



HAL
open science

L'Histoire dans les tragédies romaines de Pierre Corneille, d'Horace à Othon (1640-1664) : pratiques et enjeux d'une réécriture

Mor Diakhaté

► **To cite this version:**

Mor Diakhaté. L'Histoire dans les tragédies romaines de Pierre Corneille, d'Horace à Othon (1640-1664) : pratiques et enjeux d'une réécriture. Linguistique. Université de Strasbourg, 2023. Français. NNT : 2023STRAC010 . tel-04405550

HAL Id: tel-04405550

<https://theses.hal.science/tel-04405550>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE DOCTORALE 520 « Humanités »
Configurations littéraires 1337

THÈSE présentée et soutenue par :
Mor DIAKHATÉ

Soutenu le : 10 novembre 2023

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**
Discipline/ Spécialité : Littérature française

TITRE de la thèse :
**« L'Histoire dans les tragédies romaines de Pierre Corneille d'*Horace*
à *Othon* (1640-1664) : pratiques et enjeux d'une réécriture »**

THÈSE dirigée par :

Mme. BERRÉGARD Sandrine, Maîtresse de Conférences (HDR), Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme. BABY Hélène, Professeure, Université Nice Sophia Antipolis
Mme. LOUVAT Bénédicte, Professeure, Sorbonne Université

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme. LOUVAT Bénédicte, Professeure, Sorbonne Université
Mme. BABY Hélène, Professeure des universités, Université Nice Sophia Antipolis
M. HIRSTEIN James, Professeur émérite, Université de Strasbourg
Mme. PICCIOLA Liliane, Professeure émérite, Université Paris-Nanterre

DÉDICACES

À mes parents, piliers de ma vie si tendre,
Dans chaque ligne de cette thèse, je vous rends hommage,
Vos rêves et vos sacrifices ont forgé la voie à prendre,
Votre amour infini et vos encouragements ont été mon plus grand ancrage.

Chaque page est tissée de vos sourires éclairants,
Votre soutien indéfectible m'a porté dans les heures sombres,
À vous, mes héros, dévoués et bienveillants,
Cette thèse est un hommage à votre amour sans ombre.

À la mémoire de mon cher grand-père, Mame Mor, dont la sagesse, la
bienveillance et l'amour pour l'apprentissage m'ont toujours inspiré. Ta
mémoire perdurera dans chaque page de ce travail.

À tous ceux qui font du savoir et de l'étude un rempart contre
l'ignorance.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers ma directrice de thèse, Madame Sandrine BERRÉGARD, pour la confiance qu'elle a placée en moi en acceptant d'encadrer ce travail de longue haleine. Je vous suis également infiniment reconnaissant pour vos innombrables lectures attentives, vos remarques constructives et vos corrections minutieuses. J'ai été extrêmement sensible à votre grande disponibilité constante et à vos encouragements sans faille sans lesquels ce travail n'aurait pu aboutir. Vous avez su, en croyant en mes capacités, dont je ne soupçonnais parfois pas l'existence, m'encourager à repousser mes limites. Vous m'avez incitée à sortir de ma zone de confort, à voir le monde sous un nouvel angle, à toujours chercher et aller plus loin. Bien que certaines épreuves m'aient parfois semblées insurmontables, je suis à présent fier de les avoir accomplies. J'ai grandi avec cette thèse, et je tiens à vous assurer de ma gratitude profonde.

Je suis vivement reconnaissant aux Mesdames les Professeures Hélène BABY, Bénédicte LOUVAT, Liliane PICCIOLA et à Monsieur le professeur émérite James HIRSTEIN, d'avoir bien voulu vous charger de membres du Jury et accepter de lire ma thèse. Je souhaite également exprimer ma gratitude envers Mesdames les Professeures, Corinne GRENOUILLET, Béatrice GUION, Emmanuelle SEMPERE et Muriel OTT de l'Université de Strasbourg. Leur accueil chaleureux au sein de l'EA 1337 – Configurations littéraires, et leur soutien ont grandement facilité mon intégration au sein du Centre d'Étude des Littératures d'Ancien Régime.

L'envie de faire de la recherche et l'idée de cette thèse sont nées toutes deux des enseignements de M. le Professeur Ousmane DIAKHATÉ, véritable humaniste et honnête homme, dont l'intelligence et le savoir ont suscité bien des vocations. Je lui suis redevable pour mon intérêt envers le théâtre de Corneille, ma volonté de l'aborder d'une manière différente, et mon désir de le comprendre plus en profondeur.

Mes remerciements vont aussi à tous ceux qui m'ont apporté un soutien affectif, à ma famille et à mes amis qui ne m'auront jamais autant demandé « alors, tu en es où dans ta thèse ? », « la soutenance, c'est pour bientôt ? ». Bien que très répétitives et parfois stressantes, ces questions m'ont toujours permis de rester dans le droit chemin. Dans mes périodes de doutes,

j'ai toujours pu compter sur l'écoute attentive de mes parents, toujours compréhensifs quels que soient mes choix. Je les remercie aussi pour leur patience durant les périodes angoissantes et pour leurs innombrables attentions quelles qu'elles soient. Je remercie aussi la persévérance de ma mère, Yaboye, qui a toujours voulu que je continue cette thèse, peu importe les sacrifices qu'elle a exigés. Je n'oublie pas mes grands-pères, Mame Mor et Mame Ive, mon père, Ngouda, mes frères, mes sœurs, notamment Awa, et bien sûr mes cousins Alioune, Demba, Abdou, Alsanne, El Hadj.

Cher(es) ami(es) vous avez également été de véritables piliers. Thiam, Amadou Jérôme, Tonton, Abdou, Omar, Khadija, Salima, Amadou, Fayçal, Papa et bien d'autres, je vous remercie pour vos innombrables soutiens et vos ultimes relectures. Nos évasions, le temps d'un week-end, d'une journée, ou même de quelques heures, ont su m'aérer l'esprit en m'extirpant momentanément de ce travail accaparant. Lors des périodes de travail intense, je vous remercie également d'avoir compris ce besoin de rester seule. Je n'oublierai jamais vos encouragements. Enfin, je suis extrêmement reconnaissant envers Mamadou, et Tonton Atou, trois personnes particulièrement attentives. Au fil des années, à travers vos paroles douces et votre gentillesse désintéressée, vous m'avez aidée à prendre conscience de l'envergure et de la singularité du travail entrepris, aussi bien sur le plan de la recherche que sur le plan affectif. Vous m'avez appris à ne pas minimiser mes compétences et surtout à assumer la fierté ressentie face au chemin parcouru. Pour tout cela, j'aimerais vous exprimer ma gratitude de la manière la plus simple et la plus sincère : merci !

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Cette thèse explore en profondeur les tragédies romaines et péri-romaines de Pierre Corneille, mettant l'accent sur sa réinterprétation de l'Histoire romaine pour la création de ses pièces théâtrales. En incluant également ses tragédies d'inspiration mythologique, l'étude vise à identifier les caractéristiques d'une esthétique qui s'engage délibérément dans un processus de réécriture historique, y compris dans l'expérimentation de nouvelles formules dramaturgiques. L'analyse se concentre sur les sources historiques utilisées par Corneille et évalue leurs effets, qu'elles soient familières ou non au public, sur le processus de création des pièces. Les adaptations des sources varient considérablement d'une pièce à l'autre, avec une grande diversité dans leur mise en œuvre. La manière dont le matériau original est ajusté pour répondre aux exigences théâtrales présente des variations significatives, et ces ajustements jouent un rôle clé dans la compréhension de l'écart entre les pièces elles-mêmes et la vision théorique du dramaturge, telle qu'elle est exprimée dans ses examens, préfaces et *Discours*. L'étude met en lumière des tendances récurrentes dans la dramaturgie de Corneille, notamment les suppressions et les ajouts, et examine les différentes approches qu'il choisit pour sélectionner et réorganiser les récits originaux. Dans l'ensemble, cette recherche offre un aperçu approfondi de la manière dont le poète a réécrit l'Histoire dans ses tragédies, éclairant ainsi son influence sur l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle et sa contribution aux débats sur les règles de la tragédie classique.

Mots-clés : Histoire, histoire, suppressions, ajouts, conservation, poétiques, XVII^e siècle, Pierre Corneille

ABSTRACT

This thesis delves deeply into Pierre Corneille's Roman and peri-Roman tragedies, focusing on his reinterpretation of Roman history for the creation of his theatrical works. Including his mythologically-inspired tragedies, the study aims to identify the characteristics of an aesthetic that consciously engages in a process of historical rewriting, even when exploring new aesthetic dimensions. The analysis centers on the historical sources utilized by Corneille and assesses their impact, whether familiar to the audience or not, on the playwriting process. Adaptations of sources vary significantly from one play to another, demonstrating a wide diversity in their execution. The manner in which the original material is adjusted to meet theatrical requirements presents notable variations, and these adjustments play a pivotal role in comprehending the disparity between the plays themselves and the playwright's theoretical vision, as articulated in his examinations, prefaces, and Discourses. The study highlights recurring trends in Corneille's dramaturgy, encompassing omissions and additions, and scrutinizes the various approaches he employs to select and reconfigure original narratives. Overall, this research provides a comprehensive insight into how the playwright reimagined history in his tragedies, thereby illuminating his influence on the seventeenth-century theatrical aesthetic and his contribution to debates concerning the rules of classical tragedy.

Keywords : History, history, omissions, additions, preservations, poetics, seventeenth century, Pierre Corneille

PRÉAMBULE

L'Histoire / l'histoire : un essai de définition

Sans prétendre faire une revue exhaustive des acceptions données à la notion d'Histoire¹, nous nous bornons à signaler celles qui nous paraissent les plus importantes. En effet, au XVII^e siècle, il est plusieurs façons de comprendre le mot *Histoire*, comme l'atteste notamment la suite des définitions qu'en donne Furetière dans son *Dictionnaire universel* :

Description, narration des choses comme elles sont, ou des actions comme elles se sont passées, [...] Histoire signifie aussi l'exposition des choses dont nous avons été les spectateurs. Car Historien signifie précisément *connaître, savoir une chose comme l'ayant vécue* [...] [A] Histoire, à l'égard des actions, se dit de cette narration véritable suivie et enchaînée de plusieurs événements mémorables qui sont arrivés en une ou plusieurs nations, en un ou plusieurs siècles. [B] Histoire, se dit aussi des romans, des narrations fabuleuses, mais vraisemblables qui sont feintes par un auteur, ou déguisées. L'Histoire d'Urfé dans l'Astrée, de Brutus dans Clélie [...] On dit en sens ce n'est pas un conte, un roman, c'est une histoire². [C]

Si les définitions de Furetière prennent en compte le caractère polysémique du mot *Histoire*, nous pensons qu'elles méritent d'être distinguées pour rendre plus claire leur élucidation. De ce fait, il nous vient deux questions qui nous paraissent fondamentales : qu'est-ce que l'Histoire dans la perspective de Furetière ? Le lexicographe conçoit-il une différence entre Histoire et histoire ? Pour répondre à cette double interrogation, il est nécessaire que nous regroupions les définitions qu'il donne autour de trois ensembles distincts.

I. L'Histoire, un récit

Dans la première acception, l'Histoire en tant que « narration des choses comme elles sont³ » – selon un terme qui appartient plutôt au lexique actuel – suppose une conformité de la « narration⁴ » aux événements qu'il s'agit de relater : les « choses⁵ » ou les « actions⁶ » décrites ou narrées, nous dit Furetière, doivent se faire de la manière dont « elles se sont

¹ Si nous préférons « Histoire » avec un « H » capital, c'est parce que le terme est ainsi écrit dans le *Dictionnaire universel* de Furetière où nous tirons nos références.

² *Dictionnaire universel* [1690], Paris, Le Robert, t. I, de, 1978, entrée « Histoire ».

³ *Ibid.*

⁴ *Dictionnaire universel, ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

passées⁷ ». Nous constatons que Furetière définit l'Histoire à la manière de Robortello⁸, de Rapin⁹, de Le Moyne¹⁰, de Fénelon¹¹, etc. Mais, il est évident que, quelle que soit la volonté de l'historien de vouloir restituer la vérité des faits narrés ou décrits, son récit reste faillible, parce que, le plus souvent, il ne fut pas témoin des événements racontés et, même s'il le fut, sa mémoire est faillible. Nous pouvons à cet effet donner l'exemple de la « Vie de Galba¹² », une Histoire racontée différemment par plusieurs historiens parmi lesquels Tacite¹³, Suétone¹⁴ et Plutarque¹⁵. Étant donné qu'une narration n'est pas un photomontage documentaire qui fait voir le passé « en direct¹⁶ », il serait donc difficile pour l'historien (*a fortiori* lorsqu'il n'y était pas) de faire voir les faits exactement de la manière dont ils se sont passés. C'est le cas de Tacite qui commence à écrire ses *Histoires* en l'an 100 après J.-C. durant le règne de Trajan, c'est-à-dire plus de quatre décennies après le régicide de Galba. Si nous nous tenons à sa bibliographe, Catherine Salles¹⁷, Tacite était un jeune adolescent de treize ou quatorze ans durant les événements de janvier 69, puisqu'il est né entre 55 et 56. En outre, si « la rhétorique enfante l'histoire et la nourrit comme une mère¹⁸ » telle que le constate Robortello, nous doutons que les actions qui ressortent des mains de l'historien soient forcément pareilles à celles des acteurs. En revanche, si le but assigné à l'historien par Furetière équivaut en partie à celui qu'Aristote conseille au poète dramatique dans le chapitre 25 de sa *Poétique*¹⁹, il n'est toutefois pas sûr que l'obligation alors faite à l'« Historien » concerne le dramaturge, davantage préoccupé des règles ou des contraintes du théâtre.

⁷ *Ibid.*

⁸ Robortello, *De historica facultate*, Florence, L. Torrentinus, 1548, « la fin de l'histoire est de raconter les choses passées, comme elles se sont passées », p. 8.

⁹ Le père Rapin, *Instruction pour l'histoire*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1677, chap. XII, « L'Histoire n'étant, à proprement parler, qu'un récit des choses passées, et dans l'ordre qu'elles se sont passées », p. 47.

¹⁰ Le Moyne, *De l'histoire*, Paris, Thomas Jolly, 1670, Dissertation II, art. 3, « une narration continue de choses vraies », p. 76.

¹¹ *Lettre à l'Académie, VIII, Œuvres* [1699] éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, t. II, « Le bon Historien [...] n'omet aucun fait qui puisse servir à peindre les hommes principaux, et à découvrir les causes des événements. », p. 1178.

¹² Si Tacite nous apprend dans son récit que « l'amitié d'Othon et de Titus Vinius n'était pas d'ailleurs ignorée de Galba ; et ceux à qui nulle remarque n'échappe, voyant que la fille de Vinius était veuve et la main d'Othon libre, faisaient déjà des deux amis un gendre et un beau-père » (p. 390), ni Suétone, ni Plutarque ne mentionnent dans leur narration cette fille de Vinius ni ne nous disent un mot sur son « amitié » avec Othon.

¹³ *Histoires* [in] *Œuvres complètes*, trad. C. Salles, Paris, R. Laffont, 2014, p. 183-415.

¹⁴ *Vie de Galba et Vie d'Othon* [in] *Vies des douze césars*, trad. G. F. de Lachapelle, Paris, Les Belles lettres « Edito Minor », 2016, p. 307-334.

¹⁵ *Vie de Galba* [in] *Vies parallèles*, trad. Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008, p. 1901-1924.

¹⁶ Gérard Genette « Frontières du récit », p. 50 [in] *Figures II*, Paris, Seuil, « Points essais », 1979.

¹⁷ *Infra*, note 113, p. 22.

¹⁸ *De historica facultate*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁹ Le poète doit représenter les choses « [...] telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être » [in] *La Poétique*, Paris, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, « coll. Poétique », (60 b 10-11).

II. L'Histoire, une succession d'événements mémorables et collectifs

Le deuxième sens indiqué par Furetière renvoie à deux réalités complémentaires : la première a trait au principe de causalité qui semble présider à la succession des faits identifiés par l'« Historien²⁰ », la seconde intéresse ce que nous appellerions l'Histoire collective, et plus précisément les faits que l'« Historien » estime les plus remarquables. Le lexicographe, grâce à l'usage d'un vocabulaire adjectival (« suivie » et « enchaînée »), donne une précision de taille sur la manière dont les choses racontées ou les actions décrites doivent être disposées. Il est question, ici, de respecter l'ordre d'enchaînement des « événements mémorables ». Furetière reprend ici les propos de Rapin qui veut que les choses racontées se fassent « dans l'ordre qu'elles se sont passées ». Cette exigence de Furetière permet à l'historien de faire découvrir au lecteur « les causes des événements », ou pour le dire autrement leurs liens de causalité, c'est-à-dire ce que Paul Ricœur appelle le phénomène de la « discordance²¹ ». Se pose dès lors, en ce qui concerne notre corpus, une question décisive, relative au rapport qui s'y joue entre ce que nous appelons ici « histoire²² » personnelle, c'est-à-dire celle de personnages qui ne sont pas nécessairement cantonnés à la sphère du pouvoir et celle dite histoire politique dont les acteurs de premiers plans occupent des fonctions politiques ou s'identifient au pouvoir politique.

III. Le passage de l'Histoire à l'histoire

Si les deux premières acceptions sont consacrées à la matière de l'Histoire et surtout à la manière de l'écrire, la troisième et dernière, quant à elle, porte sur l'histoire avec un petit « h ». Dans cette optique, il serait possible d'établir une nette distinction entre Histoire et histoire. En effet, Histoire avec un grand « H » s'entend comme discipline, c'est-à-dire le récit global des événements historiques remarquables, retraçant les actions collectives et les expériences des peuples à travers les époques, et ce, de la manière la plus rigoureuse et exacte possible. En revanche, l'histoire, avec un « h » minuscule, se réfère au récit des actions et des événements marquants ayant jalonné la vie d'un individu.

²⁰ C'est ce que Paul Ricœur appelle le phénomène de la « discordance » [in] *Temps et récit*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983, p. 72.

²¹ *Ibid.*

²² Le terme est à distinguer de l'« Histoire » en tant que discipline comme nous l'expliquons dans les lignes qui suivent.

Ainsi, dans le cadre de notre travail, l'Histoire en tant que récits de faits remarquables des peuples est désormais avec une majuscule, tandis que l'histoire, qui raconte la vie d'un personnage historique, est écrit avec une minuscule. À titre d'exemple, l'Histoire de la Rome antique s'écrit dorénavant avec un grand « H » et l'histoire d'Horace, de Pompée Magnus, de Sertorius, de Cléopâtre, de Sophonisbe... avec un petit « h ». Cette distinction souligne que l'Histoire est en réalité une agrégation d'histoires individuelles. Cela explique pourquoi nous utilisons Histoire pour faire référence à la discipline ou à l'Histoire générale, tandis que nous écrivons histoire en minuscule lorsque nous parlons des récits individuels. Cette clarification permet d'ores et déjà de souligner que les pièces du corpus sont inspirées de l'histoire. C'est notamment le cas de *Cinna*, une pièce dont le sujet est tiré de l'histoire de l'empereur romain Auguste.

IV. Le passage de l'Histoire à l'*inventio* dramatique

Après cette distinction faite entre les deux termes, nous pourrions à présent prêter attention aux modalités du passage de l'Histoire à l'histoire, dans les sources elles-mêmes mais aussi et surtout dans la constitution de l'*inventio* dramatique. Furetière introduit à cet égard une notion essentielle pour l'étude de la tragédie classique : celle de vraisemblance, qui est au cœur des débats théoriques dont le genre fait l'objet en France au XVII^e siècle. Il apparaît donc que le passage de l'Histoire à l'histoire dans l'*inventio* de la tragédie historique peut parfois s'appuyer sur le principe de la vraisemblance (nous y reviendrons largement). Sur ce point, le cas de Corneille apparaît comme l'un des plus saisissants car, comme nous le savons, rétif aux règles édictées par les doctes tels que Chapelain ou d'Aubignac, l'auteur établit entre la vérité historique et le vraisemblable des rapports complexes et en perpétuelle évolution tout au long de sa longue carrière.

Reste néanmoins une différence cruciale entre le travail du romancier d'un côté, celui de l'historien et du dramaturge de l'autre : si le premier est libre de raconter des faits imaginaires, ce que le lexicographe appelle des (« narrations fabuleuses²³ »), le second, à savoir le dramaturge en revanche – si du moins il s'inscrit dans le genre de la tragédie historique – peut, s'il le désire aussi, suivre le fil des événements que lui ont fourni les historiens. Cette disposition qui fait partie des recommandations phares d'Aristote sur les différentes manières

²³ Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*

possibles²⁴ de réagencer les sources historiques est au cœur du processus de création de la plupart des pièces de notre corpus, mais constitue également un élément fondamental sur lequel se fondent en partie les divergences théoriques de Corneille et des doctes partisans de la supériorité du prince vraisemblable dans l'*inventio* de la tragédie.

Une fois définies les grandes lignes de l'histoire²⁵ à l'origine du sujet tragique, il nous appartient, d'une part, de préciser la position, pratique mais aussi surtout théorique ici, de Corneille. D'autre part, nous nous proposons d'observer les positions théoriques des doctes, ceux-là pour qui tout le processus de l'*inventio* de l'histoire repose sur la vraisemblance. Tels sont en effet les principaux points auxquels nous nous proposons dans cette étude d'apporter des éléments de réponse.

²⁴ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, chap. 25 60 b 10-11.

²⁵ Il convient de préciser qu'au XVII^e siècle que l'histoire a le même statut que la mythologie.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

I. Contexte général du sujet

A. L'utilisation de l'Histoire dans la tragédie

« [...] Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang, doivent aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donnent ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés²⁶ » affirme Corneille dans ses trois *Discours* de 1660, et plus précisément dans le premier intitulé le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*. Dans cette réflexion approfondie sur les enjeux des histoires attestées dans la tragédie, le dramaturge devenu en quelque sorte théoricien s'engage pleinement dans les débats passionnés qui concernent les règles constitutives de la doctrine classique²⁷ et explore l'un des problèmes les plus fondamentaux de la tragédie régulière, à savoir sa relation complexe avec l'Histoire²⁸. Corneille aborde une question cruciale : comment représenter l'Histoire tout en respectant les exigences esthétiques et dramaturgiques de la tragédie ? Cette problématique soulève en nous une double interrogation : quel rôle Corneille attribue-t-il à l'Histoire en tant que source d'inspiration et fondement d'une partie de son œuvre ? Quelle(s) place(s) l'Histoire occupe-t-elle véritablement dans le processus de création de Corneille, influençant ses choix narratifs, déterminant ses personnages et son esthétique théâtrale ?

²⁶ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [in] *Œuvres complètes* de Pierre Corneille, t. III, éd., Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 118. Dans le cadre de ce travail, les citations et références au texte seront principalement fondées sur l'édition en trois volumes de G. Couton, publiée respectivement en 1980, 1985 et 1987, et généreusement annotée. Cette édition sera désignée, le cas échéant par l'acronyme *OC*, sauf exceptions.

²⁷ Voir l'ouvrage de René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957. Pour une étude plus complète, voir l'ouvrage magistral de Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique, I, Le premier XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

²⁸ Le passage de l'Histoire à l'histoire s'avère fondamental pour notre étude des tragédies romaines de Corneille. En effet, lorsque l'on évoque l'Histoire avec un « H » majuscule, il s'agit de considérer une discipline académique, une somme d'événements historiques remarquables retraçant le passé des civilisations et des sociétés. Dans ce contexte, l'Histoire romaine est l'étude rigoureuse et scientifique de la Rome antique, de ses conquêtes, de ses dirigeants et de son influence sur le monde antique. Toutefois, l'histoire avec un « h » minuscule prend un sens différent. Il s'agit du récit des événements remarquables qui ont marqué la vie de personnages historiques spécifiques. Ainsi, dans le cadre de notre travail, l'histoire avec un « h » minuscule désigne par les récits individuels des Horaces, de Pompée, d'Octave-César, de Cléopâtre, de Néron et bien d'autres personnages emblématiques de l'Histoire romaine. Ces récits personnels nous plongent dans les destins particuliers, les actions héroïques, les drames et les dilemmes moraux de ces figures historiques marquantes – voir notre préambule.

Ces interrogations soulevées sont d'une grande importance, car Corneille ne se limite pas à un seul type de tragédie. En effet, bien que l'Histoire soit sa source privilégiée, il convient de souligner que le dramaturge s'est distingué dans d'autres genres tragiques. Il a pratiqué la tragédie à sujet mythologique²⁹ avec quatre pièces dont deux tragédies à machines³⁰. De plus, il a exploré ce que le critique Ch. Rauseo appelle la « tragédie chrétienne³¹ », offrant ainsi une diversité à son répertoire tragique. Ces questions nous ouvrent ainsi des perspectives fructueuses et stimulantes dans la compréhension de la vision de Corneille de l'utilisation de l'Histoire au théâtre, en particulier au sein de ses tragédies qui s'inspirent de diverses sources historiques, telles que l'Histoire de la Rome antique.

Cependant, il convient de souligner que la question de l'utilisation de l'Histoire dans la tragédie remonte à Aristote, le premier théoricien de l'Antiquité à distinguer nettement, dans le chapitre 9 de sa *Poétique*³², le travail de l'historien et celui du poète dramatique, ainsi que le récit historique et le poème dramatique. Les commentateurs d'Aristote de la Renaissance³³ et du XVII^e siècles³⁴ ont également repris et traité avec acuité cette question. C'est dans cette optique que d'Aubignac, auteur de *La Pratique du théâtre*³⁵, le plus important traité d'art dramatique du XVII^e siècle, propose une interprétation de *La Poétique* fondée sur l'ordre et la raison et défend la supériorité du vraisemblable sur la vérité historique avec son fameux

²⁹ *Médée* (1634), *Andromède* (1650), *Œdipe* (1659), *La Toison d'or* (1660), [in] *OC*, op.cit.

³⁰ *Andromède*, *La Toison d'or*. On pourrait ajouter *Psyché* (1671), tragédie-ballet coécrite avec Molière et Quinault. Pour une vision plus complète, voir Christian Delmas, « Corneille et la tragédie à machines ou le problème de structure d'un genre », [in] *Pierre Corneille : Actes du colloque*, Paris, PUF, 1985, p. 393-405 ; Volker Kapp, « Corneille et la dramaturgie du théâtre à machines italien », [in] *Pierre Corneille : Actes du colloque*, Paris, PUF, 1985, p. 407-412 ; Nobuko Akiyama, « Corneille et ses pièces à machines » [in] *Dix-septième siècle*, 2010, n°248, p. 403-417.

³¹ Chris Rauseo « Théodore et Theodora : tragédie chrétienne et oratorio haendelien » [in] *Corneille après Corneille, XVII^e siècle*, n° 225, 2004, p. 757.

³² Aristote, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

³³ Maggi, Vincenzo et Bartolomeo Lombardi, In Aristoteles librum de Poetica communes explanationes, München, Wilhem Fink Verlag, 1969 [1550] ; Castelvetro, Lodovico, Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, édition de Walter Romani, Rome / Bari, Laterza, 2 vol., 1978 [1570] ; Horace, *Art poétique* [in] *Épîtres* [1934], éd., François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1964

³⁴ Jacques Peletier Du Mans, *L'Art poétique* [1555] [in] *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche Classique, 1990 ; Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie* [1572], éd. Christian Baratant, Paris, Eurédit, « Théâtre du monde entier », 12, 2007 ; Pierre Laudun D'aigaliers, *L'Art poétique françois* [1596], éd., critique sous la direction de Jean-charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000 ; Daniel Heinsius, *De Constitutione Tragoediae* [1611], dite *La Poétique d'Heinsius*, trad. Anne Duprat, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2001 ; Jean Chapelain, « Discours sur la règle des vingt-quatre heures » [1630] [in] *Opusculs critiques* [1936], éd. A. Hunter, Droz, « Textes Littéraires français » 2007 ; H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique* [1640], éd. Jean-Marc, Civardi, Paris, H. Champion, « Sources Classiques », 2015.

³⁵ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657] éd., Hélène Baby, Paris, H. Champion, « Classiques littéraires », 2011.

aphorisme selon lequel « c'est une pensée bien ridicule d'aller au théâtre pour apprendre de l'Histoire³⁶ ». Ce constat de d'Aubignac est en relation directe avec le problème du réagencement de la matière historique dans la tragédie dont l'émergence en France est souvent située au début des années 1630, notamment au moment de la publication de la *Sophonisbe*³⁷ de Mairet en 1634.

En effet, la tragédie, qui emprunte ses sujets à l'Histoire antique, confronte les auteurs dramatiques à la difficulté de configurer leurs sources historiques dans un cadre poétique, en vue de créer une tragédie capable d'éveiller chez les spectateurs la crainte et la pitié, principales émotions³⁸ propres à ce genre. Ainsi, la corrélation entre la tragédie et l'Histoire demeure un enjeu fondamental. En fait, la nécessité de remodeler une matière narrative, qui peut être vaste, afin de la rendre compatible avec les exigences du théâtre se posait avec une acuité particulière pour les auteurs dramatiques de l'âge classique. Comment dramatiser un événement historique par rapport aux exigences des règles en vigueur ? Cette question, au cœur des réflexions poétiques des XVI^e et XVII^e siècles, a également été analysée par les auteurs de théâtre, notamment Corneille. Ses trois *Discours* de 1660, selon B. Louvat et M. Escola³⁹, remettent en question les affirmations rigides aubignaciennes de la supériorité du principe de la vraisemblance qui, pour le dramaturge, « n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'Histoire⁴⁰ ».

³⁶ *Ibid.*, « Du Sujet », p. 118.

³⁷ On situe le plus souvent la naissance de la tragédie historique en France avec la *Sophonisbe* de Mairet en 1634, mais nous pensons que cela remonte un peu plus tôt au xvi^e siècle durant la renaissance du genre tragique avec principal précurseur Trissin qui publie en 1524 la tragédie de *Sophonisba*. Le mérite de Mairet c'est plutôt d'avoir initié la tragédie régulière avec sa *Sophonisbe*. Selon A. Adam, « la pièce de Mairet n'assura pas seulement le succès du genre. Elle le définit et le fixa » [*in*] *Histoire de la littérature française au dix-septième siècle, op.cit.*, p. 457. De la même manière pour B. Louvat-Lozay « la tragédie de Mairet fit donc doublement date, dans l'histoire du rétablissement du genre et dans la mise en place du modèle de la tragédie moderne, mais également [...] dans l'histoire du débat sur les relations entre tragédie et Histoire et sur la place que le dramaturge doit accorder à la vraisemblance », [*in*] J. Mairet, *Théâtre complet*, Paris, éd. G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », t. I, 2004, p. 28.

³⁸ Elles ne sont pas les seules, du moins en ce qui concerne les pièces de Corneille, telles que *Rodogune* et surtout *Nicomède*. En effet, dans celles-ci, le dramaturge propose un réagencement de la matière historique qui suscite principalement chez les spectateurs une admiration plus forte que de crainte et la pitié. Par exemple le suicide de Cléopâtre et le courage intransigeant de Nicomède face ses bourreaux, sa marâtre Arsinoé et Flaminius, l'ambassadeur de Rome, suscitent cette émotion d'admiration. Corneille considère que cette émotion de l'admiration est plus puissante que celles recommandées par le philosophe, comme il l'explique dans l'avis *Au lecteur de Nicomède* : « Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs : mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères » ([*in*] *OC, op.cit.*, t. II, p. 641).

³⁹ *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, Flammarion, « GF Dossier », 1999.

⁴⁰ *OC, op.cit.*, *Au lecteur d'Héraclius*, t. II, p. 357.

B. Les « tragédies romaines » : essai de définition

Le terme « tragédies romaines⁴¹ » fait référence aux pièces tragiques qui se déroulent dans un contexte romain et qui mettent en scène des personnages et des événements issus de l'Histoire romaine. Ces tragédies se distinguent par l'exploration qu'elles proposent des thèmes de la grandeur, du pouvoir, de la politique et des dilemmes moraux empruntés à l'Histoire de la Rome antique. Elles mettent souvent en avant des événements emblématiques et des personnages marquants⁴². C'est en raison de la diversité des sources historiques et par souci de clarté que nous adoptons l'appellation de « tragédies romaines » de Corneille pour désigner conceptuellement les tragédies du dramaturge dont les sujets sont empruntés à l'Histoire romaine. Cela les différencie, par exemple, de ses pièces qui traitent des sujets orientaux, telles que *Rodogune*⁴³ et *Héraclius*⁴⁴.

Toutefois, il est important de noter que la frontière entre l'Histoire romaine et l'Histoire orientale pose parfois un problème dans certaines pièces⁴⁵ du dramaturge. Des régions telles que l'Arménie et la Bithynie, qui servent respectivement de cadre historique à *Polyeucte* et à *Nicomède*, bien qu'ayant été sous le protectorat de Rome, se situent géographiquement dans ce

⁴¹ Nous avons mené une étude (non exhaustive) dans le domaine de l'histoire littéraire pour essayer de retracer son emploi et ce travail nous a permis de constater que l'expression de « tragédies romaines » est empruntée à Voltaire dans ses *Commentaires sur Corneille [1764]*, éd. Théodore Besterman, Banbury, Oxfordshire, 1973-1975, p. 769. Cependant, il convient de souligner qu'elle est devenue très commune. Elle a été par exemple reprise tour à tour par S. Dosmond dans sa thèse, « La Tragédie à sujet romain : historique et typologie (1552-1778) », thèse dactylographiée de Poitiers, 1981, 543 p. en 2 vol., et le critique Ch. Mazouer (« Les tragédies romaines de Voltaire » [*in*] *Dix-septième siècle*, n°18, *Littératures françaises*, p. 359-373, 1986). De plus, elle est régulièrement utilisée par la critique littéraire des XX^e et XXI^e pour désigner les pièces cornéliennes produites en 1639 à 1643. Dans le même ordre d'idées, Delphine Reguig mentionne cette notion en faisant référence à *Horace, Cinna, Polyeucte* et *La Mort de Pompée* dans son ouvrage *Histoire littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2017, p. 127.

⁴² Personnages marquants en raison de leurs ascendances, de leurs statut sociaux, de leurs fonctions officielles et de leurs actions dans les événements considérables de leur époque. Mais bien que la plupart des personnages soient généralement considérées comme des figures remarquables de l'Histoire, il est nécessaire de noter que certains parmi elles sont pratiquement insignifiantes, voire qualifiables de falots.

⁴³ *Rodogune* (1644) tirée des chapitres LXVII-LXIX des « Affaires » ou « Guerres de Syrie » d'Appien Alexandrin, éd., Henri Estienne, Paris, 1569.

⁴⁴ *Héraclius* (1647) tirée des *Annales ecclésiastiques* de Baronius, rééd., Sponde, Paris, 1622.

⁴⁵ *Polyeucte* (1642) empruntée à Laurens Surius (*Sermon catholique, montrant pourquoi aujourd'hui tant de personnes... tombent en hérésie*, trad. René Des Freuz, 1564) ; *Vies de saints de S. Métaphraste*, Byzantion, vol. 22, 1570 de Surius et du livre de Marcus Junianus Justinus, *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée*, trad., B. Mineo, Belles Lettres, vol. 3, 2020 ; *Nicomède* (1651) empruntée à Justinus Marcus Junianus, *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée*, texte établi et traduit par Marie-Pierre, Arnaud-Lindet, 2003.

qu'on appelle aujourd'hui le Proche-Orient⁴⁶. Les actions de *Polyeucte* se déroulent effectivement à Mélitène, correspondant à l'actuelle ville de Malatya en Turquie, tandis que *Nicomède* se situe à Nicomédie, correspondant à la ville d'Izmit, également en Turquie.

Cette situation crée une complexité lorsqu'il s'agit de classer ces deux pièces de Corneille. Les sources sur lesquelles s'appuie le dramaturge mêlent récits et événements à la fois romains et orientaux. Les intrigues de ses pièces se déroulent ainsi dans des contextes historiques complexes impliquant à la fois Orientaux et Romains. Dans ce contexte, leur classification entre tragédies romaines ou tragédies orientales peut se révéler délicate. Par conséquent, nous prenons le parti de les considérer comme des tragédies romaines, en raison de l'influence déterminante de Rome. En effet, les royaumes d'Arménie et de Nicomédie, dirigés respectivement par Félix et Prusias, étaient sous la tutelle de Rome pendant le déroulement des événements relatés. Chacune de ces deux pièces met en scène une intrigue impliquant l'autorité romaine, avec des protagonistes principalement romains. Dans *Polyeucte* et *Nicomède*, l'autorité de Rome est incarnée respectivement par l'empereur romain Décie, représenté par Félix, nommé gouverneur en Arménie, et Flaminius, ambassadeur de Rome auprès de Prusias, roi de Bithynie.

Cependant, il paraît important de préciser que la création de *Polyeucte* en 1643 et celle de *Nicomède* en 1651 s'inscrivent dans un contexte historique et culturel qui témoigne d'un intérêt croissant pour l'Orient, comme l'a montré P. Martino dans son ouvrage *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*⁴⁷. Après avoir disparu à la suite des Croisades, l'attrait pour l'Orient ressurgit aux XVI^e et XVII^e siècles pour s'épanouir pleinement au XVIII^e siècle. Entre le début des années 1620 et la fin des années 1650, les romans et les pièces de théâtre inspirés de l'Histoire orientale se multiplient. Du Verdier ouvre la voie dans le domaine romanesque avec *Les Esclaves ou l'Histoire de Perse*⁴⁸, en 1628. Du côté de la tragédie et de la tragi-comédie, la production est encore plus abondante. Cette tradition apparaît en même temps que la tragédie française : *La Sultane* de G. Bounin est publiée dès 1561⁴⁹, et elle perdure après le retour de la tragédie, au deuxième tiers du XVII^e siècle, avec Mairet. En

⁴⁶ Le nom « Orient » était utilisé pour désigner généralement les régions situées à l'est de l'Europe. Il englobait à la fois le « Proche-Orient », qui correspond à l'est du bassin méditerranéen (Turquie, Syrie, Cisjordanie, Israël etc.), et l'« Extrême-Orient », qui englobe l'Asie de l'Est (Chine, Japon, Corée du Nord etc.).

⁴⁷ Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Hachette, 1906.

⁴⁸ Gilbert Saulnier Du Verdier, *Les Esclaves ou l'histoire de Perse*, Paris, T. Le Roy, In-8°, VIII-634 p., [https://www.google.com/url?, saulnier_du_verdier%](https://www.google.com/url?, saulnier_du_verdier%0), consulté le 02/08/2020.

⁴⁹ Gabriel Bounin, *La Sultane: Tragédie* [1561], éd., M. Heath, University of Exeter, 1977.

effet, en 1637, le Besançonais reprend le sujet traité par Bounin dans *Le Grand et dernier Soliman ou la Mort de Mustapha*⁵⁰, tragédie en concurrence avec une tragi-comédie de Dalibray, *Soliman*⁵¹. Entre autres pièces, nous comptons *Ibrahim ou l'Illustre bassa*⁵² de Scudéry (1642), *Perside ou la suite d'Ibrahim bassa*⁵³, de Desfontaines (1644), ainsi que *Le Grand Tamerlan et Bajazet*⁵⁴ de Magnon, (1647).

Ainsi, pour revenir à l'entame nos propos, il importe de souligner que les « tragédies romaines », désignent l'ensemble des tragédies de Corneille qui mettent en scène des sujets tirés de l'Histoire de la Rome antique. En d'autres termes, les « tragédies romaines » désignent un groupe de tragédies du théâtre historique de Corneille qui trouvent leur inspiration dans l'Histoire romaine, mettant en scène des personnages marquants et explorant les conflits politiques, les luttes de pouvoir et les dilemmes moraux. Nonobstant, il convient de préciser que ces pièces ne constituent pas un genre théâtral à part entière ; au contraire, elles s'intègrent aussi bien dans le cadre poétique de la tragédie régulière que dans le contexte politico-socio-culturel de la France, s'étendant du ministériat du Cardinal de Richelieu (1634-1642) jusqu'au début du règne de Louis XIV (1661), en passant par le ministère de Mazarin (1642-1661).

II. Présentation du corpus et sa justification

A. Présentation du corpus

L'objet de notre travail consiste à réfléchir sur la manière dont l'Histoire romaine est remodelée au cours des deux décennies séparant *Horace* à *Othon*, tant d'un point de vue dramaturgique que de l'évolution de la tragédie régulière. Le corpus choisi est constitué des huit tragédies du dramaturge s'inspirant principalement de l'Histoire romaine, telle que nous l'avons expliquée ci-dessus, à savoir *Horace* (1640⁵⁵), *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1643), *La Mort de Pompée* (1643), *Nicomède* (1651), *Sertorius* (1662), *La Sophonisbe* (1663) et *Othon* (1664).

⁵⁰ *Le Grand et dernier Soliman ou la Mort de Mustapha* [in] *Théâtre complet*, éd., G. Forestier, Paris, H. Champion, t. I, 2004.

⁵¹ *Le Soliman tragi-comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1637.

⁵² *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* [1642], éd. E. Dutertre, Paris, Garnier, « Société des Textes Français Modernes », 1998.

⁵³ *Perside, ou La suite d'Ibrahim bassa* [1644], éd., Nicolas Mary, Len Pod, 2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:12148>, consulté le 02/08/2023.

⁵⁴ *Le grand Tamerlan et Bajazet, Tragédie* [1647], Paris, Hachette, « Littérature », 2016.

⁵⁵ Ici, nous faisons référence à la date de la première impressions des pièces étudiées.

Ces pièces offrent une vision globale des événements de l'Histoire romaine qui inspirent Corneille. En effet, elles couvrent un large éventail de situations, incluant non seulement les guerres entre villes rivales telles que Rome et Albe (incarnées par leurs champions, les Horaces et les Curiaces dans *Horace*), mais aussi les conspirations contre le pouvoir en place, comme le complot contre Auguste ourdi par Cinna dans *Cinna*, ou celui de Perpenna contre Sertorius dans *Sertorius*. De plus, elles abordent les guerres civiles romaines, comme la guerre de Pharsale entre César et Pompée *Magnus* dans *La Mort de Pompée*. Leur champ d'exploration englobe également l'impérialisme nébuleux romain en Orient, avec des exemples tels que la persécution des chrétiens en Arménie sous Décie dans *Polyeucte*, ou le régicide de Prusias par son fils Nicomède comme conséquence de la politique romaine à Nicomédie, sous l'impulsion de l'ambassadeur Flaminius, dans *Nicomède*. Enfin, si certaines tragédies traitent des conflits entre nations, tel que l'affrontement entre Sophonisbe, reine de Carthage, et Rome représentée par Scipion dans *Sophonisbe*, d'autres abordent des mutineries sanglantes contre les autorités impériales, comme celle orchestrée par Othon et ses partisans contre le roi Galba et ses principaux conseillers dans *Othon*.

Cependant, nous n'avons pas retenu *Suréna* dans notre corpus mais cette absence est justifiée du fait que, bien que son sujet soit, selon l'auteur, tiré de la « Vie de Crassus » des *Vies parallèles*⁵⁶ de Plutarque, la matière historique se situe après la défaite cuisante et humiliante de Crassus contre les Parthes, et oppose deux protagonistes Parthes, à savoir Orode, le roi des Parthes, à son lieutenant Suréna qu'il fait tuer par jalousie à l'égard de la gloire que s'est acquise son lieutenant. Quant à la pièce *Tite et Bérénice*, elle n'est pas sélectionnée pour des raisons génériques, car, bien qu'elle traite d'un sujet romain, elle constitue une comédie héroïque⁵⁷, comme en témoigne le sous-titre de l'édition originale⁵⁸ de 1671⁵⁹.

Il convient donc de remarquer que Corneille oriente ses choix de sujets vers les événements collectifs marquants de l'Histoire romaine, au sein desquels les principaux acteurs

⁵⁶ Plutarque, *Vies parallèles*, trad. Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008.

⁵⁷ Voir Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », [in] *L'esthétique de la comédie, Littératures classiques*, n°27, 1996, p. 25-34. Selon la critique, la comédie héroïque n'est pas « un avatar de la tragi-comédie » (p. 25) et elle diffère de la tragédie du fait que « la création du genre [de la comédie héroïque] réside dans l'application d'une intrigue d'amour, c'est-à-dire d'une structure comique, à l'intériorité épique des héros cornéliens », p. 33.

⁵⁸ Pierre Corneille, *Tite et Bérénice. / Comédie héroïque. / À Paris, / Chez Thomas Jolly, au Palais, dans la petite salle, à la Palme et aux Armes de Hollande. / M. DC. LXXI. / Avec privilège du Roi.*

⁵⁹ Voir H. Baby « Introduction » [in] *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 8-10. Voir également les pages consacrées à la « Poétique de la comédie héroïque », (p. 87-92).

sont souvent des « rois, princes ou grands seigneurs⁶⁰ ». Ainsi, les épisodes qui retiennent l'attention de Corneille s'alignent sur la définition que Jean de La Taille, qui caractérise les événements dignes de la tragédie comme étant ceux qui mettent en scène des « piteuses ruines de grands seigneurs, que des inconstances de fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés de tyrans ; et bref, que larmes et misères extrêmes⁶¹ ». Ces critères trouvent un écho dans les préconisations de La Mesnardière au XVII^e siècle, suivant en cela la pensée d'Aristote, stipulant que les sujets de tragédies doivent découler d'« actions de rois, de grands, de princesses et de gouverneurs d'empires, qui jouissent d'un grand bonheur avant leur renversement⁶² ». Ces réflexions sont partagées par Corneille qui les transpose dans le *Discours de la tragédie, et les moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, dans lequel il explique que le sujet de la tragédie exige, notamment « de grands périls pour ses héros, sous forme de péril de vie, de pertes d'État ou de bannissement⁶³ ».

Il est donc manifeste que la préférence de Corneille pour l'Histoire romaine découle de la richesse des événements de cette époque de l'Antiquité romaine, constituant une toile de fond propice à la création de tragédies qui mettent en scène les grands enjeux d'État, les conflits entre nations, les affaires publiques tant intérieures qu'extérieures, la guerre, ainsi que toutes les ramifications des confrontations politiques telles que complots et les trahisons, avec leurs conséquences désastreuses, à la fois psychologiques et émotionnelles, telles qu'elles prennent forme dans les pièces étudiées.

B. Justification du choix des tragédies romaines

Il est essentiel de souligner que le choix de délimiter le corpus d'*Horace* à *Othon* repose sur une démarche justifiée, en raison de sa pertinence incontestable pour explorer les pratiques cornéliennes de remodelage de l'Histoire romaine. La frontière de l'année 1640 s'impose d'elle-même, tant elle est symbolique sur le plan de l'évolution de la création tragique cornélienne : c'est le retour de Corneille sur la scène après avoir raté les saisons théâtrales 1638 et 1639 ; c'est la publication de la première tragédie régulière du poète (*Horace*) qui est également sa première pièce abordant un sujet romain. Juillet 1664, la date de clôture s'est imposée dans l'étude de l'évolution de la dramaturgie de l'Histoire romaine chez Corneille : je

⁶⁰ Peletier du Mans, *Art poétique*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1555, livre II, p. 72.

⁶¹ *De l'Art de la Tragédie* [1572], édition de l'Université de Manchester, 1939, p. 24.

⁶² *La Poétique* [1639], éd., édition critique par J.-M. Civardi, Paris, Honoré Champion, chap. III, 2015.

⁶³ *OC, op.cit.*, t. III, p. 172.

l'ai fixée à la fin de 1664, année où Corneille écrit sa dernière « tragédie romaine ». L'ensemble de ces remarques dessine les principes directeurs majeurs de cette étude. Celle-ci tient également en compte de la réflexion théorique du dramaturge présente dans ses préfaces, examens et les trois *Discours* qui accompagnent l'édition complète de son théâtre en 1660, et par laquelle il explique les choix dramaturgiques et les techniques de remodelage de la matière historique pratiquées par le poète.

En effet, au début des années 1630, la tragédie connaît un profond renouvellement et commence à se régulariser. Les dramaturges commencent ainsi à créer un vaste ensemble de tragédies⁶⁴ s'inspirant de l'Histoire antique. Ce phénomène nouveau met l'Histoire, « et plus volontiers encore l'Histoire romaine⁶⁵ », au premier plan de la scène théâtrale de l'époque. Ainsi, le passé glorieux ou tumultueux de la Rome antique devient une source inépuisable de sujets tragiques⁶⁶ pour de nombreux auteurs de la nouvelle génération, tels que Mairet, Scudéry, Benserade, Tristan, Corneille⁶⁷. Il suffit de porter attention aux analyses d'Antoine Adam dans le second tome de son *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*⁶⁸ pour mesurer l'abondance des sources romaines dans les tragédies d'inspiration historique⁶⁹ du premier tiers du XVII^e siècle. D'après les calculs effectués par le critique, sur quarante-cinq tragédies écrites entre 1634 et 1642, plus de la moitié tirent leurs sujets de l'Histoire romaine⁷⁰. Ces chiffres, qui illustrent l'importance décisive de l'Histoire romaine dans le renouveau de la tragédie, sont

⁶⁴ Les années 1634-1643 sont à la fois l'âge d'or de la tragi-comédie et de la mise en place de la tragédie régulière. Le renouveau de la tragédie en cette période justifie entre autres la présence de certains traits caractéristiques de la tragi-comédie comme l'explique Antoine Adam parlant de la Sophonisbe de Mairet : « On pourrait même ajouter qu'il avait emprunté à la tragi-comédie certains traits plus contestables, que Sophonisbe, amoureuse et coquette plus encore que patriote, que Massinisse si prompt à épouser, font penser à des personnages de tragi-comédie. Mais ces défauts mêmes ne pouvaient que plaire à ses contemporains » [in] *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* [1948], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité » 1997, p. 457.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 457.

⁶⁶ Il convient de remarquer aussi que l'Histoire orientale a été très prisées par les dramaturges durant cette période comme l'a montré P. Martino dans son ouvrage *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, *op.cit.*, éd., citée.

⁶⁷ Voir le Chapitre 6 « Le théâtre, laboratoire de la modernité esthétique » de Delphine Reguig, [in] *Histoire littéraire du XVII^e siècle*, *op.cit.*, p. 120-130.

⁶⁸ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au dix-septième siècle*, *op.cit.*

⁶⁹ *La Cléopâtre* de Benserade (1636), Paris, A. Sommaville, 1636 ; *La Mort de César* de Scudéry, Paris A. Courbé, 1636 ; *La Mithridate* de La Calprenède, A. Sommaville, 1637 ; *La Mariane* de Tristan l'Hermitte, Paris, A. Courbé, 1637 ; *La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César* de Guérin de Bouscal, Paris, Toussaint Quinet, 1637 ; *Sophonisbe*, de Mairet, Paris, A. Sommaville, 1634 ; *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, Paris, A. Sommaville, 1637 ; *La Lucresse romaine* de Chevreau, Paris, Toussaint Quinet, 1637 ; *La Lucresse romaine* de Du Ryer, Paris, A. Sommaville, 1638, *La Mort de Pompée* de Chaulmer Paris, A. Sommaville, 1638.

⁷⁰ Jacques Scherer dans l'« Appendices III » de son ouvrage intitulé *La Dramaturgie classique en France*, (Paris, Nizet, 1950, p. 445-449), recense trente tragédies abordant des sujets historiques, parmi lesquelles quatorze empruntent leurs sujets à l'Histoire romaine.

renforcés par ceux de la période 1643 et 1648, durant laquelle dix-sept des trente-deux tragédies écrites par Corneille et ses contemporains dramaturges ont puisé leurs sujets dans l'Histoire romaine. C'est dans ce même ordre d'idées que nous avons choisi de nous concentrer sur les pièces romaines de Corneille, principalement ses tragédies.

En englobant les pièces qui retracent les conflits politiques et moraux qui président aux fondements mêmes de Rome telles qu'*Horace*, jusqu'à celles qui mettent en lumière l'impérialisme romain en terre étrangère, comme *Polyeucte*, *Nicomède* et *La Sophonisbe*, tout en abordant les querelles de succession et les conflits politiques internes multiples, tels que *Cinna*, *La Mort de Pompée*, *Sertorius* et *Othon*, ce corpus permet entre autres de saisir l'évolution de la dramaturgie de l'Histoire romaine chez Corneille et surtout de cerner ses sujets préférés⁷¹. L'analyse que nous proposons se veut à la fois pragmatique et théorique. Ainsi, il nous paraît nécessaire d'accorder une attention particulière à d'autres pièces historiques du dramaturge, notamment *Rodogune*⁷², *Héraclius*⁷³. L'étude de ces pièces revêt une importance capitale dans notre analyse de la réécriture de l'Histoire chez Corneille. En effet, l'Argument de *Rodogune* constitue un exemple probant pour comprendre les prises de position théoriques de Corneille quant à l'étendue de la liberté du poète dramatique vis-à-vis de ses sources historiques. De même, l'avis *Au lecteur d'Héraclius* est d'une grande importance, car Corneille y expose sa théorie de la supériorité du vrai sur le vraisemblable. L'exploration de ces deux avis *Au lecteur*, en tête de *Rodogune* et d'*Héraclius*, offre des perspectives supplémentaires pour mieux appréhender les visions de Corneille concernant la réécriture de l'Histoire dans ses pièces. Leur analyse nous permet, entre autres, d'apprécier une des manières dont Corneille sélectionne la matière historique, la réorganise, l'enrichit et la nourrit selon ses intentions poétiques. Ainsi, leur inclusion dans notre étude est essentielle pour mieux comprendre l'évolution de la dramaturgie de l'Histoire, ainsi que les différentes techniques de réagencement de la matière historique pratiquées par Corneille dans les pièces du corpus.

III. Problématique et hypothèses

⁷¹ Voir Liliane Picciola, « Corneille et le temps créateur : souci de l'originalité, souci de la postérité » [in] *Pratiques de Corneille*, dir., Myriam Dufour-Maitre, PURH, 2012, p. 185-204.

⁷² *Rodogune* [1645-1647] [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

⁷³ *OC, ibid.*

A. État de la question

Notre étude prend sa source dans le constat de l'absence d'une étude d'ensemble portant sur la réécriture de l'Histoire romaine dans les pièces de Corneille. Malgré la densité des travaux existants⁷⁴ et la richesse des interprétations proposées, comment donc expliquer ce manque ? En réalité, nous sommes face à un véritable kaléidoscope de perspectives critiques. L'observation de la critique cornélienne de ces cinquante dernières années montre que, à part les travaux de G. Forestier sur la génétique textuelle des pièces⁷⁵, chaque commentateur s'attarde sur telle ou telle pièce, plutôt que d'envisager la réécriture de l'histoire dans l'ensemble de ses pièces romaines, d'en analyser les spécificités, en fonction des présupposés qui le guident. Lectures idéologiques⁷⁶ comme celles que développe Georges Couton dans sa thèse⁷⁷ et surtout dans son édition des *Œuvres complètes*⁷⁸ du dramaturge, lectures thématiques, comme celle qu'élabore André Stegmann⁷⁹ ou, plus près de nous, lecture dramaturgique de Michel Prigent⁸⁰, ou encore, en une démarche profondément novatrice, la lecture proprement poétique⁸¹ que conduit Georges Forestier, en particulier dans son ouvrage *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*⁸². Ceux qui nous ont précédé sont nombreux, et les études

⁷⁴ Ada Ritter compte dans son livre (*Bibliographie zu Pierre Corneille von 1958 bis 1983*, Erftsdadt, Lukassen Verlag, 1983) plus de 1000 titres recensés pour la seule période 1958-1985, et dont Wolfgang Leiner (*PFSCCL* n° 22, 1985, p. 361-366) a pourtant montré des lacunes, sur quoi il refuse toute idée d'exhaustivité. Il faut voir aussi l'article de Françoise Jaouen (« La faute à Corneille », *Cahiers de la comédie française*, n° 21, automne 1996, p. 58-68) pour se rendre compte de l'ampleur des études sur Corneille.

⁷⁵ Voir son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, [1996], Genève, Droz, « Titre courant », 2004.

⁷⁶ Le critique propose une lecture du théâtre de Corneille visant à démontrer que ses choix et l'orientation de sa dramaturgie ne peuvent pas être détachés des remous du climat contemporain de la France au xvii^e siècle, dont l'agitation de la vie politique constitue un élément fondamental parmi les principales conséquences. Par exemple son édition des *Œuvres complètes* du théâtre de Corneille offre une vue d'ensemble sur le théâtre de Corneille et particulièrement son ancrage dans le climat socio-politique de la France au xvii^e siècle.

⁷⁷ *La Vieillesse de Corneille (1658-1684)* [1949], Paris, Eurédit, 2003.

⁷⁸ *Œuvres complètes* de Pierre Corneille, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1980, 1984, 1987.

⁷⁹ *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, A. Colin, 2 vol., 1962. A. Stegmann propose une lecture du théâtre de Corneille centré sur le texte lui-même visant à montrer les différentes facettes de l'héroïsme cornélien et à s'écarter de toute interprétation idéologique cherchant à confiner le théâtre de Corneille sur les traces des remous politiques de la vie contemporaine. Considérant les tragédies de Corneille comme des tribunes de lutte contre le machiavélisme, Stegmann cherche à montrer dans ses analyses ses différentes facettes et son incarnation dans l'héroïsme cornélien de *Médée* à *Suréna*.

⁸⁰ *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, « Écrivains », 1986. Prigent analyse le théâtre de Corneille sous l'angle de G. Couton en essayant de montrer que l'originalité de Corneille est d'avoir compris que « la tragédie était nécessairement politique [et que] la politique était fatalement tragique » (p. 8).

⁸¹ Il est vrai que la poétique est un héritage du structuralisme et de la rhétorique ancienne. En revanche, ce qui est novateur, c'est l'application à un corpus ancien des méthodes de la génétique textuelle qui concernait davantage la littérature des xix^e et xx^e siècles, pour laquelle on dispose de brouillons ou de travaux préparatoires. Pour une vision plus globale, voir Charles Péguy, Victor-Marie, comte Hugo, Paris, Gallimard, 1950 ; Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol., I et II, 1968 et 1970 ; Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

⁸² *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, [1996], Genève, Droz, « Titre courant », 2004.

liminaires sur les sources historiques dans le théâtre de Corneille sont d'une richesse et d'une diversité exemplaires⁸³, d'où l'importance de s'interroger même sur la pertinence d'une recherche comme la nôtre.

B. Objectifs de recherche

Le but de notre réflexion consiste précisément en un examen systématique des sources historiques dans lesquelles a puisé Corneille pour la composition de ses tragédies romaines afin d'observer les traits saillants d'une esthétique qui s'inscrit délibérément dans un processus de réécriture, et alors même que le dramaturge est constamment en quête de nouveautés esthétiques. Ce travail nous conduit à analyser les enjeux esthétiques et dramaturgiques des sources privilégiées par Corneille. Les changements effectués par le dramaturge sur les sources romaines connaissent certes un traitement différent d'une pièce à une autre, mais leurs modalités de réécriture aussi différent profondément. Ainsi la manière dont le matériau originel est adapté aux contraintes du théâtre est non seulement variable chez lui, mais elle constitue aussi un élément essentiel pour comprendre l'écart de la matière historique qui existe entre les pièces elles-mêmes. L'étude des sources historiques et des pièces du corpus nous permettra entre autres de mettre en lumière non seulement les constantes de la dramaturgie de Corneille (les suppressions) mais également les différentes manières dont les récits primitifs sont choisis et réagencés par l'auteur. Cela nous permettra de montrer que, chez Corneille, les sources tirées de l'Histoire varient constamment et font l'objet de traitements différenciés.

⁸³ Voir notamment les exemples suivants : Béatrice Guion, « Comment écrire l'histoire : l'*ars historica* à l'âge classique », Paris, *Dix-septième siècle*, 2010, n° 246, p. 9-26 ou « L'histoire à l'âge classique, entre narration et érudition », *La note d'autorité : aperçus historiques (XVIe- XVIIe siècle)*, dir. J. Dürrenmatt, *Littératures classiques*, 2002, n° 64, p.169-184 ; Bénédicte Louvat-Molozay, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES, « Campus Lettres », 1997 ; Jean Boorsch « Remarques sur la technique dramatique de Corneille », *Yale Romanic Studies*, 1941, p. 101-162 ; Georges Forestier *Corneille. Les sens d'une dramaturge*, Paris, S. E. D. E. S, « les livres et les hommes », 1998 ou « Corneille, poète d'histoire », *Littératures classiques*, 1989, n° 11, p. 30-41, ou « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, 1989, n° 11, p. 95-108 ; Christian Delmas « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *Dix-septième siècle*, 2000, n° 208, p. 443- 464 ; John D. Lyons« La Triple imperfection de l'histoire », *Dix-septième*, 2010, n° 246, p. 27- 42 ; Pierre Malandain « Corneille ou la modification », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre, 1989, p. 15-30 ; Emmanuel Minel « Dénouement dynamique et dénouement problématique : un aspect du travail de l'histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, 1998, n° 32, p. 159- 175 ; Robin Régine « L'histoire c'est le manque », *Liberté*, vol. 25, n° 3, 1983, p. 48-56 <http://id.erudit.org/iderudit/30488ac> ; Clotilde Thouret« Une fidélité moderne ; de quelques usages de l'histoire dans la tragédie cornélienne (*Cinna*, *Sophonisbe*) », *Littératures classiques*, n° 75, p.109-123 [in] *Penser l'héritage à l'âge classique*, dir. D. Reguig et Stéphanie Loubère, 2011.

L'examen des sources, la prise en considération des pièces elles-mêmes et des commentaires qu'elles ont suscités de la part de Corneille et des doctes, au premier rang desquels d'Aubignac, nous permettront d'apporter des réponses aux questions posées. L'étude de la matière historique dérivant des sources et les textes théoriques de l'auteur, comme les examens, les préfaces et les *Discours*, peuvent conforter notre première hypothèse, selon laquelle il n'est pas une seule dramaturgie de l'Histoire romaine chez Corneille, mais plusieurs. Il est vrai que Corneille revendique souvent dans ses péri-textes la supériorité du réel historique, extraordinaire et parfois incompatible avec les normes de la tragédie régulière telle que les doctes la conçoivent. Mais, en analysant de plus près ses pièces historiques, nous pourrions trouver qu'il existe bel et bien un réel décalage entre ses prises de position sur la réécriture théâtrale de l'Histoire et ses réalisations elles-mêmes. Cela nous amènera à vérifier notre seconde hypothèse, selon laquelle, chez Corneille, il n'existe pas nécessairement de concordance entre sa pensée théorique au sujet du réagencement théâtral de l'Histoire et ses propres pièces.

IV. Méthodes de travail

Sur le plan conceptuel, l'objectif de cette étude est d'examiner les enjeux liés à la réécriture de l'Histoire dans les pièces romaines de Corneille. Cependant, elle ne se limite pas à une simple confrontation des sources historiques avec les éléments poétiques, dans le but de mesurer à la fois la fidélité historique et l'inventivité poétique de Corneille. Elle vise également à explorer la conception de l'Histoire et sa place dans l'*inventio* de la tragédie. Ainsi, notre travail se centre principalement sur l'identification et l'analyse des différentes techniques de réagencement de la matière historique dérivant des sources utilisées par le dramaturge dans l'élaboration de ses pièces. Dans cette optique, nous porterons une attention particulière à la matière historique privilégiée par Corneille. Y a-t-il des sources historiques privilégiées par le poète pour la production de ses tragédies romaines ?

Notre étude a pour objectif de mettre en évidence les différentes techniques dramaturgiques utilisées par Corneille pour mettre en scène des événements marquants, comme il l'explique dans ses trois *Discours* de 1660, dans une perspective esthétique. Nous nous interrogeons sur la question de savoir si la réussite d'une tragédie dépend de l'histoire qui la sous-tend ou de la manière dont les faits qui constituent l'intrigue sont agencés par le

dramaturge. Nous examinerons également si la préférence de Corneille pour l'Histoire romaine, qu'il revendique au début de ses *Discours*, limite sa liberté créatrice en tenant compte du respect nécessaire des règles du théâtre en voie de cristallisation, et si cette préférence est à l'origine des critiques formulées par les doctes envers certains choix dramaturgiques du poète. Ces réflexions fondamentales guideront la conception et la réalisation de notre étude, qui se déroulera en trois parties distinctes.

V. Plan de l'étude

Dans la première partie, nous nous penchons sur les fondements théoriques de l'utilisation de l'Histoire dans la tragédie régulière. Elle vise à analyser les liens entre l'Histoire et la tragédie régulière en exposant notamment le point de vue des principaux théoriciens de l'époque, tels que Chapelain, La Mesnardière, et d'Aubignac, sur la manière de réagencer les sources historiques dans le poème dramatique. Nous examinons également les réflexions théoriques de quelques praticiens contemporains de Corneille comme Mairet, dont la *Préface, en forme de Discours poétique*⁸⁴ a été déterminante dans les débats thoriques en matière d'utilisation de l'Histoire dans la tragédie.

La deuxième partie de notre étude examine, sources à l'appui, le travail de création du dramaturge dans les pièces étudiées. Elle revêt une importance fondamentale dans la mesure où elle constitue l'analyse approfondie des techniques de réécriture de l'Histoire, qui ont valu à Corneille autant de succès auprès de « la Cour et du Peuple⁸⁵ » que de reproches de la part des doctes, au premier rang desquels d'Aubignac, dont *La Pratique du théâtre* critique les choix créatifs du poète à maintes reprises. Nous examinons ainsi les techniques de conservation, de suppression et d'ajout auxquelles les sources historiques sont soumises dans le processus d'élaboration des pièces étudiées. Enfin nous étudions dans cette partie les principaux termes du vocabulaire métathéâtral se rapportant à la réécriture théâtrale de l'Histoire, tels qu'ils sont condensés dans ses écrits théoriques tels que les préfaces, les examens et les trois *Discours* de l'édition de son théâtre de 1660.

⁸⁴ *Théâtre complet* de Jean Mairet, Paris, éd., G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », t. II, 2008.

⁸⁵ *OC, ibid., Épitre de La Suivante*, t. I, p. 387.

Quant à la troisième et dernière partie, notre attention se tournera vers trois domaines cruciaux. Tout d'abord, nous explorerons en profondeur les réflexions théoriques de Corneille relatives aux sujets de la tragédie. Ensuite, notre enquête se portera sur les éléments spécifiques du lexique présents dans ses périclives théâtraux, révélant ainsi leur relation avec la réécriture de l'histoire. Enfin, nous nous consacrerons à la mise en lumière d'un modèle théorique de la tragédie romaine chez Corneille. Au travers de ces trois points clés, notre objectif est de jeter une lumière éclairante sur les principes créatifs et les perspectives esthétiques de Corneille dans le contexte de la tragédie historique, tout en explorant comment il a insufflé une nouvelle vie aux récits passés pour enchanter et captiver son public.

PREMIÈRE PARTIE

PREMIÈRE PARTIE : EXPLORATION DES LIENS ENTRE LA TRAGÉDIE RÉGULIÈRE ET L'HISTOIRE : APPROCHES THÉORIQUES ET PERSPECTIVES CRITIQUES

L'exploration des liens entre la tragédie et l'Histoire constitue un champ d'étude fascinant qui réunit les théoriciens français de l'art dramatique. En effet, vers la fin des années 1630, la tragédie commence à se régulariser et connaît un essor remarquable, avec des auteurs tels que Mairet et Corneille. Ces dramaturges puisent leur inspiration dans les récits historiques, mettant en scène des personnages et des événements marquants de l'Histoire de la Rome antique. Dans cette première partie, nous examinerons de manière approfondie les approches théoriques et les perspectives critiques liées à l'intersection entre la tragédie régulière et l'Histoire.

Notre objectif sera de comprendre les différentes réflexions critiques qui ont émergé concernant l'utilisation de l'Histoire dans la tragédie régulière. Nous nous pencherons notamment sur les travaux de théoriciens du théâtre tels que La Mesnardière et d'Aubignac, qui ont examiné les distorsions historiques par rapport aux exigences du genre dramatique et souligné les manipulations auxquelles les sources historiques doivent être soumises par les dramaturges. Leurs réflexions sur la primauté de la vraisemblance comme le fondement de l'*inventio* de la tragédie ont été au cœur des débats théoriques sur les rapports entre la tragédie et l'Histoire au xvii^e siècle en France.

Ainsi, l'une des approches théoriques majeures que nous examinerons est celle de la primauté de la vraisemblance dans le processus de réagencement de l'Histoire dans la tragédie. Les théoriciens de l'art dramatique se sont efforcés de réfléchir sur le respect des règles de la vraisemblance, conseillant aux auteurs de théâtre de rendre leurs intrigues et leurs personnages crédibles, tout en répondant aux attentes du public. Toutefois, cette recherche de vraisemblance peut parfois entrer en conflit avec la vérité des sources, conduisant les dramaturges à adapter et à réinventer certains aspects de l'Histoire pour mieux servir leurs desseins dramatiques.

En somme, cette première partie de notre étude vise à explorer les liens entre la tragédie et l'Histoire en examinant les approches théoriques et les perspectives critiques qui en découlent. Nous nous plongerons dans les enjeux de la vraisemblance et des manipulations de

l'Histoire dans le cadre de la création théâtrale. Cette exploration nous permettra de mieux appréhender les enjeux de la réécriture de l'Histoire chez Corneille dans les pièces étudiées.

Chapitre I : La réécriture de l'Histoire en France au XVII^e siècle

I. Le statut de l'Histoire au XVII^e siècle

En France, plus précisément dans la première moitié du XVII^e siècle, la conception de l'Histoire et la manière de l'écrire connaissent un nouveau tournant. Si à la fin du XVI^e et au début du xvii^e siècle, certains historiens, au premier rang desquels La Popelinière⁸⁶, ainsi que des théoriciens du théâtre tels que Chapelain, La Mesnardière, Aubignac conçoivent le travail de l'historien comme une recherche visant à reconstituer aussi fidèlement que possible des faits, il est bon de préciser que dès le début des années 1630, cette nouvelle tendance commence à perdre des voix du côté des penseurs de l'Histoire. En effet, certains historiens s'engagent sur une nouvelle voie, celle qui consiste à combler les manquements de l'Histoire, une entreprise dans laquelle la recherche de la perfection formelle commence à prendre le dessus sur la narration. Cette nouvelle approche de l'Histoire, axée sur la perfection formelle et la recherche esthétique, était en partie influencée par les développements artistiques et culturels de l'époque. C'est dans ce contexte que se pose la question complexe des rapports entre vérité et fiction. Comment l'Histoire peut-elle naviguer entre ces deux pôles apparemment opposés ? Dans les lignes qui viennent, nous examinerons le statut de l'Histoire en fonction des différentes approches et méthodes employées pour tenter de concilier ces deux aspects, tout en nous interrogeant sur les implications et les limites de cette démarche.

A. L'Histoire : entre vérité et fiction

Au fil des siècles, l'Histoire a été le récit collectif de l'humanité, cherchant à retranscrire les événements passés avec le plus d'objectivité et de fidélité possible. Cependant, la réécriture de l'Histoire a également joué un rôle essentiel dans notre compréhension du passé. C'est dans cette perspective que les historiens du XVII^e siècle proposent une écriture de l'Histoire en transformant ainsi la discipline de l'Histoire en une forme d'art à part entière. Les historiens novateurs de cette époque commencent à remettre en question la simple reconstitution des faits et cherchent à combler les manquements de l'Histoire par l'imagination et la créativité. Cette conception de l'Histoire et surtout la manière de la recomposer au XVII^e siècle trouvent leur

⁸⁶ Voir Lancelot du Voisin de La Popelinière, *L'Histoire des histoires avec l'idée de l'histoire accomplie, plus le dessein de l'histoire nouvelle des Français* [1599], éd. Philippe Desan, 2 vol. (tome nouvelle), Paris, Fayard, 1989.

exactitude dans cette assertion de Jean de Silhon, dans laquelle l'ancien secrétaire du cardinal de Richelieu et membre de l'Académie française en 1635 déclare :

Peu de personnes ont l'idée de la bonne histoire ou les conditions nécessaires pour l'accomplir. Il y en a qui ne méritent point de différence entre savoir l'histoire et la composer, et qui n'étant que mémoire et caquet, s'estiment capables de la plus hardie peut-être production de toutes les facultés de l'esprit. D'autres s'imaginent qu'il leur suffit d'être exacts et diligents pour être bons historiens, et de recueillir quantité de mémoires, et faire de grandes informations sur les choses qu'ils veulent écrire pour les écrire dignement. Et néanmoins pour élever un bâtiment juste et superbe, ce n'est pas assez d'avoir à sa disposition des forêts et des carrières, et d'assembler une infinité de matériaux. Il faut, outre cela, la science de l'architecte et sa direction : il faut l'industrie des ouvriers et leur peine. Il faut savoir où mettre les pierres et où appliquer les marbres et les porphyres. Il faut songer à la commodité et au plaisir, à la nécessité et à la pompe. Il en est de même de l'histoire⁸⁷.

Dès le début de ses observations, J. de Silhon centre sa réflexion sur la différence entre « savoir l'histoire et la composer⁸⁸ ». Le philosophe veut montrer que si l'écriture de l'Histoire exige une connaissance détaillée des choses qui sont passées, il est aussi important que l'historien, pour rendre son travail de réécriture parfait, possède en soi une certaine capacité de composition des événements en un récit historique. Autrement dit, l'historien n'est convaincant que s'il est capable, dans l'écriture de l'Histoire, de proposer un travail où la composition et le style se hissent au même niveau que la recherche exacte des événements historiques. En effet, pour le plaisir qu'en attendent les lecteurs, l'historien doit utiliser les mécanismes de composition qui, loin de mettre l'accent uniquement sur le caractère exact ou authentique des choses, participent à l'élévation formelle de son récit. De ce fait, J. de Silhon cherche à établir un rapprochement entre l'œuvre de l'historien et celle du poète. Il nous paraît donc logique que l'historien, qui vise le « plaisir⁸⁹ » et le « nécessaire⁹⁰ » dans la narration des faits, adopte une démarche à laquelle peut s'identifier le poète. Nous sommes amené à constater que la considération que le philosophe J. de Silhon assigne au travail de l'historien est pareille à celle des autres historiens de son temps, La Mothe le Vayer et Le Moyne qui, tous les deux, en s'inscrivant dans la lignée des rhétoriciens antiques, à savoir Cicéron et Quintilien, placent au

⁸⁷ Jean de Silhon, *Histoires remarquables tirées de la seconde partie du ministre d'Etat, avec un discours des conditions de l'histoire*, Epître liminaire, Paris, 1632, cité d'après Dulong, 1980, p. 24. La modernité de la graphie est de nous.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

cœur de leurs réflexions l'existence de liens étroits entre l'Histoire et la poésie dramatique. À ce propos, La Mothe le Vayer et Le Moyne constatent respectivement ceci :

[...] Tous les maîtres ont convenu que l'histoire était une des principales parties de l'art oratoire, *opus oratorium maxime* dit Cicéron. [...] Mais l'historien ne doit pas seulement orner son style de l'éloquence oratoire, il faut qu'il se serve encore de l'éloquence poétique. Quintilien dit pour cela que l'histoire est si voisine de la poésie qu'elle est comme un poème libre et sans contrainte [...] ⁹¹.

L'Histoire et la Poésie sont alliées : que le trajet qui les sépare n'est pas long [...] qu'il faut être poète pour être historien ⁹².

Ce qui ressort de la lecture de ces deux paragraphes est porteur de sens et révèle la conception de l'Histoire des deux auteurs. Leur approche de l'Histoire nous amène à observer que, dans la perspective du XVII^e siècle, le récit historique, quel qu'il soit, revêt une dimension persuasive et cherche à emporter l'adhésion du lecteur, tout comme une tirade théâtrale est censée captiver et convaincre les spectateurs. Il est clair que la recomposition des faits historiques est subordonnée à l'émotion à susciter chez les spectateurs et les lecteurs, ce qui ouvre la voie à de multiples réécritures pour un dramaturge tel que Corneille.

L'objectif premier du récit historique est de toucher et d'impliquer le public, de l'amener à ressentir les émotions véhiculées. Ainsi, les auteurs adoptent une approche de l'Histoire qui va au-delà de la simple présentation des faits. Ils cherchent à provoquer une réaction émotionnelle, à créer un lien entre le lecteur et les événements historiques décrits. Cette dimension émotionnelle devient essentielle dans la construction du récit historique et dans la manière dont les auteurs façonnent leur narration. Cette conception de l'Histoire permet également une certaine flexibilité dans la recomposition des faits. Les auteurs peuvent adapter les événements historiques, les mettre en narration de manière à générer des émotions intenses chez les lecteurs.

Ainsi, la fidélité stricte à la réalité historique peut être tempérée par la nécessité de créer une expérience captivante et mémorable. Cette recomposition de l'Histoire à des fins

⁹¹ François de La Mothe le Vayer, *Discours de l'histoire où est examinée celle de la Prudence de sandoval, Chroniquer du feu roy d'Espagne Philippe III et Evesque de Pampelune qui as escrit la vie de l'empereur Charles-Quint* [1638], 2^e édition revue par l'auteur, Paris, 1647, p. 39-42. C'est nous qui traduisons.

⁹² *De l'histoire, Dissertation I*, art. premier, éd. 1670, p. 1.

émotionnelles soulève également des questions quant à la véracité des faits présentés. Les auteurs peuvent prendre des libertés artistiques pour intensifier les émotions et susciter des réactions spécifiques chez les lecteurs, ce qui peut entraîner des distorsions et des simplifications de la réalité historique. Cette tension entre la fidélité historique et l'impact émotionnel constitue une caractéristique centrale de la réécriture de l'Histoire à travers la tragédie régulière au XVII^e siècle.

Il s'avère que la réécriture de l'Histoire se révèle être un processus complexe qui englobe à la fois des éléments de vérité et de fiction. Nous avons exploré comment les historiens naviguent entre ces deux pôles, cherchant à réinterpréter les événements passés tout en préservant une certaine fidélité aux faits. Cependant, il est important de reconnaître les défis et les limites de cette entreprise.

B. Les controverses et les limites de la réécriture de l'Histoire

Au XVII^e siècle en France, la réécriture de l'Histoire n'a pas été exempte de controverses et de critiques de la part des historiens et des théoriciens de l'Histoire. En effet, la conception traditionnelle de l'Histoire, telle qu'elle était largement répandue au XVII^e siècle, est aujourd'hui l'objet de débats et de remises en question. Les objections⁹³ de Charles Perelman condensées dans son « Objectivité et intelligibilité dans la connaissance historique⁹⁴ » ont contribué à remettre en cause l'idée selon laquelle le récit historique devrait chercher à persuader et à emporter l'adhésion du lecteur, tout comme une tirade théâtrale cherche à captiver les spectateurs. Cette vision de l'Histoire, qui privilégiait les émotions et la recomposition des faits historiques pour susciter un effet dramatique, est désormais critiquée par de nombreux historiens contemporains. Parmi ces historiens, des figures éminentes telles que Paul Veyne⁹⁵, Hayden White⁹⁶, Ivan Jablonka et François Hartog⁹⁷ se sont engagées dans une nouvelle approche de l'Histoire. Dans des ouvrages tels que *Comment on écrit l'histoire*⁹⁸

⁹³ « La tâche de l'historien est de restituer, par son récit, d'une façon intelligible et impartiale, le passé humain, à partir d'une étude aussi scientifique que possible des sources susceptibles de nous éclairer sur ce passé », « Objectivité et intelligibilité dans la connaissance historique », [in] *Raisonnement et démarches de l'historien*, dir., Ch. Perelman, Bruxelles, « Travaux du centre national de Recherches de logique », 1963, p. 142.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Comment on écrit l'histoire* Paris, Seuil, « Points Histoire » 1971.

⁹⁶ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

⁹⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Librairie du XXI^e « Sciences Humaines », 2003.

⁹⁸ *Comment on écrit l'histoire, op.cit.*

de Paul Veyne, ou dans *L'Histoire, une littérature contemporaine*⁹⁹ d'Ivan Jablonka, ces auteurs défendent une conception de l'Histoire qui transcende les notions de persuasion et de captation émotionnelle. Ils mettent en avant l'idée que l'Histoire ne peut être réduite à une simple recomposition narrative, mais qu'elle doit s'appuyer sur des méthodes rigoureuses, une analyse critique des sources et une recherche d'objectivité. Ils prônent une conception de l'Histoire pareille à celle que promouvaient au xvii^e La Mothe et Le Moyne. Pour étayer notre propos, citons à titre d'exemple cette réflexion de Paul Veyne sur la manière dont s'écrit l'Histoire :

L'histoire est un récit d'événements : tout le reste en découle. Puisqu'elle est d'emblée un récit, elle ne fait pas revivre, non plus que le roman ; le vécu tel qu'il ressort des mains de l'historien n'est pas celui des acteurs ; c'est une narration, ce qui permet d'éliminer certains faux problèmes. Comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page. [...] En aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement [...] ¹⁰⁰.

À la lecture de cette remarque, nous constatons une divergence entre les affirmations de P. Veyne et celles de Charles Perelman. Alors que Perelman soutient que le travail de l'historien doit être encadré par une conception savante qui repose sur une structure rigoureuse de l'*inventio* et de la *dispositio*, Veyne souligne un autre aspect essentiel. Selon lui, les historiens ont pour mission de se rapprocher le plus fidèlement possible de la vérité historique, mais ils sont également des écrivains qui accordent une importance particulière à la rhétorique. Cette dimension rhétorique permet à l'historien de susciter une émotion esthétique chez le lecteur. Car, comme le constate P. Veyne, la principale tâche de l'historien est la (re)composition d'un récit fondé sur la vérité, mais qui est capable de produire une émotion esthétique chez le lecteur. Ainsi, en réfléchissant sur le statut que P. Veyne attribue à l'Histoire et à la manière de la composer, nous sommes très vite frappé par le fait que non seulement sa pensée s'inscrit bel et bien dans la conscience historique moderne, mais également qu'elle est proche à celle des théoriciens de l'Histoire du xvii^e siècle, dans la mesure où, pour lui, l'aspect esthétique reste un facteur important dans le travail de l'historien.

⁹⁹ Voir surtout la Préface écrite en 2017, [in] *L'Histoire une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, « La Littérature au XXI^e siècle », 2014.

¹⁰⁰ *Comment on écrit l'histoire, op.cit.*, p. 15.

Sur ce point, nous pouvons observer que les thèses défendues par l'historien P. Veyne concordent avec celles du formaliste Hayden White, qui considère que l'historien, durant son travail de reconstitution des événements passés, peut bel et bien recourir aux tropes, c'est-à-dire aux figures de rhétorique dont la valeur est essentiellement esthétique. En outre, en considérant la fiction dans son sens étymologique, qui a partie liée avec le verbe *ingere* qui signifie « former », « modeler », et non « imaginer de toutes pièces¹⁰¹ », nous pouvons croire que White assimile le travail de l'historien à une entreprise fictionnelle, car, pour lui, « l'historien ne peut présenter ses données à l'état brut ; il doit les organiser, les « modeler », et les schémas auxquels il recourt sont parfois les mêmes que ceux à l'œuvre dans les textes à caractère romanesque¹⁰² ».

Par ce rapprochement entre l'Histoire et la fiction, Veyne et Hayden s'inscrivent dans la lignée de l'Abbé de Saint-Réal qui, dans son traité théorique sur l'Histoire, *De l'Usage de l'Histoire*, conçoit l'Histoire « comme un miroir¹⁰³ » de la vie, une formule que nous retrouvons aussi de façon fréquente dans la littérature et que des romanciers¹⁰⁴ ainsi que des dramaturges¹⁰⁵ s'approprient constamment à travers le principe de la *mimèsis*. L'Histoire, selon Saint-Réal, est comme le miroir de la vie, dans le sens où c'est le lieu où on peut tirer des leçons de conduite en regardant la grandeur des peuples, les beaux faits d'armes ou les malheurs des plus grands héros des siècles passés. Cette fonction de miroir n'est toutefois pas réservée à l'Histoire seulement, puisque le théâtre par exemple peut aussi être le lieu de son incarnation. Pour expliquer les liens qu'entretiennent l'Histoire et la tragédie, Saint-Réal écrit :

Les Grands ne doivent être considérés, par le commun du monde dans l'Histoire que comme dans la Tragédie. [...] Un Roi de Théâtre fera peu de pitié au peuple par les malheurs, s'ils sont de telle nature que les Rois seuls en soient capables, comme pour avoir perdu une bataille, ou un royaume par la mauvaise politique : mais si ce Prince a perdu cette bataille, comme Antoine, pour n'avoir pu se résoudre à perdre des yeux sa Maîtresse [...] alors, comme l'amour, qui est la cause de ces malheurs, est une chose

¹⁰¹ *Dictionnaire de l'Académie française, op.cit.*, entrée [F].

¹⁰² Hayden White, *L'Histoire s'écrit*, Traduit et présenté par Ph. Carrard, Paris, Editions de la Sorbonne, 2017, p. 10.

¹⁰³ Voir Démoris, R., « Saint-Réal et l'Histoire ou l'envers de la médaille » [in] *De l'Usage de l'Histoire* [1671], présenté par R. Démoris et Ch. Meurillon avec la collaboration de Ch. Descamps, Université de Lille III, Villeneuve d'Ascq, 1980, p. 44 à 58.

¹⁰⁴ Par exemple, dans le roman *Le Rouge et le Noir*, l'auteur Stendhal attribue sa célèbre formule : « Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin [...] (chap. XIII) [...] Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route [...] (chap. XIX », éd. Marie de Grandt, Paris, Éditions Bréal, 1998.

¹⁰⁵ Voir l'article de Sabine Lardon, « Le miroir des Princes dans les tragédies de Robert Garnier », [in] *Théâtre et Éthique en Europe sous l'Ancien Régime*, dir., Sandrine Berrégard et Francesco d'Antonio, Colloque international, Université Strasbourg, février 2023, à paraître.

dont le monde est capable [...], la représentation de leur malheur touche nécessairement tout le monde [...]¹⁰⁶.

Le point de vue de Saint-Réal est aux antipodes de la conception de l'Histoire comme science : l'Histoire est une discipline dont l'objectif principal est de nous faire connaître la nature humaine. Il ajoute par là une autre dimension, qui peut en effet s'ajouter aux précédentes. L'Histoire, selon lui, reflète non seulement la vie des hommes telles que les grandes figures du passé, et plus spécifiquement les hommes de pouvoir (« Rois », « Prince¹⁰⁷ »), mais elle expose également leurs passions aussi bien que leurs vices. Sur ce point, nous pouvons constater que l'Histoire et la tragédie se rapprochent et sont liées dans leur destinée, car, en plus de l'émotion esthétique, l'Histoire et le théâtre visent tous les deux à susciter ce que S. Berrégard appelle « l'émotion affective¹⁰⁸ », même si elle est plus forte dans la tragédie. Ainsi, la lecture des premières lignes de l'introduction du traité de Saint-Réal révèle à bien des égards sa conception littéraire de l'Histoire :

[...] Savoir l'Histoire, c'est connaître les hommes, qui en fournissent la matière, c'est juger de ces hommes sainement ; étudier l'Histoire, c'est étudier les motifs, les opinions et les passions des hommes, pour en connaître tous les ressorts, les tours et les détours, enfin toutes les illusions qu'elles savent faire aux esprits, et les surprises qu'elles font aux cœurs¹⁰⁹.

Un premier pas est ainsi franchi vers la tragédie. En effet, en montrant dans son analyse que c'est dans l'explication détaillée des défauts des hommes que l'homme (le lecteur-spectateur) peut parvenir à la vertu, Saint-Réal assigne à l'Histoire des faits quasi identiques à ceux que le théâtre est censé représenter sur scène. C'est dans cette perspective de l'Histoire visant à se servir des vices pour l'instruction des hommes que Saint-Réal veut que la connaissance de l'âme humaine ne soit pas moins importante que les événements historiques. Ainsi, contrairement à Aristote et sa *Poétique* qui établit une distinction entre l'Histoire et la poésie mimétique, Saint-Réal rejette cette dichotomie. Pour lui, les deux genres sont étroitement liés et sont tributaires de la morale. L'Histoire, tout comme le théâtre, a pour finalité de transmettre des enseignements moraux et d'éclairer les lecteurs-spectateurs sur les complexités de la nature humaine. Cette remise en question de la séparation entre l'Histoire et la poésie

¹⁰⁶ Saint-Réal, *De l'Usage de l'Histoire*, op.cit., p. 85-86.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Sandrine Berrégard, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2020.

¹⁰⁹ *De l'Usage de l'Histoire*, op.cit., p. 2.

mimétique ouvre la voie à une conception plus unifiée de l'art dramatique et de l'Histoire, où l'esthétique et la morale se rejoignent. Cette position défendue par Saint-Réal trouve des échos parmi certains de nos contemporains, notamment Christian Meurillon, qui, dans un article, soutenait vigoureusement cette conception :

Il [Saint-Réal] envisage celle-ci uniquement du point de vue de sa réception et situe donc le centre de gravité de sa réflexion chez le lecteur et non dans la substance de l'histoire. La nature du récit qui la prend en charge est pensée en fonction de son emploi et de son profit moral. [...] S'il est vrai que Saint-Réal justifie hautement l'histoire par son seul usage moral, cette finalité, loin de dévaloriser le récit des faits, lui donne toute sa portée¹¹⁰.

Le constat de Ch. Meurillon conforte notre idée selon laquelle il existe une nette concordance entre les idées de Saint-Réal et celles de Rapin. En effet, en considérant l'Histoire comme « l'école commune du genre humain¹¹¹ », Rapin reconnaît l'existence de ressemblances entre l'Histoire et la poésie :

Quelles que soient ses espèces [Histoire ou poésie], le *muthos* poétique doit répondre aux mêmes exigences d'unité et d'achèvement. Il faut que les événements représentés ou narrés forment une action une, comportant début, milieu et fin, une action dont l'étendue puisse être appréhendée d'un seul regard et dont les éléments tendent tous à un même terme (*télos*)¹¹².

Dans cette analyse, il apparaît que l'historiographe adopte une approche de lecture qui établit davantage de similitudes que de différences entre l'Histoire et la poésie, qu'elle soit dramatique ou épique. En ce sens, l'historiographe s'inscrit dans la lignée aristotélicienne en appliquant à l'Histoire les mêmes exigences que celles qui s'appliquent à la tragédie selon Aristote, telles que décrites dans le chapitre 7 de sa *Poétique*, à savoir « un tout¹¹³ », c'est-à-dire « un commencement, un milieu et une fin¹¹⁴ ». Cette approche souligne l'importance de la narration dans la transmission et la compréhension des événements historiques. En considérant l'Histoire comme une forme de poésie, Rapin reconnaît que la construction d'un récit historique nécessite une organisation temporelle et thématique rigoureuse. Tout comme une tragédie doit

¹¹⁰ « Saint-Réal, *De l'Usage de l'Histoire : savoir penser, aimer vivre* », [in] *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle*, op.cit., p. 139 et 153.

¹¹¹ *Traité des études, ou De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* [1726-1728], livre VI, « De l'Histoire », Avant-propos, dans Charles Rollin, *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, t. 27, 1821, p. 6.

¹¹² *Traité sur l'histoire (1638-1677)*. La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin, op.cit., p. 49.

¹¹³ Aristote, *La Poétique*, 50 b 26, p. 59.

¹¹⁴ *Ibid.*

présenter une unité d'action et une progression narrative, l'Histoire doit être présentée de manière à captiver le lecteur et à lui offrir une compréhension claire de « l'enchaînement des événements¹¹⁵ ». En adoptant cette perspective aristotélicienne, l'historiographe souligne la nécessité pour l'Histoire de transcender la simple accumulation de faits pour devenir une œuvre d'art narrative. Cela implique une réflexion sur la structure, la cohérence et la capacité à susciter des émotions chez le public. Ainsi, Rapin reconnaît que la réécriture de l'Histoire exige non seulement une précision factuelle, mais aussi une compréhension des principes narratifs et poétiques pour rendre l'Histoire plus accessible et captivante.

En définitive, après l'étude minutieusement des différentes conceptions de l'Histoire et des diverses approches utilisées par les théoriciens du récit historique et l'examen en détail de la place fondamentale de l'Histoire dans la vie politico-sociale au XVII^e siècle, nous pouvons maintenant analyser plus aisément les rapports qu'elle entretient avec la tragédie régulière. Cette dernière, en tant que genre théâtral majeur de l'époque, partage des liens étroits avec l'Histoire, tant sur le plan esthétique que sur celui de la signification. Les tragédies régulières cherchent à représenter des événements historiques ou mythologiques avec une structure rigoureuse, suivant les règles de la vraisemblance et des unités, telles qu'elles ont été définies par les théoriciens classiques.

La tragédie régulière puise souvent son inspiration dans des épisodes de l'Histoire, qu'ils soient réels ou mythiques, afin d'explorer des thèmes universels et d'offrir une réflexion profonde sur la condition humaine. Les dramaturges de l'époque, tels que Mairet, Scudéry, Tristan, Corneille, ont puisé dans les événements historiques passés pour créer des œuvres dramatiques d'une grande intensité émotionnelle et intellectuelle. Ils ont utilisé la tragédie comme un moyen de donner vie à l'Histoire, de la rendre accessible et captivante pour le public.

¹¹⁵ François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », [in] *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 78, 2003, p. 147.

II. La conception de l'Histoire au XVII^e siècle et ses rapports avec la tragédie historique

La conception de l'Histoire, au cours du xvii^e siècle, en France, connaît une évolution majeure qui influe directement sur les rapports entre l'Histoire et la tragédie. Cette période est marquée par une réflexion profonde sur la nature et le rôle de l'Histoire en tant que discipline et source d'inspiration pour les auteurs dramatiques. Dans cette sous-partie, nous nous pencherons sur la conception de l'Histoire au xvii^e siècle et ses liens étroits avec la tragédie historique. Nous examinerons par exemple comment les penseurs de l'époque ont abordé la question de l'Histoire et de ses rapports avec la tragédie historique qui trouve en elle une source d'inspiration inépuisable.

Pour comprendre les rapports entre l'Histoire et la tragédie au XVII^e siècle, il est essentiel d'examiner les idées et les débats qui ont animé les cercles intellectuels de l'époque. Nous analyserons les conceptions de l'Histoire en tant que discipline, notamment l'importance accordée à la vérité historique, à la recherche des sources et à la rigueur scientifique. Parallèlement, nous nous intéresserons à la vision de l'Histoire en tant que matériau artistique, capable de susciter des émotions intenses, de représenter la grandeur des personnages et des événements, et de nous inviter à réfléchir sur la condition humaine. En analysant ces différentes perspectives, nous pourrions mieux appréhender les rapports complexes entre l'Histoire et la tragédie au XVII^e siècle et saisir toute la richesse et la diversité des approches de cette époque.

A. L'Histoire comme source d'émotion, de grandeur et de réflexion sur l'humaine condition

Quand on réfléchit sur les rapports que l'Histoire entretient avec la tragédie au XVII^e siècle, particulièrement en France, leurs liens de parenté ne paraissent pas relever de l'évidence. Durant cette époque la plupart des historiens adoptent une écriture de l'Histoire qui, loin de la démarche scientifique que prônait La Popelinière, vise principalement à susciter auprès du lectorat une émotion historique¹¹⁶. L'Histoire est ainsi perçue comme un matériau artistique riche et captivant, capable de susciter des émotions intenses chez les lecteurs. Or, cette façon de composer l'Histoire n'est pas une démarche seulement réductible au travail des historiens,

¹¹⁶ *Supra*, voir les développements sur ce point dans la sous-partie intitulée « Le statut de l'histoire au XVII^e siècle en France ».

puisque certains dramaturges, eux aussi, s'en servent pour la création de leurs pièces. Dès lors que l'objectif des historiens est de susciter le plaisir des lecteurs, il est tout à fait compréhensible qu'ils ne mettent pas seulement l'accent sur la recherche de la vérité qui, par la même occasion, cède la place au plaisir propre au genre historique. Sous cet aspect, « la compétence morale¹¹⁷ » de l'historien dont parle Ch. Meurillon devient un élément d'une importance capitale voire indispensable pour le plaisir qu'attendent les lecteurs.

C'est à ce titre qu'il est possible de considérer qu'au XVII^e siècle l'historiographie et la tragédie historique visent tous les deux à réécrire¹¹⁸ l'Histoire dans le but de plaire. Cette situation a donné naissance à une confusion entre le genre de l'Histoire et celui du roman¹¹⁹, une confusion que semble confirmer l'historien P. Veyne lorsqu'il affirme : « comme le roman, l'Histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page¹²⁰ ». C'est ainsi qu'il faut comprendre le fait que le roman mais également la tragédie se rapprochent tous les deux de l'Histoire. Cet état de fait que G. Forestier considère comme une « tentative d'usurpation¹²¹ » de la tragédie et du roman pourrait être une conséquence de la recherche du plaisir que les historiographes ont substitué à l'exigence de la véracité. La perfection du récit historique est en effet consubstantielle à la recherche du plaisir. C'est pourquoi La Popelinière se présente comme le principal contradicteur des historiographes car, contrairement à eux, il est d'avis que ce plaisir doit être réservé au domaine de la poésie et non à celui de l'Histoire :

Et ne faut pas que l'Historien s'y [la recherche du plaisir] telle liberté que le Poète [...]. La Poésie ne considère que la gloire et le plaisir d'autrui : et ce qu'Aristote appelle vraisemblance. [...] Bref, pour que l'Histoire ne tende qu'au profit non au plaisir des hommes : elle doit fuir ces fables comme inutiles et ridicules¹²².

Une attention toute particulière mérite d'être portée à ce paragraphe. En effet, La Popelinière, en rejetant les idées de ses devanciers au premier rang desquels J. Bodin, celui pour

¹¹⁷ Voir l'article de Christian Meurillon, « Saint-Réal, *De l'Usage de l'Histoire* : savoir penser, aimer vivre », *op.cit.*, p. 147.

¹¹⁸ Ce principe suppose une part de subjectivité de l'historien dans sa quête de reconstitution des événements du passé.

¹¹⁹ Voir Jean Serroy, « Le roman et l'histoire au XVII^e siècle avant Saint-Réal », *Studi Francesi*, n°110, XXXVII, 1993, p. 243-250 ; Christian Jouhaud, « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *XVII^e siècle*, n° 215, 2002, p. 307-314 ; Georges May, « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », *R.H.L.F.*, n° 2, avril-juin 1955, p. 155-176.

¹²⁰ *Comment on écrit l'histoire*, *op.cit.*, p. 14.

¹²¹ Georges Forestier, « Littérature de fiction et histoire au XVII^e siècle : une suite de raisonnements circulaires », [in] *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle*, *op.cit.*, p. 123.

¹²² La Popelinière, *L'Histoire des histoires avec l'idée de l'histoire accomplie, plus le dessein de l'histoire nouvelle des Français*, *op.cit.*, p. 49.

qui l'existence du plaisir est inhérente « au récit des plus beaux exploits ¹²³», considère que la fin de l'historien est uniquement d'instruire. De fait, selon lui « se trompent tous ceux qui donnent deux fins à l'Historien, le plaisant et le profitable¹²⁴». C'est dans cette perspective qu'il faut situer le fait que l'historiographe s'oppose non seulement à ses devanciers, mais également à l'essentiel des historiographes qui écrivent après lui. Le rôle de l'historien, constate La Popelinière, est non pas de plaire, mais plutôt d'instruire. Ainsi, l'historien ne réussit son œuvre que s'il parvient à instruire ses lecteurs. Or, ce que La Popelinière récuse dans l'Histoire, c'est-à-dire la présence concomitante du « plaisant » et du « profitable » est, d'une part, nécessaire à la manière dont l'Histoire est conçue par l'un des plus grands historiographes du XVII^e siècle, à savoir François Eudes de Mézeray¹²⁵, mais, d'autre part, ils constituent les deux principales caractéristiques sur lesquelles repose tout le fondement de l'entreprise poétique du classicisme français : plaire et instruire.

B. Les rapports étroits entre l'Histoire et la tragédie

L'Histoire et la tragédie sont deux domaines qui entretiennent des liens étroits et ont souvent trouvé un terrain commun où se croisent récits historiques et représentations dramatiques. L'Histoire est le récit des événements passés, des actions des individus et des conséquences qu'elles ont eues sur les sociétés. Elle vise à documenter, analyser et interpréter les faits historiques dans une quête de vérité. La tragédie, quant à elle dans sa forme classique, se caractérise par la représentation d'événements tragiques mettant en scène des personnages confrontés à des dilemmes moraux, à des conflits intérieurs et à des destins tragiques. Elle cherche à susciter des émotions intenses chez les spectateurs, tout en offrant une réflexion sur les grands enjeux de la condition humaine. Dans cette sous-partie, nous nous pencherons sur les rapports étroits entre l'Histoire et la tragédie et les multiples façons dont la tragédie et l'Histoire se rencontrent.

Il s'avère maintenant que c'est la valeur morale de l'Histoire qui constitue le point nodal du conflit qui oppose La Popelinière à Saint-Réal, celui-là dont l'ouvrage *De l'Usage de*

¹²³ Jean Bodin, *La Méthode de lire l'histoire*, éd. P. Mesnard, Paris, Belles Lettres, 1941, p. XLI.

¹²⁴ La Popelinière, *L'Histoire des histoires avec l'idée de l'histoire accomplie, plus le dessein de l'histoire nouvelle des Français*, *op.cit.*, p. 57.

¹²⁵ François Eudes de Mézeray, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant, œuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquités et d'un abrégé de la vie de chaque règne, dont il n'était presque point parlé ci-devant, avec les portraits au naturel des rois, régents et dauphins*, Paris, M. Guillemot, 1643-51.

*l'Histoire*¹²⁶ réduit essentiellement l'utilité de l'Histoire à sa valeur morale. C'est en cela qu'il faut comprendre avant tout la relation très étroite entre le récit historique et la tragédie historique. Telle est du moins la compréhension de Georges May qui, en réfléchissant sur les liens très étroits entre l'Histoire et la tragédie historique au XVII^e siècle constate :

Mézeray est historien comme Corneille est historien : il s'intéresse aux intrigues de la politique de cabinet et s'entend merveilleusement à brosser un portrait et à analyser la psychologie des grands personnages de l'histoire¹²⁷.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il faudrait analyser les observations du critique G. Ferreyrolles qui, dans l'avant-propos de *La Représentation de l'Histoire au XVII^e siècle*¹²⁸, déplore « une réelle situation de retard des recherches dix-septiémistes¹²⁹ » sur la conception de l'Histoire, un manquement auquel il envisage d'apporter sa part de solution avec les articles qu'il a réunis dans ce volume scindé en trois parties : une première qui s'intéresse à l'historiographie, une deuxième aux rapports entre l'Histoire et les autres genres littéraires dont la tragédie historique, et une troisième et dernière partie attachée aux traités de l'Histoire. En effet, s'il faut saluer le travail de J.-C. Vuillemin qui, avec une finesse remarquable, réussit à expliciter, dans son article « Histoire et dramaturgie tragique au XVII^e siècle¹³⁰ », les liens étroits entre l'Histoire et la tragédie historique, nous ne devons pas oublier de mentionner que le critique, dans son argumentation, tire toutes ses références des théories poétiques. Malgré une courte allusion à Saint-Réal, J.-C. Vuillemin ne prend pas en compte dans son analyse l'aspect historique de la question dans son développement. Guidé certainement par son désir de comprendre la tragédie en tant que matière historique, J.-C. Vuillemin laisse dans son développement le côté purement historique qui, nous l'avons souligné, paraît fondamental pour toute étude orientée vers la relation entre l'Histoire et la tragédie au XVII^e siècle.

C'est pourquoi, après avoir constaté la rareté des études complètes qui s'intéressent directement à l'articulation entre l'Histoire et la tragédie historique au XVII^e siècle et justifié

¹²⁶ *De l'Usage de l'Histoire, op.cit.*, éd., citée.

¹²⁷ « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des lumières », *R.H.L.F.*, 1955, p. 166.

¹²⁸ *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle, op.cit.*, 1999.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁰ [In], *Actes du Columbus, Racine, Fontenelle : Entretiens sur la pluralité des mondes, Histoire et Littérature*, Actes du XXI^e colloque de la North American Society for Seventeenth century French Literature, Ohio State University, Columbus (6-8 avril), éd. Charles G.S. Williams, Paris/Seattle/Tübingen, 1990, p. 229-244.

les limites des travaux qui ont pris en charge cette question¹³¹, il est logique que nous proposons une approche autre qui met en avant l'historiographie et les traités sur l'Histoire. Cette approche nous paraît intéressante dans la mesure où elle est assez différente de la leur qui s'appuie essentiellement sur les traités poétiques, au premier rang desquels figure *La Poétique* d'Aristote. Cela explique le fait que la question des rapports entre l'Histoire avec la tragédie, malgré la pluralité des approches, n'a encore fait d'aucune étude d'ensemble.

En guise de conclusion, nous dirons tout simplement que l'étude de l'historiographie et des traités sur l'Histoire nous paraît être la voie la plus sûre pour comprendre véritablement l'étroite relation entre l'Histoire et la tragédie et surtout la manière dont l'Histoire doit être reçue et traitée dans la tragédie régulière. L'analyse des travaux historiographiques permet d'appréhender les multiples perspectives et interprétations qui ont façonné notre compréhension de l'Histoire. En se plongeant dans les ouvrages des historiens, des chroniqueurs et des témoins de l'époque, il devient possible d'apprécier les contextes politiques, sociaux et culturels dans lesquels les événements se sont déroulés. L'étude des traités sur l'Histoire permet entre autres de comprendre les méthodes, les principes et les débats qui ont animé les historiens dans leur quête de vérité. Ces ouvrages offrent une réflexion approfondie sur la nature de l'Histoire en tant que discipline et sur les défis auxquels les historiens sont confrontés lorsqu'ils reconstituent les événements passés. Ils mettent en lumière les questions de partialité, d'objectivité, d'interprétation et de construction du récit historique.

¹³¹ Voir l'article de Louise Frappier, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France », [in] M.-F. Wagner et C. Le Brun-Gouanvic, *Les Arts du Spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, H. Champion, 2001, p. 35-55.

Chapitre II : L'utilisation de l'Histoire dans la tragédie : controverse entre vérité historique et crédibilité théâtrale

Il s'agira ici dans un premier temps d'étudier la place de l'Histoire dans la tragédie historique au XVII^e siècle, particulièrement en France, et, dans un second temps, tenter d'analyser essentiellement le point de vue des principaux théoriciens français du XVII^e siècle à l'égard de la manière dont l'Histoire doit être représentée sur la scène théâtrale.

En effet, les rapports entre l'Histoire et la tragédie ont été interrogés en premier par Aristote qui, dans sa *Poétique*, livre ses réflexions sur le choix des sujets de tragédie et explique les raisons pour lesquelles le poète doit préférer les sujets empruntés à l'Histoire. Ainsi, depuis l'avènement de *La Poétique*, la pensée du philosophe sur le choix des sujets historiques est incontournable auprès des théoriciens de la poésie tragique qui, de façon unanime, acceptent le caractère persuasif de l'Histoire¹³². Ainsi, à examiner de plus près la pensée du philosophe, il en ressort que non seulement les théoriciens de l'époque classique, à savoir Chapelain, La Mesnardière pour ne citer que ceux-là, sont d'accord avec lui sur ce point, mais il s'avère aussi que les auteurs de théâtre de l'époque classique par exemple ne sont pas en reste pour avoir constamment mis en pratique les recommandations aristotéliennes à propos du choix du sujet de la tragédie. De fait, seront analysées en second point de cette sous-partie les positions théoriques de certains praticiens, en particulier celles de Mairet. Sa *Préface, en forme de discours poétique*¹³³ de 1630, ainsi que l'« Avertissement » placé au début de sa tragi-comédie *L'Illustre corsaire* (1638-1640), constituent un ensemble de réflexions sur la poétique théâtrale – la sienne particulièrement – qui reflètent et rafraîchissent les idées exposées dans *La Poétique* d'Aristote.

¹³² « [...] C'est que le possible est persuasif ; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu » [in] *La Poétique, op.cit.*, 51 b 15-18.

¹³³ [In] *Théâtre complet* de J. Mairet, Paris, éd. G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », t. II, 2004.

I. Les positions des principaux théoriciens de la supériorité du vraisemblable

Notre travail consiste essentiellement à proposer une analyse portant sur les positions théoriques des principaux théoriciens français de l'époque. Nous examinerons ainsi les écrits de Chapelain, rédacteur des *Sentiments de l'Académie française*¹³⁴, de La Mesnardière, auteur de la première théorie poétique¹³⁵ de l'époque, ainsi que d'Aubignac, dont *La Pratique du Théâtre*¹³⁶ demeure l'une des théories théâtrales les plus importantes de cette période. De plus, nous accorderons une attention particulière au texte fondateur de l'esthétique théâtrale, *La Poétique* d'Aristote.

L'objectif de notre analyse sera de comprendre comment ces théoriciens ont abordé la question de la vraisemblance dans l'esthétique théâtrale. Leur réflexion s'inscrit dans un contexte où l'on cherchait à définir les règles et les principes régissant l'art dramatique, notamment en ce qui concerne la représentation réaliste des actions et des caractères. Nous tenterons ainsi d'examiner les idées et les arguments avancés par Chapelain, La Mesnardière et d'Aubignac, en mettant en évidence leurs points de convergence et de divergence. Leurs lectures nous permettront d'appréhender les critères qu'ils considéraient comme essentiels pour la création d'œuvres théâtrales crédibles et vraisemblables. Nous analyserons également comment ces théoriciens se sont appuyés sur les principes énoncés par Aristote dans sa *Poétique*, considérée comme une référence incontournable dans l'esthétique théâtrale.

En étudiant ces lectures théoriques, nous pourrions saisir les enjeux de l'esthétique dramatique qui ont animé les débats de l'époque. Nous serons en mesure de mieux comprendre comment ces théoriciens ont contribué à façonner les conceptions et les pratiques théâtrales du xvii^e siècle en France. De plus, en examinant les différentes perspectives théoriques, nous pourrions apprécier la diversité des approches et des visions qui ont émergé autour de la question de la supériorité du vraisemblable dans l'*inventio* de la tragédie historique.

¹³⁴ *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid [in] OC, op.cit.*, t. I, 1980.

¹³⁵ Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique* [1639], éd. J. M. Civardi, Paris, H. Champion, « Sources Classiques » 2015.

¹³⁶ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, H. Champion, « Champion Classiques », 2011.

A. « Le rôle du poète est de dire [...] ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire¹³⁷ » (Aristote)

Discuter des rapports entre Histoire et poésie dramatique nous permet de réfléchir à la question de savoir dans quelle mesure un poète dramatique a le droit de changer les faits historiques. En d'autres termes, jusqu'où le dramaturge peut-il adapter la source historique aux règles de la tragédie régulière et aux attentes de son public ? S'il est vrai que le débat a été très animé au XVII^e siècle et parmi les différentes positions qui ont été soutenues, la plupart des auteurs défendent l'idée selon laquelle le vraisemblable doit être privilégié par rapport à la stricte vérité historique, il convient de souligner tout de même que la référence centrale de ces différentes interprétations demeure *La Poétique* d'Aristote. Un passage célèbre du chapitre 9 de *La Poétique* exprime clairement l'opinion du philosophe sur les rapports entre l'Histoire et la poésie, entendue au sens large :

Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose [...] ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est ce type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement. C'est le but que poursuit la poésie tout en attribuant des noms aux personnes. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé¹³⁸.

À la lecture de cet extrait, nous constatons que la position d'Aristote est sans équivoque : le rôle du poète est selon lui de relater ce qui pourrait vraisemblablement arriver alors que la tâche de l'historien consiste à exposer ce qui s'est produit réellement dans le passé. Ce qui est frappant dans ce passage, c'est que le philosophe ne se contente pas de mettre en parallèle la tâche du poète – « dit ce qui pourrait avoir lieu¹³⁹ » – et celle de l'historien – « ce qui a eu lieu¹⁴⁰ » –, mais plus encore il établit une division hiérarchisée entre les deux genres, c'est-à-dire entre la poésie en tant qu'art « des compositions, des représentations en vers¹⁴¹ » – « plus philosophique et plus noble que l'histoire¹⁴² » – et l'Histoire, car la poésie, contrairement à

¹³⁷ *Ibid.*, chap. 9 51 a 36, p. 65.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Furetière, *Dictionnaire universel, op.cit.*, entrée [P].

¹⁴² *Ibid.*

l'Histoire qui tend au « particulier¹⁴³ », s'intéresse au « l'universel¹⁴⁴ ». En effet, « l'universel », selon Aristote, n'est pas forcément ce qui est arrivé, mais ce qui pourrait arriver selon la vraisemblance ou le nécessaire. En d'autres termes, ce n'est pas ce qui est réellement arrivé qui compte, mais ce qui aurait dû arriver, c'est-à-dire l'universel à l'égard du particulier, le nécessaire à l'égard du vrai. Le fait historique même devient objet de poésie non pas parce qu'il est réellement arrivé, mais parce qu'il a la possibilité d'arriver. De fait la poésie s'efforce d'explorer les potentialités humaines et les vérités universelles en attribuant des noms et des identités aux personnages qui incarnent ces idées. En revanche, l'Histoire se limite à la narration des événements spécifiques qui se sont produits, sans nécessairement rechercher la généralisation ou l'exploration des possibilités. Ce qu'il faut retenir, c'est que le philosophe met en évidence le caractère spécifique de la poésie dramatique en tant qu'art qui transcende les limites de la réalité concrète pour embrasser des vérités plus profondes et des réflexions philosophiques sur la condition humaine. Aristote met en avant la nature créative et imaginative du travail poétique, qui permet d'explorer et d'exprimer des vérités universelles à travers des situations et des personnages historiques et fictifs.

C'est dans cette perspective qu'apparaît le sens véritable de « ce qui pourrait avoir lieu », c'est-à-dire la réalisation d'un événement qui peut entrer vraisemblablement dans la conscience du public. Il nous paraît intéressant de souligner que c'est cette possibilité qui donne au poète le privilège de se passer du principe de la supériorité de vrai au détriment de celui du vraisemblable. Aristote le dit, la poésie accède au « général » par le fait que la tragédie a vocation à peindre l'humanité¹⁴⁵, c'est-à-dire la condition humaine en général. En effet, c'est en visant le général que le poète dramatique a la possibilité de rapporter les faits selon le principe du vraisemblable ou du nécessaire. Reconnaissons tout de même que le philosophe met en avant un net antagonisme entre le poète et l'historien, une opposition sur laquelle se fonde véritablement le problème des débats théoriques entre partisans de l'idéalisme et ceux du réalisme historique au moment de l'établissement des règles classiques. Par exemple, si Mareschal croit fermement que le poète doit respecter entièrement ses sources historiques en

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Voir l'article de Yasmine Loraud, « L'héroïsme dans la tragédie régulière du xvii^e siècle français. Une réponse admirable au pathétique du cas de conscience éthique ? », [in] *Théâtre et Éthique en Europe sous l'Ancien Régime*, *op.cit.*, citée.

raison du caractère persuasif de l'Histoire¹⁴⁶, Desmarets de Saint-Sorlin, lui, affirme que le poète est libre de tout inventer et qu'il n'est soumis à aucune obligation¹⁴⁷ dès lors qu'il s'agit d'indiquer ses sources. Les points de vue divergents des deux dramaturges soulèvent la question du réagencement des sources historiques, qui, est indéniablement à l'origine de nombreuses querelles esthétiques du XVII^e siècle. Parmi ces débats figurent ceux entourant *Le Cid* en 1637¹⁴⁸ et *La Sophonisbe* en 1663¹⁴⁹. Nous y reviendrons dans nos pages consacrées aux lectures des théoriciens, mais pour le moment concentrons-nous sur les recommandations d'Aristote dans ce passage célèbre cité ci-dessus.

Ainsi, si à première vue nous pourrions supposer que le philosophe a exclu le réel historique de son analyse, il en est autrement. En effet, l'Histoire, dans le choix qui est fait des sujets historiques de la tragédie, est essentielle par le fait qu'elle persuade avec empire comme l'explique le philosophe dans le chapitre 9¹⁵⁰ de sa *Poétique*. S'il est vrai que les propos d'Aristote tendent à montrer que l'œuvre dramatique, sans être une pure imitation de faits réels, doit être une nouvelle mise en ordre, qui vise à la production d'effets, une construction bien plus qu'une tranche d'histoire ou de vie, il est important de reconnaître aussi que pour le philosophe, c'est le vrai qui rend crédible la fiction du poète. En effet, « ce qui a eu lieu¹⁵¹ », c'est-à-dire l'Histoire joue le rôle de caution vis-à-vis des événements incompatibles aux exigences du genre tragique qu'introduit le poète. Cependant, pour autant qu'un sujet historique soit par nature supérieur à un sujet inventé – il a la garantie de l'Histoire qui persuade –, pour autant il faut reconnaître que le poète peut aussi mettre en scène des sujets inventés de toutes pièces pourvu qu'ils soient vraisemblables. Le philosophe en donne pour preuve l'*Anthée* d'Agathon, une tragédie « où les faits et les noms sont également forgés sans que le charme en soit moins grand¹⁵² ».

¹⁴⁶ André Mareschal, *La Généreuse allemande* [1631] [in] CH. Mauban, *Pour une poétique de la tragi-comédie* : la « Préface », de *La Généreuse allemande*, « Rivista di letteratura moderna e comparate », XXVI, 1973, p. 255-256 et 261-62.

¹⁴⁷ « Je leur ai dit, écrit le poète, que nul n'était obligé de rendre raison de son art ; et qu'un peintre après avoir achevé un tableau, n'y attachait point un écrit pour rendre compte de toutes ses figures [...]. Plus l'art est caché plus il est beau », cf J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Scipion. Tragi-comédie*, Paris, H. Le Gras, 1639, *Aux lecteurs*.

¹⁴⁸ *La Querelle du Cid* (1637-1638), éd. J.-M. Civardi, Paris, H. Champion, 2004.

¹⁴⁹ N. Hammond et M. Hawcroft : *Dissertations contre Corneille*, Exeter University Press, 1995 ; Les textes de Donneau de Visé ont été récemment réédités par B. Bourque (*Donneau de Visé et la querelle de Sophonisbe. Écrits contre l'abbé d'Aubignac*, Tübingen, G. Narr, 2014).

¹⁵⁰ *La Poétique*, chap. 9 51 b 15, p. 65.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 67.

En résumé, pour la perfection de la tragédie historique, Aristote explique que rien n'interdit au poète d'arranger et de modifier la vérité historique selon les règles de la vraisemblance. Dans l'esthétique aristotélicienne, la poésie est considérée comme supérieure à l'Histoire. Cette dernière, en tant que discipline, a pour objectif de reconstituer les événements passés de manière objective et fidèle, tandis que la poésie permet au poète de créer des actions imaginaires qui captivent et émeuvent le public. Ainsi, la tragédie historique offre une fusion unique de la réalité historique et de l'expression artistique, permettant aux spectateurs de ressentir des émotions intenses et de réfléchir à la condition humaine à travers les personnages et les événements dramatiques mis en scène.

Pour approfondir notre compréhension de la réécriture de l'Histoire dans la tragédie, il est essentiel d'examiner les positions des principaux théoriciens français du XVII^e siècle. Ces penseurs ont contribué à façonner la vision de la tragédie et de son rapport à l'Histoire. Leurs travaux offrent une perspective précieuse sur les idées et les débats de l'époque concernant la création théâtrale et la représentation de l'Histoire. Nous analyserons les écrits de ces théoriciens pour découvrir comment ils envisageaient le rôle de la poésie dans la réinterprétation de l'Histoire et dans la recherche de la vraisemblance tragique.

L'étude des recommandations aristotéliciennes sur la supériorité de la poésie sur l'Histoire et l'examen des contributions des doctes nous permettent entre autres d'approfondir notre compréhension de la tragédie historique en tant que genre littéraire majeur. Cette exploration nous permettra d'apprécier la manière dont les poètes dramatiques manipulent et réinterprètent les événements historiques afin de susciter des émotions et de créer des œuvres dramatiques qui perdurent dans le temps.

B. Le regard des principaux théoriciens néo-aristotéliens français, au XVII^e siècle

La question de la place de l'Histoire dans l'*inventio* de la tragédie régulière a suscité une diversité d'approches. Notre travail s'inscrit dans cette perspective en cherchant avant tout à comprendre les fondements des rapports de dissemblance – s'il y en a – et de ressemblance qui se manifestent entre les différentes interprétations proposées par les théoriciens du xvii^e siècle. Cela nous mènera ainsi à analyser les positions des doctes, tels que Chapelain et d'Aubignac, qui soutiennent que le poète doit pouvoir arranger et modifier la vérité historique conformément aux règles de la vraisemblance.

La perspective de notre est d'apporter des éléments de réponse éclairants aux questions soulevées. Nous nous efforçons d'analyser les diverses positions des théoriciens français du XVII^e siècle afin de mettre principalement l'accent sur les raisons de leur convergence. En explorant les travaux de Chapelain, d'Aubignac et de La Mesnardière aussi, nous visons à mettre en lumière les enjeux de la vraisemblance et de la vérité historique dans l'*inventio* de la tragédie.

Ainsi, nous espérons apporter des éclaircissements significatifs dans les pages qui suivent, en contribuant à une meilleure appréhension de la relation complexe entre l'Histoire et la tragédie régulière dans le contexte de la théorie théâtrale du XVII^e siècle.

1. « La vraisemblance [...] fait l'essence de la poésie », (Jean Chapelain)

Selon Chapelain, la vraisemblance occupe une place centrale dans la poésie dramatique et constitue même son essence fondamentale. Notre travail consiste à explorer en détail les idées développées par Chapelain concernant le rôle et l'importance de la vraisemblance dans l'*inventio* de la tragédie régulière. De l'avis du critique, la vraisemblance consiste en la représentation d'événements et de personnages qui paraissent réels et crédibles pour le lecteur ou le spectateur. Il s'agit de créer un monde imaginaire qui, malgré son caractère fictif, suscite l'adhésion et la croyance du public. Chapelain considère que la vraisemblance est un élément essentiel pour susciter l'émotion et l'intérêt du lecteur, en lui permettant de s'identifier aux personnages et de s'immerger dans l'univers tragique. Il considère la vraisemblance comme « l'essence » de la tragédie régulière dans la mesure où, selon lui, elle doit régner à la fois dans les actions représentées et dans les caractères des personnages. Les actions que représentent le poète dans son poème dramatique doivent être conformes aux lois de la nature et de la logique, évitant ainsi les invraisemblances et les incohérences. Quant aux personnages, ils doivent également être crédibles, ayant des motivations et des réactions qui correspondent à leur nature et à leur rang social.

Il semble évident que le rédacteur des *Sentiments de l'Académie française* s'accorde en grande partie avec Aristote, surtout quand il s'agit de la supériorité de la poésie sur l'Histoire. Il est d'accord avec le philosophe à dire que l'inspiration historique de la tragédie donne au poète la possibilité de recourir à l'invention afin de privilégier la primeur du principe de vraisemblance. De fait, il faut souligner que Chapelain, à l'instar des autres théoriciens de

l'époque, a mis en avant un système théorique dont l'essence est fondée sur la vraisemblance, principe absolu sur lequel repose selon lui tout le processus de création théâtrale. C'est dans cette perspective que Chapelain affirme :

Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous Poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions dérégées, les objets comme vrais et comme présents ; chose qui, régissant par tous les genres de la poésie, semble particulièrement encore regarder la scénique en laquelle on ne cache la personne du poète que pour mieux conduire sans obstacle à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté¹⁵³.

Le but que vise Chapelain est d'expliquer que pour qu'une imitation – le *mimèsis* pour parler comme Aristote – soit parfaite, il doit y avoir une nette similitude entre « la chose imitée et celle qui imite¹⁵⁴ ». Le théoricien veut montrer que l'imitation repose essentiellement sur une conception illusionniste de la réalité, parce que, pour le théoricien, le dramaturge ne doit pas chercher à représenter les faits tels qu'ils sont, mais plutôt tels qu'ils auraient dû être, c'est-à-dire de manière vraisemblable. C'est pourquoi, pour la perfection de la tragédie, la vraisemblance devient un facteur majeur dans le processus de création tragique. Sur ce point, nous pouvons dire que la pensée du théoricien est conforme à celle d'Aristote. C'est d'ailleurs ce qu'explique Chapelain :

J'ai répondu encore au sixième article qui dit que l'imitation fait seule toute la poésie et qu'elle n'a point besoin d'autre règle pour sa perfection, lorsque j'ai maintenu que la vraisemblance était sa propriété insérable, qu'elle en doit accompagner toutes les circonstances et que l'imitation d'elle-même est impuissante si la vraisemblance ne lui prête la main¹⁵⁵.

De l'avis du théoricien, le créateur qui aspire à la *mimèsis* ne peut atteindre la perfection ou l'illusion sans fonder son œuvre sur la vraisemblance. Par conséquent, le poète qui cherche à créer l'illusion d'une imitation parfaite doit faire de la vraisemblance le fondement de sa pièce. Ce critère constitue la base de sa création et sans lui, il lui est impossible d'atteindre la perfection. Dans le système théorique élaboré par Chapelain et poursuivi par les partisans de la vraisemblance et de la bienséance tels que La Mesnardière ou d'Aubignac, le rôle du spectateur

¹⁵³ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, [1630] [in] Dotoli, G., Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy jusqu'à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 227.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

revêt une importance capitale. Le poète, qui vise à susciter l'illusion de la vérité chez le spectateur, est contraint de faire de la vraisemblance le socle de sa création. En effet, pour que le spectateur ne doute pas de la véracité de ce que le poète lui présente sur scène, il est essentiel que les faits historiques présentés par le poète soient fondés sur les règles de la vraisemblance. Dans cette perspective, le processus de l'*inventio* et de la *dispositio* repose sur le respect absolu de la vraisemblance. Les dramaturges sont contraints de s'écarter du réel historique lorsque celui-ci ne correspond pas à ce principe, afin de répondre à l'exigence d'instaurer une vraisemblance crédible pour le spectateur.

Ainsi, dans les *Sentiments de l'Académie française sur le Cid*¹⁵⁶, Chapelain aborde la question de la manière dont un sujet de l'Histoire doit être traité par le poète dramatique. Dans ce texte, le théoricien et rédacteur du jugement de la jeune Académie critique officiellement Corneille pour avoir suivi scrupuleusement la vérité historique au détriment de la vraisemblance :

Nous maintenons que toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre, [...]. Il y a des vérités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société, ou que si l'on ne les peut tenir cachées, il faut se contenter de remarquer comme des choses étranges. C'est principalement en ces rencontres que le Poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable que sur un véritable qui ne fût pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité, et qu'il la doit plutôt changer toute entière que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son Art, lequel se proposant l'idée universelle des choses, les épure des défauts, et des irrégularités particulières que l'histoire par la sévérité de ses lois est contrainte d'y souffrir¹⁵⁷.

Ce qui ressort de cette analyse de Chapelain, c'est que l'Académie française adopte ici une posture claire : le poète qui tire son sujet de l'Histoire a la liberté de modifier la matière historique selon ses intentions poétiques. Plus encore, le poète qui travaille sur une matière historique incompatible avec les règles de la vraisemblance et n'est pas tenu au respect de la vérité historique, et comme le suggère Jean Desmarets, lui-même académicien, « est libre de tout inventer¹⁵⁸ ». Le respect de la vérité historique devient dès lors un élément dont le poète

¹⁵⁶ Voir *La querelle du Cid (1637-1638)*, Édition critique intégrale J.-M. Civardi, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 2004, p. 911-926.

¹⁵⁷ *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid [in] OC, op.cit.*, t. I, p. 809.

¹⁵⁸ Desmarets de Saint-Sorlin, *Scipion. Tragi-comédie, op.cit.*

peut se passer. L'Histoire présente des vérités qui sont monstrueuses, qu'il est préférable de supprimer dans l'intérêt de la société, ou que l'on peut simplement noter comme des événements étranges. Si le poète décide de traiter une matière historique de cette nature, il doit la conformer aux exigences de la vraisemblance. Il doit la modifier entièrement plutôt que de laisser quelque chose d'incompatible avec les règles de son art. En effet, la poésie dramatique cherche à représenter l'idée universelle des choses en épurant les défauts et les particularités irrégulières des événements historiques par rapport aux règles de la tragédie régulière. Cela explique le fait que le dramaturge, dans son travail de réécriture des faits historiques, doit s'appuyer sur les règles de la vraisemblance pour corriger « les vérités monstrueuses¹⁵⁹ » (c'est l'exemple de Chimène qui, dans *Le Cid*, continue d'aimer son fiancé Rodrigue qui n'est d'autre que l'assassin du Comte, le père de la jeune fille) de l'Histoire que la scène ne peut souffrir. C'est dans cette perspective que les positions de Chapelain sont conformes aux affirmations de La Mesnardière lorsqu'il écrit parlant de « La composition du sujet » :

Encore que la vérité soit adorable partout, la vraisemblance néanmoins l'emporte ici dessus elle ; le faux qui est vraisemblable, doit être plus estimé que le véritable étrange, prodigieux et incroyable, pourvu, comme nous avons dit, que l'aventure qu'on expose ne soit point de l'Histoire sainte, qui doit paraître en son entier ou ne paraître point du tout¹⁶⁰.

Cette assertion de La Mesnardière met en avant l'importance de la vraisemblance par rapport à la stricte vérité historique dans l'*inventio* de la tragédie régulière. Pour lui, même si la vérité est admirable partout, la vraisemblance l'emporte ici. De fait, le poète dramatique doit opter ce qui vraisemblable plutôt que pour ce qui est véritable mais extraordinaire au point de sembler invraisemblable. Ainsi, il est préférable d'accepter une certaine dose de fiction vraisemblable plutôt que de présenter des événements véritables mais incroyables. Toutefois, La Mesnardière établit une limite à cette préférence pour la vraisemblance. Il souligne que cette approche s'applique aux aventures théâtrales, mais pas aux Histoires saintes. Dans le cas des Histoires saintes, le théoricien estime qu'elles doivent être présentées dans leur intégralité, sans compromis, ou ne pas être représentées du tout.

C'est la raison pour laquelle, en 1637, l'Académie française était favorable aux *Observations sur le Cid*¹⁶¹ de Scudéry. Effet, dans ses remarques, Scudéry propose une critique

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 809.

¹⁶⁰ *La Poétique, op.cit.*, Chap. V, p. 184.

¹⁶¹ Jean de Scudéry, *Observations sur le Cid [in] OC*, t. I, p. 782.

détaillée de la pièce sans s'attaquer directement à Corneille en tant qu'auteur. Il met en avant les écarts par rapport à l'histoire, les invraisemblances et les aspects jugés contraires à la bienséance. Les arguments de Scudéry sont en accord avec les idées de l'Académie française sur l'importance de respecter les normes de la vraisemblance et de la bienséance dans le théâtre. Ainsi, Scudéry justifie son attaque contre *Le Cid* en démontant les aspects problématiques de la pièce :

[...] le Poète et l'Historien ne doivent pas suivre la même route ; et qu'il vaut mieux que le premier traite un Sujet vraisemblable qui ne soit pas vrai, qu'un vrai qui ne soit pas vraisemblable. Je ne pense pas qu'on puisse choquer une Maxime, que ces grands hommes ont établie, et qui satisfait si bien le jugement. C'est pourquoi j'ajoute, après l'avoir fondée en l'esprit de ceux qui la lisent, qu'il est vrai que Chimène épousa le cid, mais qu'il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son Père. Cet événement était bon pour l'Historien, mais il ne valait rien pour le Poète [...] ¹⁶².

Scudéry le dit, l'Académie française le confirme, le poète ne peut véritablement donner à sa pièce l'illusion de la réalité que s'il parvient à soumettre son sujet, puisé dans l'Histoire, à l'épreuve rigoureuse de la vraisemblance. Selon le système théorique élaboré par les doctes, la prépondérance accordée à la vraisemblance sur l'Histoire est clairement établie, car ils considèrent que la vraisemblance constitue le principal fondement sur lequel repose l'*inventio* de la tragédie régulière. Dans la perspective de Chapelain, la vraisemblance joue un rôle essentiel dans la création d'une illusion crédible pour le spectateur. Afin de susciter chez celui-ci une conviction totale quant à la véracité de ce qui est présenté sur scène, le poète se trouve contraint de fonder les événements de sa pièce sur les règles strictes de la vraisemblance. Ainsi, chaque fait et chaque élément de l'intrigue doivent être cohérents et plausibles, en accord avec les attentes du public. Cette exigence conduit le dramaturge à s'écarter, si nécessaire, de la vérité historique lorsqu'elle ne s'aligne pas sur le principe de la vraisemblance.

En conclusion, l'affirmation de Chapelain selon laquelle la vraisemblance fait l'essence de la poésie dramatique met en évidence l'importance fondamentale de ce principe dans le processus de réagencement de l'Histoire dans la tragédie. Selon lui, c'est en créant un monde imaginaire crédible et en suscitant l'adhésion du public que la poésie dramatique parvient à exprimer des vérités générales sur la condition humaine. Ainsi, la vraisemblance devient un critère essentiel dans la composition dramatique, permettant aux dramaturges de captiver les

¹⁶² *Ibid.*, *Observations sur le Cid*, t. I, p. 785.

spectateurs et de les immerger dans un univers tragique. Cette perspective souligne la différence entre la poésie dramatique et l'Histoire et met en avant l'importance de l'imagination et de la créativité artistique pour atteindre une compréhension plus profonde de l'humanité.

2. « La Vraisemblance, [...] le fondement de toutes les Pièces du Théâtre », (L'abbé d'Aubignac)

« On demande encore ordinairement en cette matière, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire¹⁶³ quand il la veut mettre sur le Théâtre¹⁶⁴ ». C'est en ces termes que d'Aubignac s'interrogeait dans le second livre de sa *Pratique du Théâtre* sur le rapport que l'Histoire entretient avec la tragédie, une interrogation à laquelle répond sans hésiter et de manière bien tranchée le théoricien qui, en termes clairs, affirme : « c'est une pensée bien ridicule d'aller au théâtre pour apprendre de l'Histoire¹⁶⁵ ». Le propos de d'Aubignac est catégorique et sans équivoque. Le critique rejette ainsi l'idée que la fonction principale du théâtre soit de fournir une leçon d'Histoire. Autrement dit, le théâtre n'est pas un moyen de transmettre des connaissances historiques de manière précise et fidèle. Il considère que l'objet du théâtre est avant tout de divertir et d'émouvoir le public, et que la vraisemblance et l'efficacité dramatique prévalent sur la stricte adhésion à l'exactitude historique.

En effet, selon d'Aubignac, le poète ne doit pas se limiter à respecter strictement les faits historiques, mais son rôle est plutôt de chercher à réaliser une imitation parfaite basée sur ce que G. Forestier décrit comme la « perfection de la véridiction considérée comme vérité¹⁶⁶ ». Cela signifie qu'il doit utiliser de manière vraisemblable les éléments réels de l'Histoire. La recherche de cette « perfection de la véridiction considérée comme vérité » implique une approche artistique de la représentation de l'Histoire, plutôt qu'une simple reproduction fidèle des faits. C'est en adoptant cette approche que le poète tragique peut créer une illusion théâtrale convaincante, où les événements historiques sont présentés de manière vraisemblable, même s'ils sont modifiés ou adaptés pour des raisons dramatiques. Cette utilisation vraisemblable du

¹⁶³ Il est à constater que le terme est régulièrement orthographié avec un grand « H » dans *La Pratique du théâtre*, mais il faut tout de même souligner que les différents emplois de celui-ci, chez le théoricien, renvoient plutôt à l'histoire avec un petit « h ».

¹⁶⁴ L'abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op.cit., p. 113

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, op.cit., p. 98.

réel historique permet d'atteindre un niveau de vérité théâtrale, où le public peut s'immerger dans l'Histoire et ressentir une connexion émotionnelle avec les personnages et les événements.

De fait, si la question que pose d'Aubignac s'inscrit au cœur de la problématique inhérente à la création d'une tragédie historique régulière, à savoir la liberté dont dispose le poète vis-à-vis de la matière historique « quand il la veut mettre sur le Théâtre¹⁶⁷ », il est important de souligner que c'est sur *La Poétique* d'Aristote que s'appuie le théoricien pour en fournir une réponse. Cette dernière, selon d'Aubignac, donne au poète le droit de modifier les « circonstances¹⁶⁸ », ou même la principale action, mais à condition que ses changements participent à la création d'un « beau Poème¹⁶⁹ ». Selon lui, le poète tragique, tout comme le « Poète Epique¹⁷⁰ », a le droit de s'écarter de la vérité historique parce qu'il ne se limite pas aux contraintes temporelles. Cela signifie que le poète n'est pas restreint par les événements historiques tels qu'ils se sont réellement déroulés. Il a la liberté de jouer avec le temps, de réorganiser les événements, voire de les modifier, dans le but de créer une œuvre poétique esthétiquement réussie. Cette perspective de d'Aubignac met en avant la créativité du poète et son pouvoir de transformation de la matière historique en une œuvre d'art théâtrale. Le poète est considéré comme un artiste qui peut façonner et manipuler les éléments de l'Histoire pour atteindre un résultat esthétiquement satisfaisant. Ainsi, la référence à *La Poétique* d'Aristote permet à d'Aubignac de légitimer la liberté du poète tragique de s'écarter de la vérité historique. Cela ouvre la voie à la création d'une tragédie historique régulière où la beauté poétique prime sur la stricte conformité à l'Histoire telle qu'elle s'est déroulée.

Effectivement, d'Aubignac est cohérent dans sa pensée lorsqu'il affirme, au début du chapitre II de sa *Pratique du Théâtre*, que la vraisemblance¹⁷¹ est le fondement de toute la poésie dramatique. Il soutient que l'exigence de la règle des unités, en particulier celle de l'unité de temps, justifie pourquoi le dramaturge doit s'écarter du temps de la narration historique afin de pouvoir confiner l'action de sa pièce dans la rigueur du temps de la représentation théâtrale. Pour lui, la vraisemblance est essentielle pour créer une illusion théâtrale convaincante. En respectant la règle de l'unité de temps, qui limite l'action de la pièce à une durée proche de celle de la représentation, le dramaturge parvient à renforcer la cohérence et la crédibilité de

¹⁶⁷ *La Pratique du théâtre, op.cit.*, p. 114.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, chap., « De la Vraisemblance », p. 123.

l'intrigue. Cela signifie qu'il doit souvent comprimer, modifier ou omettre des éléments temporels de l'Histoire pour s'adapter aux contraintes de la représentation scénique.

Cette nécessité de s'écarter du temps de la narration historique permet au dramaturge de conférer à l'action de sa pièce une rigueur temporelle qui facilite la compréhension et l'immersion du public dans l'univers dramatique. En respectant l'unité de temps, il crée une tension et une intensité dramatiques plus fortes, tout en rendant l'action plus accessible et plus percutante pour les spectateurs. Ainsi, la recherche de la vraisemblance, fondement de la poésie dramatique selon d'Aubignac, motive le choix de s'écarter du temps de la narration historique afin de conformer l'action de la pièce aux exigences de l'unité de temps. Cette démarche contribue à renforcer l'effet théâtral et à garantir une représentation cohérente et captivante pour le public.

C'est pourquoi, en prenant en considération que le théâtre diffère de l'Histoire, qui « doit raconter simplement ce qui s'est passé, doit tout restituer en état de vraisemblance et d'agrément¹⁷² », le critique invite les auteurs de théâtre à fonder l'*inventio* de leurs tragédies sur la vraisemblance et l'agrément. D'Aubignac partage une perspective similaire à celle de La Mesnardière, un autre grand théoricien du théâtre. La Mesnardière soutient que dans le contexte théâtral « le faux qui est vraisemblable doit être plus estimé que le véritable étrange, prodigieux et incroyable¹⁷³ ». Cette affirmation met en évidence l'importance accordée à la vraisemblance dans la création théâtrale. Selon lui, il est plus efficace et satisfaisant pour le public de présenter des éléments qui, bien qu'ils ne soient pas réellement vrais, sont crédibles et cohérents dans le cadre de la représentation théâtrale. Ainsi, l'accent est mis sur la capacité du théâtre à susciter l'adhésion émotionnelle et intellectuelle du public, plutôt que de se conformer strictement à la réalité objective. Les deux théoriciens se confortent dans leurs positions et mettent en avant la nécessité de créer une illusion théâtrale convaincante et de favoriser l'adhésion de l'auditoire en privilégiant ce qui est vraisemblable, même s'il s'agit de ce qui est faux, par rapport à ce qui est étrange, prodigieux et incroyable, mais réel.

Ainsi, l'auteur de *La Pratique du théâtre* encourage les auteurs de théâtre à ne s'intéresser qu'aux vérités historiques qu'ils peuvent rendre compatibles avec les règles de leur art, en mettant la vraisemblance au premier plan. Étant donné que le but recherché du poète

¹⁷² *Ibid.*, 114.

¹⁷³ Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique* [1639], *op.cit.*, p. 184.

n'est pas de « raconter simplement ce qui s'est passé¹⁷⁴ », il n'est nullement contraint de respecter scrupuleusement la vérité historique. Car, le but du poète n'est pas de présenter un compte rendu historique exact, mais plutôt de créer une œuvre théâtrale qui captive et émeuve le public. Cette approche permet au poète de faire preuve de créativité et de liberté artistique dans sa réinterprétation de la matière historique. Il peut sélectionner les éléments les plus pertinents, les arranger selon une structure dramatique cohérente et les adapter pour les rendre vraisemblables dans le contexte théâtral. Ainsi, le poète peut créer une œuvre qui transcende la simple reproduction des événements historiques et qui s'adresse directement aux émotions et à l'imagination de l'auditoire. C'est pourquoi, lorsque la vérité historique se révèle invraisemblable dans le contexte théâtral, le poète a non seulement le droit, mais aussi le devoir de la modifier ou de la rejeter. Le poète doit tenir compte de la réception de son œuvre par les spectateurs et s'efforcer de créer une illusion théâtrale convaincante. Ainsi, si la vérité historique risque de compromettre cette cohérence et cette illusion, le poète a le droit de la modifier ou de la rejeter au profit d'une construction plus vraisemblable. Dans cette perspective, la vraisemblance devient le critère déterminant pour la construction d'une œuvre théâtrale réussie, car elle permet d'établir une cohérence et une harmonie entre les éléments de l'intrigue et les attentes des spectateurs :

[...] Ce n'est pas qu'une Histoire connue, ou pour être récente, ou de tout temps dans la bouche du vulgaire, puisse souffrir de grands changements sans de grandes précautions ; mais dans ces rencontres je conseillerais plutôt au Poète d'abandonner un tel Sujet, que de faire un mauvais Poème en voulant conserver la vérité à laquelle il n'est pas obligé, ou en tout cas d'en user si adroitement qu'il ne choquât point les sentiments du peuple [...]¹⁷⁵.

En revanche, pour autant que d'Aubignac reconnaisse le caractère historique de la tragédie, il adopte une position qui le rapproche beaucoup plus de Chapelain. Tous les deux accordent une grande importance à la vraisemblance dans le processus de création théâtrale. En effet, en théorisant la primauté de la vraisemblance dans le processus de l'*inventio*, d'Aubignac, comme le recommandait un peu plus tôt Chapelain¹⁷⁶, place la représentation de l'action théâtrale et de sa réception au centre de ses réflexions. Selon d'Aubignac, le poète tragique est confronté à la nécessité de rendre sa pièce plausible et acceptable pour le public. Il considère que le théâtre devrait se conformer aux règles de la raison, telles que définies dans le

¹⁷⁴ *La Pratique du théâtre, op.cit.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 115.

dictionnaire de Furetière, c'est-à-dire notre « faculté imaginaire », celle qui « ne subsiste que dans notre imaginaire¹⁷⁷ ». Il s'avère que d'Aubignac met l'accent sur le fait que les événements représentés sur scène, qu'ils soient historiques ou non, doivent être présentés de manière à sembler plausibles et cohérents aux yeux de l'auditoire. Il s'agit de créer une suspension volontaire de l'incrédulité, où le public est disposé à accepter les éléments fantastiques ou les situations extraordinaires dans le cadre de l'expérience théâtrale. C'est dans cet ordre d'idées que le théoricien conçoit la vraisemblance comme essentielle pour susciter l'identification et l'émotion chez les spectateurs. Si les actions et les événements semblent trop éloignés de la réalité ou manquent de cohérence, les spectateurs seront moins enclin à s'engager émotionnellement dans la pièce.

En effet, la conception de d'Aubignac s'inscrit dans la lignée des recommandations d'Aristote. Dans sa célèbre *Poétique*, Aristote conseille aux auteurs de théâtre de privilégier « ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif¹⁷⁸ ». D'Aubignac adhère à cette idée en mettant en avant la nécessité de la vraisemblance dans la tragédie. Selon lui, il est parfois nécessaire pour le poète de prendre des libertés avec la réalité historique afin de rendre l'intrigue plus captivante et émouvante pour le public. Cette approche permet de susciter l'adhésion et l'émotion des spectateurs. En suivant les recommandations d'Aristote, d'Aubignac considère que la crédibilité et la persuasion d'une pièce de théâtre sont plus importantes que la stricte adhérence à la réalité historique. Il souligne ainsi l'importance de l'effet dramatique et émotionnel sur le public, et cela peut nécessiter d'introduire des éléments impossibles – dans le sens qu'ils ne sont pas réellement arrivés –, mais qui sont rendus vraisemblables dans le contexte de la représentation théâtrale. D'Aubignac se positionne dans la continuité des recommandations d'Aristote en préconisant la préférence pour ce qui est impossible mais vraisemblable dans le travail de reconstitution de la matière historique.

Effectivement, lorsque d'Aristote recommande aux auteurs de théâtre de préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif, le terme

¹⁷⁷ « [...] le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi, je ne saurais avouer aussi que cette énergie se puisse produire sur le théâtre si elle n'est accompagnée et soutenue par la vraisemblance, ni que le poète dramatique arrive jamais à sa fin qu'en ôtant à l'esprit tout ce qui le peut choquer et lui donner le moindre soupçon d'incompatibilité », Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, *op.cit.*, p. 119.

¹⁷⁸ Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*, entrée [R].

« persuasif » doit être compris comme signifiant « crédible » ou « vraisemblable ». Dans cette optique, d'Aubignac considère que les inventions théâtrales qui peuvent être présentées de manière crédible sur scène doivent être privilégiées par rapport aux événements historiques ou légendaires qui, dans la réalité, seraient considérés comme impossibles. L'auteur de *La Pratique du théâtre* définit l'impossible comme tout ce qui ne s'est pas réellement produit et n'a pas été raconté par l'Histoire ou la légende. En revanche, il considère que ce qui est possible est tout ce que notre imagination peut accepter comme tel, pourvu que cela soit présenté de manière crédible sur scène. Ainsi, il est prêt à accepter des éléments inventés ou fictifs dans la mesure où ils sont rendus vraisemblables et cohérents, et où ils ne compromettent pas l'adhésion du public à l'histoire représentée.

Pour d'Aubignac, la persuasion du public repose sur sa capacité à accepter et à se laisser emporter par les éléments impossibles présentés sur scène, à condition qu'ils soient rendus crédibles et plausibles dans le cadre de la représentation théâtrale. L'imagination du public joue un rôle essentiel dans cette acceptation, car il est prêt à suspendre volontairement son incrédulité pour entrer dans l'univers de la pièce. Par exemple, tout ce qui passe dans la tragédie de Corneille *Nicomède* doit être compris dans le cadre de l'impossible-possible, car rien n'est attesté dans cette pièce par le récit historique d'où provient le sujet. D'ailleurs Corneille y revient largement dans l'Examen :

J'ai ôté de ma scène l'horreur d'une catastrophe si barbare, et n'ai donné, ni au père, ni au fils, aucun dessein de parricide. J'ai fait ce dernier amoureux de Laodice, afin que l'union d'une couronne voisine donnât plus d'ombrage aux Romains, et leur fît prendre plus de soin d'y mettre un obstacle de leur part. J'ai approché de cette histoire celle de la mort d'Annibal, qui arriva un peu auparavant chez ce même roi, et dont le nom n'est pas un petit ornement à mon ouvrage. J'en ai fait Nicomède disciple, pour lui prêter plus de valeur et plus de fierté contre les Romains [...] ¹⁷⁹.

Il faut remarquer que les affirmations de Corneille soulignent sa conformité avec les réflexions de d'Aubignac sur la primauté de la vraisemblance. Selon d'Aubignac, le respect du vraisemblable est essentiel pour le poète, car sans cela, il ne « peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène ¹⁸⁰ ». Cette lecture est d'autant plus plausible que c'est Corneille, lui-même, qui la reconnaît. En affirmant que « la représentation n'en a point déplu ¹⁸¹ », Corneille

¹⁷⁹ OC, *op.cit.*, Examen de *Nicomède*, t. II, p. 642.

¹⁸⁰ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op.cit.*, p. 123.

¹⁸¹ OC, *op.cit.*, Examen de *Nicomède*, t. II, p. 643.

suggère que la manière dont il a respecté la vraisemblance et a su rendre crédibles les éléments impossibles ou inventés a été bien accueillie par le public. Cela confirme l'idée selon laquelle le respect du vraisemblable est essentiel pour susciter l'adhésion et la satisfaction de l'auditoire. C'est dans cette perspective que nous pouvons souligner que les propos de Corneille sont en adéquation avec la réflexion de d'Aubignac sur la vraisemblance. Ils témoignent de l'importance accordée à la crédibilité et à l'acceptabilité des éléments représentés sur scène, même s'ils sont impossibles dans la réalité historique. La réussite de la représentation de *Nicomède* renforce l'idée selon laquelle la primauté de la vraisemblance, telle que développée par d'Aubignac, était considérée comme un élément essentiel pour le théâtre de l'époque, particulièrement la tragédie d'inspiration historique.

En résumé, les lectures de d'Aubignac nous invitent à comprendre que le vrai¹⁸² n'est pas l'élément central du théâtre. Le théoricien soutient que les auteurs de théâtre devraient plutôt s'attacher à ce que leurs pièces, inspirées de l'Histoire, reflètent l'opinion et le sentiment commun des hommes, c'est-à-dire la vraisemblance. Selon lui, c'est en suivant cette approche que les poètes dramatiques peuvent créer un univers de fiction indépendant du réel historique, mais qui suscite chez le spectateur le sentiment de vivre les événements comme s'ils s'étaient réellement déroulés. Ainsi, d'Aubignac considère le respect de la vraisemblance dans l'élaboration de l'action tragique comme une condition essentielle à la perfection de la tragédie.

En adoptant cette perspective, les dramaturges peuvent s'éloigner de la contrainte stricte de la vérité historique et se concentrer sur la création d'une action captivante et émotionnellement saisissante. Cela leur permet de modeler les événements historiques pour les rendre plus cohérents, compréhensibles et attrayants pour les spectateurs. Ainsi, la vraisemblance devient une clé pour la création d'une expérience théâtrale immersive, où les spectateurs peuvent se sentir intimement connectés à l'intrigue et aux personnages. La notion de vraisemblance, telle que préconisée par d'Aubignac, revêt donc une importance primordiale dans l'élaboration de la tragédie, en garantissant une représentation théâtrale fidèle aux attentes du public tout en maintenant une certaine distance par rapport à la réalité historique.

¹⁸² Comme il le dit « le Vrai n'est pas le sujet du Théâtre » [in] *La Pratique du théâtre, op.cit.*, p. 123.

II. Les réflexions théoriques des dramaturges sur les rapports entre l'Histoire et la tragédie : étude de *La Préface, en forme de discours poétique*¹⁸³ de Mairet

Après avoir examiné les recommandations d'Aristote telles qu'elles sont condensées dans sa *Poétique*, ainsi que les commentaires variés des principaux théoriciens français du XVII^e siècle, il est essentiel de poursuivre cette partie de notre étude en explorant la réflexion théorique de certains dramaturges qui se sont distingués dans les débats sur l'esthétique du théâtre classique. Un exemple pertinent est celui de Jean Mairet, auteur de la *Préface, en forme de discours poétique*¹⁸⁴ de 1630, dont la pièce *Sophonisbe*¹⁸⁵ est souvent marquée comme le début de la tragédie régulière en France.

Le choix de Mairet est ainsi justifié du fait qu'en tant que dramaturge, ces positions théoriques permettent d'approfondir notre compréhension des idées et des principes qui ont façonné l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle en France. En effet, avec sa *Préface* et sa pièce *Sophonisbe*, le dramaturge a joué un rôle clé dans l'émergence de la tragédie régulière, et ses réflexions théoriques permettent d'appréhender les fondements de cette nouvelle forme dramatique. De fait, ses lectures nous fournissent un éclairage précieux sur sa vision artistique et son engagement envers les règles de la tragédie régulière.

La réflexion théorique de Mairet nous offre une occasion d'explorer les débats esthétiques de l'époque concernant les rapports entre l'Histoire et la tragédie, à travers le regard d'un praticien dont la *Sophonisbe* est considérée comme un tournant dans l'avènement de la tragédie régulière en France. Ainsi, en examinant les idées de Mairet, nous pouvons mieux appréhender les discussions de l'époque sur cette relation complexe entre l'Histoire et la tragédie régulière.

A. « [...] Le véritable appartient à l'historien », (Jean Mairet)

Mairet, dans sa longue *Préface, en forme de Discours poétique*, adressée à M. le Comte de Carmail et publiée en 1631, en tête de l'édition de sa tragi-comédie *La Sylvanire*¹⁸⁶, lance un véritable manifeste en faveur des pièces régulières et expose ses réflexions sur l'un des *topos*

¹⁸³ *La Préface, en forme de discours poétique* [in] *Théâtre complet* de J. Mairet, Paris, éd. G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », t. II, 2004.

¹⁸⁴ [In] *Théâtre complet* de J. Mairet, *ibid.*

¹⁸⁵ *Sophonisbe* [1634] [in] *Théâtre complet* de J. Mairet, *ibid.*, t. I, 2004.

¹⁸⁶ [In] *Théâtre complet* de J. Mairet, *ibid.*, Paris, éd. G. Forestier, t. II, p. 451-610.

du discours théorique sur la tragédie, c'est-à-dire entre récit narratif (l'Histoire) et action dramatique (poème dramatique) :

[...] l'Histoire et la Comédie¹⁸⁷ pour le regard de l'imagination ne sont pas la même chose : la différence est en ce point, que l'Histoire n'est qu'une simple narration de choses autrefois arrivées faite proprement pour l'entretien de la mémoire, et non pour le contentement de l'imagination : où la Comédie est une active et pathétique représentation des choses comme si véritablement elles arrivaient sur le temps, et de qui la principale fin est le plaisir de l'imagination¹⁸⁸.

À la lecture de ces affirmations, ce qui frappe à première vue, c'est la subtilité avec laquelle Mairet entreprend de différencier la matière historique d'avec celle de la « Comédie¹⁸⁹ » en prenant comme repère « l'imagination¹⁹⁰ » créative. Cette manière de différencier l'Histoire et la Comédie – le terme étant ici entendu au sens générique de théâtre – lui permet de mettre l'accent sur le plaisir du spectateur et sa notion de la vraisemblance, un principe sur lequel il revient constamment dans ses écrits théoriques, puisqu'il écrit dans l'avis *Au lecteur* de sa *Virginie* que « le propre du Poète est de bien inventer¹⁹¹ ». Le dramaturge est convaincu de la supériorité de la poésie sur l'Histoire, car celle-ci en tant que trame narrative ne fournit que la matière brute de celle-là, d'où la nécessité pour lui d'adapter les faits réels que lui ont transmis les historiens aux exigences de la tragédie régulière, des conventions du temps et de ses intentions poétiques. C'est pourquoi, en 1635, Mairet, au moment de la création de sa *Sophonisbe*, s'écarte du modèle du Trissin au détriment d'une invention fondée sur le principe du vraisemblable en adaptant la *fabula* de Sophonisbe aux unités et à la sensibilité de son auditoire¹⁹². Ainsi, il met en évidence dans sa *Sophonisbe* le thème de l'amour-passion (dont

¹⁸⁷ Comédie est à entendre à son sens au XVII^e siècle, c'est-à-dire, une représentation théâtrale ou une pièce théâtrale.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, *Au lecteur* de *La Virginie*, p. 85.

¹⁹² C'est Jacques Scherer qui résume de façon magistrale la situation sociale dans laquelle Mairet par exemple propose son message théâtral : « Le public que veut conquérir le théâtre est extrêmement composite. Pour une partie importante, il est constitué par des nobles bourgeois. Les raffinements, esthétiques et stylistiques, les allusions littéraires ou mythologiques, poussées parfois, au début du siècle, jusqu'à l'érudition, laissent supposer dans l'auditoire une certaine culture. D'autre part, l'étendue encore réduite du répertoire et l'habitude prise de comparer les mérites de différents acteurs dans les mêmes rôles font penser que bien des spectateurs reviennent souvent au même théâtre, voire à la même pièce. Il s'agit d'un public d'habitues, donc exigeants et attentif aux détails. Mais si cette partie du public occupe les places les plus chères et si son opinion a du poids dans la critique occupe les places les chères et si son opinion a du poids dans la critique parlée, elle n'est pas la seule. Au parterre, où se trouvent les spectateurs les plus modestes, mais les plus nombreux, les classes populaires ont pu être représentées. Le prix d'entrée ne dépasse pas les possibilités de divertissement des artisans ou ouvriers, d'autant que les occasions de se divertir étaient plus exceptionnelles qu'aujourd'hui. Cette partie de la population ne lit pas, parce que les livres sont chers et surtout parce qu'elle ne sait pas lire. Le théâtre, accessible aux illettrés, est au

l'expression est moins présente chez celle du Trissin), profite de l'histoire des fiançailles pour prêter à Sophonisbe l'amour qu'elle devait certainement ressentir pour Massinisse qui, précisons-le, ignore totalement que la reine carthaginoise lui a été jadis promise par son père Hasdrubal. Il prête aussi aux deux héros, Sophonisbe et Massinisse, une passion amoureuse¹⁹³ réciproque et sincère, fait mourir Syphax et Massinisse respectivement dans la bataille contre l'armée romaine et à la fin de la pièce sur le corps de son épouse. Plus encore, Mairet non seulement fait vivre les événements à Sophonisbe, mais il imprime aussi à l'action de sa pièce la durée des vingt-quatre heures souhaitée par les théoriciens de la régularité, de même que la suppression totale des chœurs. Il apparaît nettement que Mairet effectue plusieurs entorses à l'histoire de Sophonisbe, d'après laquelle Syphax est fait prisonnier et non tué dans la bataille, tandis que, Massinisse a vécu jusqu'à un âge très avancé après le suicide de la reine carthaginoise. La subtilité avec laquelle les sources de Sophonisbe ont été réécrites par Mairet est mise en exergue par la critique B. Louvat-Molozay qui souligne :

Mairet [...] substitue au sujet historique du suicide de la reine carthaginoise fidèle à sa patrie et hostile à Rome un autre sujet : celui de la mort des amants comme effet non plus d'une transcendance historique et politique mais de la fatalité de la passion, mettant ainsi au jour la première tragédie historique élégiaque¹⁹⁴.

Toutefois il faut dire que c'est Mairet lui-même qui donne le sens véritable de toutes les modifications apportées à la *fabula* de Sophonisbe, puisque, dans son avis *Au lecteur*, il écrit :

Le sujet de cette tragédie est dans Tite-Live, Polybe, et plus au long dans Appien Alexandrin. Il est vrai que j'ai voulu ajouter pour l'embellissement de la pièce, et que j'ai même changé deux incidents de l'histoire assez considérables, qui sont la mort de Syphax, que j'ai fait mourir dans la bataille afin que le peuple ne trouvât point étrange que Sophonisbe eût deux maris vivants, et celle de Massinisse, qui vécut jusques à l'extrême vieillesse. Les moins habiles doivent croire que je n'ai pas altéré l'histoire sans sujet, et les plus délicats verront [...] la défense de mon procédé dans Aristote. *Sane constat ex his non poetae esse ipsa facta propria narrare, sed quemadmodum geri*

XVII^e siècle plus démocratique que le livre. Il est peut-être aussi plus vivant. Condamnés à satisfaire des aspirations divergentes, puisque à la différence entre les loges et le parterre s'ajoute celle qui sépare le goût de la Cour de celui de la ville, les auteurs ont dû faire preuve d'une grande souplesse, et ne renoncer ni aux recherches poétiques les plus élégantes de ce qui était alors l'avant-garde, qu'elle soit baroque ou précieuse, ni aux mouvements scéniques, ni à ce qui est clair, fort, immédiatement compréhensible pour l'esprit ou pour l'œil. De cette double nécessité résulte peut-être la verdeur qu'ils ont montrée dans les différents genres qu'ils ont cultivés. », (« Introduction » [in] *Théâtre du XVII^e siècle, op.cit.*, p. XX-XXI).

¹⁹³ B. Louvat constate à ce que Mairet « a vraisemblablement utilisé la version d'Appien pour modifier le caractère de sa Sophonisbe et faire d'elle, à l'instar de Massinisse, une vraie amoureuse, éprise du Numide avant le commencement de l'action. », « Introduction » [in] *Théâtre de Mairet, op.cit.*, p. 63.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

*quiverint, vel verissimile, vel omnino necessarium fuerit, etc*¹⁹⁵ [...]. Tant y a que je fais faire à Massinisse ce qu'il devait avoir fait, et que la fin de la tragédie étant la commisération, je ne la pouvais pas mieux trouver qu'en le faisant mourir. Si je ne mets jamais ma Cléopâtre au jour, je m'étendrai davantage sur cette matière : cependant l'expérience a montré sur le théâtre que je n'ai point mal fait de m'éloigner un peu de l'histoire¹⁹⁶.

Nous ne sommes pas étonné de voir Mairet introduire directement ce passage en italique car celui-ci est tiré du très célèbre chapitre 9 de *La Poétique*. La réflexion sera d'ailleurs au cœur de *La querelle du Cid*, et à cette occasion Mairet, l'un des farouches détracteurs du *Cid*, reproche à Corneille d'avoir gardé le caractère étrange de l'histoire¹⁹⁷, en l'occurrence Chimène qui continue à aimer son amant Rodrigue, après que celui-ci a tué son père. Ainsi, au moment de la publication de sa tragi-comédie *L'Illustre corsaire*, Mairet revient encore sur l'exactitude de sa position en défendant la catastrophe doublement tragique de sa pièce, et donc le droit de l'invention :

C'est ainsi qu'avec une hardiesse qui [...] va même contre l'histoire, je fais mourir Massinisse sur le corps de Sophonisbe, ayant voulu redresser et embellir le naturel de ce héros par une action qu'il ne fit pas à la vérité, mais qu'il devrait avoir faite¹⁹⁸.

C'est pourquoi, quand Corneille reprend en 1663 le sujet de Sophonisbe dans sa pièce éponyme et s'oppose nettement aux solutions de son prédécesseur en restaurant la vérité historique¹⁹⁹, sa pièce provoque très vite de virulentes critiques dont les conséquences seront

¹⁹⁵ « De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » [in] *La Poétique*, *op.cit.*, chap. 9, a 36-38, p. 65.

¹⁹⁶ *Au lecteur de La Sophonisbe*, *op.cit.*, p. 103-104.

¹⁹⁷ Voir l'*Épître familière* [...], [in] A. Gasté, *La Querelle* [...], *op.cit.*, p. 302.

¹⁹⁸ Avertissement de *L'Illustre corsaire* [in] *Théâtre complet de Mairet*, *op.cit.*, t. III, p. 500.

¹⁹⁹ Dans la longue préface qu'il place au-devant de sa tragédie Corneille explique en ces termes les raisons de son choix : « Depuis trente ans que M. Mairet a fait admirer sa Sophonisbe sur notre théâtre, elle y dure encore, et il ne faut point de marque plus convaincante de son mérite, que cette durée, qu'on peut nommer une ébauche, ou plutôt des arrhes de l'immortalité, qu'elle assure à son illustre auteur. Et certainement, il faut avouer qu'elle a des endroits inimitables, et qu'il serait dangereux de restater [sic] après lui. Le démêlé de Scipion avec Massinisse, et les désespoirs de ce prince sont de ce nombre : il est impossible de penser rien de plus juste, et très difficile de l'exprimer plus heureusement. L'un et l'autre sont de son invention, je n'y pouvais toucher sans lui faire un larcin, et si j'avais été d'humeur à me le permettre, le peu d'espérance de l'égalier me l'aurait défendu, j'ai cru plus à propos de respecter sa gloire et ménager la mienne, par une scrupuleuse exactitude à m'écarter de sa route, pour ne laisser aucun lieu de dire, ni que je sois demeuré au-dessous de lui, ni que j'ai prétendu m'élever au-dessus, puisqu'on ne peut faire aucune comparaison entre des choses, où l'on ne voit aucune concurrence. Si j'ai conservé les circonstances qu'il a changées, et changé celles qu'il a conservées, ça été par le seul dessein de faire autrement, sans ambition de faire mieux. C'est ainsi qu'en usaient nos anciens, qui traitaient d'ordinaire les mêmes sujets. La mort de Clytemnestre en peut servir en peut servir d'exemple. Nous la voyons encore chez Eschyle, chez Sophocle, et chez Euripide, tuée par son fils Oreste, mais chacun d'eux a choisi de diverses manières pour arriver à cet événement, qu'aucun des trois n'a voulu changer, quelque cruel et dénaturé qu'il fut, et c'est sur quoi notre Aristote en a établi le précepte », [in] *OC*, *op.cit.*, t. III, p. 381-383.

principalement ce qu'on appelle couramment la querelle des *Sophonisbe*, c'est-à-dire un ensemble de débats contradictoires où s'affrontent par écrits interposés détracteurs et partisans de Corneille dont les plus notoires furent incontestablement d'Aubignac et Donneau de Visé²⁰⁰. D'Aubignac va critiquer *La Sophonisbe* de Corneille en la comparant à celle de Mairet, une pièce où, selon le critique, est mieux conduit le conflit tragique grâce à la solution vraisemblable que le dramaturge a trouvée pour ses deux personnages (Syphax et Massinisse) :

M. Mairet avait bien mieux sauvé cette fâcheuse aventure, en faisant mourir Syphax dans la bataille, car par ce moyen il laissait Sophonisbe libre, en état de se marier quand et de quelle manière il lui plaisait, et le spectateur ne se mettait point en peine des secrets de ce mariage. Et voilà comme sur la Scène il est plus à propos quelquefois de tuer un homme qui se porte bien dans l'Histoire, que de conserver l'Histoire contre les règles de la Scène²⁰¹.

La grande réussite de la *Sophonisbe* de Mairet s'explique donc par le fait que le dramaturge a préféré adapter sa pièce non seulement aux exigences des unités mais également à ce que J.-M. Civardi appelle « la civilité mondaine²⁰² ». Saint-Evremond, l'un des défenseurs de Corneille²⁰³, semble donner raison à Mairet lorsqu'il intervient dans le conflit à propos des règles de la tragédie régulière. En effet, selon lui²⁰⁴, c'est sur le principe général de la vraisemblance que se fonde Mairet dans conception dramaturgique de sa *Sophonisbe*. Par exemple dans l'« Avertissement » de sa tragi-comédie *L'Illustre corsaire*, Mairet y revient largement en insistant sur la place prépondérante de l'invention dans ces pièces :

Comme ç'a toujours été mon opinion ensuite de celle du philosophe, que l'Invention est la plus noble et la plus excellente qualité du vrai Poète, je me suis pour le moins efforcé de m'en servir inutilement en toutes les Pièces que j'ai données au Théâtre ; de là vient que je ne ferai jamais difficulté de changer ni de multiplier les plus notables incidents

²⁰⁰ En 1663 on assiste à une véhémente polémique entre d'Aubignac, (*Deux dissertations sur le poème dramatique en forme de remarques sur [...] Sophonisbe et Sertorius*, Paris, J. Dubreuil, 1663.) et Donneau de Visé (*Défense de la Sophonisbe de Monsieur de Corneille*, Paris, Claude Barbin, 1663) sur *La Sophonisbe* de Corneille et celle de Mairet, dont l'histoire a fait l'objet d'un livre de Raymond Bray (*La Tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (1663)*, Paris, Hachette 1927. Il faut voir aussi voir Chr. Delmas, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », XVIIe siècle, n° 208, 2000, p. 443-464 ; B. Louvat-Molozay, « Introduction » à J. Mairet, *Théâtre complet*, t. I, Paris, Champion, 2004, p. 27-97 ; Cinthia Meli, « La Querelle de la *Sophonisbe* : enjeux critiques », dir., F. Boulerie [in] *La Médiatisation du littéraire dans l'Europe des xvii^e et xviii^e siècles*, Tübingen, G. Narr, 2013, p. 87-99.

²⁰¹ *Remarques sur la tragédie de Sophonisbe par M. Corneille*, envoyées à Madame la duchesse de RXXX par M. L. D., Paris, C. de Sercy, 1663, p. 33.

²⁰² « La bienséance dans les querelles théâtrales de la première moitié du XVII^e siècle » [in] *Bienséance (s) et poétique théâtrale, Revue d'histoire du théâtre*, n°295, 2022, p. 37.

²⁰³ Voir par exemple « Lettre à Messieurs de ... », [in] « Défense de quelques pièces de théâtre de M. Corneille » [1677], *Œuvres en prose* [1962] R. Ternois éd., STFM, t. IV, p. 429.

²⁰⁴ *Dissertation sur la tragédie d'Alexandre* [in] *Œuvres mêlées*, Paris, C. Barbin, 1670, p. 124.

d'un Sujet connu, pourvu que cette ingénieuse liberté ne serve pas seulement beaucoup à l'Embellissement ou à la Merveille, mais encore à la Vraisemblance du Poème, à laquelle je fais profession de m'attacher sur toutes choses, et plutôt même qu'à la Vérité ; estimant après le premier Maître de l'Art, que le vraisemblable appartient proprement au Poète, et le véritable à l'historien. C'est ainsi qu'avec une hardiesse qui passe au-delà de l'Histoire, j'introduis Octavie dans la Tragédie de Marc-Antoine, et que par une autre qui va même contre l'Histoire, je fais mourir Massinisse sur le corps de Sophonisbe, ayant voulu redresser et embellir le naturel de ce Héros par une action qu'il ne fit pas à la vérité, mais qu'il devrait avoir faite²⁰⁵.

Ces affirmations de Mairet ouvrent deux voies de lectures, dont la première est l'explication de la mort de Massinisse sur le corps de Sophonisbe qui, disons-le, n'est pas sans rapport avec l'influence de la pastorale de 1630²⁰⁶ sur la scène française. Cela dit, l'introduction du personnage d'Octavie, la première femme d'Antoine en pleine guerre et la mort du Numide s'inscrit dans la révision vraisemblable des sources latines. En effet, ces deux actions ne correspondent pas à la vérité historique : elles sont des inventions de Mairet pour corriger et embellir la nature des personnages. Mairet, contrairement à ses prédécesseurs ou à Corneille, plus tard, propose une adaptation de la *fabula* de Sophonisbe centrée autour d'une « histoire de passion impossible²⁰⁷ ».

Cela nous conduit à la deuxième lecture où nous pouvons constater que la démarche de Mairet consistant à trouver une solution heureuse est approuvée par d'Aubignac qui écrira plus tard que, si l'action est pauvre, le dramaturge peut bien inventer « quelques intrigues » ou « bien même rechercher dans l'Histoire ces choses arrivées devant ou après l'action dont il fait le sujet de son Poème, et les y rejoindre adroitement [...], comme l'a pratiqué l'Auteur de la *Cléopâtre* qui fait venir en secret Octavie [...]»²⁰⁸.

B. « Le propre du poème est de bien inventer », (Mairet).

L'assertion selon laquelle « le propre du poème est de bien inventer », énoncée dans l'avis *Au lecteur* de la tragi-comédie de *La Virginie*²⁰⁹ (1635), permet à Mairet de mettre en

²⁰⁵ Avertissement de *L'Illustré corsaire*, Paris, A. Courbé, 1640, p. 500.

²⁰⁶ Voir l'article d'Hélène Baby, « Naissance de la modernité théâtrale (1600-1650) » [in] *Le Théâtre en France*, dir., Alain Viala, PUF, 2009, p. 173-188.

²⁰⁷ Bénédicte Louvat-Molozay, « Frontières de la tragédie : *La Silvanire*, *La Sophonisbe*, *La Sidonie* » [in] *Littératures classiques*, n°65, 2008, p. 132, <https://www.cairn.info/2Frevue-litteratures-classiques1-2008-1-page-129.htm>, consulté le 20/03/2020.

²⁰⁸ *La Pratique du théâtre*, op.cit., p. 140.

²⁰⁹ *La Virginie* [in] *Théâtre complet*, Paris, éd. G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », t. III, 2004, p. 85.

avant l'importance de l'invention créative dans la poésie dramatique. Il veut montrer par-là que le poème dramatique ne se contente pas de représenter ou d'imiter la réalité, mais qu'elle a le pouvoir de créer de nouvelles réalités et de nouvelles histoires. En affirmant cela, Mairet suggère que la véritable essence du poème réside dans sa capacité à inventer et à imaginer des situations, des personnages et des événements. La poésie dramatique ne se limite pas à la reproduction fidèle de faits historiques ou de situations préexistantes, mais elle offre au poète la liberté de créer un monde imaginaire et de donner vie à des situations qui n'ont peut-être jamais existé.

Cette idée de Mairet s'inscrit dans le contexte des débats théoriques de l'époque sur le respect du principe de vraisemblance dans le traitement de l'Histoire dans la tragédie. Mairet soutient que l'auteur dramatique qui s'inspire de l'Histoire a le droit et même le devoir de s'éloigner de la stricte vérité historique pour privilégier l'invention et la création poétique. Il considère que la capacité du dramaturge à bien inventer est ce qui distingue véritablement son art de celui de l'historien et ce qui lui permet d'atteindre la perfection dans sa pièce.

Ainsi, il nous paraît important de souligner que l'observation des trois tragédies historiques²¹⁰ de Mairet prouve que le dramaturge réserve une part importante à la liberté du poète à l'égard de la matière historique. Comme il l'explique dans l'« Avertissement » de sa tragi-comédie, la seule loi indispensable à tout élément inventé sera la règle de toutes les règles, à savoir la vraisemblance. Mairet est tellement convaincu que « le propre du Poète est de bien inventer²¹¹ » qu'il va jusqu'à préférer le sujet inventé de *La Virginie* aux grandes passions fondées sur l'histoire de la *Sophonisbe*. À ce propos, il se justifie en écrivant dans l'avis *Au lecteur* de sa tragi-comédie :

Comme je tiens que le propre du Poète est de bien inventer, je me suis proposé de paraître tel en ce sujet : ce que je pense avoir fait selon tous les préceptes d'Aristote : j'y fais voir partout le vraisemblable, et le merveilleux, le vice puni, et la vertu récompensée, et surtout les innocents y sortent de péril, et de confusion, par les mêmes moyens que les méchants avaient inventés pour les perdre, de façon que la malice et le crime, y retournent toujours à leurs Auteurs : ce qui fait chez Aristote la plus noble et la plus ingénieuse partie de l'invention. Que s'il est permis aux pères de se déclarer pour enfants, j'avoue que j'aime surtout celui-ci ; *Sophonisbe* a ses passions plus étendues, mais *Virginie* la surpasse de beaucoup en la diversité de sa peinture et de ses incidents²¹².

²¹⁰ *La Sophonisbe, Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre et Le Grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha.*

²¹¹ Avertissement de *L'Illustre corsaire* [in] *Théâtre complet* de Mairet, *op.cit.*, t. III, p. 500.

²¹² *Au lecteur* de *La Virginie* [in] *Théâtre complet* de Mairet, *ibid.*, t. III, p. 85.

Il ne croit pas, avec raison, qu'il doive suivre l'Histoire en ses détails : il défend une thèse assez hardie, à moins qu'il ne s'agisse d'un personnage trop connu des spectateurs. Conscient des attentes du public, il essaie toujours d'adapter ses pièces à la sensibilité de l'auditoire quitte à opérer des entorses à ses sources historiques ou de procéder à d'importantes modifications. En effet, le dramaturge croit fermement que le système des règles s'appuie sur l'exigence de vraisemblance. Ainsi, au fur et à mesure que ce public évolue au cours du siècle, les propositions de Mairet se réduisent à la vraisemblance et à la bienséance aussi, les lois par excellence de l'adaptation du théâtre au public des doctes dans le contexte de la dramaturgie classique. C'est pourquoi nous pensons que dans le système dramaturgique de Mairet l'Histoire est souvent soumise au même traitement que chez Racine, celui-là même pour qui « il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la Tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ?²¹³ ».

Sur ce point, nous pouvons dire qu'à part Corneille – ses *Discours* en l'occurrence –, tous les théoriciens et la plupart des dramaturges sont d'accord sur le fait que l'Histoire doit être conçue comme « le simple lieu ou décor de l'action²¹⁴ » tragique. Les pièces de Mairet montrent à bien des égards que leur auteur est d'accord avec d'Aubignac sur le fait que « le Théâtre doit tout restituer en état de vraisemblance et d'agrément²¹⁵ ». C'est sur cette base que pour Mairet une belle tragédie doit être comme le dit G. Forestier une « tragédie historique anhistorique²¹⁶ », parce que même si elle emprunte son sujet à l'Histoire, cette dernière est rigoureusement modifiée au nom du respect de la loi de vraisemblance posée comme absolue.

C'est pourquoi, lors de la querelle du *Cid* en 1637, Mairet, en fervent partisan des lois de la vraisemblance et de la bienséance, n'hésite pas à s'opposer à Corneille en défendant l'idée selon laquelle « la vraisemblance [...] [et] la bienséance des actions et des discours, [sont des] choses [...] qui sans le secours ni la lumière de l'art d'Aristote doivent servir de règles naturelles à l'esprit du Poète, et de l'auditeur naturellement judicieux²¹⁷ ».

²¹³ *Théâtre complet* de Racine, éd. G. Forestier, *op.cit.*, p. 451.

²¹⁴ Alain Riffaud, Introduction de Le Marc-Antoine [in] *Théâtre complet* de Mairet, *op.cit.*, p. 224.

²¹⁵ *La Pratique du théâtre*, *op.cit.*, p.

²¹⁶ G. Forestier, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique » *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 98, <https://www.google.com/url>, consulté le 14/03/2019.

²¹⁷ *Épître familière* [...], [in] A. Gasté, *La Querelle* [...], *op.cit.*, p. 302.

Néanmoins, même si Mairet ne croit pas, avec raison, que le poète doive suivre l'Histoire en ses détails, il serait aussi intéressant de rappeler que, bien avant Corneille, il a été le premier à reconnaître les difficultés causées par la nécessité d'accorder la primauté à la vraisemblance, puisqu'il avoue que cette « règle est de bonne grâce, et de très difficile observation tout ensemble, à cause de la stérilité des beaux effets qui rarement se peuvent rencontrer dans un si petit espace de temps²¹⁸ ».

En somme, l'idée que « le propre du poème est de bien inventer » soutenue par Mairet réaffirme avec force le rôle central de l'imagination et de la créativité dans l'*inventio* de la tragédie historique. Elle résume de manière concise et percutante l'essence même de la création théâtrale, rappelant ainsi que l'art dramatique a le pouvoir de transcender les limites de la réalité et de captiver les esprits en offrant des œuvres uniques, originales et intemporelles. Cette notion trouve un écho particulier dans les préceptes de l'esthétique de la tragédie régulière du xvii^e siècle, mettant l'accent sur la création d'œuvres équilibrées, ordonnées et harmonieuses, tout en s'éloignant parfois des contraintes strictes de la vérité historique.

Il s'avère que les positions théoriques de Mairet trouvent également écho dans les débats théoriques de l'époque, où des doctes tels que Chapelain et d'Aubignac s'efforcent de concilier la primauté de la vraisemblance avec la liberté d'invention artistique. Cette tension entre la fidélité à la réalité historique et la nécessité de créer des situations et des intrigues captivantes et vraisemblables a animé les discussions sur l'esthétique de la tragédie régulière au xvii^e siècle, auxquelles Corneille lui-même a contribué en tant qu'un des principaux acteurs.

C. Bilan

La première partie de notre étude nous a permis d'explorer les liens entre la tragédie régulière et l'Histoire et d'examiner les approches théoriques et les perspectives critiques qui entourent la réécriture de l'Histoire au xvii^e siècle. Notre objectif était de comprendre comment l'Histoire a été utilisée dans la tragédie et quelles ont été les considérations esthétiques et théoriques qui sous-tendaient cette pratique. Nous avons d'abord abordé le statut de l'Histoire à cette époque, constatant qu'elle était perçue comme un mélange de vérité et de fiction, suscitant ainsi des controverses quant à la légitimité de sa réécriture et générant des débats des

²¹⁸ Préface de *La Sylvanire* [in] *Théâtre complet de Mairet, op.cit.*, p. 417.

débats sur la proximité historique. Ensuite, nous avons analysé la controverse entre vérité historique et crédibilité théâtrale en étudiant les positions des principaux théoriciens de l'époque, tels que, Jean Chapelain, La Mesnardière et l'abbé d'Aubignac, qui ont débattu de la question de la vraisemblance et de la place de l'Histoire dans la tragédie. De plus, nous avons examiné les réflexions théoriques de Jean Mairet dans sa *Préface, en forme de discours poétique*, qui souligne la distinction entre le rôle de l'historien et celui du poète.

Ce bilan de la première met en évidence les différents enjeux entourant l'utilisation de l'Histoire dans la tragédie au XVII^e siècle. La réécriture de l'Histoire suscite des débats sur la vérité historique et la vraisemblance théâtrale. Les théoriciens et les dramaturges ont montré que l'Histoire était souvent utilisée comme source d'émotion, de grandeur et de réflexion sur l'humaine condition dans la tragédie. Cela nous a permis de relever les tensions entre l'historien, chargé de relater les faits véritables, et le poète, dont la tâche est d'inventer et de créer une œuvre théâtrale captivante.

Ces éléments nous ont permis de poser les bases pour la suite de notre étude. Dans la deuxième partie, nous nous concentrerons sur les techniques spécifiques utilisées par Corneille pour réécrire l'Histoire dans ses tragédies romaines, en tenant compte des considérations esthétiques et théâtrales de l'époque.

DEUXIÈME PARTIE

DEUXIÈME PARTIE : LES TECHNIQUES DE L'INVENTION DRAMATIQUE DE L'HISTOIRE CHEZ CORNEILLE

L'objectif de notre deuxième partie est de tenter de reconstituer les principales techniques utilisées par Corneille dans la mise en forme du matériau brut tiré des sources historiques. Nous nous concentrerons tout d'abord sur l'observation des techniques essentielles de réagencement de la matière historique issue de ses sources. En analysant de près comment Corneille a manié ces éléments, nous pourrions mieux comprendre sa capacité à transformer des faits historiques en une trame théâtrale cohérente et captivante. Ensuite, nous nous pencherons sur les principes de remodelage et d'organisation de l'Histoire dans la construction de l'action tragique. Notre étude portera notamment les principales techniques de réagencement de la matière historique pratiquées par Corneille pour conférer une tension dramatique à ses pièces, en mettant en scène des conflits intrafamiliaux ou entre alliés, qui sont souvent au cœur de ses tragédies romaines.

En examinant les techniques et principes d'organisation de l'Histoire chez Corneille, nous espérons retracer les clés de son génie en tant que dramaturge et mettre en lumière sa capacité à transformer la matière historique en une expérience théâtrale profondément stimulante pour les spectateurs et les lecteurs.

Chapitre I : Les techniques d'organisation de l'Histoire chez Corneille

Dans ce chapitre, nous allons plonger au cœur des principes d'organisation de l'Histoire tels qu'ils sont employés par Corneille dans ses pièces romaines. Corneille, en tant que dramaturge éminent de son temps, est un maître dans l'art de transformer les événements historiques en une trame narrative puissante et captivante. Notre exploration se concentrera sur les méthodes et les principes qu'il a utilisés pour remodeler la matière historique pour une structure cohérente.

Notre objectif principal sera d'analyser comment Corneille a sélectionné, agencé et reconfiguré les éléments historiques pour créer des intrigues dramatiques. Nous examinerons attentivement les différentes techniques qu'il a employées pour réadapter les sources de l'Histoire aux exigences de la tragédie classique, allant de la conservation – maximale ou minimale – de la matière historique à leur suppression sélective. Cette exploration nous permettra de mieux comprendre comment Corneille a su réinventer les événements historiques, les personnages et les intrigues pour créer des pièces théâtrales capables de répondre à sa conception du théâtre.

En analysant ces principes d'organisation de l'Histoire chez Corneille²¹⁹, nous chercherons à comprendre comment le dramaturge-théoricien a su exploiter les ressources de l'Histoire pour façonner des œuvres théâtrales fortes et efficaces dans leurs effets.

I. La conservation et la suppression de la matière historique

Il s'agit pour nous d'explorer les différentes techniques de réagencement de l'Histoire pratiquées par Corneille dans les pièces du corpus. Le dramaturge a souvent dû faire face au défi de transformer les événements historiques en des actions dramatiques captivantes, tout en

²¹⁹ Voir J. Lyons, « La triple imperfection de l'histoire », *Dix-septième siècle*, 2010, n°246, p. 27-42, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2010-1-page-27>, consulté le 24/07/2019. Dans cet article, le critique propose une analyse qui met en lumière trois imperfections de l'histoire, à savoir « l'histoire en tant qu'image d'un monde imparfait », « l'histoire comme source insuffisante des sujets tragiques » et « l'histoire comme registre lacunaire des événements ». Ces trois imperfections sont discutées en relation avec les conceptions des auteurs de poétiques du XVII^e siècle, tels que La Mesnardière et d'Aubignac, qui considéraient l'histoire comme étant à la fois la réalité des événements passés et le récit transmis par les historiens. Ces hypothèses sont mises en pratique à la lumière de la dramaturgie cornélienne de l'histoire, en particulier avec sa *Sophonisbe* (1663), faisant partie de notre corpus, dans laquelle le dramaturge a fait le choix de remodeler la matière historique de la manière la plus proche des sources latines.

préservant leur substrat historique. Ainsi, il a développé diverses approches techniques visant à réorganiser les faits historiques et à les adapter aux exigences de la scène.

Nous examinerons minutieusement ces techniques de réagencement, telles que la conservation et les suppressions. Nous tenterons d'analyser les motivations qui ont poussé Corneille à utiliser ces techniques, ainsi que les justifications qui les sous-tendent. En comprenant ces raisons, nous serons en mesure d'apprécier pleinement l'ingéniosité déployée par Corneille dans la création de ses pièces romaines, qui parviennent concilier proximité historique et efficacité dramatique.

A. La conservation de l'Histoire

À l'instar de la majorité des dramaturges du temps, Corneille conserve et transpose dans la langue et les usages du XVII^e siècle la matière historique dérivant de ses sources romaines. C'est ce que nous désignons par la notion de conservation. Autrement dit, il s'agit du matériau qui provient des sources et dont se sert Corneille dans le processus d'élaboration des sujets et des actions principales de certaines pièces. Cependant, dans plusieurs cas, les pratiques de conservation apparaissent dans le système des personnages²²⁰ et surtout dans la matière de l'intrigue. Nous avons ainsi choisi de désigner le procédé du terme anachronique de « conservation », car sa sémantique nous paraît la plus adéquate pour désigner cet aspect important du processus de réagencement de l'histoire chez Corneille. En effet, l'intentionnalité exprimée par le terme « conserve », autorise, à notre avis, l'idée de conservation de la matière privilégiée par Corneille, de sa sauvegarde et de son adaptation dans un contexte littéraire différent de celui pour lequel elle a été originellement conçue.

Il convient de souligner que la conservation est l'un des procédés le plus fréquemment en usage chez Corneille dans le processus de réagencement de la matière historique issue de ses sources romaines. Toutefois, il convient de souligner que le procédé de conservation des sources chez Corneille n'est ni constant ni uniforme ; au contraire, il est divers et multiforme. Si dans certaines pièces²²¹ (celles dans lesquelles Corneille privilégie le principe du vraisemblable) sa présence est minime comme toutes les fois où elle est réductible seulement

²²⁰ Dans les pièces du corpus, nombreuses sont celles où Corneille garde la syntaxe historique dans la constitution du système de combinaison des personnages (*Horace, Pompée, Rodogune, Othon, Sophonisbe*).

²²¹ *Cinna, Rodogune, Nicomède, Héraclius*.

au sujet et/ou aux noms des personnages principaux, il convient de souligner que dans d'autres pièces²²² (celles où le dramaturge met en avant la vérité historique en accordant une importance capitale à la narration historique), elle peut non seulement constituer le sujet, mais également les premiers personnages et une part importante de la matière de l'intrigue. Il importe donc de distinguer les deux catégories de conservation des sources historiques que nous observons dans les pièces du corpus, à savoir ce que nous appelons la conservation maximale et celle dite la conservation minimale.

1. La conservation à degré maximale de la matière historique

Nous parlerons de conservation à degré maximale en faisant référence aux pièces dans lesquelles le dramaturge a conservé de leurs sources historiques la grande majorité de la matière avec laquelle il a formé aussi bien leur sujet que leur action principale. Parmi les pièces du corpus où cette technique de conservation maximale est mise en œuvre, *Horace* (1639) occupe une place de choix et peut servir de référence à bien des égards. Non seulement elle est la première tragédie romaine de Corneille, mais elle demeure également celle où, à l'exception de *Sophonisbe* (1663) le dramaturge a conservé une part très conséquente de la matière originelle. Dans cette pièce, Corneille a puisé dans les récits historiques pour façonner son intrigue, en se fondant essentiellement sur l'histoire des Horaces et des Curiaces tirée d'*Ab urbe condita* de l'*Histoire romaine*²²³ de Tite-Live. Le dramaturge a veillé à conserver les éléments essentiels de cette histoire, tels que le conflit entre Rome et Albe, la rivalité fraternelle, le duel fatal des champions, le fratricide d'Horace. Nous examinerons donc la technique de conservation maximale de la matière historique pratiquée par Corneille, en suivant une approche chronologique allant d'*Horace* (1639) à *Othon* (1664). Cette analyse nous permettra d'explorer comment Corneille a préservé de manière significative les éléments historiques dans *Horace*, en mettant l'accent sur l'évolution de cette approche au fil du temps.

a. Exemple de conservation maximale dans *Horace* en 1639

Pour rappel, dans les éditions de son théâtre complet de 1648 et 1657, Corneille revient sur sa dette en reprenant textuellement l'histoire des Horaces et des Curiaces telle que racontée

²²² *Horace, Pompée, Polyeucte, Sertorius, Othon, Sophonisbe.*

²²³ *Histoire romaine*, trad. A. Flobert, Paris, Flammarion, 1995.

par Tite-Live dans les chapitres XXIII à XXVI du livre I de son *Histoire romaine*²²⁴. L'histoire reste la même dans ses éléments constitutifs essentiels. En effet, pour résoudre le conflit entre Rome et Albe, qui se prolonge et qui affaiblit les deux armées, Tullus, roi des Romains, et Mettius Fufetius, dictateurs de la cité d'Albe, décident de mettre fin à la guerre et s'accordent sur un combat final, qui oppose les trois Horaces aux trois Curiaces. À l'issue du combat, un seul champion romain, à savoir l'aîné des Horaces, survivra après avoir éliminé stratégiquement ses trois adversaires qui pourtant semblaient avoir triomphé jusqu'aux derniers moments du combat. Horace rentre à Rome, reçoit l'accueil triomphal du peuple à l'entrée de la cité et rencontre sa sœur, Camille en détresse, qui lui reproche furieusement la mort de son fiancé Curiace, l'un des trois des guerriers albains. Cruellement déçu de voir sa sœur Camille pleurer un ennemi de Rome, Horace la tue. Son crime étant puni par les lois de la cité, Horace s'expose ainsi au jugement des Duumvirs qui l'accusent du meurtre de sa sœur et le condamnent à la décapitation. Horace refuse de faire appel, mais son père, le vieil Horace s'y oppose, interjette appel, prend sa défense et obtient son acquittement après une péroraison magistrale devant le roi Tullus et le peuple romain. Voilà de façon synthétique les sources principales²²⁵ d'*Horace* citées par Corneille.

Il est en effet certain que la *fabula* d'Horace laisse entrevoir l'intégralité de la dette de Corneille, au point que l'on pourrait dire que la pièce n'est rien moins que la réécriture tragique d'*Ab urbe condita* de Tite-Live. Du sujet (le triomphe d'Horace) à l'intrigue mettant en scène le combat des Horaces et des Curiaces, l'exploit d'Horace suivi de sa déchéance, en passant par les principaux personnages tels qu'Horace, Curiace, Camille, le vieil Horace, le roi Tulle, Corneille a non seulement conservé l'essentiel de la matière originelle, mais il a également suivi de près l'historien dans la narration des événements marquants de son récit. Son seul mérite réside dans sa capacité à réorganiser, selon les règles du genre tragique et ses intentions poétiques²²⁶, la matière historique dérivant de ses sources latines et de ses emprunts²²⁷ essentiels à l'historien grec Denys d'Halicarnasse, en particulier dans la construction de l'acte

²²⁴ *Ibid.*, Livres I à V : De la fondation de Rome à l'invasion gauloise.

²²⁵ Cependant il ne faut minimiser ses sources secondaires empruntées des *Antiquités romaines* de l'historien grec Denys d'Halicarnasse. Voir à ce propos l'article de Mar Escola (« Récrire Horace », *XVII^e siècle*, 216, 2002, p. 445-467) et surtout Liliane Picciola *Théâtre complet* de Pierre Corneille, *op.cit.*, « Introduction » d'*Horace*, t. II, p. 911-13.

²²⁶ Il s'agit essentiellement de plaire à l'auditoire, car dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* Corneille insistait sur le but de la poésie dramatique : plaire aux spectateurs (*OC, op.cit.*, p. 117-118). Cela implique la dramatisation des thèmes universels de l'honneur, du devoir patriotique et du sacrifice individuel au nom des intérêts de la communauté.

²²⁷ Voir Liliane Picciola, *Théâtre* de Pierre Corneille, *op.cit.*, « Introduction d'Horace », t. II, p. 910-913.

I et surtout de l'acte IV de la pièce. Un exemple significatif est l'articulation du discours du « Dictateur²²⁸ » albain, Mettius, tel que rapporté par Curiace à son amante, Camille :

Quand notre Dictateur devant les rangs s'avance,
Demande à votre Prince [Tulle] un moment de silence,
Et l'ayant obtenu : « Que faisons-nous Romains,
Dit-il, et quel Démon nous fait venir aux mains ?
Souffrons que la raison éclaire enfin nos âmes,
Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes,
Et l'Hymen nous a joints par tant et tant de nœuds
Qu'il est peu de nos fils qui ne soient vos neveux.
[...]
Nommons des combattants pour la cause commune,
Que chaque peuple aux siens attache sa fortune,
Et suivant ce que d'eux ordonnera le sort,
Que le parti plus faible obéisse au plus fort²²⁹ ».

L'utilisation du style direct dans ce contexte de réécriture de la matière historique revêt une grande importance, car il permet à Corneille de reprendre la structure rhétorique du raisonnement avancé par le dictateur d'Albe dans la source grecque. En intégrant le discours direct dans *Horace*, Corneille donne vie aux paroles et aux arguments du personnage de Curiace, permettant ainsi au lecteur ou au spectateur de se plonger directement dans la pensée et la logique du dictateur. Cette approche a un double effet dans la réorganisation des sources de la pièce : d'une part, elle contribue à préserver l'authenticité historique de la scène en reprenant les paroles du personnage telles qu'elles étaient présentées dans la source originale. D'autre part, l'utilisation du discours direct permet à Corneille de donner une dimension plus vivante et captivante à la pièce. En donnant directement la parole au dictateur à travers le personnage de Curiace, il parvient à la fois à instaurer une proximité émotionnelle entre le personnage et les spectateurs, tout en donnant une impression d'authenticité des propos du dictateur albain. Les paroles prononcées avec conviction par Curiace invitent les spectateurs à ressentir les émotions et les dilemmes auxquels le personnage est confronté. En outre, cette proximité lui permet de créer un lien émotionnel fort entre l'auditoire et le discours du personnage historique, offrant une expérience théâtrale immersive et engageante.

²²⁸ OC, *op.cit.*, acte I, scène 3, v. 283.

²²⁹ *Ibid.*, acte I, scène 3, v. 283-310.

L'idée de la trêve entre les deux cités, enchâssée dans ce même discours, ne figure pas dans le récit de Tite-Live alors qu'elle est explicite dans la source fournie par l'historien grec²³⁰. De plus, la scène 5 de l'acte IV met en évidence les emprunts de Corneille aux sources grecques, notamment dans la représentation de la rage de Camille. Corneille décrit cette rage comme étant celle d'une « Furie » (v. 1285), ce qui n'est rien d'autre que la réécriture de la colère furieuse et déchainée du personnage contre le meurtrier de son amant dont parle le récit de D. d'Halicarnasse. Cette référence directe aux sources grecques renforce l'ancrage historique de la pièce et témoigne de l'habileté du dramaturge à puiser dans différentes sources pour enrichir ses personnages et leurs émotions :

Après avoir pleuré le sort de son fiancé, elle [Camille] regarda son frère [Horace] en le fixant dans les yeux et lui dit : « O toi le plus impie des hommes, tu te réjouis d'avoir tué tes cousins et de m'avoir privé de noces, moi ta sœur, que tu accables d'infortunes, misérable ! Il ne te vient donc même pas de pitié pour les hommes de ton sang qui sont morts, ceux tu appelais autrefois tes frères ? Mais de quelle bête sauvage as-tu le cœur, pour avoir l'esprit égaré de contentement comme si tu avais accompli quelque action valeureuse, et pour te ceindre la tête de couronnes après de tels forfaits ?²³¹ ».

En ce qui concerne le personnage de Valère, l'accusateur d'Horace devant le roi Tulle (acte V, scène 2), il est intéressant de noter qu'il n'est pas mentionné dans les sources latines. Cependant, on peut trouver une source d'inspiration probable dans les récits grecs qui évoquent un groupe d'accusateurs de « citoyens romains²³² ». Corneille a donc fait preuve d'inventivité en créant ce personnage pour la pièce, en s'inspirant des éléments présents dans les sources grecques²³³. Cette inspiration est si évidente que Valère, dès le début de sa plaidoirie contre Horace, se présente comme le porte-parole de ses concitoyens (« gens de bien²³⁴ ») et durant tout son discours n'utilise que les déictiques personnels « nos²³⁵ » et « nous²³⁶ ». L'utilisation des adjectifs inclusifs et des pronoms de la première personne du pluriel renforce son identification avec le groupe d'accusateurs romains dans les sources grecques. De fait, l'accusation de Valère n'est pas seulement la sienne, mais elle est aussi le reflet des opinions et

²³⁰ D. d'Halicarnasse, *Les Antiquités romaines*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, texte établi et traduit par J.-H. Sautel, liv. 3, chap. VI.

²³¹ *Les Antiquités romaines, ibid.*, liv. 3, chap. VI, p. 37.

²³² *Ibid.*, p. 39.

²³³ « Quand Tullus eut remporté le triomphe qui avait été voté par le sénat, et commencé à régler les affaires politiques, viennent à lui des citoyens romains illustres, amenant Horace en procès, sous prétexte qu'il n'était pas pur du sang de sa race en raison du meurtre de sa sœur. » (*Ibid.*, p. 39).

²³⁴ *OC, op.cit.*, acte V, scène 2, v. 1482, p. 893.

²³⁵ *Ibid.*, v., 1483, 1493, 1500, 1509, p. 893-894.

²³⁶ *Ibid.*, v. 1486, 1508, 1525, p. 893-894.

des intérêts de tous les « gens de bien²³⁷ ». Cette démarche cornélienne témoigne de sa volonté de modeler l'histoire à des fins dramatiques, en ajoutant des personnages et des situations qui renforcent les tensions (la rivalité entre Curiace et Valère) et les conflits constitutifs de l'intrigue. La présence de Valère permet de mettre en évidence les doutes et les conflits intérieurs d'Horace, ainsi que les enjeux politiques et sociaux qui entourent son fratricide.

Il est clair donc que Corneille montre ici sa volonté de préserver au maximum la matière historique issue des sources. Cette proximité du dramaturge à l'égard des sources latines et grecques se manifeste à travers les différentes scènes et les éléments narratifs de la pièce. Les personnages, les événements clés, les conflits et les dilemmes dramatiques sont tous fortement ancrés dans les récits historiques, tels qu'ils ont été transmis par les historiens. C'est le cas de la conservation de la prédiction de l'oracle grec, d'Apollon, présente à la fois dans le récit de Tite-Live et dans celui de Denys d'Halicarnasse. Dans la pièce, elle est rapportée directement par Camille à sa confidente Julie à la scène 2 de l'acte I. C'est un moment crucial où Camille exprime avec beaucoup d'espoir la fin imminente de la guerre entre Rome et Albe ainsi que son mariage prévue avec son amant, Curiace :

« Albe et Rome demain prendront une autre face,
Tes vœux sont exaucés, elles auront la Paix,
Et tu seras unie avec ton Curiace,
Sans qu'un mauvais sort ne t'en sépare jamais²³⁸ ».

La conservation de la prédiction de l'Oracle ne se borne pas à renforcer l'aspect tragique de la pièce, elle ajoute également une dimension de destinée inévitable, où les personnages (Curiace et Camille) sont confrontés à un destin tragique. Le récit d'Apollon joue un rôle clé dans le déroulement des événements en intensifiant les tensions dramatiques entre les personnages. Ainsi, nous pouvons souligner que la réécriture directe de la prédiction de l'Oracle contribue à créer une atmosphère tragique, à mettre en lumière le poids du destin sur les actions des protagonistes et à explorer les thèmes de la destinée et du libre arbitre. Ces différents exemples nous confortent dans nos propos selon lesquels de toutes les pièces du corpus pour lesquelles nous pouvons parler de conservation maximale de la matière historique dérivant des sources, *Horace* reste sans équivalent et demeure et de loin celle où la dette de Corneille à l'égard des historiens est sans égale. Cette constatation nous amène à examiner de manière

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, v. 195-198, p. 851.

approfondir l'influence des sources latines dans la construction du personnage d'Horace par Corneille.

b. L'influence des sources latines dans la conception des traits du personnage d'Horace

Il nous semble essentiel de rappeler que dans l'élaboration de l'intrigue d'*Horace*, Corneille a fait le choix de privilégier le réel historique. Or le récit de l'historien met au premier plan l'héroïsme du personnage d'Horace, pour la bravoure duquel Tullus le roi des Romains est honoré à l'issue de la guerre qui l'opposait à la cité voisine d'Albe. En faisant le choix d'une *inventio* qui privilégie la vérité historique, on s'attend à ce que Corneille, dans l'élaboration du caractère d'Horace, prenne en compte les caractéristiques héroïques du personnage selon les données historiques. C'est ainsi qu'Horace, comme dans les sources romaines, est placé au centre de la pièce ; il est le premier personnage de la pièce, ne serait-ce que par le double péril qui pèse sur lui, respectivement pour son combat contre les trois guerriers albains (les Curiaces) et sa condamnation à la peine capitale après avoir mortellement puni sa sœur, Camille. Horace est certes fiancé et frère, mais la caractérisation de son personnage est faite sur la base de son rôle de guerrier romain. Corneille met principalement en scène son extrême patriotisme (acte II, scène 1²³⁹), une caractérisation qui met Horace au-dessus de l'autre protagoniste, et pour laquelle il perd toute son humanité selon son ami, Curiace, et sa sœur, Camille, qui le décrivent respectivement sous les traits d'un « barbare » (acte II, scène 3, v. 456 ; acte IV, scène 5, v. 1278) et d'un « tigre altéré de sang » (acte IV, scène 5, v. 1287).

C'est en fait le caractère irréflecti, indépassable et patriotique d'Horace qui donne une dimension tragique à son personnage, mais également à la pièce qui d'ailleurs porte son nom. Contrairement à son ami Curiace qui profite de la courte trêve pour rendre visite à son amante Camille (acte I, scène 3), Corneille ne fait apparaître Horace qu'à un moment crucial de l'action, celui qui précède le choix des Horaces, c'est-à-dire les trois combattants romains dont dépend le sort de Rome (acte II, scène 1). Ainsi, « loin de trembler pour Albe²⁴⁰ », Horace trouve plutôt de la gloire dans son choix et celui de ses deux frères comme le laisse voir sa première réplique où apparaissent les premiers traits caractéristiques de son personnage tragique :

²³⁹ « Rome a trop cru de moi, mais mon âme ravie / Remplira son attente, ou quittera la vie » ([in] *OC, op.cit.*, *Horace*, p. 856.

²⁴⁰ *Ibid.*, acte II, scène 1, v. 371, p. 856.

Qui veut mourir ou vaincre est vaincu rarement ;
Ce noble désespoir périt malaisément,
Rome, quoi qu'il en soit, ne sera point Sujette,
Que mes derniers soupirs n'assurent ma défaite²⁴¹.

Cependant, il faut souligner que c'est le choix des Curiaces qui permet à Corneille d'accentuer davantage le côté tragique de son personnage. En effet, si la résolution du roi Tullus et du dictateur albain de finir la guerre dans un combat singulier entre les trois guerriers a été en partie encouragée par la proximité des liens familiaux qui unissent les deux peuples, il convient toutefois de préciser que le hasard a fait que leur choix concerne deux familles unies par les liens de l'amitié. De fait, au-delà de la relation amoureuse historique qu'entretient le couple des amants (Curiace et Camille), l'invention de Sabine en tant que sœur des Curiaces et femme d'Horace contribue encore à rendre plus évidente l'alliance des deux familles qui, désormais, sont unies aussi par les liens du mariage. L'aîné des Horaces est le mari de la sœur des Curiaces, tandis que la sœur des Horaces est l'amante de l'aîné des Curiaces. Tous les deux refusent tout de même de soumettre leur devoir patriotique à leurs passions, mais à des degrés différents. Nonobstant, nous ne prenons pas le risque d'affirmer que Curiace est moins patriotique qu'Horace, d'ailleurs il est lui-même catégorique sur ce point :

Je n'ai point consulté pour suivre mon devoir,
Notre longue amitié, l'amour, ni l'alliance,
N'ont pu mettre un moment mon esprit en balance,
Et puisque par ce choix Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que vous pour Rome²⁴².

Nous pouvons tout de même souligner le fait que Curiace n'est pas animé par la même faveur patriotique d'Horace, car, au lieu d'être enflé par la gloire comme le fait Horace, il reçoit tristement cet honneur et, pis encore, il se met à regretter ce qu'il lui enlève :

Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler.
J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte²⁴³.

²⁴¹ *Ibid.*, acte II, scène 1, v. 385-388, p. 856.

²⁴² *Ibid.*, acte II, scène 3, v. 462-466, p. 859.

²⁴³ *Ibid.*, v. 478-479, p. 860.

C'est la raison pour laquelle nous pensons qu'Horace présente des traits héroïques inconnues de son rival Curiace, car son âpre vertu exige le don de soi à la patrie et transcende surtout les liens de l'amitié et du sang²⁴⁴. Cette supériorité d'Horace est soulignée par le commentaire qu'en fait S. Doubrovsky :

[...] Horace découvre et tente de faire comprendre à Curiace, [...] qu'un Maître véritable ne saurait se contenter d'être « *unus inter pares* », mais qu'il lui faut, sous peine de trahir sa vocation, être « *primus inter pares* ». Il s'agit de se faire reconnaître comme supérieur au sein même de la classe supérieure, de remplacer la « vertu ordinaire » par une vertu extraordinaire, en un mot, d'affirmer une constance *au second degré*²⁴⁵.

Ainsi, s'il est vrai qu'Horace est présenté dans la *fabula* comme le symbole de la vertu patriotique romaine, il faut préciser aussi que, dans l'interprétation qu'en propose Corneille, il est l'incarnation du mythe de la Rome stoïcienne et héroïque, où le sens de l'honneur s'élève au-dessus des passions de l'amour et des affections familiales²⁴⁶. C'est ainsi que l'on peut approuver les analyses de G. Lanson lorsqu'il affirme qu'Horace « préfère à toute chose sa patrie²⁴⁷ ». Sur ce point, la réflexion du critique est confortée par les affirmations de L. Picciola qui va plus loin en constatant :

Le concept de Magnanimité, dérivant de l'*Éthique à Nicomaque* et de la *Rhétorique* d'Aristote, serait le modèle selon lequel Horace sacrifie son individualité pour transférer ses énergies au service de Rome²⁴⁸.

Il s'avère qu'Horace respecte le critère de la ressemblance – les traits guerriers et patriotiques du personnage dans le récit de l'historien sont mis au premier plan par Corneille –, tout comme d'ailleurs celui de la convenance qui est ici induit par les sources latines – Horace

²⁴⁴ Cette lecture est partagée par L. Picciola qui affirme que : « Non seulement Corneille ne plaçait dans la bouche de Curiace aucune expression orgueilleusement autoréférentielle mais lui faisait déclarer : « je suis homme », en quoi il s'opposait à l'« être Romain » que lui vantait Horace. Certes, cette dernière formule était censée à la fois dire la valeur, la grandeur, et mobiliser toutes les énergies : *mutatis mutandis*, le héros éponyme incitait Curiace à se montrer comme tel, quoiqu'il fût Albain ; toutefois, prononcée par les Horaces, père et fils, elle pouvait apparaître comme le gage d'une endurance confinant à l'insensibilité et c'est bien à cette promotion de la dureté que Curiace, sans reculer devant le combat, opposait son humanité et peut-être son humilité, valeur chrétienne. » ([in] *Théâtre* de Pierre Corneille, dir., L. Picciola, Paris, Classiques Garnier « Bibliothèque du théâtre français », « Introduction générale », t. II, p. 52).

²⁴⁵ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, *op.cit.*, p. 146.

²⁴⁶ Le comportement d'Horace entre dans la lignée de la réflexion de Jean-Louis Guez de Balzac qui considère que le Romain ne « ne connaît ni nature, ni alliance, ni affection, quand il y va de l'intérêt de celui-là, et n'aime ni ne hait que pour des considérations publiques » ([in] *Œuvres diverses*, [1644], éd., citée, p. 63.)

²⁴⁷ Gustave Lanson, *Corneille*, Paris, Hachette, 1898, p. 103.

²⁴⁸ Florence Dobby-Poirson, *Théâtre* de Pierre Corneille, *op.cit.*, p. 918.

est jeune, patriote, courageux et en quête de gloire. L'absence d'humanité d'Horace et son excès de vertu pour défendre Rome sont donc une conséquence de la conservation massive des sources historiques au moment de la conception par le dramaturge de son personnage. Nous n'allons pas revenir sur le détail des remarques à propos du second péril d'Horace²⁴⁹, mais une chose est sûre, cela aurait dû être évité si Corneille, au lieu de suivre la narration historique, avait choisi d'infléchir la vérité des sources pour se conformer aux bienséances dans l'élaboration du caractère de son premier personnage.

c. Le rôle des sources latines dans la caractérisation de Massinisse

Nonobstant, il convient de souligner que cette pratique cornélienne consistant à privilégier les éléments de la narration historique dans la conception de ses premiers personnages date certes d'*Horace* en ce qui concerne ses tragédies romaines, mais on la retrouve aussi dans d'autres pièces romaines du corpus. C'est le cas du personnage de Massinisse deux décennies plus tard dans *Sophonisbe*. Rappelons qu'en 1663, le projet de Corneille visait à concurrencer – quoi qu'il en dise dans la préface²⁵⁰ – l'un de ses adversaires pendant la querelle du *Cid*²⁵¹, à savoir Mairet qui, trente ans plus tôt, avait mis sur la scène le sujet de *Sophonisbe*. Et sa grande réussite a été avant tout son choix de substituer le sujet historique du suicide de *Sophonisbe* qui était déjà chez Mairet à celui de la mort des amants²⁵². Cela entraîne une modification rigoureuse de la matière historique privilégiée dans la manière dont les premiers personnages, tels que Massinisse, sont caractérisés. Corneille, au contraire, dans sa *Sophonisbe* choisit de rétablir le sujet historique, et cela aura des conséquences majeures sur le traitement de ses sources et principalement dans la manière de concevoir les traits caractéristiques de Massinisse. En effet, Tite-Live, l'historien dont Corneille s'est largement inspiré, le décrit dans son récit avant tout comme un chef militaire ambitieux. De fait, après l'injonction du général romain Scipion et de son lieutenant, Lélius, qui lui ordonnent de

²⁴⁹ Voir Chapelain, *Lettres*, éd., citée (« Dès l'année passée je lui dis qu'il fallait changer son cinquième acte des Horaces et lui dis par le menu comment il avait résisté toujours depuis, quoique tout le monde lui criât que sa fin était brutale et froide, et qu'il en devait passer par mon avis », p. 721-722).

²⁵⁰ « J'ai cru plus à propos, écrit Corneille, de respecter sa gloire et ménager la mienne, par une scrupuleuse exactitude à m'écarter de sa route, pour ne laisser aucun lieu de dire, ni que je sois demeuré au-dessous de lui, ni que j'aie prétendu m'élever au-dessus, puisqu'on ne peut faire aucune comparaison entre les choses, où l'on ne voit aucune concurrence » ([in] *OC*, *op.cit.*, p. 381.)

²⁵¹ Voir *La querelle du Cid (1637-1638)*, éd., J.-M. Civardi, *op.cit.*

²⁵² Voir B. Louvat-Molozay [in] Introduction [in] *Théâtre complet* de J. Mairet, Paris, éd. G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », t. I, 2004, p. 28-83.

renoncer à son mariage avec l'ennemie jurée de Rome, Sophonisbe, la reine carthaginoise, Massinisse accepte leur décision et repart vers de nouvelles conquêtes.

Corneille accorde ainsi une part importante à la représentation des relations politiques entre Massinisse et Sophonisbe. Le mariage avec la Carthaginoise est avant tout considéré comme une vengeance du roi numide contre Syphax qui avait profité de l'absence de Massinisse pour épouser sa promise, Sophonisbe :

Vous [Sophonisbe] me fûtes promise, auparavant qu'à lui [Syphax],
Et cette foi donnée, et reçue à Carthage,
Quand vous voudrez m'aimer, d'avec lui vous dégage
Si de votre personne il s'est vu possesseur,
Il en fut moins l'époux, que l'heureux ravisseur,
Et sa captivité qui rompt cette Hyménée
Laisse votre main libre, et la sienne enchaînée.
Rendez-vous à vous-même, et s'il vous peut venir
De notre amour passé quelque doux souvenir²⁵³.

En outre, Corneille choisit de garder en vie Massinisse qui, comme dans l'histoire, met ses ambitions de conquête au-dessus de sa passion amoureuse. C'est pourquoi, même si Massinisse se voit doter de certains traits de l'amoureux passionnel pour accélérer son mariage (acte II, scène 4), Corneille privilégie les caractéristiques militaires du personnage. Corneille conçoit le personnage de Massinisse en faisant quasiment abstraction des caractéristiques romanesques du personnage dans la *Sophonisbe* de Mairet. C'est dans ce même ordre d'idées qu'on peut admettre que Corneille a voulu concurrencer son prédécesseur sur le même sujet. Car quand il affirme dans la préface de sa *Sophonisbe* :

Quoi qu'il en soit, comme je ne sais que les règles d'Aristote, et d'Horace, et ne les sais pas même trop bien, je ne hasarde pas volontiers en dépit d'elles ces agréments surnaturels et miraculeux, qui défigurent quelquefois nos personnages autant qu'ils les embellissent, et détruisent l'histoire au lieu de la corriger²⁵⁴.

Corneille adresse une critique à Mairet concernant la manière dont il avait infléchi certains éléments des sources latines – l'invention de la mort de Syphax et le suicide de Massinisse – et

²⁵³ OC, *op.cit.*, acte II, scène 4, v. 638-646, p. 407.

²⁵⁴ OC, *ibid.*, Préface de *Sophonisbe*, p. 384.

surtout présenté Massinisse sous les traits du héros romanesque dont le seul remède contre la désillusion du désir amoureux est le suicide.

d. La perfection de la conservation maximale dans *Othon* en 1664

La conservation maximale de la matière historique dérivant des sources ne concerne pas seulement *Horace*, elle est aussi présente dans d'autres pièces du corpus telles que *La Mort de Pompée* (1643) *Sertorius* (1663) *Sophonisbe* (1663) et *Othon* (1664). Lorsqu'on examine ces différentes pièces, on remarque rapidement une démarche similaire dans l'organisation de la matière historique, qui joue un rôle significatif dans le développement des actions principales. L'organisation des actions principales de ces pièces est étroitement liée à la matière historique. Les événements historiques servent de cadre et de toile de fond aux conflits et aux dilemmes dramatiques des personnages. Les enjeux politiques, les rivalités, les trahisons et les décisions cruciales des protagonistes sont tous influencés par le contexte historique dans lequel ils évoluent. Ainsi, la conservation maximale de la matière historique dans ces pièces témoigne du souci de Corneille de préserver l'authenticité historique tout en créant des drames intenses et captivants. Ces pièces constituent des témoignages de l'art de la tragédie régulière et de la maîtrise de Corneille dans l'utilisation de la matière historique pour susciter des émotions et nourrir la réflexion des spectateurs.

Dans toutes ces tragédies, *Othon* est un exemple significatif de la manière dont Corneille a intégré massivement la matière historique à l'organisation de l'action tragique. L'auteur lui-même le souligne en expliquant dans la préface de 1665 sa méthode de travail :

Le sujet est tiré de Tacite qui commence ses *Histoires*²⁵⁵ par celles-ci, et je n'en ai mis sur le théâtre à qui j'ai gardé plus de fidélité, et prêté plus d'invention. Les caractères de ceux que j'y fais parler y sont les mêmes que chez cet incomparable auteur [...]. J'ai tâché de faire paraître les vertus de mon héros en tout leur éclat, sans en dissimuler les vices non plus que lui, [...] ²⁵⁶.

Corneille reconnaît ouvertement sa dette envers l'Histoire racontée par Tacite dans ses *Annales*. Cependant, contrairement à *Horace* où il a explicitement indiqué ses emprunts historiques, il ne mentionne pas précisément les passages qu'il a utilisés de Tacite dans *Othon*. Il ne donne

²⁵⁵ *Histoires* [in] *Œuvres complètes*, trad. C. Salles, Paris, R. Laffont, éd., citée.

²⁵⁶ *OC*, Préface d'*Othon*, *op.cit.*, p. 461.

pas de références spécifiques ni de citations directes pour situer ses emprunts. En réalisant une étude approfondie des sources latines, nous avons pu identifier que la plupart des emprunts de Corneille proviennent du chapitre 14 des *Histoires*²⁵⁷ de Tacite. Ce chapitre spécifique a été une source majeure d'inspiration pour Corneille dans la construction de son intrigue et de ses personnages. Nous avons ainsi mené une analyse comparative qui nous a permis d'évaluer la dette de Corneille envers les sources historiques. Les observations que nous avons faites soutiennent les affirmations du dramaturge selon lesquelles il a été fidèle à l'histoire, d'une part en ce qui concerne les caractères des personnages²⁵⁸ et, d'autre part, par rapport aux événements. La continuité de la *fabula* de Galba dans *Othon* démontre l'importance accordée par le dramaturge à la conservation de la matière historique et son souci de proximité vis-à-vis des sources latines.

Selon Tacite, l'empereur romain Galba, devenu vieux, réunit ses trois principaux conseillers Lacus, Vinius et Marcianus, leur fait part de sa décision de se retirer de la tête de l'empire et surtout de son souhait de désigner Pison comme son successeur malgré le mérite d'Othon. Surpris de la nouvelle, les trois conseillers tentent de tirer profit de la situation en jouant de leur influence. Lacus et Marcianus soutiennent le choix de Pison, c'est-à-dire celui dont le règne ne remettra pas en cause leurs avantages, tandis que Vinius met tous ses efforts au service d'Othon, espérant que le mariage de celui-ci avec sa fille veuve, que Corneille nomme Plautine, lui donnera une position privilégiée dans l'empire. Six jours après son annonce, Galba porte son choix sur Pison et rend publique sa décision. Othon, cruellement déçu, tente avec ses amis un coup de force, un groupe de soldats mutins se joint à eux et proclame Othon empereur. Excités par la foule, ils organisent un soulèvement au cours duquel sont assassinés tour à tour le roi Galba, son successeur désigné, Pison, et tous les membres du conseil.

En effet, en plus de la source déclarée par Corneille, qui est Tacite et ses *Annales*, il est tout à fait possible que le dramaturge ait eu accès à une source implicite, à savoir les *Vies parallèles*²⁵⁹ de Plutarque. Ce dernier est un historien grec qui raconte également cette histoire dans ses écrits. Bien que Corneille n'ait pas mentionné explicitement cette source, il est

²⁵⁷ Tacite, *Histoires*, *op.cit.*

²⁵⁸ « Les caractères de ceux que j'y fais parler, écrit-il dans la préface de la pièce, y sont les mêmes que chez cet incomparable auteur » ([in] *OC*, *op.cit.*, p. 461.)

²⁵⁹ « Vie de Galba » [in] *Vies parallèles*, trad. Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008, p. 1901-1924.

plausible qu'il se soit inspiré d'elle pour enrichir sa connaissance de l'histoire et des personnages. En plus de Tacite et de Plutarque, il est possible enfin que Corneille ait consulté les *Vies des douze Césars*²⁶⁰ de Suétone pour obtenir des informations supplémentaires sur l'épisode de l'accession d'Othon au pouvoir et les événements qui s'en sont suivis. Les écrits de Suétone sont une autre source historique importante pour la période romaine, et il est tout à fait probable que Corneille ait puisé des éléments de son récit pour l'élaboration de sa pièce. En outre, nous retrouvons la narration de cet épisode dans les *Vies des douze Césars*²⁶¹ de Suétone, dont Corneille aurait pu tirer d'autres éléments qui lui ont servi dans l'élaboration de sa pièce. Par exemple, dans l'élaboration du discours de Lacus (acte II, scène 3), en réponse aux arguments prémonitoires de Martian concernant le sort qui les attendrait si Othon était choisi comme successeur de Galba, nous pouvons percevoir une possible influence des sources historiques telles que Suétone :

Nos ordres règlent tout, nous donnons, retranchons,
 Rien n'est exécuté dès que nous l'empêchons
 Comme un de nous il faut que tout s'obtienne,
 Nous voyons notre Cour plus grosse que la sienne [...]
 Il nous en faut prendre un qui satisfait des titres
 Nous laisse du pouvoir les suprêmes arbitres. [...]
 Ne vivons que pour nous, et ne pensons qu'à nous.
 Je vous le dis encor, mettre Othon sur nos têtes,
 C'est nous livrer tous deux à d'horribles tempêtes²⁶².

Ce discours de Lacus, dans lequel il exprime ses craintes quant aux conséquences désastreuses de la succession d'Othon, est en parfait accord avec les préoccupations des conseillers de Galba telles qu'elles sont décrites dans les sources de Suétone. Il est également présenté par le dramaturge dans une structure similaire à celle que l'on retrouve dans la narration des *Vies des douze Césars*, où l'on peut lire :

Il était mené par les caprices de trois hommes, communément appelés ses pédagogues, qui habitaient avec lui au Palais et qui ne le lâchaient jamais. C'étaient Titus Vinius, son légat en Hispanie, d'une rapacité phénoménale ; Cornelius Laco, passé du statut d'assesseur à celui de préfet du prétoire, insupportable d'arrogance et de bêtise ; l'affranchi Icelus, qu'il avait peu de temps auparavant gratifié de l'anneau d'or et de

²⁶⁰ « Vie de Galba et Vie d'Othon » [in] *Vies des douze césars* de Suétone, trad., G. F. de Lachapelle, Paris, Les Belles lettres « Edito Minor », 2016, p. 307-334.

²⁶¹ « Vie de Galba et Vie d'Othon » [in] *Vies des douze césars* de Suétone, trad., G. F. de Lachapelle, Paris, Les Belles lettres « Edito Minor », 2016, p. 307-334.

²⁶² *OC, Othon, op.cit.*, acte II, v. 620-634 et v. 656-658, p. 484-485.

surnom de Marcianus, et qui aspirait désormais à atteindre le sommet de l'ordre équestre. Il se laissa si passivement manipuler par ces individus, tous sujets à des vices de nature différente, qu'il avait du mal à maintenir une ligne de conduite personnelle [...] ²⁶³.

Ainsi, nous retrouvons dans la réplique de Lacus l'influence des trois « pédagogues qui habitaient avec lui au Palais ²⁶⁴ », ce qui n'est pas mentionné dans le texte de Tacite, mais qui est explicite dans le récit de Suétone. De plus, l'idée de la grande probité morale de Pison ²⁶⁵, qui a joué un rôle déterminant dans la décision de Galba de choisir un successeur à la tête de l'empire ²⁶⁶, se trouve également dans les sources rapportées par Suétone. Ces éléments supplémentaires suggèrent que Corneille a pu tirer des informations de différentes sources pour enrichir son récit et donner plus de profondeur aux personnages et aux événements d'*Othon*. L'emprunt de Corneille au texte de Suétone est plus évidente dans la peinture des caractères des trois « pédagogues ». Suétone décrit Vinius comme « d'une rapacité phénoménale ²⁶⁷ », et cela se traduit dans la pièce de Corneille par la construction d'un personnage qui, vivant dans l'incertitude et la crainte de ses ennemis depuis que l'empereur Galba doit se choisir un successeur, est prêt à toutes les manœuvres pour obtenir une position privilégiée auprès du futur nouvel empereur. Cela se manifeste notamment par l'utilisation de sa fille Plautine, à qui il ordonne de rompre ses fiançailles avec Othon au détriment de Camille, la nièce de Galba (acte I, scènes 2 et 3). Ainsi, il convient de souligner que Corneille s'inspire en partie du portrait de Vinius dressé par Suétone pour créer un personnage manipulateur et avide de pouvoir (acte IV, scènes 2 et 3).

Cela dit, la conjonction des emprunts avérés et non avérés dans *Othon* démontre clairement la place prépondérante de la matière historique issue des sources dans l'élaboration de la pièce ²⁶⁸. Corneille, tout en s'appuyant sur des sources historiques déclarées (les *Annales* de Tacite), intègre des éléments implicites provenant d'autres historiens tels que Suétone. Cette

²⁶³ Suétone, *Vies des douze césars*, *op.cit.*, p. 317-118.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ « [...] tes grandes qualités et l'amour de la patrie m'ont décidé à t'appeler du sein du repos à ce rang suprême, que nos ancêtres se disputaient par les armes, et que la guerre m'a donné... Ce n'est pas que je n'aie des parents ou des compagnons d'armes... c'est la préférence que je te donne, non sur les miens seulement, mais même sur les tiens... ta vie passée n'a rien à se faire pardonner. », *ibid.*

²⁶⁶ (« Pison n'en voudra pas dédire ma promesse. / Je l'ai nommé César pour le faire Empereur, / Vous savez ses vertus, je répons de son cœur. ») [*In*] *Othon*, acte III, scène 4, v. 1018-1020, p. 498.

²⁶⁷ Suétone, *Vies des douze césars*, *op.cit.*

²⁶⁸ « Il va vous mettre sur le théâtre, écrit Tallemant de Réaux, toute la politique de Tacite comme il y a mis toutes les déclamations de Lucain [dans *La Mort de Pompée* (1643)] » (*Historiettes* [1657], Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. II, p. 907).

combinaison d'emprunts avérés et non avérés témoigne de l'importance capitale accordée par Corneille à la proximité vis-à-vis des événements historiques. L'empreinte de Suétone dans *Othon* offre ainsi une dimension réaliste et nuancée à l'intrigue, mettant en lumière les intrications des jeux de pouvoir et les manipulations entourant la succession impériale.

Cette manière de conserver une part importante de la matière brute dérivant des sources fait partie des techniques de réagencement de l'Histoire fréquemment utilisées par Corneille. Nous retrouvons cette approche notable dans plusieurs pièces du corpus, en particulier celles dans lesquelles le dramaturge accorde une importance primordiale à la réalité historique dans la constitution et la disposition de la matière de l'intrigue. Corneille puise donc dans les récits historiques existants pour nourrir ses pièces, qu'il adapte ensuite à la forme théâtrale. Il sélectionne les événements, les personnages et les éléments clés de l'histoire qu'il juge les plus pertinents et les intègre dans sa propre œuvre, tout en les ajustant pour des raisons dramatiques ou pour renforcer les enjeux de l'action.

Cette technique lui permet de conférer une profondeur historique remarquable à ses tragédies, en les ancrant solidement dans un contexte réel et en insufflant un sentiment de véracité aux personnages et aux événements mis en scène. En conservant une part importante de la matière brute dérivant des sources, le poète cherche à préserver l'authenticité historique tout en offrant au public un spectacle théâtral captivant et convaincant²⁶⁹. Parmi les tragédies qui illustrent parfaitement cette approche, nous retrouvons notamment *La Mort de Pompée* (1643) et *Sophonisbe* (1663), deux pièces dans lesquelles Corneille reconnaît successivement avoir conservé l'Histoire²⁷⁰ et les caractères²⁷¹ de ses personnages en privilégiant essentiellement leurs traits tels qu'ils sont dans les sources romaines. Cette utilisation significative de la matière historique issue de ses sources latines, il donne une dimension authentique et instructive à ses pièces, offrant ainsi aux spectateurs une réflexion sur les passions humaines et les dilemmes moraux au travers de figures historiques marquantes telles que la Cléopâtre d'Égypte ou celle de Syrie, ainsi que Sophonisbe.

²⁶⁹ Voir J. Maurens, « *Othon* ou la reconquête du succès », *Littératures*, n°19, 1988, p. 79-86, https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1988, consulté le 23/06/2021.

²⁷⁰ « A bien considérer cette pièce, écrit Corneille, je ne crois qu'il y en ait sur le théâtre, ou l'Histoire soit plus conservée, [...] », [in] examen de *La Mort de Pompée*, *op.cit.*

²⁷¹ Dans la préface de *Sophonisbe*, Corneille revient sur sa dette en avouant ceci : « Vous trouverez en cette tragédie les caractères tels que chez Tite-Live ; vous y verrez Sophonisbe avec le même attachement aux intérêts de son pays, et la même haine pour Rome, qu'il lui attribue. », [in] préface de *Sophonisbe*, *ibid.*, p. 382.

2. La conservation à degré minimale des sources historiques

C'est la seconde technique de conservation, c'est-à-dire celle avec laquelle la matière originelle conservée par Corneille concerne principalement les sujets et les noms des premiers personnages. Sont ainsi concernées par la conservation minimale certaines pièces telles que *Cinna* (1641) *Rodogune* (1644) *Héraclius* (1647) ou *Nicomède* (1651). Le point commun de ces pièces est donc la réduction de la matière historique aux éléments essentiels. Corneille conserve le cadre général de l'histoire, mais les détails historiques sont souvent écartés ou adaptés pour se conformer aux exigences de la tragédie classique. Dans les deux cas, les sources historiques sont soit peu présentes dans les différentes parties des pièces, soit elles sont fondées sur des actions si violentes et invraisemblables que Corneille est obligé de modifier la syntaxe originelle, une exigence sans laquelle le dramaturge court le risque de faillir à certaines règles du genre comme le respect des bienséances ou de la vraisemblance. Ainsi, la conservation minimale des sources historiques dans ces pièces témoigne de l'habileté de Corneille à réagencer et à adapter l'histoire selon les exigences du théâtre et ses propres conceptions dramatiques. Il sélectionne les éléments les plus pertinents et les intègre à sa propre œuvre, en éliminant, en déplaçant ou en modifiant les aspects qui pourraient nuire à la cohérence ou à la crédibilité de la pièce. Cette approche permet à dramaturge de créer des tragédies qui allient la grandeur de l'histoire à la puissance émotionnelle du théâtre.

a. *Cinna* comme exemple de conservation minimale en 1641

Cinna, l'une des pièces emblématiques de Corneille, met en évidence pour la première la pratique²⁷² de la conservation minimale des sources. Dans cette œuvre, le dramaturge s'est principalement inspiré du traité *De Clementia*²⁷³ de Sénèque. Toutefois, il a choisi de conserver uniquement certains éléments essentiels issus de cette source tels que le sujet de la pièce, qui tourne autour de la dénonciation du complot contre l'empereur Auguste, la clémence de ce dernier, ainsi que les noms des deux principaux personnages, à savoir Auguste et Cinna. Corneille a soigneusement sélectionné les éléments fondamentaux du traité *De Clementia* qui

²⁷² Selon G. Forestier, « *Cinna* inaugure une nouvelle méthode de composition [...] », [in] *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, p. 126. Il convient de préciser que la thèse du critique est en rapport avec ce qu'il appelle une construction à rebours, consistant à une reconstitution des faits à partir d'un dénouement choisi au préalable par le dramaturge. Notre consiste entre autres à appréhender à la fois la part de la matière privilégiée issue des sources sénéquéennes et surtout la façon dont celle-ci sera mobilisée et complétée par des inventions pour en faire une belle pièce.

²⁷³ Sénèque, *De Clementia, op.cit.*, éd., citée.

correspondaient à ses intentions poétiques, consistant à mettre en scène la question de la justice et de la clémence dans le contexte politique. Cette approche lui a permis de construire une pièce réussie et captivante, en s'adaptant aux contraintes du genre tragique, telles que le respect de la vraisemblance et des bienséances. Ainsi, *Cinna* a su séduire le public en offrant une intrigue puissante et en rendant hommage à la source qui l'a inspiré.

La narration de la vie d'Auguste destinée au jeune Néron, telle que réalisée par Sénèque, nous offre un aperçu intéressant sur la manière dont Corneille a remodelé les sources de *Cinna*. Selon Sénèque, la jeunesse d'Auguste (Octave-César) est marquée par la violence et les crimes, mais il parvient à atteindre la maturité dans la sagesse, la paix et la tranquillité. Cependant, un jour, on lui rapporte que Cinna, l'un de ses plus proches lieutenants, prépare une conspiration contre lui. Profondément en colère et douloureusement affecté par la trahison du chef, Auguste réunit ses conseillers et annonce sa décision de punir sévèrement Cinna, afin de servir d'exemple aux autres. C'est alors que sa femme Livie intervient avec douceur et lui conseille de maîtriser sa violence et d'accorder son pardon aux conspirateurs. Après un moment d'hésitation, Auguste est convaincu par les paroles de Livie. Il fait immédiatement venir le chef, Cinna, et lui demande de l'écouter sans l'interrompre. Ainsi débute un long discours d'Auguste, au cours duquel il se questionne, et questionne également Cinna sur la façon dont, après avoir reçu tant de bienfaits et de faveurs de sa part, lui, qui est né dans le camp des ennemis, peut avoir l'intention de l'assassiner. Suivant les conseils de sa femme, Auguste finit par pardonner à Cinna. Plus tard, il accorde même le consulat à Cinna, et leur amitié devient la plus fidèle et la plus dévouée qui soit. Jusqu'à la mort d'Auguste, personne n'ose comploter contre lui.

Cette narration de Sénèque souligne le pouvoir de la clémence d'Auguste et met en évidence la force de l'influence de Livie sur ses décisions. C'est un exemple frappant de la capacité d'un dirigeant à mettre de côté sa colère et à favoriser la réconciliation plutôt que la vengeance²⁷⁴. Cette histoire illustre également la transformation de Cinna, qui, grâce à la clémence d'Auguste, devient un ami loyal et dévoué.

²⁷⁴ C'est la raison pour laquelle G. Forestier considère que « le geste d'Auguste est soit une action invraisemblable. Mais c'est une action invraisemblable qui redevient vraisemblable du fait de la nature elle-même exceptionnelle de la vertu de clémence qui la sous-tend. C'est une action invraisemblable qui reste dans le cadre de la vraisemblance, et qui est donc inattaquable » [in] *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, p. 305.

Il faut juste remarquer que le récit de Sénèque, par sa nature philosophique, raconte certes l'un des épisodes les plus mémorables de la vie de l'empereur Auguste, mais c'est avant tout un texte qui a été principalement destiné à servir de source d'inspiration au jeune empereur Néron. En racontant cette histoire à Néron dont il est le précepteur, Sénèque cherche à mettre en évidence les qualités et les enseignements que Néron peut tirer de l'exemple d'Auguste. Par ce récit, Sénèque souhaite transmettre des leçons de clémence, de sagesse et de maîtrise de soi à Néron, afin de l'encourager à adopter des comportements similaires dans l'exercice de son propre pouvoir. Cette utilisation du récit historique à des fins éducatives²⁷⁵ et inspirantes est typique de la philosophie de Sénèque, qui cherche à enseigner la sagesse et la vertu aux dirigeants romains de son époque²⁷⁶. Ainsi, le récit de Sénèque, y compris l'épisode de Cinna, est destiné à servir de guide moral pour Néron et à l'encourager à prendre des décisions justes et bienveillantes. En rédigeant ce traité, Sénèque cherche à transmettre à Néron non seulement les faits et les événements de l'histoire d'Auguste, mais également les principes philosophiques qui sous-tendent les actions de l'empereur²⁷⁷. Il met en évidence les vertus de clémence, de sagesse et de maîtrise de soi, soulignant ainsi l'importance de ces qualités dans l'exercice du pouvoir.

À travers ce traité, Sénèque souhaite guider Néron sur la voie de la vertu et de la magnanimité, en lui fournissant des exemples concrets et des leçons morales tirées de l'histoire. Ainsi, la dimension philosophique de l'histoire d'Auguste devient essentielle dans la mesure où elle vise à influencer la conduite de Néron en lui offrant un modèle de gouvernance vertueuse.

C'est pourquoi le récit de Sénèque, dans sa forme originelle, ne fournit pas les éléments traditionnels nécessaires à l'élaboration d'une intrigue théâtrale telle qu'un début, un milieu, une fin clairement définis. En tant que traité philosophique, le récit de Sénèque se concentre davantage sur les enseignements moraux et les leçons à transmettre plutôt que sur une structure narrative conventionnelle. Il ne présente pas directement les personnages ni leurs relations de

²⁷⁵ Le choix discursif des événements historiques en fonction des objectifs moraux ou politiques est significatif de l'interprétation du passé que fait le Sénèque pour tenter une action sur le présent. Le philosophe applique ce principe en sa qualité de précepteur de Néron, et l'organisation de son traité est sur ce point très éclairante, notamment la partie centrale du livre I, notamment les chapitre 11 et 12, dans lesquels il aborde la cruauté d'Octave-César et la clémence d'Auguste.

²⁷⁶ Voir à ce sujet, B. Montureux, *Recherches sur le De Clementia de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, « Latomus 123, 1973.

²⁷⁷ Voir l'article de Cl. Brunet, « Sénèque, reflets de l'histoire pour l'éducation du Prince », *Cahiers des études anciennes*, 2010, URL : <http://journals.openedition>, consulté le 13 juillet 2023.

manière théâtrale, mais met plutôt l'accent sur les qualités et les actions d'Auguste, ainsi que sur les principes philosophiques qu'il incarne. Par conséquent, il incombe à Corneille, en tant que dramaturge, de transformer ce traité philosophique mâtiné de narration en une pièce de théâtre cohérente, en introduisant des personnages, des conflits dramatiques qui mettront en valeur les enseignements moraux de la *fabula* d'Auguste.

Sont mentionnés seulement dans les sources Auguste, Cinna, Livie, la découverte de la conspiration et le geste de clémence de l'empereur qui correspond à une partie du dénouement (l'acte V). Ces éléments constituent donc une base assez limitée pour la construction d'une intrigue théâtrale complète²⁷⁸. Le récit de Sénèque met davantage l'accent sur les actions et les conséquences de la conspiration plutôt que sur les motivations profondes des personnages impliqués. Il ne fournit pas d'explications détaillées sur les raisons pour lesquelles Cinna et ses complices complotent contre Auguste. Ces manquements dans le traité de Sénèque sont en fait précieuses pour le dramaturge dans la mesure qu'ils lui permettent d'inventer aisément les circonstances comme il l'écrit :

Il est constant que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action, demeurent en notre pouvoir. L'histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu, qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le poème ; et même il y a quelque apparence de présumer que la mémoire de l'auditeur, qui les aura lues autrefois, ne s'y sera pas si fort attachée qu'il s'aperçoive assez du changement que nous y aurons fait [...]²⁷⁹.

Nous le voyons cela laisse donc à Corneille la liberté de combler ces lacunes et de développer les motivations des personnages, en ajoutant des éléments dramatiques et des dialogues qui permettent de comprendre les mobiles personnels de la conspiration²⁸⁰. Le poète n'a pas procédé à « composition régressive²⁸¹ », comme l'appelle G. Forestier et présente à propos de certaines autres pièces du corpus²⁸². Au lieu de cela, Corneille a opté pour une composition

²⁷⁸ Cette question de la porosité de l'histoire a été l'une des hypothèses majeures du critique J. Lyons qui conçoit cette « imperfection » comme « l'incapacité de l'histoire écrite (et même de la tradition) de fournir une représentation complète du passé », [in] « La triple imperfection de l'histoire », *op.cit.*, p. 38.

²⁷⁹ OC, *op.cit.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 159.

²⁸⁰ La question des lacunes dans les récits historiques a été prise au sérieux par les auteurs de poétiques qui ont réfléchi sur la façon de remodeler la matière historique, tels que La Mesnardière qui, en parlant de l'histoire de César, constatait : « On ne pécherait point contre les Règles du Théâtre, en supposant que César parla davantage à Brutus que les Historiens ne disent ; d'autant qu'il n'est pas impossible qu'une personne assassinée dise vingt ou trente paroles avant son dernier soupir » [in] *La Poétique*, *op.cit.*, p. 32.

²⁸¹ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op.cit.*, p. 15.

²⁸² *Polyeucte, Pompée, Sertorius*.

progressive, ce qui signifie qu'il a choisi une démarche créative consistant à inventer des situations qui découlent de l'acte de clémence d'Auguste. Cette approche implique également l'invention de nouveaux personnages tels qu'Émilie, Maxime et Euphorbe, ainsi que le développement d'épisodes vraisemblables qui enrichissent l'intrigue. La relation amoureuse entre Cinna et Émilie, ainsi que la jalousie de Maxime envers Cinna, sont des éléments dramatiques ajoutés par Corneille pour créer des conflits et des tensions supplémentaires dans la pièce. Ces éléments contribuent à la complexité des caractères et à l'évolution de l'intrigue. En inventant ces personnages et en développant ces épisodes, Corneille a réussi à approfondir les thèmes de la passion, de la loyauté et de la trahison, tout en maintenant l'attention du public tout au long de la pièce.

Nous pouvons constater que le poète adopte une démarche plus ou moins similaire à celle choisie par La Calprenède dans *La Mort de Mithridate* (1626), comme il explique dans l'avis « Au lecteur » placé en tête de celle-ci :

Si j'y ai ajouté quelques incidents, la stérilité du sujet m'y a obligé. Tous les Auteurs qui ont parlé assez au long des actions de sa vie ont traité de sa mort assez succinctement. Plutarque n'en dit que deux mots dans la vie de Pompée. Florus dans son Épitome la rapporte en deux lignes²⁸³.

En effet, dans des pièces telles qu'*Horace* (1639), *La Mort de Pompée* (1643), Corneille est confronté à un travail difficile de remodelage et de sélection des sources historiques. Cependant, dans *Cinna* (1641), il adopte une approche différente. Plutôt que de devoir faire face à des contraintes strictes de conservation et d'adaptation des sources, Corneille se permet ici de recourir à de nombreuses inventions qui lui permettent d'adapter la matière historique aux exigences du genre tragique, telles que les unités d'action et de temps ou la règle de la vraisemblance.

La particularité de *Cinna* consiste entre autres dans le fait que la simplicité du récit de Sénèque permet à Corneille de remodeler facilement la matière historique dans le respect des règles de la tragédie. C'est pourquoi, quand on parle de la conservation minimale des sources dans le cas *Cinna*, il est important de souligner que cela fait plutôt référence aux innombrables inventions que Corneille y a ajoutées. Bien que celui-ci ait conservé l'essentiel du récit de

²⁸³ *La Mort de Mithridate* [1626] [in] *Théâtre du XVII^e siècle, op.cit.*, t. II, p. 146.

Sénèque, il faut préciser que les emprunts du dramaturge occupent une place relativement limitée dans l'action de la pièce, intervenant principalement dans le dénouement de l'action principale. Par exemple, la relation amoureuse entre Cinna et Émilie, ainsi que la jalousie de Maxime envers Cinna, sont des éléments inventés par Corneille qui n'ont pas d'équivalent direct dans les sources historiques.

C'est la raison pour laquelle nous considérons que le procédé de conservation des sources dans *Cinna* (1641) est singulière par rapport à *Rodogune* (1644) ou à *Nicomède* (1651) des pièces dans lesquelles la conservation minimale est lié plutôt au choix de Corneille, celui de ne conserver des sources que les noms de ses principaux personnages. Dans la préface qui accompagne *Rodogune* en 1644, l'auteur présente de manière détaillée les emprunts historiques qu'il a faits pour créer la pièce :

[...] Si la liberté de la poésie peut s'étendre jusqu'à feindre un sujet entier sous des noms véritables, comme j'ai fait ici, où depuis la narration du premier acte qui sert de fondement au reste, jusques aux effets qui paraissent dans le cinquième, il n'y a rien que l'Histoire avoue²⁸⁴.

Nous le voyons ici, Corneille n'a conservé de ses sources que les personnages, à savoir Cléopâtre, Rodogune, Antiochus, ceux-là mêmes sur lesquels il s'appuie pour construire l'intrigue de sa pièce en modifiant considérablement la syntaxe historique qui, somme toute, reste incompatible avec les règles du genre tragique qui ne peuvent souffrir qu'un fils épouse la veuve de son père ou assassine sa propre mère, aussi criminelle soit-elle, pour venger son frère. Ainsi, malgré son opposition affichée à l'interprétation rigide des règles édictées par les doctes, Corneille applique concrètement la recommandation²⁸⁵ de d'Aubignac, celle qui consiste à se passer de tous les événements fournis par les sources peu compatibles avec les règles du genre tragique. Le matériau de *Rodogune* fourni par les sources est constituée d'événements à la limite de l'invraisemblable et des bienséances (une mère qui assassine son propre fils, un fils qui tue sa mère pour venger le meurtre de son frère) qu'aucun poète dramatique s'aventurerait à mettre en scène, risquait de ne pas répondre « aux attentes éthiques

²⁸⁴ OC, Argument de *Rodogune*, t. II, p. 196.

²⁸⁵ « La Scène, écrit d'Aubignac, ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devaient être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme fait un Peintre quand il travaille sur un modèle défectueux », [in] *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, *op.cit.*, p. 113.

du public²⁸⁶ », comme le constate Y. Loraud. De fait, même s'il s'avère que Corneille réitère dans *Horace* (1639) sa tendance à privilégier la vérité historique²⁸⁷ après toutes les critiques formulées contre *Le Cid* (1637²⁸⁸), nous pouvons dire qu'avec *Rodogune* apparaît pour la première fois dans sa production tragique une catégorie de tragédies qui promeut de bout à bout l'invention vraisemblable et dans lesquelles l'Histoire devient un simple prétexte²⁸⁹. Après *Cinna* en 1641, la série des pièces cornéliennes prend un nouveau tournant avec *Rodogune* en 1644. Dans ces tragédies (*Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*), créées de 1644 à 1651, l'invention vraisemblable prévaut sur la vérité historique, et la conservation minimale de l'histoire se présente comme une technique d'élaboration fondée sur le principe de la primauté de la vraisemblance, tel que la conçoivent les doctes, en particulier d'Aubignac. Selon ce dernier, la vraisemblance, c'est-à-dire la cohérence interne de l'œuvre et sa capacité à être acceptée comme plausible par le public, est considérée comme plus importante que la stricte exactitude historique²⁹⁰.

b. La conservation stricte de la matière historique dans *Nicomède* en 1651

Il arrive que le dramaturge exerce une forme de censure²⁹¹ sur certains éléments affreux que lui présentent ses sources. C'est dans cette dynamique d'adaptation de la matière historique vis-à-vis des règles de la tragédie régulière qu'il lui arrive de sélectionner des personnages réels de l'Histoire et de les transformer en héros de tragédie susceptibles de susciter la sympathie des spectateurs ou son admiration. En faisant cela, Corneille fait preuve d'une certaine liberté artistique et d'une volonté de créer des personnages plus complexes et captivants pour le théâtre. Il prend des libertés avec les véritables traits de caractère et les actions historiques des

²⁸⁶ Yasmine Loraud, « Jeu et héroïsme dans le théâtre sérieux cornélien : intergénéricité et complexité des caractères héroïques » [in] *Corneille : un théâtre où la vie est un jeu*, sous la direction de Liliane Picciola, *Corneille présent*, « Publications numériques du CÉRÉdI », n°1, 2021, en ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1203>, consulté le 01/03/ 2022.

²⁸⁷ Corneille préfère par exemple maintenir le meurtre de Camille par la main de son frère au lieu de suivre la suggestion de d'Aubignac qui aurait souhaité qu'elle se suicide au nom des bienséances. D'ailleurs quelques années plus tard, d'Aubignac condamne ouvertement le choix de Corneille en affirmant que « la mort de Camille par la main d'Horace son frère, n'a pas été approuvée Théâtre, bien que ce soit une aventure véritable [...] ». [in] *La Pratique du théâtre*, *op.cit.*, p. 113.

²⁸⁸ Voir *La querelle du Cid* (1637), éd., J.-M. Civardi, *op.cit.*

²⁸⁹ Se pose dès lors la lancinante question du choix des sources historiques dans le théâtre de Corneille. Interrogation à laquelle nous n'avons pas manqué d'y apporter des réponses dans la deuxième de notre travail et par laquelle nous avons pu démontrer la préférence quasi unanime de Corneille aux histoires extraordinaires dans le choix des sujets de ses pièces.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 126.

²⁹¹ Voir Yasmine Loraud, « Histoire, mythe et censure dans les tragédies de Corneille », *Littérature françaises et comparée*, Université Paris-sorbonne, 2014, <https://www.google.com/url>, consulté le 24/07/2020.

figures authentiques qu'il utilise comme fondement, afin de les rendre plus conformes aux conventions et aux attentes du genre tragique. Cela dit, Corneille n'hésite pas à modifier entièrement l'histoire, à réécrire le récit historique pour ôter ce qu'il y a de scandaleux en soi ou selon les conventions du XVII^e siècle.

Ainsi, *Nicomède* de Corneille, créée en 1651, marque un paroxysme dans la manière dont le dramaturge trie, sélectionne, modifie et tisse la matière historique issue de ses sources. Dans cette pièce, Corneille modifie en profondeur l'histoire originelle, en se fondant sur le principe de la vraisemblance. Cette démarche lui permet d'éviter de représenter sur scène « l'horreur d'une catastrophe si barbare²⁹² ». Il ne conserve donc de ses sources, d'une part, que le cadre spatio-temporel, c'est-à-dire le lieu et surtout la période durant laquelle s'est passée l'action historique (Nicomédie, la capitale de Bithynie durant le règne du roi Prusias entre 12-149 av. J.-C.), et, d'autre part, les noms de Prusias et de Nicomède, à savoir les protagonistes de la pièce. C'est pourquoi, même s'il faut considérer les emprunts historiques de Corneille (la tentative d'assassinat de Nicomède par son père, la dénonciation par ceux-là mêmes qui devraient exécuter le complot, le nom d'Hannibal²⁹³), il est important aussi de préciser qu'il modifie considérablement les circonstances de ceux-ci au nom du respect des règles du théâtre.

Avec *Nicomède*, Corneille adopte le choix d'une élaboration esthétique qui répond à son projet poétique de faire une tragédie de l'admiration, un projet qui est toutefois proche de la position de d'Aubignac, celle selon laquelle le poète doit sacrifier l'histoire au nom du principe de vraisemblance. Ainsi, bien que Corneille ne souscrive pas entièrement aux interprétations rigoureuses de d'Aubignac concernant la dialectique entre histoire et invention, notamment dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660), nous pouvons observer une différence dans sa pratique théâtrale. En effet, de nombreuses pièces du dramaturge accordent une importance primordiale aux inventions vraisemblables plutôt qu'à la proximité historique, car ce qui compte pour lui est moins la matière historique que les fictions qu'il crée.

²⁹² OC, *op.cit.*, Examen de *Nicomède*, t. II, p. 642.

²⁹³ Voir l'article de S. Guellouz, « Cet absent à la lourde présence : Hannibal dans le théâtre de Pierre Corneille » [in] *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, dir., Myriam Dufour-Maître, PURH, 2012, p. 83-94.

B. La suppression de la matière historique

La suppression, deuxième procédé de réécriture de l'histoire, est l'une des techniques les plus fréquemment utilisées par Corneille, ainsi que par la plupart des dramaturges du XVII^e siècle. Le terme de « suppression » trouve ses origines dans les mots latins *suppressio*, de *suppressum* et du verbe *supprimere*, qui signifie littéralement l'action d'annuler un résultat. Dans la langue du XVII^e siècle, le terme « suppression » possède plusieurs acceptions répertoriées dans le *Dictionnaire universel* de Furetière, qui témoignent d'une certaine proximité entre elles et qui sont quasiment similaires au sens que nous donnons aujourd'hui au mot. Qu'il s'agisse d'« étouffer » « des requêtes » qui « sont injurieuses, ou scandaleuses », ou d'« annihiler » « des tumeurs qui sont retenues dans le corps, qui causent des obstructions, des maladies », ou encore « d'éliminer des difficultés, des obstacles²⁹⁴ », il est possible que les principales acceptions du terme « suppression » reflètent l'idée de dépouillement qui, appliquée aux pièces étudiées, se traduit concrètement par les modifications opérées par Corneille sur la matière historique.

1. Suppression des circonstances de la matière historique

Comme le travail d'un sculpteur qui utilise une ciselure pour enlever par exemple les irrégularités de la pierre sur laquelle il travaille, il arrive à Corneille, dans l'élaboration de ses pièces historiques, de recourir à la même pratique en supprimant certains éléments de ses sources qui, soit, sont incompatibles avec ses intentions poétiques, soit, constituent un obstacle au respect des règles du genre tragique. La pratique de la suppression demeure l'une des techniques importantes utilisées par Corneille dans le processus d'élaboration des pièces étudiées. Les sources historiques dont s'inspire Corneille ont été utilisées dans leur nature brute selon les règles du genre historique fondées sur la narration des événements passés. Or, nous savons que les contraintes de l'esthétique tragique obligent le dramaturge à ne sélectionner dans ses sources qu'une matière à partir de laquelle il va reconstruire une action principale, constituée d'un enchaînement causal, minimal en trois temps, c'est-à-dire « un commencement », « un milieu » et « une fin²⁹⁵ ». Ce faisant, Corneille va éliminer tous les éléments de ses sources qui n'entrent pas dans le plan de l'élaboration poétique de ses pièces.

²⁹⁴ Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*, entrée [suppression].

²⁹⁵ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, chap. 7 50 b 26, p. 59.

Ce qu'il prend de ses sources originelles correspond toujours au dénouement²⁹⁶ de son intrigue et c'est après cela qu'il polit ses sources en ne préservant que les grandes lignes de l'histoire, c'est-à-dire les invariants, ou les faits remarquables. En fait, ce qui est fondamental pour le dramaturge, c'est que l'héritage historique demeure latent et participe à la construction des pièces.

Ainsi, en abordant la technique de suppression des sources, nous entreprendrons une analyse en deux temps : tout d'abord, nous nous concentrerons sur le procédé de suppression en tant que technique permettant d'éliminer la matière historique jugée défectueuse, incompatible avec les exigences théâtrales, telles que celles des unités de jour et de lieu. Corneille utilise la suppression comme un moyen de remodeler l'histoire selon les conventions du genre tragique, tout en préservant l'essence et la cohérence de l'intrigue. Ensuite, nous nous intéresserons à la suppression des sources en tant que vecteur incontournable, conditionné par les lois de la vraisemblance et des bienséances. De ce fait, la suppression des sources, en plus d'être une technique d'élimination de la matière historique défectueuse, est également un moyen pour Corneille de se conformer aux règles de la tragédie régulière.

a. Suppression et condensation des événements historiques au nom de l'unité de lieu dans *Horace*

1) Déplacement du roi Tulle chez le vieil Horace

Dans l'édition complète de son théâtre de 1660, Corneille prend le temps d'expliquer les motivations qui l'ont poussé à inventer le déplacement du roi Tulle chez le vieil Horace. Il souligne que cette innovation est une nécessité artistique qui contribue à la cohérence de l'unité de lieu :

Il [Tulle, roi de Rome] vient aussi dans ce cinquième comme Roi, qui veut honorer par cette visite un père dont les fils lui ont conservé sa Couronne, et acquis celle d'Albe au

²⁹⁶ « Si l'on se situe dans la logique de Georges Forestier [*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*], écrit P. Ronzeaud, on devra donc étudier le travail créateur qui consiste à dégager du donné historique (ou légendaire) fourni par les sources et la tradition intertextuelle tragique un élément fondamental : le dénouement, qui est en même temps le sujet de l'œuvre, et à partir duquel sera reconstruit à rebours un enchaînement de causes et d'effets qui donnera l'illusion de conduire l'histoire du début à la fin, selon les modalités de la logique et du probable [in] « Corneille dans tous ses états critiques. Pour une lecture plurielle de *Rodogune* », *Littératures classiques*, n°32, 1998, p. 21.

prix de leur sang. S'il y fait l'office de juge, ce n'est que par accident, et il le fait dans ce logis même d'Horace, par la seule contrainte qu'impose la Règle de l'unité de lieu²⁹⁷.

Pour comprendre le sens de cette réflexion extraite de l'avant-dernier paragraphe de l'Examen d'*Horace*, il nous paraît essentiel de revenir sur le matériau de la narration originelle. Corneille reconnaît avoir suivi l'historien romain Tite-Live qui, dans l'*Ab urbe condita* de son *Histoire romaine*²⁹⁸, raconte ceci :

[...] Ce crime (l'assassinat de Camille par son frère Horace) parut atroce aux patriciens²⁹⁹ et aux plébéiens³⁰⁰, mais son mérite récent s'opposait à son acte. Malgré tout, on le traîna devant le tribunal royal. Mais le roi, lui, ne souhaitait pas prendre l'initiative d'un procès si regrettable et si impopulaire [...] ; aussi convoqua-t-il l'assemblée populaire. "Je nomme, dit-il, conformément à la loi, des duumvirs chargés de juger Horace pour haute trahison". Cette loi était formulée en termes effrayants : "Que les duumvirs³⁰¹ jugent la haute trahison ; s'il y a appel contre eux, qu'un débat s'engage grâce au droit d'appel ; si les duumvirs l'emportent, qu'on voile la tête du coupable ; qu'on le suspende par une corde au poteau d'infamie ; qu'on le frappe soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du pomérium". Par celle loi furent donc nommés les duumvirs : ils estimaient qu'avec une telle loi, ils ne pouvaient absoudre même un innocent. Comme ils avaient prononcé la condamnation, l'un d'eux déclara : "Publius Horatius, je te déclare coupable de haute trahison. Va, lecteur, lie-lui les mains". Le lecteur s'était approché et déjà lui passait la corde. Horace alors, sur le conseil de Tullus, interprète clément de la loi, dit : "Je fais appel". Et ainsi, grâce au droit d'appel, le débat s'engagea devant le peuple³⁰².

L'historien raconte ici les moments remarquables qui ont précédé le procès d'Horace devant les plébéiens. Autrement dit il détaille d'une part les péripéties de la condamnation d'Horace pour « haute trahison³⁰³ », d'autre part, les circonstances de l'appel du père d'Horace devant le même peuple qui n'a pas fini de chanter les mérites du fils. C'est à cet effet que nous constatons deux remarques de Corneille très importantes pour la suite de notre analyse.

²⁹⁷ OC, *ibid.*, examen d'*Horace*, p. 842.

²⁹⁸ Tite-Live, *Histoire romaine, op.cit.*, éd., citée.

²⁹⁹ Les patriciens correspondent à une frange de la population dont la naissance donne des privilèges comme le seul droit d'accéder aux grandes magistratures. Ils correspondent à ce qu'on peut appeler la noblesse italienne.

³⁰⁰ Distingués des patriciens, les plébéiens sont des citoyens appartenant aux peuples (*populus*), mais ils ne jouissent pas de tous les droits réservés comme ceux réservés aux patriciens. Dans le langage moderne, les plébéiens peuvent être considérés comme des citoyens inférieurs et sans aucun mandat électif.

³⁰¹ Le duumvir est un membre d'un tribunal ou d'un collège composé de deux magistrats. D'ailleurs c'est le sens étymologique du terme : *duum* (duo) et *vir* (homme).

³⁰² *Ibid.*, livre I, chap. 26.

³⁰³ *Ibid.*

Il souligne d'abord que, dans la narration historique, le roi Tullus n'a pas utilisé son pouvoir pour dispenser Horace d'un procès public devant les duumvirs, les juges de l'époque. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le courage légendaire d'Horace n'a pas influencé leur jugement, et ils ont rendu un verdict juste et proportionné à la gravité de la faute commise. Elle met en évidence la volonté de Corneille de distinguer la réalité historique des choix dramatiques qu'il opère dans sa pièce. En inventant le déplacement du roi Tulle chez le vieil Horace, Corneille crée une situation où le roi honore le père des Horaces pour les exploits de ses fils, mais il insiste sur le fait que cela ne se fait pas au détriment de la justice. Les duumvirs, en tant que représentants de la loi et de l'équité, exercent leur rôle de juges de manière indépendante, en se fondant uniquement sur les faits et la gravité de la faute.

La seconde remarque de Corneille met en évidence un autre aspect important de l'histoire. Il souligne que l'appel du père d'Horace s'est fait devant l'assemblée des plébéiens, c'est-à-dire devant le peuple, et non devant le roi Tullus. Cela implique que le procès d'Horace a effectivement eu lieu sur la place publique, le forum, qui est le seul endroit où les plébéiens exercent leur pouvoir judiciaire. Le fait que le père d'Horace ait fait appel devant le peuple dans les sources met en évidence l'importance des modifications apportées par Corneille dans sa pièce. En effet, dans sa version, Corneille choisit de déplacer le procès dans le salon du vieil Horace afin de respecter la contrainte de l'unité de lieu. Cette modification permet également de donner une orientation plus domestique à l'action de la pièce, contribuant ainsi à intensifier le conflit familial entre Horace et sa sœur, Camille. C'est pourquoi nous pensons que cette adaptation témoigne de la volonté de Corneille de se conformer aux exigences théâtrales tout en préservant la cohérence de son œuvre.

2) Déplacement du lieu historique du procès d'Horace

Ces deux observations sont importantes au sens où elles permettent non seulement d'identifier la matière historique dérivant du récit de Tite-Live conservée par Corneille dans le cinquième acte de sa pièce, mais plus encore, elles nous renseignent sur les éléments des sources qu'il a supprimés. Ainsi, le procès d'Horace est conservé dans la réécriture poétique que Corneille lui a consacrée, mais sa réalisation a nécessité chez le dramaturge une opération de déplacement et de sélection du récit historique. En effet, Corneille est soumis à la contrainte de l'unité de lieu, alors que dans la narration historique le procès en appel s'est déroulé devant l'assemblée du peuple. C'est à cet effet qu'il déplace le procès non seulement dans le salon du

vieil Horace, mais, mieux encore, il le fait sous la seule autorité du roi Tulle, celui dont le déplacement, quoique Corneille le justifie comme le résultat de « la seule contrainte qu'impose la règle de l'unité de lieu³⁰⁴ », échappe aux conventions du temps, comme cela apparaît dans cette réaction surprenante du vieil Horace :

Ah, Sire, un tel honneur a trop d'excès pour moi,
Ce n'est point en ce lieu que je dois voir mon Roi³⁰⁵.

La substitution du lieu historique du procès à la maison du vieil Horace a donc entraîné l'élimination de l'assemblée du peuple³⁰⁶ qui, dans la pièce, est remplacée par la seule présence du roi Tulle. C'est la contrainte de l'unité de lieu qui est à l'origine du remodelage des circonstances historiques du procès, car contrairement à la narration originelle où le verdict final est rendu par les plébéiens, dans *Horace*, c'est le roi Tulle qui est chargé d'acter l'acquittement d'Horace :

Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime,
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime,
Sa chaleur généreuse a produit ton forfait,
D'une cause si belle il faut souffrir l'effet³⁰⁷.

C'est dans ce même ordre d'idées qu'il faut placer les affirmations³⁰⁸ de Corneille, selon lesquelles la présence du roi Tulle chez le vieil Horace n'est qu'une conséquence du respect strict de l'unité de lieu. Corneille sait bel et bien que la présence de Tulle est chez les Horaces invraisemblable, mais c'est le seul moyen dont il dispose pour garder l'unicité du lieu de l'action. Le salon du vieil Horace devrait être trop petit pour contenir une assemblée de plébéiens, le dramaturge décide donc de supprimer ces derniers et de conférer leur rôle de juge au roi Tulle. La suppression de la narration historique devient dès lors une nécessité dont Corneille ne peut se passer dans l'organisation du cinquième acte de sa pièce. C'est pour la même raison que Corneille a supprimé aussi la porte de Capène³⁰⁹, c'est-à-dire le lieu

³⁰⁴ *OC, op.cit.*, examen d'*Horace*, 842.

³⁰⁵ *Ibid.*, acte V, scène 2, v. 1441-42, p. 892.

³⁰⁶ Cette modification peut avoir aussi une explication technique dans la mesure où il est impossible de représenter autant de personnes sur la scène. Voir à ce propos G. Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 15-43.

³⁰⁷ *Op.cit.*, acte V, scène 3, v. 1759-62, p. 900.

³⁰⁸ *Ibid.*, examen, p. 842.

³⁰⁹ « Mais Horace marchait le premier, portant devant soi la dépouille des trois jumeaux ; lequel sa sœur, fille encore, qui avait été accordée à l'un d'eux, vint rencontrer hors de la porte Capène [...]. » [*in*] *Histoire romaine, op.cit.*, LXXXIII.

symbolique de la sortie de la ville où a eu lieu la rencontre historique de Camille avec son frère Horace de retour des combats. Corneille l'efface totalement et n'y fait aucune allusion dans la scène 5 de l'acte IV de sa pièce. La contrainte que constitue la règle de l'unité de lieu l'a certainement poussé à gommer le lieu historique où Horace a commis son fratricide et à n'y faire aucune allusion.

C'est pourquoi Corneille n'a pas manqué de donner ses opinions contre la sévérité de la règle de l'unité de lieu, en proposant dans le dernier de ses trois *Discours*³¹⁰ de 1660 qu'elle soit étendue à tout le périmètre de la ville dans laquelle se déroule l'action de la pièce représentée. Cette résolution aurait par exemple permis à Corneille de conserver le procès d'Horace dans le forum et surtout de ne pas inventer le déplacement du roi Tulle chez les Horaces. Cela aurait dû lui permettre également dans *Sertorius* (1663) d'éviter la présence de Pompée dans la cour lusitanienne où Sertorius et son état-major se réunissent, et d'organiser leur rencontre dans un endroit neutre de la cité où le jeune général des troupes romaines ne serait exposé à aucun risque, bien que « une confiance de généreux à généreux, et de Romain à Romain, lui donne quelque droit de ne craindre aucune supercherie de la part d'un si grand homme ³¹¹ ». Néanmoins, il reconnaît³¹² lui-même que cette proposition ne peut s'appliquer à certains sujets comme *La Mort de Pompée* (1643) où il lui faut impérativement gommer le lieu historique du massacre de Pompée (les murs du Pélusium) éloigné de plus de deux cents kilomètres des côtes d'Alexandrie où a accosté la flotte de César. Ici, Corneille n'a pas le choix, il est contraint d'éliminer complètement dans l'action de sa pièce la cité historique de Damiette où Cornélie³¹³ aurait dû être arrêtée et emprisonnée par les assassins de son défunt mari, Pompée *Magnus*. La modification de ce réel historique dans *La Mort de Pompée* (1643) dépend de manière cruciale de la conformité aux unités de temps et de lieu, ce qui nécessite inévitablement une réduction de la distance temporelle et géographique. Cependant, cette réduction ne peut être accomplie sans que Corneille procède à la suppression de certains éléments historiques. C'est la raison pour laquelle Corneille et les autres dramaturges de son

³¹⁰ « [...] j'accorderais très volontiers, écrit Corneille, que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu » [in] *OC, ibid., Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu*, t. III, p. 188.

³¹¹ *OC, ibid., Préface de Sertorius*, p. 312.

³¹² « Je tiens donc, écrit Corneille, qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets [...] », *ibid.*, p. 188.

³¹³ Nous employons le conditionnel car de l'avis de Corneille les sources sont muettes sur le devenir de Cornélie en fuite en voyant massacré par ses assassins : « Je n'y ai ajouté que ce qui regarde Cornélie, qui semble s'y offrir d'elle-même, puisque dans la vérité Historique elle était dans le même vaisseau que son mari, lorsqu'il aborda l'Égypte, qu'elle le vit descendre dans la barque où il fut assassiné à ses yeux par Septime, et qu'elle fut poursuivie sur Mer par les ordres de Ptolomé. », [in] *OC, ibid., examen de La Mort de Pompée*, p. 1075.

temps sont tous d'accord avec les doctes sur leur liberté de ne conserver que les grandes lignes de l'histoire et sur leur possibilité de réinventer les circonstances de celles-ci pour se plier aux contraintes de la règle des trois unités par exemple.

2. Suppression des événements historiques au nom des lois de la vraisemblance et des bienséances dans *Rodogune* (1644) et *Nicomède* (1651)

b. Analyse des modifications des effets violents présents dans la matière historique de *Rodogune*

La création *Rodogune* en 1644 marque un tournant décisif³¹⁴ dans la dramaturgie de l'histoire chez Corneille. En effet, elle représente la première pièce historique du dramaturge dans laquelle il s'éloigne considérablement de ses sources originelles au nom du respect des règles de la vraisemblance³¹⁵. Cette évolution majeure se manifeste par la volonté intrinsèque de Corneille de se lancer dans une démarche méticuleuse visant à apporter des modifications significatives à la matrice originale issue de la narration historique, tout en procédant à des ajustements substantiels pour adapter l'intrigue à ses besoins dramatiques. C'est ainsi qu'il modifie et réarrange tous les éléments de l'histoire de Cléopâtre, en particulier ceux dont les circonstances sont marquées par des effets violents, dans le dessein de se conformer scrupuleusement au principe de vraisemblance. Par cette approche, Corneille parvient à se conformer aux exigences des règles, telles que le respect de la vraisemblance et des bienséances, tout en préservant la substance de la matière historique. En effet, dans l'adaptation de *Rodogune*, Corneille conserve les principaux protagonistes (Rodogune, Cléopâtre et ses deux enfants, Séleucus et Antiochus), le cadre historique et l'action principale (la mort de la reine Cléopâtre) tels qu'ils sont mentionnés dans le récit de l'historien grec Alexandrin.

³¹⁴ *Rodogune* fait date surtout par rapport aux pièces précédentes, telles *La Mort de Pompée* (1643), la dernière tragédie historique de Corneille avant *Rodogune*, une pièce dans laquelle le poète avoue avoir gardé une part importante de la matière historique issue de la narration de Lucain. C'est dans cette même perspectives que s'inscrivent les lectures de Pierre Ronzeaud selon lesquelles « Corneille a choisi ce sujet parce qu'il lui permettait à la fois d'interroger les codes dramatiques de son époque et d'expérimenter des modèles tragiques et héroïques » ([in] « Corneille dans tous ses états critique. Pour une lecture plurielle de *Rodogune* », *op.cit.*, p. 24.

³¹⁵ Un critique comme G. Forestier voit la nouveauté de *Rodogune* comme étant une volonté de Corneille de répondre positivement aux critiques formulées contre « les personnages dénaturés de son théâtre antérieur », tels que Médée (1634), Chimène (1637), Horace (1639) ([in] *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, *op.cit.*, p. 256.

Cependant, le dramaturge prend soin d'éliminer les circonstances historiques associées à ces éléments, afin de corriger les effets violents suggérés par les sources. En modifiant les circonstances historiques, Corneille cherche à atténuer la violence et les aspects brutaux présents dans les sources. Il choisit de présenter les événements de manière vraisemblable et conforme aux conventions dramatiques du temps du décourent des « injonctions esthétiques nées de la réflexion poétique et d'une volonté de régulation³¹⁶ ». Cela lui permet de mettre davantage l'accent sur les passions, les dilemmes moraux et les enjeux psychologiques des personnages, plutôt que sur la violence physique ou les effets dramatiques choquants du réel historique. En guise d'exemple, nous pouvons mentionner la mort de la reine Cléopâtre qui est une action vraie et que Corneille conserve dans sa pièce, mais en supprimant tout de même les circonstances historiques (le matricide), non conformes aux conventions dominantes et aux habitudes³¹⁷ du temps. Alexandrin raconte dans son récit que la reine Cléopâtre, après avoir ôté la vie de l'un de ses deux fils (Séleucus), décide d'empoisonner l'autre (Antiochus) dont le mariage avec la reine Rodogune l'écarterait définitivement du trône qu'elle convoite tant ; mais celui-ci, prêt à boire le poison, découvre la perfidie de sa mère et l'oblige à le prendre elle-même. Il s'avère que Corneille choisit de ne pas représenter le matricide en modifiant la confrontation entre Antiochus, l'héritier légitime de la Cour de Syrie, et sa mère qui ambitionne de conserver à tout prix le pouvoir. Ces ajustements lui permettent de présenter une version de l'histoire plus en accord avec les normes de la vraisemblance et des exigences morales du théâtre classique.

Corneille travaille donc sur une histoire dont l'action réunit déjà toutes les conditions nécessaires à de belles tragédies : elle est complète, c'est-à-dire elle a un début (la reine Cléopâtre veut prendre le pouvoir pour se venger³¹⁸ de la reine Rodogune), un milieu (elle décide d'écarter ses obstacles qui ne sont autres que ses deux fils, Séleucus et Antiochus) et une fin (elle assassine Séleucus et elle est sur le point d'empoisonner Antiochus, mais celui-ci le découvre et la contraint de prendre le poison). En outre, cette action contient non seulement l'effet de violence recherché entre les alliés dont parle Corneille dans son deuxième *Discours*³¹⁹

³¹⁶ D. Reguig, *Histoire littéraire du XVII^e siècle*, *op.cit.*, p. 126.

³¹⁷ Nous pouvons dire que Corneille a su tirer les leçons des critiques contre son *Cid* en 1637 et son *Horace* en 1639.

³¹⁸ C'est pourquoi il est possible d'accepter sur ce point la lecture de Michel Prigent, selon laquelle « Cléopâtre est une héroïne de la vengeance tournée vers le passé ». Il nous semble que la haine de Cléopâtre est également un projet orienté vers l'avenir, précisons-le, un avenir politique et moral (*Le Héros et l'État dans la tragédie de Corneille*, *op.cit.*, p. 226.

³¹⁹ « C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang, et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et

(Cléopâtre retourne sa haine contre ses deux fils qui refusent d'exécuter son ordre de tuer Rodogune), mais elle est en plus caractérisée par un dénouement en forme de coup de théâtre, marqué par la défaite inattendue de la reine Cléopâtre arrivée au moment ultime de sa victoire. Mais Corneille est conscient du fait que le matricide d'Antiochus qui clôt cette histoire est d'une atrocité abjecte et contraire aux usages et conventions du temps. C'est donc là une raison valable pour comprendre et expliquer le choix de Corneille, consistant à modifier les circonstances historiques de la mort de Cléopâtre, une action pour laquelle l'Antiochus³²⁰ de l'histoire est aussi criminel que sa mère. Le procédé d'élimination des effets violents de la matrice originelle devient dès lors une technique au moyen de laquelle Corneille corrige toutes les circonstances fournies par les sources contraires aux lois de la vraisemblance et de la bienséance. Cette approche lui permet entre autres de présenter une histoire qui est à la fois cohérente et crédible et en accord avec les valeurs et les conventions sociales de son temps qui récusent les régicides, les matricides, les crimes intrafamiliaux. Ainsi, il déploie une technique de remodelage des sources qui contribue à la réussite de ses pièces et à leur réception favorable auprès du public des doctes. Antiochus, dont le crime historique est en violation des conventions morales du temps qui ne peuvent supporter qu'un fils vertueux venge le meurtre de son frère sur sa propre mère, est ainsi réhabilité dans *Rodogune*, car il n'est plus responsable de la mort de sa mère, la reine Cléopâtre.

C'est avec le même désir de se conformer aux règles de la vraisemblance que Corneille renonce aussi dans *Othon* (1664) les circonstances historiques du meurtre de Galba, l'empereur romain, assassiné en 69 par une foule de soldats acquis à la cause d'Othon. Corneille conserve certes l'assassinat de l'empereur, mais il veille à modifier la façon dont cet événement dramatique est présenté dans la narration historique tirée des *Histoires*³²¹ de Tacite. En somme, il modifie les circonstances du récit de la fin hideuse³²² de Galba qui, dans *Othon*, meurt dignement par la main de son préfet Lacus, dont le geste, aussi criminel soit-il, évite quand

celui qui souffre [...] », (*OC, op.cit., Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 151)

³²⁰ Cette question a été bien saisie par Yasmine Loraud lorsqu'elle constate qu' « Antiochus, en effet, est celui qui ne peut réaliser l'exploit exigé par sa situation, à savoir venger son père assassiné, pour gagner à la fois le trône et la main de la princesse, car cela impliquerait un parricide, le monstre qu'il doit affronter est sa propre mère » ([in] « Histoire, mythe et censure dans les tragédies de Corneille » Doctorales – École doctorale, « Littératures françaises et comparée », Paris-Sorbonne juin 2014, p. 7, <https://www.google.com/url>, consulté le 10/11/ 2020.

³²¹ Tacite, *Histoires, op.cit.*, éd., citée.

³²² Voir l'article de Bruno Poulle, « La mort de Galba et le Lacus Curtius » [in] Bulletin de l'Association de Guillaume Budé, *Lettres d'Humanité*, n°57, février 1998, 310-317, <https://www.google.com/url>, consulté le 20/ 04/ 2019.

même à l'empereur Galba une mort infâme par les mains des mutins, comme le rapporte le récit de Flavie :

« Mourez, Seigneur, dit-il [Lacus], mais mourez Empereur,
Et recevez ce coup comme un dernier hommage
Que doit à votre gloire un généreux courage³²³ ».

En définitive, nous pouvons constater que le procédé consistant à modifier les circonstances horribles des sources fait partie des techniques pratiquées par Corneille pour le réagencement de la matrice originelle de ses pièces historiques. En effet, en modifiant les éléments horribles ou violents de la matière historique, Corneille cherche à créer des pièces qui correspondent davantage aux attentes esthétiques et morales de son public³²⁴ dont une bonne partie est composée de dames dont la délicatesse inspire aisément des réactions de dégoût face aux faits horribles de l'histoire, tels que le matricide de Cléopâtre par son fils Antiochus. C'est ainsi qu'il opère des ajustements afin de rendre les événements et les actions des personnages plus crédibles et conformes aux normes dramaturgiques de son époque.

3. La suppression des sources horribles de *Nicomède* pour une « constitution assez extraordinaire³²⁵ » en 1651

Dans l'avis *Au lecteur* de *Nicomède* (1651) et dans l'examen de celle-ci paru dans l'édition collective de son théâtre de 1660, Corneille cite d'abord la source sur laquelle il s'appuie³²⁶, le 34^e livre de Justin³²⁷ et décrit en même temps la matière historique dérivant de

³²³ *OC, Othon, op.cit.*, acte V, scène 6, v. 1788-90, p. 527.

³²⁴ L'une des caractéristique du public durant cette période, c'est le fait que des femmes en fassent partie. Il va de soi que l'importance du public féminin réfère à une sphère particulière de la société, celle que célèbre Nicolas Faret en 1630 (*L'Honnête Homme ou l'art de plaire à la Cour*, éd., M. Magendie, Genève, Slatkine, 2011). Corneille y revient largement plus tard dans son avis *Au lecteur d'Œdipe* (1659) en rappelant que c'est la délicatesse des femmes qui doit faire éviter les spectacles horribles (*OC, ibid.*, t. III, p. 18).

³²⁵ *OC, examen de Nicomède, ibid.*, p. 643.

³²⁶ La situation de départ de la *fabula* en question contient le principe du renversement tragique tel que le conçoit Aristote, mais il faut reconnaître qu'elle est tout de même scandaleuse aux yeux des spectateurs de l'époque, qui y voient un roi légitime menacer tyranniquement l'ordre de succession au trône et un fils assassiner son père. De fait, Corneille, étant certainement conscient du scandale politico-moral de cette Histoire, décide de changer radicalement l'intrigue historique pour éviter une nouvelle querelle après celle de la querelle de 1637 et des reproches de 1640 suscités par le meurtre de Camille de la main de son frère Horace.

³²⁷ « Vers le même temps, Prusias, roi de Bithynie, voulut faire périr son fils Nicomède, pour favoriser des enfants qu'il avait eus d'un second lit, et confiés aux Romains. Le jeune prince fut instruit de ce projet par ceux qui devaient l'exécuter. On le presse de prévenir son père, dont la perfide l'a provoqué, et de faire retomber ce crime sur celui qui l'a conçu. Il se laisse aisément persuader, et, s'étant rendu dans les états de son père, où il était appelé, il y est aussitôt proclamé roi. Prusias, détrôné par son fils, et réduit à une condition privée, se voit délaissé

celle-ci et conservée dans sa pièce. Il explique ensuite les raisons de sa démarche, consistant à créer « une pièce d'une constitution assez extraordinaire³²⁸ » qui l'éloignerait « un peu du grand chemin³²⁹ ». Autrement dit, le dramaturge met en évidence le processus de création de *Nicomède*, en faisant référence à la manière dont il a réagencé la matrice originelle et en expliquant les motivations qui la sous-tendent.

D'emblée, faisons cette remarque : Corneille avoue avoir fondé le projet de création de *Nicomède* sur un besoin de renouveau esthétique. Se posent dès lors deux questions qui nous paraissent essentielles : d'abord qu'est-ce que le « grand chemin » dont parle Corneille ? est-ce celui que comprennent les doctes³³⁰ fondé sur la primauté du principe de vraisemblable de la tragédie historique, ou plutôt celui qu'il a lui-même³³¹ théorisé dans le premier des trois *Discours* ? Ensuite si « une pièce d'une constitution assez extraordinaire » relevait d'une modification profonde de la syntaxe historique, comme « ôt[er] de la scène l'horreur d'une catastrophe si barbare », ne pouvons-nous pas considérer *Rodogune* (1644) et *Héraclius* (1647) comme des pièces « d'une constitution assez extraordinaire » ? Voilà deux questions dont les réponses nous aideront à découvrir les principales motivations de Corneille dans le processus de remodelage de la matière originelle de *Nicomède*.

Il est tentant de répondre à ces questions en considérant que le « chemin » évoqué par Corneille est celui qu'il a tracé lui-même dans ses premières tragédies historiques, telles qu'*Horace* (1639), *Cinna* (1640), *La Mort de Pompée* (1643). Cependant, certains ont reproché à Corneille, notamment d'Aubignac³³², de s'écarter des exigences de la vraisemblance et de la bienséance dans *Horace* en privilégiant la narration originelle. C'est dans cette optique qu'il est intéressant d'analyser les affirmations de Corneille et de considérer les conséquences qu'elles ont sur son travail d'organisation de la matière provenant de ses sources. En tenant compte des

même de ses esclaves. Il vivait dans l'obscurité, lorsqu'il fut massacré par l'ordre de Nicomède : victime d'un forfait égal à celui qu'il avait médité lui-même » [in] *OC, op.cit.*, p. 642.

³²⁸ *OC, examen de Nicomède, ibid.*, p. 643.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Par exemple d'Aubignac recommande aux auteurs de théâtre de modifier l'Histoire à leur gré dans le but de se rapprocher de la vraisemblance, c'est-à-dire des principales conventions et habitudes de l'époque. C'est la raison pour laquelle il considère qu'« il n'y a que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème dramatique », [in] *Pratique du théâtre, op.cit.*, p. 126.

³³¹ Corneille défend, contrairement aux doctes, l'idée selon laquelle il faut respecter l'Histoire dans ses principales orientations. C'est à cet effet qu'il soutient que « les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable [...] ». [in] *OC, Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, op.cit.*, p. 118.

³³² *Pratique du théâtre, op.cit.*

déclarations cornéliennes de l'avis *Au lecteur* de *Nicomède*, nous pouvons mieux comprendre les choix qu'il fait lorsqu'il réadapte et structure les éléments des sources historiques.

Nous pouvons nous accorder avec le dramaturge sur un fait : *Nicomède* est une pièce où il adopte, eu égard à la nécessité d'adapter les sources aux normes de la vraisemblance et des bienséances, une démarche qui l'inscrit dans la lignée des partisans de la supériorité du vraisemblable. Corneille semble ici être d'accord avec d'Aubignac, l'auteur de la fameuse assertion, selon laquelle « c'est une pensée bien ridicule que d'aller au théâtre pour y apprendre de l'Histoire³³³ », car dans sa pièce le dramaturge ne se contente pas de modifier radicalement les circonstances du récit originel, il va plus loin en supprimant même l'action principale héritée de la narration historique comme le suggère³³⁴ l'auteur de *La Pratique du théâtre*. En effet, dans le récit originel de Justin que Corneille a bien pris soin de placer tout au début de l'avis *Au Lecteur* et repris à l'Examen de sa pièce, il est raconté que le roi Prusias a voulu faire tuer son fils Nicomède, pour favoriser ses demi-frères nés d'un second mariage, mais informé par ceux en charge de le tuer, Nicomède détrône son père et ordonne à son tour son assassinat. Il est vrai que le récit de l'historien est constitué d'une histoire marquée par un dénouement en forme de coup de théâtre, mais du moins sommes-nous d'accord pour dire que celle-ci est d'une rare cruauté. De fait, bien que Corneille ait affirmé quatre ans auparavant, dans son avis *Au lecteur* d'*Héraclius*, que les « belles tragédies » sont souvent issues d'histoires invraisemblables³³⁵, il a pris la précaution de dispenser la scène d'une telle horreur. En effet, la situation de départ, même si elle répond au principe du renversement tragique, est scandaleuse aux yeux des spectateurs de l'époque, qui y voient un roi légitime (Prusias) en train de menacer l'ordre de succession au trône et un fils (Nicomède) qui tue son père.

Corneille, conscient du scandale politico-moral que ces faits historiques susciteraient auprès du public des savants, décide de changer vigoureusement l'intrigue (« j'ai ôté l'horreur

³³³ *Ibid.*, p. 113.

³³⁴ Il faut se rappeler que le raisonnement d'Aubignac s'inscrit dans le cadre de l'étendue de la liberté du poète dans le cadre des changements qu'il peut apporter à ses sources. On demande encore ordinairement en cette matière, écrit d'Aubignac, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il veut la mettre sur le Théâtre. Sur ce point nous trouvons divers avis, tant chez les Anciens que chez les Modernes ; mais je tiens pour moi qu'il le peut faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poème : car il ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est pas un Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète épique, parce que tous deux ne sont pas des Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs poèmes [...]. », [in] *Pratique du théâtre, ibid.*, p. 113.

³³⁵ « [...] Je ne craindrai point d'avancer, écrit Corneille, que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable » [in] *OC, Au lecteur d'Héraclius, op.cit.*, 357.

d'une catastrophe si barbare, et n'ai donné, ni au père, ni au fils, aucun dessein de parricide³³⁶ »). Cependant, il ne se contente pas de modifier les circonstances de l'histoire, il adopte une démarche nouvelle et plus radicale à l'endroit des sources, celle consistant à changer simplement toute la vérité historique. En somme, il opère une censure quasi totale de ses sources. De fait, le peu qu'il conserve de ses sources, à savoir Nicomède et Prusias, il les débarrasse complètement de leurs sentiments criminels qui les rendaient respectueusement criminel et meurtrier. C'est dans cet ordre d'idées qu'il faudrait peut-être situer l'écart du « chemin » dont parle Corneille et surtout la nouveauté de la démarche esthétique dont *Nicomède* est véritablement l'incarnation. Car l'ambition du dramaturge est claire : il s'agit avant tout de modifier le caractère scandaleux de la matière issue de ses sources, afin de faire de Nicomède, le premier acteur de la pièce, un personnage qui suscite la sympathie et même l'admiration des spectateurs.

En effet, Corneille propose une composition du personnage de Nicomède fondée sur le respect des critères de ressemblance et de convenance – Nicomède est un vaillant général et un amant passionné et son portrait criminel est substitué dans la pièce à celui d'un « Prince [...] vertueux³³⁷ ». Ainsi, malgré les embûches d'Arsinoé (acte III³³⁸) et les menaces de représailles³³⁹ formulées par Flaminius, visant à l'écarter de la succession au trône de Prusias pour éviter son mariage avec Laodice, la reine d'Arménie, Nicomède est présenté comme un prince généreux et c'est le caractère qu'il garde jusqu'au bout, mais dont les manifestations varient d'un interlocuteur à un autre. Autant il se présente en amant passionné envers la reine Laodice, autant il se montre en face de Flaminius en grand général qui aurait appris de son mentor, Annibal, le droit de ne « craindre point³⁴⁰ » Rome. C'est pourquoi il nous paraît important de souligner que la variété des situations d'énonciation de Nicomède n'est pas une fin en soi, mais qu'elle est justifiée par la manière dont le dramaturge a composé les traits caractéristiques du personnage. Dans la pièce, le personnage se montre tour à tour amant prévoyant face à Laodice (acte I, scène 1, acte III, scène 4), frère et rival fier envers Attale (acte

³³⁶ *OC, op.cit.*, examen de *Nicomède*, p. 643.

³³⁷ *Ibid.*, v. 400, p. 660.

³³⁸ Flaminius va jusqu'à menacer Laodice après avoir tenté en vain de lui conseiller à renoncer à ce mariage : « Madame, encore un coup, pensez-y mûrement, / Songez mieux ce qu'est Rome et ce qu'elle peut faire / Et si vous vous aimez, craignez de lui déplaire. / Carthage étant détruite, Antiochus défait, / Rien de nos volontés ne peut trembler l'effet, / Tout fléchit sur le Terre, et tout tremble sur l'Onde, / Et Rome est aujourd'hui la maîtresse du Monde. » (Scène 2, v. 902-908, p. 676.)

³³⁹ « Il [Prusias] me fera justice encor qu'il soit bon père, / Ou Rome, à son refus, se la saura bien faire » (*[in]*, v. 955-956, p. 678.)

³⁴⁰ *Ibid.*, acte II, scène 3, v. 578, p. 665.

I, scène 4, acte III, scène 6), soumis mais ferme face à Prusias (acte II, scène 2, acte IV, scène 2, 3 et 4), et courageux et d'une volonté inflexible contre Flaminius (acte II, scène 3 et acte III, scène 3). Ces différentes situations illustrent la complexion du personnage de Nicomède et révèlent comment il adapte son comportement (ses actions et ses paroles) en fonction de ses interlocuteurs. C'est dans cet ordre d'idées qu'on peut constater que les propos de La Mesnardière s'accordent bien avec la manière dont Corneille a élaboré le caractère de Nicomède qui, en dépit de tout, ne perd jamais son sang-froid ni devant sa marâtre et encore moins en face de son père, le roi Prusias :

L'Écrivain judicieux ne saurait mieux réussir dans les mouvements de Pitié, qu'en donnant à ses Personnages maltraités de la Fortune un discours humilié, respectueux et caressant³⁴¹.

D'après cette remarque de la Mesnardière est que les faits et les situations auxquels sont confrontés les personnages doivent attirer l'admiration des spectateurs. Ainsi, en proie à la jalousie d'Arsinoé et à la crainte que suscite Flaminius, Nicomède, sans réellement le vouloir – puisqu'il serait un manquement à la convenance de son caractère³⁴² – est victime de ses victoires qui, au lieu d'augmenter le pouvoir de son père³⁴³, le hissent au contraire au rang de « véritable Roi³⁴⁴ ». Il convient de préciser que, dans l'idéologie monarchiste du xvii^e siècle en France, il est invraisemblable qu'un roi légitime condamne ou veuille condamner à la mort le plus grand héritier de son royaume et son plus fidèle soutien sur un simple mouvement de jalousie. De fait, même si Prusias n'éprouve aucun sentiment de jalousie qui l'aurait poussé à vouloir éliminer Nicomède pour favoriser la succession de son demi-frère Attale, Prusias comprend que les victoires de son fils aîné sont avant tout au service de sa propre gloire. De fait, la position de Prusias rappelle pour ainsi dire celle de Don Fernand dans *Le Cid*, lorsqu'il avoue au jeune guerrier Don Rodrigue :

Généreux héritier d'une illustre famille,
[...]
Pour te récompenser ma force est trop petite,
Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite³⁴⁵.

³⁴¹ *La Poétique, op.cit.*, p. 76-77.

³⁴² Autant le respect de Nicomède envers son père, Prusias, est inconditionnel, autant il est en revanche insolent à l'égard de l'ambassadeur de Rome, Flaminius.

³⁴³ « Trois Sceptres à son trône attachés par mon bras » ([in] *OC, op.cit., Nicomède*, acte I, scène 1, v. 105, p. 648.)

³⁴⁴ *OC, ibid.*, acte II, scène 2, v. 498, p. 663.

³⁴⁵ *Ibid., Le Cid*, t. I, acte IV, scène 3, v. 1219-1224.

C'est ce que nous pouvons retenir du dialogue suivant entre Prusias et Araspe, son capitaine des gardes, un dialogue au cours duquel le roi et son garde soulignent les raisons pour lesquelles Nicomède, sans même le chercher, acquiert un pouvoir au-dessus de celui du père par le supplément de gloire que lui apportent ses nombreuses victoires :

Araspé

Le Prince est vertueux et vous êtes un bon père.

Prusias

Te le dirai-je, Araspe ? il m'a trop servi,
Augmentant mon pouvoir, il me l'a tout ravi,
Il n'est plus mon Sujet, qu'autant qu'il le veut être,
Et qui me fait régner en effet est mon maître.

Araspe

Pour tout autre que lui je sais comme s'explique
La règle de la vraie, et saine Politique.
Aussitôt qu'un Sujet s'est rendu trop puissant,
Encor qu'il soit sans crime, il n'est pas innocent,
On n'attend point alors qu'il s'ose tout permettre,
C'est un crime d'État, que d'en pouvoir commettre
Et qui sait bien régner l'empêche prudemment.

Prusias

Il est l'astre naissant qu'adorent mes États,
Il est le Dieu du Peuple, et celui des soldats,
Sûr de ceux-ci, sans doute il vient soulever l'autre,
Fondre avec son pouvoir sur le reste du nôtre³⁴⁶.

Et c'est finalement la raison pour laquelle Arsinoé « fait mille jaloux³⁴⁷ » à Nicomède et « s'efforce à [le] noircir³⁴⁸ » surtout auprès de Rome à travers la figure de son ambassadeur

³⁴⁶ *Ibid.*, v. 400-452, p. 660-661.

³⁴⁷ *Ibid.*, acte III, scène 8, v. 1101, p. 684.

³⁴⁸ *Ibid.*, v. 1104, p. 684.

Flaminius³⁴⁹ déjà attisé par la menace que constituera pour Rome le mariage de Nicomède avec Laodice³⁵⁰, l'héritière du trône d'Arménie :

Par lui [Flaminius] j'ai jeté Rome en haute jalousie
De ce que Nicomède a conquis dans l'Asie,
Et de voir Laodice unir tous ses États,
Par l'Hymen de ce Prince, à ceux de Prusias :
Si bien que le Sénat prenant un juste ombrage
D'un Empire si grand, sous un si grand courage,
Il [Flaminius] s'en est fait nommer lui-même Ambassadeur,
Pour rompre cet Hymen, et borner sa grandeur,
Et voilà le seul point où Rome s'intéresse³⁵¹.

C'est alors la jalousie due aux victoires de Nicomède qui est mise en scène et en cela nous voyons le statut de victime du prince, en lien avec la volonté de Corneille de « peindre la politique des Romains au-dehors, et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés³⁵² ». Plus Romain que les Romains eux-mêmes par son courage et son patriotisme, Nicomède ne souffre d'aucune faiblesse à l'égard de ses bourreaux qui, dans toute la pièce, cherchent pourtant à le perdre sans jamais y parvenir. Les deux protagonistes (Flaminius et Arsinoé) auxquels Nicomède fait face cherchent à le perdre et tentent tous les deux de mettre en œuvre différents types de discours (acte III, scène 1 et 2 ; acte IV, scène 1)³⁵³ afin de le culpabiliser auprès de son père, le roi Prusias. Néanmoins il est important de souligner que ces diverses stratégies visant l'élimination de Nicomède justifient en quelque sorte la structure de l'intrigue qui prévoit de dénouer la pièce de la manière la plus heureuse, en l'occurrence par le triomphe du prince.

En définitive, l'exploration des différentes techniques de réagencement de l'histoire pratiquées par Corneille dans les pièces étudiées, nous a permis de constater l'ingéniosité déployée par le dramaturge pour transformer les événements historiques en des actions dramatiques captivantes tout en préservant leur substrat historique. Parmi ces techniques, nous avons minutieusement examiné la conservation et les suppressions, cherchant à comprendre les

³⁴⁹ Il a été d'abord envoyé en mission diplomatique de Rome auprès du roi Prusias I^{er} en 183 auprès de qui s'est réfugié Hannibal. On connaît la suite de l'histoire avec le suicide du carthaginois.

³⁵⁰ Il s'agit probablement de Laodice III, épouse d'Antiochos III et reine de Séleucide en 193. Elle se distingue de Laodice D de la dynastie des Mithridatides (130-90 av. J.-C.) qui épousa à la mort de son père Mithridate V son frère Mithridate VI qu'elle avait perdu de vue depuis l'enfance.

³⁵¹ *Op.cit.*, acte I, scène 5, v. 315-323, p. 657.

³⁵² *Ibid.*, examen de *Nicomède*, p. 643.

³⁵³ Voir les pages 671-676 et 685-686.

motivations qui ont poussé Corneille à les utiliser, ainsi que les justifications qui les sous-tendent. En effet, en conciliant proximité historique et efficacité dramatique, Corneille a su adapter les faits historiques aux exigences de la scène, donnant vie à des pièces romaines riches et puissantes. Les choix artistiques du dramaturge ont permis de créer des œuvres saisissantes qui restent fidèles à leur contexte historique tout en étant capables de toucher et d'émouvoir le public. En appréciant pleinement la manière dont Corneille a navigué entre la préservation de la matière historique issue de ses sources et la nécessité d'une dramaturgie captivante, nous acquérons une vision plus profonde de son talent d'altérer les faits historiques horribles et de les remodeler de façon à susciter l'admiration de son auditoire.

Ainsi, ce chapitre nous a ainsi permis d'explorer la créativité et la maîtrise de Corneille dans l'adaptation de l'histoire sur scène, ouvrant la voie à une compréhension approfondie de ses pièces romaines. Dans la suite de notre étude, nous approfondirons notre analyse en examinant le rôle des ajouts dans le processus de remodelage de l'histoire, afin de mieux cerner leurs apports dans la dramaturgie des pièces étudiées.

Chapitre II : Les ajouts dans la réécriture de la matière historique privilégiée

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur le rôle des ajouts dans la réécriture de la matière historique privilégiée par Corneille. Le terme « ajout » découle de l'ancien français *ajoster*, signifiant « réunir, mettre ensemble », du latin *juxta*, qui exprime l'idée d'une union. Bien que moins courant que le terme invention³⁵⁴ dans le vocabulaire littéraire, notamment théâtral, des seizième et dix-septième siècles³⁵⁵, nous nous focaliserons principalement sur le premier.

Selon notre compréhension, l'« ajout » diffère de l'« invention » dans la mesure où il est le produit ou le résultat de l'acte d'invention lui-même. Ainsi, les ajouts sont considérés comme les éléments créés et intégrés par le dramaturge pour compléter et enrichir la matière historique tirée des sources de ses pièces³⁵⁶.

Nous examinerons comment ces ajouts permettent de combler les lacunes de l'histoire, d'approfondir les caractères des personnages, de renforcer leurs motivations, de créer des situations dramatiques intenses et de susciter l'admiration du public.

I. L'usage des ajouts dans le processus de remodelage de la matière historique

D'ores et déjà, il convient de rappeler que l'utilisation des ajouts est une technique de remodelage de la matière historique qui trouve sa légitimité dans l'esthétique de la tragédie régulière du XVII^e siècle. En effet, cette approche s'inspire directement des principes énoncés

³⁵⁴ C'est un mot qui appartient d'abord au domaine de la rhétorique, comme en témoigne, par exemple, la définition que lui donne Furetière dans son *Dictionnaire* : « subtilités d'esprit, certain génie particulier qui donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau. Cicéron a esprit de l'*invention* de l'Orateur. On ne fait point de cas d'un poète qui n'a point d'*invention* » (Furetière, *Dictionnaire universel, op.cit.*, entrée [Invention]). Le terme est très usuel dans le péri-texte théâtral du dix-septième siècle, comme c'est l'exemple des examens, des *Discours* et préfaces de Corneille où la notion est récurrentement employée.

³⁵⁵ Que ce soit le substantif « ajout », ou le verbe « ajouter », le *Dictionnaire universel* de Furetière n'en mentionne aucune référence et ne leur réserve aucune entrée.

³⁵⁶ Cela corrobore à la signification que leur confère Corneille dans son deuxième discours le *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* : « [...] ce n'est pas tant inventer, qu'ajouter à ce qui est déjà inventé ; et ces épisodes trouvent une espèce de vraisemblance dans leur rapport avec l'action principale, en sorte que qu'on peut dire que supposé que cela se soit pu faire, il s'est pu faire comme le poète le décrit » (*OC, op.cit.*, p. 157).

par Aristote dans sa *Poétique*³⁵⁷, notamment dans le chapitre 9³⁵⁸, où le Stagirite théorise la supériorité de la poésie sur l’histoire. Le philosophe est reconnu comme étant le premier à avoir recommandé aux auteurs de théâtre de privilégier l’invention poétique plutôt que l’histoire. C’est dans cette perspective que l’usage des ajouts devient impératif, car il permet de raconter les événements issus des sources historiques de manière conforme au vraisemblable et au nécessaire. Ces recommandations aristotéliennes n’ont pas laissé les doctes indifférents. À la fin de la première moitié du XVII^e siècle jusqu’aux années 1657, marquées principalement par la publication de *La Pratique du théâtre*³⁵⁹ de d’Aubignac, ceux-ci ont déduit des recommandations du philosophe une théorie selon laquelle les dramaturges peuvent prendre toutes les libertés nécessaires vis-à-vis de l’histoire afin de la rendre vraisemblable. Ce qui revient à dire qu’ils peuvent exercer cette liberté poétique en utilisant des ajouts dans le but de combler les manquements de l’histoire par rapport aux normes de la tragédie régulière, ou simplement pour l’enrichir et la rendre plus belle par des inventions vraisemblables.

Au XVII^e siècle, des dramaturges ont fait sienne cette pratique. C’est l’exemple de Mairet et de Benserade, respectivement dans *Le Marc-Antoine*³⁶⁰ et *La Cléopâtre*³⁶¹. Il faut signaler que les deux pièces sont en concurrence³⁶² et ont en commun leur sujet, celui de la mort tragique (suicide) de Cléopâtre, la reine égyptienne. Dans les deux pièces, les dramaturges conservent certes l’événement historique (le suicide de la reine³⁶³ pour éviter l’humiliation de la défaite de son mari Antoine contre le jeune Octave-César), mais il faut préciser que c’est seulement le premier, à savoir Mairet, qui a développé dans la sienne une intrigue amoureuse³⁶⁴. Le dramaturge procède à une innovation majeure en ajoutant une intrigue amoureuse qu’il

³⁵⁷ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, éd., citée.

³⁵⁸ « [...] la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier » (*Ibid.*, chap. 9 51 b 10, p. 65).

³⁵⁹ L’abbé d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op.cit.*

³⁶⁰ [In] Mairet, *Théâtre complet*, *op.cit.*, éd. G. Forestier, t. I.

³⁶¹ Isaac de Benserade, *La Cléopâtre*, Paris, Sommaville, 1636.

³⁶² Pour voir de plus près les détails de leur concurrence et les enjeux du sujet de Cléopâtre, nous vous recommandons l’Introduction d’Alain Riffaud [in] Mairet, *Théâtre complet*, *op.cit.*, éd. G. Forestier, p. 202-205

³⁶³ Dans la pièce de Mairet, Cléopâtre trompe la vigilance d’Octave qui la veut en vie et se suicide sur le corps d’Antoine comme Massinisse l’avait fait sur sa défunte épouse, Sophonisbe dans la tragédie éponyme en 1634.

³⁶⁴ Carine Barbaferri a bien saisi l’influence de l’amour dans la tragédie en France : « [...] accorder une grande place à l’amour relève d’une esthétique qui eut ses défenseurs tout au long du XVII^e siècle, et non pas seulement après 1660. C’est bien dès 1634-1640 qu’apparaît dans la tragédie un pathétique tendre largement hérité, on le sait maintenant, du modèle pastoral (le succès et l’influence des *Amours de Pyrame et Thisbé* de Théophile marque tout le siècle) et qui triomphe dans la tragédie à succès que fut l’*Alcionée* de Du Ryer en 1637. », [in] *Chapitre VI. Continuité de l’idéal galant dans la tragédie au cours du siècle* [in] *Atrée et Céladon : La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 195, <http://books.openedition.org/pur/34760>, consulté le 13/03/ 2023.

attache à celle de la matrice tragique – le couple amoureux Antoine-Cléopâtre – grâce à l’introduction d’Octavie³⁶⁵ en Alexandrie, la première épouse d’Antoine, celle à laquelle la reine égyptienne a été préférée. Il faut dire que cette création dont la pièce de Mairet reçoit un grand ornement est tirée de l’Histoire romaine³⁶⁶. En effet, Mairet procède à ce que le critique A. Riffaud appelle un « déplacement spatial³⁶⁷ », puisque son Octavie, la rivale de Cléopâtre, est bien un personnage qui a une réalité historique³⁶⁸. Sa présence à Alexandrie, le lieu du drame, trouve toute sa vraisemblance dans la vérité historique : Octavie, comme toute épouse amoureuse et inquiète du devenir de celui qu’elle aime, retrouve son mari dont la flotte s’amarre sur les côtes d’Alexandrie après le déclenchement de la guerre qui l’oppose avec son ancien triumvir, Octave-César. L’invention d’Octavie, comme celle de Sabine³⁶⁹ d’*Horace* (1639), imprime à la matrice historique (Antoine avait déjà quitté définitivement Octavie) un caractère plus tragique parce qu’elle constitue un lien qui unit les deux protagonistes, Antoine et Octave-César dont elle est respectivement l’épouse et la sœur. En outre sa présence à Alexandrie permet au dramaturge de rendre plus évident le caractère romanesque de la pièce, car le désir amoureux assombrit la conscience du couple héroïque (Antoine et Cléopâtre) présenté comme la victime d’un amour fatal.

En revanche, dans *La Cléopâtre* de son concurrent, le jeune dramaturge – âgé seulement de dix-huit ans – n’invente certes aucun personnage important, ne crée non plus aucune intrigue amoureuse attachée à la matrice originelle, mais il ajoute une situation d’exception dans sa pièce, à savoir l’invention de la mort par suicide des amants (Antoine et Cléopâtre). En effet, après sa défaite et le bruit de la mort de Cléopâtre, Antoine tente de se suicider avec son épée et finit ses jours entre les mains de Cléopâtre (acte III, scène 4). Cette dernière, quant à elle, use

³⁶⁵ « Mairet introduit le personnage épisodique d’Octavie dans des événements auxquels elle n’a pas eu part. Il la fait intervenir auprès d’Antoine pour tenter de résoudre le conflit entre son mari et son frère » [in] « Introduction » d’A. Riffaud [in] Mairet, *Théâtre complet, op.cit.*, éd. G. Forestier, p. 221.

³⁶⁶ Ce procédé de Mairet sera salué par d’Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* en constatant que le poète peut « chercher dans l’Histoire des choses arrivées devant ou après l’Action dont il fait le sujet de son Poème, et les rejoindre adroitement sauvant la différence des temps et des lieux selon ce que nous dirons dans les chapitres suivants, comme l’a pratiqué l’auteur de la Cléopâtre qui fait venir en secret Octavie femme d’Antoine dans la ville d’Alexandrie [...] », [in] *La Pratique du théâtre, op.cit.*, p. 109.

³⁶⁷ *Théâtre complet, ibid.*, p. 225.

³⁶⁸ Six ans plus tard, Corneille, dans sa *Mort de Pompée*, procédera de la même façon en faisant venir en Alexandrie dans la cour de Cléopâtre Cornélie, l’épouse de Pompée dont les traces sont perdues dans la narration de Lucain après l’attaque du vaisseau de mari.

³⁶⁹ Corneille, à propos de la place fondamentale de son personnage, note dans son Examen que le « personnage de Sabine est assez heureusement inventé, et trouve sa vraisemblance aisée dans le rapport à l’Histoire, qui marque assez d’amitié et d’égalité entre les deux familles, pour avoir pu faire cette double alliance [Sabine est l’épouse d’Horace, tandis que son frère Curiace est l’amant de la sœur d’Horace, à savoir Camille] » [in] *OC, Examen d’Horace, op.cit.*, t. I, p. 841.

de l'influence de son charme et adopte la stratégie de la Sophonisbe³⁷⁰ de Mairet en essayant de séduire le vainqueur de son amant (« aux pieds de César³⁷¹ »), mais, devant le refus de César-Octave, dont la principale préoccupation est de retenir prisonnière la reine égyptienne à Rome, afin de faire d'elle le symbole de sa victoire (acte IV, scène 7), Cléopâtre réussit tout de même à se soustraire à la vigilance de son garde Epaphrodite (acte IV, scène 3) et se suicide à son tour sur scène, dans son lit, avec le venin de l'aspic qu'elle avait dissimulé loin des regards.

Ainsi, les exemples de Mairet et de Benserade illustrent l'importance capitale de l'utilisation des modifications opérées dans le processus de construction de la matière originelle de leurs pièces. En s'inspirant de la *fabula* de Cléopâtre, ces dramaturges ont largement recours à cette pratique essentielle de la *dispositio* pour enrichir et structurer leurs pièces respectives. Il est donc compréhensible que Corneille, lui aussi, ne puisse se passer des ajouts, qu'il qualifie parfois d'« embellissements de théâtre³⁷² ». En effet, l'histoire telle qu'elle est appréhendée par Corneille dans la narration historique a besoin le plus souvent d'être affinée et enrichie par des inventions. Parmi ces ajouts, on retrouve par exemple l'introduction de nouveaux personnages qui viennent s'imbriquer dans le système de combinaison des protagonistes, ou encore l'entrelacement d'intrigues amoureuses au sein de l'action tragique. Ces éléments ajoutés contribuent à donner davantage de profondeur et de complexité à la trame historique, tout en préservant les exigences esthétiques propres à la tragédie.

Maintenant, notre analyse consiste à identifier les principaux ajouts auxquels a recouru Corneille dans l'élaboration des pièces étudiées. Il s'agira notamment d'expliquer les motivations qui poussent le dramaturge à recourir régulièrement à ces ajouts dans la matière historique tirée de ses sources. Nous serons ainsi tenté de comprendre les véritables intentions de Corneille : s'agit-il de corriger les lacunes de l'histoire nécessaires à l'élaboration d'une intrigue tragique ? Ou est-ce plutôt pour embellir et améliorer une matière historique au nom des règles du théâtre régulier ? Telles sont les principales questions auxquelles nous allons essayer d'apporter des réponses.

³⁷⁰ Dans la tragédie éponyme (1634), Sophonisbe réussit à séduire Massinisse juste après qu'il est défait son mari Syphax. Massinisse tombe dans son piège et demande sa main le même jour.

³⁷¹ Cette didascalie ouvre la scène de rencontre entre Cléopâtre et César ([in] *La Cléopâtre*, *ibid.*, acte IV, scène 7).

³⁷² *OC*, *op.cit.*, Abrégé du martyre de Saint Polyeucte, p. 978.

A. Recourir aux ajouts pour combler les lacunes de la matière historique en fonction des exigences dramatiques

Nous avons montré que le processus de dramatisation de l'Histoire dans les pièces étudiées implique plusieurs changements qui mettent en évidence le talent créatif de Corneille, dont sa capacité de créer le suspense, un moyen capable de frapper l'imagination du spectateur en suscitant chez lui les plus fortes émotions. De fait, comme il s'agit de la réécriture d'une belle Histoire – plutôt qu'une simple reproduction mimétique de l'Histoire – il va donc de soi que Corneille, compte tenu des normes du genre tragique et surtout pour des raisons d'efficacité de l'action tragique, invente des éléments et surtout des personnages dont la présence favorise le plus souvent au sein des alliances des conflits passionnels d'où surgissent « de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditeur avec plaisir³⁷³ ».

B. Émilie de *Cinna* (1641) : un ajout de Corneille pour motiver le complot de Cinna et sa dénonciation

Si Corneille conçoit la présence d'un conflit au sein d'une alliance ou « l'agression d'un proche par un proche³⁷⁴ » comme la condition première des pièces les plus réussies, c'est parce que, pour lui, les contradictions dont ce type de conflit est porteur est très efficace pour favoriser la compassion de l'auditoire, qui est l'émotion tragique par excellence. En effet, la relation de proximité entre les personnages – qu'elle soit naturelle (père et fils, mère et fils, frère et sœur) ou affective (relation amoureuse, mariage, amitié forte, filiation adoptive) – constitue un attachement de fait, socialement très valorisé en France, au XVII^e siècle, que sa mise en conflit peut être efficace pour susciter un grand intérêt de la part des spectateurs. Les situations de ce type concernent pratiquement toutes les pièces étudiées et l'on peut en effet ranger *Cinna* (1641) sous cette bannière.

Nous avons souligné que Corneille emprunte à l'histoire des sujets extraordinaires, afin de produire des tragédies suffisamment puissantes pour soulever de fortes passions dans l'âme des spectateurs comme en témoigne « la lettre 168³⁷⁵ » de Madame de Sévigné. C'est dans cette

³⁷³ OC, *op.cit.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 151.

³⁷⁴ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, *op.cit.*, p. 146.

³⁷⁵ Mme. de Sévigné, *Correspondance* [1725], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 269.

perspective que Corneille, dans *Cinna* par exemple, invente le personnage d'Émilie, et cet ajout n'est ni anodin ni négligeable, car cette dernière permet au dramaturge non seulement d'introduire de la galanterie dans l'action politique, mais également de provoquer un conflit entre proches – l'empereur et ses deux favoris – là où la source historique faisait référence uniquement à un conflit politique. Il s'avère donc que le récit que lui fournissait Sénèque n'était pas assez satisfaisant pour asseoir l'action d'une belle tragédie. En outre, il est juste raconté que c'est l'un des comploteurs qui a informé Auguste sans donner aucune raison de sa trahison. Ce qui revient donc à dire qu'il devenait impératif que Corneille fit appel à des ajouts qui entrent dans la perspective de son projet poétique.

Ainsi, Corneille n'a pas choisi d'inventer le personnage d'Émilie et surtout de faire d'elle la fille adoptive d'Auguste, de surcroît en âge de se marier, pour le simple plaisir d'assurer à l'empereur un futur gendre comme allié. Car Émilie est née d'un proscrit de l'empereur, ce qui lui donne un motif de vouloir assassiner son père adoptif, Auguste :

Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,
Et que vous reprochez à ma triste mémoire
Que par sa propre main mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré ;
Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine, et l'effet de sa rage,
Je m'abandonne toute à vos ardents transports,
Et crois, pour une mort, lui devoir mille morts³⁷⁶.

Émilie, comme Chimène dans *Le Cid* (1637) est mue par la vision d'un père tué et qu'il faudrait absolument venger³⁷⁷ même si cela nécessite « d'exposer [son] amant³⁷⁸ ». De fait, comme *Cinna* aime réciproquement Émilie, il lui promet de conspirer contre Auguste. C'est pourquoi nous considérons que les motifs de *Cinna* sont doubles (politiques et amoureux) : il s'agit à la fois pour lui de tuer le tyran et de satisfaire le désir de son amante, Émilie. D'ailleurs, c'est le sens de ces vers, à travers lesquels *Cinna* raconte à Émilie le récit de l'engagement de ses amis conjurés acquis à sa cause :

Jamais contre un Tyran entreprise conçue

³⁷⁶ *OC, ibid., Cinna*, acte I, scène 1, v. 9-17.

³⁷⁷ « Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance, [...] Vengez-la par une autre, et le sang par le sang, / Sacrifiez Don Diègue, et toute la famille » (*OC, ibid., Le Cid*, acte II, scène 7, v. 699-703).

³⁷⁸ *OC, Cinna, ibid.*, v. 20.

Ne permit d'espérer une si belle issue,
 Jamais conjurés ne furent mieux d'accord.
 Tous s'y montrent portés avec tant d'allégresse,
 Qu'ils semblent comme moi servir une Maîtresse ;
 Et tous font éclater un si puissant courroux,
 Qu'ils semblent tous venger un comme vous³⁷⁹.

Il est donc clair qu'Émilie se trouve placée au centre d'un réseau de relations qui modifie radicalement les enjeux du complot, en doublant l'enjeu purement politique d'un enjeu affectif : Émilie est l'amante de Cinna et en même temps est aimée de son ami Maxime. Pour Émilie, il s'agit à la fois de venger son père et de se défaire d'un tyran. C'est l'objet de son entretien avec sa confidente Fulvie – entretien au cours duquel Émilie apprend à Fulvie qu'elle ne se donne à son amant que s'il accepte de servir sa cause :

C'est une lâcheté que de remettre à d'autres
 Les intérêts publics qui s'attachent aux nôtres.
 Joignons à la douceur de venger nos parents
 La gloire qu'on remporte à punir les Tyrans,
 Et faisons publier par toute l'Italie,
 « La liberté de Rome est l'œuvre d'Émilie,
 On a touché son âme, et son cœur s'est épris,
 Mais elle n'a donné son amour qu'à ce prix. ³⁸⁰»

C'est donc cette condition qui justifie le fait que Cinna agit à la fois en nouveau Brutus³⁸¹ et en amant qui veut plaire à sa maîtresse. Émilie a donc été très déterminante dans le choix de Corneille de resserrer les liens qui unissent le couple des amants à l'empereur. Dans la pièce, contrairement au traité de Sénèque dans lequel le chef de la conspiration est présenté comme « un homme à l'esprit stupide³⁸² », Corneille a fait de Cinna un caractère vertueux que l'empereur Auguste a choisi en tant qu'ami et en même temps le plus proche conseiller qu'il comble de faveurs (acte II, scène 1, v. 393-399). En outre, Corneille a fait d'Émilie la fille qu'Auguste a substituée à sa propre fille Julie³⁸³ bannie à jamais :

³⁷⁹ *Ibid.*, *Cinna*, acte I, scène 3, v. 145-152, p. 917.

³⁸⁰ *Ibid.*, acte I, scène 2, v. 105-112, p. 916.

³⁸¹ Voir Scudéry, *La Mort de César* [1635-1636], éd. D. Moncond'huy, Classiques Garnier « Société des Textes Français Modernes », 2021, p. 1926280 ; voir également Lise Michel, « Régicide et dramaturgie dans la tragédie, de *La Mort de César* de Scudéry [1636] à la *Rosemonde* de Baro [1651], *Littératures classiques*, n° 67, 2008, p. 119-126).

³⁸² Sénèque, *De Clementia*, éd., citée.

³⁸³ « Julia menait une vie infâme et si débordée que tout le monde en avait honte. [...] Auguste entra en une telle colère contre elle qu'il fut sur le point de la faire mourir [...] Il envoya faire ses plaintes au Sénat et ne fut point satisfait jusques à ce qu'elle fût reléguée en île de Pandeterie. Après cela il fit faire le procès à ceux qui avaient déshonoré son sang et en fit mourir les uns et bannir les autres », *ibid.*, Notes et variantes, p. 1620.

Pour ses débordements j'en ai chassé Julie,
Mon amour en sa place a fait choix d'Émilie³⁸⁴.

Mieux encore, Auguste a tellement comblé de « bienfaits³⁸⁵ » Émilie que même sa confidente, Fulvie, pense qu'il « semble assez réparer les maux qu'il [lui] a faits³⁸⁶ ». Les conjurés ne sont donc pas de simples ennemis de l'empereur, puisqu'ils sont avant tout attachés à leur future victime par des liens très étroits – affectifs et adoptifs. C'est dans cette perspective que la violence du drame qui se trame se situe dans un réseau d'alliances et d'affects qui lui confère des potentialités émotionnelles, selon le principe énoncé par Corneille dans son deuxième *Discours* :

C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d'amour entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre [...] ³⁸⁷.

Pour cette même raison, Sabine, le personnage épisodique d'*Horace* (1639) ne peut pas égaler Émilie en réussite, dans la mesure où la source latine dont Corneille dit avoir tiré le sujet de la pièce suggérait déjà la double l'alliance – affective et amoureuse – entre les Horaces et les Curiaces respectivement à travers la relation amicale de l'aîné des Horaces avec celui des Curiaces et celle, amoureuse, entretenue par l'aîné de la fratrie des Curiaces avec la sœur de celle des Horaces. De fait, l'invention de Sabine ne fait que renforcer une situation qui était déjà énoncée dans l'histoire. Au contraire, la création d'Émilie est fondamentalement une grande réussite : elle ajoute à l'histoire non seulement une double relation affectueuse et amoureuse, mais également les enjeux d'un conflit passionnel dans l'action politique. La surprise de la clémence extraordinaire d'Auguste est ainsi l'aboutissement d'une action qui, associant les enjeux politiques et amoureux à un péril de mort, est vraisemblablement capable de susciter aux spectateurs des émotions telles que la surprise et l'empathie. C'est avec la création d'Émilie que Corneille a pu multiplier les raisons qui auraient poussé un homme ordinaire à se venger, pour rendre son acte plus héroïque, et créer un renversement contraire à une démarche attendue. Cela nous amène à constater que c'est l'ampleur des fautes des conspirateurs qui rend la clémence de l'empereur exceptionnelle.

³⁸⁴ *Ibid.*, acte V, scène 2, v. 1589-1590, p. 963.

³⁸⁵ *Ibid.*, acte I, scène 2, v. 63, p. 915.

³⁸⁶ *Ibid.* v. 64, p. 915.

³⁸⁷ *Ibid.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 151.

En effet, comme l'*exemplum* moral et politique du pardon de l'empereur ne pouvait seulement constituer que le dénouement de la pièce³⁸⁸, il revient donc à Corneille de construire la partie manquante de celle-ci (le début), d'où l'invention du personnage d'Émilie et le dispositif qui unit cette dernière aux autres protagonistes fournis par l'histoire. C'est donc à travers la création d'Émilie que Corneille a pu mettre en place le « commencement³⁸⁹ » de *Cinna*, c'est-à-dire la partie manquante de l'action comme le souligne le critique G. Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale*³⁹⁰. D'ailleurs Corneille la donne en exemple dans le premier de ses trois *Discours* de 1660 :

Il faut donc qu'une action pour être d'une juste grandeur ait un commencement, un milieu, et une fin. *Cinna* conspire contre Auguste et rend compte de sa conspiration à Emilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin³⁹¹.

Cependant, le surgissement de la violence au sein des alliances dont Corneille affirmera, dans son deuxième discours, le *Discours de la tragédie* de 1660, qu'il produit les « tragédies parfaites » trouve, dans *Cinna*, toute sa formulation dans le long monologue d'Émilie – le monologue qui fait justement l'ouverture de la pièce :

Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance
[...]
Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,
Et que vous reprochez à ma triste mémoire
Que par sa propre main mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré,
Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine, et l'effet de sa rage,
Je m'abandonne toute à vos ardents transports,
Et crois pour une mort lui devoir mille morts.
Au milieu toutefois d'une fureur si juste,
J'aime encor plus *Cinna*, et que je ne hais Auguste,
Et je sens refroidir ce bouillant mouvement,

³⁸⁸ Voir à ce propos le chapitre « *Cinna* et le sublime de l'in vraisemblable » de Georges Forestier [*in*] *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, p. 302-306.

³⁸⁹ *OC, op.cit., Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 128.

³⁹⁰ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, (« Manquait donc à Corneille tout le « commencement » et l'essentiel du « milieu » de « l'action principale », qu'il a dû imaginer en remontant à partir de la « fin » de l'action, donnée par la source historique, afin que ce « commencement » et ce « milieu » puissent correspondre avec la plus grande cohérence possible à cette « fin ».), p. 137-138.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 128.

Quand il faut pour le suivre exposer mon Amant.
[...]
Amour, sers mon devoir, et ne le combat plus.
Lui céder, c'est ta gloire, et le vaincre, ta honte³⁹².

Le thème de la trahison au sein des alliances est donc mobilisé dès le début de la pièce et il se révèle encore plus dense et complexe dans le reste de la pièce, surtout à l'acte III et particulièrement à la scène d'ouverture, où Euphorbe conseille à Maxime de trahir son ami, Cinna, en révélant à Auguste la conjuration non pas par loyauté envers l'empereur, mais simplement pour servir sa passion amoureuse envers Émilie, qu'il aime mais qui aime et est aimée de Cinna :

Maxime

Quoi ! trahir mon ami !

Euphorbe

L'amour rend tout permis,
Un véritable Amant ne connaît point d'amis,
Et même avec justice on peut trahir un traître
Qui pour une Maîtresse ose trahir son Maître.
Oubliez l'amitié, comme lui les bienfaits³⁹³.

Force donc est de constater que c'est l'introduction d'Émilie qui a entraîné le surgissement de la violence d'une part au sein de l'alliance entre l'empereur et son proche conseiller et, d'autre part, au sein de la relation amicale entre Cinna et Maxime. En effet, comme nous l'avons montré, Cinna se voit contraint d'assassiner Auguste, car c'est la seule façon pour lui de posséder Émilie. De la même manière, Maxime accepte de trahir son ami et rival (Cinna), afin de servir sa passion pour Émilie. C'est Émilie qui est donc à l'origine de la double trahison de Cinna et de Maxime. La passion amoureuse se trouve donc systématiquement mise en conflit avec une forme de devoir filial et amical. Ainsi, bien que certains critiques, tels Laurence A. Gregorio³⁹⁴, considèrent que les héroïnes du théâtre historique cornélien sont souvent en dehors

³⁹² OC, *op.cit.*, Cinna, acte I, scène 1, v. 1-49, p. 913-914.

³⁹³ *Ibid.*, acte III, scène 1, v. 735-739, p. 935.

³⁹⁴ Dans son article (« Their Mean Task: Women and the classical Ideal in Corneille's Theater », *Papers on french seventeenth century literature*, n° 51, 1999, p. 371-388.), la critique propose une réflexion qui rattache l'éthique des rôles des personnages féminins de Corneille à un idéal de modération aristotélicien. Selon elle, le personnel féminin du théâtre historique de Corneille jouerait essentiellement un rôle de médiation et de rappel à la raison, grâce à leur patience et à leur sens du compromis. C'est pourquoi, ses lectures nous paraissent le moins réducteur lorsque nous pensons aux principales figures marquantes, telles que Médée (1635), Camille (1637), Émilie (1641), Cléopâtre de Syrie (1644), Sophonisbe (1663).

des actions des personnages masculins, il nous paraît essentiel de souligner que Corneille a également créé des personnages féminins dont la présence est étroitement subordonnée aux actions collectives et aux effets dramatiques des pièces. Il convient de préciser, en s'appuyant sur le modèle initié par Médée dans sa pièce éponyme en 1634, que le rôle féminin n'était pas simplement destiné à apporter une morale : la constance et la passion dans la grandeur étaient les principaux éléments capables de créer un grand rôle tragique.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer la création d'Émilie et surtout la composition de ses traits caractéristiques dans la pièce, où elle se présente comme une force déstabilisante, capable de défaire les liens les plus solides et de faire vaciller les volontés les plus fermes. Dans sa ferveur inébranlable à venger son père en s'en prenant à son père adoptif, Émilie acquiert une grandeur héroïque et se rapproche au modèle de la femme forte, dont les recueils de femmes illustres³⁹⁵, très en vogue au début du XVII^e siècle, célèbrent plusieurs exemples.

Cependant, il convient de préciser que ce topos consistant à dramatiser de grandes figures héroïques et qui résulte de l'invention du personnage d'Émilie est mobilisé par Corneille dès *Horace* avec le personnage épisodique de Sabine avant de se développer dans le reste de ses pièces étudiées.

C. L'utilisation des ajouts dans *Polyeucte* en 1642

Au début de l'*Abrégé du martyre de Saint Polyeucte*, placé en tête de *Polyeucte* et publié dans l'édition de 1643, Corneille prend soin de rappeler la matière historique issue de ses sources afin de distinguer l'histoire de ses fictions³⁹⁶, mais surtout pour avertir ses lecteurs de ses ajouts :

Ce Martyre est rapporté par Surius sur le neuvième de janvier. Polyeucte vivait en l'année 250, sous l'Empereur Décus. Il était Arménien, ami de Néarque, et Gendre de Félix, qui avait la commission de l'Empereur pour faire exécuter ses Édits contre les chrétiens. Cet ami l'ayant résolu à se faire Chrétien, il déchira ces Édits qu'on publiait, arracha les Idoles des mains de ceux qui les portaient sur les Autels pour les adorer, les

³⁹⁵ « Voir Madeleine et Georges de Scudéry, *Femmes illustres ou Les Harangues héroïques* [1642] Paris, Indigo et Côté-femmes, « Des femmes dans l'histoire », 2008 ; Boccace, *Les femmes illustres*, Paris, Texte établi par Vittorio Zaccaria, Traduction, introduction et notes de Jean-Yves Boriaud, Les Belles Lettres, « Les Classiques de l'Humanisme », 2013 et Vincent Dupuis, *Le Tragique et le Féminin. Essai sur la poétique tragique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2015.

³⁹⁶ *Ibid.*, [in] Lettre à Zuylichem du 28 mai 1650, t. II, p. 631.

brisa contre terre, résista aux larmes de sa femme Pauline, que Félix employa auprès de lui pour le ramener à leur culte, et perdit la vie par l'ordre de son beau-père, sans autre Baptême que celui de son sang. Voilà ce que m'a prêté l'Histoire ; le reste est de mon invention³⁹⁷.

Après avoir examiné attentivement ces explications cornéliennes, nous souhaitons mettre en évidence l'idée fondamentale qu'il met en avant avec une grande pertinence : celle l'importance de l'« invention³⁹⁸ ». En effet, Corneille accorde une valeur primordiale à la capacité de créer, d'imaginer et d'innover dans l'élaboration de ses œuvres théâtrales. Il ne se contente pas de suivre des schémas préétablis, mais il s'efforce de donner vie à des situations, des personnages et des intrigues originales. Il s'agit du concept qui sous-tend les ajouts réalisés par le dramaturge dans la construction de l'intrigue principale de sa pièce. Ainsi, nous allons approfondir cette notion en nous concentrant sur un autre texte où Corneille expose en détail ses différents ajouts. En nous plongeant dans ce texte spécifique, nous pourrions explorer de manière plus approfondie la démarche créatrice de Corneille et la façon dont il enrichit l'action principale de ses pièces. Ce sera l'occasion de mieux comprendre les raisons qui le poussent à intégrer ces ajouts et de saisir comment ceux-ci contribuent à renforcer l'effet dramatique de l'histoire, tout en créant une intrigue captivante pour le public.

Le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le Baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'Empereur, la dignité de Félix que je fais Gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline, sont des inventions et des embellissements de Théâtre³⁹⁹.

Si l'on en croit Corneille, le geste iconoclaste de Polyeucte contre les dieux païens et sa mise à mort par Félix sont les seuls faits conservés de la vérité historique. Dès lors, Corneille fait preuve d'une liberté d'invention illimitée, où il se permet d'explorer de multiples possibilités et d'introduire une multitude d'ajouts dans ses œuvres. Cette absence de contrainte lui permet d'élargir les horizons de son imagination et de donner libre cours à sa créativité. Sans se limiter à des conventions préétablies, il explore de nouvelles voies, repoussant les limites du genre théâtral. Ainsi, il offre aux spectateurs des expériences uniques et surprenantes, enrichissant le récit et donnant une dimension singulière à ses pièces. Il reconnaît que la dialectique histoire-invention donne aux auteurs de théâtre la possibilité de s'orienter vers le

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 976.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *OC, ibid.*, abrégé du Martyre de Saint Polyeucte, p. 977.

« général ⁴⁰⁰ » en adaptant le plus possible l'action de leurs pièces aux conditions du théâtre du temps qui, sous l'influence de la tragédie pastorale⁴⁰¹, est demeuré un lieu où le drame amoureux est apprécié par les spectateurs. Mais, dans l'histoire originelle de *Polyeucte*, telle que rapportée par l'historien Surlus, il n'est fait mention d'aucun épisode amoureux. Le récit se concentre principalement sur les actes héroïques de Polyeucte et sa confrontation avec les dieux païens et fait brièvement allusion à un protagoniste féminin, à savoir Pauline, la fille de Félix mariée à Polyeucte. Le père espère que la vertu exemplaire de Pauline conduira à la repentance de son gendre. Ainsi, dans le dessein d'enrichir et de complexifier l'intrigue de sa pièce, Corneille entreprend une transformation audacieuse de la relation triangulaire entre Polyeucte, Félix et Pauline. Cette reconfiguration du système de combinaison des personnages lui permet d'exploiter de nouvelles possibilités dramatiques, où les émotions s'entremêlent et les conflits se déchaînent. L'introduction de ce potentiel dramatique ajoute une profondeur et une intensité supplémentaires à l'histoire. C'est dans cette perspective que Corneille introduit le personnage de Sévère dans *Polyeucte*.

1. L'introduction de Sévère : un enjeu crucial pour la bienséance de Pauline et de Félix

Dans le récit originel de Surlus, il n'est pas mentionné que Pauline était promise à Sévère. Cependant, c'est Corneille qui fait le choix d'ajouter le personnage de Sévère dans la pièce et de le présenter comme l'amant auquel la fille de Félix avait été destinée. Cette création de Sévère apporte un élément crucial à l'intrigue de la pièce, car sa présence crée non seulement un enjeu amoureux, mais engendre également des conflits entre les personnages, notamment entre Félix, Polyeucte et Sévère.

En effet, Félix, ayant appris la mort de Sévère quinze plutôt et étant pressé de trouver un nouveau soutien pour sa famille, avait ordonné à Pauline, dont tout le cœur était acquis à son amant, d'épouser Polyeucte. Ce dernier, un gentilhomme⁴⁰² arménien vénéré dans tout le pays pour ses exploits sur les champs de bataille, avait récemment embrassé la religion chrétienne sous l'influence de son ami Néarque. Ensemble, ils avaient décidé de détruire les idoles de leur

⁴⁰⁰ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, p. 65.

⁴⁰¹ Voir l'ouvrage de G. Forestier, *La tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*, *op.cit.*, éd., citée, p. 201-232.

⁴⁰² C'est le rival Sévère qui nous apprend que « Polyeucte a du nom, et sort du sang des Rois » (acte II, scène 1, v. 420, p. 998).

ancienne religion. Cependant, Félix, en tant que gouverneur d'Arménie, se trouvait devoir accomplir une tâche ardue : celle d'appliquer les décrets de l'empereur romain Décie qui condamnait les chrétiens, y compris son propre gendre. Dans ce contexte, l'arrivée inattendue de Sévère à Mélitène, sous le prétexte d'un sacrifice organisé par Félix en l'honneur de la victoire de Décie, offre au dramaturge l'opportunité d'utiliser le drame amoureux comme un ressort de l'action politique. Félix est persuadé que, s'il ne se conforme pas à l'arrêté de Décie en exécutant Polyeucte, cela donnera à Sévère une occasion de se venger de lui. Ainsi, Corneille exploite habilement les sentiments d'amour, de loyauté et de trahison pour créer un conflit intense entre les personnages. La situation devient d'autant plus complexe que Pauline est tiraillée entre son amour pour Sévère et son devoir envers Polyeucte, son époux choisi par son père. Cette dynamique amoureuse devient un enjeu crucial de la pièce, où les affections se mêlent à la politique et aux dilemmes moraux des personnages.

D'emblée il serait éclairant d'examiner de plus près le personnage de Sévère, dont l'ajout joue un double rôle essentiel dans la pièce. En effet, l'ajout de Sévère permet à Corneille de traiter avec finesse la question de la bienséance, en mettant en évidence la vertu et le respect des conventions sociales de Pauline. Cette dimension est d'autant plus significative dans le contexte de l'époque, à la fin du XVII^e siècle, où les normes de comportement et les attentes morales étaient prédominantes. Alors que Pauline a épousé Polyeucte, l'introduction de Sévère en tant qu'amant jadis promis à la fille de Félix offre un défi moral à Pauline. Elle se retrouve ainsi confrontée à un choix difficile entre son devoir d'épouse envers Polyeucte et ses sentiments amoureux envers Sévère. Cet enjeu émotionnel complexifie davantage l'histoire et ajoute une dimension tragique à la relation entre les personnages (acte II, scène 2 ; acte III, scène 3 ; acte IV, scène 3). Ensuite, il sert de motif à la pusillanimité de Félix. En apprenant l'arrivée de Sévère à Mélitène, Félix, craignant une éventuelle vengeance de la part de ce dernier, se trouve tiraillé entre l'amour qu'il porte à sa fille Pauline et son devoir en tant que gouverneur d'Arménie qui l'oblige à appliquer les décrets de l'empereur Décie sur son gendre. Cette situation met en lumière les dilemmes moraux et les conflits internes auxquels Félix est confronté, ajoutant ainsi une tension dramatique supplémentaire à l'intrigue.

C'est donc la création de Sévère qui a permis à Corneille de faire de Pauline le premier des personnages féminins du théâtre historique du dramaturge qui, par devoir envers son père, accepte de mettre ses passions sous le boisseau de la vertu. Ce qui revient à souligner que le dramaturge a bien assimilé les critiques contre sa Chimène. En effet, au moment de la querelle

du *Cid* en 1637, les critiques tels que Scudéry⁴⁰³ et Mairet⁴⁰⁴ avaient condamné le comportement de Chimène au nom de cette règle de la bienséance des caractères qui ne peut souffrir qu'une « fille introduite comme vertueuse⁴⁰⁵ » accepte d'épouser le meurtrier de son père. Chapelain, le rédacteur des *Sentiments* de la toute jeune académie, condamne le comportement de Chimène qui, selon lui, « consent à ce mariage par la seule violence que lui fait son amour⁴⁰⁶ ». Ce qui ressort de la critique de Chapelain, c'est qu'elle est dirigée contre l'incohérence des caractères de Chimène qui, présentée comme vertueuse au début de la pièce⁴⁰⁷, change de comportement et devient prétendument impudique⁴⁰⁸ à la fin. Tous ses détracteurs s'accordent à dire que Corneille aurait dû faire agir Chimène conformément à ce qui est attendu de la part d'une jeune fille pudique. Donc, qu'elle accepte la présence de Rodrigue chez elle (acte III, scène 4) après qu'il a tué son père, qu'elle soit aussi d'accord sur le mariage que lui impose le roi Fernand (acte IV, scène 5), c'est un comportement caractéristique d'une fille impudique qui préfère substituer « la violence que lui fait son amour » à ce qu'elle doit à son père. Ce qui revient à dire que le dramaturge a violé la convenance du genre tragique au nom de la qualité de semblable des mœurs de son personnage, celle qui consiste à peindre les personnages de l'histoire ou de la fable tels qu'ils y trouvent. Voilà en gros sur quoi se fondent les critiques pour reprocher à Corneille d'avoir fait agir Chimène telle quelle dans le récit historique en violation contre la règle de la bienséance.

Ainsi, Pauline, confrontée au combat que se livrent les passions et le devoir – dont sont victimes le plus souvent les héros du théâtre de Corneille –, en sort victorieuse en refusant que sa passion ne souille sa vertu. Pauline se comporte conformément à ce que se doit être une femme noble en France au début de la régence d'Anne d'Autriche en 1643⁴⁰⁹. Qu'elle ait une passion innocente pour Sévère :

⁴⁰³ Scudéry condamne Chimène au nom de la distinction traditionnelle entre le poète et l'historien. « [...] Il est vrai que Chimène épousa le Cid, écrit-il, mais [...] il n'est point vraisemblable, qu'une fille d'honneur, épouse le meurtrier de son père. Cet événement était bon pour l'historien, mais il ne valait rien pour le poète [...] », [in] *Querelle du cid*, op.cit., éd., J.-M. Civardi. p. 75.

⁴⁰⁴ J. Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française*, [in] *La Querelle du cid*, éd., citée.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Apprenant la mort de son père, Chimène demande sa vengeance par le sang auprès du roi Don Ferrand (*OC, ibid., Le Cid*, acte II, scène 7, v. 690-706).

⁴⁰⁸ Elle laisse sa passion amoureuse envers Rodrigue prendre le dessus sur son honneur en acceptant d'épouser cet amant qui est en même temps le meurtrier de son père (*ibid.*, acte V, scène 7, v. 1827- 1838).

⁴⁰⁹ Sophie Vergnes, « Le roi est mort, vive la reine ! Des derniers instants de Louis XIII à la régence d'Anne d'Autriche » [in] *La Mort des rois*, dir. J. Cornette, A.-M. Helvétius, PUV, « Temps et Espaces », 2017, p. 175-198.

Je vous l'ai trop fait voir, Seigneur, et si mon âme
Pouvait bien étouffer les restes de sa flamme,
Dieux, que j'évitais de rigoureux tourments⁴¹⁰ !

Ou bien, que celui-ci du fait de sa renommée et de son influence sur Décie puisse entraîner la ruine de sa famille, Pauline, du fait de sa noblesse, refuse de renoncer à son devoir filial et agit comme doit réagir toute épouse qui veut accéder à la perfection et éviter l'avilissement de sentiments condamnables :

Oui, je l'aime, Seigneur [Sévère], et n'en fais point d'excuse ;
Que toute autre que moi vous flatte, et vous abuse,
Pauline a l'âme noble, et parle à cœur ouvert.
Le bruit de votre mort n'est point ce qui vous perd⁴¹¹.

Cette représentation de Pauline illustre la vision de Corneille sur la noblesse de caractère et la force morale des femmes. Malgré les épreuves et les tentations auxquelles elle est confrontée, Pauline reste intègre et fait preuve d'une remarquable maîtrise de soi. Cette force de caractère se distingue particulièrement du personnage de Camille dans *Horace* en 1639. En effet, après avoir été un modèle de passivité dans les trois premiers actes de la pièce, la perte tragique de son amant Curiace (acte IV, scène 1) pousse Camille à se révolter (acte IV, scène 5) contre les normes familiales et patriotiques, remettant en question la vénération de sa cité, Rome, et devenant ainsi l'incarnation de ce que G. Forestier appelle la « séduction du mal⁴¹² ». Le personnage de Pauline est donné brièvement dans les sources historiques de Sirius, sans que ses traits caractéristiques ne soient indiqués. C'est donc Corneille qui a choisi de composer Pauline en tant que modèle de vertu féminine, renforçant ainsi l'idée centrale de la lutte entre les passions et le devoir dans son théâtre⁴¹³. En vérité, Pauline a épousé Polyeucte par devoir envers son père, et à cet égard, nous pouvons dire que la fille de Félix s'inscrit en quelque sorte dans la lignée de la Chimène du *Cid* (1637). En effet, tout comme Chimène qui, en dépit de son amour pour Rodrigue, réclame sans hésiter la vengeance de son défunt père contre son amant afin de préserver son honneur (acte II, scène 7), Pauline, elle aussi, fait preuve d'une détermination similaire pour rester fidèle à ses principes et dignité de fille d'honneur. C'est

⁴¹⁰ OC, *ibid.*, Acte II, scène 2, v. 497-499, p. 1001.

⁴¹¹ *Ibid.*, Acte II, scène 2, v. 463-478, p. 1000.

⁴¹² Georges Forestier, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998, p. 28.

⁴¹³ Voir l'article d'Alexandra Licha, « Au-delà de la dévotion et de la galanterie : l'héroïne cornélienne ou l'avènement d'une vertu dramatique » [in] *Pratiques de Corneille*, dir., M. Dufour-Maître, PURH, « Les Corneille », 2012, p. 631-650.

pourquoi nous considérons que le bruit de la mort de son amant n'en fut pas la cause, car ç'aurait été le choix de son père, Pauline serait restée éternellement fidèle à Sévère, comme en témoigne cette réplique poignante de la fille de Félix :

Je découvrais en vous d'assez illustres marques
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques ;
Mais puisque mon devoir m'imposait d'autres lois,
De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix
[...]
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi,
Et sur mes passions ma raison souveraine
Eût blâmé mes soupirs et dissipé ma haine⁴¹⁴.

Ce qu'on peut retenir du caractère de Pauline, c'est qu'elle agit conformément à ce que doit être la fiancée de Sévère. Tout autre comportement que celui qui la distingue l'aurait rendue indigne de lui, comme elle le lui rappelle :

Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère⁴¹⁵.

Nous pouvons dire la même chose au sujet de Félix, parce que lui aussi agit conformément à ce que se doit un gouverneur étranger dont toute l'autorité émane de Rome. Félix se sent responsable de la déception de Sévère et fait tout pour éviter de lui donner l'occasion de se venger. C'est pourquoi, bien qu'il ait essayé de sauver son gendre Polyeucte jusqu'à la fin de l'antépénultième scène du dernier acte de la pièce, il est contraint de le punir à mort à cause de Sévère, dont il redoute la vengeance. C'est l'objet de la discussion entre Félix et son confident Albin, qui évoquent les dangers auxquels la conversion de son gendre et son obstination à détruire les idoles exposent Félix, en raison de la présence de Sévère :

Félix

Que je suis malheureux

Albin

Tout le monde vous plaint

⁴¹⁴ *OC, op.cit.*, Acte II, scène 2, v. 463-478, p. 1000.

⁴¹⁵ *Ibid.*, acte II, scène 2, v. 521-522, p. 1001.

Félix

On ne sait pas les maux dont mon cœur est atteint :
De pensers sur pensers mon âme est agitée,
De soucis sur soucis elle est inquiétée ;
[...]

Albin

Décie excusera l'amitié d'un beau-père,
Et d'ailleurs Polyeucte est d'un sang qu'on révère.
[...]

Félix

Sévère me perdrait, si j'en usais ainsi.
Sa haine et son pouvoir font mon plus grand souci,
Si j'avais différé de punir un tel crime,
Quoiqu'il soit généreux, quoiqu'il soit magnanime,
Il est homme, et sensible, et je l'ai dédaigné,
Et de tant de mépris son esprit indigne,
Que met au désespoir cet Hymen de Pauline,
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.
Pour venger un affront tout semble permis,
Et les occasions tentent les plus remis⁴¹⁶.

Cet aveu du gouverneur est corroborée par les réflexions de Corneille lui-même, telles qu'exprimées dans son *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*. De ce deuxième des trois *Discours*, le dramaturge-théoricien partage ses impressions sur le rôle essentiel de l'invention de Sévère dans la décision de Félix d'appliquer la résolution de Décie à l'encontre de son gendre, Polyeucte :

Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens, qui nous le rendrait exécration, mais seulement par une lâche timidité qui n'ose le sauver en présence de Sévère, dont il craint la haine et la vengeance, après les mépris qu'il en a faits durant son peu de fortune⁴¹⁷.

En somme, c'est donc l'invention de Sévère qui rend la condamnation impérieuse de Polyeucte inévitable, car la présence de ce Romain, aigri par le mariage de sa fiancée, Pauline, ne laisse aucune possibilité à Félix pour sauver de la mort son gendre. C'est dans cet ordre d'idées que l'introduction de Sévère altère les motivations de Félix et le confronte à un dilemme

⁴¹⁶ *Ibid.*, v. 1003-1040, p. 1022-1023.

⁴¹⁷ *OC, ibid., Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 150.

déchirant (acte IV, 5, v. 1004-1020). D'un côté, Félix a un devoir de loyauté envers Rome en tant que gouverneur, ce qui l'amène à devoir appliquer la résolution de l'empereur Décie contre tous les chrétiens. D'un autre côté, il ressent un devoir filial envers son gendre, nourri par les liens familiaux et l'amitié qu'il lui porte.

Dans la narration historique de Sirius, dont Corneille a tiré la matrice originelle de sa pièce, l'historien raconte que Félix a fait mourir Polyeucte pour avoir profané le sanctuaire de leurs idoles. Cependant, dans la pièce, c'est l'invention de Sévère qui a permis à Corneille de modifier les circonstances de ce drame. Félix est contraint de condamner son gendre à mort non pas parce qu'il approuve la haine de Décie envers les chrétiens, mais parce qu'il redoute la vengeance de Sévère, celui-là même dont le courage a permis à l'empereur Décie de rester en vie.

Pour conclure cette sous-partie, nous pouvons souligner que l'introduction du personnage de Sévère a joué un rôle crucial dans *Polyeucte*, en apportant un enjeu amoureux et en créant des conflits entre les personnages. Corneille utilise habilement les sentiments d'amour, d'honneur pour ajouter une tension dramatique à l'histoire. La présence de ce Romain en terre annexée d'Arménie permet également à l'auteur d'explorer la question de la bienséance, mettant en évidence la vertu et le respect des conventions sociales de Pauline. Cette dimension morale ajoute une profondeur supplémentaire à l'intrigue et souligne la force de caractère de Pauline, qui reste intègre malgré les épreuves et les dilemmes moraux auxquels elle est confrontée. De plus, l'invention de Sévère modifie les motivations de Félix, le confrontant à un dilemme déchirant entre son devoir envers Rome en tant que gouverneur et son devoir filial envers son gendre. Ainsi, l'introduction de Sévère enrichit l'histoire et offre des opportunités pour explorer les thèmes de l'amour, de la vertu et du devoir dans la pièce.

Cependant, l'ajout de Sévère n'est pas le seul exemple où le dramaturge recourt à des inventions pour modifier et améliorer la matière historique issue de ses sources. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous allons examiner comment l'auteur a recouru à ces ajouts pour remplacer les éléments sombres et tragiques des sources historiques.

II. Recourir aux ajouts pour altérer les événements funestes et conserver les effets historiques

Nous avons souligné un peu plus haut que la publication de *Rodogune* en 1644 marque un tournant significatif dans la manière dont Corneille réagence la matière historique dérivant de ses sources. Cette nouveauté que Corneille appelle une « hardie entreprise sur l'histoire⁴¹⁸ » qui fait date avec *Rodogune*, et se confirme trois ans plus tard avec *Héraclius*, est en apparence prise très au sérieux par le dramaturge, dans la mesure où il affirme lui-même qu'il expérimente une formule nouvelle, consistant à faire des tragédies où la part de l'invention compte plus que la matière historique issue de ses sources. Le projet esthétique de Corneille est de promouvoir une invention « presque entièrement coupée de ses sources vives⁴¹⁹ » comme le souligne O. Nadal. C'est dans cette perspective que Corneille s'engage à recourir à des ajouts pour modifier et adoucir les circonstances de la matière historique qui pouvaient être jugées trop horribles ou inacceptables pour la scène théâtrale de l'époque.

A. L'ajout de personnages épisodiques pour justifier les actions des premiers personnages

Nous allons ainsi essayer de mettre essentiellement l'accent sur *Rodogune* (1644) la pièce préférée de Corneille, dans laquelle le dramaturge nous livre dans de longs développements ses sentiments sur la place de l'intrigue amoureuse rendue possible par l'invention de Rodogune, un personnage épisodique présenté comme l'enjeu d'un accord politique, entre le royaume de Syrie dont Cléopâtre est la régente et les Parthes, un accord selon lequel elle épousera le prince qui succédera au trône.

Corneille, dans l'*Argument* de la première édition de *Rodogune*, a placé en pièce liminaire l'extrait du livre des « Guerres de Syrie⁴²⁰ » d'Alexandrin qui raconte la sanglante histoire de Cléopâtre reine de Syrie et de sa famille. Démétrius Nicanor, le roi de Syrie, a épousé Rodogune la sœur du roi des Parthes. Sa femme, Cléopâtre, se sentant trahie par son mari Démétrius, l'assassine dès son retour en Syrie et assure la régence en attendant de céder le trône

⁴¹⁸ OC, *ibid.*, Épître *Au lecteur d'Héraclius*, t. II, p. 354.

⁴¹⁹ Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, [1948], Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 218.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 195.

à l'un de ses fils. Quelques temps plus tard, elle assassine d'abord l'ainé Séleucus au moment où il accède au trône et résout ensuite de tuer aussi le second. Mais au moment de réaliser son crime, Antiochus découvre que sa mère veut l'empoisonner et la force à prendre le même poison. Nous voyons que cette Histoire que Corneille a choisi de dramatiser comporte ce qu'il appelle lui-même « l'effet dénaturé⁴²¹ », c'est-à-dire un fils qui force sa mère à s'empoisonner soi-même pour avoir voulu l'assassiner. Il apparaît donc que c'est autour de la reine Cléopâtre que se noue l'action principale, d'où la possibilité de résumer les trois parties fondamentales de celle-ci comme suit :

- Cléopâtre, après avoir assassiné son mari Nicanor, doit transmettre le pouvoir à l'ainé de ses fils, c'est le commencement ;
- Elle décide finalement de le conserver à tout prix, quitte à assassiner les deux héritiers légitimes, c'est le milieu ;
- Elle réussit à tuer l'un et meurt en voulant empoisonner l'autre, c'est la fin.

Corneille travaille donc sur une histoire dont l'action est fondée sur un « effet dénaturé », mais il prend quand même le soin de changer les circonstances historiques de celle-ci. Le choix du dramaturge ne nous semble pas anodin, car quelques années plus tôt, au moment de la querelle du *Cid*, les critiques lui reprochaient d'avoir conservé le caractère « dénaturé » de sa Chimène, qui continue à aimer et accepte d'épouser le meurtrier de son père. C'est ainsi que Chapelain le rédacteur des *Sentiments de l'Académie française* n'avait pas manqué de rappeler à Corneille :

[...] toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre, et qu'il en est quelques-unes comme de ces crimes énormes [...] ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société, ou que si l'on ne les peut tenir cachée⁴²² [...].

Il faut rappeler aussi que le crime dénaturé d'Horace dans la pièce éponyme contre sa sœur Camille a failli entraîner en 1640 une nouvelle querelle⁴²³, et que d'Aubignac, pour innocenter Horace et « pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienséance

⁴²¹ *Ibid.*, p. 196.

⁴²² J. chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française [in] La Querelle du Cid*, éd., J.-M. Civardi, *op.cit.*, p. 366.

⁴²³ Georges Couton pense qu'il y a eu bel et bien une querelle, mais elle n'a pas eu une dimension publique car elle est restée dans les cercles académiques. Voir G. Couton, « Notice » d'*Horace*, [in] *OC*, *op.cit.*, p. 1533-1539 ; voir aussi « Introduction d'*Horace* » [in] *Théâtre de Pierre Corneille*, éd., Liliane Picciola, Paris, Classiques Garnier « Bibliothèque du théâtre français », t. II, 2017, p. 905-930.

de la Scène⁴²⁴ », avait conseillé à Corneille de changer les circonstances historiques⁴²⁵ afin d'adoucir le côté horrible des sources.

B. La création de Rodogune et ses implications dans le suicide de Cléopâtre

Les différentes remarques que nous venons de voir pourraient être des raisons valables pour justifier le choix de Corneille d'introduire le personnage de Rodogune⁴²⁶ en Syrie où elle doit désormais se marier avec le prince héritier du trône. De fait, la présence de cette princesse des Parthes qui, rappelons-le, fut la maîtresse du roi Nicanor va servir de motifs vraisemblables et nécessaires à la haine⁴²⁷ et aux sentiments criminels de Cléopâtre envers elle et ses deux fils héritiers. La raison en est simple : parce que Rodogune a été sa rivale, la reine Cléopâtre nourrit une haine⁴²⁸ criminelle envers elle, mais encore parce que Séleucus et Antiochus refusent de servir son projet de vengeance, elle décide de les assassiner. La volonté cornélienne de changer les circonstances historiques pour enlever ce que l'histoire originelle a de trop violent est donc rendue possible par l'invention de Rodogune. C'est la raison pour laquelle la création de celle-ci, au-delà d'un choix du dramaturge d'introduire un enjeu amoureux absent des sources, constitue bien un épisode charnière qui contribue efficacement à la jonction harmonieuse des parties fondamentales de l'action principale. Non seulement c'est par l'invention de Rodogune que Corneille assure la linéarité de l'action principale, mais mieux encore c'est grâce à elle qu'il peut introduire des causes inventées et tout à fait nécessaires à son projet poétique – mettre la scène une reine monstrueusement criminelle et susciter l'admiration des spectateurs –, consistant à adoucir « l'effet dénaturé⁴²⁹ » de l'histoire.

⁴²⁴ *La Pratique du théâtre, op.cit.*, p. 114.

⁴²⁵ « C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace son frère, n'a pas été approuvée au théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienséance de la Scène, que cette fille désespérée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace, et lui eût été digne de compassion, comme un malheureux innocent, l'Histoire et le théâtre auraient été d'accord » ([in] *La pratique du théâtre, op.cit.*, p. 113-11).

⁴²⁶ Dans le récit de l'historien on perd complètement ses traces après le massacre de son mari Nicanor. C'est ce qui fait dire à Corneille ceci : « Le reste sont des épisodes d'invention qui ne sont pas incompatibles avec l'Histoire, puisqu'elle ne dit point ce que devint Rodogune après la mort de Démétrius, qui vraisemblablement l'amenait en Syrie prendre possession de sa couronne. » ([in] *OC, Examen de Rodogune, op.cit.*, p. 199).

⁴²⁷ Il est important de préciser que les *Histoires Philippiques* de Justin, qui servent de principale source à Corneille, ne mentionnent pas la haine de Cléopâtre, mais elles font état du « désir de domination » (*cupiditas dominationis*) comme ressort de l'action de la reine de Syrie (Liv., XXXIX, chap. II).

⁴²⁸ Voir Jean Miernowski, « Le tragique de la haine Rodogune de Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°103, 2003, p. 789-821. Pour la critique, c'est bien « la haine, et non pas, par exemple, la colère ou la vengeance, qui est au cœur du pari artistique de Corneille [...] » (p. 790). Cependant, il faut tout de même reconnaître qu'on ne peut pas sous-estimer la vengeance, dans la mesure où il est évident que la haine de Cléopâtre contre Rodogune entraîne chez elle et de manière irrévocable un désir impénitent de se venger de la princesse de Parthes.

⁴²⁹ *OC, op.cit.*, p. 196.

La présence de la princesse Parthes à la cour de Syrie constitue la cause de la jalousie et de la vengeance qui permet au dramaturge de mettre en place un système de causalité logique et vraisemblable entre les trois parties prépondérantes de l'action principale, d'où le fait que le milieu est la conséquence du début et la fin la conséquence du milieu. C'est ce qui explique le fait que le tragique de l'action n'est plus le résultat de la volonté historique de la reine Cléopâtre d'usurper le pouvoir par tous les moyens, mais les conséquences de la jalouse de celle-ci et surtout de son désir de vengeance envers son ancienne rivale. Le projet de vengeance de la reine éclate au grand au moment même où elle apparaît sur scène pour la première fois – apparition qui fait l'ouverture de l'acte II :

Serments fallacieux, salutaire contrainte,
Que m'imposa la force et qu'accepta ma crainte,
Heureux déguisements d'un immortel courroux,
Si d'un péril pressant la terreur vous fit naître,
Avec ce péril même il vous faut disparaître,
Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
Qu'efface un prompt oubli, quand les flots sont calmés.
Et vous qu'avec tant d'art cette feinte a voilée,
Recours des impuissants, haine dissimulée,
Digne vertu des Rois, noble secret de cour,
Éclatez, il est temps, et voici notre jour.
Montrons-nous toutes deux, non plus comme Sujettes,
Mais telle que je suis et telle que vous êtes,
Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser,
Nous n'avons rien à craindre, et rien à déguiser,
Je hais, je règne encor [...] ⁴³⁰.

Cette tirade essentielle de la reine de Syrie contient en son sein plusieurs éléments qui nous permettent de comprendre la particularité de ce personnage. En effet, elle permet de mettre en lumière sur la haine de la reine régente et surtout son désir impénitent de vengeance contre Rodogune, qu'elle qualifie d'« immortel courroux ⁴³¹ ». Ce monologue permet au dramaturge de nous plonger au cœur des émotions et des motivations de la reine de Syrie, soulignant son caractère passionné et sa volonté de mettre sur le pouvoir le prince qui acceptera de tuer Rodogune, une condition *sine qua non* pour rester en vie, car selon elle « c'est périr en effet que de perdre un Diadème ⁴³² ». Sa haine envers Rodogune et son désir de venger d'elle

⁴³⁰ OC, *ibid.*, acte II, scène 1, v. 395-411, p. 218.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*, acte IV, scène 3, v. 1268, p. 245.

justifient sa détermination et ses calculs machiavéliques⁴³³. En fait, si Cléopâtre décide d'assassiner Antiochus, ce n'est pas parce qu'elle désire s'emparer du pouvoir comme le raconte le récit d'Alexandrin, mais c'est parce que sa « jalouse fureur⁴³⁴ » envers Rodogune l'entraîne à assassiner son second fils pour ne jamais être sujette de sa rivale. Il est vraisemblable qu'une femme qui assure une régence soit jalouse de sa rivale et veuille sa perte – cela justifie donc l'invention de Rodogune en Syrie – et il devient nécessaire qu'elle assassine tous les princes qui veulent se marier avec celle-ci, afin de ne pas remettre le pouvoir entre les mains de cette ennemie. C'est le sens de la réponse de Cléopâtre à l'interrogation de sa confidente Laonice :

Laonice

Quoi, vous parlez encor de vengeance et de haine
Pour celle dont vous-même allez faire une Reine ?

Cléopâtre

Quoi, je ferais un Roi pour être son époux,
Et m'exposer aux traits de son juste courroux ?
[...]
On ne montera point au rang dont je dévale,
Qu'en épousant ma haine, au lieu de ma rivale
Ce n'est qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir,
Et je ferai régner qui me voudra servir⁴³⁵.

À l'évidence, l'invention de Rodogune contribue activement à la mise en cohérence de l'action politique, d'où son caractère de causalité double – le nécessaire et le vraisemblable. Corneille sait bel et bien que même si les règles ne lui permettent pas de supprimer pour de bon l'« effet dénaturé⁴³⁶ » de son sujet comme il le fera quelques six ans plus tard avec le sujet de *Nicomède*, ou de l'abandonner simplement comme le recommandent les doctes⁴³⁷, il est tout de

⁴³³ Les lectures d'André Stegmann sont enrichissantes sur ce propos. En effet, le critique explique le machiavélisme de la reine Cléopâtre dans le cadre de ses « variations savamment calculées » ([in] *Signification de l'héroïsme cornélien*, op.cit., t. II, p. 371-372).

⁴³⁴ *Ibid.*, Préface de *Rodogune*, p. 196.

⁴³⁵ *OC*, *ibid.*, *Rodogune*, acte II, scène 2, v. 483-503, p. 221.

⁴³⁶ « [...] l'effet dénaturé que me présentait l'Histoire, et que les lois du poème ne me permettaient pas de changer. Je l'ai même adouci tant que j'ai pu en Antiochus, que j'avais fait trop honnête homme dans le reste de l'ouvrage, pour forcer à la fin sa mère à s'empoisonner soi-même » ([in] *OC*, Argument de *Rodogune*, op.cit., p. 196).

⁴³⁷ Sur ce point la position de d'Aubignac est claire et est en contradiction avec la position interprétative de Corneille : « On demande encore ordinairement en cette matière, jusqu'à quel point il est permis au Poète de changer une Histoire quand il veut la mettre sur le Théâtre. Sur ce point nous trouvons divers avis, tant chez les Anciens que chez les Modernes ; mais je tiens pour moi qu'il le peut faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poème : car il ne s'arrête pas au Temps, parce qu'il n'est

même obligé de présenter les événements dont *Rodogune* est la représentation d'une manière convaincante pour que son auditoire puisse croire que ceux-ci ont dû se passer de la façon qu'il les présente. En effet, Corneille, dans l'élaboration de la matière historique, va prendre les précautions nécessaires pour se conformer aux règles de vraisemblance et de bienséance. C'est à ce compte que Corneille a créé le personnage de Rodogune pour assurer la cohérence de l'action de sa pièce. C'est à ce titre aussi que la reine Rodogune dépasse le cadre d'une invention vraisemblable qui émane simplement de la nécessité d'imbrication d'une intrigue amoureuse. Elle devient un véritable personnage épisodique qui, à l'image d'Émilie de *Cinna* ou de Sévère de *Polyeucte*, fait partie des personnages épisodiques qui, selon Corneille, « doivent s'embarrasser si bien avec les premiers, qu'une seule intrigue brouille les uns et les autres⁴³⁸ ». En effet, selon le dramaturge, les personnages épisodiques doivent jouer un rôle crucial dans la construction de l'intrigue globale. Ils ne sont pas simplement de simples faire-valoir, mais ils interagissent étroitement avec les personnages principaux et contribuent à tisser la trame complexe des événements dramatiques⁴³⁹. Rodogune, occupe une place essentielle dans la toile narrative de la pièce. Son destin et ses actions entraînent des répercussions significatives sur le déroulement des événements et sur les choix des autres personnages, tels que la reine mère, Cléopâtre. En s'imbriquant habilement avec les autres protagonistes, Rodogune ajoute une dimension supplémentaire à l'intrigue politique de la pièce. Son rôle dans l'accord politique entre le royaume de Syrie et les Parthes, où elle est destinée à épouser le prince héritier du trône, confère une tension dramatique dans la relation entre Cléopâtre et ses enfants.

C'est pour cette raison que la création de Rodogune n'est pas loin de celle d'Émilie de *Cinna* qui, à l'absence de causes politiques de la conspiration de Cinna dans le récit de Sénèque, a été créée par Corneille pour justifier vraisemblablement et nécessairement la raison pour laquelle Cinna complotait contre l'empereur Auguste. C'est ce que Corneille explique dans le *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable le nécessaire* en montrant de quelle manière l'invention d'Émilie sert de causes à la fois logique et doxale à la trahison de Cinna :

pas un Chronologue, il ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète épique, parce que tous deux ne sont pas des Historiens. » (*La pratique du théâtre, op.cit.*, p. 113).

⁴³⁸ OC, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire op.cit.*

⁴³⁹ Voir Jean Miernowski, « Le tragique de la haine Rodogune de Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°103, 2003.

Sa conspiration contre Auguste est causée nécessairement par l'amour qu'il a pour Emilie, parce qu'il la veut épouser, et qu'elle ne veut se donner à lui qu'à cette condition. De ces deux actions, l'une est vraie, l'autre est vraisemblable, et leur liaison est nécessaire⁴⁴⁰.

En effet, il est tout à fait vraisemblable qu'un jeune homme soit amoureux et veuille aussi se marier, et qu'il devient nécessaire qu'il complotte pour la cause de son amante qui ne se donne qu'à ce prix. C'est dans ce même ordre d'idées que le dramaturge constatera qu'un « honnête [...], s'il est amoureux [...], il peut s'emporter de colère, et tuer [...], et l'ambition le peut engager dans un crime, ou dans une action blâmable⁴⁴¹ ».

C. Le recours aux ajouts pour altérer les faits horribles des sources historiques de Nicomède en 1651

Après les expériences novatrices de *Rodogune* et d'*Héraclius*, deux pièces où le dramaturge s'affranchit presque de la vérité des sources en ne conservant que les éléments essentiels de leurs données historiques, il n'est pas étonnant que Corneille se lance en 1651 avec *Nicomède* dans un projet d'écriture privilégiant la liberté d'invention plutôt que la syntaxe de la vérité historique. Cette dernière, au nom de la vraisemblance et de la bienséance confère au poète le droit de censurer « l'horreur des sources⁴⁴² » et de la remplacer par des feintes nécessaires à l'élaboration de l'intrigue de sa pièce. D'où le fait qu'on peut constater que *Nicomède* constitue un cas très particulier dans la dramaturgie tragique de Corneille. En effet, c'est la seule pièce où Corneille, comme il l'affirme lui-même, a fait le choix de modifier le sujet historique et de le remplacer par un autre inventé, afin d'éviter de montrer à « la scène l'horreur d'une catastrophe si barbare, et de [ne pas avoir] donné, ni au père, ni au fils, aucun dessein de parricide⁴⁴³ ». Cela consiste à préférer l'invention vraisemblable et à se conformer aux préconisations formulées par Chapelain en 1637 dans *Les Sentiments de l'Académie française*⁴⁴⁴. Il ne s'agit pas de se livrer à un jeu de reconstruction compatible avec les données historiques, comme dans *Rodogune* et *Héraclius*, mais plutôt de faire le choix d'une invention

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁴¹ *OC, Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable, ou le nécessaire, ibid.*, p. 147.

⁴⁴² *OC, op.cit.*, Au lecteur de *Nicomède*, t. II, p.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 643.

⁴⁴⁴ « Il y a des vérités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société, ou que si l'on ne les peut tenir cachées il faut se contenter de remarquer comme des choses étranges » (*Les Sentiments de l'Académie, op.cit.*, éd., citée, p. 366).

pratiquement détachée de la vérité historique. C'est ainsi que Corneille censure l'histoire tragique empruntée à la narration de Justin (Prusias veut faire tuer son fils Nicomède pour favoriser le frère de celui-ci né d'un second mariage ; informé par ceux qui doivent l'assassiner, Nicomède se révolte, usurpe le pouvoir et tue son père), et invente le sujet de sa pièce autour de son héros, Nicomède.

Dans le récit de l'historien, le projet d'assassinat de Prusias est uniquement fondé sur sa volonté de faire disparaître son premier fils. Il n'est évoqué nulle part une quelconque relation conflictuelle entre un Nicomède conquérant et un Prusias qui se sentirait menacé par les victoires de celui-ci. Ajoutons que le récit de Justin n'évoque aucune relation entre ce roi oriental et la politique impérialiste de Rome. Voilà des remarques qui mettent la lumière sur les principales inventions du dramaturge, telles que l'intrigue et les principaux personnages.

1. Le rôle des ajouts dans l'élaboration de l'intrigue de *Nicomède*

Le rôle des ajouts dans l'élaboration de l'intrigue de *Nicomède* est indéniable. En effet, le projet poétique de Corneille consistant à « peindre la politique des Romains au-dehors, et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés⁴⁴⁵ » à partir de sources où aucun « grand intérêt d'État⁴⁴⁶ » n'est présent, suppose clairement que Corneille a choisi de travailler sur un sujet inventé, et dont l'essence même met en péril la vie du héros⁴⁴⁷ et l'État dont il est l'héritier légitime⁴⁴⁸. Non seulement Nicomède doit faire face aux nombreuses embûches fomentées par la seconde épouse Arsinoé pour l'éliminer, mais il doit aussi garder sa fiancée Laodice, la reine d'Arménie dont le futur époux sera l'héritier du roi Prusias. L'horreur du conflit historique entre le roi et le prince héritier est non seulement modifiée dans le sujet inventé, mais mieux encore Corneille n'a donné ni au père ni au fils des sentiments criminels l'un envers l'autre. C'est dans cette perspective que le dramaturge change le système des protagonistes historiques : ce n'est plus Prusias contre Nicomède, mais Arsinoé et Flaminius

⁴⁴⁵ OC, *ibid.*, Examen de *Nicomède*, p. 643.

⁴⁴⁶ OC, *ibid.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, t. III, p. 124.

⁴⁴⁷ On peut dire que le sujet de *Nicomède* remplit les conditions dont parle Corneille dans son premier Discours : « Lorsqu'on met sur l scène un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que bien que les personnages soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance [...] » (*ibid.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 124).

⁴⁴⁸ Franziska Sick, « Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille » [*in*] *Pratiques de Corneille, op.cit.*, p. 541-552 ; pour une vision plus globale M. Prigent, *Le Héros et l'État dans les tragédies de Pierre Corneille, op.cit.*

contre Nicomède. C'est une reine jalouse qui a de l'ambition pour son fils et un ambassadeur qui veut pérenniser la domination romaine qui combattent ouvertement la légitimité d'un prince héritier.

Ainsi, la pièce commence après que Nicomède a appris que sa marâtre, Arsinoé, avait ordonné son assassinat au sein de ses troupes, ce qui fait d'emblée du prince une incarnation de la figure de l'innocent injustement persécuté, suscitant immédiatement l'admiration du public⁴⁴⁹. Cette position n'est pas remise en cause au cours de la pièce, au contraire elle connaît une progression significative au fur à mesure de l'évolution de la situation d'énonciation du héros et des protagonistes (Arsinoé et Flaminius) auxquels il est confronté et qui cherchent à le perdre à tout prix. Nicomède est rentré à la cour de son père, où il croit être en sûreté à la suite d'une fausse rumeur, mais il s'avère que celle-ci est sous le contrôle de sa marâtre, Arsinoé, et de l'ambassadeur de Rome, Flaminius. De là la véritable programmation que revêt dans la pièce la discussion entre Nicomède et son amante, Laodice, la reine d'Arménie concernant le projet criminel de sa marâtre dont il est l'objet – discussion qui fait l'ouverture de la pièce :

Laodice

Je vous vois à regret, tant mon cœur amoureux
Trouve la Cour pour vous un séjour dangereux.
Votre marâtre y règne, et le Roi votre père
Ne voit que par ses yeux, seule la considère.⁴⁵⁰

Nicomède

Retourner à l'Armée ! Ah, sachez que la Reine
La sème d'assassins achetés par sa haine ;
Deux [Zénon et Métrobate] s'y sont découverts, que j'amène avec moi,
Afin de la convaincre, et détromper le Roi⁴⁵¹

À quoi font écho les vers de sa marâtre sur lesquels se clôt l'acte I :

Arsinoé

Métrobate l'a fait par des terreurs paniques ;
Feignant de lui trahir mes ordres tyranniques,
Et pour l'assassiner se disant suborné,

⁴⁴⁹ Voir Sarah Hurlburt, « Le théâtre de l'admiration » et les éloges de Corneille en 1808 » [in] *Pratiques de Corneille, op.cit.*, p. 446-347.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, v. 9-12, p. 645.

⁴⁵¹ *Ibid.*, v. 99-102, p. 648.

Il l'a, grâce aux Dieux, doucement amené.
Il vient s'en plaindre au Roi, lui demander justice,
Et sa plainte le jette au bord du précipice.
[...]
Mon entreprise est sûre, et sa perte infaillible.
Voilà mon cœur ouvert, et tout ce qu'il prétend⁴⁵².

Le dramaturge semblait avoir l'intention, alors qu'il mettait pour la première fois en scène un prince légitime combattu par sa marâtre qui « regarde son malheur d'un œil si dédaigneux⁴⁵³ », et qu'il montrait parallèlement un roi avili par sa faiblesse envers sa seconde épouse et la « politique des Romains au-dehors, et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés⁴⁵⁴ », de souligner comment

[...] la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères⁴⁵⁵.

Or, paradoxalement c'est à travers Nicomède, l'un des personnages qui avait commis l'un des parricides les plus horribles de l'Histoire, que Corneille a choisi de créer un prince admirable. Et c'est ce paradoxe qui est vraiment important, car ce prince criminel de l'histoire est devenu le premier des princes du théâtre de Corneille qui, pour avoir « trop bien servi⁴⁵⁶ » son père, le roi Prusias, et augmenté la grandeur de son trône grâce à ses nombreuses victoires dans les champs de guerre va attirer sur lui la jalousie de sa marâtre, qui a de l'ambition pour son demi-frère Attale, et la crainte de Flaminius, l'ambassadeur de Rome, qui, voyant en lui l'héritier d'Annibal, le combattent à cause de ses victoires au détriment d'Attale élevé à Rome et dont l'accession sur le trône de Bithynie ne constituera pas une menace à l'impérialisme romain. C'est dans cette perspective que nous pouvons considérer Nicomède comme étant en quelque sorte un futur Suréna, ce courageux général des armées Parthes sous le règne du roi Orode. En effet, l'éclatante victoire de Suréna, dans la pièce éponyme, contre les troupes romaines dirigées par Crassus lui a conféré une grande renommée qui a suscité la jalousie de son roi, l'amenant à ordonner son meurtre⁴⁵⁷. Suréna, tout comme Nicomède, est l'incarnation

⁴⁵² *Ibid.*, scène 5, v. 331-336 et 360-361, p. 657-658.

⁴⁵³ *Ibid.*, *Au lecteur de Nicomède*, p. 641.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, acte II, scène 1, v. 413, p. 660.

⁴⁵⁷ Voir G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op.cit.*, p. 39-47 ; Robert Martinot, « L'impossible amour de Suréna et d'Eurydice » *Littératures*, n°, 1984 [in] *Mélanges du Pr. René Fromilhague*, pp. 65-74, <https://www.google.com/url>, consulté le 10/01/2023.

du général trop glorieux et dont les victoires et la popularité font ombrage au pouvoir de son roi⁴⁵⁸. Nous pouvons souligner à titre d'exemples deux répliques, celle d'Araspe, conseiller du roi Prusias dans *Nicomède* et celle Suréna dans la pièce qui porte son nom (1674) :

Araspe

Aussitôt qu'un sujet s'est rendu trop puissant
Encore qu'il soit sans crime, il n'est pas innocent,
On n'attend point alors qu'il ose tout permettre,
C'est un crime d'État, que d'en pouvoir commettre
Et qui sait bien régner l'empêche prudemment⁴⁵⁹.

Suréna

Mon crime véritable est d'avoir aujourd'hui
Plus de nom que mon Roi, plus de vertu que lui,
Et c'est de là que part cette secrète haine
Que le temps ne rendra que plus forte, et plus pleine⁴⁶⁰.

Ainsi, le malheur de Nicomède prend sa source dans sa valeur de général d'armée, car ce sont ses nombreuses victoires sur les champs de bataille, résultant de ses qualités exceptionnelles et véritable consécration de sa bravoure⁴⁶¹, qui déclenchent les tentatives d'assassinat par sa marâtre, pour les intérêts de laquelle Zénon et Métrobate, les assassins historiques du prince, sont désormais mobilisés. La persécution des héros triomphants⁴⁶² est d'ailleurs considérée par Corneille comme un *Leitmotiv* essentiel de la tragédie historique. Cette idée est si profondément ancrée dans les pièces cornéliennes qu'elle se retrouve également dans *Agésilas* (1666), où, selon le personnage éponyme, elle semble intrinsèque à la vie du héros :

Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'envie et la haine
Ont persécuté le Héros.
Hercule en sert d'exemple, et l'Histoire en est pleine,
Nous ne pouvons souffrir qu'ils meurent en repos⁴⁶³.

⁴⁵⁸ Voir Simone Dosmond, « Sur le Corneille mort le Colonia pullule... » [in] *Corneille après Corneille, XVII^e Siècle*, PUF, 2004, p. 726-727.

⁴⁵⁹ *Op.cit.*, v. 433-437, p. 661.

⁴⁶⁰ *OC, ibid.*, *Suréna*, acte V, scène 2, v. 1511-1514, p. 1295.

⁴⁶¹ « J'en [Annibal] ai fait Nicomède disciple, pour lui prêter plus de valeur et plus de fierté contre les Romains » ([in] *OC, ibid.*, Au lecteur de *Nicomède*, p. 641.)

⁴⁶² « Les héros de Corneille, écrit la critique F. Sick, se distinguent par leur générosité, leur vaillance et leur gloire et varient dans la mesure où leur rapport à l'État change » ([in] « Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille » *op.cit.*, p. 542.

⁴⁶³ *OC, ibid.*, acte III, scène 1, v. 874-877, p. 595.

De fait, l'élaboration des traits de caractère de Nicomède semble cependant avoir été faite en cohérence avec la structuration de l'intrigue de la pièce. Car il s'agit de mettre en scène un cheminement vers le bonheur, ce qui suppose de placer le héros dans une situation funeste dont il sortira vainqueur. Les principaux traits caractéristiques de Nicomède sont ainsi déterminés par les situations et les relations au sein desquelles il apparaît. Sa situation de victime, sans être coupable d'aucun crime, et ses sentiments généreux qui le distinguent sont tous justifiés par le processus tragique sur lequel le dramaturge fonde la structure de l'intrigue. Cela se justifie entre autres par les nombreuses situations d'énonciation qui mettent en lumière autant la générosité Nicomède – au sens de grandeur d'âme extraordinaire, par laquelle le prince suscite l'admiration des spectateurs, éblouis par sa vertu morale – que la mesquinerie meurtrière de ses protagonistes, à savoir Arsinoé et Flaminius. C'est le cas de l'échange entre Nicomède et Arsinoé (acte I, scène 4) – discussion au cours de laquelle les spectateurs apprennent pour la première fois de la bouche du prince que ce sont la reine et les Romains qui œuvrent pour son élimination, afin d'éviter son mariage avec Laodice, la reine d'Arménie, pour l'écarter définitivement à la succession de son père, le roi Prusias :

Arsinoé

Seigneur, vous êtes donc ici [à la cour] ?

Nicomède

Oui, Madame, j'y suis, et Métrobate aussi.

Arsinoé

Métrobate ! ah le traître !

Nicomède

Il n'a rien dit, Madame,
Qui vous doive jeter aucun trouble dans l'âme.

Arsinoé

Mais qui cause, Seigneur, ce retour surprenant ?
Et votre Armée ?

Nicomède

Elle est sous un bon Lieutenant,
Et quant à mon retour, peu de chose le presse.

J'avais ici laissé mon Maître, et ma Maîtresse ;
Vous m'avez ôté l'un, vous dis-je, ou les Romains,
Et je viens sauver l'autre, et d'eux, et de vos mains⁴⁶⁴.

Nous ne pouvons reconnaître dans cette discussion entre Arsinoé et Nicomède une stichomythie au sens strict du terme⁴⁶⁵, du fait du volume inégal des répliques et du chevauchement des rimes d'une réplique à la suivante. Outre cela nous y trouvons tout un dispositif dialogique de « rebond de la parole⁴⁶⁶ » qui permet à Corneille d'établir une joute verbale où il est facile de lire la culpabilité de la reine Arsinoé et la générosité du prince Nicomède. En effet, le parallélisme syntaxique des répliques met ici en lumière non seulement la divergence des points de vue et surtout des intérêts de la reine et du prince. De fait, le recours à un échange agonistique sans être une simple nécessité stylistique, doit être considérée comme un élément essentiel dans la conception des traits caractéristiques de Nicomède, par exemple. Ces échanges, qui impliquent entre autres des confrontations émotionnelles et intellectuelles entre Nicomède et Arsinoé, permettent de révéler les émotions profondes et les motivations cachées de la reine, tout en mettant en lumière leurs tensions et les enjeux dramatiques qui sous-tendent leurs relations. Car, non seulement ils visent à l'éclaircissement du différend entre Nicomède et Arsinoé, mais également, selon la belle formule de G. Declercq, à la « clarification de soi⁴⁶⁷ » des deux protagonistes.

C'est pourquoi il serait possible de dire que la conception du personnage de Nicomède a été influencée par une intention artistique plus profonde que la simple conformité aux critères traditionnels de ressemblance, de convenance et de constance. En effet, la création de Nicomède ne se limitait pas à la reproduction d'un personnage historique ou à l'adaptation conformiste aux normes édictées par Aristote et affinées par les théoriciens de l'esthétique de la tragédie régulière. Elle a été guidée avant tout par la volonté du dramaturge de créer un personnage doté de qualités exemplaires et d'actions héroïques, suscitant ainsi l'admiration des spectateurs. Cette volonté est corroboré par les affirmations de Corneille lui-même dans l'*Examen* de la pièce :

⁴⁶⁴ *Ibid.*, acte I, scène 4, v. 245-254, p. 654.

⁴⁶⁵ Au sens où elle produit des interactions qui, sous forme de questions-réponses ou de simples discussions, peuvent intensifier les sentiments et exprimer la montée d'une violence, d'une passion ou d'un conflit.

⁴⁶⁶ Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636) : étude dramatique*, Paris, SEDES, 1989, p. 195.

⁴⁶⁷ Gilles Declercq, « Résilience de la sentence cornélienne. Enjeux et tensions d'une forme-sens » [in] *Pierre Corneille, la parole et les vers*, dir., Myriam Dufour-Maitre, avec le concours de Cécilia Laurin, « Publications numériques du CÉRÉdI », *Actes de colloques et journées d'étude*, n°26, 2020.

Ce héros de ma façon sort peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses infortunes ; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs. Il en fait naître toutefois quelque'une, mais elle ne va pas jusques à tirer les larmes⁴⁶⁸.

En évitant de s'enfermer dans des schémas préétablis et en recherchant l'admiration du public, Corneille a démontré sa volonté d'explorer la complexité de la nature humaine et de présenter des personnages tragiques et profondément réalistes. Ainsi, la création du personnage de Nicomède illustre l'habileté artistique de Corneille à façonner des personnages mémorables et à établir un lien émotionnel fort entre le public et l'univers tragique de la pièce.

En somme, la réécriture de la matière historique dans *Nicomède* a été édictée par la volonté de Corneille de susciter l'admiration du public en présentant un personnage admirable. Nicomède se distingue par sa fermeté et sa générosité face aux épreuves et aux défis qui l'assaillent. Le dramaturge cherche à créer un héros dont les actions résonnent avec l'expérience humaine universelle, suscitant ainsi l'admiration de l'auditoire. Sa capacité à faire preuve de résilience et de détermination face aux adversités, telles que Arsinoé et Flaminius, le rend captivant et inspire un sentiment d'admiration et d'empathie chez les spectateurs.

2. L'introduction des personnages d'Arsinoé, de Flaminius, de Laodice

Dans la démarche créatrice de Corneille qui sous-tend la nouvelle formule qu'il expérimente avec *Nicomède*, la modification des sources demeure certes l'un des moyens fondamentaux, mais il faut aussi reconnaître que sur le plan de la construction du système des personnages le dramaturge fait la part belle aux personnages inventés. En effet, comme Corneille s'est écarté de la narration historique de Justin qui d'ailleurs ne lui présentait que le roi et le prince – sont aussi suggérés des demi-frères⁴⁶⁹ de Nicomède et ceux chargés de l'assassiner –, il est obligé de recourir à sa liberté d'invention pour ajouter d'autres personnages nécessaires à l'élaboration de l'action principale de la pièce. Sont ainsi inventés Arsinoé, la seconde épouse de Prusias et mère d'Attale le demi-frère de Nicomède, Flaminius, l'ambassadeur de Rome à Bithynie et Laodice, la reine d'Arménie. Leur présence permet

⁴⁶⁸ OC, *op.cit.*, p. 643.

⁴⁶⁹ L'historien raconte que le roi Prusias est aussi père d'« autres fils qu'il avait eus d'une autre femme » (OC, *op.cit.*, *Au lecteur de Nicomède*, p. 639.)

d'apporter une dimension supplémentaire à l'intrigue et de créer des enjeux dramatiques qui s'entremêlent avec ceux des personnages historiques. Ces personnages inventés contribuent ainsi à enrichir la complexité de l'histoire et à donner vie à des relations conflictuelles et captivantes entre les protagonistes.

L'invention d'Arsinoé trouve sa cohérence dans les sources elles-mêmes, puisque Justin y raconte que Prusias veut assassiner Nicomède « pour avancer ses autres fils qu'il avait eus d'une autre femme⁴⁷⁰ » qui pourrait donc être Arsinoé. Il est vrai que les sources n'en disent pas plus sur cette « autre femme⁴⁷¹ » de Prusias, mais elle s'insère vraisemblablement dans l'action de la pièce, car c'est elle à qui Corneille fait endosser désormais la responsabilité du projet d'assassinat fomenté contre la personne du héros, afin que son propre fils (Attale) devienne le seul héritier de Prusias. Nous pouvons dire la même chose concernant Attale, dont l'invention peut bien être déduite des « autres fils⁴⁷² » de Prusias dont parle Justin. Cependant, la création d'Arsinoé, quelle puisse être les motivations du dramaturge⁴⁷³, trouve sa vraisemblance dans le fait qu'une reine ait son mot à dire sur l'héritier du trône de son mari et qu'elle œuvre en faveur de la succession de son propre fils. C'est ainsi qu'elle cherche à assassiner le frère utérin de son fils si c'est le seul moyen de faire couronner son fils. On peut dire donc qu'Arsinoé, aussi criminelle soit-elle, s'oppose quand même à Cléopâtre, car, contrairement à la reine de Syrie qui, par ambition, voulait assassiner ses deux fils dans *Rodogune*, ses intentions homicides sont mises au service de la carrière de son fils.

Flaminius, en tant que chargé de la politique extérieure de Rome, œuvre contre l'accroissement de la Bithynie par le mariage de Laodice et de Nicomède dont les victoires commencent à inquiéter Rome suspicieuse de laisser grandir un disciple d'Hannibal. Ainsi, il emploie tout son pouvoir sur Prusias⁴⁷⁴ et essaie sournoisement d'écarter Nicomède, comme héritier de Prusias au détriment d'Attale, le prince cadet élevé à Rome – donc naturellement soumis à sa politique impérialiste.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Même si Corneille explique dans sa Préface que la création du personnage est causée par la porosité des sources de Plutarque (p. 309), rien n'écarter l'hypothèse selon laquelle son invention pourrait être déterminée par la composition de la troupe du Marais qui joua la pièce en première en 1662. Voir à ce propos Jean-Yves Vialleton, « Les personnages de Corneille et la structure de la troupe professionnelle française au XVII^e siècle » [*in*] *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, éd. Myriam Dufour-Maître, *op.cit.*, p. 35-49.

⁴⁷⁴ « Toi [Attale], rends grâce à Rome, et sans cesse regarde, / Que comme son pouvoir est la source du tien, / En perdant son appui, tu ne seras plus rien » (*ibid.*, *Nicomède*, acte IV, scène 4, v. 1392-1394, p. 694).

Figure également la reine Laodice dont le mariage constitue un vrai enjeu politique, dans la mesure où celui des deux demi-frères qui l'épousera devra régner en Arménie. Cela montre que le mariage de Laodice a des implications politiques importantes pour la succession au trône d'Arménie et que sa présence dans *Nicomède* ajoute un élément de conflit dans l'intrigue. Elle aime Nicomède et est aimée de lui, mais leur union est doublement combattue par Flaminius⁴⁷⁵ et Arsinoé⁴⁷⁶ qui, certes pour des raisons différentes, cherchent tous les deux à écarter Nicomède au profit de son demi-frère Attale. En outre, l'invention de cette reine entre dans la perspective cornélienne de la composition des actions tragiques, celle définie dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*⁴⁷⁷, et qui consiste à mêler des actions amoureuses à l'action principale, de nature politique. De fait, c'est à travers le personnage de Laodice que Corneille mêle habilement les intérêts amoureux et les conflits politiques. Les adversaires de Nicomède, conscients que Laodice est destinée à épouser l'héritier du roi de Bithynie⁴⁷⁸, vont user de tout leur pouvoir pour essayer d'empêcher le mariage des deux amants. Ainsi, l'amour entre Laodice et Nicomède se retrouve confronté aux enjeux politiques, créant ainsi des obstacles qui rendent l'intrigue encore plus complexe. L'invention de la reine Laodice non seulement constitue un motif vraisemblable au projet d'assassinat de la reine Arsinoé contre son beau-fils Nicomède, mais également elle justifie raisonnablement les tractations de Flaminius en faveur d'Attale.

Force est de reconnaître que *Nicomède* est quasiment la seule pièce du corpus où Corneille fait le choix de changer complètement « la principale action⁴⁷⁹ » que lui présentaient les sources historiques pour la remplacer par une autre inventée entièrement à partir d'une anecdote historique. Cette démarche audacieuse témoigne de sa volonté de liberté créative, qui présente des similitudes avec l'esthétique de la tragi-comédie, caractérisée notamment par un dénouement heureux. En effet, dans *Nicomède*, le dénouement marqué par la réconciliation de

⁴⁷⁵ L'ambassadeur dont la mission est de maintenir la politique de domination de Rome en Bithynie craint les victoires de Nicomède et voit son mariage comme un accroissement de la puissance de son armée. C'est la raison pour laquelle, il œuvre malicieusement en faveur d'Attale, celui qui pourrait fidèlement perpétuer l'héritage du père.

⁴⁷⁶ Quant à Arsinoé, elle sait que le mariage de Nicomède avec la reine Laodice mettra fin son ambition de faire Attale l'héritier de Prusias. C'est pourquoi elle tente d'influencer Prusias pour le maintien de Nicomède dans ses troupes où elle a déjà ordonné Métrobate et Zénon de l'assassiner.

⁴⁷⁷ « Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème, et leur laisse le premier » ([in] *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, op.cit.*, p. 124).

⁴⁷⁸ « [...] La reine d'Arménie / est due à l'héritier du roi de Bithynie⁴⁷⁸ » ([in] *Nicomède, ibid., Nicomède*, acte I, scène I, v. 63-64.

⁴⁷⁹ L'abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre, op.cit.*, p. 113.

Nicomède avec son père et ses principaux bourreaux s'inscrit dans la tradition de la tragi-comédie, qui atteindra son apogée avec *Le Cid* de Corneille en 1637⁴⁸⁰. Cette dernière sera d'ailleurs rebaptisée en tragédie dans l'édition de son théâtre en 1648.

Toutefois, il convient de souligner que cette audace d'altérer les faits horribles des sources et de les remplacer par des ajouts vraisemblables ne se limite pas à *Nicomède* et s'étend à la plupart des pièces du corpus. Cette démarche révèle une constante dans la pratique du dramaturge, où il fait preuve d'une grande liberté de réécriture de la matière issue de ses sources historiques pour donner une tournure plus favorable aux personnages et aux événements, tout en conservant « les effets⁴⁸¹ » historiques. Le recours aux ajouts vraisemblables lui permet entre autres de compléter les éléments manquants de la matière historique privilégiée de ses sources, tels que de personnages féminins. Ces derniers permettent d'imbriquer des intrigues amoureuses dans les alliances politiques dont l'issue sera inéluctablement tragique, tel qu'il se produit dans *Sertorius*.

D. Le recours aux ajouts pour compléter la porosité de la matière issue des sources de *Sertorius* en 1662

Nous allons ainsi nous intéresser à *Sertorius* (1663), l'une des pièces du corpus où l'influence des personnages épisodiques contribue fortement à la cohérence des actions des premiers personnages. Il s'agira pour nous de porter notre attention sur les deux inventions majeures de Corneille : Viriate, la reine de la Lusitanie où Sertorius et ses concitoyens trouvent refuge pour combattre la dictature de Sylla, et Aristie, l'ex-femme de Pompée, dont les historiens ne mentionnent aucune trace depuis qu'elle a été chassée par son mari Pompée sur les conseils de Sylla. Nous étudierons comment la création de ces personnages, en particulier celle de Viriate, permet de repousser le complot sur lequel s'ouvre la pièce jusqu'à la fin du quatrième acte. Et en quoi leur invention a-t-elle permis de changer les circonstances historiques de l'assassinat de l'imperator ? Voilà en gros les principales questions auxquelles nous essayerons d'apporter des réponses dans les lignes qui suivent.

⁴⁸⁰ Hélène Baby, « Littéarité et génécité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », *Loxias*, n° 8, 2005, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=105>, consulté le 21/07/2020. Pour un regard plus globale de la question, voir B. Louvat, L'« *Enfance de la tragédie (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, éd., citée.

⁴⁸¹ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, op.cit., p. 61.

En 1663, Corneille mettait à la scène la fin tragique de Sertorius, l'imperator romain en exil en Lusitanie qui, pendant longtemps, résista aux troupes romaines commandées par Pompée, avant d'être assassiné par son lieutenant Perpenna. De fait, Corneille travaillait sur l'un des sujets les plus aristotéliens de son répertoire historique, celui du renversement de fortune du premier personnage. D'ailleurs, Plutarque, dans sa présentation, mettait l'accent sur la fin malheureuse de Sertorius et semblait inviter à propos les dramaturges à se saisir du récit de sa vie qui, selon lui, est digne de mémoire :

Il [Sertorius] fut moins favorisé de la fortune, qui se montra toujours plus cruelle à son égard que ses ennemis les plus déclarés. Cependant il sut égaler Metellus par son expérience, Pompée par son audace, et Sylla lui-même par ses succès. Tout banni qu'il était, et commandant à des Barbares dans une terre étrangère, il tint tête à toute la puissance des Romains. [...] Ils [Sertorius et le capitaine grec Eumène de Cardie] éprouvèrent également les rigueurs de la fortune dans la mort violente et injuste qu'ils reçurent l'un et l'autre des mains mêmes des compagnons de leurs victoires⁴⁸².

Comme le montre Plutarque, il y a effectivement de quoi faire une tragédie, puisque l'histoire racontée par l'historique grec contient la nature du conflit tragique – « la violence au cœur de l'alliance [entre Sertorius et Perpenna]⁴⁸³ » – mais également le renversement de la fortune – Sertorius, après avoir vécu dans « la bonne fortune ⁴⁸⁴», finit ses jours de la manière la plus tragique. Et mieux encore, l'histoire de Sertorius telle qu'elle est racontée est selon Corneille « simple ⁴⁸⁵» et forme un « tout⁴⁸⁶ » comme le recommande Aristote. Donc, il ne reste plus à Corneille qu'à resserrer le temps et les lieux autour de l'action principale, à savoir l'assassinat de Sertorius. Cependant, compte tenu de la technique d'élaboration de la matière historique préconisée ici par Corneille, celle d'une démarche à rebours⁴⁸⁷ pour reprendre l'expression de G. Forestier, il est donc tout à fait logique que le dramaturge trouve aux comploteurs, surtout à leur chef Perpenna, des motivations plus tangibles que sa simple jalousie envers la bonne fortune de Sertorius.

⁴⁸² « La Vie de Sertorius », [in] *Vies parallèles*, *op.cit.*, p. 1076

⁴⁸³ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*

⁴⁸⁴ Plutarque, « Vie de Sertorius », *op.cit.*, p. 1059

⁴⁸⁵ OC, « Préface » de *Sertorius*, p. 309.

⁴⁸⁶ « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires (actions) bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées. », 50 b 26, p. 59 (chap. 7).

⁴⁸⁷ Nous devons cette formule des travaux remarquables de G. Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, *op.cit.*, éd., citée.

Pour rappel, dans le premier de ses trois *Discours* de 1660, le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille exclut l'amour de la grandeur du sujet tragique⁴⁸⁸ qui, selon lui, demande une « passion plus noble et plus mâle que l'amour⁴⁸⁹ » et le place au second rang dans le poème dramatique, car il peut apporter « beaucoup d'agrément, et [...] servir de fondement⁴⁹⁰ » aux intérêts des « autres passions⁴⁹¹ ». C'est dans cet ordre d'idées que Corneille introduit dans *Sertorius* deux protagonistes féminins, qui sont absentes⁴⁹² des sources historiques. La création de celles-ci lui permet en effet d'inventer des épisodes destinés, d'une part, à assurer la linéarité et la cohérence des trois parties fondamentales de l'action principale et, d'autre part, à justifier les comportements et les actions des premiers personnages. Sont ainsi inventées Viriate, la reine des Lusitaniens qui incarne la puissance des alliés espagnols de Sertorius, et Aristie, l'ex-femme de Pompée qui symbolise les illustres familles romaines poussées à l'exil sous la dictature de Sylla.

1. L'introduction de Viriate comme enjeu de la rivalité entre Sertorius et Perpenna

La création de Viriate permet à Corneille de mettre en place une rivalité amoureuse entre l'imperator Sertorius et son lieutenant Perpenna qui, même si elle conduit à une fin tragique pour le premier, constitue tout de même un moyen d'éloigner temporairement l'exécution du complot. En effet, cette rivalité suscite de l'espoir chez le traître, qui aspire à commander en épousant la reine lusitanienne, Viriate. C'est le sens de l'entretien entre Perpenna et Aufide, à l'ouverture de la pièce, et au cours duquel le chef des conspirateurs explique à son complice les raisons pour lesquelles il hésite à mettre en exécution son plan :

J'adore Viriate, et cette grande Reine,
Des Lusitaniens l'illustre Souveraine,
Pourrait par son hymen me rendre sur les siens

⁴⁸⁸ Six ans plus tard, dans une lettre datée approximativement d'avril 1668 et adressée à son ami Saint-Évremond, Corneille défend toujours les mêmes affirmations : « J'ai cru jusques ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec des plus nobles impressions » ([in] *OC, op.cit.*, t. III, p. 726).

⁴⁸⁹ *OC, op.cit.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 124.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² « Comme il [Plutarque] ne m'a fourni aucunes femmes, écrit Corneille, j'ai été obligé de recourir à l'invention pour en introduire deux, assez compatibles l'une et l'autre avec les vérités historiques à qui je me suis attaché » ([in] *OC, ibid.*, préface de *Sertorius*, p. 309.)

Ce pouvoir absolu qu'il [Sertorius] m'ôte sur les miens⁴⁹³.

Ce passage crucial comporte en germe divers éléments essentiels qui permettent de mieux saisir la particularité de Perpenna, et en conséquence d'appréhender le rôle fondamental de la création de la reine Viriate dans l'assassinat de l'impérator, Sertorius. Tout d'abord, dans une fulgurante révélation, Perpenna exprime son adoration « j'adore » pour Viriate, la reine lusitanienne qu'il qualifie d'« illustre Souveraine », soulignant ainsi son statut élevé et sa grandeur. Il perçoit cette grandeur comme une opportunité de se hisser vers de nouveaux sommets, notamment en prenant le commandement des troupes romaines. Ensuite, ce quatrain pose d'emblée les enjeux politiques et personnels qui se jouent dans la pièce. Perpenna, en cherchant à se marier avec Viriate, voit en elle une opportunité de regagner la confiance des guerriers romains qui l'avaient quitté au détriment de Sertorius⁴⁹⁴. En outre, cette réplique soulève une question essentielle sur la loyauté et la sincérité de Perpenna envers Sertorius, son allié. Se demande-t-on s'il réellement amoureux de Viriate, ou si c'est simplement une stratégie politique pour atteindre son objectif de commander ? Cette question ajoute une dimension de complexité aux personnages et à l'intrigue de la pièce, contribuant à explorer les nuances de la nature humaine. Ainsi, son espoir d'épouser la reine Viriate ne fait que croître, ce qui explique sa ferme décision de repousser temporairement la conjuration jusqu'à la dernière scène de l'acte II :

Hasardons quelques jours sur l'espoir qui nous flatte,
Dussions-nous pour tout fruit ne faire qu'une ingrate⁴⁹⁵.

À quoi fait écho la proposition de Sertorius à la reine Viriate à l'ouverture de la scène 2 de l'acte II :

J'ose après cet aveu vous faire offre d'un homme
Digne d'être avoué de l'ancienne Rome.
Il en a la naissance, il en a le grand cœur,
Il est couvert de gloire, il est plein de valeur,
De toute votre Espagne il a gagné l'estime,

⁴⁹³ *Ibid.*, *Sertorius*, acte I, scène1, v. 77-80, p. 315.

⁴⁹⁴ Plutarque raconte dans son récit que « Les soldats en furent mécontents ; dans le camp, le nom de Sertorius était sur toutes les lèvres, ce qui contrariait Perpenna, qui tirait grand orgueil de sa haute naissance et de ses richesses. [...] lorsqu'on annonça que Pompée passait les Pyrénées, les soldats [...] demandèrent à grands cris à Perpenna de les mener à Sertorius : s'il refusait, ils menaçaient de l'abandonner...Perpenna dut céder ; il les conduisit à Sertorius et se joignit à lui », (« La Vie de Sertorius », *op.cit.*, 1072).

⁴⁹⁵ *Ibid.*, v. 741-742, p. 336.

Libéral, intrépide, affable, magnanime,
Enfin c'est Perpenna sur qui vous emportez [...] ⁴⁹⁶.

Sertorius, quoiqu'il aime la reine Viriate, est donc prêt à renoncer à elle au détriment de Perpenna – « Je l'aime, et vous la donne encore malgré mon feu ⁴⁹⁷ » –, celui qu'il considère comme un fidèle lieutenant dont la naissance et le courage le rendent digne d'elle. En outre, la création de cette reine espagnole permet au dramaturge de justifier, en partie, le dilemme dans lequel il a enfermé le vieux général. La reine Viriate a l'ambition d'accroître la puissance de son empire comme elle le confie à Sertorius :

Mais je veux un Héros, qui par son Hyménée
Sache élever si haut le Trône où je suis née,
Qu'il puisse de l'Espagne être l'heureux soutien,
Et laisser de vrais Rois de mon sang, et du sien ⁴⁹⁸.

C'est pourquoi elle ne veut, elle aussi, pour époux que Sertorius, l'invincible *imperator*. Mais ce dernier sait qu'il ne peut accepter la demande de la reine sans courir le risque d'être abandonné par tous ses concitoyens romains en exil et qui, à ses côtés, combattent la dictature de Sylla.

2. La création d'Aristie et ses implications dans le dilemme de Sertorius

L'invention de la seconde protagoniste féminine, à savoir Aristie, l'ex-femme de Pompée, entre en jeu dans le conflit des passions qui fragilise les deux alliés, dans la mesure où sa présence dans la cour lusitanienne complète définitivement le dilemme de Sertorius ⁴⁹⁹. En effet, pour garder la confiance de ses compatriotes romains et espérer remporter la guerre contre Pompée, Sertorius doit épouser Aristie. Nonobstant, l'*imperator* sait que son mariage avec Aristie entraînera la fin de son alliance avec Viriate, et le retrait des combattants de la reine affaiblira son armée et entraînera probablement sa déroute devant les troupes romaines commandées par Pompée. C'est dans cette perspective que la création de ses deux protagonistes féminins permet donc à Corneille d'enfermer Sertorius dans un dilemme à double échelle : il

⁴⁹⁶ *Ibid.*, v. 505-511, p. 328.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, acte IV scène 3, v. 1479, p. 361.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, acte IV, scène 2, v. 1289-1292, p. 355.

⁴⁹⁹ Selon G. Forestier, la situation tragique de la pièce ne résulte pas des relations antagonistes entre l'empereur et le lieutenant (Sertorius fait tout pour satisfaire Perpenna), mais elle se situe plutôt dans « la situation bloquée » dans laquelle se trouve Sertorius ([in] *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, p. 183).

ne veut ni décevoir la reine qui l'aime (et qu'il aime), ni désespérer Perpenna qui aime la reine (qui ne l'aime pas). D'un autre côté, il est pressé par la nécessité de satisfaire ses partisans romains exilés qui souhaitent son union avec Aristie. Dans l'impossibilité de prendre une décision et ne voulant décevoir aucun des partis, il tente également de temporiser. Il retarde sa prise de décision, dans l'espoir de trouver un moyen de concilier les demandes de ses partisans tout en préservant son lien avec Viriate.

Nous comprenons donc parfaitement que ces deux personnages féminins aient été inventés pour servir de motifs aux actions de la victime et du traître. En effet, Sertorius, quoiqu'il soit généreux⁵⁰⁰ – il ne veut décevoir personne, surtout pas son second, Perpenna –, est tout de même conscient que le mariage de son lieutenant avec la reine Viriate peut le priver de son rang de commandant des armées et en même temps entraîner sa mort certaine. De là l'intérêt de l'entretien entre Sertorius et Viriate – entretien au cours duquel l'imperator dévoile à la reine ses véritables sentiments :

Sertorius

Pour aimer un Romain, vous voulez qu'il commande,
Et comme Perpenna ne le peut sans ma mort,
Pour remplir votre Trône, il lui faut tout mon sort.
Lui céder ma place au camp, c'est m'ordonner, Madame,
De lui céder ma place au camp, et dans votre âme.⁵⁰¹

Viriate

L'Hymen où je m'apprête est pour vous une gêne !
Vous m'en parlez enfin, comme si vous m'aimiez⁵⁰² !

Sertorius

Souffrez après ce mot que je meure à vos pieds.
J'y veux bien immoler tout mon bonheur au vôtre,
Mais je ne vous puis voir entre les bras d'un autre,
Et c'est assez vous dire à quelle extrémité
Me réduit mon amour que j'ai mal écouté⁵⁰³.

⁵⁰⁰ La générosité fait partie des traits caractéristiques de l'héroïsme cornélien comme le remarque la critique F. Sick : « Les héros de Corneille se distinguent par leur générosité, leur vaillance et leur gloire et varient dans la mesure où leur rapport à l'État change » [*in*] « Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille », *op.cit.*, p. 542.

⁵⁰¹ *Ibid.*, acte IV, scène 2, v. 1242-1246, p. 353.

⁵⁰² *Ibid.*, v. 1254-1255, p. 354.

⁵⁰³ *Ibid.*, v. 1256-1260, p. 354.

De fait, sans le savoir réellement, il rend lui-même imminent son assassinat, dès lors que la violence de ses passions envers la reine Viriate le pousse à revenir sur la promesse faite à Perpenna. C'est pourquoi, contrairement à la narration historique de Plutarque, dans lequel le complot résulte d'une simple jalousie de Perpenna envers la gloire de son général, dans la pièce, le chef des conjurés, Perpenna, n'a d'autre choix que d'assassiner son imperator, parce que celle qu'il aime et qu'il doit épouser pour réaliser son ambition de commander les troupes romaines en exil et celles de leurs alliés lusitaniens aime et est aimée de son imperator. L'invention de la reine Viriate permet donc à Corneille de modifier la principale cause historique du meurtre de Sertorius : ce n'est plus une simple jalousie de Perpenna envers la notoriété de Sertorius comme le mentionne⁵⁰⁴ Corneille à l'ouverture de la pièce (acte I, scène 1⁵⁰⁵), mais celle-ci émane plutôt de sa rivalité amoureuse avec son imperator. C'est en effet la création de la reine Viriate qui a permis à Corneille de réaliser un tour de force à partir de ses sources pour, d'une part, réserver à Sertorius une mort digne de son rang, comme nous l'entendons de la bouche de la reine – « C'est gloire de se perdre en servant ce qu'on aime⁵⁰⁶ » –, d'autre part, inventer au chef des comploteurs un motif vraisemblable à son comportement et nécessaire à sa conspiration. Étant donné qu'il est vraisemblable qu'un jeune homme de haute naissance engagé dans l'armée ait l'ambition de commander, il devient donc nécessaire qu'il conspire contre son imperator si la reine qu'il aime et qu'il doit épouser pour commander le lui préfère. C'est selon cette même perspective qu'il faudrait comprendre les affirmations de Corneille dont nous avons parlé plus haut et, selon lesquelles un gentilhomme amoureux « peut faire une supercherie à son rival⁵⁰⁷ » et peut aussi s'engager dans une action criminelle.

Il convient de souligner que la nécessité d'introduire des protagonistes féminins – il y a aussi des personnages masculins comme Valère d'*Horace*, ou Sévère de *Polyeucte* – fait partie des techniques inhérentes au processus d'élaboration des pièces du corpus, dans la mesure où elle permet à Corneille de créer des épisodes destinés le plus souvent à assurer la cohérence des

⁵⁰⁴ « [...] Le nom de Sertorius était sur toutes les lèvres, ce qui contrariait Perpenna, qui tirait grand orgueil de sa haute naissance et de ses richesses. [...] lorsqu'on annonça que Pompée passait les Pyrénées, les soldats [...] demandèrent à grands cris à Perpenna de les mener à Sertorius : s'il refusait, ils menaçaient de l'abandonner... Perpenna dut céder ; il les conduisit à Sertorius et se joignit à lui [...]. » ([in] « la Vie de Sertorius », [in] *Vies parallèles*, *op.cit.*, p. 1070).

⁵⁰⁵ « Que le commandement devait m'appartenir. / Je passais en nombre, aussi bien qu'en noblesse, / Il succombait sans moi sous sa propre faiblesse, / Mais sitôt qu'il parut, je vis en moins de rien / Tout mon camp déserté pour repeupler le sien, / Je vis par ses soldats mes Aigles arrachées, / Pour se ranger sous lui, voler vers ses tranchées : / Et pour en colorer l'empatement honteux, / Je les suivis de rage, et m'y rangeai comme eux. » ([in] *OC*, *op.cit.*, *Sertorius*, v. 64-72, p. 315).

⁵⁰⁶ *OC*, *ibid.*, *Sertorius*, v. 1385, p. 357.

⁵⁰⁷ *OC*, *Ibid.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 147.

actions des premiers personnages, ou de combler les manquements de la matière historique privilégiée, ou encore d'assurer la linéarité cohérente des parties essentielles de l'action principale.

E. BILAN

Pour conclure, nous pouvons souligner que l'étude des techniques d'invention dramatique de l'Histoire chez Corneille révèle la complexité et la richesse de son approche. À travers une combinaison subtile de conservation, de suppression et d'ajouts, Corneille parvient à remodeler la matière historique pour servir les exigences dramatiques de ses pièces.

Dans le premier chapitre, nous avons exploré les principes d'organisation de l'Histoire chez Corneille, en mettant en évidence sa capacité à conserver la matière historique à un degré maximale ou minimale en fonction des besoins de l'intrigue. Par exemple, dans *Horace* (1639), Corneille conserve le plus possible la matière historique en s'appuyant sur les sources latines pour concevoir les traits du personnage d'Horace. En revanche, dans *Cinna* (1641), il opte pour une conservation minimale en réorganisant les événements historiques tirés du traité de Sénèque pour mieux servir l'action politique. Nous avons également examiné les stratégies de suppression des circonstances historiques qui pourraient compromettre la vraisemblance et les bienséances du drame. Par exemple, dans *Horace*, Corneille déplace et condense les événements historiques au nom de l'unité de lieu, tandis que dans *Rodogune* (1644) et *Nicomède* (1651), il supprime des éléments violents des sources, tels que le matricide de la reine Cléopâtre ou le régicide de Prusias pour se conformer aux exigences dramatiques de l'époque.

Dans le second chapitre, nous nous sommes penché sur l'utilisation des ajouts dans la réécriture de la matière historique privilégiée des sources. Nous avons constaté que Corneille recourt aux ajouts pour combler les lacunes de l'histoire, renforcer la motivation des personnages et créer des situations dramatiques plus intenses. Par exemple le personnage d'Émilie est ajouté dans *Cinna* pour motiver le complot de Cinna, ainsi que sa dénonciation par Maxime. Les ajouts permettent également de remplacer les éléments horribles ou problématiques des sources historiques par des éléments plus adaptés aux conventions dramatiques de l'époque, telles que le principe de vraisemblance ou les bienséances.

En somme, l'étude de ces techniques d'invention dramatique de l'Histoire chez Corneille met en évidence sa maîtrise de l'art théâtral et sa capacité à combiner le réel historique avec les contraintes dramatiques afin de créer des œuvres propres à satisfaire aux impératifs esthétiques et éthiques du temps. Il parvient à trouver un équilibre délicat entre fidélité historique et exigences dramatiques, offrant ainsi au public des pièces qui stimulent la réflexion sur les passions humaines et les dilemmes moraux. Cette exploration approfondie des techniques d'invention dramatique de l'Histoire chez Corneille jette ainsi une lumière sur la composition de ses pièces romaines et contribue à une meilleure compréhension de son génie créatif.

Il convient désormais d'aborder la troisième partie de cette thèse, qui se concentrera sur la dramaturgie de l'Histoire chez Corneille et les ressorts de l'admiration dans ses pièces.

TROISIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE : LES RÉFLEXIONS THÉORIQUES DE CORNEILLE SUR LES SUJETS DE LA TRAGÉDIE ET SUR L'INVENTION DRAMATIQUE DE L'HISTOIRE

La troisième partie de cette étude s'engage à explorer en profondeur les diverses réflexions théoriques de Corneille concernant la nature originelle de l'Histoire et à sa composition sur scène. Une attention particulière sera accordée à ses écrits théoriques, notamment ses trois *Discours*, qui offrent un aperçu précieux de ses positions théoriques sur la réorganisation de l'Histoire au sein de ses tragédies romaines. Cette section examinera les subtils entrelacs entre les sujets de la tragédie et les éléments métathéâtraux qui parsèment son œuvre. De plus, nous plongerons dans les méandres de sa pensée afin de mettre en lumière un modèle de dramaturgie de l'Histoire romaine visant à susciter une profonde admiration chez les spectateurs. Nous analyserons comment le dramaturge a su concilier les principes de vraisemblance, de crédibilité et d'émotion, tout en mettant en évidence les particularités de sa démarche créatrice par rapport à ses contemporains.

Dans ce travail, nous parcourons les pages où Corneille médite sur la nature même de la tragédie, explorant la portée émotionnelle et réflexive de ces drames structurés et sublimes. Nous analyserons de près le vocabulaire métathéâtral, un fil conducteur qui tisse des liens puissants entre les personnages, les intrigues et les spectateurs, transcendant ainsi les limites du simple divertissement pour révéler une réflexion introspective sur l'art dramatique en soi. Une partie significative de notre exploration consistera à dévoiler comment le poète, en s'appuyant sur les événements de l'Histoire romaine, a forgé un modèle de dramaturgie capable d'inspirer une grande admiration au public. En examinant sa réinvention dramatique de l'Histoire, nous serons mieux à même de comprendre l'importance de ses pièces dans l'évolution de l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Cela nous permettra d'analyser les défis auxquels il a été confronté pour agencer ses sources historiques dans un cadre poétique, tout en suscitant chez les spectateurs les émotions propres à la tragédie, notamment l'admiration.

Enfin, ce travail nous donnera l'opportunité d'approfondir notre compréhension de l'approche particulière de Corneille en matière de représentation de l'Histoire sur scène. En explorant ses diverses positions théoriques, nous pourrions mieux apprécier sa contribution à la

réflexion sur les liens entre l'Histoire et le théâtre, et évaluer l'importance de sa théorie théâtrale dans les débats entourant les règles de la tragédie classique.

Chapitre I : Les réflexions théoriques de Corneille sur les sujets de la tragédie

L'objectif de ce chapitre est d'examiner les positions théoriques de Corneille sur le sujet, c'est-à-dire les réflexions que lui inspire l'utilisation de l'Histoire dans la tragédie et dans les siennes en particulier. Il s'agit d'observer les positions de Corneille sur le sujet en mettant l'accent sur la nature et l'ampleur de la matière historique dérivant de ses sources. Ce travail permettra de montrer en quoi l'ampleur de la matière historique est importante pour l'analyse des catégories du sujet d'une part, et pour l'évolution de sa dramaturgie d'autre part.

L'essence de cette exploration consiste à examiner avec acuité les positions adoptées par Corneille en ce qui concerne le sujet même des tragédies. En nous penchant sur ses écrits théoriques, notamment ses précieux *Discours*, nous sommes en mesure de saisir ses prises de position sur la manière dont l'Histoire doit être ingénieusement adaptée dans ses tragédies romaines. Il convient ainsi de scruter comment il a manié les sources historiques pour en extraire des éléments significatifs et comment il les a transformés en matériaux dramatiques, enrichissant ainsi son œuvre de nuances et de profondeurs inégalées.

Cette exploration a le double mérite de révéler comment le poète a sélectionné et adapté des événements historiques pour les sublimer en tragédies, mais aussi de mettre en évidence le rôle crucial qu'occupe l'ampleur de cette matière historique dans le développement de sa dramaturgie. La manière dont il a intégré des éléments historiques complexes dans le tissu dramatique de ses pièces donne un aperçu des défis et des opportunités que cette démarche créatrice a pu engendrer. Cette analyse approfondie nous ouvre également les portes d'une réflexion sur la manière dont la perception du sujet tragique a évolué au fil de ses pièces selon qu'elles abordent des événements historiques connus du public ou non.

I. Le choix des événements comme base des sujets tragiques

Cette première sous-partie aborde la théorie de Corneille concernant le matériau brut puisé des sources historiques, qui sert de fondement aux sujets de ses tragédies. Notre objectif ici est de dévoiler les principes guidant le choix des sujets historiques des pièces étudiées et d'identifier les raisons qui les fondent.

Toutefois, il est essentiel de noter que réfléchir sur les réflexions théoriques de Corneille au sujet des tragédies ne peut faire abstraction de sa pratique théâtrale, qui a en partie inspiré, nourri, modelé et influencé ces réflexions. Contrairement aux doctes tels que Chapelain et d'Aubignac, Corneille est avant tout un dramaturge confirmé. Sa position privilégiée parmi les théoriciens de l'art dramatique découle de sa réflexion continue sur le texte fondateur qu'est *La Poétique* d'Aristote, mais aussi de son expérience pratique de la scène. En interprétant *La Poétique* en rapport avec ses propres réalisations théâtrales, Corneille prend en compte les succès ou échecs, notamment auprès de « la Cour et [du] Peuple⁵⁰⁸ ». Cette démarche lui permet de bénéficier de l'interaction entre ses théories et leur mise en application concrète dans ses pièces. Ainsi, ses théories et sa pratique créative sont étroitement liées, et il ajuste constamment ses réflexions à la réception et aux réactions des spectateurs.

Cette interdépendance entraîne la difficulté de restreindre notre étude uniquement à ses écrits théoriques sur la tragédie, car ces derniers sont intrinsèquement liés à sa pratique théâtrale. Par conséquent, au cours de notre analyse, nous devons évoquer à l'occasion sa pratique théâtrale en faisant référence à ses pièces, dans lesquelles il puise tous ses exemples modernes. Cette approche, qui tient compte de l'interaction dynamique entre ses réflexions théoriques et ses créations théâtrales, nous permettra d'apprécier la contribution unique de Corneille aux débats sur les événements historiques d'où les sujets de la tragédie sont tirés.

A. La préférence accordée à l'histoire extraordinaire

C'est en 1647, dans l'avis *Au Lecteur* d'*Héraclius*⁵⁰⁹, que Corneille pose véritablement les bases de ses réflexions théoriques sur l'utilisation de l'histoire dans la tragédie, en particulier sur sa propre pratique. Corneille se réfère à un passage du chapitre 9 de *La Poétique* d'Aristote, où il explique la force persuasive de la vérité⁵¹⁰. Il synthétise ses idées dans la préface d'*Héraclius*, offrant ainsi sa vision sur la possibilité de représenter l'histoire, aussi

⁵⁰⁸ OC, op.cit., *Épître de La Suivante*, t., p. 387.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, t. II, p. 354-358.

⁵¹⁰ « Les tragiques au contraire s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés. En voici la raison : c'est que le possible est persuasif ; or ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'est impossible, cela n'aurait pas eu lieu). [...] A supposer même qu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète », [in] *La Poétique*, op.cit., 51 b 15-51 b 18 et 27, p. 65 et 67.

invraisemblable soit-elle. Pour les besoins de notre analyse, nous rapportons ici un long extrait de ses réflexions :

L'action étant vraie du côté de la mère [Léontine dans *Héraclius*], comme j'ai remarqué tantôt, il ne faut plus s'informer si elle est vraisemblable, étant certain que toutes les vérités sont recevables dans la poésie, quoiqu'elle ne soit pas obligée à les suivre. La liberté qu'elle a de s'en écarter n'est pas nécessaire, et la vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non pas un choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'Histoire. Tout ce qui entre dans le poème doit être croyable, et il l'est selon Aristote par l'un de ces trois moyens, la vérité, la vraisemblance, ou l'opinion commune. J'irai plus outre [...] je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. La preuve étant aisée par le même Aristote, qui ne veut pas qu'on en compose une d'un ennemi qui tue son ennemi, parce que, bien cela soit fort vraisemblable, il n'excite dans l'âme du spectateur ni pitié, ni crainte, qui sont les deux passions de la tragédie : mais il nous renvoie la [l'action dont la tragédie est la représentation] choisir dans les événements extraordinaires qui se passent entre personnes proches, comme d'un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur, ce qui n'étant jamais vraisemblable, doit avoir l'autorité de l'Histoire ou de l'opinion commune pour être cru, si bien qu'il n'est pas permis d'inventer un sujet de cette nature. C'est la raison qu'il donne de ce que les Anciens traitaient presque mêmes sujets, d'autant qu'ils rencontrent peu de familles où fussent arrivés de pareils désordres, qui font les belles et puissantes oppositions du devoir et de la passion⁵¹¹.

La lecture de ce long passage revêt une importance fondamentale pour appréhender la vision théorique de Corneille sur la place de la vérité historique, de la vraisemblance et de l'audace poétique. Il y évoque ses idées sur l'interaction complexe entre vérité historique, vraisemblance et poésie tragique, en insistant sur le fait que la tragédie ne doit pas se restreindre à une adhésion stricte à la vraisemblance. Le poète développe l'idée centrale selon laquelle la stricte vraisemblance n'est pas une absolue référence pour le choix d'un sujet tragique. Il avance audacieusement qu'un tel sujet n'est pas assujéti à la vraisemblance. Pour étayer son propos, il cite Aristote, qui déconseille de traiter dans une tragédie l'acte d'un ennemi tuant un autre ennemi, car cela ne suscite ni pitié ni crainte. Corneille souligne l'effet des événements extraordinaires, comme le meurtre d'un fils par son père ou d'un mari par sa femme, peu vraisemblables mais corroborés par l'histoire ou l'opinion commune pour être acceptés par le public. Ainsi, la tragédie peut sonder intensément les conflits entre devoir et passion. Néanmoins, cet extrait nous inspire deux remarques d'une importance capitale pour comprendre l'articulation de la pensée théorique de Corneille avec la manière de traiter ses sources historiques.

511 OC, *Héraclius*, op.cit., t. II, p. 357.

En premier lieu, le dramaturge-théoricien s'efforce d'expliquer la possibilité qu'a le poète dramatique de représenter les faits historiques extraordinaires qui, à ses yeux, ont le même statut de vérité au XVII^e siècle, que les histoires fabuleuses attestées par les Anciens comme l'est par exemple l'histoire de Médée⁵¹². En second lieu, ce passage est l'occasion pour Corneille de jeter les bases de son désaccord avec les théoriciens néo-aristotéliens français du XVII^e siècle – notamment La Mesnardière, le premier parmi les contemporains de Corneille à publier une poétique, c'est-à-dire un ouvrage dans lequel le commentateur de *La Poétique*⁵¹³ milite pour la primauté de la vraisemblance dans l'*inventio* de la matière historique. La Mesnardière, dans sa *Poétique*, affirme :

Encore que la vérité soit adorable partout, la vraisemblance néanmoins l'emporte ici dessus elle ; le faux qui est vraisemblable doit être plus estimé que le véritable étrange, prodigieux et incroyable, pourvu, comme nous avons dit, que l'aventure qu'on expose ne soit point de l'Histoire sainte, qui doit paraître en son entier ou ne paraître point du tout⁵¹⁴.

L'érudit, dans son analyse, confronte le réel historique à la notion de vraisemblance. Dans ce contraste entre le réel et la vraisemblance, la position du critique est sans équivalent : il accorde sa préférence à la vraisemblance, c'est-à-dire ce principe selon lequel tous les faits historiques invraisemblables doivent être corrigés par le poète dramatique, afin de les rendre crédibles. Les affirmations du docte sont à prendre au sens où elles prennent largement en compte les attentes de l'auditoire, en l'occurrence la Cour et le peuple, mais également les savants, c'est-à-dire ceux-là pour qui tout ce que le poète représente sur scène doit non seulement respecter les principes de la régularité, mais également être en parfaite conformité avec ce que Chapelain nommait quelques années plus tôt « la couleur locale⁵¹⁵ ». Il prône la supériorité du vraisemblable qui, à ses yeux, demeure le seul critère sur lequel peut s'appuyer le poète afin de présenter ses emprunts historiques de la manière dont ils auraient dû se passer aux yeux des spectateurs du XVII^e siècle. Cela implique pour le critique de modifier entièrement

512 Voir ce qu'en dit Corneille dans son premier discours, le *Discours du poème dramatique* [in] *OC, ibid.*, t. III, p. 152.

⁵¹³ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*

514 Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, éd. J. M. Civardi, *op.cit.*, p. 184.

⁵¹⁵ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, [1630]* [in] *Opusculs critiques, op.cit.*, p. 124. En cela, Chapelain réaffirme l'importance de la cohérence et de la crédibilité dans la construction dramatique, insistant sur le fait que même si les événements peuvent être fictifs, ils doivent néanmoins être en accord avec les attentes et les croyances du public pour susciter l'engagement émotionnel.

ou de censurer tout ce qu'il y a de choquant (de nature à heurter les mentalités du siècle⁵¹⁶) dans les sources historiques.

Cependant, en écrivant : « je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable⁵¹⁷ », Corneille manifeste sa volonté de transcender les limites strictes de la vraisemblance pour embrasser des sujets plus extraordinaires et complexes, tout en laissant place à une certaine créativité artistique. En mettant en avant cette idée, le dramaturge s'affranchit des contraintes conventionnelles et ouvre la voie à une approche plus libre et imaginative de la tragédie qui le place en opposition directe avec La Mesnardière et même avec l'ensemble des théoriciens qui soutiennent la prééminence de la vraisemblance. Parmi ceux-ci figure Chapelain, qui, quelques années auparavant dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, avait mis l'accent sur le caractère incontournable de la vraisemblance, en soutenant qu'elle doit pénétrer tous les aspects de la pièce, de ses circonstances à son déroulement. Car selon lui, l'imitation des actions historiques, elle-même, caractéristique fondamentale de la tragédie, ne peut être complètement efficace sans le concours de la vraisemblance⁵¹⁸.

Corneille propose donc, contrairement à La Mesnardière, une interprétation aristotélicienne en contradiction évidente avec la pensée de Chapelain. Mais cette assertion de Corneille, pour polémique qu'elle puisse être aux yeux des doctes, enracine, malgré tout, l'auteur des trois *Discours*⁵¹⁹ dans le champ de l'esthétique aristotélicienne. En effet, pour Corneille, la perfection esthétique de la tragédie suppose le choix de sujets extraordinaires qui sont, le plus souvent, en désaccord avec la conception et la définition de la vraisemblance telle que formulée par les théoriciens français du XVII^e siècle⁵²⁰.

⁵¹⁶ Bien que les crimes intra-familiaux ou entre proches peuvent captiver l'attention du public, il est crucial de noter que la manière dont ces événements se déroulent dans leurs récits d'origine est souvent en désaccord avec les impératifs de vraisemblance et de bienséance. C'est pourquoi leur adaptation au théâtre nécessite souvent la modification de leurs implications historiques, comme l'illustre Corneille dans sa manipulation des sources historiques de *Rodogune*, notamment en ce qui concerne le matricide de la reine Cléopâtre perpétré par son fils Antiochus.

⁵¹⁷ *OC, op.cit., Au lecteur d'Héraclius*, t. II, p. 357.

⁵¹⁸ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, op.cit.*, p. 113.

⁵¹⁹ *OC, op.cit.*, t. III, p. 117-190.

⁵²⁰ C'est l'exemple de l'Abbé d'Aubignac partisan de la vraisemblance et auteur de l'ouvrage poétique le plus déterminant du XVII^e siècle français : « Voici le fondement de toutes les pièces du Théâtre [...] En un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène. [...] C'est une Maxime générale que le Vrai n'est pas le sujet du Théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées : c'est pourquoi Synesius a fort bien dit que la Poésie et les autres Arts fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes.[...] Il n'y a donc le Vraisemblable qui

C'est dans cet ordre d'idées que les principes sous-jacents qui motivent l'attrait de Corneille pour les sujets extraordinaires ont suscité des critiques acerbes, parmi lesquelles se détachent les célèbres *Observations sur le Cid*⁵²¹ et les *Deux dissertations sur le poème dramatique en forme de remarques sur [...] Sophonisbe et Sertorius [...] de Corneille*⁵²². Cependant, il convient de souligner que ces critiques reflètent avant tout un conflit entre la perspective cornélienne et les normes esthétiques conventionnelles de son époque. Corneille semble embrasser un ethos artistique audacieux, s'éloignant délibérément de l'approche orthodoxe de la vraisemblance promue par des figures comme Chapelain. C'est précisément dans cette tension que réside la richesse de la pensée de Corneille. En dirigeant son attention vers des sujets extraordinaires, souvent aux limites de la vraisemblance, il insuffle à la tragédie une dimension inattendue et parfois déconcertante. Ces choix ambitieux sont indissociables de sa quête de grandeur et de sa volonté de susciter des émotions profondes propres à la tragédie chez le public, même si cela implique de transgresser les conventions du temps.

1. Le choix d'une matière remarquable et peu vraisemblable en 1639

La première des affirmations notables de Corneille est centrée sur le caractère extraordinaire des événements historiques qui inspirent le dramaturge. Cela signifie pour Corneille que la cruauté extraordinaire d'un parricide, d'un fratricide ou d'un matricide est admise dans ce cadre-là – et seulement dans ce cadre – d'une vérité historique (au sens large, celle qui inclut aussi la fable mythologique) attestée par la tradition antique. Corneille introduit d'entrée de jeu un point fondamental dans sa conception du sujet tragique, mais aussi dans sa manière toute singulière d'interpréter *La Poétique* d'Aristote. Cette perspective émergeant de la nature extraordinaire des actes cruels et leur lien avec la vérité historique remet en question les limites traditionnelles de la tragédie. En cela, il adopte une vision audacieuse selon laquelle les actions extrêmes, bien que peu vraisemblables, sont légitimées par leur enracinement dans l'histoire antique, qu'elle soit réelle ou mythologique. Cette lecture du poète va au-delà d'une simple adaptation des événements historiques pour les besoins de la tragédie, mais reflète plutôt

puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles sont bannies du Théâtre, mais elles n'y sont reçues qu'en tant qu'elles ont de la vraisemblance ; de sorte que pour les y faire entrer, il faut ôter ou changer toutes les circonstances qui n'ont point ce caractère, et l'imprimer à tout ce qu'on y veut représenter » [in], *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, H. Champion, « Champion Classiques », 2011, p. 123 et 126.

⁵²¹ Jean Scudéry, *Observation sur le Cid* [1637] [in] *La querelle du Cid*, Paris, éd. J.-M. Civardi, H. Champion, 2004.

⁵²² L'abbé d'Aubignac, *op.cit.*, Paris, J. Dubreuil, 1663.

sa volonté d'explorer les aspects profonds et complexes de la nature humaine au travers d'événements exceptionnels, offrant ainsi une nouvelle dimension à la tragédie. Un exemple illustratif en est la reine de Syrie, Cléopâtre, dont la haine envers Rodogune l'a incitée à perpétrer des crimes monstrueux envers ses fils, Séleucus et Antiochus.

En effet, l'événement extraordinaire – un parricide ou un fratricide, des acte contre-nature et donc intrinsèquement invraisemblables et moralement inacceptables – que peut représenter le dramaturge entre en résonance avec la conception cornélienne des « grands sujets de la tragédie⁵²³ ». Cependant, il convient de noter que cet événement est souvent perçu comme invraisemblable aux yeux des doctes. Ces derniers insistent pour que le poète dramatique ne mette sur la scène que des actions compatibles avec « la couleur locale⁵²⁴ », c'est-à-dire avec les usages et coutumes des spectateurs et lecteurs du XVII^e siècle. En d'autres termes, ils souhaitent que les actions présentées sur scène ne heurtent pas la conscience de l'auditoire qui ne doit pas douter de la possibilité de leur réalisation. Cette méthode de réagencement de la matière historique impose des limites à la portée créative du dramaturge en exigeant qu'il tienne compte des normes sociales et morales de l'époque. Ainsi, bien que Corneille embrasse l'extraordinaire dans la tragédie, il se trouve confronté à l'équilibre subtil entre son exploration audacieuse des actions hors du commun et la nécessité de ne pas choquer un public qui valorise la vraisemblance.

L'approche adoptée par Corneille, dès *Horace* en 1639, sa « première tragédie romaine », découle en réalité de sa compréhension et de son interprétation des trois méthodes possibles⁵²⁵ de réappropriation des histoires, y compris les fables mythologiques que les auteurs de théâtre représentent sur la scène. Bien que singulière, cette démarche s'inscrit dans la pensée du Philosophe, qui soulignait que l'auditoire croyait davantage à ce qu'il savait être arrivé (le meurtre de Camille par son frère Horace), et que tout ce qui était vrai était effectivement arrivé. Dans ce contexte, les positions originales du dramaturge se placent dans la lignée de cette idée fondamentale. Toutefois, ses positions le mettent souvent en opposition avec les érudits de son époque. En substance, le poète envisage la représentation des événements remarquables tout en contournant parfois les limites de la vraisemblance pour mieux saisir la puissance de l'extraordinaire. Cette conception de l'art dramatique est en accord avec la vision

⁵²³ OC, *op.cit.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 117.

⁵²⁴ Chapelain, Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, *op.cit.*, p. 124.

⁵²⁵ C'est ce qu'Aristote explique dans *La Poétique*, *op.cit.*, chap. 25 60 b 10-11, p. 129.

aristotélicienne, tout en reflétant la capacité de Corneille à naviguer entre la tradition et l'audace, et à transcender les débats académiques de son temps.

2. Le sublime du vrai invraisemblable avec *Cinna* en 1641

Il est possible de constater que malgré les reproches des doctes formulées à l'endroit de Corneille en raison de la préférence accordée au vrai dans *Horace*, celui-ci s'inspire étroitement des principes d'Aristote⁵²⁶ dans sa conception des sujets majeurs de la tragédie. Cette approche est évoquée dans ses écrits théoriques, notamment dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, daté de 1660 :

Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés⁵²⁷.

Si l'on considère les propos de Corneille concernant les « événements singuliers⁵²⁸ » liés aux « grands sujets de tragédie⁵²⁹ », il devient évident que ces événements ont tendance à être invraisemblables. Cependant, il est essentiel de noter que ces événements, pour être efficacement présentés, doivent demeurer dans les limites de la crédibilité, un critère incontournable pour évaluer le genre tragique. Il convient de comprendre et d'analyser en particulier les prises de position de Corneille vis-à-vis de l'histoire, un récit où des événements invraisemblables sont acceptés tels quels, sans susciter le moindre doute chez les spectateurs. Cette acceptation découle de la conviction que, si ces événements ont été consignés par les historiens, c'est qu'ils se sont réellement produits. Par conséquent, les spectateurs qui assistent à leur représentation peuvent donc être convaincus de leur authenticité. C'est aussi à ce titre que les événements invraisemblables que les auteurs de théâtre empruntent aux fables mythologiques comme ceux dont Corneille a tiré le sujet d'*Andromède*⁵³⁰ réussissent à obtenir

⁵²⁶ « Il faut en effet nous dit Aristote qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe » *La Poétique, ibid.*, chap. 14 53 b 1- 7, p. 81.

⁵²⁷ *OC, op.cit., Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, t. III, p. 118.

⁵²⁸ *Ibid.*, t. II, p. 168.

⁵²⁹ *Ibid.*, t. III, p. 118.

⁵³⁰ « Le sujet de cette pièce, écrit Corneille, est si connu par ce qu'en dit Ovide au quatrième et cinquième livre de ses *Métamorphoses*, qu'il n'est point besoin d'en importuner le lecteur : je me contenterai de lui rendre

l'adhésion des spectateurs qui, probablement, les connaissaient déjà grâce aux *Métamorphoses*⁵³¹ d'Ovide. Ainsi, l'affirmation cornélienne de la supériorité du vrai dans le choix des grands sujets de tragédie doit être comprise et analysée comme l'une des conséquences qui résultent de sa conception des beaux sujets de la tragédie. Ainsi, Corneille en parlant de la tragédie explique les raisons qui font que pour la perfection de celle-ci l'action doit être tirée de l'histoire ou de la fable :

Ces entreprises entre des proches ont toujours quelque chose de si criminel, et de si contraire à la nature, qu'elles ne sont pas croyables à moins que d'être appuyées sur l'une [l'histoire] ou sur l'autre [la fable], et jamais elles n'ont cette vraisemblance, sans laquelle ce qu'on invente ne peut être de mise⁵³².

C'est pourquoi, contrairement aux sujets qui puisent leur inspiration dans des sources restreintes, Corneille affirme que pour ces sujets, « il n'y a aucune liberté d'inventer la principale action, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire, ou de la fable⁵³³ ». En effet, selon Corneille, le poète dramatique n'a pas le droit d'inventer l'intrigue tragique de sa pièce, car, à ses yeux :

Ces événements singuliers, qui servent de matière aux tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'histoire, ou de l'opinion commune, et qui ne se peuvent tirer en exemple que pour les épisodes de la pièce dont ils font le corps, parce qu'ils ne sont pas croyables à moins que d'avoir cet appui⁵³⁴.

Il suffit d'examiner de près les pièces créées entre 1640 et 1643 pour constater que ces lectures cornéliennes s'appliquent à l'essentiel des pièces du corpus. Par exemple, dans *Horace* (1640) sa première tragédie romaine de Corneille, le jeune Horace, qui sort vainqueur du combat⁵³⁵ qui l'opposait au clan des Curiaces dont il est l'ami et le gendre, fait périr⁵³⁶ sa sœur

compte de ce que j'y ai changé, tant par la liberté de l'art que par la nécessité de l'ordre du théâtre, et pour donner plus d'éclat à la représentation. », *OC, ibid.*, examen d'*Andromède*, t. II, p. 448.

⁵³¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, éd. G. Fantômette, Hachette, « Livre de Poche », 2014.

⁵³² *OC, op.cit.*, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, t. III, p. 156.

⁵³³ *Ibid.*, p. 156.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 168-169.

⁵³⁵ « Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir, écrit Corneille dans le *Discours de la tragédie*, forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditeur avec plaisir, et il se porte aisément à plaindre un malheureux opprimé ou poursuivi par une personne qui devrait s'intéresser à sa conservation, et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec déplaisir, ou du moins avec répugnance. Horace et Curiace ne seraient point à plaindre, s'ils n'étaient point amis et beaux-frères [...]. », *OC, ibid.*, t. III, p. 151.

⁵³⁶ Cet acte est jugé invraisemblable par d'Aubignac et c'est en ces termes qu'il le condamne : « la Scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devraient être, et le Poète y doit rétablir dans le

Camille pour sauvegarder son honneur et celui de sa patrie Rome. Dans *Cinna*, la deuxième tragédie romaine de Corneille, l'empereur Auguste, dont toute la jeunesse est tachée de sang et de meurtres, accepte inopinément sur les conseils de sa femme Livie de renoncer à sa violence habituelle, pour pardonner à Cinna le chef du parti des conjurés. Le renversement dans l'attitude du personnage, aussi invraisemblable qu'il puisse être, est pourtant une action attestée et donc perçue comme véridique. Cela n'a pas échappé à Sénèque qui, au début de son récit, *De Clementia*, considère cette action inattendue d'Auguste comme une « clémence légendaire⁵³⁷ ». Corneille est parfaitement conscient de la grandeur de l'acte de pardon de l'empereur, comme en témoigne clairement ce qu'il écrit exprime dans sa dédicace :

Je vous présente un tableau d'une des plus belles actions d'Auguste. Ce Monarque était tout généreux, et sa générosité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de sa clémence et de sa libéralité⁵³⁸.

L'objectif de Corneille est de faire d'Auguste un véritable « héros de sa façon ». Il s'agit pour lui de réinventer les personnages historiques de la même manière qu'il a créé ses précédents personnages tels que Rodrigue dans *Le Cid* ou Horace dans la pièce éponyme. En effet, lors de la composition de ces derniers, le dramaturge a grandement privilégié leurs traits présents dans les sources historiques. L'assertion placée au début de la dédicace de *Cinna* est un indice qui nous permet de déduire que Corneille trouvait dans ce commentaire de Sénèque une matière dont la grandeur extraordinaire – à la limite de l'invraisemblable – correspond particulièrement à ce qui sera la conception cornélienne du sujet de tragédie dans le premier de ses trois *Discours*. La grandeur de cette action d'Auguste sort de l'ordinaire, et à ce titre, se présente chez Corneille comme un événement qui revêt particulièrement la dignité qu'exige le sujet « d'une belle tragédie⁵³⁹ ». Un monarque dont toute la vie fut jusque-là marquée par de sombres crimes découvre que celui auquel il sauva la vie et qu'il traita avec beaucoup de largesse complote contre lui et, sans le mettre à mort comme il l'aurait peut-être spontanément fait, il lui pardonne. Voilà le sujet de *Cinna*, une pièce dont l'action tragique est d'emblée résumée par l'auteur dans le second titre, *La Clémence d'Auguste*. Ce n'est pas la perfidie

sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme fait un peintre lorsqu'il travaille sur un modèle défectueux. C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace, son frère, n'a pas été approuvée au Théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'Histoire et tout la bienséance de la Scène, que cette fille désespérée voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace et lui eût été digne de compassion comme un malheureux Innocent, l'histoire et le théâtre auraient été d'accord », [in] *La Pratique du Théâtre, op.cit.*, p. 113.

⁵³⁷ Sénèque *De Clementia*, livre I., chap. IX, trad. F. Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

⁵³⁸ *OC, op.cit.*, Dédicace de *Cinna*, t. I, p. 905.

⁵³⁹ *OC, ibid.*, *Au Lecteur d'Héraclius*, t. II, p. 357.

meurtrière de Cinna qui élève l'action de cette pièce au rang des grands sujets de tragédie, mais c'est plutôt la clémence d'Auguste, une action « invraisemblable⁵⁴⁰ » comme l'explique G. Forestier et dont la réalisation relève du domaine de l'extraordinaire. Tout l'enjeu de la pièce dépend de cet acte de clémence d'Auguste, il ne restait donc plus à Corneille qu'à inventer des épisodes vraisemblables qui feraient « corps⁵⁴¹ » avec l'action principale.

3. Le choix de faits invraisemblables comme fondement de l'action tragique entre 1639 et 1647

Le deuxième point que Corneille aborde est le principe de l'invraisemblable, qui concorde également avec la manière dont Aristote envisage le concept de la violence au sein des alliances :

Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle, écrit Aristote, l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe⁵⁴².

Cet extrait tiré du chapitre 14 de *La Poétique* aborde la question essentielle des sources historiques et donne des précisions de taille sur ce que doivent être leurs caractères originels, c'est-à-dire telles qu'elles doivent être dans les récits des historiens. C'est Aristote qui, dans le chapitre 14 de *La Poétique*, parle des sources historiques et revient sur leurs caractères originels, c'est-à-dire telles qu'elles sont racontées dans les récits des historiens : « il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe⁵⁴³. » Ce passage est doublement important du fait que non seulement il nous informe de la nature originelle des sources dont les dramaturges s'inspirant de l'histoire tirent les sujets de leurs pièces, mais il nous permet aussi d'avoir une idée des raisons pour lesquelles les grands faits marquants de l'Histoire antique ont suscité tant d'intérêt chez les dramaturges français du XVII^e siècle. De fait, le philosophe recommande aux auteurs de théâtre de chercher leurs sujets dans des événements extraordinaires. Les recommandations du philosophe sont corroborées par les commentaires de La Mesnardière selon lesquels « il faut encore, s'il est possible, que ce soient

⁵⁴⁰ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, p. 136.

⁵⁴¹ *OC, op.cit.*, 357.

⁵⁴² Aristote, *La Poétique, op.cit.*, chap. 14 53 b 4-6, p. 81.

⁵⁴³ *Ibid.*, 53 b 1, p. 81.

des actions fort remarquables dans l'Histoire et qui soient connues de plusieurs, afin que le spectateur ne soit pas si empêché à en comprendre le fonds, qui vient de l'historien [...]»⁵⁴⁴. Ainsi, nous sommes en droit de penser que ces événements historiques qui suscitent « la pitié » de ceux qui assistent à la représentation sont de nature extraordinaire dans la mesure où le verbe « frissonner⁵⁴⁵ » est défini par le dictionnaire de Furetière comme « un tremblement du corps qui est causé par la peur, ou par l'horreur qu'on a de quelque chose⁵⁴⁶ ». Sur ce point, nous pouvons dire que Corneille choisit, le plus souvent, dans l'Histoire romaine des événements qui pourraient faire frissonner l'auditoire. Telles sont les sources d'*Horace*, de *Nicomède*, de *Sertorius*, de *Sophonisbe*⁵⁴⁷.

Il est donc manifeste que le philosophe souligne ici l'effet émotionnel que doit avoir une histoire bien construite sur l'auditoire. Il met en avant l'idée que les événements présentés dans l'histoire doivent être agencés de manière à provoquer des réactions émotionnelles telles que le frisson et la pitié chez ceux qui les entendent ou les lisent. Cette approche rejoint sa vision de la tragédie comme un moyen d'éveiller la catharsis, c'est-à-dire une purification des émotions du spectateur à travers la représentation dramatique. À considérer « l'histoire⁵⁴⁸ » comme le sujet ou le fondement de l'événement remarquable que représente le dramaturge, nous constatons une nette coïncidence entre les recommandations d'Aristote et la théorie cornélienne du sujet de la tragédie au début du premier de ses trois *Discours* de 1660⁵⁴⁹. En effet, l'histoire ou le « logos » selon le terme aristotélicien, doit en soi être extraordinaire, de manière à provoquer un profond bouleversement chez ceux qui en ont connaissance ou qui assistent à sa mise en scène. Cette perspective est en adéquation avec la pensée d'Aristote, lorsqu'il explique dans le chapitre 14 de sa *Poétique* les principales conditions pour représenter des événements effrayants :

Les actions ainsi qualifiées doivent nécessairement être celles de personnes entre lesquelles existe une relation d'alliance, d'hostilité ou de neutralité. [...] mais le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte

⁵⁴⁴ *La Poétique, op.cit.*, chap. V « La composition du Sujet », p. 171.

⁵⁴⁵ Frisson est issu du bas latin *frictio*, action de frotter, « rapproché par étymologie populaire de *frigere* « avoir froid » et au figuré « trembler », [in] *Dictionnaire étymologique de la langue française*, dir., Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992.

⁵⁴⁶ Furetière, *Dictionnaire universel, op.cit.*, entrée [F].

⁵⁴⁷ Voir notre chapitre réservé au « vocabulaire métathéâtral de Corneille », plus précisément la sous-partie consacrée à la « liberté ».

⁵⁴⁸ Voir notre troisième partie, principalement le chapitre V et particulièrement la sous-partie consacrée aux choix des sujets.

⁵⁴⁹ *OC, op.cit., Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 118.

de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère –, voilà ce qu'il faut rechercher⁵⁵⁰.

L'observation d'Aristote met en évidence une relation essentielle entre l'in vraisemblance et la violence au sein de la famille, un aspect qui revêt une grande importance dans la réflexion théorique de Corneille concernant le sujet de la tragédie, qui, selon lui, doit « toujours aller au-delà du vraisemblable⁵⁵¹ ». Aristote suggère que les dramaturges devraient privilégier les événements historiques impliquant le meurtre d'un frère par un autre, d'un fils par son père ou sa mère, ou *vice versa*. Cette recommandation découle de sa compréhension du rôle central de la famille dans la structure sociale et surtout de la puissante émotion suscitée par les actions impliquant des protagonistes liés par des liens familiaux. En réalité, Aristote prône des actions tragiques capables d'émouvoir intensément et efficacement le spectateur. Par conséquent, bien que les crimes intrafamiliaux soient inacceptables, ils se révèlent particulièrement efficaces pour éveiller les émotions, telles que la pitié et la crainte, qui sont intrinsèques au genre tragique. Cette approche s'accorde avec la visée cathartique de la tragédie, où les émotions du public sont éveillées et libérées par le spectacle des conflits et des tragédies humaines sur scène. Corneille, à travers sa propre exploration théorique, rejoint cette perspective en insistant sur l'importance des sujets extraordinaires et des actions émotionnellement chargées pour créer des tragédies captivantes et mémorables (c'est le cas de la clémence d'Auguste jugée invraisemblable selon le critique G. Forestier⁵⁵²).

Nous pouvons ainsi souligner que les actions sur lesquelles se fonde le principe aristotélicien de la violence au cœur des alliances sont incontestablement incompatibles avec le principe de la « couleur locale » que revendique Chapelain⁵⁵³ mais, en revanche, elles semblent donner raison à Corneille contre les reproches formulés par les doctes. En effet, les différentes situations (des crimes entre les membres de la même famille) que propose le Stagirite sont invraisemblables et, de *facto*, doivent être préférées, selon les doctes, à une invention vraisemblable, car comme l'affirme Chapelain : « dans l'histoire le poète ne considère point la vérité mais seulement la vraisemblance⁵⁵⁴ ». Corneille, dans le cadre de sa réflexion théorique

⁵⁵⁰ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, chap. 14 53 b 15-23, p. 81.

⁵⁵¹ *OC*, *op.cit.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 118.

⁵⁵² *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, *op.cit.*, p. 137.

⁵⁵³ En effet, le principe de la couleur locale bannit par exemple les crimes fratricides comme celui d'Horace perpétré contre sa sœur Camille dans *Horace*. D'ailleurs c'est en raison de cela que d'Aubignac proposait à Corneille une réécriture de ce drame de telle sorte que la mort de Camille devienne tout simplement accidentelle sans que la responsabilité d'Horace soit engagée.

⁵⁵⁴ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, *op.cit.*, p. 170.

sur le sujet de la tragédie, va ainsi, contre l'avis des doctes, réactiver le principe de la violence au cœur des alliances tel que le recommande Aristote.

Cependant, bien que Corneille conserve le schéma du fratricide (*Horace* en 1640, *Sertorius* en 1662, *Othon* en 1664) ou du matricide (*Rodogune* en 1644), il modifie les situations d'où surgissent les violences en vertu de ses réalisations passées. C'est dans cette perspective qu'il faut situer les changements opérés par Corneille, à savoir un « père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur⁵⁵⁵ ». En 1647 Corneille est déjà considéré comme l'un des poètes dramatiques les plus importants de son temps et la plupart de ses pièces ont été chaleureusement accueillies par le public. Cela permet de justifier entre autres la raison pour laquelle le dramaturge, même s'il s'inscrit dans la lignée d'Aristote, prend toutefois garde d'interpréter la pensée du philosophe selon ses propres expériences, c'est-à-dire en prenant en compte le succès de ses pièces, ce qui implique l'adhésion du public, principalement des spectateurs mais aussi des lecteurs. Puisque les actions extraordinaires sont aimées des spectateurs, il est donc évident que Corneille, après *Le Cid*, *Horace* et *Rodogune*, cherche à privilégier les histoires capables de faire frissonner les spectateurs. Il est conscient du fait que les événements improbables, rares (Médée qui tue ses propres enfants pour se venger de la trahison de son mari, Horace qui tue sous le coup de la colère sa sœur Camille, Cinna qui veut assassiner son sauveur et bienfaiteur l'empereur Auguste etc.), extraordinaires et non conformes aux habitudes du public⁵⁵⁶, sont de nature à emporter l'émotion des spectateurs et des lecteurs⁵⁵⁷.

C'est une des raisons qui expliquent la position toute singulière de Corneille vis-à-vis des autres dramaturges du temps, tels que Mairet qui, très tôt dans sa *Préface en forme de Discours poétique*⁵⁵⁸, revendique la prééminence de la vraisemblance dans l'*inventio* de la tragédie régulière, mais aussi les reproches des doctes à l'encontre de Corneille contre certains de ses choix dramatiques, tels que ceux formulés par d'Aubignac au sujet du meurtre réfléchi d'Horace dans la pièce éponyme, un fratricide que Corneille, toujours selon d'Aubignac⁵⁵⁹,

⁵⁵⁵ OC, *op.cit.*, *Au lecteur d'Héraclius*, t. II, p. 357.

⁵⁵⁶ Il faut rappeler que les crimes de parricide, de matricide, de fratricide, de régicide étaient réprimés dans les usages de la société française du dix-septième.

⁵⁵⁷ Corneille fait allusion à Cour et au Peuple comme il le précise dans l'*Épître de La Suivante*, [in], OC, *op.cit.*, t. I, p. 387.

⁵⁵⁸ J. Mairet, *Théâtre complet*, Paris, éd. G. Forestier, *op.cit.*, t. II, p. 410-411.

⁵⁵⁹ « [...] j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'histoire, et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de

aurait dû et pu éviter en laissant Camille s'enfermer elle-même avec l'épée de son frère. Dès lors, contrairement à ce qu'on pourrait croire, il apparaît que Corneille se tient au plus près de la pensée du philosophe, mais il est en même temps celui dont les pièces modèlent intelligemment les recommandations de ce dernier. Parce que non seulement la conception aristotélicienne de l'histoire – à entendre au sens de *logos*, de sujet en tant que matière ou événement extraordinaire dont la tragédie est la représentation – rend en quelque sorte légitimes les affirmations théoriques du dramaturge vis-à-vis « des grands sujets de la tragédie », mais en outre sa préférence pour la proximité avec la matière historique se présente comme l'une des prérogatives du poète dramatique selon Aristote.

En effet, Aristote lui-même, qui dans le chapitre 25 de *La Poétique*, reconnaît au poète la possibilité de représenter les choses « telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit⁵⁶⁰ ». Dans ce contexte, Corneille, en considérant que « les événements extraordinaires – « un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur » – tirés « de l'histoire ou de l'opinion commune⁵⁶¹ » peuvent être représentés sur scène, réitère en réalité la pensée aristotélicienne concernant l'utilisation du concept d'« histoire » au sens de *fabula*. Ainsi, les termes « tels qu'on les dit⁵⁶² » d'Aristote ou « l'opinion commune » de Corneille font toutes deux référence à un ensemble de notions acceptées véridiques par la communauté des lecteurs, c'est-à-dire à un savoir commun : il s'agit de certitudes admises en tant que telles, et qu'il est possible de les vérifier, notamment à partir des sources historiques auxquelles elles appartiennent. Cette convergence de pensée souligne la préoccupation commune d'Aristote et de Corneille pour l'utilisation des récits et des événements reconnus par le public pour leur vraisemblance, même s'ils ne sont pas toujours étayés par des sources historiques rigoureuses.

la main d'Horace et lui eût été digne de compassion comme un malheureux innocent. L'histoire et le théâtre auraient été d'accord » (*Pratique du théâtre, op.cit.*, chap. « De la Vraisemblance », p. 114).

⁵⁶⁰ Aristote, *La Poétique, op.cit.*, chap. 25 60 b 11-12, p. 129.

⁵⁶¹ OC, *op.cit.*, Héraclius, p. 357.

⁵⁶² *La Poétique, op.cit.*, p. 129.

B. L'histoire extraordinaire comme enjeu de la perfection des sujets tragiques

1. Privilégier les faits invraisemblables pour la perfection de l'action tragique en 1647

La préférence affichée de Corneille vis-à-vis du caractère invraisemblable de l'histoire que la tragédie est invitée à retenir trouve son paroxysme dans *Héraclius* en 1647, une pièce dans laquelle l'action tragique, pour invraisemblable soit-elle, relève d'une sorte d'évidence car elle est rapportée comme telle dans le récit originel, comme le rappelle Corneille lui-même :

La supposition que fait Léontine d'un de ses fils pour mourir au lieu d'Héraclius n'est point vraisemblable, mais elle est historique, et n'a point besoin de vraisemblance, puisqu'elle a l'appui de la vérité qui la rend croyable, quelque répugnance qu'y veuillent apporter les difficiles⁵⁶³.

Il est manifeste qu'*Héraclius* constitue le lieu par excellence où la pensée théorique de Corneille sur le sujet de la tragédie se réalise pleinement. Corneille exprime dans ce passage que l'invraisemblance d'un événement dans une tragédie n'annule pas sa légitimité dramatique, pourvu qu'il soit ancré dans l'Histoire ou la mythologie. Dans le cas précis de *Héraclius*, il évoque la supposition de Léontine sacrifiant l'un de ses fils pour épargner Héraclius. Corneille reconnaît que cet acte est invraisemblable, c'est-à-dire peu plausible. Cependant, il insiste sur le fait que cette action trouve sa légitimité dans le contexte historique de la tragédie. Selon lui, l'événement n'a pas besoin de respecter strictement la vraisemblance, car il repose sur la vérité historique, ce qui le rend crédible aux yeux du public, malgré les éventuelles réticences des savants. Le dramaturge suggère ainsi que la dimension historique peut surmonter l'invraisemblance, en conférant à l'événement une autorité et une force dramatique qui transcendent les critères conventionnels de vraisemblance.

C'est dans cette perspective que l'épisode invraisemblable de la substitution de Léontine à Léonce peut être analysé entre autres comme une atteinte à ses détracteurs nommément appelés « les difficiles » par Corneille à cause de leurs interprétations rigoureuses de la règle de vraisemblance. Il n'est pas vraisemblable qu'une nourrice, par loyauté et compassion pour le fils de son roi dont elle a la garde, décide de l'échanger contre son propre fils pour lui éviter la

⁵⁶³ OC, *op.cit.*, Examen d'*Héraclius*, p. 361.

mort que le bourreau de ses défunts parents lui réserve. Invraisemblable est le sacrifice qu'aurait opéré cette mère, même si son geste peut être interprété comme l'expression d'une loyauté extrême⁵⁶⁴ envers son roi. Mais, puisque les sources historiques le disent, le poète qui se saisit de cet épisode pour le mettre en scène ne court pas le risque de violer les règles aristotéliennes parce qu'il a la caution du réel historique. Cet exemple de vertu fondée sur le sens du devoir politique est de nature à plaire aux détenteurs du pouvoir pour les actions remarquables et illustres qu'il offre. Dès lors, nous comprenons le fondement de la position – paradoxale – de Corneille lorsqu'il affirme, dans le premier de ses trois *Discours*, le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable ⁵⁶⁵».

Cependant, bien que cette déclaration renforce sa volonté de privilégier le vrai dans certaines tragédies, il est néanmoins essentiel de noter que Corneille, à l'instar des autres dramaturges du temps tels Mairet dans *La Sophonisbe* ou Scudéry dans *La Mort de César*, ne manque pas par moments de préférer des sujets vraisemblables au détriment de ceux dont les histoires sont comportent des événements incompatibles avec les conventions sociales du XVII^e siècle.

2. La réécriture vraisemblable de la matière historique invraisemblable en 1651

Le création de *Nicomède* en 1651 constitue une nouvelle étape marquante de la réécriture de l'histoire dans la carrière de Corneille. En effet, dans cette pièce, il « s'écarte du grand chemin » en « ôt[ant] de [s]a scène l'horreur d'une catastrophe si barbare, et [en] donn[ant], ni au père, ni au fils, aucun dessein de parricide⁵⁶⁶ ». Ainsi, contrairement à ses précédentes pièces, où est conservé le principe de la violence au cœur des alliances, notamment dans *Rodogune* où le poète a maintenu ce que G. Forestier appelle « l'effet violent⁵⁶⁷ » des

⁵⁶⁴ Pour rappel, le sens extrême du devoir de Léontine n'est d'ailleurs pas nouveau chez les personnages de Corneille, si l'on sait qu'Horace, dans la pièce qui porte son nom, après avoir renoncé à son amitié avec Curiace, a tué sa sœur Camille par devoir à Rome. De la même manière, dans *Cinna*, Emilie est prête à se séparer de Cinna son amant si ce dernier renonce à se venger et lui venger aussi son père contre l'empereur Auguste, son père adoptif.

⁵⁶⁵ OC, *op.cit.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 357.

⁵⁶⁶ OC, *ibid.*, *Au Lecteur de Nicomède*, p. 639-640.

⁵⁶⁷ G. Forestier, « Scédase de Hardy : A propos de quelques récents malentendus sur violence et cruauté dans la tragédie française », PUF, « Dix-septième siècle », 2014, n° 264, p. 540.

sources historiques⁵⁶⁸, le dramaturge adopte dans *Nicomède* une approche différente et plus radicale de la matière historique. Au nom de son désir d'explorer de nouvelles expériences poétiques visant principalement à susciter l'admiration des spectateurs, le poète infléchit non seulement la physionomie de l'action tragique, mais également les implications horribles inhérentes à la matrice originelle de la pièce. La modification de la vérité historique dans le but d'épargner à la scène « l'horreur d'une catastrophe si barbare⁵⁶⁹ » entraîne principalement la suppression du récit primitif de son action principale, à savoir le dessein de parricide de Prusias et de Nicomède. À travers cette démarche, le dramaturge écarte l'horreur des sources et réussit à imposer à sa pièce une action qui, privée de « la tendresse et [d]es passions⁵⁷⁰ » tragiques, met en avant uniquement « la grandeur de courage⁵⁷¹ » de son personnage principal, Nicomède.

3. Une réécriture de l'histoire à une fin heureuse

Après l'avis *Au lecteur* et l'examen de *Nicomède*, c'est dans son deuxième discours intitulé *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* que Corneille aborde et explore minutieusement la manière dont il a travaillé sur la matière originelle de sa pièce. Il met en avant l'importance cruciale des ajustements qu'il a apportés à ce matériau préexistant pour l'adapter au contexte tragique. De manière plus spécifique, il engage une réflexion sur l'équilibre subtil entre la nécessité de respecter certaines vérités historiques et la recherche d'une harmonie entre vraisemblance et nécessité dramatique. Ce discours reflète ainsi sa réflexion sur l'interaction complexe entre le matériau historique, les exigences de la tragédie en tant que genre artistique et les choix narratifs qu'il doit faire pour garantir l'effet émotionnel et esthétique. C'est ainsi qu'il énonce avec conviction :

Tout ce qui se passe dans *Nicomède* est impossible, puisque l'histoire porte qu'il [Nicomède] fit mourir son père sans le voir, et que ses frères du second lit étaient en otage à Rome, lorsqu'il s'empare du royaume⁵⁷².

⁵⁶⁸ Il convient de préciser aussi que Corneille a pris tout de même le soin de changer les circonstances de « l'effet violent », pour en jeter tout le crime sur la reine Cléopâtre : « j'ai changé les circonstances de quelques incidences, pour leur donner plus de bienséance », *OC, op.cit.*, Examen de *Rodogune*, p. 196.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, *Au Lecture de Nicomède*, p. 639.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, t. III, p. 169.

L'analyse de ces propos dévoile un élément fondamental dans la pensée théorique de Corneille, celui qui met en lumière son penchant pour l'impossible, non pas dans le sens d'événements réellement non survenus, mais dans celui d'événements parfaitement vraisemblables. Comme le souligne G. Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale*⁵⁷³, ce qui rend cette démarche intéressante est que Corneille emprunte à d'autres épisodes historiques des schémas communs, tels que la jalousie de l'épouse (comme celle d'Arsinoé, femme du roi Prusias) envers le fils issu d'un premier mariage, ou encore les rivalités amoureuses entre demi-frères (comme Nicomède et Attale), ou même les tensions entre alliés, à l'image de Cinna et Maxime dans *Cinna* (1641) ou Félix et son gendre Polyeucte dans la pièce éponyme (1642). Il substitue ici le réel historique à des inventions qui répondent aux exigences de sa conception de la grandeur tragique, celle-là même qui implique des conflits entre proches⁵⁷⁴ et dont l'extraordinaire violence, eu égard à sa rareté, suscite chez les spectateurs des émotions propres à celles que véhicule le genre tragique. Il en découle ainsi que, dans *Nicomède*, le poète promeut une construction qui privilégie l'invention au détriment de la vérité historique. Cela s'explique certes par sa volonté d'expérimenter une expérience poétique⁵⁷⁵, mais également du fait qu'il est conscient qu'il ne peut susciter l'admiration des spectateurs sans opérer des entorses sur le réel historique. C'est d'ailleurs ce que soulignent plusieurs praticiens contemporains de Corneille, tels que Mairet, Scudéry, Molière⁵⁷⁶ et Racine⁵⁷⁷ qui, successivement dans la *Critique de l'École des femmes* et dans la Préface de *Bérénice*, affirment que la principale règle est de plaire aux spectateurs.

Toutefois, Corneille et Racine fondent tous les deux leurs affirmations sur leurs propres expériences du théâtre, eux qui ont constaté, au cours de leur carrière, que les spectateurs sont toujours stimulés par les actions tragiques qui tirent leur quintessence d'un conflit intrafamilial

⁵⁷³ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*

⁵⁷⁴ Corneille en suivant les conseils d'Aristote (« Les actions ainsi qualifiées doivent nécessairement être celles de personnes entre lesquelles existe une relation d'alliance [...], mais le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère – voilà ce qu'il faut rechercher » Chap. 14, 53 b 14, p. 81) a écrit ceci : « [...] les événements extraordinaires qui se passent entre personnes proches, comme d'un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur, ce qui n'étant jamais vraisemblable, doit avoir l'autorité de l'Histoire ou de l'opinion commune pour être cru, si bien qu'il n'est pas permis d'inventer un sujet de cette nature ». *OC, ibid., Au Lecteur d'Héraclius*, p. 357.

⁵⁷⁵ *OC, ibid., Examen de Nicomède*, p. 641.

⁵⁷⁶ « Je voudrais bien savoir, écrit Molière, si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un chemin » [in] *La Critique de l'École des femmes*, [1663] *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et II, 2010.

⁵⁷⁷ « La principale règle est de plaire et de toucher, affirme Racine. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première » Préface de *Bérénice* [1670] (*Œuvres complètes*, éd. G. forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I [1999]).

ou entre alliés. C'est dans cette perspective qu'il ne faut pas prendre pour anodin le fait que Corneille commence son premier discours, le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*⁵⁷⁸, en convoquant la pensée générale d'Aristote pour rappeler que « le seul but de la poésie dramatique⁵⁷⁹ » est de « plaire aux spectateurs⁵⁸⁰ ». En d'autres termes, la satisfaction du public, selon lui, est beaucoup plus importante que l'approbation des savants. Déjà, dès l'Épître dédicataire de *La Suivante*, Corneille mesurait l'importance que revêt l'opinion du public, à savoir « la Cour et le Peuple⁵⁸¹ », ceux-là même qui, selon lui, font l'échec ou le succès d'une pièce⁵⁸².

C'est pourquoi, en dépit des « irrégularités⁵⁸³ » notoires de *L'Illusion comique*, Corneille utilise dans l'Examen de celle-ci une stratégie de défense fondée sur la réception « assez favorable⁵⁸⁴ » que lui ont réservée les spectateurs. C'est dans cette perspective qu'il est possible de parler d'une certaine homologie entre la pensée cornélienne et celle de Molière dont l'un des personnages, Dorante, est devenu célèbre par sa fameuse assertion : « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire [...]»⁵⁸⁵. Si théoriciens et dramaturges sont en phase avec cette règle sans l'être tout à fait avec les conditions de son application, il est à propos de préciser que Corneille demeure convaincu que les actions extraordinaires résultant des conflits intrafamiliaux ou entre proches sont efficaces pour susciter le plaisir esthétique. C'est dans cette logique qu'il souligne :

L'extraordinaire est une action qui arrive à la vérité moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée, pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'à ces événements singuliers, qui servent de matière aux tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'histoire, ou de l'opinion commune, et qui ne se peuvent tirer en exemple que pour les épisodes de la pièce dont ils font le corps, parce qu'ils ne sont pas croyables à moins que d'avoir cet appui⁵⁸⁶.

Il ressort que le vrai – si extraordinaire qu'il puisse être – ne joue que le rôle de garant pour les sujets de telle sorte qu'ils deviennent acceptables. En effet, le choix d'événements

⁵⁷⁸ OC, *op.cit.*, t. III, p. 117-141.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, *Épître de La Suivante*, t. I, p. 387.

⁵⁸² *Ibid.*, (« Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations », p. 387).

⁵⁸³ OC, *ibid.*, Examen de *L'Illusion comique*, t. I, p. 614.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Œuvres complètes* de Molière, *op.cit.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

exceptionnels et tragiques, tels que ceux qui l'inspirent dans *Nicomède*, et qui le distinguent de bon nombre de ses contemporains, comme nous l'avons expliqué précédemment, ne signifie pas pour autant pas un désintéret du dramaturge à l'égard des inventions vraisemblables. C'est pourquoi il faut prendre à la lettre la plupart des affirmations⁵⁸⁷ de Corneille, car la préférence qu'il accorde aux événements historiques extraordinaires ne l'empêche pas de recourir à des inventions vraisemblables. L'avis *Au lecteur* d'*Héraclius*, créée en 1647, illustre de manière exemplaire l'articulation complexe de sa pensée théorique avec ses réalisations elles-mêmes. En effet, ce texte n'est pas seulement le lieu où le dramaturge-théoricien énonce le principe selon lequel « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable⁵⁸⁸ », mais c'est là aussi où il explique d'avoir entrepris « une hardie entreprise sur l'Histoire⁵⁸⁹ », dont nous ne reconnaissons « que l'ordre de succession des empereurs Tibère, Maurice, Phocas, et Héraclius⁵⁹⁰ ». Cette démarche trouve un écho dans une autre expérience poétique du dramaturge, celle qu'il entreprend dans *Rodogune* en 1644. Dans cette pièce, le poète choisit principalement d'emprunter les noms des principaux personnages à la matière historique :

[...] Et même, écrit-il, on pourra douter si la liberté de la poésie peut s'étendre jusqu'à feindre un sujet entier sous des noms véritables, comme j'ai fait ici [*Rodogune*], où depuis la narration du premier acte qui sert de fondement au reste, jusques aux effets qui paraissent dans le cinquième, il n'y a rien que l'Histoire avoue⁵⁹¹.

La notion de liberté poétique, mise en avant par Corneille dans la préface de *Rodogune* (1644), revêt une importance significative dans sa conception artistique, comme vous le verrons dans nos analyses relatives au terme de « liberté » dans le lexique métathéâtral de Corneille. Elle lui permet de transcender les contraintes de la réalité historique pour tisser des récits où l'invention vraisemblable prend le pas sur les faits avérés. Un exemple éloquent de cette approche se retrouve dans les avis *Au lecteur* de ses pièces, telles qu'*Héraclius* (1647) et *Nicomède* (1651), où Corneille, en innovateur subtil, s'affranchit des détails historiques pour privilégier par moments le caractère extraordinaire de l'action cohérente et les émotions tragiques. Cette liberté créative, loin de le détourner des principes fondamentaux, l'aligne davantage sur les préceptes aristotéliens et des érudits contemporains qui encouragent les

⁵⁸⁷ « L'action étant vraie du côté de la mère [Léontine dans *Héraclius*], comme j'ai remarqué tantôt, il ne faut plus s'informer si elle est vraisemblable, étant certain que toutes les vérités sont recevables dans la poésie, quoiqu'elle ne soit pas obligée à les suivre. », *OC, op.cit.*, p. 357.

⁵⁸⁸ *OC, ibid., Au lecteur d'Héraclius*, p. 357.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁹¹ *OC, ibid., Argument de Rodogune*, p. 196.

dramaturges à puiser dans les vérités historiques pour façonner des intrigues vraisemblables. Ainsi, l'approche de Corneille se présente comme une harmonie subtile entre l'audace d'une liberté poétique éclairée et l'ancrage dans une tradition qui accorde une place primordiale au vraisemblable pour susciter l'adhésion émotionnelle et intellectuelle des spectateurs.

4. La réécriture de la matière historique dans les « sujets [...] moins connus », tels que *Nicomède*⁵⁹²

Bien que Corneille ait affiché sa volonté de préférer le vrai extraordinaire dans l'*inventio* de ses premières pièces romaines, telles qu'*Horace* (1639), *Cinna* (1641), *La Mort de Pompée* (1643), il convient de préciser qu'il a une position nuancée à l'égard des événements qu'il explore dans ses pièces⁵⁹³. En effet, selon lui la manière dont les événements qui l'inspirent sont traités dépend en grande partie de la connaissance préalable qu'en ont les spectateurs vis-à-vis des sources historiques. En fait, il a peu de liberté à l'égard des sources connues, une réalité qu'il explique dans les Examens en tête d'*Horace* et de *La Mort de Pompée* de l'édition complète de son théâtre de 1660 : « Elle [l'histoire] est si connue que je n'ai osé en changer les événements, mais il s'y en trouvera peu qui soient arrivés comme je les fais arriver⁵⁹⁴ ». Cette contrainte⁵⁹⁵ explicite l'une des raisons pour lesquelles il n'avait pas suivi la proposition de d'Aubignac en 1639, qui suggérait d'innocenter Horace du meurtre de sa sœur Camille. En revanche, lorsqu'il s'agit d'une histoire moins familière, le dramaturge prend plus de liberté vis-à-vis de ses sources. C'est sous cet angle qu'il faut interpréter la propension de Corneille à recourir de façon plus prononcée à des inventions vraisemblables ou non dans certaines de ses pièces, principalement celles créées entre 1644 et 1651. Un exemple concret de cette approche se trouve dans *Nicomède*, dont les sources sont en grande partie inconnues des spectateurs :

⁵⁹² OC, *op.cit.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 172.

⁵⁹³ « Il [Corneille] se définit comme poète, écrit Georges Forestier, c'est-à-dire comme forger de fictions destinées à produire du plaisir par les moyens qui sont propres à l'art dramatique ; et s'il est conduit, par la tradition du genre tragique et surtout par les contraintes propres aux beaux sujets de tragédie, à être poète d'Histoire, il n'en soumet pas moins l'Histoire aux impératifs de l'invention poétique, et ce d'autant plus facilement qu'il estime, comme Aristote, que l'art corrige la réalité en lui donnant une cohérence qu'elle n'a pas, et que c'est par ce moyen qu'il donne à penser. », *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*, p. 288-289.

⁵⁹⁴ OC, *ibid.*, Examen de *La Mort de Pompée*, t. I, p. 1074.

⁵⁹⁵ « D'ailleurs, l'histoire est trop connue, pour retrancher le péril qu'il court d'une mort infâme après l'avoir tuée ; et la défense que lui prête son père pour obtenir sa grâce n'aurait plus de lieu, s'il demeurait innocent. », *ibid.*, Examen d'*Horace*, p. 839-840.

Il m'était beaucoup moins permis dans *Horace*, et dans *Pompée*, dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* et dans *Nicomède*, dont peu de gens savaient les noms avant que j'eusse mis sur le théâtre⁵⁹⁶.

Ce passage crucial comporte en germe des éléments qui permettent de mieux appréhender la particularité de l'approche du dramaturge à l'égard des sujets abordés dans ses pièces, et en conséquence de comprendre les différentes strates de l'évolution de sa dramaturgie. Tout d'abord, Corneille s'intéresse dans ses premières pièces romaines (*Horace*, *Cinna*, *La Mort de Pompée*) à des sujets très connus, ce qui limite sa liberté dans le remodelage de la matière historique. Cependant, à partir des années 1644, il commence à s'orienter vers des sujets moins connus, marquant ainsi un tournant décisif dans l'évolution de son théâtre. Cette période se révèle cruciale puisque c'est à partir de ce moment que Corneille manifeste sa volonté de s'engager dans une nouvelle voie poétique, mettant en avant les inventions vraisemblables au détriment de la proximité de la vérité historique. Ces éléments de lecture permettent de montrer que les positions théoriques de Corneille sont à comprendre par rapport au « croyable⁵⁹⁷ », c'est-à-dire au principe du vraisemblable, sur lequel repose, selon les doctes, toute la fiction tragique. Ici, Corneille est d'accord avec les théoriciens, dans la mesure où ses remarques dans le *Discours de la tragédie* vont dans le même sens :

La seule mesure qu'on y [ce que le poète ajoute à ses sources], peut prendre c'est que tout ce qu'on y ajoute à l'histoire, et tous les changements qu'on y apporte, ne soient jamais plus incroyables, que ce qu'on en conserve dans le même poème⁵⁹⁸.

Corneille s'inscrit donc ici dans la lignée des partisans de la primauté de la vraisemblance (Chapelain, La Mesnardière, d'Aubignac), dans la mesure où il est d'accord avec eux sur le fait que le poète dramatique dispose de libertés trop larges, allant jusqu'à retenir de la matière originelle tirée de l'histoire ou de la mythologie de simples noms de lieux ou de personnages. Ou pour le dire autrement, Corneille, pour les avoir expérimentés dans *Rodogune* (1644) *Héraclius* (1647), reconnaît au poète le droit de ne retenir de ses sources que le cadre spatio-temporel dans le processus d'élaboration de sa pièce. C'est ce que G. Forestier appelle une « tragédie historique anhistorique⁵⁹⁹ », c'est-à-dire une tragédie dont les faits, sans être

⁵⁹⁶ OC, *ibid.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 172.

⁵⁹⁷ OC, *ibid.*, *Au Lecteur d'Héraclius*, t. II, p. 357.

⁵⁹⁸ OC, *ibid.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 172.

⁵⁹⁹ Georges Forestier, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique » *Littératures classiques*, n°11, 1989, p. 95-107.

vraiment réels, tirent leur logique de la vérité historique (*Nicomède* 1651). C'est par exemple le cas d'*Othon* (1664) une pièce dans laquelle l'invention de l'amante d'Othon Pauline n'est certes pas attestée par l'histoire, mais elle tire sa justification dans la vérité historique, dans la mesure où Tacite raconte dans ses *Histoires*⁶⁰⁰, dont Corneille a tiré le sujet de sa pièce, que Vinius a une fille veuve.

Mais il convient de noter que c'est dans *Nicomède* que le dramaturge applique le mieux ce principe de la « tragédie historique anhistorique⁶⁰¹ ». En effet, à part le cadre spatio-temporel et les noms des deux principaux personnages, tout le reste est inventé par Corneille. Néanmoins, il faut reconnaître que la plupart de ses inventions dans cette pièce ont leur fondement dans la vérité historique. Hannibal, par exemple, est non seulement un personnage historique, mais son vécu a été marqué par son inimitié contre l'impérialisme romain en Carthage⁶⁰². Il est vrai qu'il était mort avant les événements de *Nicomède* et qu'il n'était pas non plus le mentor de Nicomède, mais le silence des sources et sa haine de Rome constituent des raisons valables pour qu'il présente le prince comme son disciple.

Effectivement, bien que le dramaturge travaille sur un sujet impliquant des événements remarquables et funestes, tels que le régicide de Prusias par son fils Nicomède, il jouit d'une marge de manœuvre pour substituer la réalité historique par une invention audacieuse mais judicieuse afin d'écrire une tragédie à fin heureuse. Dans ce contexte, l'héritage historique n'est intéressant que parce qu'il demeure latent en même temps qu'il offre à la pièce son cadre historique. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre « les licences⁶⁰³ » prises par Corneille dans *Rodogune*, une pièce dans laquelle toute l'action tragique a été créée par le dramaturge, car, de l'avis même de Corneille,

[...] depuis la narration du premier acte qui sert de fondement au reste, jusques aux effets qui paraissent dans le cinquième, il n'y a rien que l'Histoire avoue⁶⁰⁴.

⁶⁰⁰ *Histoires [in] Œuvres complètes*, trad. C. Salles, Paris, R. Laffont, 2014, p. 183-415.

⁶⁰¹ Georges Forestier, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique » *Littératures classiques*, n°11, 1989, p. 95-107.

⁶⁰² Voir Suzanne Guellouz, « Cet absent à la lourde présence : Hannibal dans le théâtre de Pierre Corneille », [in] *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, dir., Myriam Dufour-Maître, *op.cit.*, p. 83-94.

⁶⁰³ Dans l'Argument de *Polyeucte*, Corneille expliquait déjà ses entorses à l'égard de la réalité historique : « j'ai hasardé ce Poème, où je me suis donné des licences qu'ils n'ont pas prises, de changer l'Histoire en quelque chose, et d'y mêler des Episodes d'invention », ([in] *OC, op.cit., Polyeucte*, p. 979).

⁶⁰⁴ *OC, op.cit.*, Argument de *Rodogune*, p. 196.

Il est donc manifeste que Corneille joue avec les « trois aspects possibles » de représenter « les choses » suivant les recommandations qu'Aristote⁶⁰⁵ adresse aux poètes dramatiques. Il choisit ici celui qui différencie son travail de créateur le plus nettement possible de celui de l'historien, c'est-à-dire celui-là même qui consiste à représenter « les choses » « telles qu'elles doivent être⁶⁰⁶ » et non nécessairement telles qu'elles ont été. Ainsi, l'accent est mis non pas sur le réel historique, mais sur le vraisemblable, c'est-à-dire comme le raconte le poète (ce qui aurait dû ou pu se passer). D'ailleurs, il convient de rappeler que c'est précisément le chemin que d'Aubignac suggérait à Corneille en 1639, lorsqu'il lui proposait de modifier les circonstances historiques du meurtre de Camille par la main de son frère, afin de sauver l'ethos d'Horace et faire de lui « un malheureux innocent⁶⁰⁷ ». En effet, si la réécriture théâtrale de l'histoire doit entraîner une certaine cohérence des comportements, le dramaturge doit donc faire le choix de censurer les comportements qui dans les sources historiques peuvent associer meurtre et vertu, afin de la remplacer par une invention qui s'aligne sur les conventions et habitudes du temps.

C. BILAN

En conclusion, deux orientations majeures se dessinent dans la dramaturgie de Corneille. La première concerne ses premières tragédies romaines (1640-1643), qui reflètent la pensée théorique du poète à propos des grands sujets de la tragédie. Cette approche, largement répandue et souvent perçue par les savants comme le choix de la vérité historique au détriment de l'invention vraisemblable, révèle un Corneille enclin à privilégier les sujets issus d'histoires extraordinaires et invraisemblables. Cette orientation repose sur la théorie aristotélicienne, qui suggère que le poète peut présenter les événements tels qu'ils se sont réellement déroulés ou tels que les historiens ou l'opinion commune les rapportent. Cette conception cornélienne entre en conflit direct avec l'interprétation stricte des éminents défenseurs de la vraisemblance, à savoir les doctes. Corneille avance que les conflits violents entre proches contredisent la bienséance, notant que « ces entreprises entre des proches ont toujours quelque chose de si criminel et si contraire à la nature qu'elles ne sont pas croyables ». Ainsi, selon lui, la construction d'un grand sujet de tragédie pour qu'il soit accepté par le public nécessite de

⁶⁰⁵ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, chap. 25 60 b 10-11, p. 129.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 60 b 11-12, p. 129.

⁶⁰⁷ *La Pratique du théâtre*, *op.cit.*, p. 114.

s'appuyer sur l'autorité de l'histoire ou de la mythologie comme le montre le sujet de *Médée* en 1634.

La seconde orientation s'amorce avec *Rodogune* en 1644, révélant une pratique cornélienne plus conciliante envers l'interprétation sévère prônée par les doctes défenseurs du vraisemblable. Corneille se place ainsi dans la lignée des savants, particulièrement soutenue par d'Aubignac, qui lui accorde une grande liberté vis-à-vis ses sources. Cette liberté va jusqu'à lui permettre de créer des pièces uniquement avec des noms historiques, parfois en altérant la trame des événements historiques. Il en découle que l'analyse de la réflexion théorique de Corneille concernant le sujet de la tragédie revêt une importance majeure. Contrairement à l'idée répandue selon laquelle Corneille serait un fervent partisan de l'histoire, voire un « poète d'histoire », elle nous révèle que le poète est en réalité celui qui a le mieux saisi les subtilités de la pensée aristotélicienne. En explorant diverses facettes de cette théorie, le dramaturge n'a pas hésité à revoir l'ordre de priorité des sujets, tel qu'établi par Aristote lui-même. Corneille est ainsi allé jusqu'à créer un nouveau type de tragédie avec *Nicomède* visant à évoquer une émotion différente de celles de la crainte et de la pitié théorisées dans *La Poétique*. L'une des nouveautés essentielles du projet poétique de *Nicomède* est de susciter principalement l'admiration des spectateurs, révélant ainsi son approche innovante de faire une tragédie à dénouement heureux⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Il est important de souligner que c'est avec *Cinna* principalement en 1641 le dénouement heureux entre dans la tragédie des années 1640. Pour une vue d'ensemble voir J. Cherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 137-138 ; voir également l'article de H.C. Knutson « Le dénouement heureux dans la tragédie française du dix-septième siècle » *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1967, 339-346.

Chapitre II : Le vocabulaire métathéâtral de Corneille relatif à la réécriture théâtrale de l'histoire

Ce chapitre puise sa genèse et sa cohérence dans le chapitre précédent, qui se penchait sur les réflexions théoriques de Corneille concernant les éléments tragiques. En effet, ces deux chapitres s'imbriquent étroitement pour former une approche holistique de la pensée théâtrale de Corneille, en mettant en avant la métathéâtralité et la réécriture de l'histoire.

Dans le chapitre précédent, nous avons minutieusement scruté les concepts théoriques que Corneille a élaborés en ce qui concerne les sujets de la tragédie et la matière historique qui les sous-tend. Nous avons examiné ses perspectives sur la nature de la matière historique, ses considérations esthétiques et les objectifs qu'il poursuivait à travers ses pièces. Ces réflexions théoriques établissent les fondements de sa vision artistique et de son approche créatrice, et fournissent ainsi le contexte primordial pour la compréhension du chapitre actuel. Ce dernier se focalise sur l'exploration de la manière dont Corneille manie les éléments de ses péri-textes théâtraux pour proposer une reconstitution théâtrale de l'histoire.

En somme, la compréhension totale de ce chapitre nécessite une prise en compte du contexte du chapitre précédent. Tandis que le premier jette les bases théoriques, le chapitre actuel les met en pratique, en mettant en lumière l'analyse des termes spécifiques de son vocabulaire métathéâtral liés à la réécriture historique dans les pièces étudiées. Cette continuité entre les deux chapitres permet ainsi une exploration approfondie et cohérente de la contribution de Corneille à la réinterprétation dramatique de l'histoire.

I. Essai de définition

Avant de nous intéresser de façon plus approfondie aux principales notions du vocabulaire métathéâtral de Corneille et de montrer en quoi celles-ci constituent une partie intégrante de la théorie dramatique cornélienne, il nous paraît important de rappeler ce qu'on entend exactement par le terme de métathéâtralité.

A. Étymologie

Dérivé de « métathéâtre » et introduit pour la première fois en 1963 par l'Américain Lionel Abel dans son ouvrage intitulé *Metathéâtre. A New View of Dramatic Form*⁶⁰⁹, pour parler du théâtre dans le théâtre, le concept de « métathéâtralité » peut être considéré comme l'ensemble des éléments (le plus souvent inclus dans les textes théâtraux) qu'utilise un dramaturge dans le but de réfléchir à ou d'expliquer ses pratiques théâtrales. Ainsi, le vocabulaire métathéâtral de Corneille peut être défini comme l'ensemble des notions théoriques qu'emploie le dramaturge pour expliquer non seulement ses choix dramaturgiques, mais également pour justifier ses réussites et ses échecs, et surtout pour se défendre contre ses contemporains. Parmi eux, les théoriciens néo-aristotéliens tels que Chapelain et d'Aubignac occupent une place prépondérante.

B. La notion de métathéâtralité dans les péri-textes théâtraux de Corneille

D'emblée, il est important de clarifier notre compréhension du vocabulaire métathéâtral de Corneille, tel qu'il se manifeste dans ses textes théoriques, par rapport au phénomène plus couramment désigné comme le théâtre dans le théâtre. Cette clarification s'avère nécessaire afin d'éviter toute confusion entre la portée de notre travail, qui se concentre principalement sur les notions-clés disséminées dans la pensée théorique de Corneille, et le phénomène de la mise en abyme, technique répandue chez les dramaturges italiens tels que Pirandello⁶¹⁰, Andrea

⁶⁰⁹ Lionel Abel, *Metathéâtre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

⁶¹⁰ Luigi Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, [in] *Maschere Nude*, éd. A. D'amico et A. Tinterri, Milan, Mondadori, 2004, vol. 3, p. 303-405, trad. M. Arnaud, *On ne sait jamais tout*, [in] *Théâtre complet*, vol. 2, éd. A. Bouissy et P. Renucci, Paris, Gallimard, 1985, p. 141-213 ; *Sei personaggi in cerca di un autore*, [in] *Maschere Nude*, éd. A. D'amico et A. Tinterri, Milan, Mondadori, 2004, vol. 2, p. 651-758, trad. M. Arnaud, *On ne sait jamais tout*, [in] *Théâtre complet*, vol. 2, éd. A. Bouissy et P. Renucci, Paris, Gallimard, 1985, p. 683-767 ; *La favola del figlio cambiato*, trad. G. Genot, *La Fable du fils substitué*, [in] *Théâtre complet*, vol. 2, éd. A. Bouissy et P. Renucci, Paris, Gallimard, 1985, p. 909-967.

Calmo⁶¹¹, Giovan Battista Giraldi⁶¹² pour n'en citer que quelques-uns, ou encore chez les dramaturges anglais, particulièrement dans les pièces de Shakespeare⁶¹³. Cette technique est également présente dans le théâtre français du XVII^e siècle, comme le montre G. Forestier dans son ouvrage⁶¹⁴. Il recense sa présence dans quarante pièces, dont deux tragédies : *Le Véritable Saint Genest*⁶¹⁵ de Rotrou et *L'Illustre Comédien*⁶¹⁶ de Desfontaines. On y trouve également sept tragi-comédies et trente et une comédies, dont *L'Illusion comique*⁶¹⁷ de Corneille, une pièce dans laquelle le phénomène d'enchâssement théâtral est d'une présence capitale et quasi permanente. Toutefois, il est important de noter que l'analyse de G. Forestier repose sur une approche structuraliste qui se concentre principalement sur les éléments théâtraux internes des pièces.

Alors qu'il existe en effet plusieurs procédés métathéâtraux, comme le démontrent les travaux de Manfred Schmeling⁶¹⁸ et de Céline Frigau Manning⁶¹⁹, il est important de noter que cette étude se focalisera sur certaines notions des péritextes théâtraux de Corneille.

Notre étude se concentrera principalement sur l'examen des termes essentiels liés à la réécriture de l'histoire dans les paratextes du théâtre de Corneille, tels que les préfaces, les avis au lecteur, les épîtres dédicatoires, les examens, et bien sûr les trois importants *Discours* que l'auteur consacre au « poème dramatique » en 1660.

⁶¹¹ Andrea Calmo, *La potionne*, Venise, Alessi, 1552, éd., Ramona Mendola, mémoire de maîtrise, Udine, 2012 ; *La Fiorina*, Venise, Bertacagno, 1553.

⁶¹² Battista Giovan Giraldi, *Orbecche* [1541], [in] *Il teatro italiano II*, éd. Marco Ariani, Turin, Einaudi, 1977, vol. 1, p. 79-184.

⁶¹³ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream. Sogno di una notte d'estate*, éd. Paolo Bertinetti, trad. Patrizia Cavalli, notes Renato Rizzoli, Turin, Einaudi, 2002 ; *Hamlet*, trad. J.-M. Déprats, éd. bilingue présenté par G. Venet, Paris, Gallimard, 2002.

⁶¹⁴ *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* [1981], Genève, Droz, 2^{ème} éd. revue et augmentée, « Titre courant », 1996.

⁶¹⁵ [In] *Théâtre complet* Jean de Rotrou, Paris, Société des textes français modernes, édition dirigée par G. Forestier et J.-I. Vialleton, textes établis et présentés par S. Berrégard, V. Lochert et J.-I. Vialleton, vol. 1, 2011.

⁶¹⁶ [In] *Tragédies hagiographiques* de Nicolas Mary, sieur Desfontaines, Paris, Société des textes français modernes, textes établis et présentés par Cl. Bourqui et S. de Reyff, vol. 1, 2005.

⁶¹⁷ *L'Illusion comique* [1635], [in] *OC, op.cit.*, t. I, p. 1980, p. 616-688.

⁶¹⁸ Dans son ouvrage, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre sur le théâtre* (Paris, Lettres modernes, 1982), il distingue les différentes formes métathéâtrales et les regroupe autour de deux grands ensembles : « complètes » ou « périphériques⁶¹⁸ », c'est-à-dire entre « phénomènes de théâtre dans le théâtre et thématizations du jeu, avec de fréquents effets de citation et d'intertextualité ». (Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 10-12).

⁶¹⁹ Céline Frigau Manning, « Introduction » [in] *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle). Etudes en l'honneur de Françoise Décroisette*, dir. C.F. Manning, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016, p. 9.

L'objectif central de notre travail est d'engager une réflexion visant à identifier les éléments-clés du vocabulaire métathéâtral de Corneille. Cependant, il est essentiel de souligner que notre approche se déroulera en deux étapes distinctes. Dans un premier temps, notre méthode consistera à citer textuellement les notions du lexique que nous avons choisies, fondées sur les réflexions théoriques de Corneille telles qu'elles apparaissent dans ses écrits paratextuels. Ensuite, nous procéderons à un dialogue critique avec ces réflexions en les confrontant à ses propres réalisations dramatiques. Cette démarche nous permettra d'éclairer la manière dont les idées théoriques du dramaturge s'articulent avec sa pratique créative, offrant ainsi une perspective enrichissante sur la place et la signification de ces éléments du vocabulaire métathéâtral de Corneille dans le remodelage de la matière historique.

II. Les notions métathéâtrales relatives à la suppression de la matière historique et aux ajouts du poète

Le but de ce travail consiste à nous plonger de manière générale dans l'étude du lexique des péri-textes théâtraux de Corneille, en mettant particulièrement l'accent sur celui de ses tragédies historiques. Si cet intérêt peut être attribué à diverses raisons, nous en sélectionnons ici deux qui nous semblent essentielles : premièrement, Corneille, au-delà de ses multiples succès sur la scène théâtrale française, se distingue comme l'un des praticiens les plus enracinés dans la tradition aristotélicienne du XVII^e siècle⁶²⁰ ; deuxièmement, il se distingue en tant que théoricien néo-aristotélicien, notamment à travers ses *Discours* de 1660, ses examens et ses préfaces qui précèdent ses pièces. Ainsi, la question de l'incorporation de la pensée théorique de Corneille dans la construction de ses pièces a suscité de nombreuses discussions critiques⁶²¹. Cependant, dans le cadre de notre propos, nous ne cherchons pas à retracer ces tournants polémiques⁶²². Notre démarche se concentre plutôt sur la pensée théorique de Corneille, en nous penchant particulièrement sur ses considérations concernant les de « liberté », d'« autorité » et le terme « invention ». Ces trois notions, chères au dramaturge, forment les piliers essentiels de son vocabulaire métathéâtral en relation avec la réinterprétation des sources historiques dans les pièces étudiées.

A. La « liberté »

1. Essai de définition de la notion de « liberté »

À la question « qu'est-ce que la « liberté », une réponse quelque peu simpliste pourrait être qu'il s'agit de l'état d'une personne qui n'est pas soumise à des contraintes physiques ou morales imposées par une autre personne, un pouvoir autoritaire ou une force extérieure. Cependant, pour véritablement appréhender le sens du terme « liberté », et surtout son utilisation au XVII^e siècle, nous pouvons nous pencher sur la définition proposée par Furetière dans son dictionnaire. Cette définition, à notre avis, reflète l'acceptation de la notion au sein de la poésie dramatique :

⁶²⁰ Voir l'ouvrage de Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*

⁶²¹ Voir Liliane Picciola, « Corneille et le temps créateur : souci de l'originalité, souci de la postérité » [*in*] *Pratiques de Corneille, op.cit.*, p. 185-204.

⁶²² Voir D. Blocker, « Corneille et l'« art poétique » : appropriations, déplacements, reconfigurations » [*in*] *Pratiques de Corneille, dir., Myriam Dufour-Maitre, Paris, PURH, 2012, pp. 387-400.*

État naturel de l'homme dans lequel il exerce tous les mouvements de la volonté. Cicéron définit la liberté comme la puissance de vivre à la fantaisie, sans aucune cause ou empêchement qui nous contraigne à faire une chose plutôt qu'une autre⁶²³.

Ainsi définie, la notion de liberté, selon le lexicographe, inclut à la fois la capacité de prendre des décisions selon sa propre volonté et la possibilité de vivre conformément à ses désirs, sans être contraint par des causes ou des obstacles extérieurs. La référence à Cicéron dans ce passage renforce cette définition en associant la liberté à la capacité de vivre selon sa fantaisie, sans être contraint par des circonstances qui forceraient à faire un choix plutôt qu'un autre. En d'autres termes, selon Cicéron, être libre signifie avoir la capacité de tracer sa propre voie sans être entravé par des contraintes externes. Cette idée de la liberté est également présente dans le *Dictionnaire* de l'Académie Française⁶²⁴, qui la comme « l'état d'une personne qui peut agir et penser sans contrainte ». Il consacre plusieurs expressions à cette notion, telles que « tenir à sa liberté », « à la liberté de l'esprit » et « parler, agir avec liberté ». De ces définitions, nous pouvons déduire une absence de contrainte, comme le suggère le terme latin *facultas*, à partir duquel la notion de liberté a été forgée. Toutefois, peut-on appliquer cette conception de la « liberté » au poète dramatique ? Ne serait-ce pas un défi que d'appliquer cette acception de la « liberté » à l'art dramatique ? En effet, le poète dramatique, à l'instar de n'importe quel créateur de fiction, est tenu de respecter certaines lois ou conventions du genre tragique. De plus, il convient de rappeler que la poésie dramatique, tout comme la poésie épique, est soumise à un ensemble de normes définies par diverses théories poétiques⁶²⁵. Parmi elles, *La Poétique*⁶²⁶ d'Aristote demeure un texte de référence incontournable. Dans les lignes qui suivent, nous allons donc analyser les différentes acceptions du mot « liberté » telles qu'elles apparaissent dans les textes théoriques de Corneille.

2. Les différents emplois du terme « liberté » chez Corneille

La réflexion élaborée par Corneille au sujet de la tragédie, et que nous pouvons retrouver dans ses écrits théoriques, offre une précieuse perspective sur la notion de « liberté » au sein de

⁶²³ *Dictionnaire universel*, *op.cit.*, entrée [L].

⁶²⁴ Académie française, *Dictionnaire*, Paris, J.B. Coignard, [1694], entrée [Liberté].

⁶²⁵ Horace, *Épîtres* [in] *Art poétique*, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967 ; Castelvetro Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Werther Romani, Roma- Bari, Laterza, 1978, 2 vol ; *La Querelle du Cid (1637-1638)*, éd. critique intégrale par J.-M Cividali, Paris, H. Champion, « Littérature classique », 2004.

⁶²⁶ Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*

la poésie dramatique. Au cœur de cette réflexion se trouve une délicate tension entre le respect de la vérité historique, à laquelle Corneille accorde une place centrale dans la création de ses pièces historiques, et son besoin inhérent de s'exprimer en tant que dramaturge inventif. Cette tension soulève des questions pertinentes : comment concilier fidélité aux faits historiques et adaptation nécessaire pour créer des œuvres théâtrales ? Les textes théoriques de Corneille offrent des pistes pour comprendre sa conception de la « liberté » dans ce contexte. Cette « liberté » pourrait-elle se traduire par une marge d'interprétation des événements historiques, une souplesse dans la caractérisation des personnages en vue des enjeux dramatiques, ou encore une flexibilité dans la manipulation de la chronologie pour renforcer l'effet émotionnel de la pièce ? En scrutant cette réflexion cornélienne sur la liberté théâtrale, nous pouvons mieux appréhender comment il envisageait cette notion complexe dans sa théorie de la création dramatique. Ainsi, cette étude ne se contente pas seulement de révéler les motivations profondes du dramaturge, mais aussi de dévoiler les subtilités des interactions entre sa créativité et les impératifs inhérents au genre tragique.

a. « La [...] liberté de choquer les Anciens [...] »⁶²⁷ »

En introduction au premier des trois *Discours* sur le poème dramatique, intitulé *De l'utilité et des parties du poème dramatique*⁶²⁸, Corneille pose un principe fondamental. Après avoir énoncé que les sujets majeurs des tragédies doivent transcender les limites « du vraisemblable⁶²⁹ » et qu'ils doivent donc recevoir la caution de l'histoire ou du récit mythologique, le dramaturge poursuit en précisant :

Aussi les anciennes tragédies se sont arrêtées autour de peu de familles, parce qu'il était arrivé à peu de familles des choses dignes de la tragédie. Les siècles suivants nous en ont assez fourni, pour franchir ces bornes, et ne marcher plus sur les pas des Grecs ; mais je ne pense pas qu'ils nous aient donné la liberté de nous écarter de leurs règles. Il faut, s'il se peut, nous accommoder avec elles, et les amener qu'à nous. [...] Il faut donc savoir quelles sont ces règles, mais notre malheur est, qu'Aristote, et Horace après lui, en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes, et que ceux qui leur en ont voulu servir jusques ici ne les ont souvent expliqués qu'en grammairiens, ou en philosophe. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation, que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir⁶³⁰.

⁶²⁷ OC, *op.cit.*, Préface de *Clitandre*, t. I, p. 95.

⁶²⁸ OC, *ibid.*, t. III, p. 117-141.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 118-119.

Dans ce long développement de Corneille, nous découvrons la position (pragmatique) d'un théoricien qui prend en compte à la fois sa propre perspective en tant qu'auteur et son style personnel. Dès le début, le poète souligne l'autorité d'Aristote en mettant en évidence certains passages avec l'usage de l'italique. Cependant, il ne se limite pas à une simple adhésion aux anciennes règles, car il exprime une préoccupation envers l'imitation des Anciens. Il se montre résolument conscient de ne pas dévier de leur chemin, soulignant que son intention n'est pas de choquer les traditions anciennes, mais plutôt de s'en inspirer tout en incorporant ses propres expériences pratiques. Corneille reconnaît une sorte de « liberté » dans sa démarche, un espace où il peut naviguer entre l'ancien et le moderne. Cela lui « donne [en] quelque sorte la liberté de choquer les Anciens, écrit-il⁶³¹ » pour mettre en avant son expérience de trente années dans le domaine théâtral, ainsi que le succès indéniable de ses pièces auprès du public. En outre, il insiste sur la nécessité de reconnaissance des modèles historiques tout en étant conscient de la modernité qui exige une originalité poétique. En somme, Corneille cherche à équilibrer la préservation des règles anciennes avec son désir d'innovation, dans un équilibre subtil entre tradition et modernité.

C'est ainsi que, à travers ses *Discours* et les examens de ses pièces, Corneille établit sa position quant à la liberté dont un dramaturge dispose lorsqu'il aborde les sources historiques. Cette perspective permet simultanément l'utilisation de l'invention pour modifier la manière dont les événements historiques sont représentés, tout en conservant parfois une proximité aux éléments fondamentaux des sources historiques. Corneille perçoit cette liberté d'adaptation comme une opportunité plutôt que comme une contrainte. En effet, pour lui, la possibilité « de s'écarter⁶³² » des sources est une liberté volontairement assumée par le poète, et non une exigence imposée par les circonstances. Cette perspective reflète clairement sa conception d'un équilibre subtil entre la créativité du dramaturge et le respect des vérités historiques, où l'adaptation artistique n'altère pas la signification profonde des faits historiques. Dans ce même contexte, il est essentiel d'analyser les affirmations de Corneille lorsqu'il insiste sur la compatibilité entre la proximité à l'égard de la matière historique privilégiée et la liberté d'intégrer des inventions appelées aussi ornements. Cet aspect sera approfondi dans la sous-partie consacrée aux ornements. Un exemple se trouve dans l'examen de *La Mort de Pompée*, où Corneille déclare : « À bien considérer cette pièce, je ne crois pas qu'il y en ait sur

⁶³¹ *Ibid.*, Préface de *Clitandre*, t. I, p. 95.

⁶³² *OC, ibid.*, *Au lecteur d'Héraclius*, p. 357.

le théâtre où l’histoire soit plus conservée et plus falsifiée tout ensemble [...]»⁶³³. Ce passage démontre la manière dont Corneille parvient à maintenir l’essence des événements historiques tout en modifiant leur présentation, mettant en évidence la perspective selon laquelle la créativité et la proximité peuvent coexister harmonieusement dans la tragédie historique.

b. « [...] Si la liberté de la poésie peut s’étendre jusqu’à feindre un sujet entier sous des noms véritables, [...] »

En 1644, dans la préface de *Rodogune*, Corneille reprend théoriquement à son tour la lancinante question de la liberté dont dispose le poète pour décider de ce qu’il doit conserver, censurer, modifier ou ajouter à la matière historique. Le dramaturge-théoricien se veut intransigeant en développant toutefois une pensée qui tend à le décrire comme le dramaturge partisan de la vérité historique au détriment de la vraisemblance. Observons ensemble les affirmations de Corneille :

On s’étonnera peut-être de ce que j’ai donné à cette tragédie le nom de *Rodogune*, plutôt que celui de *Cléopâtre* sur qui tombe toute l’action tragique ; et même on pourra douter si la liberté de la poésie⁶³⁴ peut s’étendre jusqu’à feindre un sujet entier sous des noms véritables, comme j’ai fait ici, où depuis la narration du premier acte qui sert de fondement au reste, jusques aux effets qui paraissent dans le cinquième, il n’y a rien que l’Histoire avoue⁶³⁵.

Ce passage résume de manière concise une partie importante des réflexions théoriques de Corneille concernant la « liberté » dont le poète dispose pour s’écarter de « la vérité de l’histoire⁶³⁶ » dans l’*inventio* de la tragédie. Cependant, il est crucial de noter que les affirmations de Corneille demeurent flexibles et fondées sur l’expérience, étant étayées par ses propres pièces, notamment *Rodogune*. En effet, cette conception de la liberté qu’il évoque ici correspond en grande partie à la manière dont les sources de *Rodogune* sont remodelées. Dans cette pièce, Corneille exploite la liberté poétique pour modifier de manière significative les implications de la matière historique, dans le but de corriger « l’effet dénaturé que [lui] présentait l’Histoire⁶³⁷ ». À ce propos, il déclare :

⁶³³ OC, *ibid.*, t. I, p. 461.

⁶³⁴ C’est nous qui soulignons.

⁶³⁵ OC, *ibid.*, Argument de *Rodogune*, t. II, p. 196.

⁶³⁶ OC, *ibid.*, *Discours de la tragédie*, t. III, p. 172.

⁶³⁷ OC, *ibid.*, Argument de *Rodogune*, p. 196.

J'ai supposé qu'il [Nicanor le mari de Cléopâtre] n'avait pas encore épousé Rodogune, afin que ses deux fils [Séleucus et Antiochus] pussent avoir de l'amour pour elle, sans choquer les spectateurs qui eussent trouvé étrange cette passion pour la veuve de leur père, si j'eusse suivi l'Histoire⁶³⁸.

Il est essentiel de souligner que cette position de Corneille envers « la liberté de la poésie⁶³⁹ » – qui englobe la possibilité de « feindre un sujet entier sous des noms véritables⁶⁴⁰ » – s'inscrit dans la pensée d'Aristote. En effet, le philosophe soutient que le poète a la possibilité de présenter les choses telles qu'elles ont « dû se passer, selon le vraisemblable ou le nécessaire⁶⁴¹. Cette recommandation du Stagirite encourage les auteurs de théâtre à privilégier la vraisemblance plutôt que la stricte vérité historique lors de la création de son œuvre. Dans cette optique, les déclarations de Corneille s'alignent avec cette idée, en permettant la substitution de vérités historiques potentiellement choquantes pour les spectateurs – tel que le parricide historique de Nicomède – par des inventions vraisemblables qui respectent les règles de bienséance. Un exemple de cela se trouve dans *Nicomède*, où Corneille choisit de disculper le personnage de Nicomède de son crime historique, modifiant ainsi le portrait du personnage d'un criminel à celui d'un innocent, combattu injustement.

Cependant, il est important de nuancer les affirmations du dramaturge-théoricien par rapport aux recommandations du philosophe. Bien qu'Aristote parle en termes de possibilité du poète concernant les trois façons « de traiter les choses⁶⁴² », Corneille, de son côté, aborde davantage la question en termes de liberté du poète vis-à-vis de la matière historique. En effet, pour Corneille, à l'exception des « effets de l'Histoire⁶⁴³ », toutes les circonstances et les développements relèvent du « pouvoir⁶⁴⁴ » (possibilité) du poète. Sa conviction à ce sujet est si forte qu'il affirme lui-même ne pas avoir identifié de règle qui restreigne cette liberté. Cette perspective se manifeste clairement dans d'autres pièces telles que *Héraclius*. Dans cette pièce créée en 1647, Corneille reconnaît avoir « poussé⁶⁴⁵ » cette « liberté » un peu trop loin, comme

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *OC, ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ Aristote, *Poétique, op.cit.*, 1451 a 36-38.

⁶⁴² Aristote dit ceci : « qu'il suive un de ces trois moyens de traiter les choses, et qu'il les représente ou comme elles ont été, ou comme on dit qu'elles ont été, ou comme elles ont dû être » [*in Poétique, ibid.*, 1460 b 9-11.

⁶⁴³ *OC, op.cit.*, Argument de *Rodogune*, p. 197.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

il le met en évidence en reconnaissant n'avoir conservé de la matière historique que « l'ordre de la succession des empereurs Tibère, Maurice, Phocas et Héraclius⁶⁴⁶ ».

En somme, quoique Corneille ait écrit « que toutes les vérités sont recevables dans la poésie⁶⁴⁷ », quoiqu'il n'ait point craint « d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable⁶⁴⁸ », il faut aussi considérer les assertions du dramaturge sur « la liberté de l'art⁶⁴⁹ ». Cet élément constitue un outil que le poète dramatique peut utiliser pour prendre des libertés vis-à-vis de ses sources. Cela peut inclure la modification de circonstances incompatibles avec les normes de bienséance, tout en conservant les « noms véritables⁶⁵⁰ » et le cadre historique. En effet, nombreuses sont les pièces du corpus dans lesquelles Corneille change les aspects funestes des sources dont il s'inspire. Cette démarche lui permet de transformer par exemple des personnages historiques criminels en héros de tragédie, capables de susciter la sympathie, voire l'admiration, des spectateurs/lecteurs, comme il le fait avec le personnage d'Othon dans la pièce éponyme en 1664. Ainsi, l'utilisation de la « liberté de l'art » par Corneille offre un aperçu fascinant de la manière dont il joue entre les contraintes de la vérité historique et les exigences de la création dramatique.

c. « La liberté de changer la manière dont ils [les événements] arrivent⁶⁵¹ »

En 1664, dans la préface d'*Othon*, Corneille accorde une attention particulière à sa démarche de remaniement des sources historiques :

J'y ai conservé les événements, et pris la liberté de changer la manière dont ils arrivent, pour en jeter tout le crime sur un méchant homme, qu'on soupçonna dès lors d'avoir donné des ordres secrets pour la mort de Vinius, tant leur inimitié était forte et déclarée⁶⁵².

Après avoir examiné cet extrait, il est important de clarifier la signification de la notion de « liberté » dans ce contexte. Ici, le terme doit être compris comme une initiative, c'est-à-dire l'acte d'entreprendre ou d'initier une action nouvelle dans le but de rendre les événements

⁶⁴⁶ OC, *ibid.*, *Au lecteur d'Héraclius*, p. 354-355.

⁶⁴⁷ OC, *ibid.*, p. 357.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ OC, *ibid.*, *Examen d'Andromède*, t. II, p. 448.

⁶⁵⁰ OC, *ibid.*, *Examen d'Héraclius*, p. 360.

⁶⁵¹ *Ibid.*, Préface d'*Othon*, t. III, p. 461.

⁶⁵² *Ibid.*

historiques plus vraisemblables tout en respectant les exigences du genre tragique. En d'autres termes, la notion de « liberté » dans ce cas se réfère à la décision prise par Corneille, après avoir conservé les événements historiques, de réviser la manière dont ils se déroulent dans sa pièce. Il choisit ainsi de censurer ce qui pourrait sembler choquant et de modifier le déroulement des événements pour attribuer toute la culpabilité à un méchant personnage, créant ainsi des circonstances vraisemblables.

Dans ce contexte, la « liberté » devient un « pouvoir⁶⁵³», c'est-à-dire une possibilité entre les mains du poète, lui permettant de transformer certaines vérités de la matière historique brute de sa pièce à l'aide d'inventions vraisemblables. Le terme « liberté » peut être interprété dans cette perspective comme une décision délibérée du dramaturge, visant à se conformer aux règles de la bienséance et à l'esthétique du genre tragique. Par exemple, l'empoisonnement de Cléopâtre par son fils Antiochus, reine de Syrie, est un événement historique attesté par l'historien grec Appian Alexandrin à la fin des « Guerres de Syrie⁶⁵⁴». Cependant, dans *Rodogune*, Corneille utilise sa liberté poétique, ou plus précisément son pouvoir créatif, pour changer les circonstances de la mort de la reine. De manière similaire, Corneille fait preuve de cette même approche envers les sources historiques d'*Othon*. Il ajuste les circonstances de l'assassinat de l'empereur Galba par son conseiller Lacus pour épargner à ce dernier une mort dégradante par de multiples coups de poignards infligés par les soldats révoltés, comme le relate Tacite dans ses *Annales*. Cette façon de composer la matière historique illustre la manière dont Corneille cherche un équilibre entre proximité aux faits et exigences artistiques pour créer des intrigues tragiques captivantes.

Cet éclairage est d'une grande pertinence, car il nous a permis de comprendre que c'est précisément la liberté dont jouit Corneille par rapport à ses sources qui justifie la part substantielle d'invention⁶⁵⁵ présente dans *Othon*. Ce qui ressort de manière frappante de ces affirmations, c'est que Corneille fait usage de sa liberté, ou en d'autres termes, il prend l'initiative de détourner le cours des événements historiques qui retracent la succession d'Othon à l'empereur romain Galba en 69 après J.-C. Contrairement au récit de Tacite, historien dont

⁶⁵³ Le *dictionnaire Larousse* lui donne le sens de « pouvoir », de « possibilité » dans l'une de ses entrées.

⁶⁵⁴ « Appian, grec d'Alexandrie, écrit G. Couton, avait écrit au II^e siècle après J.-C. une histoire qui allait de l'embarquement de Troie jusqu'à Trajan. Une partie seulement nous est parvenue, dont le livre des guerres syriaques, éditée notamment par Henri Estienne. Claude de Seyssel a traduit le livre des guerres syriaques, Paris, 1569. Corneille a établi sa propre traduction » [*in*] *OC, ibid., Notice, Rodogune*, t. II, p. 1273.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 461.

Corneille s'est largement inspiré, où Galba et ses « pédagogues » – Lacus, Vinius, Martian – tombent sous les coups de « soldats » en révolte « contre⁶⁵⁶ » leur parti, Corneille choisit d'« imputer tout le crime ⁶⁵⁷ » à Lacus, qu'il présente comme sinistre et surnois⁶⁵⁸.

En effet, dans la narration historique l'historien décrit Othon comme une figure peu recommandable, caractérisée par « une jeunesse scandaleuse » et une tendance à « la débauche⁶⁵⁹ ». Les circonstances dans lesquelles l'empereur Galba et ses conseillers sont massacrés sous les ordres du même Othon par les soldats révoltés peignent un tableau peu flatteur du personnage d'Othon, le dépeignant comme faible et criminel. Cette image de lui rappelle celle des personnages historiques tels que Cinna dans la tragédie éponyme ou Prusias dans celle de *Nicomède*, qui nécessitent une revalorisation à la scène pour conserver la bienséance de leur caractère. Il est donc cohérent que Corneille, dont la plupart des tragédies historiques servent à magnifier la grandeur héroïque, ait choisi de remodeler le personnage d'Othon pour le rendre plus admirable, tout comme il l'a fait avec Antiochus et Nicomède respectivement dans *Rodogune* et *Nicomède*. Ainsi, c'est grâce à l'utilisation de sa liberté créatrice que le dramaturge a pu redessiner de manière exemplaire le portrait historique d'Othon, de manière à susciter l'approbation des spectateurs en évitant qu'il soit perçu comme ayant ordonné l'assassinat de Galba et de ses « pédagogues⁶⁶⁰ ».

Cependant, si l'analyse du terme « liberté » au sein du vocabulaire métathéâtral de Corneille a éclairé ses réflexions théoriques, il est également pertinent de souligner que l'étude de la notion d'« autorité » peut jouer un rôle essentiel pour saisir la perspective théorique du dramaturge en ce qui concerne la composition à partir des sources historiques.

⁶⁵⁶ Tacite, *Histoires [in] Œuvres complètes*, trad. C. Salles, Paris, R. Laffont, *op.cit.*, p. 410.

⁶⁵⁷ OC, *op.cit.*, Préface d'*Othon*, p. 461.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, *Othon*, acte V, scène 6, v. 1781-84, 1787 et 91-92, p. 526-527.

⁶⁵⁹ Tacite, *Histoires [in] Œuvres complètes*, trad. C. Salles, Paris, R. Laffont, *op.cit.*, p. 191.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

B. Le terme « autorité »

1. Essai de définition du terme « autorité » dans les dictionnaires du XVII^e siècle

Le terme « autorité » est défini par Nicot dans son *Thresor de la langue française* en 1606 comme le « droit qu'on a de commander, de se faire obéir⁶⁶¹ ». Richelet, dans son *Dictionnaire français contenant les mots et les choses*⁶⁶² de 1680, associe l'autorité au « crédit moral et intellectuel⁶⁶³ ». Dans sa première édition de 1694, le *Dictionnaire de l'Académie Française*⁶⁶⁴ énonce que l'autorité représente « le fait d'être reconnu comme une référence », illustré par des exemples tels que « l'autorité des Anciens », « l'autorité d'un sage, d'un maître spirituel », ou encore « l'autorité d'un philosophe, d'un savant⁶⁶⁵ ». Cette convergence d'opinions au XVII^e siècle en France souligne que le terme « autorité » évoque une légitimité personnelle dans un domaine ou bien l'adhésion d'un groupe envers une institution. C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut considérer le terme « autorité » lorsqu'il est appliqué au domaine des arts poétiques, telle l'esthétique dramatique en France durant l'époque classique. En effet, il existe une corrélation entre la manière dont l'autorité s'exerce dans la vie politico-sociale et la manière dont elle s'exerce dans l'esthétique théâtrale, gouvernée par un ensemble de règles et de préceptes issus principalement de *La Poétique*, ainsi que des diverses poétiques élaborées par les commentateurs du Stagirite, dont les travaux des érudits au début des années 1630. Nous entendons donc dans ce présent travail le mot « autorité » comme une expertise, une connaissance approfondie, une contribution intellectuelle à des domaines spécifiques du savoir. C'est en ce sens que nous pouvons parler de l'« autorité » poétique de Corneille en se référant à sa position éminente en tant que dramaturge et poète reconnu pour son influence et son expertise dans le domaine du théâtre, notamment dans la tragédie. En tant que figure majeure de la littérature française du XVII^e siècle, Corneille jouissait d'une stature qui lui conférait une certaine légitimité et un respect parmi ses contemporains et les générations futures.

Corneille déploie diverses formes d'autorité qui contribuent à hisser son statut prééminent dans le champ littéraire et théâtral du XVII^e siècle. D'abord, ses pièces majeures telles qu'*Horace* (1640), *Cinna* (1641) *Nicomède* (1651) entre autres, laissent une empreinte

⁶⁶¹ Nicot, *Thresor de la langue française*, Paris, chez David Douceur, 1606, entrée [Autorité].

⁶⁶² Richelet, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses* de 1680, entrée [Autorité].

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ Académie Française, *Dictionnaire*, *op.cit.*, entrée [Autorité].

⁶⁶⁵ *Ibid.*

indélébile dans le théâtre de son époque⁶⁶⁶. De plus, le dramaturge se distingue comme à l'origine d'innovations dramatiques en introduisant des éléments tels que les monologues, les dilemmes moraux et des caractérisations élaborées, contribuant ainsi à l'épanouissement de la tragédie classique en France. Sa pensée théorique vient en renfort de son autorité : dans ses trois *Discours* sur le poème dramatique de 1660, ses examens et ses préfaces accompagnant ses pièces, il y propose des réflexions profondes sur l'art théâtral et poétique. Ajoutons que son rayonnement institutionnel s'est officialisé à travers son élection à l'Académie française en 1647, conférant à sa voix une influence marquée dans les débats littéraires et poétiques du XVII^e siècle. En somme, Corneille manifeste une autorité polymorphe par le biais d'œuvres mémorables, de contributions théoriques, d'une empreinte culturelle et d'une reconnaissance institutionnelle, établissant solidement sa stature en tant que figure majeure du théâtre classique⁶⁶⁷.

Nous allons donc essayer d'entreprendre une analyse des occurrences du concept d'« autorité » présentes dans les péritextes cornéliens, dans le but de dévoiler leur rôle dans le processus de remodelage de la matière historique de ses pièces. Cette démarche découle de l'observation que Corneille, déterminé à défendre ses pièces, a parfois contesté la rigueur des règles théâtrales de son époque. C'est cette dynamique qui confère à notre analyse une pertinence particulière, éclairant ainsi ses réflexions concernant le terme « autorité ».

2. L'usage de quelques occurrences du terme « autorité » dans les péritextes de Corneille

En lisant les péritextes du théâtre de Corneille, il est manifeste que le terme « autorité » est omniprésent, revêtant une variété d'usages. Corneille l'invoque pour évoquer les Anciens (ceux qu'Aristote cite en formulant ses recommandations aux dramaturges dans sa *Poétique*), Aristote lui-même et ses commentateurs, ainsi que les érudits contemporains, même s'il évite souvent de les nommer directement dans ses trois *Discours*. Cette abondance d'usages s'explique par la diversité des figures qui l'incarne chez Corneille. L'emploi du terme par le

⁶⁶⁶ Voir Marie-Odile Sweetser, *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève, Droz, 1962.

⁶⁶⁷ Voir Miche Prigent, « Le triomphe de la sensibilité : figures de la féminité » [in] *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1986, p. 79-113.

dramaturge sert soit à étayer ses positions dramaturgiques, soit à se défendre contre ceux avec lesquels il diffère. Cependant, il est important de noter que les périclèmes cornéliens reflètent des positions fluides. Le poète s'approprie l'« autorité » des modèles tels qu'Aristote ou les Anciens pour appuyer ses opinions, tout en se confrontant à d'autres autorités, principalement les érudits, avec lesquels il n'est pas en accord. Ce faisant, il échappe à une soumission totale à l'autorité des érudits :

Dans cette diversité d'interprétations, chacun est en liberté de choisir, puisque même on a droit de les rejeter toutes, quand il s'en présente une nouvelle qui plaît davantage, et que les opinions des plus savants ne sont pas des lois pour nous⁶⁶⁸.

Ce passage du premier de ses trois *Discours* de 1660 met en évidence une stratégie employée par Corneille, celle de créer des zones de nuances résultant de l'ambiguïté des diverses interprétations émanant de différentes autorités. Corneille orchestre d'abord ces zones d'ambiguïté, puis exploite leurs divergences pour présenter sa propre interprétation. Sa démarche consiste à confronter et à déplacer les autorités en fonction de ses propres intérêts, avant d'introduire sa propre perspective. Lorsqu'il critique une autorité, il le fait toujours de manière indirecte, en s'appuyant sur une autre autorité qui lui permet de légitimer sa propre compréhension des règles. En utilisant cette approche, il exploite les différentes interprétations possibles et les conflits entre les autorités pour créer un espace où il peut défendre ses idées de manière habile. Il joue sur les divergences entre les diverses opinions émanant d'autorités reconnues, tout en utilisant ces autorités comme appui pour sa propre interprétation. Cette approche lui permet de contourner les critiques et de formuler ses arguments de manière convaincante, tout en conservant une certaine réserve vis-à-vis de la remise en question directe des avis des experts.

Dans cet extrait, il est manifeste que Corneille souligne également que « les opinions » des érudits et des savants ne doivent pas être considérées comme des règles rigides et immuables auxquelles tout le monde doit se conformer. Au contraire, il met en avant la notion d'autonomie intellectuelle, affirmant que même les opinions des experts ne devraient pas être perçues comme des « lois » incontestables auxquelles il doit se soumettre. Cette idée renforce l'idée de « la liberté⁶⁶⁹ » individuelle dans la perception et l'interprétation des œuvres

⁶⁶⁸ OC, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, op.cit., p. 131.

⁶⁶⁹ Ibid.

artistiques. Corneille suggère que les individus ont le droit de questionner, de remettre en cause et de proposer de nouvelles interprétations, indépendamment des avis établis par les érudits.

d. L'emploi de la notion d'« autorité » en référence aux règles d'Aristote et aux pratiques des Anciens

Au début de son premier discours, le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille emploie cette stratégie d'opposition lorsqu'il déclare :

Il faut suivre les préceptes de l'art, et leur plaire selon ses règles. Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art, mais il n'est pas constant quels qu'ils sont. On convient du nom sans convenir de la chose, et on s'accorde sur les paroles, pour contester leur signification. Il faut observer d'action, de lieu, et de jour, personne n'en doute ; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour, et de lieu. Il faut que le poète traite son sujet selon le vraisemblable et le nécessaire ; Aristote le dit, et tous ses interprètes répètent les mêmes mots, qui leur semblent si clairs et si intelligibles, qu'aucun d'eux n'a daigné nous dire, non plus que lui, ce que c'est que ce vraisemblable et ce nécessaire. Beaucoup même ont si peu considéré ce dernier [...] qu'on en est venu jusqu'à établir une maxime très fautive, *qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable* : appliquant aussi aux conditions sujet la moitié de ce qu'il a dit de la manière de le traiter⁶⁷⁰.

Corneille endosse ici la toge d'autorité d'interprète pour donner son avis sur la manière dont il faut aborder les préceptes de l'art dramatique, notamment ceux énoncés par Aristote. Cependant, il soulève immédiatement une problématique : bien que l'existence de préceptes de l'art dramatique soit indiscutable, leur nature précise et leur interprétation suscitent des désaccords. Dans cette affirmation, il introduit une stratégie d'opposition en opposant la reconnaissance du terme « préceptes » à l'absence de consensus sur leur contenu et leur signification. Cette opposition entre la reconnaissance du terme et l'absence d'accord sur la signification reflète l'ambiguïté et la diversité des interprétations dans le domaine de l'art dramatique. Le poète poursuit en illustrant cette ambiguïté à travers des exemples concrets, tels que l'unité d'action, de lieu et de temps. Il pointe du doigt le flou qui entoure ces concepts malgré le consensus général sur leur existence. Ce flou trouve sa source dans le manque de définition claire et précise, ce qui ouvre la porte à des interprétations variées et des controverses quant à leur mise en œuvre dans les pièces.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 117-118.

Ensuite, le dramaturge-théoricien aborde la question du traitement du sujet. Il fait référence aux préceptes d'Aristote qui stipulent que le poète doit traiter son sujet selon le vraisemblable et le nécessaire. Cependant, il souligne que, malgré l'importance de ces principes, leur compréhension demeure sujette à des interprétations divergentes. L'utilisation des termes « vraisemblable » et « nécessaire » par le philosophe et « ses interprètes » suscite des interrogations quant à leur signification précise. Corneille critique ainsi l'absence de clarification de ces termes-clés qui sont pourtant fondamentaux dans l'élaboration d'une pièce de théâtre. Enfin, il pointe du doigt ce qu'il appelle lui-même « une maxime très fautive » qui a émergé de ces débats, à savoir que le sujet d'une tragédie doit être « vraisemblable ». Il souligne que cette maxime ne prend en compte qu'une partie des principes énoncés par Aristote, négligeant l'autre moitié concernant la manière de traiter le sujet. Cette critique révèle l'importance qu'il accorde à la compréhension précise et complète des principes théâtraux pour créer des pièces cohérentes et réussies.

Cet extrait dévoile la lecture méthodique de Corneille dans l'introduction de son premier *Discours*, axée sur la confrontation de deux sources d'« autorité » distinctes : celle d'Aristote et celle de certains « interprètes ». Cette approche est caractérisée par trois étapes distinctes. Tout d'abord, Corneille rappelle les recommandations d'Aristote en matière de théâtre telles que formulées dans sa *Poétique*. Ensuite, il expose la perspective des « interprètes » (les savants) qui, selon lui, reproduisent sans discernement les mêmes idées, soulignant ainsi l'homogénéité apparente de leurs opinions. Cependant, cette homogénéité masque des divergences profondes, ce qui amène Corneille à se distancier de leur autorité. Enfin, Corneille déploie sa propre interprétation de *La Poétique*, laquelle diffère des interprétations traditionnelles des doctes tels que Chapelain ou d'Aubignac⁶⁷¹. En utilisant l'autorité du philosophe comme point de départ, le poète élabore un cadre conceptuel cohérent pour justifier ses choix dramaturgiques. Cette approche critique, fondée sur la confrontation et l'appropriation des sources d'autorité, témoigne de la volonté de Corneille de construire sa propre vision des règles aristotéliennes, tout en éclairant les fondements de sa pratique théâtrale.

⁶⁷¹ *La Pratique du théâtre, op.cit.*, « De la Vraisemblance » (« Il n'y a donc, écrit d'Aubignac, que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du Théâtre ; mais elles n'y sont reçues qu'en tant qu'elles ont de la vraisemblance », p. 126).

Aristote apparaît donc aux yeux de Corneille comme un allié impeccable, un bouclier par lequel il se défend contre les reproches des doctes. Néanmoins, quoique le Stagirite soit celui sur qui il s'appuie pour éclairer et soutenir ses propres interprétations, il est évident que Corneille ne s'accorde pas avec toute la pensée aristotélicienne (« Il faut savoir quelles sont ces règles, mais notre malheur est, qu'Aristote, et Horace après lui, en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes [...] ⁶⁷² »). Par exemple, il se cache derrière lui pour s'en prendre aux partisans de la supériorité de la vraisemblance dans l'élaboration du poème dramatique tels que Chapelain, La Mesnardière, d'Aubignac, ou encore Scudéry, l'auteur des fameuses *Observations sur Le Cid*⁶⁷³ de Corneille. Dans le débat qui l'oppose aux doctes à propos de la primauté de la vraisemblance, Corneille a recours à l'autorité d'Aristote pour réfuter nettement la thèse des doctes, c'est-à-dire celle selon laquelle « *le sujet d'une tragédie [soit] vraisemblable* ». À ce propos Corneille atteste :

Je dis donc premièrement cette liberté qu'il nous donne d'embellir les actions historiques par des inventions vraisemblables n'emporte aucune défense de nous écarter du vraisemblable dans le besoin. C'est un privilège qu'il nous donne et non pas une servitude qu'il nous impose. (...) Si nous pouvons traiter les choses selon le vraisemblable, ou selon le nécessaire, nous pouvons quitter le vraisemblable pour suivre le nécessaire, et cette alternative met en notre choix de nous servir de celui des deux que nous jugerons le plus à propos⁶⁷⁴.

En fait, Corneille va au-delà de la simple réfutation des arguments avancés par les doctes ; il entreprend également de présenter ses propres interprétations des écrits d'Aristote concernant la tragédie. Un exemple éclairant de cette démarche se trouve dans sa citation : « [...] les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang, doivent aller au-delà du vraisemblable [...] ⁶⁷⁵ ». Cette citation illustre sa divergence avec d'Aubignac, qui préconise aux poètes de ne pas modifier de manière significative des histoires connues, soulignant que de telles modifications nécessitent des précautions⁶⁷⁶ » considérables. Corneille, cependant, s'oppose résolument à cette opinion

⁶⁷² OC, *op.cit.*, *Discours du poème dramatique*, p. 119.

⁶⁷³ « Il est vrai que dans ce Sujet il faut se contenter de tirer Rodrigue de péril, sans le pousser jusqu'à son mariage avec Chimène. Il est Historique, et a plu en son temps ; mais bien sûrement il déplairait au nôtre ; et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'Auteur Espagnol, bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la Comédie qu'il en a faite. Pour ne pas contredire l'Histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet, et ce n'était par-là que je pouvais accorder la bienséance du Théâtre avec la vérité de l'événement », [in] OC, *ibid.*, t. I, p. 701-702.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 161-162.

⁶⁷⁵ OC, *ibid.*, p. 118.

⁶⁷⁶ *La Pratique du théâtre, op.cit.*, p. 115.

et invoque l'autorité des Anciens, tels que Sophocle et Euripide, pour étayer sa position. Par exemple, bien que le meurtre de Clytemnestre soit cruel, ces dramaturges l'ont maintenu dans leurs pièces sans qu'elles soient blâmées par Aristote. En outre, Corneille refuse d'appliquer le principe de d'Aubignac à sa propre œuvre. Il explique qu'il ne pouvait pas se permettre de modifier des histoires aussi connues⁶⁷⁷ que celles d'Horace et de Pompée. Cette opposition révèle non seulement le caractère nuancé des interprétations de Corneille, mais également sa maîtrise de jouer avec les différentes autorités pour défendre ses propres choix artistiques, tels que le meurtre de Camille⁶⁷⁸.

e. « L'autorité de l'Histoire⁶⁷⁹ » comme un argument de défense contre les reproches des doctes

À partir de l'édition de son théâtre en 1648, Corneille adopte une approche novatrice en mettant en avant ses sources historiques dans ses pièces. Cette stratégie lui permet de renforcer « l'autorité de l'Histoire⁶⁸⁰ », qu'il considère comme un argument convaincant pour contrecarrer les critiques des partisans du vraisemblable. Juste quatre mois après avoir été élu à l'Académie Française en janvier 1647, le dramaturge invoque « l'autorité des sources » dans l'avis *Au lecteur d'Héraclius* publié en avril de la même année. Cette notion devient alors un *Leitmotiv* qui sous-tend sa démarche et lui permet, d'une part, de réfuter les partisans de la prééminence de la vraisemblance, et d'autre part, de justifier son célèbre adage selon lequel « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable⁶⁸¹ ». Le constat est évident : Corneille, en se fondant sur « l'autorité de l'Histoire », amorce une approche dramaturgique ancrée dans le réel historique, laquelle s'écarte par moments de la rigueur des interprétations énoncées par les érudits. Il attribue une importance supérieure à l'autorité des sources historiques par rapport au principe de vraisemblance que les érudits tentent d'imposer comme une règle intangible, devant gouverner l'intégralité du processus créatif des dramaturges.

⁶⁷⁷ OC, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, op.cit., p. 172.

⁶⁷⁸ « [...] la mort de Camille par la main d'Horace son frère, n'a pas été approuvée Théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienséance de la Scène, que cette fille désespérée voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace, et lui eût été digne de compassion, comme un malheureux Innocent, l'Histoire et le Théâtre auraient été d'accord [...] », [in] *La Pratique du théâtre*, op.cit., p. 113-114.

⁶⁷⁹ OC, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, op.cit., p. 118.

⁶⁸⁰ Ibid.

⁶⁸¹ OC, *ibid.*, Examen d'*Héraclius*, t. II, p. 357.

Cependant, il est essentiel de souligner qu'Aristote lui-même a été le premier à reconnaître l'« autorité » des sources historiques ou mythologiques quand il explique que le poète dramatique a la possibilité de représenter les choses telles qu'elles se sont passées. Dans ses propositions aux auteurs de théâtre concernant les trois approches possibles pour représenter les faits, la première qu'il mentionne repose sur l'autorité des sources. Il suggère que les choses peuvent être représentées « telles qu'elles étaient ou qu'elles sont⁶⁸² ». Ainsi, pour débattre de la prépondérance du principe de vraisemblance soutenu par les érudits en matière de création théâtrale, Corneille se réfère à l'« autorité » des sources historiques. À ses yeux, non seulement « toutes les vérités sont recevables dans la poésie⁶⁸³ », mais aussi la vraisemblance est une condition nécessaire pour la mise en scène, non pour le choix du sujet ni des événements historiques sur lesquels elle s'appuie.

Dans cette perspective, il prend la décision de conserver les événements⁶⁸⁴ bien connus dans *La Mort de Pompée* : la mort honteuse de Pompée et du jeune roi Ptolomée, les fiançailles de Cléopâtre avec César. De plus, il opte pour le maintien en vie des deux maris de Sophonisbe (Syphax et Massinisse), la reine carthaginoise, dans sa pièce éponyme afin de rétablir le sujet historique. Bien qu'il soit conscient que cela lui vaudra les critiques des érudits, en particulier de d'Aubignac, pour avoir transgressé les règles de bienséance, Corneille, tout en cherchant à rivaliser avec son prédécesseur Mairet sur ce sujet, estime essentiel d'adopter une approche fondée sur l'« autorité » historique. Dans la préface substantielle de *Sophonisbe*, le poète revient longuement sur l'« autorité » des sources romaines, principalement celles des Anciens (Tite-Live, Le Trissin), pour justifier son choix de respecter le récit historique :

[...] Mais du moins ceux qui ont eu peine à souffrir qu'elle eût deux maris vivants, ne se sont pas souvenus que les lois de Rome voulaient que le mariage se rompît par la captivité. Celles de Carthage nous sont fort peu connues, mais il y a lieu de présumer, par l'exemple même de Sophonisbe, qu'elles étaient encore plus faciles à ces ruptures⁶⁸⁵.

Toutefois, il est crucial de noter que Corneille ne se tourne vers l'« autorité » de l'histoire que dans le dessein spécifique de renforcer et d'étayer ses décisions relatives à la composition théâtrale. En s'appuyant sur des sources historiques, il parvient à construire des raisonnements

⁶⁸² Aristote, *La Poétique*, op.cit., Chap., 60 b 11, p. 129.

⁶⁸³ OC, op. cit., p. 357.

⁶⁸⁴ OC, *ibid.*, t. I, p. 1074-75.

⁶⁸⁵ OC, *ibid.*, Préface de *Sophonisbe*, t. III, p. 383.

solides pour défendre et expliquer ses choix poétiques, démontrant ainsi que ses options ne sont pas dénuées de légitimité. En utilisant l'« autorité » de l'histoire comme un outil de justification, le poète ne cherche pas seulement à défendre ses choix créatifs face aux critiques potentielles, mais également à montrer que ses décisions sont ancrées dans une réflexion approfondie et une compréhension profonde des réalités historiques. Cette démarche révèle l'importance que le dramaturge attache à l'authenticité et à la crédibilité de ses pièces, tout en soulignant son engagement à équilibrer les exigences esthétiques. Si l'« autorité de l'histoire⁶⁸⁶ » a servi de référence pour justifier ses décisions, il est également important d'examiner comment il a tenu compte de l'« autorité » des spectateurs dans l'élaboration de ses œuvres.

f. L'« autorité » des spectateurs – « la Cour et le Peuple⁶⁸⁷ ».

Si l'exploration des écrits théoriques de Corneille se révèle comme un champ où le poète scrute les idées d'Aristote et des autres auteurs de poétiques, il est indéniable que cette démarche implique une utilisation variée des pensées de ces différentes figures. Jouant le rôle d'interprète, Corneille se plonge dans l'univers complexe des règles dramatiques. Il juxtapose l'« autorité » du philosophe à celle des savants, capitalisant sur son statut d'auteur à succès pour non seulement montrer son adhésion à la doctrine aristotélicienne, mais également pour contester les commentaires des doctes. Selon lui, leur manque d'expérience théâtrale a abouti à des interprétations de *La Poétique* dignes de « grammairiens » ou de « philosophes⁶⁸⁸ ». Cette orientation se reflète dès l'ouverture de son premier discours, le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, où il réaffirme l'« autorité » du Stagirite concernant l'objectif fondamental de « la poésie dramatique⁶⁸⁹ », à savoir « plaire aux spectateurs⁶⁹⁰ ». Cette mise en avant de l'influence d'Aristote lui permet d'accorder une priorité fondamentale à l'agrément des spectateurs. Cette préférence pour le plaisir du public se manifeste avant tout dans l'Épître dédicataire de *La Suivante*, où Corneille, en confrontant l'« autorité » des doctes à celle des spectateurs, privilégie la seconde. Il considère que la satisfaction du public, incarné par « la Cour et [le] Peuple⁶⁹¹ », ou « la voix publique⁶⁹² », est bien plus cruciale que l'approbation des

⁶⁸⁶ OC, *ibid.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 118.

⁶⁸⁷ OC, *ibid.*, *Épître de La Suivante*, t. I, p. 387.

⁶⁸⁸ OC, *ibid.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, *op.cit.*, p. 119.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ OC, *ibid.*, *Épître de La Suivante*, t. I, p. 387.

⁶⁹² *Ibid.*

experts. Cette mise en avant de l'« autorité » des spectateurs permet de mettre en valeur le rôle vital de leurs appréciations pour les pièces.

C'est ce qui explique la nécessité, pour le poète, de se conformer à l'« autorité » des spectateurs. Cette perspective du dramaturge est judicieusement résumée par le critique anglais David Maskell qui avance que, « si les règles condamnent la pièce, alors sa réussite condamne les règles ⁶⁹³ ». De fait, malgré les critiques émanant des savants ⁶⁹⁴, notamment des *Sentiments de l'Académie Française* en 1637, Corneille, dans le *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, défend avec fermeté *Le Cid* en évoquant son « grand succès » auprès des spectateurs, ceux-là mêmes pour qui la représentation de la pièce « a coûté assez de larmes ⁶⁹⁵ ». Il est clair que Corneille, en ouvrant ses trois *Discours* par une réfutation des positions des doctes ⁶⁹⁶ sur le sujet de la tragédie, puis en ne puisant que dans ses propres « ouvrages ⁶⁹⁷ » en guise d'exemples modernes, s'attribue le rôle d'interprète avec la même « autorité » que les doctes. Il s'efforce de s'imposer sur le terrain des règles, légitimant ainsi son droit de s'exprimer avec « autorité » entre autres sur ses propres pièces.

Dans cette optique, le dramaturge se permet aussi de s'opposer à l'« autorité » d'Aristote au nom de l'« autorité » moderne, notamment des spectateurs, mettant en avant les catégories de tragédies (telles que *Le Cid*, *Cinna*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*) qu'il place au premier plan en opposition à l'aversion que le Stagiritte affirme avoir envers elles ⁶⁹⁸. Ainsi, quand il nous dit qu'Aristote s'est trompé faute « d'exemples sur les théâtres de son temps ⁶⁹⁹ », il tente en quelque sorte de légitimer l'« autorité » du public dont l'accueil favorable peut consacrer le succès d'une pièce et adoucir le jugement des savants ⁷⁰⁰.

⁶⁹³ David Maskell, « Corneille's Examens examined : The Case of Horace » *French Studies*, 1997, p. 270.

⁶⁹⁴ « [...] Il est vrai que Chimène épousa le Cid, écrit Scudéry, mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son Père [...] », [in] *OC, Scudéry, Observations sur le Cid, op.cit.*, p. 785

⁶⁹⁵ *OC, op.cit., Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 146.

⁶⁹⁶ « [...] Leur lecture peut nous rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir », [in] *Discours du poème dramatique, ibid.*, p. 119.

⁶⁹⁷ *OC, ibid., Discours du poème dramatique*, p. 141.

⁶⁹⁸ Il s'agit selon Corneille des tragédies aux actions desquelles « ceux qui connaissent, entreprennent, et n'achèvent pas, qu'il dit avoir quelque chose de méchant, et rien de tragique » ([in] *OC, ibid., Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 152).

⁶⁹⁹ *ibid.*, p. 153.

⁷⁰⁰ « Mais quand ils font de leur côté tout ce qu'ils peuvent, écrit Corneille, et qu'ils sont empêchés d'en venir à l'effet par quelque puissance supérieure, ou par quelque changement de fortune qui les fait périr eux-mêmes, ou les réduit sous le pouvoir de ceux qu'ils voulaient perdre, il est hors de doute que cela fait une tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue [...]. (*OC, ibid.*)

Cependant, il convient de souligner que Corneille adopte une stratégie simple mais qui doit son efficacité, s'il en est, à son caractère souple et variable : il fait preuve de flexibilité en se pliant à l'« autorité » d'Aristote, des Anciens ou des érudits lorsqu'il le juge opportun, tout en se distinguant résolument de ces références lorsque cela ne sert pas sa création. Agissant comme un fin stratège, Corneille se montre habile à confronter et à juxtaposer différentes autorités, afin de choisir celle qui correspond le mieux à ses objectifs. Cette approche s'avère efficace pour protéger ses pièces des influences discordantes qui pourraient altérer les choix de leurs compositions.

En conclusion, il est incontestable que les péri-textes qui encadrent les pièces de Corneille, ainsi que les trois *Discours* de 1660 du dramaturge, jouent un rôle capital en tant que boucliers protecteurs contre les pressions extérieures émanant des différentes autorités théâtrales, particulièrement celles des Anciens et d'Aristote. Cependant, chaque occurrence de la notion d'« autorité » au sein du vocabulaire métathéâtral de Corneille revêt une importance cruciale dans la justification de ses choix dramaturgiques. Ces diverses stratégies d'utilisation de l'« autorité » jouent un rôle constant pour fortifier la crédibilité et l'authenticité des décisions dramaturgiques prises par le poète. En maniant avec une habileté subtile cette orchestration complexe des différentes formes d'« autorité », Corneille parvient non seulement à consolider sa propre position en tant que créateur, mais il initie également un dialogue enrichissant avec l'immense patrimoine théâtral qui l'entoure. C'est précisément à travers cette interaction dynamique avec les multiples voix du passé et du présent que Corneille modèle avec adresse la matière historique, adaptant des choix dramatiques efficaces pour susciter les émotions des spectateurs / lecteurs. Il est manifeste que la notion d'« autorité » se révèle être un élément essentiel dans le vocabulaire métathéâtral de Corneille, permettant de comprendre sa méthode de composition de la matière originelle et ses choix dramaturgiques. Cependant, il ne faut pas négliger d'autres éléments importants, tels que les « inventions ». En effet, leur analyse s'avère également essentielle pour saisir comment le dramaturge réorganise ses sources originelles et les enrichit en harmonie avec les règles et ses intentions poétiques.

C. Les « inventions »

Il est manifeste que les périclives⁷⁰¹ du théâtre de Corneille reflètent non seulement ses prises de position au sein des débats théâtraux qui ont précédé et accompagné l'émergence de la doctrine classique⁷⁰², mais ils constituent également des éléments de défense, souvent très spécifiques, pour ses pièces. Ainsi, le recours aux éléments paratextuels est d'une importance capitale pour analyser ses choix dramaturgiques et comprendre les fondements de ses intentions poétiques.

Dans cette démarche, le dramaturge, également critique à l'égard de son propre théâtre, met en avant la notion d'« invention », un élément essentiel de son vocabulaire, pour désigner les ajouts qu'il introduit dans la composition de la matière historique. L'analyse des différentes occurrences du terme, présentes ici et là dans les textes théoriques du dramaturge, nous permettra d'évaluer dans une certaine mesure l'importance des « inventions » dans le dispositif cornélien de réécriture des sources historiques.

1. Essai de définition du mot « invention »

Le terme d'« invention » tire son origine du latin *inventio*, dérivé du verbe *invenire*, signifiant « trouver » ou « inventer » dans le sens de « produire par la force de l'esprit quelque chose de nouveau⁷⁰³ ». C'est dans cette perspective que Furetière constate qu'il est bien « difficile d'inventer et assez facile d'imiter⁷⁰⁴ », car pour inventer il est nécessaire d'avoir un certain génie particulier qui donne la facilité de « trouver quelque chose de nouveau⁷⁰⁵ ». Le terme « invention » apparaît alors comme le produit particulier d'un génie créatif. C'est dans ce même ordre d'idées que peuvent être considérées comme des « inventions » une sculpture,

⁷⁰¹ Genette, dans son ouvrage *Seuils*, a montré l'abondance et l'importance des paratextes dans les ouvrages littéraires. Selon lui, « le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur » (Paris, Gallimard, [1987] 2002 : 411). Autrement dit, le paratexte permet à l'auteur (de façon plus ou moins ouverte) de se justifier, d'attirer l'attention des lecteurs sur les aspects du texte qui semble nécessiter des explications, ou mériter une attention particulière. Pour une vision plus globale de la fonction des paratextes voir la thèse de Luke Arnason, « L'encadrement théâtral : une étude de la pratique et de la fonction du parathéâtre en France au XVII^e siècle » (sous la direction de Georges Forestier, Université Paris – Sorbonne, 2009).

⁷⁰² Voir René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927 et Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du dix-septième siècle* [1948], Paris, Albin Michel, 1997.

⁷⁰³ Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*, entrée [Invention].

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ *Ibid.*

un tableau peint, mais également une fiction ou un discours. Par exemple, Cicéron a rédigé le célèbre *De l'invention*⁷⁰⁶, un ouvrage fournissant les éléments essentiels pour devenir un bon orateur. Cependant, il est important de noter que suivre les recommandations de cet ouvrage n'est pas une condition nécessaire pour faire preuve d'« invention ». Cela est dû au fait que le contenu de l'ouvrage de Cicéron est spécifiquement destiné au domaine de la rhétorique⁷⁰⁷. De fait, de nombreuses disciplines encouragent leurs praticiens à recourir à l'« invention » dans leurs œuvres.

Cependant, dans le cadre de la poésie dramatique, le concept d'« invention » se réfère à la création même, c'est-à-dire à une fiction (au sens d'une action ou d'une histoire). En d'autres termes, dans le domaine de la poésie dramatique, le terme « invention » désigne généralement les ajouts à la matière originelle ainsi que les diverses subtilités employées par le poète pour réorganiser la matière historique issue des sources. Cette définition englobe tous les types d'« invention » présents dans le théâtre de Corneille. Notre démarche consistera donc à identifier et à analyser les diverses manifestations de cette notion d'« invention » présentes dans la théorie théâtrale du dramaturge.

2. Les différentes occurrences du terme « invention » dans les péritextes théâtraux de Corneille

Dans cette section de notre étude, nous entreprendrons de répertorier les occurrences principales du terme d'« invention » tel qu'il est utilisé par Corneille dans ses écrits théoriques. Notre but est de fournir quelques exemples concrets du mot, en mettant en évidence les occurrences sur lesquelles nous nous appuierons pour examiner les différentes significations que Corneille attribue au terme « invention ». Toutefois, en raison de la diversité des types d'« inventions », qui diffèrent non seulement dans leurs modes de construction mais aussi dans leurs rôles fonctionnels au sein d'une même pièce ou d'une pièce à l'autre, il est nécessaire de diviser les « inventions » utilisées par Corneille en deux catégories distinctes. D'abord, nous désignons ce que nous appellerons les « inventions » de caractère, principalement les personnages inventés, qui jouent un rôle central dans l'action. Ensuite, nous faisons référence

⁷⁰⁶ Cicéron, *De l'invention*, *op.cit.*, Les Belles Lettres, 1994.

⁷⁰⁷ Voir les ouvrages de Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Paris, Droz, « Titre courant », 1996 ; *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz, « Titre courant », 2002.

aux « inventions » d'action, celles qui s'intègrent à la matrice originelle conservée, et qui sont liées au noyau essentiel de l'action. Ces ajouts sont vraisemblablement imbriqués dans la trame historique pour former avec elle l'intrigue de la pièce.

Notre travail consiste donc à analyser les deux procédés désignés par le terme « invention », en mettant en évidence leurs caractéristiques principales ainsi que les approches qui guident leur création selon Corneille. Cependant, il est essentiel de noter que notre examen se concentrera principalement sur la manière dont les « inventions » s'intègrent dans l'action tragique. Nous visons à évaluer le degré d'harmonie entre les « inventions » de Corneille et les matières originelles de ses pièces. Voilà les points fondamentaux que nous chercherons à élucider dans les paragraphes qui suivent.

a. Les « inventions » correspondant aux caractères

Les « inventions » relatives aux personnages se divisent en deux catégories, chacune reflétant des variations plus ou moins marquées quant à leur rôle au sein de l'action des pièces. Nous les désignons respectivement comme les « inventions » principales et secondaires. Cette distinction repose sur l'importance qu'elles occupent dans la trame narrative et contribue à nuancer leurs effets au sein de l'ensemble dramatique.

1) Les « inventions » principales

Cette catégorie regroupe les « inventions » de caractère qui, par leur rôle au sein des intrigues, occupent une place de premier plan en tant que personnages principaux. Cette primauté découle principalement de leur rôle essentiel dans le système de relations entre les personnages que Corneille a mis en place. En d'autres termes, ces personnages inventés, qu'ils aient été empruntés dans les sources historiques (comme Cornélie dans *La Mort de Pompée* ou Aristie dans *Sertorius*) ou qu'ils soient nés de l'imagination de Corneille lui-même (comme Sabine dans *Horace*, Maxime dans *Cinna*, Sévère dans *Polyeucte* ou Arsinoé dans *Nicomède*), jouent un rôle actif au sein de l'intrigue tragique des pièces. Leur création trouve souvent sa justification dans la nécessité d'adhérer aux vérités historiques. Cette idée est clairement exprimée par Corneille lui-même, lorsqu'il analyse ses principales « inventions » de caractère respectivement dans *Horace* et *Sertorius* :

Le personnage de Sabine est assez heureusement inventé, et trouve sa vraisemblance aisée dans le rapport à l'Histoire, qui marque assez d'amitié et d'égalité entre les deux familles, pour avoir pu faire cette double alliance⁷⁰⁸.

Comme il ne m'a fourni aucunes femmes, j'ai été obligé de recourir à l'invention pour en introduire deux, assez compatibles l'une [Aristie] et l'autre [Viriate] avec les vérités historiques à qui je me suis attaché⁷⁰⁹.

Les « inventions » auxquelles le poète recourt dans *Horace* et *Sertorius* sont ainsi justifiées par les sources de celles-ci qui, dans leur nature brute, présentent un système de protagonistes au sein duquel il trouve la possibilité d'inventer de nouveaux personnages. Ainsi, comme le révèle cet extrait de l'examen d'*Horace*, nous pouvons convenir avec Corneille que l'« invention » du personnage de Sabine, malgré les considérations dramaturgiques et les influences externes telles que la composition de la troupe du Marais qui l'a mise en scène, est autorisée par la vérité des sources latines. Mais il est possible de penser aussi que l'« invention » de Sabine constitue une des prémisses de la conception cornélienne des sujets de la tragédie, celle qui consiste, dans le premier des trois *Discours*⁷¹⁰, à s'inspirer des histoires hors du commun et dans lesquelles il faut imbriquer des intrigues amoureuses qui, selon Corneille, « [ont] toujours beaucoup d'agrément [...] »⁷¹¹. En effet, ici le funeste du drame qui surgit du combat des Horaces et des Curiaces est rendu beaucoup plus plausible par l'invention de Sabine d'un côté sœur et de l'autre épouse. De manière générale, nous pouvons penser que l'« invention » de Sabine est certes facilitée par la nature du récit de Tite-Live qui revient maintes fois sur l'amitié entre les Horatiens et les Curiaces ; mais toujours est-il qu'en 1639, au moment où Corneille écrivait sa pièce, l'image austère de la vertu romaine telle que la perçoit l'esprit civique sous l'ère du Cardinal de Richelieu à travers ce que l'on appelle couramment le mythe du vieux Romain⁷¹² ou le mythe de la farouche vertu romaine dont Horace est l'incarnation dans cette pièce, plane sur la conscience du public des lettres, à savoir la Cour et la bourgeoisie.

C'est dans ce même ordre d'idées qu'il faudrait analyser les explications du poète concernant le personnage de Sabine (« assez heureusement inventé⁷¹³ »), car non seulement elle

⁷⁰⁸ OC, *op.cit.*, examen d'*Horace*, p. 841.

⁷⁰⁹ OC, *ibid.*, Préface de *Sertorius*, p. 309.

⁷¹⁰ *Ibid.*, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, t. III, p. 117.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 124.

⁷¹² Voir Christian Biet, « Chapitre 6. Corneille et Racine », [in] *La tragédie, dir.*, Christian Biet, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2010, p. 113-153. URL : <https://www.cairn.info/la-tragédie--9782200259099->, consulté le 11/08/2020.

⁷¹³ OC, *op.cit.*, Préface de *Sertorius*, t. III, p. 309.

renforce, comme le dit l'auteur, les liens d'amitié entre les deux familles, mais également sa posture de femme d'Horace participe activement à la construction de l'image d'un mari qui place le devoir patriotique au-dessus de l'amour et de l'amitié. Cependant, bien que les affirmations de Corneille à propos de l'invention de Sabine soient incontournables, il est important de préciser que les raisons derrière cette invention diffèrent de celles justifiant l'introduction des « deux⁷¹⁴ » personnages féminins dans *Sertorius*. Il est possible donc de croire que l'invention d'Aristie et de Viriate est avant tout une nécessité de Corneille pour combler les manquements du récit⁷¹⁵ de Plutarque où « aucune femme⁷¹⁶ » n'a été mentionnée. En effet, quel accueil bénéficierait une pièce dans laquelle les protagonistes féminins ne jouent aucun rôle, surtout en cette époque des années 1660 où la tragédie galante commence à se faire une place depuis la parution de *Timocrate*⁷¹⁷ du cadet Thomas Corneille ? En outre, quelle troupe⁷¹⁸ accepterait une telle pièce si l'on sait que le pouvoir des comédiennes allait jusqu'à influencer le travail même des dramaturges en ce qui concerne la division des rôles féminins ou de la longueur de leurs répliques de leurs pièces ?

En réalité, le dramaturge justifie leur création pour les besoins de combinaison du système de personnages de sa pièce dont rien que la présentation constitue un signe annonciateur du drame qui va se jouer au sein de l'alliance entre l'imperator Sertorius et son lieutenant, Perpenna. En effet, les deux hommes partagent un amour pour la reine Lusitanienne Viriate, qui elle-même n'éprouve d'affection pour le général. Ainsi, si selon la vérité historique, Perpenna trahit l'imperator pour son désir de commander dû essentiellement à son sentiment de supériorité suscité par sa haute naissance, tel n'est cependant pas le même motif dans *Sertorius*, où l'invention de Viriate permet à Corneille de substituer le motif historique de la jalousie par celui de l'amour qui, dès lors, devient le principal ressort de la trahison de Perpenna. Viriate devient, en somme, l'élément de discorde de l'alliance des alliés. Donc rien ne nous empêche de croire que Corneille a inventé Viriate dans le but de trouver un motif vraisemblable à l'acte de trahison de Perpenna.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ C'est à entendre au sens où la narration historique présente des lacunes par rapport aux exigences de la scène du temps où il est inconcevable d'y présenter une tragédie sans aucun rôle féminin.

⁷¹⁶ *OC, op.cit.*, Préface de *Sertorius*, p. 309.

⁷¹⁷ *Timocrate et Ariane* dans *Théâtre du XVII^e siècle*, 2, éd. Jacques Truchet et André Blanc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

⁷¹⁸ La pièce *Sertorius* a été jouée pour la première fois le vendredi 25 février 1662 par la troupe du Marais. Et selon la Notice de G. Couton (*OC, op.cit.*, p. 1441) le rôle de Viriate a été interprété par Mlle Des Œillets, qui sera l'une des vedettes incontournables de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

C'est de la même manière que nous pouvons penser qu'Aristie, une des « inventions » de Corneille parmi les exilés romains, outre le fait qu'elle reflète sa volonté de compléter les manquements des sources eu égard aux contraintes du théâtre, ou pour répondre aux exigences de la troupe du Marais au sein de laquelle jouaient deux grandes vedettes⁷¹⁹, doit être perçue comme un motif par lequel le dramaturge justifie la visite de Pompée, son ex-mari. Cela semble si vrai que, sur les trente-neuf répliques de Pompée, seules onze sont adressées à son hôte Sertorius et les dix-huit restantes à Aristie. Il en est de même de l'invention d'Eryxe, dont la pièce *Sophonisbe* « reçoit en grand ornement⁷²⁰ » et dont l'introduction, selon Corneille lui-même, d'une part précipite le mariage de Sophonisbe avec Massinisse et, d'autre part, fournit un prétexte à Scipion pour ordonner à son lieutenant Lélius de séparer les jeunes époux. Il n'est donc pas anodin que les exemples d'« inventions » de caractères cités ici soient tous autorisés par les sources historiques des pièces, dans la mesure où la matière historique dérivant des sources sur laquelle s'appuie Corneille dans le processus d'élaboration de ses pièces a toujours besoin d'être réorganisée et complétée par des inventions.

2) Les « inventions » secondaires

Dans la suite de notre analyse, nous nous tournons vers ce qui correspondent aux « inventions » secondaires. Ces dernières englobent des personnages créés de toutes pièces, mais dont les fonctions se situent en position de subalternes par rapport aux protagonistes principaux. Autrement dit, ces personnages apportent une contribution significative à l'intrigue tout en étant étroitement liés aux héros centraux de la pièce. Leur présence permet d'enrichir les dynamiques narratives en jouant le rôle d'interactions et de complications aux enjeux principaux. En examinant ces « inventions » secondaires, nous pouvons ainsi mieux comprendre comment Corneille a manié l'art de tisser des relations complexes et multidimensionnelles entre les différents personnages de ses œuvres.

Il s'agit de confidents, tels que Julie dans *Horace*, Fulvie dans *Cinna*, Stratonice dans *Polyeucte*, Laonice dans *Rodogune*, Cléone dans *Nicomède*, Flavian dans *Tite et Bérénice*. Ils jouent le rôle de confident, partagent les pensées et les émotions des personnages principaux.

⁷¹⁹ Il s'agit de Mlle Des Œilletts et Mlle Marotte. D'ailleurs d'après le témoignage de Loret (*Notice, OC*, p. 1441), Mlle Des Œilletts qui avait interprété le personnage de la reine Viriate jouait tellement bien qu'elle a été recrutée par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne juste après la représentation de Sertorius en février 1662.

⁷²⁰ *OC, op.cit.*, Préface de *Sophonisbe*, t. III, p. 385.

Certains occupent des positions de conseillers, à l'instar d'Évandre et Euphorbe dans *Cinna*, Fabian dans *Polyeucte*, offrant des conseils et des orientations cruciales. Enfin, il y a des personnages de dame d'honneur, comme Charmion dans *La Mort de Pompée*, Herminie dans *Sophonisbe*, Albiane dans *Othon*, Ormène dans *Suréna*. Le point commun de ces « inventions » de caractère, c'est qu'ils occupent tous des positions de second plan au sein des intrigues. Leur rôle au sein de l'action dramatique est souvent de moindre envergure par rapport aux protagonistes. Ils agissent en tant que confidents, conseillers ou encore personnages de rang inférieur, apportant une dimension supplémentaire à l'intrigue tout en restant en retrait par rapport aux événements centraux. Leurs actions et leurs interactions, bien que significatives, sont généralement subordonnées à celles des personnages principaux. Ces « inventions » secondaires sont marquées par une certaine discrétion et une moindre visibilité dans les péritextes théâtraux de Corneille. En effet, leur rôle souvent en retrait peut expliquer leur rare présence dans les commentaires et les discussions que l'auteur a pu fournir de ses pièces. Les péritextes théâtraux tendent naturellement à se concentrer davantage sur les protagonistes et les éléments centraux de l'intrigue, laissant ainsi ces personnages secondaires en arrière-plan.

Cependant, même si leur présence dans les péritextes peut être limitée, ces « inventions » secondaires jouent un rôle crucial dans la composition globale des pièces. Elles contribuent à la complexité des relations entre les personnages, ajoutent des nuances aux thèmes explorés et participent à l'enrichissement du tissu dramatique global. Un exemple concret est celui d'Euphorbe⁷²¹, le conseiller de Maxime dans *Cinna*. Bien qu'il occupe une place secondaire dans l'action, il joue un rôle déterminant en étant à l'origine de la trahison de Maxime (acte III, scène 1). Cette trahison, en raison de ses effets de surprise et des conséquences qu'elle engendre chez la victime, l'empereur Auguste, ainsi que les principaux chefs de la conjuration, Cinna et Émilie, se présente comme l'élément catalyseur qui précipite l'intrigue vers son dénouement final.

En résumé, si nous devons tirer des conclusions rapides concernant les « inventions » de caractères chez Corneille, notre position serait la suivante : la perspective sous-jacente à ces créations de personnages demeure presque constante à travers toutes ses pièces. Par exemple, dans *Othon*, l'« invention » du personnage de Plautine permet au poète non seulement

⁷²¹ Euphorbe est le nom d'une plante vénéneuse, très toxique, et évoque aussi le syntagme : eux fourbes. De fait, son nom nous en dit plus que sur son caractère de mauvais conseiller.

d'enchâsser une intrigue amoureuse dans l'action politique, mais également de justifier son rôle en tant que lien essentiel entre l'alliance de Vinius et d'Othon.

b. Les « inventions » d'action

D'emblée il est crucial de préciser en quoi consistent les « inventions » d'action. Cette notion fait référence aux éléments fictifs que Corneille intègre habilement lorsqu'il réorganise la trame originelle de ses pièces. Concrètement, il s'agit des ajouts imaginaires que le dramaturge utilise pour façonner l'intrigue de ses œuvres en se fondant sur les sources originelles. En effet, les sources historiques avec lesquelles Corneille travaille ne sont souvent qu'un point de départ, nécessitant des ajustements pour former une structure dramatique cohérente et efficace pour susciter les émotions des spectateurs. Les « inventions » d'action englobent ainsi toutes les subtilités et détours narratifs que le dramaturge introduit dans la trame de son action. Ces « inventions » sont conçues pour enrichir la trame et conférer à l'histoire une profondeur et une complexité supplémentaires. Elles agissent comme des ponts entre les éléments originaux des sources et les nouvelles directions que le poète souhaite explorer. En d'autres termes, les « inventions » d'action sont les éléments fictionnels qui interagissent avec les données historiques.

En examinant ces « inventions » d'action, nous pouvons mieux comprendre comment Corneille exerce sa créativité en tant que dramaturge. Il parvient à fusionner la substance de ses sources avec des éléments inventés pour façonner des intrigues qui entraînent l'« approbation [...] forte et générale⁷²² » des spectateurs tout en conservant un ancrage dans la réalité historique.

Dans l'argument de *Polyeucte*, Corneille donne en détail quelques exemples de ce que nous désignons par l'expression des « inventions » d'action :

Le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le Baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'Empereur, la dignité de Félix que je fais Gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline, sont des *inventions* [...]⁷²³.

⁷²² OC, *ibid.*, examen de *Cinna*, p. 910.

⁷²³ OC, *ibid.*, Abrégé du martyr de Saint Polyeucte, p. 976-78.

Comme l'illustre clairement cet extrait, Corneille n'hésite pas à détailler les micro- actions inventées et imbriquées vraisemblablement dans l'intrigue de sa pièce. Certaines « inventions » citées par Corneille, telle l'élévation de Félix au grade de « Gouverneur d'Arménie⁷²⁴ », doivent être considérées comme des « inventions » à valeur morale. Cependant, la plupart d'entre elles, telles que le songe de Pauline, le Baptême effectif de Polyeucte, par exemple, relèvent davantage d'actions inventées. Déterminantes pour la structure de *Polyeucte*, les actions inventées jouent un rôle important dans l'intrigue.

Les « inventions » d'action occupent donc une place cruciale dans l'architecture de la pièce, notamment dans la division en actes voire en scènes. Elles interviennent non seulement dans le processus de (re)construction de la matrice originelle conservée, mais également dans la manière dont celle-ci est agencée au sein de la pièce. Que les inventions citées par Corneille forment l'essentiel de la colonne vertébrale de la pièce, il ne faut pas pour autant se tromper sur le fait qu'elles ont été toutes autorisées par la vérité historique qui, dans sa nature originelle, est incomplète et insuffisante pour répondre aux exigences de la tragédie. Cela revient à constater que les « inventions » d'action constituent des éléments essentiels parmi les techniques auxquelles Corneille recourt pour réorganiser ses sources et pallier leurs manquements.

Plus encore que les « inventions » de caractère, les « inventions » d'action s'insèrent vraisemblablement dans le réel historique et avec lui donnent à l'intrigue sa forme achevée. Cette lecture s'applique à plusieurs pièces de Corneille. Nous pouvons donner, à ce titre, l'exemple de *Sertorius*, une pièce dans laquelle les « inventions » d'action ont une présence aussi importante dans la structuration que la manière de disposer la matière originelle. La présence d'Aristie en Lusitanie, les hésitations de Sertorius entre Aristie et Viriate dans les deux premiers actes, la visite de Pompée à l'acte III, sa rencontre avec Sertorius et ses retrouvailles avec son ex-femme Aristie, ainsi que la rivalité amoureuse entre Sertorius et Perpenna, sont autant d'actions qui font partie des « inventions » du dramaturge.

Dans le même ordre d'idées, nous pouvons citer les confessions d'Auguste dans *Cinna* devant Cinna et Maxime, un moment au cours duquel l'empereur leur fait part de son souhait de renoncer à l'empire et de le confier à Cinna. Les assassinats de Galba et de Vinius par Lacus dans *Othon* occupent une place similaire. Bien que ces deux actions soient inextricablement

⁷²⁴ *Ibid.*

liées aux éléments historiques sous-jacents des pièces respectives, elles permettent également de mettre en valeur des aspects spécifiques. Dans le cas de *Cinna*, elles mettent en lumière la force de la clémence de l'empereur Auguste, tandis que dans *Othon*, elles accentuent la malveillance de Lacus⁷²⁵ envers Vinius et Othon. Il est intéressant de constater que les actes commis par Lacus, bien qu'ils s'écartent des événements historiques tels que rapportés par Tacite (où Galba et Vinius sont lamentablement assassinés par des soldats en révolte), peuvent être justifiés par la nécessité des conventions morales. Corneille aurait pris soin de préserver l'honneur de l'empereur Galba et de son conseiller Vinius en évitant une mort ignoble, en dépit de l'« invention » d'une feinte (dans le sens classique du terme⁷²⁶) dans son récit. Cette adaptation témoigne du respect de Corneille envers les convenances et démontre sa capacité à jouer avec les contraintes historiques tout en maintenant une intrigue dramatiquement riche et cohérente.

En outre, il convient de souligner que nombreuses sont les « inventions » d'action introduites par Corneille à cause de « l'incommodité de la règle⁷²⁷ » de lieu. Figurent parmi celles-ci, par exemple, le déplacement du roi Tulle chez le domicile du vieil Horace ou la visite de Pompée à Nertobrige où se trouve Sertorius et son état-major. Que ce soit l'une ou l'autre, le dramaturge explique avoir inventé leur visite « par la seule contrainte qu'impose la règle de l'unité de lieu⁷²⁸ ». Il est ainsi le premier à reconnaître les limites de ses deux « inventions » qui s'écartent de la rigidité de la règle de la vraisemblance, car il est conscient du fait que c'eût été la « contrainte qu'impose la règle de l'unité de lieu⁷²⁹ », le roi Tulle serait demeuré dans son palais en de pareilles circonstances et aurait certainement donné l'ordre que s'y tienne la réception du vieil Horace « dont les fils lui ont conservé sa couronne⁷³⁰ » pour l'honorer. Nous pouvons faire le même constat à propos de la visite de Pompée en pleine guerre⁷³¹ chez le camp ennemi qui, sans cette contrainte de l'unité de lieu, aurait normalement eu lieu dans un endroit neutre où le jeune général à la tête des troupes romaines sous la dictature de Sylla n'aurait à « craindre aucune supercherie de la part d'un si grand homme⁷³² ».

⁷²⁵ Le dramaturge l'affirme dans la préface de la pièce : « J'y ai [pris] la liberté de changer la manière dont ils arrivent, pour en jeter tout le crime sur un méchant homme [Lacus] » (*OC, ibid.*, p. 461).

⁷²⁶ En référence à l'une des acceptions du verbe feindre qui, au XVII^e siècle, signifie selon Furetière « des imaginations de l'esprit qui sont fausses, et qu'on donne pour véritables. Le principal point de la Poésie, ajoute le lexicographe, est de savoir bien feindre, bien inventer un Sujet » ([in] *Dictionnaire universel, op.cit.*, entrée [F]).

⁷²⁷ *OC, op.cit.*, Examen d'*Horace*, t. I, p. 842

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ Même si fait que cela arrive pendant que les camps sont en trêve.

⁷³² *OC, op.cit.*, Préface de *Sertorius*, p. 312.

Les « inventions » d'action, introduites par Corneille dans ses pièces, jouent un rôle significatif en ce qui concerne le respect des exigences de l'unité de lieu, une des règles fondamentales de la tragédie classique. Elles permettent ainsi au dramaturge de naviguer habilement entre les contraintes formelles imposées par cette règle et la nécessité d'enrichir vraisemblablement l'intrigue de ses pièces. En effet, l'unité de lieu requiert que l'action se déroule en un seul lieu, limitant ainsi les possibilités de variations spatiales et d'actions simultanées. Cela peut poser un défi lorsqu'il s'agit de créer des intrigues complexes, tout en restant fidèle aux principes de la vraisemblance et de la cohérence dramatique. Dans ce contexte, les « inventions » d'action deviennent des outils essentiels pour concilier les impératifs de la règle de lieu avec la nécessité d'offrir une histoire riche. Ces « inventions » peuvent prendre la forme d'événements, de rencontres ou de déplacements qui, bien que n'étant pas directement issus des sources historiques, s'intègrent de manière plausible dans l'intrigue.

D. BILAN

En conclusion, il est indéniable que les « inventions » occupent une place fondamentale dans l'arsenal des techniques de réécriture employées par Corneille. Leur rôle majeur est d'enrichir les sources historiques, souvent lacunaires, en ajoutant des éléments qui renforcent la vraisemblance et la complexité des intrigues dramatiques. Cette fonction cruciale des « inventions » explique leur présence récurrente dans les périclèses théâtrales de Corneille. L'usage fréquent des « inventions » témoigne de la manière dont Corneille parvient à concilier l'héritage historique avec les impératifs narratifs et dramatiques de la tragédie classique. La prépondérance des « inventions » dans les périclèses théâtrales de Corneille met en lumière l'importance qu'il leur accorde en tant que moyen d'explication de ses choix esthétiques. Elles ne sont pas simplement des ajouts superficiels, mais plutôt des éléments stratégiques qui contribuent à façonner l'ensemble de la pièce.

Chapitre III : La mise au jour d'un modèle de dramaturgie de l'admiration de l'Histoire romaine chez Corneille

Au cœur de l'art théâtral, la tragédie a toujours été considérée comme une forme d'expression littéraire et dramatique qui incarne la quintessence des émotions humaines, des conflits internes et des dilemmes moraux. La tragédie, en particulier les pièces romaines de Corneille, émerge comme une sphère artistique où des figures exceptionnelles, telles qu'Horace, Émilie, Polyeucte, Cléopâtre, Nicomède se dressent contre les enjeux fondamentaux de leur époque, exprimant ainsi l'héroïsme au milieu de l'adversité. Ainsi, les pièces étudiées brillent non seulement avec une intensité particulière, mais également portent en elles un souffle épique et une profondeur tragique, souvent teintés d'intrigues historiques et de caractères extraordinaires.

La présente étude s'engage dans une exploration méthodique et rigoureuse du modèle théorique de la tragédie romaine chez Corneille. À travers une analyse approfondie des éléments-clés qui définissent son approche, ce travail vise à éclairer la manière dont Corneille parvient à captiver et à émouvoir son public, suscitant en lui un sentiment d'admiration profonde et durable. Les héros cornéliens, ces personnages emblématiques qui transcendent les limites humaines et incarnent l'excellence morale, sont au centre de cette étude. Leur grandeur dans l'adversité et leur destinée tragique sont autant de fils conducteurs qui tissent la trame d'une expérience théâtrale inoubliable.

Ainsi, nous plongerons d'abord dans l'univers du dramaturge pour analyser la manière dont il compose et développe les traits des personnages exceptionnels au sein de ses tragédies romaines. En examinant les caractéristiques et les vertus héroïques qu'il leur confère, nous dévoilerons comment ces figures extraordinaires, telles que Sabine, la femme d'Horace dans la pièce éponyme et Émilie, la fille adoptive d'Auguste dans *Cinna*, captent l'attention et l'admiration des spectateurs. Cela nous permettra de nous pencher sur l'exploration des dilemmes moraux et éthiques auxquels sont confrontés les personnages de Corneille. Ces choix difficiles et déchirants, qui définissent les trajectoires tragiques, offrent des occasions précieuses d'explorer la tension entre la volonté individuelle et les impératifs moraux, tout en renforçant le lien émotionnel entre les personnages et les spectateurs. Ensuite, nous examinerons la manière dont Corneille parvient à mettre en scène de façon spectaculaire les

événements historiques au sein de ses tragédies. Ces moments-clés de l'Histoire romaine, habilement agencés pour résonner avec les préoccupations esthétiques contemporaines, ajoutent une dimension tragique à l'expérience théâtrale, suscitant une identification profonde avec les enjeux en action. Nous plongerons ainsi dans la dimension tragique des héros cornéliens, explorant comment leur grandeur résiste aux épreuves et comment leur destinée inéluctable renforce l'admiration et la sympathie de l'auditoire comme l'explique Corneille dans l'examen⁷³³ de *Nicomède*.

À travers cette analyse approfondie, nous tenterons de dévoiler les mécanismes complexes qui font de la « tragédie romaine » chez Corneille une expérience théâtrale fascinante, émotionnellement riche et intellectuellement stimulante. En scrutant ces éléments essentiels des pièces étudiées, nous cherchons à apporter une contribution significative à la manière dont le dramaturge remodèle ses sources historiques et les effets de cette forme artistique sur les sensibilités des spectateurs.

⁷³³ « Dans l'admiration qu'on a pour sa [Nicomède] vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire. La grandeur de courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité, et la généreuse reconnaissance d'Héraclius qui expose sa vie pour Martian, à qui il est redevable de la sienne, nous jette dans l'horreur de l'ingratitude », *OC, op.cit.*, t. II, p. 643.

I. Présentation et analyse des personnages exceptionnels

A. Contextualisation de la tragédie romaine dans l'œuvre de Corneille

Dans la constellation des genres dramatiques explorés par Corneille, les tragédies abordant les sujets romains commencent avec *Horace* en 1640 et se terminent en 1664 avec *Othon*. Au cours d'une période s'étendant sur plus de deux décennies, le poète a exploré l'essentiel de l'Histoire romaine, depuis la fondation de la République sous Titus jusqu'aux horribles querelles de succession sous l'empereur Galba, en passant par les guerres intérieures et les complots sous Sylla, Pompée, Auguste, et sans oublier les conquêtes et l'apogée dans les terres étrangères. Ainsi, ces tragédies occupent une position déterminante, illuminant l'horizon de son répertoire par leur grandeur, leur héroïsme et leur portée historique. Au cœur de celles-ci se déploient des figures extraordinaires qui trouvent leur place dans l'ensemble de l'œuvre cornélienne en tant que témoignage captivant des qualités morales et des aspirations épiques de son temps. Cette brève introduction vise à éclairer la place essentielle des tragédies romaines au sein de l'œuvre de Corneille et à mettre en lumière l'importance qu'elles revêtent dans la création d'un modèle théorique de l'admiration tragique.

En fait, ces tragédies ne se limitent pas à une simple recreation de la matière historique de la Rome antique. Elles incarnent plutôt une exploration audacieuse des éléments humains et universels qui transcendent les époques. À travers l'esthétique tragique héritée de la tradition aristotélicienne, Corneille trouve un moyen d'exposer les dilemmes moraux, les aspirations nobles et les conflits intérieurs qui persistent au-delà des siècles. Les personnages exceptionnels qu'il forge dans ce contexte, tels que Sabine dans *Horace* (1640), Émilie dans *Cinna* (1641), Cléopâtre dans *Rodogune* (1644), Nicomède dans *Nicomède* (1651), Othon dans la pièce éponyme en 1664, offrent un miroir à la grandeur humaine et aux défis communs que les individus peuvent affronter, indépendamment de leur époque.

En effet, les tragédies romaines étudiées ne constituent pas simplement un pont vers le passé lointain de la Rome antique, mais elles sont aussi un moyen par lequel l'auteur explore les implications politico-sociales du XVII^e siècle. En mettant en scène des personnages historiques tels qu'Horace dans la pièce éponyme en 1640 ou Auguste dans *Cinna* en 1641, et en retraçant des événements de l'Antiquité comme l'assassinat de Sertorius ou celui de Galba respectivement dans *Sertorius* (1662) et *Othon* (1664), Corneille cherche à ancrer son public

dans une réflexion sur la vertu, le courage, le patriotisme, d'une manière générale sur la condition humaine.

En amorçant donc cette étude, nous espérons pénétrer dans l'univers foisonnant des tragédies romaines de Corneille, un espace où l'héroïsme et la grandeur se mêlent aux dilemmes moraux et aux épreuves, créant ainsi un paysage dramatique riche en émotions et en tensions. Ainsi, au fil des lignes qui suivent, nous essayerons de plonger profondément dans les éléments spécifiques qui confèrent à ces personnages leur statut exceptionnel en tant qu'archétypes efficaces pour susciter des émotions tragiques, en particulier l'admiration. Parallèlement, nous tenterons de mettre en évidence l'importance cruciale de cette dimension au sein des pièces du dramaturge étudiées.

B. Caractéristiques des personnages exceptionnels

Les tragédies romaines de Corneille se distinguent par la présence de personnages exceptionnels, des figures qui s'élèvent comme des piliers essentiels au sein de l'expérience théâtrale et qui servent de principaux vecteurs pour susciter l'admiration tragique. Ces protagonistes se distinguent par des traits caractéristiques qui transcendent les limites du quotidien et évoquent une grandeur d'âme singulière. Ainsi, nous allons explorer en détail les caractéristiques qui confèrent à ces figures leur aura et qui permettent à Corneille de susciter chez le public le sentiment d'une admiration profonde et durable.

1. La composition d'un modèle héroïque féminin dans *Horace* et *Cinna* à travers les personnages de Sabine et d'Émilie

Dans le cadre de ce travail, notre attention se portera sur deux personnages féminins remarquables, savamment créés par Corneille dans *Horace* et *Cinna*. Il s'agit de Sabine et d'Émilie, deux figures littéraires emblématiques qui cristallisent le modèle d'admiration que l'auteur cherche à instaurer au cœur de la plupart de ses pièces romaines. Chacune de ces héroïnes incarne à sa manière une harmonie subtile entre des traits de caractère apparemment contradictoires, élevant ainsi la notion même d'exceptionnalité au-delà des considérations traditionnelles sur le genre féminin⁷³⁴. À travers ces figures captivantes, Corneille parvient à

⁷³⁴ Dès la scène d'ouverture d'*Horace*, le personnage de Sabine pose les germes d'un courage dont la rigueur est d'habitude réservée par le sexe masculin. Une manière pour le dramaturge de franchir les marqueurs

créer une symbiose entre la force intérieure et la délicatesse, la réflexion et l'audace, l'indépendance et la quête de vérité. En plongeant dans l'analyse approfondie de Sabine et d'Émilie, nous explorerons comment Corneille, en sculpteur habile de l'âme humaine, parvient à tisser des fils narratifs complexes pour composer le récit de l'exceptionnalité féminine. Ces personnages, dont la singularité transcende les contraintes temporelles, révèlent des facettes de la condition humaine qui continuent à fasciner et à inspirer, tout en donnant vie à l'admiration tragique que Corneille cherchait si habilement à susciter chez son public.

2. « La femme d'Horace, et la Maîtresse de Cinna⁷³⁵ », ou l'émergence d'héroïsme féminin vigoureux et ferme

En janvier 1643, Guez de Balzac, en réaction aux « bonnes feuilles⁷³⁶ » de *Cinna* qu'il a reçues de Corneille « depuis quinze jours⁷³⁷ », soulignait dans une lettre le génie de Corneille pour avoir mis sur la scène théâtrale deux personnages qui, bien qu'ils soient de pures inventions, peuvent rivaliser avec ceux que nous recevons de l'Antiquité :

La femme d'Horace, et la Maîtresse de Cinna, qui sont vos deux véritables enfantements, et les deux pures créatures de votre esprit, ne sont-elles pas aussi les principaux ornements de vos deux Poèmes ? Et qu'est-ce que la sainte Antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible, qui soit comparable à ces nouvelles Héroïnes que vous avez mises au monde ; à ces Romaines de votre façon⁷³⁸ ?

Il est important de souligner que les « principaux ornements⁷³⁹ » dont parle Balzac dans ses observations sont Sabine et Émilie, en l'occurrence les deux inventions majeures de Corneille, respectivement dans *Horace* et *Cinna*. La grande réussite de Corneille, selon Balzac, est d'avoir inventé deux personnages féminins dont la grandeur d'âme s'élève à la dignité des grandes héroïnes antiques dont les actions grandioses retracées dans les récits des historiens ont suscité

traditionnelles qui considèrent les femmes comme des personnages faibles et fragiles contre les épreuves auxquelles elles sont confrontées : « Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes / Et, parmi les soupirs qu'il pousse vers les Cieux, / Ma conscience du moins règne encore sur mes yeux [...] / Commander à ses pleurs en cette extrémité, / C'est montrer, pour le sexe, assez de fermeté », (*OC, ibid., Horace*, acte I, scène 1, v. 8-14, p. 845).

⁷³⁵ *OC, op.cit.*, Lettre de Balzac à Corneille, p. 1056.

⁷³⁶ *OC*, Notes 6, *ibid.*, t. I, p. 1692.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*, Lettre de Balzac à Corneille, p. 1057.

⁷³⁹ *Ibid.*

l'attention de plusieurs dramaturges⁷⁴⁰. Nombreuses sont ces grandes héroïnes⁷⁴¹ dont les actions non seulement sont connues de toute l'Antiquité gréco-romaine, mais également attirèrent l'attention de nombreux dramaturges français des XVI^e et XVII^e siècles comme en témoigne *La femme héroïque ou les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus et, à la fin de chaque comparaison plusieurs réflexions morales*⁷⁴² de Du Bosc, ou *La Galerie des femmes fortes*⁷⁴³ de Pierre Le Moyne. Nous n'allons pas revenir sur toutes celles qui se sont imposées sur la scène française, mais, compte tenu de notre sujet, il nous paraît essentiel de nous attarder sur un exemple, celui de Sophonisbe, un personnage très connu dans le paysage dramatique de l'époque classique⁷⁴⁴ et qui est fondamentalement une figure-type de la femme forte.

Sophonisbe est connue en tant que fille d'Hasdrubal, roi de Carthage. « Assez belle et en la fleur de sa jeunesse⁷⁴⁵ », sur ordre de son père, elle se maria avec Syphax, le puissant roi de Numidie, pour lui assurer un digne allié afin de faire face à « la menace de guerre⁷⁴⁶ » imminente contre les troupes romaines dirigées par Cornelius Scipion à la tête desquelles se trouvent son lieutenant Lélius et son allié numide, Massinisse. Cependant, à la débâcle de son armée, elle divorça de Syphax qui avait été fait prisonnier et épousa Massinisse son vainqueur. Mais sachant que ce dernier ne peut rien contre la décision de Lélius de la déporter à Rome où elle sera exposée au forum comme butin de guerre, Sophonisbe, d'une fierté à la limite de l'orgueil, se suicida, sans trembler, en avalant un poison mortel. Cet acte héroïque dans la pièce de Corneille par lequel Sophonisbe montre fièrement à ses deux maris et à ses vainqueurs romains qu'elle « sait vivre et mourir en Reine⁷⁴⁷ » lui vaut une supériorité majestueuse qui

⁷⁴⁰ Pour un regard globalisant, voir Vincent Dupuis, « La Femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France », thèse de doctorant, Université McGill de Montréal, 2013, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/m613n1842>, consulté le 22/02/2021.

⁷⁴¹ Voir la thèse d'Amélie Djondo, « Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans le théâtre du Siècle d'Or : Le personnage de la reine transgressive et criminelle », Université Paris Nanterre, Ecole doctorale 138, 2016, disponible en ligne <https://www.google.com/url>, consulté le 20/04/2021.

⁷⁴² Paris, N. et J. de La Coste, 1642.

⁷⁴³ Pierre Lemoyne, *La Galerie des femmes fortes*, Paris, A. Sommaville, 1647.

⁷⁴⁴ Les nombreuses pièces qui reprennent la *fabula* de Sophonisbe entre 1596 et 1663 attestent l'intérêt de la reine carthaginoise auprès des dramaturges et surtout des spectateurs. C'est l'exemple de : Antoine Montchrestien, *Sophonisbe, tragédie* [Caen, J. Le Bas, 1596], réimprimée sous le titre de *La Carthaginoise ou La liberté* [*Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, Rouen, J. Petit, 1601], [in] *Les Tragédies de Montchrestien*, L. Petit de Julleville (éd.) Paris, Plon, 1891 ; Nicolas Montreux, *La Sophonisbe, tragédie* [Rouen, R. du Petit Val, 1601], D. Stone (éd.), Genève, Droz, 1976, Jean Mairet, *Sophonisbe, tragédie* [Paris, P. Rocolet, 1635], [in] *Théâtre complet*, t. I, B. Louvat, A. Riffaud et M. Vuillermoz (éd.), Paris, Champion, 2004 ; Pierre Corneille, *La Sophonisbe, tragédie* [Rouen, G. de Luyne, 1663], [in] *Œuvres complètes*, t. III, dans G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

⁷⁴⁵ Tite-Live, *Les Histories, op.cit.*, XXIX, 23.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, XXX, 8.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, acte I, scene 4, v. 384, p. 399.

suscite l'admiration de Syphax et de Massinisse qui, à tour de rôle, magnifient son « courage héroïque⁷⁴⁸ ». Il faut souligner que le « courage héroïque⁷⁴⁹ » de Sophonisbe a suscité certes l'admiration de ses deux maris mais qu'il a aussi provoqué chez le public un émerveillement qui n'a pas échappé au journaliste Loret⁷⁵⁰. Après ce bref éclaircissement, nous pouvons d'ores et déjà revenir sur la remarque de Balzac, selon laquelle les deux ornements de caractère, à savoir Sabine et Émilie, rivalisent de grandeur avec les plus illustres femmes de la période antique du fait de leur caractère « vigoureux » et « ferme⁷⁵¹ ».

Si l'on se réfère au sens premier des adjectifs « vigoureux » et « ferme », conformément à leur étymologie, à leurs acceptions respectives d'après le *Dictionnaire universel* (« force de l'âme [...], de la fermeté, du courage⁷⁵² », qui « est ferme et [...] ne démord jamais de ce qu'il a résolu⁷⁵³ »), nous pouvons en toute lucidité constater que l'admiration du contemporain de Corneille pour les deux inventions de caractère – Sabine et Émilie – est due essentiellement à la grandeur de courage et au caractère inébranlable de celles-ci. L'admiration suscitée par ces figures⁷⁵⁴ résonne avec les mots de Balzac, qui exprime son enthousiasme dans une double interrogation mémorable. Lorsqu'il demande « Quels sont les principaux ornements de vos deux Poèmes ? » et interroge sur ce que l'Antiquité a engendré de « vigoureux et de ferme dans le sexe faible », il touche du doigt l'essence même de l'admiration que les lecteurs⁷⁵⁵ ressentaient. L'effet de ces deux « Romaines » ne réside pas seulement dans leur caractérisation dramatique, mais également dans la force émotionnelle qu'elles insufflent à l'action des pièces dont elles sont les héroïnes respectives. La vigueur de leurs portraits résonne avec puissance, éveillant une réaction émotionnelle profonde chez le public.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, acte I, scene 2, v. 72, p. 389.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, v. 72, p. 389.

⁷⁵⁰ « Cette pièce de conséquence, / Qu'avec extrême impatience / On attendait de jour en jour / Dans tout Paris et dans la Cour, / Pièce qui peut être appelée / Sophonisbe renouvelée, / Maintenant se joue à l'Hôtel / Avec applaudissement tel, / Et si grand concours de personnes, / De hautes dames, de mignonnes, / D'esprits beaux en perfection, / Et de gens de condition, / Longtemps pièce nouvelle / Ne reçut tant d'éloges qu'elle. » ([In] *OC*, *ibid.*, Notice de *Sophonisbe*, janvier 1663, p. 1460).

⁷⁵¹ *OC*, *ibid.*, Lettre du 17 janvier 1643, p. 1057.

⁷⁵² Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*, entrée [V].

⁷⁵³ *Ibid.*, entrée [F].

⁷⁵⁴ Pierre Bourdelot, dans une lettre du 12 septembre 1642, revient sur le succès de la pièce et l'admiration suscitée auprès des spectateurs : « [...] un nommé Corneille, le meilleur de tous, a fait depuis peu une tragédie intitulée *Le Cinna ou la Clémence d'Auguste* qui donne de l'admiration à tout le monde : c'est la plus belle pièce qui ait été faite en France, les gens de lettres et le peuple en sont également ravis, elle est aussi belle que celles de Sénèque » (*OC*, *ibid.*, Notice de *Cinna*, p. 1573-74).

⁷⁵⁵ Voir Madame de Sévigné, *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, vol. I, 1985, vol. I, p. 459.

a. Sabine : L'alliance de la force intérieure et de la délicatesse courageuse

Sabine occupe une place centrale en tant qu'invention de caractères au sein d'*Horace*. En tant qu'épouse d'Horace, elle joue un rôle doublement significatif : non seulement elle est albaine de naissance, mais elle est aussi la sœur des trois Curiaces, destinés à affronter individuellement les trois guerriers romains, les frères Horaces. Cette dynamique est explorée dans une conversation cruciale avec sa confidente Julie, qui intervient dès le début de la pièce. Au cours de cette conversation, Sabine révèle le conflit émotionnel complexe qui l'anime, oscillant entre sa loyauté envers Rome en tant qu'épouse d'un Romain, et son attachement émotionnel profond envers sa ville natale, Albe :

Je suis romaine, hélas ! puisque son époux l'est ;
L'Hymen me fait de Rome embrasse l'intérêt,
Mais il tiendrait mon âme en esclave enchaînée
S'il m'ôtait le penser des lieux où je suis née.
Albe où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe mon cher pays et mon premier amour,
Quand entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr :
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre,
Mes trois frères dans l'une, et mon mari dans l'autre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété
Importuner le Ciel pour ta félicité ?⁷⁵⁶

Il convient d'observer que le personnage de Sabine incarne une fusion complexe de traits de caractère en apparence contradictoires. Cela apparaît dans cet extrait dans lequel la femme d'Horace exprime une tension entre sa loyauté envers sa patrie et son amour pour sa terre d'origine, mettant en évidence les conflits intérieurs et les dilemmes moraux auxquels elle est confrontée. À travers elle, Corneille parvient à présenter une héroïne qui sait allier force intérieure et délicatesse courageuse. Sabine illustre la manière dont une femme peut exercer une influence significative et une présence marquante sur un environnement historiquement masculin⁷⁵⁷. Nous analyserons comment elle oscille entre les rôles traditionnels envers le sexe féminin et les attentes sociales de son époque tout en développant une personnalité affirmée.

⁷⁵⁶ Acte I, scène 1, v. 25-38.

⁷⁵⁷ Voir Honoré, Lionel P. Honoré, « Quelques idées de Corneille sur la femme : la déchéance du généreux dans le théâtre cornélien ». Nottingham, *French Studies*, vol. 5, 1977, p. 398-402.

En effet, Sabine et Émilie, en dépit du fait qu'elles sont des inventions vraisemblables du dramaturge tels qu'il le mentionne dans les examens de ses pièces, ont le mérite de marquer leur présence sur scène par l'éclat de leur courage à l'image des grandes héroïnes historiques telles que Mariane⁷⁵⁸ ou Sophonisbe⁷⁵⁹ dans la pièce éponyme de Mairet. C'est dans cette logique que L. P. Honoré souligne :

Nous ne sommes plus dans le monde héroïque où le héros cherche à s'affirmer comme tel en faisant preuve des plus nobles sentiments de son sexe : le courage, la valeur, l'honneur guerrier chez l'homme, lié à un amour viril pour sa maîtresse, et l'amour sentimental, la soumission aux instincts naturels féminins chez la femme⁷⁶⁰.

Comme le montre le critique, le dramaturge dans *Horace* et *Cinna* crée un nouveau type de tragédie dans lequel, les personnages féminins ne sont plus soumises à la volonté de l'homme. Autrement dit, le poète cherche en quelque sorte à émanciper la femme. Cela étant, il apparaît que la création de Sabine ou d'Émilie s'inscrit dans la topique de la présence de personnages féminins qui accompagnent la renaissance du genre tragique en France, et calqués sur les héroïnes qui peuplent les recueils des Scudéry, de *La Galerie des femmes fortes* de P. Lemoyne ou de *La Bibliothèque des Dames*⁷⁶¹ de François de Grenaille.

Cependant, il convient d'éviter de s'engager dans une comparaison directe entre ces deux héroïnes, Sabine et Émilie. En effet, bien que toutes deux démontrent une fermeté et un dévouement indéniables dans leurs actions, il convient de souligner qu'elles sont inégales non seulement en termes de dignité, mais également dans leur essence psychologique, leurs motivations et leur rôle au sein des intrigues tragiques dans lesquelles elles évoluent respectivement. Sabine et Émilie se distinguent par des nuances profondes qui rendent leur caractérisation unique. Loin d'être des copies l'une de l'autre, elles sont façonnées par des traits de personnalité distincts et des motivations propres. Les motivations qui sous-tendent leurs actions peuvent varier en fonction des circonstances qui les entourent ainsi que de leurs relations avec les autres personnages. De plus, leur vertu⁷⁶² diffère, ce qui influe sur leurs choix et leurs

⁷⁵⁸ Voir Tristan L'Hermite, *La Mariane* [1636], éd. J. Madeleine, Paris, Société des textes français modernes, 1992.

⁷⁵⁹ J. Mairet, *Théâtre complet*, Paris, éd. G. Forestier, *op.cit.*

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 398.

⁷⁶¹ *La Bibliothèque des Dames*, Paris, T. Quinet et A. Sommaville, 1640.

⁷⁶² Le sens que nous donnons à la notion « vertu » est la force de l'âme et du corps. Cela correspond aux acceptions des termes « vertueux » et « vertueuse » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière : « adj. Qui a de la force et de la vigueur. Ce vieillard est encore bien vertueux à son âge ». Cela suppose que l'homme vertueux ou la femme vertueuse sont ceux qui possèdent de la force et de la vigueur. », *op.cit.*, entrée [Vertu].

réactions face aux événements dramatiques. Leur place dans l'action tragique des pièces est également spécifique à chacune. Sabine et Émilie sont des protagonistes-clés, mais elles incarnent des modèles de vertu remarquable dans l'action des pièces respectives. Le rôle qu'elles jouent dans le déroulement des événements et dans les dynamiques entre les personnages peut différer grandement.

Sabine, dont les plaintes ouvrent la pièce d'*Horace* (« Approuvez ma faiblesse, et souffrez ma douleur, / Elle n'est que trop juste en un si grand malheur⁷⁶³ »), est l'une des grandes victimes de la guerre : originaire d'Albe, elle est devenue romaine par son union avec Horace. C'est pourquoi la guerre qui oppose Rome et Albe ne peut lui causer qu'un « grand malheur⁷⁶⁴ », car quelle que soit l'issue des combats, elle ne verra que « les lauriers d'un frère ou d'un mari⁷⁶⁵ » « fumer encor d'un sang qu'[elle aura] tant chéri⁷⁶⁶ ». Réduite ainsi à une situation « bloquée⁷⁶⁷ » pour reprendre l'expression de G. Forestier et à laquelle « la loi du devoir [l'] attache à tous les deux⁷⁶⁸ » (son époux, Horace et son frère, Curiace), Sabine fait pourtant preuve d'une grandeur d'âme qui renverse l'ordre de la représentation traditionnelle du sexe féminin. Il est évident que Sabine est troublée par l'affrontement imminent entre les cités de Rome et d'Albe, et qu'elle reconnaît sa difficulté d'agir avec vertu face à cette guerre fratricide. Comme elle l'exprime : « [...] l'esprit le plus mâle et le moins abattu / Ne saurait sans désordre exercer sa vertu⁷⁶⁹ ». Cependant, il convient également de préciser que ses plaintes ne reflètent pas simplement la vulnérabilité souvent associée au sexe féminin. Elles résultent plutôt d'un raisonnement qui révèle une profonde sagesse et un fort sens de la vertu. Ainsi, que son mari, Horace ou encore son frère Curiace eussent préféré renoncer au funeste combat pour préserver leur amitié, Sabine eût été sans doute la première qui se serait opposée à eux comme elle le leur affirme en présence de Camille (acte II, scène 6) :

Si ce malheur illustre ébranlait l'un de vous,
Je le désavouerais pour frère ou pour époux⁷⁷⁰.

⁷⁶³ *OC, op.cit.*, acte I, scène 1, v. 2, p. 845.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*, acte I, scène 6, v. 649.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, acte I, scène 6, v. 650.

⁷⁶⁷ *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, op.cit.*

⁷⁶⁸ *OC, Horace, op.cit.*, acte III, scène 1, v. 718, p. 868.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, acte I, scène 1, v. 5-6, p. 845.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, v. 617-618, p. 864.

Ainsi, malgré l'âpreté de la situation où le destin l'attache, il n'a jamais été question pour Sabine de renoncer à son devoir d'épouse ni de sœur, et encore moins de manifester une quelconque faiblesse qui peut changer l'engagement d'Horace et celui de Curiace. Néanmoins, bien que Sabine accepte le sort des deux, elle réussit tout de même à trouver un équilibre entre « la Nature » et « l'Amour⁷⁷¹ ». Sabine n'est pas comme Cléopâtre dans la tragédie de *La Mort de Pompée*, ou la Sophonisbe de Corneille qui n'aiment que pour trouver des alliés de leurs ambitions politiques. La femme d'Horace est le lien qui unit les Horaces et les Curiaces, mais entraîne aussi, par la même occasion, le côté funeste du combat qui oppose les deux familles alliées. De fait, devant la fermeté des deux camps que rien ne semble ébranler, Sabine est prête à s'offrir en sacrifice pour, au moins, ôter le côté funeste du combat opposant son mari à son frère (acte III, 1⁷⁷²).

C'est pour cette raison que, même si Sabine cède la première place à Camille dans les deux derniers actes d'*Horace* et que sa présence est, à ce stade, « moins considérable⁷⁷³», il reste essentiel de reconnaître la place importante qu'elle occupe dans les trois premiers actes, où elle s'oppose manifestement contre la volonté masculine. Cette posture de la femme d'Horace est mise en valeur par Julie, sa confidente :

Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattants [...],
J'admira la vertu qui réduisait en vous ;
Vos plus chers intérêts à ceux de votre époux⁷⁷⁴.

Ce quatrain met en lumière les éléments de rébellion que Sabine manifeste contre l'autorité masculine à laquelle Julie tente de la soumettre. En effet, pour son amie confidente, la vertu féminine semble se définir par la soumission aux intérêts masculins, accompagnée de l'idée que les femmes ont le devoir d'accepter et de suivre la volonté des hommes. Julie présente ici la vertu sous l'un de ses aspects les plus archaïques en ce qui concerne le rôle et les droits des femmes vis-à-vis des hommes. Dans cette perspective, le rôle de Sabine prend une importance aussi prépondérante que celui des personnages historiques.

⁷⁷¹ *Ibid.*, v. 717, p. 868.

⁷⁷² *Ibid.*, v. 625-632, p. 864-865.

⁷⁷³ *Ibid.*, Examen d'*Horace*, p. 840.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, v. 62-68, p. 847.

De plus, il est important de noter que, sans son existence, le plaisir tiré de la scène⁷⁷⁵ de rencontre entre Horace et Curiace (acte II, scène 3) aurait pu être moindre. Cette rencontre, au cours de laquelle l'extrême vertu des deux protagonistes prend tout son sens, aurait été difficile à concevoir sans le préalable de l'alliance dont Sabine est l'élément central. Corneille, dans son analyse de la pièce, met en exergue le rôle crucial du personnage de Sabine dans l'aspect tragique du conflit entre les alliés. L'intrigue est tissée autour de ce lien, soulignant ainsi que les relations entre les personnages ne sont pas seulement de simples interactions, mais des forces motrices pour l'intrigue tout entière. En faisant de Sabine un maillon vital de cette chaîne, le poète montre sa maîtrise dans la construction d'un tissu complexe de relations, dont la conséquence tragique est rendue possible par cette alliance même :

Le personnage de Sabine est assez heureusement inventé, et trouve sa vraisemblance aisée dans le rapport à l'Histoire, qui marque assez d'amitié et d'égalité entre les deux familles, pour avoir pu faire cette double alliance⁷⁷⁶.

Enfin le personnage de Sabine dans *Horace* doit être considéré comme l'amorce d'une longue séquence d'inventions de caractères qui ont traversé les pièces tragiques de Corneille. Parmi ces personnages, certains, à l'instar d'Émilie dans *Cinna* (1641), de Pauline dans *Polyeucte* (1642), de Laodice dans *Nicomède* (1651) ou de Viriate dans *Sertorius* (1662) ont démontré une fermeté et une vigueur qui les ont hissées, selon le témoignage de Balzac, au rang des grandes héroïnes, rappelant l'éclat des figures antiques et les ramenant à la vie sur la scène théâtrale française au cours de la période classique. L'impact du personnage de Sabine est profondément enraciné dans l'évolution du style de Corneille, marquant un point de départ pour la création de personnages féminins forts et mémorables. Le chemin tracé par Sabine a ouvert la voie à une série d'héroïnes emblématiques, chacune portant les attributs de la fermeté et de la détermination qui ont contribué à leur grandeur. Ce trait distinctif a perduré tout au long des pièces romaines de Corneille, transcendant les limites du temps pour s'inscrire dans la lignée des héroïnes légendaires de l'Antiquité⁷⁷⁷. La puissance de cette continuité se révèle dans le caractère résolument vigoureux de personnages tels qu'Émilie, Laodice et Viriate, qui portent en eux l'héritage de Sabine. Leur fermeté d'âme et leur détermination en font des figures qui

⁷⁷⁵ *Ibid.*, acte II, scène 3, p. 858-861.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, Examen d'*Horace*, p. 841.

⁷⁷⁷ Voir la thèse de Matilde Lamy, « Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682 : un dramaturgie de l'éloge », Université d'Avignon, Ecole doctorale 537, 2012, disponible en ligne <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00911651>, consulté le 21/02/2020.

incarnent l'idéal de la femme forte et indépendante, tout en restant fidèles aux exigences de la tragédie régulière, dont Corneille est l'un des grands artisans.

b. Émilie : L'audace et la quête de vengeance contre l'empereur Auguste

1) Résumé de la pièce

Cinna est une tragédie en cinq actes publiée en 1642. L'action se situe à Rome et s'ouvre sur l'intervention d'Émilie, désireuse de venger son père, tuteur de l'empereur Auguste, tué par ce dernier pendant le *triumvirat*. Cinna, épris d'Émilie, dirige la conjuration avec Maxime pour exécuter le plan et satisfaire la jeune femme (acte I, scène 3). Lorsque les comploteurs partagent leurs intentions avec Émilie, ils sont surpris par la convocation d'Auguste (scène 4). Craignant la découverte, Cinna et Maxime se rendent à l'empereur, qui sollicite leur avis sur son éventuelle abdication. Maxime prône l'abdication tandis que Cinna, dans des propos ambigus, persuade Auguste de rester au pouvoir pour le bien de Rome (acte II, scène 1).

L'affranchi de Maxime, Euphorbe, apparaît dans l'acte IV pour dévoiler la conjuration à Auguste (scène 1). Incrédule, l'empereur avait pourtant accordé des faveurs à Cinna et Émilie, créant une dette morale envers lui. Déchiré, Auguste oscille entre punition et clémence dans une longue tirade (scène 2). Finalement, en colère et déçu, il décide de les châtier. Au même acte, Auguste rencontre Livie (scène 3), son impératrice, pour lui révéler la conjuration. Livie, déjà informée, suggère une approche opposée à celle attendue par les conspirateurs. Au lieu d'être sévère, elle conseille à Auguste de montrer clémence et magnanimité. Auguste suit le conseil de Livie et convoque Cinna. Face à l'empereur (acte V, scène 1), Cinna avoue son complot ignoble. Prêt à être puni, il est surpris par l'arrivée d'Émilie, qui confesse sa participation avec Cinna et Maxime (scène 2). Auguste annonce alors sa décision de les pardonner, unissant Émilie et Cinna et laissant ainsi un témoignage de sa grande clémence (scène 3).

2) Émilie : un exemple de courage audacieux dans sa quête de vengeance périlleuse

Il s'agit de nous pencher sur le personnage captivant Émilie, qui se distingue par son courage audacieux au sein de sa quête contre l'empereur Auguste, son père adoptif. Nous l'avons souligné dans les lignes consacrées à Sabine, Émilie se distingue par son audace et sa

détermination à forger son propre destin, même dans les circonstances les plus périlleuses. Nous explorerons comment Corneille présente Émilie comme une figure résolument nouvelle, remettant en question les normes sociales et les considérations envers les sexes. Son désir d'indépendance et son courage face à l'adversité font d'elle un personnage exceptionnel qui inspire l'admiration et la réflexion des spectateurs.

En effet, parmi les nombreuses inventions de caractères conçues par Corneille, nous pensons que la gloire d'Émilie est sans égale : la grandeur d'âme, et particulièrement la fermeté vigoureuse qui émane de son portrait en font le premier ornement de caractère parmi les personnages inventés dans ses pièces. Ce sont sa détermination indomptable et son courage résolu qui frappent le plus dans le caractère d'Émilie, une détermination qui l'incite à poursuivre sa quête de vengeance, même si cela implique des risques pour son amant, Cinna. Cette intrépidité a suscité chez les spectateurs et les lecteurs⁷⁷⁸ une admiration véhémement envers son héroïsme féminin, transcendant les conventions traditionnelles liées au genre féminin. Malgré l'enthousiasme qui a marqué le succès de *La Mariane*⁷⁷⁹ de Tristan en 1636, les attitudes convenues des femmes persistent encore dans l'inconscient collectif. C'est en cela que Balzac affirme :

[...] Un Docteur [...] se contentait le premier jour de dire que votre Émilie était la rivale de Caton et de Brutus, dans la passion de la Liberté. À cette heure il va bien plus loin. Tantôt il la nomme la Possédée du Démon de la République ; et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte et l'adorable Furie. [...] Elle [...] donne chaleur au Parti, par le feu qu'elle jette dans l'âme du Chef⁷⁸⁰.

Dans le *Dictionnaire universel* de Furetière la « passion » est décrite comme un « désir violent ou la chaleur avec laquelle on fait quelque chose⁷⁸¹ ». Selon Émile Littré, la « passion » est un « mouvement de l'âme qui, touché du plaisir ou de la douleur ressentie ou imaginée d'un objet, le poursuit ou s'en éloigne⁷⁸² ». C'est selon cette acception qu'il faut situer le portrait que Balzac dresse d'Émilie, lequel consiste essentiellement à mettre l'accent sur la passion violente avec laquelle elle prépare la vengeance de son père. De fait, nous comprenons d'emblée la

⁷⁷⁸ Voir la lettre de Pierre Bourdelot du 12 septembre 1642 [in] *OC, Cinna, op.cit.*, Notice, p. 1573.

⁷⁷⁹ Tristan L'Hermite, *La Mariane* [1637, Paris, A. Courbé], éd. J. Madeleine, Paris, Société des textes français modernes, 1992. Voir aussi *Mariamne et Hérode en Europe : métamorphoses européennes d'une histoire antique, XVI^e-XVII^e siècles*, dir., S. Berrégard et alii, *Journée d'études*, ENS de Lyon, janvier 2023, <https://www.google.com/url>, consulté le 21/02/2023.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, Lettre de Balzac à Corneille, p. 1056.

⁷⁸¹ Furetière, *Dictionnaire universel, op.cit.*, [P].

⁷⁸² *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872), éd., Editions Universitaires, 1959, entrée [P].

raison pour laquelle Balzac compare ici la détermination d'Émilie à une « adorable Furie⁷⁸³ » dans la mesure où le mot « furie » signifie au XVII^e siècle « tout ce qui se fait avec ardeur, promptitude et courage⁷⁸⁴ ».

La pièce s'ouvre sur une Émilie véhémement, passionnée et animée par un profond ressentiment envers son père adoptif, Auguste :

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 aveuglement,
Vous régnez sur mon âme un trop puissant empire [...] ⁷⁸⁵

Ce passage met en évidence le désir inébranlable de vengeance du personnage, c'est-à-dire un désir subordonnée à la vertu cardinale de la vaillance. C'est dans cette logique que nous voyons dans l'enthousiasme téméraire de la vengeance d'Émilie des similitudes avec le personnage d'Horace dans la pièce éponyme. Aveuglé par la quête d'honneur et par sa propre interprétation de la vertu Romaine, Horace, après avoir triomphé des trois Curiace, tue sa sœur, Camille, sans éprouver le moindre remords, au nom de la défense de Rome. De manière semblable à Horace, Émilie est animée par une détermination similaire lorsqu'elle poursuit sa quête de vengeance pour son père. Ainsi, bien que le comportement farouche d'Émilie puisse sembler excessif, il trouve une justification qui peut être perçue comme encore plus rationnelle que celle d'Horace envers sa sœur. Tandis qu'Horace⁷⁸⁶ justifie son sorricide par son devoir envers la patrie, il est important de souligner qu'Émilie fonde la justification de l'assassinat de l'empereur sur son devoir filial envers son père.

Ainsi, même si Émilie est consciente des « dangers⁷⁸⁷ » de mort auxquels sa « fureur si juste⁷⁸⁸ » expose son amant Cinna et ses alliés, qu'elle aime encore plus qu'elle ne hait Auguste, cela n'entrave pas son ardeur pour la vengeance. Au contraire, elle est prête à sacrifier son amour pour accomplir son devoir comme elle le confie d'ailleurs à Fulvie :

⁷⁸³ *Op.cit.*, Lettre de Balzac à Corneille, p. 1056.

⁷⁸⁴ Furetière, *Dictionnaire universel, op.cit.*, entrée [F].

⁷⁸⁵ *Ibid.*, v. 1-5, p. 913.

⁷⁸⁶ Voir Alain Niderst, « Le meurtre de Camille et le jugement d'Horace : Réflexions sur l'esthétique cornélienne » [*in*] *Les écrivains normands de l'âge classique et le goût de leur temps, Cahier des Annales de Normandie*, n°14, p. 103-109.

⁷⁸⁷ *OC, op.cit.*, *Cinna*, acte I, scene 1, v. 22, p. 914.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, v. 17, p. 913.

Je l'ai juré, Fulvie, et je le jure encore,
Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr,
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir,
Je lui prescris la loi que mon devoir m'impose⁷⁸⁹.

La vengeance obsessionnelle d'Émilie, qui s'inscrit dans la lignée de la tragédie humaniste comme le souligne Nina Hugot⁷⁹⁰, marque chez Corneille l'émergence d'un modèle héroïque féminin dont Cléopâtre dans *Rodogune* et Sophonisbe dans la tragédie qui porte son nom, sont les principales représentantes. Bien qu'Émilie aime⁷⁹¹ toujours Cinna, cela ne compromet en rien son désir de vengeance qu'elle place au-dessus de tout. La fille adoptive de l'empereur offre de nombreuses similitudes avec Sophonisbe, dont l'amour, sans être une fin en soi, est un moyen. Sa quête de vengeance semble être calculatrice et délibérée, car et en se mettant à prix (acte I, scène 2), elle soumet Cinna à un véritable chantage, tout comme le fera plus tard la reine carthaginoise auprès de Syphax, son premier mari, en le poussant à entrer en guerre contre Rome plutôt que d'accepter la paix qu'elle propose (acte I, scène 1, v. 26-28).

En outre, la tranquillité et l'audace avec lesquelles Émilie s'adresse à Auguste, qui en dépit de sa position d'empereur des Romains, est celui de qui « rougi[t] la Terre et l'Onde⁷⁹² » du sang des proscrits, suscitent une admiration profonde chez les spectateurs⁷⁹³. Cette scène est un exemple saisissant de la manière dont le personnage d'Émilie transcende les limites conventionnelles envers le sexe féminin pour embrasser son propre pouvoir et sa volonté inébranlable. Même en présence d'une figure d'autorité aussi imposante que l'Empereur Auguste, Émilie n'est pas intimidée. Sa capacité à conserver son calme et à s'exprimer avec audace (acte V, scène 2) ne fait qu'accentuer le respect que les spectateurs éprouvent pour elle. Cette scène mémorable n'est pas seulement un moment d'expression individuelle, c'est aussi une déclaration collective qui met en valeur le courage des femmes. Émilie ne se contente pas de subir les événements, mais elle prend les rênes de son propre destin en main. Son courage

⁷⁸⁹ *Ibid.*, scene 2, v. 53-57, p. 914.

⁷⁹⁰ Nina Hugot, « Une femme peut bien s'armer de hardiesse ». La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583 », Thèse de doctorat en littérature française, Université de Sorbonne, 2018, <https://www.google.com/url>, consulté le 03/01/2021.

⁷⁹¹ « Je suis toujours moi-même, et mon cœur n'est point autre, /Me donner à Cinna c'est ne lui donner rien, /C'est seulement lui faire un présent de son bien » (*op.cit.*, acte III, scène 4, v. 914-916, p. 940).

⁷⁹² *OC, ibid.*, *Cinna*, acte III, scène 4, v. 941, p. 941.

⁷⁹³ Pétris Loris, « Du pathétique à l'éthos magnanime : l'argument dans *Cinna* de Corneille », *PUF*, « Dix-septième siècle », n°219, 2003, p. 217-232, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-2-page-217.htm>, consulté le 10/11/2020.

face à Auguste, malgré sa position puissante et le poids de son autorité, la rend d'autant plus admirable et inspirante. Cette audace, associée à son indépendance d'esprit et à sa détermination inébranlable, en fait un modèle qui va au-delà des normes traditionnelles. Il est donc tout à fait justifié de la voir rejoindre les rangs des *Femmes illustres*⁷⁹⁴ de Madeleine et Georges de Scudéry. Son caractère résolu, son calme assuré et son courage sans faille font d'elle une figure qui incarne la grandeur féminine et l'émancipation, des qualités remarquables qui transcendent les pages de la tragédie pour s'inscrire dans l'imaginaire collectif et susciter une profonde admiration chez les spectateurs :

Je parlais pour l'aigrir, et non pour me défendre,
Punissez donc, Seigneur, ces criminels appas,
Qui de vos favoris font d'illustres ingrats,
Tranchez mes tristes jours pour assurer les vôtres,
Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres,
Et je suis plus à craindre, et vous plus en danger,
Si j'ai l'amour ensemble et le sang à venger⁷⁹⁵.

Le pathétique d'admiration de *Cinna* trouve en grande partie son expression dans la fureur vengeresse d'Émilie. Il est indéniable que la grandeur d'âme d'Émilie surpasse même celle de Cléopâtre dans *Rodogune* (1644). Contrairement à la reine de Syrie, dont la cruauté découle principalement de sa quête de puissance (comme en témoigne l'acte II, scène 2⁷⁹⁶) et de sa « jalouse fureur » visant à éliminer ses propres fils pour ne pas être dominée par sa rivale, [Rodogune]⁷⁹⁷, la colère d'Émilie est empreinte de justice et de légitimité. Son but est de venger son père biologique, injustement proscrit par son père adoptif. Cette distinction souligne la profondeur morale d'Émilie et la noblesse de sa cause.

Il est donc important de souligner qu'Émilie, bien qu'étant une création de Corneille, a contribué à l'« approbation si forte et si générale⁷⁹⁸ » mentionnée par Corneille dans l'examen, qui a accompagné le succès de *Cinna*⁷⁹⁹, grâce à l'admiration suscitée par le personnage

⁷⁹⁴ Madeleine et Georges de Scudéry, *Femmes illustres ou Les Harangues héroïques* [1642] Paris, Indigo et Côté-femmes, « Des femmes dans l'histoire », 2008.

⁷⁹⁵ *OC, op.cit., Cinna*, acte V, scène 2, v. 1619-1624, p. 964.

⁷⁹⁶ *OC, ibid., Rodogune*, v. 444-452, p. 220.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, Argument de *Rodogune*, p. 196.

⁷⁹⁸ *OC, ibid.*, Examen de *Cinna*, t. I, p. 910.

⁷⁹⁹ Rappelons que Corneille considère *Cinna* comme sa pièce la plus réussie : « ce poème a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'ennemis si j'en disais du mal » ([in] *ibid.*, examen de *Cinna*, p. 910). Les affirmations de Corneille sont corroborées par le témoignage de Pierre Bourdelot : « c'est la plus belle pièce qui ait été faite en France, les gens de lettres et le peuple en sont également ravis. » ([in] *OC, ibid.*, Notes, lettre du 12 septembre 1642).

d'Émilie. Les spectateurs seraient sensibles à sa quête de justice et de vengeance, et sa détermination à agir en accord avec ses valeurs éveille un sentiment profond d'émotion et de sympathie. La justesse de sa cause, la fermeté de son courage, couplée à la manière dont elle se dresse contre des forces apparemment insurmontables, pour nous, la rend incontestablement admirable et inspirante. Cette reconnaissance et cette exaltation de la grandeur d'Émilie confirment le pouvoir de la tragédie de Corneille à transcender les conventions et à inciter à une réflexion profonde sur les valeurs morales et éthiques. C'est dans ce contexte que prennent tout leur sens les commentaires de Balzac, qui témoignent de l'impact profond d'Émilie lorsqu'il constate :

Elle entreprend en se vengeant, de venger toute la Terre : elle veut sacrifier à son Père une victime qui serait trop grande pour Jupiter même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race que Pompée n'a été en la sienne, et que votre fille d'Émilie vaut sans comparaison davantage que Cinna son petit-fils⁸⁰⁰.

Il est donc manifeste que la série des femmes « illustres⁸⁰¹ » héritée de la tradition antique dont la connaissance en France a été facilitée notamment par la traduction par Amyot des *Vies parallèles des hommes illustres*⁸⁰² de Plutarque s'inscrit dans la conscience littéraire du XVII^e siècle en général et particulièrement dans la littérature dramatique où des auteurs comme par exemple Mairet (Sophonisbe⁸⁰³), Benserade (Cléopâtre⁸⁰⁴), Tristan L'Hermite (Mariane⁸⁰⁵), Corneille (Cléopâtre⁸⁰⁶, Sophonisbe⁸⁰⁷) ont réussi, dans une logique de l'exemplarité à mettre sur la scène les vertus de leurs héroïnes respectives de façon à ce que les spectateurs-lecteurs, enthousiasmés⁸⁰⁸ par la signification de leurs actions et surtout leur

⁸⁰⁰ Balzac, Lettre adressée à Corneille, *op.cit.*, 1057.

⁸⁰¹ Au XVII^e siècle, plus précisément à l'époque classique, une personne « illustre » est considérée comme un être exceptionnel dont les actions élèvent au-dessus des autres. C'est le sens que lui donne le dictionnaire de Furetière : « illustre signifie ce qui est élevé au-dessus des autres par son mérite » (*Dictionnaire universel, op.cit.*, entrée [I]).

⁸⁰² *Œuvres de Plutarque, Les Vies des hommes illustres* [1559-1565] trad. J. Amyot, Paris, Cussac, 1806.

⁸⁰³ *La Sophonisbe* [in], J. Mairet, *Théâtre complet*, Paris, éd. G. Forestier, H. Champion, « Sources classiques », *op.cit.*

⁸⁰⁴ *Cléopâtre* [1636, A. Sommaville], éd. P. Fièvre, Théâtre classique, 2006.

⁸⁰⁵ *La Mariane* [1637, Paris, A. Courbé], éd. J. Madeleine, Paris, Société des textes français modernes, 1992.

⁸⁰⁶ *La Mort de Pompée*, [in] *OC, op.cit.*, t. I.

⁸⁰⁷ *OC, ibid., Sophonisbe*, t. II.

⁸⁰⁸ « L'admiration, écrit Christian Biet, est intérieure à la tragédie en ce qu'elle est éprouvée et verbalisée par les protagonistes du héros, qui entraîne ainsi une sorte de conversion. Elle est aussi extérieure à l'action puisque les spectateurs sont, eux aussi, censés l'éprouver à l'égard du héros, puis à l'égard de ceux qui se convertissent. », [in] « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, 1998, p. 123 ; voir également *Héroïsme féminin et femmes illustres (XVI^e-XVII^e siècles). Une représentation sans fiction*, dir., Glibert Schrench & alii, Paris, Classiques Garnier, « Masculine / Feminine in Modern Europe », 2019.

grandeur d'âme face aux épreuves auxquelles elles sont soumises, puissent reconnaître en quelque sorte le comportement héroïque de grandes figures féminines. Il serait possible donc d'affirmer que l'Émilie de *Cinna*, bien qu'elle soit une invention de Corneille, est digne du portrait que dresse Le Moyne de la femme illustre dans sa *Galerie des femmes fortes*, où nous pouvons lire :

Telle est la femme de courage :
La foule affreuse des malheurs,
Ne peut déconcerter ses meurs ;
Ne peut altérer son visage⁸⁰⁹.

Il est plausible de constater que la composition des personnages féminins au sein des pièces de Corneille s'inscrit dans la thématique de la femme illustre, célébrée à la fois par les historiens et mise en avant sur la scène théâtrale. Il est indiscutable que le thème de la vertu féminine se détache comme l'un des éléments-clés de la tragédie cornélienne. Néanmoins, il est primordial de souligner que parmi les grandes héroïnes qui ont marqué la réputation du dramaturge et captivé les spectateurs-lecteurs, beaucoup ont été créées de toutes pièces. C'est le cas de personnages tels que Sabine dans *Horace*, Émilie dans *Cinna*, Laodice dans *Nicomède* et Viriate dans *Sertorius*. Elles ont été imaginées pour remplir divers rôles, que ce soit pour pallier les manques des sources historiques en termes de cohérence des éléments fondamentaux de l'action tragique, fournir des motivations crédibles aux événements historiques ou susciter l'admiration du public.

La notion de la femme illustre se reflète dans ces personnages créés par Corneille, car ils transcendent les contraintes traditionnelles et évoluent au-delà des rôles stéréotypés que la société leur assignait. Le dramaturge fait preuve d'une audace créatrice en offrant aux femmes des rôles centraux, où leur vertu, leur détermination et leur grandeur d'âme sont mises en avant. Bien que certains de ces personnages soient issus de l'imagination de Corneille, leur impact émotionnel et intellectuel n'en est pas moins réel pour mériter les éloges de Balzac. Ces héroïnes inventées apportent de la profondeur aux enjeux du drame politique et de la complexité des liens unissant les principaux protagonistes. Elles agissent comme des catalyseurs pour l'intrigue, offrant des perspectives uniques et des motivations puissantes qui façonnent le déroulement des événements. Leur présence met en lumière les capacités des femmes à

⁸⁰⁹ P. Lemoyne, *La Galerie des femmes forte*, op.cit., p. II.

s'affirmer, à agir avec courage et à prendre des décisions cruciales dans des situations exigeantes.

C. BILAN

En somme, la création de personnages féminins remarquables dans les pièces de Corneille s'inscrit dans le contexte de la célébration de la femme illustre. Ces personnages fictifs, bien qu'ils puissent différer des figures historiques, incarnent néanmoins les vertus et la grandeur d'âme de femmes extraordinaires. Ils témoignent de la capacité de Corneille à transcender les conventions et à tisser des récits puissants qui résonnent avec le public, tout en contribuant à élever les femmes au rang d'héroïnes inspirantes.

En définitive, notre exploration approfondie des réflexions théoriques de Corneille sur la tragédie et son approche de l'invention dramatique de l'histoire révèle l'importance significative de sa contribution à l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. À travers l'analyse de ses écrits théoriques portant sur les sujets de la tragédie, nous avons découvert comment le dramaturge-théoricien a réussi à réorganiser l'histoire sur scène tout en maintenant les principes de crédibilité, de vraisemblance et d'émotion. Son modèle de dramaturgie de l'histoire dans les pièces étudiées a su captiver les spectateurs, suscitant en eux une profonde admiration.

Nous avons également exploré les éléments du vocabulaire métathéâtral utilisé par Corneille, notamment les termes tels que « liberté », « autorité » et « invention ». Cette analyse a permis de mettre en lumière les pratiques de réécriture de l'histoire et les motivations qui les sous-tendent. Son habileté à tisser des liens puissants entre les personnages, les intrigues et le public a enrichi les pièces étudiées d'une dimension réflexive significative. Enfin, notre analyse nous a permis de mieux comprendre comment Corneille a abordé la représentation de l'histoire sur scène et comment ses positions théoriques ont contribué aux débats entourant les règles de la tragédie classique.

CONCLUSION

CONCLUSION

La réflexion que nous avons menée sur la réécriture de l'Histoire romaine dans les tragédies de Corneille a ouvert, nous l'espérons, de nouvelles perspectives. Elle nous a permis d'interroger et d'analyser les choix de sujets effectués par le poète dans l'ensemble des pièces, les mécanismes complexes qui ont guidé la composition de chacune d'elles, ainsi que les méthodes de structuration mises en place pour répondre aux exigences des règles dramaturgiques et aux aspirations poétiques qui étaient les siennes. Cette analyse a également débouché sur l'exploration des différentes techniques déployées par le dramaturge en fonction des spécificités de chaque pièce, que celles-ci traitent d'événements historiques notoirement connus ou plus obscurs et, par conséquent, peu ou mal connus des lecteurs et spectateurs. Ce processus de réécriture de l'Histoire romaine a apporté de la lumière sur la supposée fidélité de Corneille à la vérité historique. Nous avons pu mettre en évidence que, malgré les positions théoriques du dramaturge concernant les sujets de la tragédie, telles qu'exprimées dans les trois *Discours*⁸¹⁰, et malgré son insistance sur la nécessité de se conformer aux événements tels qu'ils sont rapportés par les historiens, notamment dans ses examens de pièces comme *Horace*⁸¹¹ et d'*Héraclius*⁸¹², il a tendance, dans la plupart des tragédies que nous avons analysées, à refondre considérablement les sources historiques. Cette dynamique met en relief la complexité de l'approche du poète envers l'histoire, où son objectif allait au-delà de la simple reproduction des événements passés. Elle s'étendait plutôt vers une réinvention créatrice visant à servir son art tout en stimulant l'émotion et la réflexion des spectateurs et lecteurs.

Cependant, nous ne saurions rendre compte de la diversité des techniques par lesquelles Corneille remodèle la matière originelle sans remarquer l'attention particulière qu'il accorde aux événements extraordinaires de l'Histoire romaine qui les inspirent, qu'il s'agisse de grands conflits entre nations, de querelles internes, de complots qui aboutissent à des fratricides, ou encore de révoltes de peuples étrangers contre l'impérialisme romain. En effet, depuis les origines mythiques de la cité romaine visibles dans *Horace*⁸¹³ jusqu'à la chute de l'Empire marquée par la crise successorale après la mort de Néron telle qu'elle se reflète dans *Othon*, en passant par les époques des guerres hégémoniques (contre les monarchies de Carthage, de Bithynie respectivement dans *Sophonisbe* et *Nicomède*) et civiles sous la République (*Sertorius*

⁸¹⁰ *OC, op.cit.*, t. III, p. 117-118.

⁸¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 839.

⁸¹² *Ibid.*, t. II, p. 359-361.

⁸¹³ Voir figure en annexe.

et *La Mort de Pompée*), c'est quasiment toute la destinée épique ou romanesque de la ville aux Sept Collines qui est dramatisé par notre poète⁸¹⁴. Ainsi, le dramaturge privilégie résolument l'histoire en tant que fondement de ses pièces, car il reconnaît que les enjeux de ces événements historiques fournissent une matière riche propre à soutenir l'intérêt dramatique de ses pièces. En tant qu'ancien élève des jésuites de Rouen, Corneille a tiré de sa vaste culture classique les fondements d'un éclectisme fécond pour sa démarche artistique. Après avoir puisé son inspiration dans la mythologie grecque, comme le montre sa *Médée*⁸¹⁵ en 1634, ainsi que dans l'histoire espagnole avec *Le Cid* en 1637⁸¹⁶, il se tourne vers une autre source ancrée elle aussi dans la réalité, à savoir l'Histoire de la Rome antique. Cette approche témoigne de son éclectisme, où il fusionne différentes sources historiques afin de créer des pièces avec des intrigues complexes et efficaces, visant à susciter des émotions telles que la crainte et la pitié ou encore l'admiration chez les spectateurs et les lecteurs.

⁸¹⁴ Voir Simone Dosmond, « La Tragédie à sujet romain : historique et typologie (1552-1778) », Thèse pour le Doctorat de 3^e cycle, Université de Poitiers, Faculté des Lettres et des Langues, 1981. Le critique souligne le rôle fondamental de l'Histoire de la Rome antique dans l'émergence de la tragédie historique. Il constate à ce propos : « De 1634, date où paraît la Sophonisbe de Mairet aux années 1670 environ, la tragédie romaine, bientôt dominée par l'éclatante supériorité de Corneille, connaît en effet son âge d'or. Sa chance est de coïncider – mais ne s'agit-il que d'un heureux hasard ? – avec un des sommets de la civilisation universelle, comme si Rome même était ressuscitée et que l'âge augustéen se fût réincarné dans « le siècle de Louis », *ibid.*, p. 47.

⁸¹⁵ Voir Louis MARIN, « Théâtralité et Pouvoir. Magie, machination, machine : *Médée* de Corneille », [in] Christian Lazzeri, Dominique Reynié, dir., *Le Pouvoir de la raison d'État*, Paris, 1992, p. 231-259 ; Marc FUMAROLI, « De Pierre Corneille à Jean Racine. De *Médée* à *Phèdre* : Naissance et mise à mort de la tragédie 'cornélienne' », [in] *Idem, Héros et Orateurs*, Genf, 1996, p. 493-518 ; Marie-Odile SWEETSER, « Refus de la culpabilité : Médée et Corneille », [in] *Travaux de littérature*, Vol. VIII, *La Culpabilité dans la littérature française*, 1995, p. 113-123 ; Françoise CHARPENTIER, « Médée, figure de la passion. D'Euripide à l'âge classique », [in] Bernard Yon, dir., *Prémices et floraison de l'Âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, Saint-Étienne, 1995, p. 388-402 ; Liliane PICCIOLA, « De la tragédie sénèque à la tragédie de machines, permanence de Médée », *XVII^e siècle*, 190, 1996, p. 43-52 ; Christian DELMAS, « Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVII^e siècle », [in] Michel Menu, dir., *Médée et la violence. Colloque international organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 28, 29 et 30 mars 1996 à l'initiative du C.R.A.T.A.*, Toulouse, 1996, p. 219-228 ; Georges FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996 ; *idem*, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris 1998 ; John D. LYONS, « Tragedy comes to Arcadia: Corneille's *Médée* » [in] Claire Carlin, Kathleen Wine, dir., *Theatrum Mundi. Studies [in] Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, 2003, p. 198-205 ; Emmanuelle HENIN, « Médée aux limites de la représentation ? Le traitement scénique de l'infanticide », [in] Lucie Comparini & Marc Vuillermoz, dir., *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre du XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, Éditions de l'université de Savoie, 2008, p. 15-36. Voir aussi Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642. Pratiques tragiques française de Hardy à Corneille)*, Paris, PUPS, 2014.

⁸¹⁶ Voir Ferdinand Brunetière, « Corneille et le théâtre espagnol », *Revue des Deux Mondes*, Vol., 13, n° 1, 1903, p. 189-216 ; Corneille, *Le Cid*, édition par Louis Petit de Julleville, Paris, Hachette, 1887, *Chefs-d'œuvre de Corneille, Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte*, préface et notes par F. Brunetière, Bibliothèque d'éducation et de récréation, Paris, J. Hetzel et Cie, Paris, 1894 ; voir également Liliane Picciola, « Des vers espagnols aux vers cornéliens du *Cid* : modalités et intensions des réécritures » [in] *Pierre Corneille, la parole et les vers*, dir., Myriam Dufour-Maître, *Publications numériques du CÉRÉDI*, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n°26, 2020, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=935>, consulté le 05/09/2022.

La première phase de notre investigation nous a conduit à explorer les intrications entre la tragédie classique et l'Histoire, et à étudier les fondements théoriques et les regards critiques qui entourent la composition des sources historiques au cours du XVII^e siècle, particulièrement à partir des années 1634. L'objectif fondamental de notre travail consistait à essayer de comprendre comment l'Histoire était intégrée à la tragédie, tout en analysant les implications esthétiques et théoriques sous-jacentes à cette démarche. En premier lieu, nous avons examiné le statut de l'Histoire à cette époque, constatant qu'elle oscillait entre réel et fiction, engendrant ainsi des débats relatifs à la licéité de sa réécriture et engendrant des discussions sur sa proximité avec la fiction. À cet égard, nous avons examiné la controverse enchevêtrant véracité historique et crédibilité théâtrale en analysant les positions des éminents théoriciens de cette période, tels que Chapelain, La Mesnardière et l'abbé d'Aubignac, qui se sont livrés à des débats ardues sur la vraisemblance et l'insertion de l'Histoire au sein de la tragédie. Nous avons également scruté les considérations théoriques émanant de Jean Mairet dans sa *Préface, en forme de discours poétique*⁸¹⁷, un discours poétique qui établit une distinction claire entre le rôle de l'historien et celui du poète. C'est dans cette perspective que nous avons mis en valeur les multiples enjeux gravitant autour de l'exploitation de l'Histoire romaine dans la tragédie régulière en France au XVII^e siècle. Ces éléments nous ont permis de poser les fondements pour la suite de notre étude concernant les pratiques de réécriture des sources romaines chez Corneille.

Dans la deuxième partie de notre analyse, nous nous sommes concentré sur les techniques spécifiques utilisées par Corneille pour réécrire l'histoire dans ses tragédies romaines, en tenant compte des considérations esthétiques et théâtrales de l'époque. À ce propos, l'analyse minutieuse des techniques d'invention dramatique de l'histoire mises en œuvre par le poète révèle une profondeur et une complexité insoupçonnées dans notre approche. À travers une composition subtile mêlant conservation, suppressions et ajouts, le dramaturge réussit à remodeler le substrat historique pour le plier à la fois aux exigences dramatiques et à ses intentions poétiques. Nous avons d'abord exploré les principes directeurs de l'organisation de l'histoire adoptés par le dramaturge, révélant ainsi une double démarche dans son traitement des sources historiques. Une première démarche qui consiste à conserver autant que possible la trame historique suivie dans la plupart de ses premières et dernières pièces romaines, où il aborde des sujets très connus du public, tels que ceux décrits par Tite-Live dans son *Histoire*

⁸¹⁷ *Préface, en forme de discours poétique* [1631] [in] Jean Mairet, *Théâtre complet, op.cit.*, éd., G. Forestier, t. II.

romaine⁸¹⁸ ou ceux tirés des *Vies des hommes illustres*⁸¹⁹ de Plutarque, accessibles grâce aux travaux des humanistes de la Renaissance⁸²⁰. La seconde démarche cornélienne, entre 1644 et 1651, au cours de laquelle il produit des pièces comme *Nicomède*, se caractérise par une réduction drastique de la matière originelle. Nous avons également scruté ses techniques par lesquelles il déplace ou tait des faits historiques susceptibles de heurter la vraisemblance ou la bienséance. Un exemple se trouve dans *Nicomède*, où le dramaturge renonce aux aspects les plus violents de l'histoire originelle, tels que le régicide de Prusias, pour répondre aux impératifs des règles de la tragédie. Il propose ainsi une réécriture de la matière originelle visant à créer une tragédie au dénouement heureux, comme il l'a fait un an plus tôt avec sa comédie héroïque, *Don Sanche D'Aragon*⁸²¹.

Ensuite, nous nous sommes plongé dans l'examen des ajouts dans la réécriture de la trame historique issue des sources. Nous avons observé que Corneille recourt à ces ajouts pour combler les manquements de la matière historique par rapport aux exigences du genre théâtral, renforcer les motivations des personnages et générer des moments dramatiques plus intenses. C'est dans cette logique que le personnage d'Émilie est introduit dans *Cinna* pour donner un nouveau relief au complot ourdi par le personnage éponyme, ainsi que sa dénonciation par son principal allié et rival Maxime. Ces ajouts peuvent également entraîner la substitution ou le remplacement des éléments choquants ou problématiques issus des sources par des éléments mieux adaptés aux conventions dramatiques de l'époque, telles que le respect de la vraisemblance et des bienséances. L'examen des pièces à la lumière des sources d'inspiration, nous a permis d'étudier et d'appréhender les méthodes prédominantes utilisées par Corneille pour réorganiser la matière brute tirée des sources historiques. Ces méthodes ont permis entre autres de créer des trames théâtrales susceptibles de susciter l'admiration du public, comme Corneille le souligne dans les examens de *Rodogune*⁸²² et de *Nicomède*⁸²³. En plongeant dans la manière dont Corneille manie ces éléments, nous avons mis en lumière sa capacité à

⁸¹⁸ *Histoire romaine, Livres I à V : De la fondation de Rome à l'invasion gauloise*, trad. A. Flobert, Paris, Flammarion, 1995.

⁸¹⁹ *Les Vies des hommes illustres* [1559], trad. J. Amyot, Paris, Gallimard, vol. 1 et 2, « Bibliothèque de la Pléiade », 1937.

⁸²⁰ Pour obtenir une perspective globale de l'ampleur des traductions des *Vies parallèles* de Plutarque, notamment celle d'Amyot qui a contribué la vulgarisation de l'Histoire de la Rome antique aux XVI^e et XVII^e siècles en France, nous pouvons consulter l'article de Sandra Grémy-Deprez, « Une source privilégiée du Télémaque : *Les Vies des hommes illustres* de Plutarque », *Littératures classiques*, n°70, 2009, p. 225-242.

⁸²¹ *OC, op.cit.*, t., II, p. 547-621.

⁸²² *Ibid.*, p. 202-203.

⁸²³ *Ibid.*, p. 643.

transmuer es événements historiques en une narration théâtrale cohérente et émotionnellement efficace pour provoquer l'admiration du public.

Par la suite, nous avons exploré les principes sous-jacents qui guidaient le remaniement et la structuration de l'histoire au sein de ses tragédies. Notre étude s'est plus particulièrement penchée sur les techniques principales de reconfiguration de la matière historique, utilisées avec habileté par Corneille pour créer une tension dramatique dans ses pièces, en mettant en scène des conflits internes au sein des familles ou entre les protagonistes, éléments souvent cruciaux dans ses tragédies romaines. À travers notre analyse des suppressions et des ajouts, nous avons pu discerner les fondements de ses pratiques de réécriture des sources en fonction de ses tragédies. En éclairant sa capacité à transformer la matière historique en une expérience théâtrale efficace, notre investigation a révélé le fondement même de son habileté créatrice. De la préservation à la réinvention, de la structuration à la création de tensions dramatiques, le poète emploie tout un ensemble de techniques dans le but de réarranger l'histoire de manière à créer des pièces qui parviennent à trouver une subtile harmonie entre réalité historique et art dramatique.

En fin de compte, cette exploration des méthodes d'invention dramatique de l'histoire chez le dramaturge nous aura permis de mieux comprendre sa maîtrise exceptionnelle du processus de création théâtrale. Chaque réaménagement, chaque ajout subtil, chaque modification ou ajustement témoigne de sa capacité à transcender le simple enchaînement chronologique des événements et à donner vie à des personnages historiques qui, sous sa plume, deviennent des protagonistes vibrants et complexes, évoluant au sein d'intrigues qui suscitent de fortes émotions chez les spectateurs, comme il revendique dans son *Discours de la tragédie*⁸²⁴. Ces techniques d'invention, pratiquées par le dramaturge avec ingéniosité et perspicacité dans les pièces étudiées, tracent un parcours fascinant au cœur de la création dramatique de l'auteur. Elles soulignent la manière dont la matière originelle, modelée par sa vision créatrice, devient un matériau vibrant et malléable, insufflant ainsi une nouvelle vie à des récits anciens.

Dans la troisième et dernière partie de cette étude, nous nous sommes penché sur les réflexions théoriques de Corneille concernant la nature des faits historiques qui inspirent ses

⁸²⁴ OC, *ibid.*, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, p. 152-153.

pièces. En effet, tout au long de sa longue carrière, le dramaturge s'est efforcé à analyser lui-même ses pièces en mettant en évidence leurs triomphes ainsi que leurs déconvenues. Cela est manifeste, depuis l'*Excusatio* de 1637⁸²⁵ jusqu'aux trois *Discours* et aux examens de ses pièces qui figurent dans l'édition complète de son théâtre en 1660, en passant par ses préfaces, notamment celles qui précèdent *Rodogune* et *Héraclius*. Au fil des années, le poète a élaboré à travers ses tragédies romaines une esthétique théâtrale diverse qui ne « se greffe sur l'histoire [mais] qui [l]'utilise [...] qui la réfléchit⁸²⁶ ».

Les trois *Discours* peuvent être envisagés comme des prises de position polémiques⁸²⁷, notamment à l'encontre de *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac. Cependant, il est tout à fait possible de les interpréter comme la fondation d'une autorité légitime destinée à éclairer les choix dramaturgiques du poète et à les défendre face aux interprétations rigoureuses des érudits, en particulier en ce qui concerne le principe de vraisemblance en tant que pilier de la tragédie. Après la querelle suscitée par son *Cid* en 1637, Corneille semble s'être trouvé dans l'obligation de justifier le succès remporté par ses pièces et de les défendre contre les reproches des doctes, notamment d'Aubignac dont l'interprétation stricte de la règle de la vraisemblance s'oppose manifestement à ses affirmations à propos des grands sujets de la tragédie au début du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*⁸²⁸. Malgré son écart à l'égard des conceptions théâtrales défendues par les savants, il est évident que le dramaturge-théoricien tente de suivre de la manière la plus proche la pensée aristotélicienne, selon ses choix dramaturgiques.

Cependant, il convient de souligner que Corneille refuse de se plier systématiquement aux préceptes des doctes et n'hésite pas assez souvent à se démarquer de ceux-ci dès qu'ils s'attaquent à ses propres réalisations. Plus remarquable encore, il nourrit l'ambition de les affronter sur leur propre terrain, celui de la théorie de l'art dramatique, en cherchant à établir un dialogue direct entre lui-même et Aristote. Cette entreprise vise à élaborer une poétique générale ancrée dans l'expérience même de la création théâtrale, illustrant ainsi ses prises de

⁸²⁵ *La Querelle du Cid*, éd., J.-M. Civardi, *op.cit.*

⁸²⁶ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, *op. cit.*, p. 268

⁸²⁷ Voir B. Louvat et M. Escola, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op.cit.* Les critiques reviennent en long en large sur les « protestations de Corneille » contre les interprétations strictes de La Poétique préconisées par d'Aubignac. Ainsi, ils expliquent : « cet antagonisme de fond éclate logiquement dans la définition du sujet tragique ou du « beau poème » : pour d'Aubignac, le poète dispose d'une entière liberté en regard de l'Histoire, dont il peut modifier « la principale action pourvu qu'il fasse un beau poème », [...] ; pour Corneille au contraire, le sujet d'une tragédie sera d'autant plus efficace qu'il mettra en scène un conflit pour partie extraordinaire, si bien qu'il faut aller jusqu'à dire que « le sujet d'une belle tragédie doit n'être point vraisemblable (Avis au lecteur d'*Héraclius*) » « Présentation », p. 33.

⁸²⁸ *OC*, *op.cit.*, t. I, p. 124.

positions (souvent singulières) au sein des débats artistiques et intellectuels dont la querelle du *Cid* et celle de la *Sophonisbe* restent des jalons marquants. Malgré son écart par rapport aux conceptions théâtrales défendues par les érudits, il est évident que le dramaturge-théoricien tente de se rapprocher au mieux de la pensée aristotélicienne. Cette entreprise vise à élaborer une poétique générale enracinée dans l'expérience même de la création théâtrale (la sienne), démontrant ainsi sa remarquable habileté à naviguer au sein des débats artistiques et intellectuels, dont les querelles du *Cid*⁸²⁹ et de *Sophonisbe*⁸³⁰ demeurent des moments clés.

En définitive, cette thèse offre un point de vue qui, à notre avis, ouvre des perspectives pour approfondir l'analyse du développement d'un modèle dramatique de l'Histoire romaine. Notre analyse des techniques de réécriture de l'histoire dans les tragédies romaines de Corneille a démontré comment le dramaturge manipule habilement les sources historiques pour créer des pièces qui suscitent « l'approbation générale des spectateurs⁸³¹ ». Cependant, cette approche pourrait également être élargie pour examiner plus généralement la manière dont le dramaturge a abordé le réagencement des sources mythologiques dans ses pièces, en mettant l'accent sur les mécanismes dramatiques visant à provoquer l'intérêt et l'admiration du public de son temps.

⁸²⁹ *La querelle du Cid*, op.cit., éd., J.-M. Civardi.

⁸³⁰ Nous retrouvons une excellente présentation du déroulement de la querelle du *Cid*, de ses principaux acteurs et des textes qui la constituent dans l'introduction à l'édition critique des dissertations de d'Aubignac donnée par N. Hammond et M. Hawcroft : *Dissertations contre Corneille*, Exeter University Press, 1995. Les textes de Donneau de Visé ont été récemment réédités par B. Bourque (*Donneau de Visé et la querelle de Sophonisbe. Écrits contre l'abbé d'Aubignac*, Tübingen, G. Narr, 2014), à l'exception de la *Critique de la Sophonisbe*, parue à l'origine dans les *Nouvelles Nouvelles*, et qui est disponible en ligne : <http://www.nouvellesnouvelles.fr/tomeIII.html>. La *Lettre sur les Remarques qu'on a faites sur la Sophonisbe de M. Corneille*, dont l'auteur est resté anonyme, avait été rééditée dans le premier volume du *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine* de l'abbé Granet, Paris, Gisse et Bordelet, 1740. Voir également l'article de Cinthia Meli, « La Querelle de la *Sophonisbe* : enjeux critiques » [in] *La Médiatisation du littéraire dans l'Europe des xvii^e et xviii^e siècles*, dir., F. Boulerie, Tübingen, G. Narr, 2013, p. 87-99 ; elle y analyse les diverses lectures dont la querelle a fait l'objet, et y développe une lecture relative à l'émergence d'une nouvelle forme de critique dramatique.

⁸³¹ *OC*, op.cit., examen de *Cinna*, p. 910.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

Notre édition de référence est celle des *Œuvres complètes*, procurée par Georges Couton dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 3 vol., 1980, 1984, 1987. Nous avons consulté aussi l'édition de Maurice Rat, le *Théâtre complet* de Corneille (Frères Garnier, 3 vol., 1942) et l'édition de Liliane Picciola, *Théâtre complet* de Pierre Corneille (Classiques Garnier, 3 vol., 2014, 2016, 2017). Les œuvres citées ci-dessous sont classées par ordre chronologique et leur édition originelle est donnée entre crochets.

Horace [*Horace, tragedie*. [marque] A Paris, Chez Augustin Courbé, Libraire & Imprimeur de Monsieur frere du Roy, dans la petite Salle du Palais, à la Palme. [filet] M. DC. XXXXI. [1641]. Avec Privilege du Roy. — in-4° A.], p. 830-901 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Couton.

Cinna [*Cinna ou la clemence d'Auguste Tragedie*. Horat. — cui lecta potenter erit res Nec facundia deferet hunc, nec lucidus ordo. [bandeau] Imprimé à Roüen aux despens de l'Autheur, & se vendent. A Paris, Chez Toussaint Quinet, au Palais, sous la montée de la Cour des Aydes. [filet] M. DC. XLIII. [1643]. Avec Privilege du Roy. — in-4°, 903-969 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Couton.

Polyeucte [*Polyeucte martyr. Tragedie*. [fleuron] A Paris, Chez Antoine de Sommaville, en la Gallerie des Merciers, à l'Escu de France. & Augustin Courbé, en la mesme Gallerie, à la Palme. Au Palais. [filet] M. DC. XLIII. [1643]. Avec Privilege du Roy. — in-4°, p. 971-1050 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Couton.

La Mort de Pompée [*La Mort de Pompee. Tragedie*. [fleuron] A Paris, Chez Antoine de Sommaville, en la Gallerie des Merciers, à l'Escu de France. & Augustin Courbé, en la mesme Gallerie, à la Palme. Au Palais. [filet] M. DC. XLIV. [1644]. Avec Privilege du Roy. — in-4°.], 969-1134 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton.

Nicomède [*Nicomede Tragedie*. [fleuron] A Rouen, Chez Laurens Maurry, près le Palais. [filet] Avec Privilège du Roy. M. DC. LI. [1651]. Et se vend A Paris, Chez Charles de Sercy, au Palais, dans la Salle Dauphine, à la bonne Foy Couronnée. — in-4°], p. 637-712 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. II, éd. G. Couton.

Sertorius [*Sertorius, tragedie*. [fleuron] Imprimé à Rouen, Et se vend A Paris, Chez Augustin Courbé, au Palais, en la Galerie des Merciers, à la Palme. Et Guillaume de Luyne, Libraire Juré, au Palais, en la Galerie des Merciers, à la Justice. [filet] M. DC. LXII. [1662]. Avec Privilege du Roy. — in-12 par demi-feuille], p. 307-377 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. III, éd. G. Couton.

La Sophonisbe [*Sophonisbe, tragedie*. Par P. Corneille. [fleuron] Imprimée à Rouen, Et se vend à Paris, Chez Guillaume de Luyne, Libraire Juré, au Palais, au Palais, en la Galerie des Merciers, à la Justice. [ou] Chez Thomas Jolly, au Palais, dans la petite Salle, aux Armes de Hollande, & à la Palme. [ou] Chez Louis Billaine, au Palais, au second Pilier de la grand' Salle, à la Palme, & au grand Cesar. [filet] M. DC. LXIII. [1663]. Avec Privilege du Roy. — in-12 par demi-feuille], p. 379-446 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. III, éd. G. Couton.

Othon [*Oton [ou] Othon Tragedie*. Par P. Corneille. [fleuron] A Paris, Chez Guillaume de Luyne, Libraire-Juré, au Palais dans la Sale des Merciers, à la Justice. [ou] Chez Thomas Jolly, au Palais dans la petite Sale des Merciers à la Palme & aux Armes de Hollande. [ou] Chez Louys Billaine, au second Pillier de la grand Sale du Palais, à la Palme & au grand Cesar. [filet] M. DCL LXV. [1665]. Avec Privilege du Roy. — in-12 par demi-feuille], p. 459-529 [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, t. III, éd. G. Couton.

II. DICTIONNAIRES

A. Dictionnaires de la langue française

CAYROU Gaston, *Le Français classique : lexique de la langue du dix-septième siècle expliquant d'après les dictionnaires du temps et les remarques des grammairiens le sens et l'usage des mots aujourd'hui vieillis ou différemment employés*, coll. « La Littérature Française illustrée », Paris, Didier, 1948.

Dictionnaire de l'Académie française, dédiée au roi, Paris, chez la Veuve de Jean-Baptiste Coiganrd et Jean-Baptiste Coiganrd, 1694, 2 vol.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, chez Jean-Baptiste Coiganrd, 1694, 2 vol.

Dictionnaire universel français et latin, contenant la signification et la définition, dit Dictionnaire de Trévoux, Paris, chez Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Estienne Ganeau et Nicolas Gosselin, 1721, 5 vol.

Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris, La Compagnie des Libraires Associés, 1704, 8 vol.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois* [1690], t. II et III, Paris, Hachette Livre- BNF, 2013.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* [1925], Paris, Didier, 7 tomes, 1967.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française* [1873], Paris, Hachette Livre poche, 2008.

NICOT Jean, *Trésor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 2 vol., 2016.

RICHELET Pierre-César, *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise* [1980], éd. Hachette Livre- BNF, 2013.

Trésor de la langue française, Paris, éd. Centre national de la recherche scientifique, 1971.

B. Dictionnaires du théâtre

BEAUCHAMPS Pierre-François Godard de, *Recherches sur les théâtres de France : depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent par M. de Beauchamps*, Paris, Prault père, 1735.

BLUCHE François, dir., *Dictionnaire du Grand Siècle* [1990], Paris, Fayard, 2005.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4e éd. Paris, Bordas, 2008.

DANDREY Patrick, dir., *Dictionnaire des lettres françaises, Le XVII^e siècle* [1951], édition revue, Paris, LGF, 1996.

LÉRIS Antoine M. de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, C. A. Jombert, 1763.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, « Lettres supérieures », 1997.

VUILLERMOZ, Marc, dir., *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1998.

III. TRAITÉS DE POÉTIQUE

A. Antiquité

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

HORACE, *Art poétique* [in] *Épîtres* [1934], éd., François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1964.

B. XVI^e -XVIII^e siècles

AUBIGNAC abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, « Champion Classiques », 2011.

BALZAC Jean-Louis Guez de, *Lettre de M. de Balzac à M. de Scudéry sur ses Observations du Cid*, Paris, Augustin Courbé, 1638.

BOILEAU Nicolas, *Satires - Épîtres- Art poétique* [1674] éd. Jean-Pierre, Collinet, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985.

BOSSUET Bénigne, *Oraisons funèbres* [1665], éd. Jacques Truchet, Paris, Classiques Garnier, 1998.

CHAPELAIN Jean, *Lettres de Jean Chapelain*, de l'Académie Française, [1626], éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1880.

CHAPELAIN Jean, « Discours sur la règle des vingt-quatre heures » [1630] [in] *Opuscules critiques* [1936], éd. A. Hunter, Droz, « Textes Littéraires français » 2007.

CHARPENTIER Louis, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, Lyon, P. Cellier et Paris, Dufour, 1768.

CORNEILLE Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique* [1660], éd. Marc Escola, Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 1999.

GRACIÁN Baltasar, *Le Héros* [1637], Paris, Gallimard, « Le Cabinet des Lettrés », 2000.

HEINSIUS Daniel, *De Constitutione Tragoediae* [1611], dite *La Poétique d'Heinsius*, trad. Anne Duprat Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2001.

LA MESNARDIÈRE H.-J. Pilet de, *La Poétique* [1640], éd. Jean-Marc, Civardi, Paris, H. Champion, « Sources Classiques », 2015.

LAMY le Père Bernard, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Paris, A. Pralard, 1668.

LA TAILLE Jean de, *De l'Art de la tragédie* [1572], éd. Christian Baratant, Paris, Eurédit, « Théâtre du monde entier », 12, 2007.

LA BRUYÈRE Jean de, *Les Caractères* [1688], éd. Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

LA PINELIÈRE Guérin de, *Le Parnasse ou le critique des poètes*, Paris, Toussaint Quinet, 1636.

LONGIN, *Traité du Sublime [Ier ou IIIe s.]*, traduction et préface de Boileau, dans *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 340-402.

MAIRET Jean, *Préface en forme de discours poétique à La Sylvanire ou La Morte vive, Tragi-comédie pastorale* [1631], [in] *Théâtre du XVII^e siècle*, éd., J. Scherer, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol. 1, 1975.

NICOLE Pierre, *Traité de la comédie* [1667], éd., G. Couton, Les Belles Lettres, 1961.

PELETIER DU MANS, Jacques, *L'Art poétique* [1555] [in] *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche Classique, 1990.

PURE Abbé Michel de, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, M. Brunet, 1668 ; *La Précieuse*, éd. Myriam Dufour-Maître, Paris, Honoré Champion, 2010.

RAPIN René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes* [1674], éd., E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970.

SAINT-EVREMOND Charles de, *Œuvres choisies de Saint-Evremond*, Paris, Firmin-Didot, 1668.

SARASIN Jean François, *Discours de la tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry dédiées à l'Académie française par Monsieur de Sillac d'Arbois* [in] Scudéry, *L'Amour tyrannique, tragi-comédie*, éd., A. Courbé, 1639, p. 1-23.

SCALIGER Jules César, *La Poétique* [1570], éd. Jacques Chomart, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1994.

SCUDÉRY Georges de, *Observations sur Le Cid* [1637], [in] Corneille, *Le Cid*, Amsterdam, éd., M. Margitic, John B. P. Company, 1989.

SÉBILLET Thomas, *Art poétique françois* [1548], éd. Félix, Gaiffe Paris, Nizet, « Société des textes français modernes », 1988.

C. Ouvrages critiques modernes relatifs au théâtre

BAUDOIN Charles, *Le Triomphe du héros. Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Epoques du théâtre français (1636-1850). Conférences de l'Odéon*, Paris, Hachette, 1896.

CAMPBELL Joseph, *The Hero with a Thousand Faces* [1949], Londres, Paladin, 1988.

- COUPRIE Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Nathan « Université », 1998.
- DELMAS Christian, *La Tragédie à l'âge classique, (1553-1770)*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1994.
- DELTOUR Frédéric, *Les Ennemis de Racine au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Didier et Cie, 1859.
- DESCHANEL Emile, *Le Romantisme des Classiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- DOMENACH Jean Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.
- DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.
- DUPONT Florence, *Du Sublime*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 1988.
- HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans [1858-1859]*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- GEOFFROY Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique [1819]*, Paris, Pierre Blanchard, 1825.
- GUICHEMERRE Roger, *Visages du théâtre français au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1994.
- FUMAROLI Marc, *La Diplomatie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1998.
- HANS Robert Jauss, *Pour une Herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.
- KADARÉ Ismaïl, *Hamlet, le prince impossible*, Paris, Fayard, 2007.
- KREMER Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Kimé, 2008.
- La Littérature et le sublime*, MAROT Pierre (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- LANDRY Jean-Pierre et MORLIN Isabelle, *La Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993.
- LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Le Sublime*, Revue d'*Histoire Littéraire de la France*, janv-février 1986, n°1.
- LITMAN Théodore, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971.
- LOUVAT Bénédicte, *Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES, « Campus Lettres », 1997.
- MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique [2006]*, t. III, Paris, Champion, « Dictionnaires & références », 2017.

- MONNEYRON Frédéric et THOMAS Joël, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2002.
- MOREL Jacques, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MOREL Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, « U. Série Lettres françaises », 1965.
- PARFAICT François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Morin et Flahault, 1734-1749.
- ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.
- ROUSSET Jean, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.
- REGUIG Delphine, *Histoire littéraire du xvii^e siècle*, Paris, A. Colin, « Coursus », 2017.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Port-Royal [1840-1859]*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1953.
- SAKHAROFF Micheline, *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France [1950]*, (éd. revue et augmentée, préface de G. Forestier), Paris, Armand Colin, 2014.
- SELLIER Philippe, *Le Mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Paris, Bordas, 1970.
- SIGURET Françoise, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1985.
- SIMON Pierre-Henri, *Le Domaine héroïque des lettres françaises X^e -XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963.
- TOURNAND Jean-Claude, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1970.
- TRUCHET Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, P. U. F., 1975.
- TRUCHET Jacques, *Le XVII^e siècle : diversité et cohérence*, Paris, Berger Levrault, 1992.
- UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- VIDAL-NAQUET Pierre et VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972.

IV. TRAGÉDIES HISTORIQUES FRANÇAISES

A. Tragédies inspirées de l'Histoire la Rome antique au XVI^e siècle

À noter que la bibliographie ci-dessous est loin d'être exhaustive à l'image de la bibliographie générale. Il s'agit simplement de quelques tragédies des seizième et dix-septième siècles qui, pareilles à celles de mon corpus, sont inspirées essentiellement de l'Histoire romaine.

GARNIER Robert, *Cornélie Tragédie* [1574], éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », 2002.

GARNIER Robert, *Marc Antoine* [1578] [in] *Théâtre complet*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », 2010.

GARNIER Robert, *Porcie Tragédie* [1568], éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, « Textes de la Renaissance », 1999.

JODELLE Étienne, *Cléopâtre captive* [1553], éd. Jean-Dominique Beaudin, Françoise Charpentier, José Sanchez, Bordeaux, Mugron J. Feijóo « Texte », 1990.

JODELLE Étienne, *Théâtre complet. Tragédies*, éd. Christine de Buzon, Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *Sophonisbe, tragédie* par A. Montchrétien, Caen, Vve de Jacq. Lebas, 1596.

MONTREUX Nicolas de, *Cléopâtre* [in] *OEuvre de la Chasteté, qui se remarque par les 440 diverses fortunes, adventures, et fidelles amours de Criniton & Lydie. Livre premier. Ensemble la tragedie de Cleopatre. Le tout de l'invention d'Ollenix du Mont- Sacré...*, Paris, A. Saugrain, 1595.

B. Tragédies inspirées de l'Histoire la Rome antique au XVII^e siècle

BENSERADE Isaac de, *La Cléopâtre de Benserade*, Paris, A. de Sommaville, 1636.

CHAPELLE Jean de La, *Cléopâtre tragédie*, Paris, J. Ribou, 1682.

CHAULMER Charles, *La Mort de Pompée*, Paris, A. de Sommaville, 1638.

CORNEILLE Thomas, *La Mort d'Annibal* [1670], Paris, Hachette, 1934.

L'HERMITE Tristan, *La Mariane* [1637], éd. G. Peureux, Paris, Flammarion, « GF », 2003.

MAIRET Jean, *Sophonisbe* [1634] [in] *Théâtre complet*, t. I, dir. Georges Forestier, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 2008.

MAIRET Jean, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* [1635] [in] *Théâtre complet*, t. I, éd. A. Riffaud, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 2004.

MONTREUX Nicolas de, *La Sophonisbe* [1601] éd. Donald Stone, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1976.

Britannicus [1669] [in] *Œuvres complètes* de Jean RACINE, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Bérénice [1670] [in] *Œuvres complètes* de RACINE Jean, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

SCUDÉRY Jean de, *La Mort de César* [1636], éd. E. Dutertre et D. Moncond'Huy, Paris, Klincksieck, « Société des Textes français modernes », 2012.

Théâtre du XVII^e siècle, t. I, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Théâtre du XVII^e siècle, t. II, éd. Jacques Schérer, Jacques Truchet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Théâtre du XVII^e siècle, t. III, éd. André Blanc, Jacques Truchet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

V. ÉTUDES CRITIQUES PORTANT SUR LE THÉÂTRE DES XVI^e et XVII^e SIÈCLES

BEK Jonathan, « Les origines du théâtre classique en France. Appropriation d'un mythe, de la Renaissance à nos jours », p. 347-357 [in] *Mélanges de Moyen Français en hommage à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004.

BERRÉGARD Sandrine, « Argument initial, Arguments successifs et Arguments scéniques », [in] *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2020,

BLOCKER Déborah, *Instituer un "art" : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, « lumière classique », 2009.

BOVET Jeanne, « Rhétorique et théâtralité : aspects de la déclamation dans la tragédie humaniste », p. 51-67 [in] *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, dir. Claire Le BrunGouanvic, Marie-France Wagner, Paris, H. Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la renaissance », 2001.

Catalogue général de BNF [http:// catalogue. bnf. Fr](http://catalogue.bnf.fr) Gallica : <http : gallica. Bnf. Fr>.

DECLERCQ Gilles, « Bienséance et poétique théâtrale : histoire d'une tension créatrice » [in] *Bienséance(s) & poétique théâtrale*, *Revue d'histoire du théâtre*, n°295, décembre 2022.

DUPUIS Vincent, « La Femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France », thèse de doctorant, Université McGill de Montréal, 2013, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/m613n1842>, consulté le 22/02/2021.

FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, « U. Lettres », 2003.

FORESTIER Georges, NÉRAUDAU, Jean-Pierre, dir., *Un Classicisme ou des classicismes ?* Pau, Publications de l'Université de Pau, « Varia », 2000.

FORESTIER Georges, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique » *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 98, <https://www.google.com/url>, consulté le 14/03/2019.

FRAPPIER Louise, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France », p. 371-391 [in] *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, dir. Claire Le BRUN-GOUANVIC, Marie-France Wagner, Paris, H. Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la renaissance », 2001.

GALLY Michèle et JOURDE Michel, *L'Inscription du regard : Moyen Âge, Renaissance*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Editions, 1995.

HUGOT Nina, « Une femme peut bien s'armer de hardiesse ». La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583 », Thèse de doctorat en littérature française, Université de Sorbonne, 2018, <https://www.google.com/url>, consulté le 03/01/2021.

LE BRUN-GOUANVIC Claire, WAGNER Marie-France dir., *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, Paris, H. Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la renaissance », 2001.

LEMAÎTRE Jules, *Impressions de théâtre*, Paris, Boivin et Cie, 1886.

LEMERCIER Népomucène, *Cours analytique de littérature générale*, Paris, Nepveu, 1817.

LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, Sedes, « Campus Lettres », 1997.

LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, « Frontières de la tragédie : *La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonie* » [in] *Littératures classiques*, n°65, 2008, p. 132, [https : // www.cairn.info/%2Frevue-litteratures-classiques1-2008-1-page-129.htm](https://www.cairn.info/%2Frevue-litteratures-classiques1-2008-1-page-129.htm).

LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *L'« Enfance » de la tragédie (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 2014.

MELI Cinthia, « La Querelle de la *Sophonisbe* : enjeux critiques » [in] F. Boulerie (dir.), *La Médiation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*, Tübingen, G. Narr, 2013, p. 87-99

MICHEL Lise, *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630- 1650)*, Paris, Presses de l'université Paris- Sorbonne, « Theatrum Mundi », 2013.

ROHOU Jean, *La Tragédie classique 1550-1793*, Paris, SEDES, 1996.

VISENTIN Hélène, « Du spectacle du discours au jeu des machines sur la scène française à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », p. 69-86 [in] *Les Arts du spectacle au théâtre 1550-1700*, dir. Claire Le Brun-Gouanvic, Marie-France Wagner, Paris, H. Champion, 2001.

ZANIN Enrica, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2014.

VI. LES PRINCIPALES SOURCES ROMAINES DE CORNEILLE

HORACE ET SOPHONISBE

TITE-LIVE, *Histoire romaine, Livres I à V : De la fondation de Rome à l'invasion gauloise*, trad. A. Flobert, Paris, Flammarion, 1995.

CINNA

SÉNÉQUE, *De Clementia*, I, II, VII, trad. F. Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

POLYEUCTE

SURIUS, Laurens, *Sermon catholique, monstrant pourquoi aujourd'huy tant de personnes... tombent en hérésie*, trad. René Des Freuz, 1564.

LA MORT DE POMPÉE

LUCAIN, *La Pharsale*, Paris, Didot, 1862.

NICOMÈDE

JUSTINUS, Marcus Junianus, *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée*, texte établi et traduit par Marie-Pierre, Arnaud-Lindet, 2003.

SERTORIUS

PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres*, trad. J. Amyot, Paris, Gallimard, vol. 1 et 2, « Bibliothèque de la Pléiade », 1937.

PLUTARQUE, *Vies parallèles*, trad. J. Sirinelli, Robert Laffont, vol. 1 et 2, « Bouquins », 2001.

OTHON

TACITE, *Histoires* [1987], texte établi et traduit par P. Wuileumier et H. Le Bonniec, annoté par J. Hellegouarch (3 vol.), Paris, CUF, 2002.

TACITE, *Œuvres complètes*, trad. Catherine Salles, Paris, Robert Laffont, 2014.

VII. ÉTUDES GÉNÉRALES PORTANT SUR LE THÉÂTRE DE CORNEILLE

ALBANESE Ralph, *Corneille à l'École républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France (1800-1950)*, Paris, L'Harmattan, « Espaces Littéraires », 2008.

ARBOUR, Robert, « André Stegmann, L'Héroïsme cornélien : genèse et signification », Paris, Colin, 1968, 2 vol., p.173-770. », *Études littéraires*, vol. 3, n° 2, 1970, p. 252-257, <http://id.erudit.org/iderudit/500136ar>, consulté le 30 mars 2018.

BANU, Georges, « De l'Histoire vers la mémoire... », *L'Annuaire théâtral*, n° 5 - 6, 1988-1989, p. 29 - 35. URI : <http://id.erudit.org/iderudit/041058ar>, consulté le 13 avril

BARBEY D'AUREVILLY Jules, « Corneille » [1889], dans *Les Œuvres et les Hommes, Œuvre Critique III, Les Belles Lettres*, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, 2007, p. 731-739.

BERRÉGARD Sandrine, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *XVII^e Siècle*, mai 2005, n° 227, p. 227-241.

BERRÉGARD Sandrine, « Le débat entre Corneille et d'Aubignac au sujet des didascalies : de la théorie à la pratique », *Histoire du Théâtre*, 2008, n° 2, p. 113-126.

BEYSSADE Jean-Marie, « Descartes et Corneille ou les démesures de l'ego », *Laval théologique et philosophique*, vol. 47, n°1, 1991, p. 63-82.

BIET Christian, *Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 2006.

BIET Christian, *Moi, Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 2005.

BLOCKER Delphine, « Corneille et l'« art poétique » : appropriations, déplacements, reconfigurations » [in] *Pratiques de Corneille*, dir., Myriam Dufour-Maître, Paris, PURH, 2012.

BOORSCH Jean, « Remarques sur la technique dramatique de Corneille », *Yale Romanic Studies*, 1941, p. 101-162.

BOORSCH, Jean, « L'invention chez Corneille. Comment Corneille ajoute à ses sources », p. 115-128 [in] *Essays in honor of Albert Feuillerat*, 1943.

BRAY René, *La Tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (1663)*, Paris, Hachette, 1927.

- BRASILLACH Robert, *Corneille* [1938], Paris, Fayard, 2006.
- BURY, Emmanuel, « Lire les histoires italiennes à l'époque de Louis XIII : la leçon des traductions françaises », *Dix-septième siècle*, 2010, n° 246, p. 55-68.
- CARLIN Claire, « Le classicisme est-il un nationalisme ? Corneille et Racine vus de l'Amérique au tournant du XIX^e siècle », *Littératures classiques, printemps*, 2003, n° 48, p. 92-112.
- CERASI Claire, *Pierre Corneille à l'image et semblance de François de Sales*, Paris, Beauchesne, 2000.
- Centre de Recherche sur l'Histoire du théâtre- Université Paris IV Sorbonne, « Le dossier Corneille-Molière ».
- Centre de Recherche sur l'Histoire du théâtre- Université Paris IV Sorbonne, « Le dossier Corneille-Molière ».
- CHAZET René de, *Éloge de Pierre Corneille*, Paris, Imprimerie de Le Normant, 1808.
- Corneille*, Europe n°540-541, Paris, avril-mai 1974.
- Corneille 1684-1984*, numéro spécial de La Licorne, publication de la Faculté des Lettres de Poitiers, 1985.
- COUTON Georges, *Corneille et la tragédie politique*, [1984], Paris, P.U.F., « Que sais-je ? » 1990.
- COUTON Georges, *La Vieillesse de Corneille (1658- 1684)* [1949], Paris, Eurédit, 2003.
- COUTON Georges, *Corneille et la Fronde : théâtre et politique* [1951], nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par José Sanchez, Paris, Eurédit, 2008.
- COUTON Georges, *Réalisme de Corneille. Deux clefs d'étude : La clef de « Mélite », Réalité dans « Le Cid »*, Paris, Les Belles-Lettres, 1953.
- COUTON Georges, *Corneille*, Paris, Hatier, 1958.
- CRÉTIN Roger, *Les Images dans l'œuvre de Corneille*, Caen, A. Olivier, 1927.
- CUÉNIN-LIEBER Mariette, *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*, Biblio 17, Gunter Narr Verlag Tübingen, n°134, 2002.
- DAVIDSON Hugh M., « La Vraisemblance chez d'Aubignac et Corneille : quelques réflexions disciplinaires », p. 91-100 [in] *L'Art du théâtre, Mélanges Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992.
- DELACOUR André, *Corneille et notre France*, Paris, Floury, 1944.
- DÉROULÈDE Paul, *Conférence sur Corneille et son œuvre*, Paris, Librairie Bloud et Cie, 1911.
- DESCOTES Maurice, *Les Grands Rôles du théâtre de Corneille*, Paris, P.U.F., 1962.
- DESJARDINS Paul, *La Méthode des classiques français. Corneille, Poussin, Pascal*, Paris, Armand Colin, 1904.

- DORAT Claude Joseph, « Quelques idées sur Corneille », dans *Épître à l'ombre d'un ami*, Paris, Delalain, 1777, p. 41-45.
- DORCHAIN Auguste, *Pierre Corneille*, Paris, Garnier Frères, 1918.
- DOSMOND Simone, *Mélanges cornéliens*, Paris, Eurédit-éditions, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros* [1963], Paris, Gallimard, « Tel », 1982.
- DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre* [1988], Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1992.
- DUFOUR-MAITRE Myriam, dir., *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Rouen, PURH, « Les Corneille », 2013.
- DUFOUR-MAITRE Myriam, dir., *Pratiques de Corneille*, [Mont Saint-Aignan], Publications des universités de Rouen et Havre, « Les Corneille », 2012.
- DUFOUR-MAITRE Myriam, dir., *Corneille après Corneille, 1674- 1794*, Rouen, *XVII^e siècle*, n° 225, 2004.
- DUFOUR-MAITRE Myriam, dir., *Corneille des romantiques*, Rouen, P.U.R.H., 2006.
- DUMAS Alexandre, « Corneille et *Le Cid* » [1856], dans *Souvenirs dramatiques*, éd. Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, p. 83-125.
- DUPARAY Benoît, *Des principes de Corneille sur l'art dramatique*, Lyon, impr. A.Vingtrinier, 1857.
- FABRE Victorin, *Éloge de Pierre Corneille*, Paris, Baudouin, 1808.
- FAGUET Emile, *Corneille* [1885], Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, « Nouvelle Collection des Classiques Populaires », 1886.
- FAGUET Emile, *En lisant Corneille*, Paris, Hachette, 1913.
- FONTENELLE Bernard le Bouyer de, « Digression sur les Anciens et les Modernes » [1688], « Parallèle de Corneille et de Racine » [1693], dans *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Fayard, 1989, p. 411-431.
- FORESTIER Georges, « Une dramaturgie de la gageure », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, (numéro Corneille), 1985, p. 811-819.
- FORESTIER Georges, « Corneille et le mystère de l'identité », p. 665-678 [in] *Pierre Corneille*, Paris, P.U.F., 1985.
- FORESTIER Georges, *Corneille. Le sens d'une dramaturge*, Paris, S. E. D. E. S, « les livres et les hommes », 1998.
- FORESTIER Georges, « Corneille, poète d'histoire », *Littératures classiques*, 1989, n° 11, p. 30-41.

- FORESTIER Georges, « Politique et tragédie chez Corneille, ou de la ‘broderie’, *Littératures classiques*, 1998, n° 32, p. 63-74.
- FORSYTH Elliot, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, H. Champion, « Études et essais de la Renaissance », 1994.
- FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1991], Genève, Droz, « Titre courant », 2000.
- GAUTIER Théophile, « Pierre Corneille. Pour l’anniversaire de sa naissance. 6 juin 1851 », dans *Œuvres Complètes III, Théâtre et ballets*, éd. Claudine Lacoste et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Champion, 2003, p. 527-528.
- GODEFROY Frédéric, *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue du XVII^e siècle en général*, Didier, vol. 2, 1862
- GOULET Angela, *L’Univers théâtral de Corneille : paradoxe et subtilité héroïques*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1978.
- GRANET Abbé, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisse et Bordelet, 1740.
- GRANIER DE CASSAGNAC Adolphe, « Corneille-Racine », dans *Portraits littéraires, Victor Lecou et Eugène Didier*, Paris, 1852.
- GUIZOT François, *Corneille et son temps* [1813], Paris, Perrin et Cie, 1886.
- HERLAND Louis, *Corneille par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954.
- Héros et personnage. Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Myriam Dufour-Maître (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
- JOYE Jean-Claude, *Amour, pouvoir et transcendance chez Pierre Corneille. Dix essais*, éd. Peter Lang, Berne-Franckfort-New York, Presses Universitaires Européennes, 1986.
- HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, « Quatrième discours à l’occasion de la tragédie d’*Œdipe* » [1730], dans *Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, éd. Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, collection « Sources Classiques », 2002, p. 669-680.
- LANSON Gustave, *Corneille* [1898], Paris, Hachette, « Les grands écrivains », 2016.
- LANSON Gustave, « Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes. Étude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 1894, p. 397-412.
- LASSERRE François, *L’Inspiration de Corneille. Eléments d’un portrait – La Galerie du Palais – La Suivante – La Contestation du Cid – La Fidélité à l’histoire*, Paris, L’Harmattan, 2014.
- LEBRUN Ponce-Denis Ecouchard, *Remarques sur les hardiesses poétiques du Grand Corneille* [1760], dans *Œuvres*, Imprimerie Crapelet, Paris, 1811.

- LECŒUR Alexandre, *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*, Paris, Hachette, 1860.
- LE GALL André, *Pierre Corneille en son temps et son œuvre*, Paris, Flammarion, « Grandes bibliographies », 1997.
- LE GUINER Jeanne, *Les Femmes dans les tragédies de Corneille*, Quimper, Imprimerie Veuve Ménez, 1920.
- Les idées du Théâtre, <https://www.google.com/url? 1681080595104271>.
- LEVALLOIS Jules, *Corneille inconnu*, Paris, Didier et Cie, 1876.
- LEVAVASSEUR Gustave, *Vie de Pierre Corneille*, Paris, Librairie de Debécourt, 1843.
- LIÈVRE Pierre, *Corneille et son œuvre. Quatre causeries pour la Radio à l'occasion du tricentenaire du Cid*, Paris, Le Divan, 1937.
- LONGEPierre Hilaire-Bernard de, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine dans Médée* [1686], éd. Emmanuel Minel, Paris, Honoré Champion 2000, p. 163-184.
- LORAUD Yasmine, « Jeu et héroïsme dans le théâtre sérieux cornélien : intergénéricité et complexité des caractères héroïques » dans *Corneille : un théâtre où la vie est un jeu*, sous la direction de Liliane Picciola, *Publications numériques du CÉRÉdI*, « Revue Corneille présent », n° 1, 2021, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1227>, consulté le 10/03/2022.
- LYONNET Henry, *Les Premières de Corneille*, Paris, Delagrave, 1923.
- LYONS, John D, *Tragedy of origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford University Press, 1996.
- MAHER Daniel, « La vraisemblance au XVII^e siècle : Corneille lecteur d'Aristote ? », *Papers on french Seventeenth Century Literature*, vol. XXI, n° 41, 1994, p. 519-532.
- MAINGUENEAU Dominique, « Un problème cornélien. La Maxime. », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, p. 11-22, <http://id.erudit.org/iderudit/500993ar>, consulté le 18 décembre 2017.
- MALANDAIN, Pierre, « Corneille ou la modification », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre, 1989, p. 15-30.
- MARTINOT Robert, « L'impossible amour de Suréna et d'Eurydice » *Littératures*, n°, 1984 [in] *Mélanges du Pr. René Fromilhague*, pp. 65-74, <https://www.google.com/url>, consulté le 10/01/2023.
- MAY, Georges, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Études sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana, University of Illinois, Press, 1948.

- MINEL, Emmanuel, « Dénouement dynamique et dénouement problématique : un aspect du travail de l'histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, 1998, n° 32, p. 159-175.
- MINEL Emmanuel, *Pierre Corneille. Le héros et le roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien. Dynamisation de l'action et caractérisation problématique du héros* [2000], Paris, Eurédit, « Théâtre du monde entier », 2010.
- MONGRÉDIEN Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, Paris, CNRS, 1972.
- Mouvement Corneille-Centre international Pierre-Corneille : [http : / www. Corneille. Org](http://www.Corneille.Org).
- MULLER Charles, *Étude de statistique lexicale : le vocabulaire du théâtre de P. Corneille* [1967], Paris, Larousse, « Lexicologie », 2007.
- NADAL Octave, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille* [1948], Paris, Gallimard, « Tel », 1991.
- NELSON Robert J., *Corneille, his heroes and their worlds*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1963.
- NIDERST Alain, « Corneille et les commentateurs d'Aristote », *Papers on French Seventeenth century Literature*, vol. XIV, n° 27, 1987, p. 733-743.
- PAVEL Thomas G., *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* [1978], Paris, Klincksieck, « Sémiosis langue : Français », 2000.
- PICOT Emile, *Bibliographie cornélienne ou description raisonnée de toutes les éditions des œuvres de Pierre Corneille, des imitations ou traductions qui en ont été faites, et des ouvrages relatifs à Corneille et à ses écrits*, Nendeln, Liechtenstein, 1967.
- PICOT Emile, *Additions à la bibliographie cornélienne*, Rouen-Paris, P. Le Verdier et E. Pelay, 1908. *Pierre Corneille. Actes du colloque du tricentenaire de la mort de Corneille*, Alain Niderst (dir.), actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, Paris, PUF, 1985.
- POIRIER Germain, *Corneille et la vertu de prudence*, Genève-Paris, Droz, 1984.
- PRIGENT Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1986.
- RACINE Jean, « Discours prononcé à l'Académie Française à la réception de MM. de Corneille et de Berguet » [1685], dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 344-350.
- RÉGINE, Robin, « L'histoire c'est le manque », *Liberté*, vol. 25, n° 3, 1983, p. 48-56 <http://id.erudit.org/iderudit/30488ac>, consulté le 10 avril 2018.
- RENAN Ernest, *Sur Corneille, Racine et Bossuet* [1846], Paris, Les Cahiers de Paris, 1926.

- RIGAL Eugène, *De Jodelle à Molière* [1911], Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- RIVAILLE Louis, *Les Débuts de Pierre Corneille*, Paris, Boivin et Cie, 1936.
- ROSTAND François, *L'Imitation de soi chez Corneille*, Paris, Boivin, 1946.
- SARCEY Francisque, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques). Corneille, Racine, Shakespeare et la tragédie*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1900.
- SARTRE Jean Paul, « Corneille et Racine » [in] *Forgers of Mythes : The young play writh of France Théâtre Art XXX*, juin 1946.
- SCHLUMBERGER Jean, *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1936.
- STEGMANN André, « Introduction au théâtre de Pierre Corneille » [in] *Les Baroques : Pierre Corneille : Le Cid, Attila, Suréna*, Paris, Lucien Mazenod, « Les Écrivains célèbres », 1957.
- STEGMANN André, *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, A. Colin, 2 vol., 1962.
- SWEETSER Marie-Odile, *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève, Droz, « Histoire des Idées et Critiques Littéraire », 1962.
- SWEETSER Marie-Odile, *La Dramaturgie de Corneille*, « Histoire des Idées et Critiques Littéraire » Genève, Droz, 1977.
- TANQUEREY Frédéric-Joseph, *Le Héros cornélien*, Paris, Boivin et Cie, 1934.
- TASCHEREAU Jules, *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille* [1829], Paris, P. Janet, 1855.
- TASTEVIN Maria, *Les Héroïnes de Corneille*, Paris, Champion, 1924.
- THOURET Clotilde, « Réflexions théoriques sur l'utilité du théâtre au XVII^e siècle : Ben Jonson et Pierre Corneille face aux querelles », p. 83-97 [in] *Les Théâtres anglais et français (XVI^e -XVII^e siècles). Contacts, circulation, influences*, dir. LOUVAT Bénédicte et MARCH Florence, Rennes, PUR, 2016.
- VAUVENARGUES Luc de Clapiers, « Réflexions critiques sur quelques poètes : Corneille et Racine » [1744], dans *Œuvres complètes I*, Paris, Archives Karéline, 2008, p. 159-179.
- VERHOEFF Han, *Les grandes tragédies de Corneille. Une psycholecture*, Paris, Archives des lettres modernes, 1982.
- VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille avec des commentaires* [1744], dans *The Complete Works of Voltaire*, Banbury, Oxfordshire, The Voltaire Foundation, 1975.

VIII. ÉTUDES PORTANT SUR LES TRAGÉDIES DU CORPUS

AUBIGNAC, abbé d', Remarques sur la tragédie de Sophonisbe de M. Corneille envoyées à Mme la duchesse de R***(1663) [in] éd., abbé Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Gissey et Bordelet, 1739 (2vol.)

AUBIGNAC, abbé d', *Seconde Dissertation concernant le poème dramatique en forme de Remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée Sertorius* [in] éd., abbé Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Gissey et Bordelet, 1739 (2vol.)

BOURQUI, Claude, REYFF, Simone, « Dossier » [in], Pierre Corneille, *Polyeucte*, dir. Claude Bourqui et Simone Reyff, Paris, Librairie Générale Française, « Le livre de Poche », 2002.

CHÉRUZEL, Maurice, *Tite-Live et son utilisation par Corneille : Les données de l'Histoire*, Hachette, 1968.

DAUDREY Patrick, « Préface » [in] *Corneille Pierre, Polyeucte*, éd. P. Daudrey, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 1996.

DAVIS Gwendoline Mary, *L'Homme sartrien dans Cinna, thèse non publiée*, Faculty of Texas Tech University, 1972.

DELMAS, Christian, « Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *Dix-septième siècle*, 2000, n° 208, p. 443- 464.

DESCOTES, Dominique, « Introduction » [in] *Mairet, Scudéry, Corneille, d'Aubignac, Sophonisbe*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

DESJARDINS, Ernest, *Le Grand Corneille historien*, Paris Didier, 1861.

DONNEAU de VISE, Jean, *Défense du Sertorius de M. de Corneille* [1663], [in] abbé Granet éd., *Recueil de dissertations sur les tragédies de Corneille et de Racine...*

DUFOUR-MAITRE Myriam, *La Clémence et la grâce. Étude de Cinna et Polyeucte de Pierre Corneille*, [Mont Saint-Aignan], Presses universitaires de Rouen et du Havre, « Cours », 2014.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre* [1996], Genève, Droz, « Titre courant », 2004.

FORESTIER, Georges, « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, 1989, n° 11, p. 95-108.

FORESTIER, Georges, « Le miracle de *Cinna*, ou l'instauration de la royauté littéraire », p. 129-139 [in] *Hommages à Jean-Pierre Collinet*, éd. Jean Foyard et Gérard Taverdet, Dijon, Universitaires dijonnaises, 1993.

GEORGES André, « Magnanimité aristotélicienne et pathétique d'admiration dans les tragédies de Pierre Corneille d'*Horace* à *Suréna* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1987, n° 3, p. 277.

GUION, Béatrice, « L'image de Rome dans la Querelle : la mise en cause du modèle romain chez les modernes », p. 161-180 [in] « *Rome n'est plus dans Rome* » ? *Entre mythe et satire*.

HERLAND Louis, *Horace ou la naissance de l'homme*, Paris, Minuit, 1952.

LANDRY Jean Pierre, « Cinna ou le paradoxe de la clémence », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002, n°102, p. 443- 453.

La représentation de Rome en France au tournant du XVI^e et XVII^e siècles, dir. Gérard FERREYROLLES Gérard et CAGIANO DE AZEVEDO Letizia N., Paris, H. Champion, 2015.

LORIS Pétris, « Du pathétique à l'éthos magnanime : l'argument dans *Cinna* de Corneille », *PUF*, « Dix-septième siècle », n°219, 2003, p. 217-232, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-2-page-217.htm>, consulté le 10/11/2020.

LOUVAT-OLOZAY Bénédicte, « Les formes du dénouement dans *Cinna* et *Polyeucte* », Journée d'agrégation : Corneille - Université de Bordeaux Montaigne, 2014.

LYONS, John D, « La Triple imperfection de l'histoire », *Dix-septième*, 2010, n° 246, p. 27-42.

MERLIN Hélène, « Corneille et la politique dans *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède* », *Littératures classiques*, 1998, n° 32, p. 41- 61.

STEGMANN André « Présentation » de *Nicomède* [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes* [1963], Paris, Seuil, 1989.

THOURET, Clotilde, « Une fidélité moderne ; de quelques usages de l'histoire dans la tragédie cornélienne (*Cinna*, *Sophonisbe*) », *Littératures classiques*, n° 75, p.109-123 [in] *Penser l'héritage à l'âge classique*, dir. D. Reguig et Stéphanie Loubère, 2011.

THOURET, Clotilde, « Les épreuves de la fidélité. La trahison dans les *Sophonisbe* sur les scènes italienne, française et anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles », *Seizième siècle*, n° 5, p. 93-114 [in] *La Trahison*, dir. Patricia Eichel-Lojkine, 2009.

THOURET, Clotilde, « Le conflit des loyautés dans les *Sophonisbe* », p. 147-156 [in] *Concordia discors*, vol. I, dir. Benoît Bolduc et Henriette Goldwyn, Tübingen, Gunter Narr, 2011.

FIGURE

FIGURE

Les pièces sont données dans l'ordre chronologique des événements historiques dont elles inspirent.

A. La monarchie

<i>Horace</i>	Vers 660 av. J.-C. (Tullus Hostillus)	Les origines d'une petite bourgade promise à un destin prestigieux.
---------------	---------------------------------------	---

B. La République

<i>Sophonisbe</i>	203 av. J.-C.	Le seconde guerre punique et la défaite des armées carthagoises
<i>Nicomède</i>	183 av. J.-C.	La politique de Rome l'égard des monarchies d'Orient et l'écrasement des nationalités
<i>Sertorius</i>	72 av. J.-C. (Sylla)	Les guerres civiles entre les partisans de Marius et ceux de Sylla
<i>La Mort de Pompée</i>	48 av. J.-C. (César)	Au lendemain de Pharsale, l'agonie de la République, et l'instauration d'un ordre nouveau.

C. L'empire

<i>Cinna</i>	6 av. J.-C (Auguste)	Les derniers soubresauts de la liberté expirante et la naissance de la « pax romana »
<i>Othon</i>	69 ap. J.-C. (Galba)	A la mort de Néron, l'extinction de la dynastie augustiniennne et la crise successorale qui en résulte
<i>Polyeucte</i>	250 ap. J.-C. (Décus)	A l'époque de l'Eglise des catacombes, l'Empire sourdement travaillé par la pensée chrétienne.

INDEX

INDEX

I. NOMS PROPRES

A

A. Riffaud.....	124
Albe	19, 80, 82, 84, 85, 86, 106, 244, 246
Antiochus	101, 111, 112, 114, 117, 143, 145, 146, 147, 175, 177, 207, 210, 211
Antoine.....	22, 37, 70, 71, 72, 123, 124, 125, 224, 242, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 285
Aristote..	7, 10, 14, 21, 38, 39, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 58, 61, 62, 64, 67, 68, 71, 73, 87, 90, 105, 114, 123, 134, 156, 161, 172, 173, 174, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 191, 193, 196, 197, 204, 205, 208, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 237, 266, 286, 287
Arménie.....	17
Arsinoé	118
Auguste	9, 19, 96, 97, 98, 99, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 148, 180, 181, 184, 185, 188, 231, 233, 236, 238, 239, 243, 249, 250, 252, 253, 270, 283, 294
Auguste.	9

B

Balzac	87, 241, 243, 249, 251, 252, 255, 257, 273
Benserade	22, 123, 125, 256, 278
Berrégard.....	37, 201, 251
Bithynie	103

C

Camille ..	80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 94, 102, 106, 107, 109, 114, 124, 132, 138, 144, 178, 180, 184, 185, 187, 193, 196, 219, 247, 248, 252
Cardinal de Richelieu.....	19, 227
Céline Frigau Manning	201
César.....	13, 19, 22, 93, 97, 98, 99, 110, 123, 125, 129, 188, 220, 272, 275, 278, 294
Chapelain.	9, 15, 27, 31, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 73, 74, 88, 137, 144, 149, 172, 175, 176, 177, 184, 195, 200, 217, 263, 273
Charles Perelman	35, 36
Chimène	55, 56, 68, 111, 128, 136, 137, 139, 144, 218, 222
Christian Meurillon	38, 41
Cicéron	33, 122, 203, 225

Cinna 9, 16, 19, 23, 25, 79, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 115, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 148, 167, 178, 180, 181, 185, 187, 190, 193, 194, 198, 211, 213, 222, 227, 230,
231, 232, 233, 236, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
262, 264, 267, 270, 290, 291, 294

Cléopâtre . 9, 13, 15, 22, 67, 70, 71, 95, 101, 111, 112, 114, 123, 124, 125, 132, 143, 144, 145,
146, 147, 148, 158, 167, 175, 177, 188, 207, 210, 220, 235, 238, 247, 249, 253, 254, 256,
277, 278

Corneille.. 2, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 40,
44, 50, 54, 56, 58, 62, 63, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168,
170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,
243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 270, 271, 275, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290,
291

Couton 23, 24, 144, 210, 228, 242, 270, 271, 274
Curiace 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 124, 138, 180, 187, 247, 248, 252

D

d'Aubignac 9
David Maskell 222
Décie 17, 19, 135, 136, 138, 140, 141
Denys d'Halicarnasse 81, 84
Desmarets 50, 55
Donneau de Visé 50, 68, 267
Doubrovsky 87
Du Bosc 242

E

Émilie 100, 101, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 148, 167, 231, 235, 236, 238, 240,
241, 243, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 264

Euphorbe 100, 131, 132, 230, 231, 250

F

Félix..... 17, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 190, 232, 275

Ferreyrolles 44

Flaminius..... 15, 17, 19, 117, 118, 120, 151, 152, 154, 156, 157, 158

Forestier..... 15, 18, 25, 27, 42, 46, 58, 64, 65, 70, 72, 88, 96, 97, 99, 105, 111, 123, 124, 130,
134, 138, 153, 159, 161, 164, 181, 184, 185, 188, 190, 193, 195, 201, 202, 224, 245, 247,
256, 262, 263, 277, 278

François Eudes de Mézeray..... 43

François Hartog..... 35

Furetière 6, 8, 9, 10, 48, 61, 104, 122, 182, 203, 224, 234, 243, 246, 251, 252, 255

G

G. Declercq 155

Galba 7, 20, 91, 92, 93, 113, 210, 211, 233, 238, 239, 294

Georges May 42, 44

H

Hannibal 103, 120, 158, 195

Hayden 35, 36

Héraclius . 16, 17, 23, 79, 95, 102, 115, 116, 142, 149, 173, 175, 181, 185, 186, 187, 190, 192,
193, 194, 195, 206, 208, 209, 219, 222, 237, 261, 266

Horace . 9, 14, 16, 19, 21, 23, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 100, 102, 105, 106,
107, 108, 109, 111, 114, 115, 124, 130, 133, 138, 144, 166, 167, 178, 180, 181, 183, 184,
185, 187, 193, 194, 196, 204, 205, 213, 217, 218, 219, 222, 226, 227, 228, 230, 234, 235,
236, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 256, 261, 262, 270, 290, 294

J

J. Bodin 42

J.-C. Vuillemin 44

J.-M. Civardi 21, 50, 54, 69, 88, 102, 137, 144, 176, 266, 267

Jablonka..... 35

Jean de Silhon 32

Justin 114, 116, 145, 149, 150, 157

L

L. P. Honoré 245

L. Picciola 87

La Calprenède	100
La Mesnardière.. 15, 20, 27, 29, 31, 46, 47, 52, 54, 55, 59, 74, 78, 99, 118, 174, 175, 176, 182, 195, 217, 263	
La Mothe	33, 35, 39
La Popelinière	31, 41, 42, 43
Lacus	91, 92, 93, 113, 210, 233
Le Moyne	7, 33, 35, 39, 242, 256
le Vayer	33
Lélius	89, 229, 242
Livie	180
Loraud	49, 102, 112
Loret	229, 243
Louvat	2, 15, 16, 25, 66, 67, 69, 70, 88, 159, 242, 262, 266, 274

M

Madame de Sévigné	127, 244
Mairet 15, 18, 22, 27, 29, 40, 46, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 88, 89, 90, 123, 124, 125, 137, 185, 188, 190, 220, 242, 245, 256, 262, 263, 290	
Manfred Schmeling	201
Mariane	22, 245, 251, 256, 278
Massinisse	22, 66, 67, 68, 69, 70, 88, 89, 90, 123, 125, 220, 229, 242
Maxime	56, 100, 101, 128, 131, 132, 167, 176, 190, 227, 231, 233, 250, 264, 276, 287
<i>Médée</i>	14, 24, 111, 132, 174, 185, 197, 262, 286
Meurillon.....	36, 38, 41
Molière	14, 20, 190, 191, 282, 288

N

Néron.....	13, 97, 98, 261, 294
Nicomède 15, 17, 18, 19, 23, 62, 63, 79, 95, 101, 102, 103, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 167, 183, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 208, 211, 213, 222, 227, 230, 236, 237, 238, 249, 256, 261, 264, 271, 291, 294	
Nicomédie	17, 19, 103
Nina Hugot	253

O

O. Nadal	142
----------------	-----

Octavie 70, 124
Othon. 7, 19, 20, 21, 23, 79, 80, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 113, 184, 195, 209, 210, 211, 230, 231,
233, 238, 239, 261, 271, 294

P

P. Martino..... 18, 22
Paul Ricœur..... 8
Paul Veyne 35
Pauline..... 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 195, 232, 249
Perpenna..... 19, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 229, 233
Plutarque 7, 20, 92, 100, 157, 160, 161, 162, 163, 166, 228, 255, 264
Polyeucte..... 16, 17, 18, 19, 23, 79, 99, 125, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 148, 166, 190,
196, 227, 230, 232, 235, 249, 262, 270, 289, 290, 291, 295
Pompée.... 9, 13, 16, 17, 19, 22, 23, 79, 90, 94, 95, 99, 100, 109, 110, 115, 124, 160, 162, 163,
164, 166, 193, 194, 206, 218, 220, 226, 229, 230, 233, 234, 238, 247, 255, 256, 261, 271,
278, 281, 294
Prigent..... 24, 112, 150, 214
Prusias 17, 19, 103, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 149, 150, 152, 154, 157, 158, 167, 189, 190,
195, 211, 264

R

Racine..... 72
Rapin 7, 8, 38, 39
Robortello..... 7
Rodogune 15, 17, 23, 79, 95, 101, 105, 110, 111, 112, 115, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 158, 167, 175, 177, 184, 188, 192, 194, 195, 196, 197, 207, 208, 210, 211, 222, 230,
238, 253, 254, 264, 266, 291
Rodrigue..... 55, 68, 118, 137, 139, 181, 218
Rome 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 29, 67, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 95, 106, 117, 118,
119, 120, 125, 128, 138, 139, 141, 142, 150, 151, 152, 157, 158, 163, 180, 187, 189, 195,
220, 238, 242, 244, 246, 249, 252, 253, 261, 262, 264, 277, 278, 280, 290, 291, 294
Rotrou..... 201

S

Sabine 37, 86, 124, 130, 133, 226, 227, 228, 236, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
249, 250, 256
Saint-Evremond..... 69, 274

Saint-Réal.....	36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44
Saint-Sorlin	50, 55
Scipion.....	20, 50, 55, 68, 89, 229, 242
Scudéry... 18, 22, 40, 56, 129, 133, 136, 137, 176, 188, 190, 217, 222, 246, 254, 273, 275, 290	
Séleucus.....	111, 112, 143, 145, 177, 207
Sénèque	96, 97, 98, 99, 100, 127, 129, 148, 167, 180, 181, 243
Sertorius 9, 19, 23, 68, 79, 90, 99, 109, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 176, 183, 184, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 239, 249, 257, 261, 271, 289, 290, 294	
Sophonisbe .. 9, 15, 19, 20, 22, 23, 25, 50, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 78, 79, 80, 88, 89, 90, 95, 123, 125, 132, 176, 183, 188, 220, 229, 230, 242, 243, 245, 247, 253, 256, 261, 262, 267, 271, 277, 278, 280, 282, 289, 290, 291, 294	
Stegmann.....	24, 146, 281
Suétone	7, 92, 93, 94
Suréna.....	20
Syphax.....	66, 67, 69, 89, 90, 125, 220, 242, 253
T	
Tacite.....	7, 91, 92, 93, 94, 113, 195, 210, 211, 233
Tite-Live.....	67, 80, 81, 82, 84, 89, 95, 106, 108, 220, 227, 242, 263, 289
Tristan	22, 40, 245, 251, 256, 278
Tulle	81, 83, 105, 106, 107, 108, 109, 234
V	
Veyne	35, 36, 42
Vinius	7, 91, 93, 94, 195, 209, 210, 231, 233
Viriate.....	160, 162, 163, 164, 165, 227, 228, 229, 233, 249, 257
Vuillemin.....	44
Y	
Y. Loraud	102

II. LES NOTIONS

A

admiration- 16, 107, 108, 122, 123, 126, 128, 152, 158, 159, 161, 163, 175, 177, 178, 197,
199, 206, 218, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 261, 264, 265, 267, 268, 273, 276,
279, 302

ajouts 126, 127, 128, 131, 132, 133, 139, 140, 141, 148, 149, 156, 157, 166, 167, 174, 175,
211, 234, 235, 236, 242, 245, 274, 275, 276

ajustements 116, 117, 119, 197, 242

autorité. 13, 18, 26, 113, 146, 181, 186, 195, 198, 206, 211, 214, 221, 222, 223, 224, 225, 226,
227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 259, 264, 268, 277

B

bienséance 76

bienséances 92, 100, 101, 106, 110, 115, 116, 121, 174, 175, 275

C

composition 26, 34, 37, 58, 59, 100, 104, 122, 139, 164, 165, 175, 177, 189, 190, 221, 230,
233, 234, 237, 241, 251, 267, 271, 274

conservation 28, 81, 82, 83, 84, 88, 92, 94, 95, 99, 100, 105, 107, 126, 174, 188, 274

contraintes . 8, 26, 61, 62, 77, 101, 105, 109, 115, 175, 183, 201, 202, 212, 218, 239, 244, 245,
251, 267

courage 16, 112, 118, 125, 126, 148, 171, 197, 247, 249, 251, 253, 254, 256, 261, 262, 264,
266, 267, 268

Couton 24, 25, 151, 219, 238, 253, 281, 282, 283, 286

création 10, 14, 18, 21, 22, 28, 31, 43, 49, 53, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 67, 69, 74, 77, 82, 115,
120, 130, 136, 139, 141, 143, 151, 152, 155, 162, 163, 164, 167, 169, 171, 173, 196, 213,
217, 218, 229, 233, 235, 236, 237, 239, 248, 256, 260, 265, 268, 276, 278

D

dispositio 131

E

émotions 16, 35, 36, 41, 42, 43, 45, 53, 63, 86, 95, 132, 136, 141, 153, 162, 178, 184, 191,
192, 198, 201, 233, 240, 242, 246, 249, 273, 276

emprunts 85, 86, 95, 98, 105, 108, 182

extraordinaire 27, 58, 91, 119, 120, 136, 161, 180, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 194, 195,
198, 200, 201, 202, 277

extraordinaires 193

F

fiction 33, 36, 38, 44, 52, 58, 66, 77, 203, 213, 235, 267, 274

G

grandeur..... 17, 38, 42, 43, 78, 91, 100, 125, 137, 139, 159, 161, 168, 170, 184, 188, 189, 197, 198, 220, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 257, 260, 261, 265, 266, 267, 268

H

Histoire.. 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 95, 98, 99, 106, 107, 111, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 130, 132, 140, 150, 151, 154, 159, 160, 174, 175, 177, 178, 180, 182, 188, 190, 195, 198, 201, 202, 204, 205, 216, 217, 227, 228, 229, 234, 237, 246, 247, 248, 259, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 287, 288, 289, 292, 293, 294, 296, 297, 300, 301, 302

I

imagination..... 33, 59, 63, 65, 68, 77, 132, 141, 237, 268
inventio 9, 10, 27, 30, 37, 49, 54, 56, 58, 59, 62, 64, 77, 89, 182, 193, 202, 216, 234
invention.... 55, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 90, 94, 95, 104, 107, 108, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 139, 140, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 165, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 192, 199, 201, 202, 204, 205, 211, 215, 220, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 244, 255, 267, 268, 274, 276, 289, 292, 294
inventions .. 65, 73, 100, 105, 108, 129, 131, 140, 148, 157, 167, 198, 200, 202, 203, 204, 215, 217, 219, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 252, 254, 256, 259, 261
invraisemblable 195
invraisemblables..... 100, 122, 182, 185, 186, 189, 192, 195, 205

L

liberté. 24, 28, 44, 57, 61, 63, 73, 74, 75, 77, 104, 106, 107, 115, 121, 129, 134, 140, 156, 164, 166, 180, 187, 191, 201, 202, 203, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 227, 244, 253, 268, 277, 288, 306

M

mémorables 6, 8, 102, 163, 192, 223, 260
métathéâtral 28, 177, 191, 201, 207, 208, 209, 211, 212, 220, 233, 268
modification 26, 92, 112, 113, 115, 120, 163, 182, 197, 218, 276, 298

O

ornements 215, 252, 254

P

péritextes 27, 29, 208, 209, 210, 211, 223, 224, 233, 234, 235, 241, 245
Poétique. 8, 10, 15, 21, 26, 39, 41, 46, 48, 49, 50, 52, 58, 61, 62, 64, 67, 70, 71, 104, 109, 123, 128, 141, 168, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 190, 191, 194, 205, 206, 213, 217, 222, 223, 226, 229, 231, 277, 284, 285, 286, 287, 291, 292
polémiques 211, 277

R

réagencement..... 15, 16, 24, 27, 31, 52, 59, 80, 82, 83, 98, 119, 126, 185, 279

recomposition..... 35, 36, 37, 65
reconstitution..... 33, 43, 100, 208
réécriture 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 53, 57, 77, 78, 85, 86, 88, 109, 113,
127, 132, 163, 166, 175, 192, 196, 197, 201, 205, 207, 208, 210, 234, 245, 269, 271, 274,
275, 276, 278
règles 8, 10, 13, 16, 28, 31, 41, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 63, 64, 68, 72, 75, 76, 85, 94,
100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 118, 132, 154, 163, 178, 188, 196, 199, 200, 214,
217, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 230, 231, 233, 245, 269, 271, 275, 291
remodelage 22, 80, 105, 113, 118, 120, 126, 128, 203, 211, 223
Rodrigue..... 57, 71, 124, 143, 145, 189, 227
substitution 113, 195, 217, 275
sujets.. 13, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 29, 48, 52, 71, 81, 82, 97, 100, 107, 114, 120, 133, 167, 177,
178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 200, 201,
202, 203, 205, 206, 207, 214, 228, 237, 248, 268, 271, 275, 277
suppression..... 28, 70, 81, 82, 108, 109, 110, 114, 115, 119, 174, 197, 211
suppressions 26, 82, 126, 274, 276
sympathie 107, 122, 218, 247, 266

T

théâtre 2, 8, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 38, 39, 46, 48, 57, 58, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 81, 84, 91, 95, 98, 99, 100, 103, 106, 107, 108,
110, 113, 116, 117, 119, 120, 121, 129, 130, 131, 132, 138, 141, 143, 144, 145, 150, 151,
154, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 172, 178, 182, 183, 185, 187, 188, 190, 194, 199, 202,
203, 204, 205, 209, 210, 214, 215, 217, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 234, 235, 239, 252,
255, 273, 277, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300
tragédie.. 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 83, 94, 99, 100, 104, 105, 107, 108, 110, 115, 117, 120,
122, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 147, 154, 155, 157, 160, 162, 163,
166, 168, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 196,
197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 222, 223,
225, 226, 227, 228, 229, 232, 237, 238, 243, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 256, 258,
260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 277, 285, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303
tragédies romaines..... 13, 16, 18, 19, 22, 26, 27, 78, 80, 92, 177, 178, 205, 246, 248, 249, 250,
274, 276, 277, 278

V

vengeance.. 23, 93, 102, 117, 134, 137, 143, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 157, 260, 261,
262, 263, 266, 296
vocabulaire 8, 28, 128, 177, 191, 207, 208, 209, 211, 212, 220, 233, 234, 268, 299
vrai. 24, 25, 27, 40, 50, 51, 52, 58, 66, 70, 73, 91, 121, 143, 164, 165, 186, 187, 196, 200, 202,
204, 227, 232, 239
vraisemblable .. 10, 13, 15, 21, 24, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72,
73, 75, 83, 102, 104, 107, 108, 116, 117, 120, 121, 122, 128, 129, 132, 136, 143, 147, 152,
153, 154, 155, 156, 166, 173, 180, 182, 183, 184, 186, 187, 191, 192, 195, 196, 197, 198,
200, 201, 202, 203, 205, 206, 214, 217, 218, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 239, 277

vraisemblance.... 9, 10, 15, 16, 30, 31, 41, 44, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
64, 66, 67, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 100, 101, 102, 105, 107, 108, 110, 115, 116, 117, 118,
120, 121, 128, 130, 154, 156, 164, 174, 175, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
192, 193, 194, 195, 196, 198, 203, 206, 216, 217, 227, 229, 237, 244, 245, 259, 268, 274,
275, 277, 298

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ DE LA THÈSE	6
ABSTRACT	11
L'HISTOIRE / L'HISTOIRE : UN ESSAI DE DEFINITION.....	14
I. L'Histoire, un récit.....	14
II. L'Histoire, une succession d'événements mémorables et collectifs.....	16
III. Le passage de l'Histoire à l'histoire	16
IV. Le passage de l'Histoire à l' <i>inventio</i> dramatique	17
INTRODUCTION	20
I. Contexte général du sujet.....	20
A. L'utilisation de l'Histoire dans la tragédie.....	20
B. Les « tragédies romaines » : essai de définition.....	23
II. Présentation du corpus et sa justification.....	25
A. Présentation du corpus	25
B. Justification du choix des tragédies romaines	27
III. Problématique et hypothèses	29
A. État de la question	30
B. Objectifs de recherche.....	31
IV. Méthodes de travail.....	32
V. Plan de l'étude.....	33
PREMIÈRE PARTIE : EXPLORATION DES LIENS ENTRE LA TRAGÉDIE RÉGULIÈRE ET L'HISTOIRE : APPROCHES THÉORIQUES ET PERSPECTIVES CRITIQUES	36
CHAPITRE I: LA REECRITURE DE L'HISTOIRE EN FRANCE AU XVII ^E SIECLE	
38	
I. Le statut de l'Histoire au xvii ^e siècle	38
A. L'Histoire : entre vérité et fiction.....	38
B. Les controverses et les limites de la réécriture de l'Histoire.....	41
II. La conception de l'Histoire au XVII ^e siècle et ses rapports avec la tragédie historique	
47	
A. L'Histoire comme source d'émotion, de grandeur et de réflexion sur l'humaine condition	
47	
B. Les rapports étroits entre l'Histoire et la tragédie.....	49

CHAPITRE II: L'UTILISATION DE L'HISTOIRE DANS LA TRAGÉDIE : CONTROVERSE ENTRE VÉRITÉ HISTORIQUE ET CREDIBILITÉ THÉÂTRALE

52

I. Les positions des principaux théoriciens de la supériorité du vraisemblable	53
A. « Le rôle du poète est de dire [...] ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » (Aristote).....	54
B. Le regard des principaux théoriciens néo-aristotéliens français, au xvii ^e siècle	57
1. « La vraisemblance [...] fait l'essence de la poésie », (Jean Chapelain)	58
2. « La Vraisemblance, [...] le fondement de toutes les Pièces du Théâtre », (L'abbé d'Aubignac)	63
II. Les réflexions théoriques des dramaturges sur les rapports entre l'Histoire et la tragédie : étude de <i>La Préface, en forme de discours poétique</i> de Mairet	70
A. « [...] Le véritable appartient à l'historien », (Jean Mairet)	70
B. « Le propre du poème est de bien inventer », (Mairet).	75
C. Bilan	78
DEUXIÈME PARTIE : LES TECHNIQUES DE L'INVENTION DRAMATIQUE DE L'HISTOIRE CHEZ CORNEILLE.....	81
CHAPITRE I: LES TECHNIQUES D'ORGANISATION DE L'HISTOIRE CHEZ CORNEILLE.....	82
I. La conservation et la suppression de la matière historique	82
A. La conservation de l'Histoire	83
1. La conservation à degré maximale de la matière historique	84
a. Exemple de conservation maximale dans <i>Horace</i> en 1639	84
b. L'influence des sources latines dans la conception des traits du personnage d'Horace	89
c. Le rôle des sources latines dans la caractérisation de Massinisse	92
d. La perfection de la conservation maximale dans <i>Othon</i> en 1664	94
2. La conservation à degré minimale des sources historiques.....	99
a. <i>Cinna</i> comme exemple de conservation minimale en 1641	99
b. La conservation stricte de la matière historique dans <i>Nicomède</i> en 1651	105
B. La suppression de la matière historique	107
1. Suppression des circonstances de la matière historique	107
a. Suppression et condensation des événements historiques au nom de l'unité de lieu dans <i>Horace</i>	108

1) Déplacement du roi Tulle chez le vieil Horace	108
2) Déplacement du lieu historique du procès d'Horace	110
2. Suppression des événements historiques au nom des lois de la vraisemblance et des bienséances dans <i>Rodogune</i> (1644) et <i>Nicomède</i> (1651).....	113
b. Analyse des modifications des effets violents présents dans la matière historique de <i>Rodogune</i>	113
3. La suppression des sources horribles de <i>Nicomède</i> pour une « constitution assez extraordinaire » en 1651	116
CHAPITRE II: LES AJOUTS DANS LA REECRITURE DE LA MATIERE HISTORIQUE PRIVILEGIEE	124
I. L'usage des ajouts dans le processus de remodelage de la matière historique	124
A. Recourir aux ajouts pour combler les lacunes de la matière historique en fonction des exigences dramatiques.....	128
B. Émilie de <i>Cinna</i> (1641) : un ajout de Corneille pour motiver le complot de Cinna et sa dénonciation.....	128
C. L'utilisation des ajouts dans <i>Polyeucte</i> en 1642	134
1. L'introduction de Sévère : un enjeu crucial pour la bienséance de Pauline et de Félix	136
II. Recourir aux ajouts pour altérer les événements funestes et conserver les effets historiques	143
A. L'ajout de personnages épisodiques pour justifier les actions des premiers personnages	143
B. La création de <i>Rodogune</i> et ses implications dans le suicide de Cléopâtre	145
C. Le recours aux ajouts pour altérer les faits horribles des sources historiques de <i>Nicomède</i> en 1651	149
1. Le rôle des ajouts dans l'élaboration de l'intrigue de <i>Nicomède</i>	150
2. L'introduction des personnages d'Arsinoé, de Flaminius, de Laodice	156
D. Le recours aux ajouts pour compléter la porosité de la matière issue des sources de <i>Sertorius</i> en 1662.....	159
1. L'introduction de Viriate comme enjeu de la rivalité entre Sertorius et Perpenna .	161
2. La création d'Aristie et ses implications dans le dilemme de Sertorius.....	163
E. BILAN.....	166

TROISIÈME PARTIE : LES RÉFLEXIONS THÉORIQUES DE CORNEILLE SUR LES SUJETS DE LA TRAGÉDIE ET SUR L'INVENTION DRAMATIQUE DE L'HISTOIRE	169
CHAPITRE I: LES REFLEXIONS THEORIQUES DE CORNEILLE SUR LES SUJETS DE LA TRAGEDIE.....	171
I. Le choix des événements comme base des sujets tragiques.....	171
A. La préférence accordée à l'histoire extraordinaire.....	172
1. Le choix d'une matière remarquable et peu vraisemblable en 1639.....	176
2. Le sublime du vrai invraisemblable avec <i>Cinna</i> en 1641.....	178
3. Le choix de faits invraisemblables comme fondement de l'action tragique entre 1639 et 1647.....	181
B. L'histoire extraordinaire comme enjeu de la perfection des sujets tragiques	186
1. Privilégier les faits invraisemblables pour la perfection de l'action tragique en 1647	186
2. La réécriture vraisemblable de la matière historique invraisemblable en 1651	187
3. Une réécriture de l'histoire à une fin heureuse.....	188
4. La réécriture de la matière historique dans les « sujets [...] moins connus », tels que <i>Nicomède</i>	192
C. BILAN.....	195
CHAPITRE II: LE VOCABULAIRE METATHEATRAL DE CORNEILLE RELATIF A LA REECRITURE THEATRALE DE L'HISTOIRE	197
I. Essai de définition	198
A. Étymologie	198
B. La notion de métathéâtralité dans les péritextes théâtraux de Corneille.....	198
II. Les notions métathéâtrales relatives à la suppression de la matière historique et aux ajouts du poète.....	201
A. La « liberté »	201
1. Essai de définition de la notion de « liberté ».....	201
2. Les différents emplois du terme « liberté » chez Corneille.....	202
a. « La [...] liberté de choquer les Anciens [...] ».....	203
b. « [...] Si la liberté de la poésie peut s'étendre jusqu'à feindre un sujet entier sous des noms véritables, [...] ».....	205
c. « La liberté de changer la manière dont ils [les événements] arrivent ».....	207
B. Le terme « autorité »	210

1.	Essai de définition du terme « autorité » dans les dictionnaires du XVII ^e siècle	210
2.	L'usage de quelques occurrences du terme « autorité » dans les péritextes de Corneille	211
	d. L'emploi de la notion d'« autorité » en référence aux règles d'Aristote et aux pratiques des Anciens.....	213
	e. « L'autorité de l'Histoire » comme un argument de défense contre les reproches des doctes.....	216
	f. L'« autorité » des spectateurs – « la Cour et le Peuple ».....	218
C.	Les « inventions »	221
	1. Essai de définition du mot « invention »	221
	2. Les différentes occurrences du terme « invention » dans les péritextes théâtraux de Corneille.....	222
	a. Les « inventions » correspondant aux caractères.....	223
	1) Les « inventions » principales.....	223
	2) Les « inventions » secondaires.....	226
	b. Les « inventions » d'action.....	228
D.	BILAN.....	231
	CHAPITRE III: LA MISE AU JOUR D'UN MODELE DE DRAMATURGIE DE L'ADMIRATION DE L'HISTOIRE ROMAINE CHEZ CORNEILLE	232
I.	Présentation et analyse des personnages exceptionnels.....	234
A.	Contextualisation de la tragédie romaine dans l'œuvre de Corneille.....	234
B.	Caractéristiques des personnages exceptionnels	235
	1. La composition d'un modèle héroïque féminin dans <i>Horace</i> et <i>Cinna</i> à travers les personnages de Sabine et d'Émilie	235
	2. « La femme d'Horace, et la Maîtresse de Cinna », ou l'émergence d'héroïsme féminin vigoureux et ferme	236
	a. Sabine : L'alliance de la force intérieure et de la délicatesse courageuse	239
	b. Émilie : L'audace et la quête de vengeance contre l'empereur Auguste.....	244
	1) Résumé de la pièce.....	244
	2) Émilie : un exemple de courage audacieux dans sa quête de vengeance périlleuse	244
C.	BILAN.....	251
	CONCLUSION.....	253
	BIBLIOGRAPHIE.....	262

I. CORPUS PRIMAIRE	262
II. DICTIONNAIRES.....	263
A. Dictionnaires de la langue française.....	263
B. Dictionnaires du théâtre	264
III. TRAITÉS DE POÉTIQUE	264
A. Antiquité.....	264
B. XVI ^e -XVIII ^e siècles.....	265
C. Ouvrages critiques modernes relatifs au théâtre	266
IV. TRAGÉDIES HISTORIQUES FRANÇAISES.....	268
A. Tragédies inspirées de l’Histoire la Rome antique au XVI ^e siècle	268
B. Tragédies inspirées de l’Histoire la Rome antique au XVII ^e siècle	269
V. ÉTUDES CRITIQUES PORTANT SUR LE THÉÂTRE DES XVI^e et XVII^e SIÈCLES.....	270
VI. LES PINCIPALES SOURCES ROMAINES DE CORNEILLE.....	272
VII. ÉTUDES GÉNÉRALES PORTANT SUR LE THÉÂTRE DE CORNEILLE ...	273
VIII. ÉTUDES PORTANT SUR LES TRAGÉDIES DU CORPUS.....	280
FIGURE	283
A. La monarchie.....	283
B. La République	283
C. L’empire.....	283
INDEX.....	285
I. NOMS PROPRES.....	285
II. LES NOTIONS.....	291
TABLE DES MATIÈRES	295