<sup>432</sup> et que ni Emilie, ni Cinna, ni Maxime, ni Livie n'osent insinuer qu'ils puissent

---

<sup>425</sup> *Ibid*, v. 1743.

<sup>426</sup> *Ibid*, v. 1744.

<sup>427</sup> M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>428</sup> P. CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1721-1722

<sup>429</sup> *Ibid*, v. 1733.

<sup>430</sup> *Ibid*, v. 1772-1776.

<sup>431</sup> *Ibid*, v. 684.

<sup>432</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1731.

adopter à leurs tours une telle magnanimité. C'est la raison pour laquelle on ne retrouve dans *Cinna* aucun vers similaire à ceux de Félix et Pauline cherchant à imiter Polyeucte.

Auguste est en fait devenu l'alpha et l'oméga des affaires humaines, sans aucun Néarque pour l'inspirer<sup>433</sup>, ni de Félix ou Pauline pour l'imiter à sa suite. Sa puissance est absolue sur la Terre (« Rome, avec une joie et sensible et profonde, / Se démet en vos mains de l'empire du monde »<sup>434</sup>) et les Hommes (« Jamais plus d'assassins, ni de conspirateurs : / Vous avez trouvé l'art d'être maître des cœurs. »<sup>435</sup>), adoubée et bénie par les Cieux (« Et le ciel [vous prépare] une place entre les immortels »<sup>436</sup>), qui commandent sa vénération (« [Qu'on] Vous prépare déjà des temples, des autels »<sup>437</sup>).

Devant cette incapacité mimétique, le public se voit obligé de se rabattre vers la seconde option : l'imitation d'une attitude de soumission. C'est bien elle qui ressort des discours finaux des conjurés. Par le mécanisme mimétique précédemment décrit, c'est donc cette conduite que le public est invité à faire sienne.

Là où la conversion spectatorale dans *Polyeucte* se rapporte au christianisme, elle s'applique dans *Cinna* à un autre Idéal sacré, novateur et atypique : celui de la monarchie absolue, incarnée par Auguste. C'est en cela que l'on peut affirmer qu'on se trouve véritablement en face d'une représentation *religieuse* : celle de la religion monarchique.

Quant à la communion, elle n'est pas ici une communion participative, où chaque membre occuperait un rôle égal dans un phénomène collectif. Ce serait plutôt une communion laudative (telle que l'est la communion des saints<sup>438</sup>) où un corps, composé d'hommes et de femmes, s'unit à travers une révérence religieuse pratiquée envers une tête qui, elle, dépasse ce statut humain, investie d'une dimension surnaturelle.

Merlin-Kajman avait différencié Corneille et Racine sur base de leurs positionnements respectifs envers la figure du souverain, au moyen de la théorie des deux corps du roi<sup>439</sup>. Elle

---

<sup>433</sup> La clémence que lui proposait Livie était un acte machiavélien, très différent de celle qui a soufflé l'inspiration du Ciel : « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence ; / Faites son châtimement de sa confusion, / Cherchez le plus utile en cette occasion : / Sa peine peut aigrir une ville animée, / Son pardon peut servir à votre renommée » (*Ibid*, v. 1210-1214) (Nous soulignons).

<sup>434</sup> P. CORNEILLE, *Cinna*, *op. cit.*, v. 1765-1766.

<sup>435</sup> *Ibid*, v. 1763-1764.

<sup>436</sup> *Ibid*, v. 1772.

<sup>437</sup> *Ibid*, v. 1771.

<sup>438</sup> Dont les louanges s'adressent à Dieu. La communion laudative de Cinna, elle, s'adresse à un monarque. Les enseignements à tirer de cette comparaison confirment, selon nous, la thèse de notre mémoire.

<sup>439</sup> H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, *op. cit.*, p. 301-330.

voyait dans le premier l'affirmation d'une définition politico-juridique de la souveraineté, là où elle retrouvait plutôt chez le second une vision mystique de cette même figure.

A notre avis, ces analyses possèdent une part de vérité 1) à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre cornélienne 2) durant les premiers actes de ces deux pièces.

Néanmoins, ce n'est résolument plus le cas à partir du dénouement. Dans le dernier acte, il est devenu évident que l'attitude de Cinna, Emilie et Maxime ne correspond plus aucunement à celle d'un rapport politico-juridique, tel que le serait par exemple une simple sujétion loyale à un rapport de *clientela* restaurée. Il s'agit plutôt, au contraire, d'une contemplation mystique devant le spectacle d'une sublimation théologico-politique.

## 6. La communion auctoriale

Nous avons déjà vu, dans le sous-point « Corneille partisan ? » qu'une telle vision ne devait sûrement pas correspondre à la représentation que cet auteur se faisait du pouvoir royal. Mais dès lors, quelle fut sa motivation à produire un tel dénouement, s'il n'en avait pas la conviction ?

L'hypothèse que nous aimerions avancer est que Corneille, pris s'il faut le rappeler dans l'instabilité financière de la condition d'auteur au XVII<sup>e</sup> siècle, mit volontairement de côté ses propres convictions en vue d'obtenir une situation matérielle plus sûre et sereine.

Si la séquence qui va du *Cid* à *Polyeucte* apparaît *a posteriori* comme l'apogée paisible de son œuvre, cette vision rétrospective fausse quelque peu la réalité du contexte génétique de ces pièces. *Cinna* et *Polyeucte* voient ainsi le jour dans la suite immédiate d'une période relativement difficile de sa carrière.

Loin du succès tranquillement ascendant de ses premières œuvres comiques, *Le Cid* avait provoqué une querelle violente qui avait mobilisé contre lui bon nombre des autorités intellectuelles du Royaume en matière du théâtre, au point de forcer son retrait de la pratique durant deux années. De plus, lorsqu'il revient avec *Horace*, une seconde querelle d'ampleur similaire est évitée de justesse, nous apprend Pellisson<sup>440</sup>.

---

<sup>440</sup> P. PELLISSON, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, 1653, p. 218 : « il courut un bruit qu'on feroit encore des observations et un nouveau jugement sur cette pièce ».

Un comité académique, composé des plus éminents doctes du Royaume, rend un jugement unanimement dépréciatif, ciblant particulièrement le dénouement, jugé (à nouveau) amoral<sup>441</sup>. Emises durant une lecture privée, ces critiques troublèrent Corneille, le poussant à repousser de plusieurs mois la première représentation publique de la pièce. Il envisagea également de modifier l'issue problématique de cette intrigue : « Il me vint dire qu'il se rendait »<sup>442</sup> affirmait Chapelain, un des membres de ce comité.

Bien qu'il se ravisa ultérieurement, obtenant plus tard les suffrages du public, cette redite d'une fronde académique à son encontre, immédiatement successive à celle du *Cid*, l'affecta profondément. Et ce sur la durée : 20 ans plus tard, dans l'*Examen* qu'il donne de la pièce, il qualifiera *Horace* de « chute »<sup>443</sup>, en dépit de l'étendue de son succès public.

Il nous semble que Corneille a alors cherché à éviter à tout prix de froisser les doctes, rattachés au pouvoir et au programme de Richelieu<sup>444</sup>. Or, cela demande également des ajustements politiques : la défense de la dignité monarchique faisait ainsi partie de leur *credo* dramatique. Georges de Scudéry notait contre Corneille que, dans *Le Cid*, « le Roy s'y sert de la plus méchante finesse du monde, & mal gré ce que le Theatre demande de sérieux en cette occasion, il fait agir ce sage Prince, comme un enfant qui seroit bien enjoué, en la quatriesme Scene du quatriesme acte »<sup>445</sup>. Il ajoutait plus loin que Corneille « doit traiter avec *plus de respect*, la personne des Roys que l'on nous apprend estre *sacrée* »<sup>446</sup>. (Nous soulignons)

Face à cette crise de légitimité de son œuvre tragique, Corneille se voit presque obligé de prendre en considération ces reproches. En effet, la querelle du *Cid* avait consacré la victoire des réguliers, pro-Richelieu, qui avaient obtenu de marges inédites de contrôle sur la vie théâtrale. Leur soutien était devenu indispensable à l'élévation d'une œuvre au rang de classique, horizon suprême pour tout auteur de ce temps.

C'est pour cette raison que Corneille s'inclina devant les critiques de l'Académie en ces termes : « Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira ; puisque vous m'écrivez que Monseigneur seroit bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir

---

<sup>441</sup> « (...) sa fin était brutale et froide » jugeait Chapelain, dans une lettre envoyée à Balzac (cité dans G. COUTON (ed.), *Corneille ...*, op. cit., p. 1537)

<sup>442</sup> Extrait issu de cette même lettre (cité dans G. COUTON (ed.), *Corneille ...*, op. cit., p. 1537)

<sup>443</sup> P. CORNEILLE, *Examen d'Horace* dans C. MARTY-LAVEAUX, op. cit., p. 274.

<sup>444</sup> M. FUMAROLI, *Héros et orateurs*, op. cit. p. 25-27.

<sup>445</sup> G. DE SCUDERY, *Observations sur le Cid*, 1637.

<sup>446</sup> *Ibid.*

Son Éminence, je n'ai rien à dire »<sup>447</sup>, se soumettant de la sorte à Richelieu. Mais cet état de fait est, nous apprend Couton, « subi et non accepté »<sup>448</sup>.

Or, Corneille s'était éloigné des cercles richeliens, ayant par exemple quitté de son propre chef la Société des cinq auteurs. En parallèle, il était acculé dans une situation problématique de dépendance au mécénat, ce dont témoigne la dédicace de *Cinna* au financier Montoron. Dans ce contexte, il fit alors le choix délibéré et intéressé de mettre en scène un tel sujet, bien plus avenant envers le pouvoir, en espérant ainsi rentrer dans les bonnes grâces de ce dernier.

De la sorte, il effectue à sa manière sa propre communion vis-à-vis du pouvoir monarchique, aussi peu convaincu qu'il ait pu réellement l'être. La pression d'obtenir une reconnaissance officielle des autorités quant à son théâtre, et la volonté d'acquérir une situation économique stable sont, à notre sens, les seules impulsions déterminantes de l'intentionnalité de l'auteur dans la construction du spectacle de la splendeur divine du monarque dans *Cinna*.

Pour le reste, il ne fait que puiser dans un fond commun lentement imbibé de la religion monarchique depuis le début du siècle. Une série d'écrits témoigne de la progressive imprégnation de ces conceptions mentales au sein des différents milieux sociaux qui composent le public théâtral. S'y retrouve affirmé haut et fort la sacralité, d'une nature nouvelle, de la figure royale, tel celui de Scudéry (déjà mentionné plus haut) mais également un texte de l'abbé d'Aubignac, encore plus révélateur à ce propos :

« Il faut enseigner des choses qui maintiennent la société publique, qui servent à retenir les peuples dans leurs devoirs et qui montrent toujours les souverains comme des objets de *vénération*, environnés des vertus comme de la gloire et *soutenus de la main de Dieu* »<sup>449</sup>. (Nous soulignons)

Corneille s'est servi dans cette mentalité avec pour but de maximiser l'efficacité dramatique de sa pièce, en cherchant à obtenir désormais les suffrages unanimes du public et des doctes. Sa démarche n'est pas bien différente de celle qui l'animait dans *Le Cid*, où il puisait dans les affects contemporains, à savoir l'inquiétude suivie d'euphorie à la suite de l'invasion du Royaume par l'Espagne, miraculeusement arrêtée au siège de Corbie.

---

<sup>447</sup> P. CORNEILLE, s.t. dans C. MARTY-LAVEAUX, *op. cit.*, p. 427

<sup>448</sup> G. COUTON (ed.), *Corneille ...*, *op. cit.*, p. 1459.

<sup>449</sup> ABBÉ D'AUBIGNAC cité dans M-B. BRUGUIERE, « Images de Rome dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle » dans J. KRYNEN (dir.), *Droit romain, jus civile et droit français*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse Capitole, 2021, p. 17-47.

Couton avait décrit cette pièce comme une « contribution de Corneille à l'inquiétude et à l'allégresse *nationale* »<sup>450</sup> (nous soulignons), attestant de la volonté de l'auteur d'ancrer ses sujets dans l'horizon mental de son public. Dans les deux cas, il exploite à son escient et au bénéfice de son œuvre les représentations communes du temps. *Cinna* et *Polyeucte* ne font pas exception.

Corneille avait de la sorte déjà affirmé dans son *Excuse à Ariste* : « Pour me faire admirer je ne fais point de ligue »<sup>451</sup> et « Là, content du succès que le mérite donne, / Par d'illustres avis je n'éblouis personne : / Je satisfais ensemble et peuple et courtisans »<sup>452</sup>.

En résumé, voici la logique de la présence de la religion monarchique dans ses deux pièces : elle est motivée et construite suivant des considérations subjectives, propres à Corneille (reconnaissance, mécénat) qui l'amènent, afin de se garantir un succès, à mobiliser des éléments de discours de cette religion monarchique. Cette communion auctoriale (dans le sens où Corneille rejoint la « Creance uniforme de plusieurs personnes, qui les unit sous un même Chef ») n'est pas tant forcée (Corneille aurait pu trouver des voies alternatives), qu'intéressée.

---

<sup>450</sup> G. COUTON (ed.), *Corneille ...*, op. cit. p. 1477.

<sup>451</sup> P. CORNEILLE, *Excuse à Ariste*.

<sup>452</sup> *Ibid.*

## Conclusion

Lors de notre introduction, nous avons posé pour problématique « Dans quelle mesure la religion monarchique influence-t-elle la dramaturgie de ces deux pièces ? » Au terme de ce long travail, nous pensons pouvoir apporter la conclusion suivante :

Tout d'abord, nous pensons avoir démontré qu'il y avait bel et bien matière à affirmer une présence et une influence (relative) de la religion monarchique sur la dramaturgie de *Cinna* et de *Polyeucte* (et plus particulièrement celle de la première pièce).

En revanche, cette présence n'est pas le résultat d'un programme idéologique, dans la lignée du modèle romantique de l'artiste militant. Nous récusons cette approche, qui réduirait ces œuvres à des entreprises propagandistes.

Ce travail indiquerait plutôt que cette dimension "monarcho-religieuse" ne serait que la conséquence d'une conjoncture assez complexe, mêlant des enjeux religieux, politiques et artistiques assez singuliers qui ont poussé Corneille à emprunter cette voie-là (qui n'aura pas spécialement de lendemain), alors même qu'une large somme d'autres possibilités s'offrait à lui.

On pourrait dès lors lire la configuration théologico-politique qu'il façonne comme un pari dramaturgique, forgé par les contraintes environnantes au rang desquelles : une certaine instabilité financière de sa condition d'auteur ; l'hostilité croissante envers l'immixtion du théâtre et de la religion ; la victoire théorique et dramatique des réguliers, partisans de Richelieu ; une crise de légitimité de son œuvre ; ...

Maintenant, tentons de résumer succinctement quel fut notre parcours argumentatif et démonstratif.

Nous avons, après l'introduction (qui annonçait le sujet, la problématique ainsi que leurs intérêts, et qui définissait les objectifs et la méthodologie), débuté par un chapitre de contextualisation qui eut pour fonction de présenter le corpus, de poser l'état de la question et d'expliquer clairement la signification du concept de « religion monarchique ».

Le chapitre suivant (« La rémanence du sacré ») fut consacré à la permanence du religieux dans ces deux pièces, malgré des clairs indices d'une sécularisation à l'œuvre dans le théâtre du temps de Corneille. Une série de contraintes, de tabous, d'interdits et l'hostilité

rampante visant le théâtre ont amené cet auteur à modeler une dramaturgie originale, autant reflet de facteurs personnels (principalement : une forte influence de son éducation jésuite) que de mutations générales du religieux qui révolutionnèrent son appréhension durant le Grand Siècle.

Cette dramaturgie est singularisée par sa figure d'un Dieu « secret », à la fois muet et désincarné, qui pour secourir l'humanité renonce à un mode usuel de manifestation (la théophanie) au profit d'un autre, plus indirect et médié : la grâce.

Ce concept théologique se voit adapté à la dramaturgie héroïque de Corneille, produisant de la sorte un syncrétisme : le motif de la grâce charismatique. Celle-ci qualifie un genre particulier de don divin, sorte d'aura éblouissante qui émane généreusement d'une personne soudainement dotée de la capacité de convaincre autrui sans devoir y joindre la moindre action ou raison. Seuls deux personnages sont animés par elle : Auguste et Polyeucte, alors chargés d'un rôle particulier dans le plan salvifique divin, qu'il soit spirituel (la conversion au christianisme) ou temporel (la pacification de l'Empire).

Dans le troisième chapitre (« la politique providentielle »), nous avons éclairé un problème d'apparence épineux. Là où l'héroïsme s'insérerait sans problème dans le religieux, l'inclusion du politique, à l'inverse, enlève le drame. Les deux premiers se liaient, portés par une affinité quasi-naturelle, mais du troisième ne résulte au contraire que de la division.

Le schéma typique que prenait chez Corneille cette fragmentation politique de la société était tiré d'une épopée antique, la *Pharsale* de Lucain. Au cœur de celle-ci se trouvait une dichotomie entre deux types irréconciliables de magnanimités : l'une guerrière, conquérante et volontariste ; l'autre philosophique, conservatrice et mesurée.

Cette opposition peut assez aisément se lire comme une allusion à la situation contemporaine de la France. Dès lors, le fait que le conflit qui oppose les deux camps ne progresse que vers la régression, que le point de non-retour parait atteint et que les fureurs de la violence guerrière semblent prêtes à renaître témoignerait alors, par analogie, d'une vision assez pessimiste de l'actualité du Royaume.

Mais soudain survient le coup, action providentielle du monarque ou du saint qui dénoue le nœud de l'action de manière fulgurante et sublime. Liant en une unité parfaite les *ethos* religieux, héroïque et politique, ce coup ne constitue rien d'autre qu'une prolongation de la grâce charismatique. Point d'orgue du drame, il démontre pleinement et publiquement l'élection surnaturelle et divine d'Auguste et de Polyeucte.

Puisque Dieu s'est retiré de la scène du monde, Il agit désormais par l'intermédiaire de ces héros, saint ou monarque. Dans le cas du monarque, le coup révèle une confusion profondément entamée entre souveraineté divine et souveraineté temporelle. En résulte une sacralisation très poussée, hyperbolique et quasi-littérale de la figure du monarque, ce qui correspond assez exactement à la vision de la royauté dans la religion monarchique.

Dans le dernier chapitre (« Des communions en chaînes »), nous nous intéressons enfin à l'effet que produit cette sacralisation sur les sujets, qu'ils soient sur scène (Emilie, Cinna et Maxime par exemple) ou dans la salle (le public français du XVII<sup>ème</sup> siècle.) Tous étaient poussés vers un même type de comportement : d'une part la conversion (chrétienne ou monarchique), d'autre part la communion autour de cette nouvelle foi.

Cette configuration est tout autant théologico-politique que ne l'était précédemment le coup. Dans *Cinna*, elle permet de proposer une fin unanime, où les conjurés se convertissent à Auguste comme les païens se convertissaient au christianisme. De cette façon, Corneille chercherait, par un mouvement mimétique savamment calculé, à organiser ses spectateurs en une communion similaire autour de leur souverain, à travers des discours emphatiques qui, par bien de leurs pointes, ressemblent à une pure extase mystique devant le monarque. Là aussi, on retrouve des traces dramatiques d'emprunts à la *weltanschauung* de la religion monarchique.

### *Limites de la recherche*

La principale limite que nous avons rencontrée dans notre recherche fût la somme monumentale de travaux sur le sujet, dont il fallait tout de même s'imprégner en profondeur afin d'obtenir un socle acceptable de connaissances, pour éviter le risque de fonder notre recherche sur des idées archaïques ou approximatives à propos d'un auteur parfois prisonnier de son statut panthéonesque.

A cela, il fallait ajouter la difficulté de se repérer dans une grande variété d'approches (politique, poétique et religieuse, pour ce qui nous a principalement intéressé). Dès lors, il nous fut quelque peu difficile de réussir successivement à 1) réunir les contributions les plus essentielles à notre sujet et problématique 2) trouver le temps nécessaire à leur consultation (avec prise de notes) 3) de mobiliser au mieux, de manière concise et synthétique, tous ces savoirs acquis.

Ainsi, il nous est progressivement apparu évident que nous allions échouer, malgré une année à ne lire que des ouvrages reliés à ce mémoire, à consulter bon nombre de travaux qui auraient pu nous être utiles pour affiner notre recherche.

Bien que nous ayons bénéficié de quelques mois supplémentaires pour présenter à nouveau ce mémoire, cette période n'a pas été suffisante pour nous permettre de rattraper ce "retard" bibliographique. Citons à titre d'exemple *Le Prince absolu : apogée et déclin de l'imaginaire monarchique* d'Arlette Jouanna ou *Pierre Corneille : Poetics and Political Drama under Louis XIII* de David Clark.

### *Ouvertures*

A notre sens, ce mémoire n'a fait qu'effleurer la surface d'un phénomène bien plus ample. S'il était nécessaire, étant donné le temps imparti, de choisir un sujet et une problématique relativement réduits, il serait désormais intéressant de chercher à élargir la perspective, et ce, à plusieurs niveaux.

Premièrement, à l'échelle de l'œuvre de Corneille. Nous pourrions imaginer ouvrir la focale de *Cinna* et *Polyeucte* à une séquence plus large d'œuvres du même auteur, qui irait de ses débuts à la Fronde. Si nous avons déjà tenté de pratiquer un certain nombre de comparaisons, celles-ci furent assez réduites en fin de compte, qui plus est principalement concentrées sur *Le Cid* et *Horace*, alors que d'autres pièces ultérieures, extrêmement intéressantes pour notre problématique, furent plus laissées de côté (nous pensons à *Nicomède*, *Rodogune* ou *La Mort de Pompée*).

En quoi nos conclusions seraient-elles modifiées si l'on étendait la période de recherche de 2 ans à 2 décennies ? Cela nous mène au second point.

Ainsi, en second lieu, il serait intéressant d'essayer de cerner l'ampleur précise que prend la religion monarchique, en élargissant la perspective à l'échelle de la génération d'auteurs contemporains de Corneille, qui pratique elle aussi la même dramaturgie héroïque, signe particulièrement intéressant de cette époque.

Quelles en sont alors les dynamiques internes (quels auteurs adoptent ou rejettent foncièrement l'imaginaire de la religion monarchique ?) et externes (quels acteurs extérieurs participent de la mise en place au théâtre d'un tel imaginaire dans les années 1630 et 1640 ?) ?

Quelle chronologie (le point d'origine ; quelques étapes marquantes ; les potentiels restes dans le théâtre classique post-Fronde) pourrait-on établir ?

Enfin, pour clôturer, il serait intéressant de mettre en place une analyse comparative avec d'autres arts à la même époque. L'influence de la religion monarchique se limite-t-elle au seul médium théâtral ? Ou peut-on repérer des similitudes, voir des logiques identiques dans d'autres médias ? Dans quelles mesures exactement ?

Par exemple, que serait-il possible de conclure de la comparaison entre les tragédies cornéliennes pré-Fronde, et le *Cycle de Médicis* de Rubens ? Serait-il également possible de trouver un compositeur de musique savante qui s'inscrirait dans une telle dynamique ?

Tant de questions qui nous semblent assez stimulantes, et de nature à approfondir les modestes apports de ce mémoire.

## **Bibliographie**

### *Cinna et Polyeucte*

G. DEFAUX, « Cinna, tragédie chrétienne ? Essai de mise au point », v. 119, n°4, *MLN*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2004, p. 718-765.

M. DUFOUR-MAITRE, *La clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

L. HERLAND, « Le pardon d'Auguste dans Cinna » dans *Table ronde*, Paris, La Table Ronde, 1961, n° 158, p. 113-126.

H. MERLIN, « Corneille et la politique dans Cinna, Rodogune et Nicomède », dans *Littératures classiques*, n°32, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1998, p. 41-61.

R. ZUBER, « La Conversion d'Emilie » dans *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, actes de colloque (Strasbourg, 5 et 6 mai 1972). Paris, Klincksieck, 1974

### *Corneille : généralités*

P. BENICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

G. COUTON (ed.), *Corneille. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

S. DOUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.). *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012

M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.), *Héros ou personnages ?* Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2008.

G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

G. FORESTIER, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.

M. FUMAROLI, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.

J. D. LYONS, “Le mythe du héros cornélien” dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°107, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 433-448. L. MARIN, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005.

J. MAURENS, *La tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, A. Colin, 1966.

H. MERLIN-KAJMAN, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000.

O. NADAL, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.

C. PAUL, « Le mythe du héros cornélien » dans *Rodrigue, histoire d'un mythe littéraire français (XVIIe-XXIe siècles)*, Paris, Les collections de la République des Lettres, 2019, p. 185-213.

L. PICCIOLA, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

M. PRIGENT, *Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

J. ROHOU, « Dramaturgie, morale et politique chez Corneille », dans M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 553-574.

M.-O. SWEETSER, *La dramaturgie de Corneille*, Paris, Droz, 1977.

### *Le pouvoir absolutiste*

A. M. BATTISTA, « Morale “privée” et utilitarisme politique en France au XVIIIe siècle » dans C. LAZZERI et D. REYNIE (dir.), *Le pouvoir de la raison d'État*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991 p. 191-230.

M. BERTAUD, « La tragédie à l'Âge classique pouvait-elle être une tribune politique ? Réflexions sur quelques personnages de tyran » dans *Cahier du GADGES*, n° 6, Lyon, GADGES, 2008, p. 245-258.

J-P. CAVAILLE, « Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État » dans *Hors-série* n°5, [<http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4807>], (31/07/2025).

G. COUTON, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

M. FUMAROLI, « Les intentions du cardinal de Richelieu, fondateur de l'Académie Française », dans R. MOUSNIER (dir.), *Richelieu et la culture*, Paris, CNRS Éditions, 1987.

C. GUILLOT, « Richelieu et le théâtre » dans *Transversalités* n° 117, Paris, Institut catholique de Paris, 2011, p.85-102.

U. LANGER, « Vertus du sujet, vertu du Prince à l'aube de l'absolutisme en France » dans D. DE COURCELLES, *Fonder les savoirs, fonder les pouvoirs, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018.

L. MARIN, « Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine : Médée de Corneille » dans C. LAZZERI et D. REYNIE (dir.), *Le pouvoir de la raison d'Etat*, 1991, Paris, Presses Universitaires de France, p. 231-259.

L. MARIN, "Théâtralité et politique au XVIIème siècle. Sur trois textes de Corneille" dans *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005, p. 173-184.

V. MILLIOT et P. MINARD, *La France d'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2018.

M. POIRSON, "Un théâtre politique" dans *TDC*, n° 1011, Paris, CNDP, 2011, p. 16-19.

L. MICHEL, *Des princes en figure : politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

M. VALENSISE, « Le sacre du roi : stratégie symbolique et doctrine politique de la monarchie française » dans *Annales*, Aubervilliers, EHESS, 1986.

### *Christianisme et théâtre*

B. FILIPPI, « Le corps suspendu : le martyr dans le théâtre jésuite » dans *Littératures classiques*, n° 73, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2010. p. 229-239.

M. FUMAROLI, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France* n°5, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 10071030.

M. FUMAROLI, « La Querelle du théâtre au XVII<sup>ème</sup> siècle » dans *Les cahiers de médiologie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 29-37.

J.-P. GAY, R. LOPEZ-VELA, B. RESTIF, « Le cadre religieux », dans C. MICHON et A. ANTOINE *Les sociétés au XVII<sup>e</sup> siècle. Angleterre, Espagne, France*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 287-308.

F. LECERCLE, « La passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion » dans *Atlante* n°9, 2018, [<https://journals.openedition.org/atlante/12739?lang=it>], (25/07/2025)

C. MAZOUER, *La transcendance dans le théâtre français. t.1., De l'origine aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2021.

K.R. MCGREGOR, "Molina's Pastoral Theology", Kenosha, Carthage College, 2014, [[https://www.researchgate.net/publication/319128149\\_Molina's\\_Pastoral\\_Theology](https://www.researchgate.net/publication/319128149_Molina's_Pastoral_Theology)], (28/07/2025).

G. REYNIE, « Un épisode du conflit de l'Église et du Théâtre au XVII<sup>ème</sup> siècle » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925, p. 576-579.

A. TEULADE, « Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes », dans *Les Dossiers du Grihl*, v. 9, Paris, 2015.

E. ZANIN, « Mystère et tragédie (1550-1670) : retour ou refus d'un modèle dramatique ? » dans A. DUCREY (dir.) *Renaissances du Mystère en Europe : Fin XIX<sup>ème</sup> siècle - début XXI<sup>ème</sup> siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2015.

### *La religion monarchique*

M. GAUCHET, « État, monarchie, public » dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 20, Paris, CNRS, 1998.

M. GAUCHET, « L'État au miroir de la raison d'État : la France et la chrétienté », dans Y.-C. ZARKA (dir.), *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 193-244

C. JOUHAUD, "La tactique du lierre : sur « l'état au miroir de la raison d'état », de Marcel Gauchet", dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°20, Paris, CNRS, 1998.

F. LECOUTRE et A. VIALA, "La notion de « religion séculière ». Entretien autour du livre de Hans Kelsen (1964)" dans *Questions Constitutionnelles*, [<https://questions-constitutionnelles.fr/la-notion-de-religion-seculiere/>],(12/08/2025)

A. TALLON, « Raison d'État, religion monarchique et religion du roi. Un aperçu de l'historiographie française et de ses évolutions », dans P. BÜTTGEN et C. DUHAMELLE (dir.), *Religion ou confession. Un bilan franco-allemand sur l'époque moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

### *Théâtre et littérature dix-septième*

C. BIET, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.

M-B. BRUGUIERE, "Images de Rome dans la littérature française du XVIIème siècle" dans J. KRYNEN, *Droit romain, jus civile et droit français*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse Capitole, 1999, p. 17-47.

G. COUTON, « Réapprendre à lire : deux des langages de l'allégorie au XVIIe siècle » dans *Cahiers de l'AIEF*, Paris, Association Internationale des Etudes Françaises, 1976, p. 81-101.

R. DING, « Les quatre Rosemonde du XVIIe siècle, ou le tyrannicide châtié : évolution et impasse d'un sujet » dans *Dix-septième siècle* n° 284, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

F. GEINER, « La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

A. GÉNETIOT, *Le classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

T. GHEERAERT, « La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustinien » dans *Études Épistémè*, n°1, 2002.

H. MERLIN-KAJMAN, « L'épistémè classique ou l'épineuse question de la représentation » dans *Littératures classiques*, n° 19, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1993, p.203-221

H. MERLIN-KAJMAN, « Le public : quelques réflexions historiques », dans D. CEFAÏ et D. PASQUIER, *Les Sens du public*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 101–112.

J. ROHOU, *La Tragédie classique. Histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, nouvelle ed., Paris, Armand Collin, 2014.

V. STERNBERG, « Morale et civilité sur la scène comique au XVIIe siècle » dans *Littératures classiques*, n°58, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2005. p. 177-190.

E. ZANIN, *Fins tragiques : poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.

### *Divers*

A. DE VITRY, « Politique de l'histoire des idées : autour de Paul Bénichou » dans D. SIMONETTA et A. DE VITRY (ed.), *Histoire et historiens des idées*, Paris, Collège de France, 2020, p. 167-184.

M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1956.

P. GRIMAL, « La clémence et la douceur dans la vie politique romaine » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1984, p. 466-478.

M.-A. HUGEL, « Du roi-prêtre au roi. Le double pouvoir dans le contexte franco-allemand de la diffusion du protestantisme » dans *Trajectoires* n°13, 2020, [<https://journals.openedition.org/trajectoires/5294>], (25/07/2025)

E. LOZERAND, « Penser les individus du monde » dans *Socio* n°5, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.

C.J. NEDERMAN, « Three Concepts of Tyranny in Western Medieval Political Thought » dans *Contributions to the History of Concepts*, v. 14, New York, Berghahn Books, 2019

A. O'DONOGHUE, *On Tyranny and the Global Legal Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

C. RIPPERGER, *The Charismatic Graces*, s.ed., s.l., 2022.

M. SENELLART, « Simuler et dissimuler : l'art machiavélien d'être secret à la Renaissance » dans F. LAROQUE (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 99-106.

*Sources littéraires contemporaines*

P. CORNEILLE :

- *Epître de Médée*, 1635.
- *Le Cid*, 1637
- *Excuse à Ariste*, 1637.
- *Horace*, 1640.
- *Cinna*, 1642.
- *Polyeucte*, 1643.
- *Le Menteur*, 1644.
- *Epître de La Suite du Menteur*, 1645.
- *Examen de Clitandre*, 1660.
- *Sertorius*, 1662.

N. CHRETIEN DES CROIX, *Rosemonde, ou la Vengeance*, ed. par T. REINSART, Rouen, 1603

F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1665.

G. DE SCUDERY, *Observations sur le Cid*, 1637.

P. DU RYER :

- *Esther*, 1644.
- *Cléomédon*, 1636.

T. L'HERMITE, *La mort de Sénèque*, 1645.

J. MAGNON, *Jeanne de Naples*, 1656.

M. DE MONTAIGNE, *Essais*, 1580.

B. DE FONTENELLE, *Vie de Pierre Corneille*, 1690.

P. PELLISSON, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, 1653.

SENEQUE, *Sur la Clémence*, trad. du latin par de Vatimesnil dans C. L. F. PANCKCOUKE (ed.), 1832, s. l.

N. SORET, *La Céciliade*, 1606.

VALLEE, *La Forte Romaine*, 1656.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)