



[www.comptoir litteraire.com](http://www.comptoir litteraire.com)

André Durand présente

**Pierre CORNEILLE**

**(France)**

**(1606-1684)**



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres  
qui sont résumées et commentées  
(surtout 'Le Cid' qui est étudié  
dans un dossier à part).**

**Bonne lecture !**

Il est né à Rouen dans une famille où l'on exerçait des fonctions juridiques ou ecclésiastiques. Son père était avocat. Au collège des jésuites de Rouen, il reçut une solide formation et une culture essentiellement latine. Il se distingua dans les compositions de vers latins. Encore collégien, il connut un grand amour pour Catherine Hue, mais il fut contrarié et lui inspira ses premiers vers ("*Mélanges poétiques*"). Licencié en droit en 1624, il fut doté par son père d'une charge d'avocat du roi qu'il exerça ponctuellement pendant vingt-deux ans. Mais, paralysé par la timidité, il ne plaida qu'une fois. Et la vocation littéraire l'emporta sur la carrière juridique :

---

**"Mélite ou Les fausses lettres"**  
(1629)

Comédie en cinq actes et en vers

Mélite et Tircis sont hostiles à l'amour, elle par indifférence, lui par légèreté, tandis qu'Éraste, qui courtise Mélite en vain depuis deux ans, représente l'amour constant. À côté de ce trio, Cloris, sœur de Tircis, et Philandre forment un couple d'amoureux. Éraste, pour convaincre Tircis que l'amour existe et qu'il peut être irrésistible, décide de lui montrer Mélite. L'effet est immédiat : Tircis et Mélite tombent amoureux l'un de l'autre. Désespéré et jaloux, Éraste tente de les séparer en forgeant de fausses lettres que Mélite aurait envoyées à Philandre : sa vengeance contre Tircis est ainsi complète, puisqu'il brise ainsi et son couple et celui que sa sœur, Cloris, formait avec Philandre. Tandis que Mélite ne parvient pas à convaincre Cloris de son innocence, on annonce que Tircis s'est tué, et Mélite s'effondre. À la nouvelle de sa mort, Éraste devient fou de douleur, se croit transporté aux enfers à la recherche des deux amants. Il ne retrouve la raison qu'au dernier acte, à la nouvelle que la mort de Tircis était une feinte pour éprouver les sentiments de Mélite, que celle-ci n'était qu'évanouie, et que les deux jeunes gens vont se marier. Il est donc pardonné à la fin, et, pour réparer la trahison de Philandre qu'il a provoquée, il offre le mariage à Cloris : la pièce se termine donc sur l'annonce d'un double mariage.

Commentaire

La pièce est un écho de la passion de Corneille pour Catherine Hue qui porta longtemps, dans Rouen, le nom glorieux de Mélite.

Cette comédie apporta une véritable révolution dans le paysage théâtral de 1630 où la scène était dominée par le genre de la tragi-comédie qui avait éclipsé celui de la tragédie, et où l'on ne représentait plus, pour tout spectacle comique, que des farces, la comédie s'étant effacée depuis longtemps. Corneille abandonnait la plaisanterie grossière pour l'expression raffinée et subtile des sentiments. Son idée maîtresse a été d'emprunter à la pastorale son schéma de relations entre les jeunes amoureux, donnant ainsi la première place aux dialogues amoureux, aux trahisons du cœur et aux émotions sentimentales, et propulsant sur le devant de la scène le personnage de la jeune fille, presque muet dans la comédie traditionnelle héritée de l'Antiquité. Mais il refusa les complications romanesques dans lesquelles étaient plongés les héros de "*L'astrée*". La comédie obéit aux règles de la vraisemblance. Et, comme il se doit, elle finit bien. Les personnages étaient toujours convenus, mais c'étaient d'abord des individus, gens de la petite noblesse dont le destin n'avait rien d'héroïque et suffisamment communs pour que le public s'y reconnaisse. L'intrigue, malgré les rebondissements, est tenue en laisse dans le cadre des cinq actes. En outre, pour achever de transformer la pastorale champêtre en comédie urbaine, il s'est efforcé de créer un langage adapté, fondé, autant que possible, sur le style de la conversation naturelle et non plus sur une rhétorique de convention, un langage élégant et mesuré.

La pièce fut amenée à Paris par l'acteur Mondory qui la fit applaudir au Théâtre du Marais durant la saison théâtrale 1629-1630. «*Le succès en fut surprenant*», écrit Corneille trente ans plus tard, «*il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu' alors, et me fit connaître à la Cour*». Elle rendit célèbre

à Paris l'obscur débutant de Rouen, et permit à la troupe de Montdory de s'installer définitivement à Paris, malgré l'opposition de la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne.

Comme celles qui l'ont suivie, cette comédie a connu trois siècles d'oubli, provoqué par l'idée que Corneille n'avait commencé à être lui-même qu'à partir du Cid: la fin du xx' siècle l'a redécouverte, en même temps que les autres comédies.

---

**“Clitandre ou l'Innocence délivrée ”**  
(1630)

Tragi-comédie en cinq actes et en vers

Aimées l'une de Clitandre, l'autre de Pymante, les princesses Caliste et Dorise sont toutes deux éprises de Rosidor. Celui-ci rend à Caliste son amour, au grand dépit de Dorise qui, pour perdre sa rivale, l'entraîne dans la forêt, où elle médite de lui donner la mort. Pymante cependant, qui hait Rosidor, a chargé les domestiques de Clitandre d'assassiner son trop heureux rival. Rosidor, poursuivi dans la forêt par Pymante déguisé et ses complices, trouve Dorise qui s'apprête à plonger une épée dans le sein de Caliste. Se saisissant de l'épée, il tue un de ses agresseurs et met Pymante en déroute ; puis, plein de rage contre Clitandre, qu'il croit l'auteur de l'agression, il rentre avec Caliste au palais. Dorise, de son côté, s'est enfuie et, n'osant retourner à la Cour, revêt les vêtements du mort ; déguisée, elle erre dans les bois où elle rencontre Pymante qui la reconnaît, et dont elle repousse les assauts en l'éborgnant. Cependant, soupçonné d'avoir voulu tuer Rosidor, Clitandre, que tout semble accuser, est condamné à mort. En accourant au secours de son favori, Clitandre, le prince, fils du roi, s'égare dans la forêt et sauve Dorise de la colère de Pymante. Dorise, s'étant fait reconnaître, lui dévoile la vérité ; et le prince, après avoir fait emprisonner Pymante, fait éclater l'innocence de Clitandre. Rosidor épousera Caliste, et Clitandre Dorise pardonnée.

Commentaire

Deuxième pièce et première tragi-comédie de Corneille, la seconde sera “*Le Cid*”, “*Clitandre*” est l'un des plus remarquables exemples du genre de la tragi-comédie alors à son apogée et caractérisée par des péripéties romanesques, des déplacements dans l'espace, la recherche du spectaculaire et de la violence (des combats, des meurtres, un viol et un éborgnement), le goût pour le déguisement, les retournements de situation inattendus. Il a fallu attendre le XXe siècle et la compréhension de l'esthétique baroque pour que soit appréciée à sa juste valeur cette pièce étonnante. Elle fut publiée en 1632.

---

**“La veuve ou Le traître trahi”**  
(1631)

Comédie en cinq actes et en vers

Clarice, jeune veuve, riche et bien née, est courtisée par un amoureux peu fortuné, Philiste, dont la timidité est accrue par la différence de condition entre eux. Ils finissent par s'avouer leur amour réciproque au milieu du second acte, et il n'y aurait aucun obstacle matériel à leur mariage (une veuve est par définition libre et n'a personne à consulter pour se remarier) si un rival secret, Alcidon, qui feint d'aimer la sœur de Philiste, Doris, ne décidait d'empêcher ce mariage en enlevant Clarice, avec la complicité de la nourrice de celle-ci. Pour ce faire, Alcidon se fait aider par Célian, amoureux de Doris, mais qui s'était effacé devant lui par amitié, en lui faisant croire que, devant le refus de Philiste de lui donner sa sœur, Doris, il faut enlever Clarice et l'échanger contre la main de Doris. Célian tombe dans le piège, aide Alcidon à enlever Clarice et à la séquestrer dans son propre château. Mais à voir Alcidon décidé à épouser Clarice sous le prétexte de se venger de Philiste, et à lui céder sa

place auprès de Doris, Célian comprend qu'Alcidon a trahi tout le monde. Il le trompe à son tour, libère Clarice, et demande la main de Doris. La mère de celle-ci, dont les combinaisons matrimoniales intéressées avaient failli compromettre le bonheur de la jeune fille, ne s'oppose pas à cet amant riche, qui rendra sa «*dernière vieillesse à jamais fortunée*».

### Commentaire

Après "*Clitandre*", tragi-comédie créée durant la saison précédente, Corneille revint à la comédie galante et réaliste dont il avait inventé la formule deux ans plus tôt avec "*Mélite*".

Il a défini lui-même les qualités de sa pièce : naïveté (entendre : naturel) du style, subtilité de l'intrigue, équivoques ingénieuses (en particulier dans les dialogues entre ceux qui font semblant de s'aimer et qui ne s'aiment pas, Doris et Alcidon). La pièce donne en outre à réfléchir sur l'ambiguïté des apparences, sur les obstacles apportés par l'argent au bonheur des amoureux, sur l'importance de l'amitié masculine. On voit que, si l'intrigue s'appuie toujours sur les schémas relationnels de la pastorale, comme dans "*Mélite*", comme, un an plus tard, dans "*La galerie du palais*", Corneille fit ici un pas vers le réalisme social en plongeant ses bergers urbanisés dans les complexités d'un monde soumis aux combinaisons et aux mensonges liés au pouvoir de l'argent. Il alla plus loin avec "*La suivante*".

La pièce fut créée par la troupe de Montdory durant la saison théâtrale 1631-1632. Comme en témoignent les vingt-six pièces liminaires de la première édition (1634), signées par tous les dramaturges de son temps (Scudéry, Du Ryer, Mairet, Rotrou, notamment), le succès de cette pièce, venant après celui de "*Mélite*", installa Corneille au premier rang de ses confrères, sans pour autant leur porter ombrage, puisque, de leur côté, ils cultivaient essentiellement le genre de la tragi-comédie.

---

---

### ***"La galerie du palais ou L'amie rivale"***

(1632)

#### Comédie en cinq actes et en vers

À Paris, la volage Céliée se sépare de Lysandre, tout à la fois fatiguée par sa constance et désireuse d'éprouver son amour pour la reconquérir. Il décide de feindre d'aimer Hippolyte, voisin de Céliée, dont son ami Dorimant vient de tomber amoureux. De là une série de malentendus et de peines de cœur : Hippolyte, amoureuse de Lysandre, se laisse prendre au jeu avant d'être repoussée ; Céliée, désespérée d'avoir poussé son amant dans les bras d'une autre, n'obtient même pas d'être consolée par Dorimant ; et les deux garçons en viennent au duel, interrompu in extremis par Céliée, qui venait d'être informée de la feinte de son amant.

### Commentaire

Avec cette troisième comédie, Corneille confirma sa volonté d'établir solidement dans le paysage théâtral de l'époque, dominé par le genre de la tragi-comédie, un nouveau type de comédie, qui tournait le dos à la traditionnelle comédie d'intrigue à l'italienne en empruntant à la pastorale son schéma de relations entre les jeunes amoureux, donnant ainsi la première place aux dialogues amoureux, aux trahisons du cœur et aux émotions sentimentales. Dans ces comédies, expliqua-t-il en 1660, «*j'ai presque toujours établi deux amants en bonne intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait.*»

La variation qu'apporta "*La galerie du palais*" par rapport à "*Mélite*" tenait au fait que ce n'est pas une fourbe qui sépare les amants. Subtilité des complications amoureuses, émois du cœur, délicatesse de l'expression, c'est sans doute la plus jolie des quatre comédies qui précèdent "*La Place royale*". Elle possède en outre une importance historique considérable, comme l'indique son titre : Corneille, soucieux de mettre les jeux amoureux de la pastorale à l'épreuve de la vie urbaine, et donc de se détacher et du cadre et du langage conventionnels du genre pastoral, a voulu souligner le caractère

«réaliste» de cette nouvelle forme de comédie qu'il était en train d'inventer. Il alla donc plus loin que dans "Mélite" et "La veuve", où cette quête de réalisme n'était sensible que dans le style de la conversation et dans le vocabulaire, en enracinant sa comédie dans Paris. Ainsi l'action ne se déroule plus dans un carrefour abstrait : l'essentiel est situé précisément dans le quartier du Marais, et plusieurs scènes se déroulent dans la galerie du Palais de justice, qui abritait toutes sortes de boutiques ; d'où l'apparition d'un libraire, d'un mercier et d'une lingère devant leurs étals, qui conversent avec les héros.

La pièce fut créée durant la saison théâtrale 1632-1633. Ce fut, des premières comédies de Corneille, celle qui eut le plus de succès.

Après une longue période d'oubli, qu'elle a partagé avec les autres comédies de Corneille, elle a retrouvé à la fin du XXe siècle des lecteurs et des spectateurs, émerveillés de découvrir un autre Corneille, non seulement inventeur d'une forme spécifiquement française de comédie, mais aussi styliste tout en simplicité et en délicatesse.

---

---

### **"La suivante"** (1633)

#### Comédie en cinq actes et en vers

Théante, l'ami d'Amarante. une suivante, aspire à l'amour de la maîtresse de celle-ci, Daphnis. Aussi, à la fois pour se débarrasser de la donzelle et pour occuper un éventuel rival, tente-t-il de rapprocher Florame et Amarante. Mais, si Florame assiège fort galamment la suivante, il n'en perd pas pour autant de vue Daphnis qui, depuis qu'il fréquente Amarante, lui est devenue plus accessible. Les joutes amoureuses qui se succèdent entre Amarante et ses deux feints courtisans, Florame et Théante, se compliquent encore de la passion sénile qu'éprouve Géraste, père de Daphnis, pour la sœur de Florame. Cette passion devient l'objet d'un marchandage, qui n'intervient pas peu dans la victoire de Florame, encore que Daphnis n'ait jamais aimé que lui. Tout s'arrange le mieux du monde, sauf pour la malheureuse suivante, abandonnée de tous ses galants, et qui soupire dans le monologue qui conclut la pièce :

*«Mon cœur n'a point d'espoir dont je ne sois séduite.  
Si je prends quelque peine, un autre en a les fruits ;  
Et, dans le triste état où le ciel m'a réduite,  
Je ne sens que douleurs, et ne prévois qu'ennuis.»*

#### Commentaire

Corneille, qui avait innové dans "La galerie du palais" en remplaçant le traditionnel personnage de la nourrice par celui, nouveau au théâtre, de la suivante, alla jusqu'au bout de son innovation en faisant de la suivante le principal personnage de sa nouvelle pièce. Pour bien comprendre l'enjeu de la comédie, il faut savoir qu'une suivante n'est pas une servante : si elle peut entretenir des galanteries avec les héros de la pièce, c'est qu'elle est aussi bien née qu'eux, et en outre belle et intelligente ; seulement elle est pauvre, ce qui explique qu'elle soit au service de Daphnis et qu'elle ne soit qu'un jouet, malgré ses propres manœuvres, entre les mains des galants qui ne s'intéressent qu'à sa maîtresse. Par là, cette comédie cruelle démonte sans complaisance les mécanismes de la riche société du XVIIe siècle, dont les seuls moteurs semblent avoir été l'ambition et l'amour-propre, eux-mêmes déterminés par l'argent. Nous sommes loin du paradis pastoral urbanisé sur lequel s'ouvrait la série des comédies et auquel renvoyait encore la comédie précédente : la pièce se termine certes par l'annonce de deux mariages, mais l'un des deux est celui d'un vieillard avec une jeune fille, résultat d'un marchandage qui permet d'unir le couple central, Florame et Daphnis, mais qui, comme le prophétise la malheureuse Amarante à la fin, rendra certainement malheureux et le vieillard et la jeune fille. En même temps, Corneille s'est abstenu d'unir Théante et Amarante, comme on aurait pu l'attendre non seulement d'une pastorale, mais de n'importe quelle comédie : Théante, quoique

Amarante ne lui déplaît pas, préfère s'exiler plutôt que de se retrouver dans une situation sociale moins éclatante que celle de son ami Florame ; s'il épouse quelqu'un désormais, ce ne peut être que pour accéder à un rang qui le placera au-dessus de Florame. Avec cette comédie amère, où, pour la première fois, il se conformait rigoureusement à la règle de l'unité de temps, Corneille poussa le réalisme social à un degré qui ne fut plus jamais atteint par les dramaturges de sa génération. La pièce fut jouée durant la saison théâtrale 1633-1634, étant la quatrième de la série des comédies galantes qui ont ouvert la carrière de Corneille.

---

**“La Place royale ou L’amoureux extravagant ”**  
(1634)

Comédie en cinq actes et en vers

Alidor aime Angélique et celle-ci le paie de retour, au grand regret de Phylis qui voudrait lui faire épouser son frère Doraste. Mais Alidor avoue à son ami, Cléandre, qu'il est effrayé à la pensée de se lier pour la vie. En vue d'éviter le mariage, il imagine de lui céder Angélique ; il s'arrange donc pour faire croire à sa fiancée qu'il lui est infidèle, la pousse à bout par ses impertinences, se fait volontairement congédier. Mais là-dessus il apprend que, grâce à Phylis, c'est Doraste qui est en passe de profiter de la situation pour épouser Angélique ! Ce n'est pas là son fait : il entend que les choses se passent comme il l'avait décidé et qu'elle épouse Cléandre. Il dresse donc de nouvelles batteries, va trouver Angélique et se montre cette fois si persuasif et si charmeur qu'elle lui accorde, sans trop de peine, un rendez-vous pour minuit, à l'issue du bal que donnera chez elle Doraste. Il compte ainsi l'enlever, mais au profit de Cléandre. Quand elle paraît au rendez-vous nocturne, il lui remet une promesse de mariage qu'elle va déposer dans sa chambre pour rassurer ses parents, avant de revenir pour suivre le ravisseur. Mais, dans l'intervalle, Phylis, inquiète de son amie, sort aussi sur la place et c'est elle que Cléandre, impatient et trompé par l'obscurité, enlève ! Au dénouement, ils acceptent tous deux de profiter de la rencontre et s'épousent. Cependant, la pauvre Angélique découvre que la promesse de mariage était signée de Cléandre et qu'elle a été jouée par Alidor, qui l'aime encore et voudrait le lui dire ; elle le chasse avec horreur et va s'enfermer dans un couvent, tandis qu'Alidor s'applaudit plus que jamais de ne la céder à personne et de rester libre.

Commentaire

Cette pièce, la sixième du théâtre de Corneille, créée au théâtre du Marais entre août 1633 et mars 1634, se plaçait au terme du cycle de ses comédies de jeunesse et précédait ses débuts dans le genre tragique. L'intrigue est la plus éloignée des schémas pastoraux sur lesquels étaient construites les quatre premières comédies. Si elle constitue cependant une nouvelle variation sur le thème de l'éblouissement amoureux des bergers, elle se clôt sur un étonnant refus du bonheur pastoral.

Cette comédie renferme trois personnages originaux.

D'abord Phylis, enjouée, frivole, qui se plaît à traîner après elle de nombreux adorateurs et à les rendre jaloux l'un de l'autre, quitte à épouser joyeusement celui que le hasard des événements aura conduit jusqu'au mariage.

En face d'elle, Angélique est au contraire une pathétique figure d'amoureuse : en dehors d'Alidor, rien n'existe pour elle. Aussi la trahison de ce dernier la laisse-t-elle désespérée ; si elle consent à se promettre à Doraste, c'est surtout grâce à l'habileté de Phylis qui sait à l'instant profiter de son désespoir ; mais à peine Alidor reparaît-il qu'elle se rend à ses belles paroles et consent à l'enlèvement. Sa nouvelle tromperie est pour elle le dernier coup : elle sent qu'il est indigne d'elle, mais elle se voit elle-même indigne de Doraste qu'elle a trahi : le cloître sera son refuge.

Le personnage le plus singulier est celui d'Alidor : «*amoureux*» puisqu'il aime sincèrement Angélique, «*extravagant*» puisqu'il veut se dégager de cet amour partagé, afin de sauvegarder un bien qui lui semble plus précieux encore : son indépendance morale. Il accepterait d'aimer si cet amour était le fruit d'un libre choix. Angélique étant «*trop belle*», il se voit «*dominé*» par elle, esclavage qu'il juge

déshonorant. C'est pourquoi il s'en détache, avec trop de brutalité d'ailleurs. Mais c'est l'indice de ses tourments, de la situation fautive dans laquelle il se trouve. Car, à peine séparé de sa maîtresse, il lui revient : il entend encore la dominer, ne la céder qu'à un rival de son choix. C'est pour ce rival, pense-t-il, qu'il la reconquiert : est-ce absolument sûr? Du moins son cœur bat-il bien fort au moment de cette reconquête... Au dernier instant n'a-t-il pas encore vers elle un grand élan de tendresse passionnée? C'est le dernier feu : puisque Angélique est à Dieu, et à Dieu seul, il peut se raffermir une fois de plus à la pensée de son triomphe : il est libre, il a fait ce qu'il a voulu... Cet amoureux extravagant, chez qui les déchirures du cœur se font plus profondes du fait de sa malheureuse volonté, est le premier héros volontaire du théâtre cornélien.

---

---

Distingué par Richelieu, Corneille reçut une pension et entra dans «*la société des cinq auteurs*» qui, pour illustrer la scène française, travaillaient sous les ordres du cardinal qui proposait les sujets. Ainsi, il participa à l'écriture de «*La comédie des Tuileries*». Il publia alors sa première tragédie :

---

---

**“Médée”**  
(1635)

Tragédie en cinq actes

À Corinthe, où Médée et Jason se sont réfugiés après l'enlèvement de la Toison d'or, Jason, poussé par l'ambition, décide de s'unir à Créüse pour s'assurer la protection de son père Créon, roi de Thèbes. Médée va donc quitter son époux et son pays, mais elle se vengera. Créüse manifeste alors le désir de revêtir la robe de l'abandonnée ; Jason consent à ce caprice. En vain, Médée lui rappelle tout ce qu'elle a fait pour lui : Jason lui ordonne de partir, sinon Créon n'épargnera ni sa vie ni celle de ses fils. Voyant cela, Médée répand les poisons les plus nocifs sur la robe que convoite Créüse, puis, par l'effet de sa magie, elle libère Égée, roi d'Athènes, prétendant à la main de Créüse, que Jason avait vaincu et fait prisonnier : c'est chez lui qu'elle se réfugiera une fois vengée. Ayant mis le vêtement empoisonné, la nouvelle épouse meurt, et le père de celle-ci, accouru pour la secourir, succombe lui aussi dans les tourments. Jason décide de les venger en immolant ses propres fils sur leur sépulture, parce qu'ils ont été, en apportant la robe fatale, les instruments de mort de leur mère ; mais elle l'a devancé en les tuant elle-même et, après l'avoir provoqué, elle s'élève d'un balcon dans les airs et disparaît dans un char tiré par deux dragons. Et le malheureux se tue.

Commentaire

Corneille, qui connaissait les œuvres d'Euripide et de Sénèque, s'inspira surtout de ce dernier dont la “Médée” est une œuvre violente, le meurtre des enfants ayant lieu sur la scène. Il mit l'accent sur l'origine divine de Médée et sur ses pouvoirs de magicienne. Petite-fille du Soleil, elle a rendu la virilité au père de celui qu'elle aime : Jason. Elle a eu deux enfants, a tout prévu, sauf l'essentiel, le fait que l'amour de Jason pourrait un jour se porter sur une autre. La magie mise au service du Mal la délivre de sa rivale, Créüse. Puis Médée s'en va par les airs, sur un char de feu tiré par des dragons. Corneille (acte IV, scène 1) montre Médée magicienne dans sa grotte, expliquant à sa confidente Nérine par quels sortilèges elle a rendu mortelle la précieuse tunique offerte à Créüse. Le texte de Corneille, un peu barbare, rugueux, imagé, est ici très proche de ce qu'aurait pu écrire un Théophile de Viau :

*«Vois combien de serpents à mon commandement  
D'Afrique jusqu'ici n'ont tardé qu'un moment,  
Et contraints d'obéir à mes charmes funestes  
Ont sur ce don fatal vomi toutes leurs pestes [...]  
Vois mille autres venins : cette liqueur épaisse  
Mêle du sang de l'hydre avec celui de Nesse ;*

*Python eut cette langue ; et ce plumage noir  
Est celui qu'une harpie en fuyant laissa choir.»*

et intéressant pour les psychanalystes.

Médée est l'une des grandes figures du filicide. Pour certains, cette scélérate n'est ni divine ni humaine. Pour d'autres, elle est une femme en proie au délire de jalousie provoqué chez elle par la trahison et l'ingratitude de Jason ; elle tue ses enfants pour les préserver de la malédiction sociale et raciale ; ne dit-elle pas :

*«Jason m'a fait trahir mon pays et mon père  
Et me laisse au milieu d'une terre étrangère  
Sans support, sans amis, sans retraite, sans bien,  
La fable de son peuple et la haine du mien.»?*

On peut voir dans le fait que Corneille a prêté un instant à Jason l'idée de venger la mort de Créuse en tuant les deux enfants qu'il a eus de Médée le signe d'une auto-censure : le filicide accompli d'emblée par la mère eut révolté les spectateurs. Ne peut-on pas voir plutôt, chez Corneille, une profonde et pré-freudienne connaissance du cœur humain enténébré par la haine?

La pièce témoignait déjà de la personnalité de Corneille à ses débuts. Par la liberté de l'invention, elle présente parfois d'étonnants points de ressemblance avec la dramaturgie élisabéthaine. Il a hésité entre une pièce spectaculaire, les attraits de la fable et la violence du drame intime tel qu'il le réalisera avec *'Le Cid'*. Il en est resté à une violence tout extérieure et macabre, qui s'accorde mal avec le caractère initial de Jason, cynique et volage comme un héros de comédie. Et les pouvoirs magiques de son héroïne la privent de cette humanité sans laquelle nous ne saurions être touchés. Mais le « moi » de Médée (est fameuse sa réplique : *«Moi, dis-je, et c'est assez.»*, où la magicienne affirme qu'elle ne trouve qu'en elle-même sa raison de vivre) préfigure la morale de certains héros cornéliens. La pièce fut créée à Paris en 1635.

---

---

***“L'illusion comique”***  
(1636)

Tragi-comédie en cinq actes et en vers

Acte 1

Toutes ses recherches étant demeurées vaines, désespéré de ne pouvoir retrouver son fils, Clindor, que, dix ans auparavant, dans sa colère et son excessive sévérité, il avait chassé de la maison, Pridamant demande conseil à son ami Dorante qui lui suggère de consulter le magicien Alcandre. Ils viennent en Touraine dans la « *grotte obscure* » où vit le mystérieux personnage. Alcandre paraît et rassure Pridamant sur le sort de son fils, en faisant surgir du néant des habits luxueux qui témoignent de sa prospérité nouvelle. Il exige le départ de Dorante avant d'entrer plus avant dans ses révélations. Alcandre raconte les dix années d'errance de Clindor puis offre à Pridamant de poursuivre le récit sous la forme d'une évocation magique où des « *spectres animés* » prendront la place de personnages réels. Avant le début de l'évocation, Alcandre interdit formellement à Pridamant de quitter la grotte tant que durera la « *représentation* ». On découvre que Clindor, après de nombreuses errances, après avoir tâté de plusieurs métiers, est maintenant le second, grassement payé, du capitaine gascon et fanfaron Matamore, qui lui raconte ses exploits imaginaires et se vante de sa passion pour une jeune fille de bonne famille, Isabelle. Le rusé Clindor se moque des perpétuelles rodomontades du spadassin.

Acte 2

Pridamant et Alcandre voient Isabelle qui s'avance, escortée de son soupirant, Adraste, un gentilhomme ombrageux, devant lequel Matamore s'enfuit. Adraste est éconduit par Isabelle, et s'en va en se faisant fort d'obtenir sa main de son père, Géronte. Matamore revient donc et, pour séduire



Isabelle, se vante de mille prouesses, sans se rendre compte de son ironie à son égard. Un page vient porter à Matamore une lettre d'amour de la reine d'Islande. Le brave sort pour répondre à cette sollicitation importune. Enfin seuls, Clindor et Isabelle s'avouent leur amour. MaisAdraste réapparaît et menace Clindor. Lyse, suivante d'Isabelle qui aime Clindor, dénonce àAdraste les deux amoureux, et lui promet de l'aider à les surprendre le soir même. Restée seule, elle laisse éclater son dépit contre Clindor : la vengeance d'Adraste servira la sienne. Alcandre rassure Pridamant qui ne sait comment porter secours à son fils.

### Acte 3

Isabelle refuse d'obéir à son père qui lui intime d'épouserAdraste, a bien l'intention de l'y forcer et s'emporte. Il s'afflige de l'obstination de sa fille et renvoie durement Matamore venu faire sa demande. Clindor déclare à Lyse qu'il est amoureux d'elle et qu'il ne courtise Isabelle que par intérêt. Malgré l'amour qu'elle éprouve pour lui, Lyse reste déterminée à se venger et de mener à bien son complot avecAdraste. Seul sur scène, Matamore, qui s'est caché par peur de la bastonnade, s'effraie du moindre bruit et s'écarte à l'arrivée d'Isabelle et Clindor. Ils renouvellent leur serments d'amour, mais Matamore, qui découvre avec stupeur leurs projets, elle étant résolue à désobéir à l'autorité paternelle, les interrompt. Clindor le menace ; aussi s'adoucit-il et, bon prince, renonce à Isabelle. Coup de théâtre :Adraste et Géronte font irruption à la tête d'une troupe de domestiques armés. Matamore s'enfuit. Clindor tueAdraste, mais est arrêté. Pridamant s'inquiète de nouveau mais Alcandre le rassure : son fils est bien vivant.

### Acte 4

Isabelle vient annoncer que Clindor n'a été que légèrement atteint, mais qu'il a tué son rival et attend en prison son exécution prochaine ; elle promet de ne pas lui survivre et de revenir sous forme de fantôme pour torturer son père qu'elle tient responsable. Lyse lui révèle alors que, renonçant à sa vengeance, exprimant son regret d'avoir provoqué cette crise par sa jalousie, elle a séduit le geôlier. Sur ces entrefaites, on retrouve Matamore, qui s'était caché dans un grenier quatre jours durant par peur des valets de Géronte. Lyse présente le geôlier à sa maîtresse à qui il dévoile son plan d'évasion, demandant Lyse en récompense. Clindor, qui s'attend à être exécuté, se rend compte que c'est bien Isabelle qu'il aime. Après un ultime moment de désespoir, il se voit pourtant sauvé quand apparaissent Lyse, Isabelle et le geôlier. Alcandre clôt l'évocation en assurant à Pridamant le succès de leur fuite. Il annonce une ellipse de deux ans dans le cours des événements représentés pour aboutir à la suite glorieuse des aventures de Clindor.

### Acte 5

Pridamant s'émerveille de la splendeur du costume d'Isabelle, qui est maintenant devenue princesse. Elle s'afflige, auprès de Lyse, de l'infidélité de son époux, Clindor, qui est l'amant de la princesse Rosine avec laquelle il n'hésite pas à trahir son bienfaiteur, le prince Florilame. Elle veut le surprendre dans le jardin où ils ont rendez-vous. Clindor, trompé par la demi-pénombre, se déclare à celle qu'il croit être Rosine avant de découvrir qu'il s'agit d'Isabelle, laquelle le couvre de reproches et menace de se donner la mort. Il essaie de se défendre, la supplie de lui pardonner, déclare renoncer à Rosine. Nouveau coup de théâtre : l'officier Éraste, qui surveillait le couple adultère pour le compte de Florilame, fait irruption avec une troupe d'hommes de main, poignarde Clindor et fait enlever Isabelle pour la livrer à son maître qui la convoite. Pridamant se désespère, définitivement convaincu de la mort de son fils, sous l'œil ironique d'Alcandre qui lui révèle son artifice, lui montre son fils, ressuscité, qui, avec sa troupe, compte la recette de la représentation de la tragédie à laquelle, à son insu, il vient d'assister. Clindor est en effet devenu comédien et triomphe sur une scène de théâtre. Finalement, Pridamant, convaincu par Alcandre qui lui vante les vertus du théâtre et fait ressortir le bien-fondé du choix des jeunes gens, emporte l'adhésion du vieux père qui, enfin rasséréiné et conquis par la prestigieuse magie du théâtre, «*vole vers Paris*» où il retrouvera son fils.

## Commentaire

Corneille définit lui-même *“L'illusion comique”*, dans sa dédicace, comme un « *étrange monstre* », une « *galanterie extravagante* ».

En effet, la pièce mêle les genres et les tons. « *Le premier acte n'est qu'un prologue* » a indiqué Corneille : la pièce commence dans une atmosphère de mystère (un magicien et sa grotte). « *Les trois suivants font une comédie imparfaite* » a ajouté l'auteur : la pièce se poursuit dans la comédie pure, provoquant le rire le plus franc (un couple d'amoureux se moquant d'un fanfaron) ; puis elle débouche sur la tragi-comédie (trahison, duel, mort, prison, évasion). « *Le dernier acte est une tragédie* » disait encore Corneille, et, en effet, le spectateur assiste à l'assassinat du héros, est conduit au bord de la terreur et de la pitié tragiques, qui se dissipent soudain pour faire revenir la comédie.

Les situations, les personnages et les thèmes: le conflit entre le père noble et le fils jugé indigne, la fausse bravoure du fanfaron (Matamore, qui parle le plus, agit le moins, n'est qu'une apparence de héros), les intrigues amoureuses, sont tout à fait conventionnels et stéréotypés. Mais ce que voulait Corneille, ce qui justifie le titre de la pièce (« *comique* », en ce temps, signifiait « théâtral »), c'était une démonstration du processus de l'illusion théâtrale, du faux-semblant, du trompe-l'œil, sur lequel repose le théâtre mais plus encore le cinéma et toute fiction : l'auteur, véritable magicien représenté ici par Alcandre, fait croire à la réalité de ce qui n'est qu'apparence, que déguisement, que jeu.

Pour que l'illusion soit sensible, il faut que l'action soit multiple : elle se situe à trois niveaux différents qui s'emboîtent les uns dans les autres. La clé de l'originalité de *“L'illusion comique”* est tout entière dans cette structure dite du « théâtre dans le théâtre » : contrastes et paradoxes se résolvent tous par le fait que, dans une première pièce (acte I et fin de l'acte V), s'enchaîne une autre pièce (actes II, III, IV) puis une autre (acte V). De là, la variété des lieux dans un lieu unique et l'étalement du temps dans une durée très courte : quatre années se déroulent en deux heures.

Ces caractéristiques font de cette merveilleuse apologie du théâtre un chef-d'œuvre du théâtre baroque, né d'une époque de désordres où tout n'était que changements, incertitudes des êtres et de la société. Corneille y a fait preuve de brio, déroulant son propos avec une verve si étincelante qu'il a assuré une bonne part du succès de la pièce, car l'expérience fut bien reçue du public.

Rarement un écrivain a été aussi maître de soi, assuré de ses moyens, fier de ses ressources, au point de s'en amuser, de se citer pour rire et de se pasticher lui-même. Avant Molière, il avait compris qu'au théâtre il s'agit de plaire au public plutôt que de convaincre les doctes.

La pièce fut jouée pour la première fois à Paris, au théâtre du Marais, en 1636, et publiée en 1639.

---

### ***“Le Cid”*** (1637)

#### Tragi-comédie en cinq actes et en vers

Dans l'Espagne du Moyen Âge, Rodrigue, fils de don Diègue, et Chimène, fille du comte don Gormas, amants heureux, doivent s'unir dans le mariage. Elle éprouve des craintes au moment où don Diègue doit demander sa main après le Conseil où sera nommé le gouverneur du prince. L'Infante, la fille du roi, aime Rodrigue, mais, ne pouvant l'épouser, l'a rapproché de Chimène. À la sortie du Conseil, don Diègue ayant été nommé gouverneur du fils du roi à la place de don Gormas, celui-ci le soufflète. Le vieux don Diègue exprime son désespoir et confie sa vengeance à Rodrigue qui se plaint du dilemme dans lequel il est placé.

Sur la place publique, il aborde le comte qui refuse une réparation. Rodrigue le provoque en duel. L'Infante reconforte Chimène qui est soumise, elle aussi, à un dilemme. L'Infante voudrait empêcher le duel, mais les deux hommes sont sortis en se querellant. Elle reprend espoir, car ce combat éloigne Rodrigue de Chimène et va donner à celui-ci une valeur qui le rendra digne d'une princesse. Le roi est mécontent du fait que le Comte ait refusé réparation ; don Sanche, amoureux de Chimène, justifie le

comte mais le roi le fait taire. On apprend que, à l'issue du duel, le Comte est mort. Chimène vient demander justice au roi. Elle affronte don Diègue, l'accuse et il riposte. Rodrigue est-il coupable? Chimène l'emportera-t-elle? la décision est remise.

Le désarroi est identique chez Rodrigue et chez Chimène. Il vient lui offrir sa vie à Chimène qui est au palais, et Elvire, sa suivante, le fait se cacher. Chimène arrive avec don Sanche qui lui offre son épée, mais elle préfère attendre la décision du roi, car elle est déchirée entre deux devoirs. Rodrigue se montre : il lui offre sa vie ; elle déclare attendre réparation d'un combat régulier ; ils s'aiment mais suivront leur devoir. Dans la rue, se manifeste le contraste entre les sentiments de Rodrigue et ceux de don Diègue : trouvant enfin son fils, il lui dit sa joie et lui annonce que les Maures sont là : que va-t-il advenir de Rodrigue?

Elvire annonce à Chimène le triomphe de Rodrigue sur les Maures, mais elle est toujours décidée à faire son devoir. L'Infante lui oppose qu'on ne poursuit pas le sauveur de la patrie, mais c'est en vain. Le roi exalte Rodrigue qui raconte la bataille. Chimène vient demander justice ; le roi lui annonce faussement la mort de Rodrigue ; elle s'évanouit puis demande encore justice ; le roi conçoit un stratagème : il consent à un duel avec don Sanche et Chimène épousera le vainqueur : qui sera-t-il?

Chez Chimène, Rodrigue vient lui offrir sa vie ; en désespoir de cause, elle lui rappelle qu'elle est le prix du combat ; il se défendra. L'Infante se désespère : Rodrigue est devenu digne d'elle mais, par devoir, elle le laissera à Chimène. Celle-ci craint l'issue du combat : son cœur l'éloigne de don Sanche, son devoir de Rodrigue. Or don Sanche apporte l'épée de Rodrigue : Chimène se désespère, victime d'une méprise. Se croyant libérée par la mort de Rodrigue, elle demande au roi de ne pas l'obliger à épouser don Sanche. Mais Rodrigue n'est pas mort et il a même désarmé don Sanche : elle doit obéir à la loi qu'elle a acceptée. L'Infante lui donne, une seconde fois, Rodrigue qui, une dernière fois, offre sa vie à Chimène ; elle reconnaît qu'elle ne le hait pas mais dit devoir obéir au roi ; que celui-ci ne lui impose pas un mariage odieux ; Rodrigue ira combattre et le temps rendra possible ce qui ne l'est pas encore.

Pour une analyse, voir CORNEILLE – ‘Le Cid’

---

“Le Cid “ enthousiasma le public parisien, mais la jalousie des rivaux et l'incompréhension des doctrinaires suscitérent une polémique, la querelle du “Cid”, où Richelieu fit intervenir l'Académie française récemment constituée qui publia “*Les sentiments de l'Académie sur Le Cid*” (1638), où furent relevées avec exactitude les discordances entre la doctrine classique des trois unités et la pièce). À la suite de cette humiliation, Corneille cessa d'écrire pendant presque quatre ans. Mais la mort de son père le laissa chef de famille. Aussi reprit-il la plume pour produire quatre tragédies d'inspiration romaine, où l'action est historique mais sans vraiment de couleur locale et qui sont écrites dans le grand style héroïque. Les quatre premières sont plutôt des tragi-comédies d'héroïsme, où le conflit est un débat entre des idées : amour et devoir ou deux conceptions de l'amour dans un monde monarchique et féodal, où le héros est une «*âme bien née*» qui a le sens de l'honneur, où la morale est marquée par la confiance en la liberté de l'être, par l'optimisme qu'apporte l'apaisement final par le roi, où l'art tient à la grandeur du style que certains trouvent même grandiloquent, Corneille ayant le sens de la maxime et le goût des débats oratoires, mais faisant preuve aussi de lyrisme :

---

**“Horace”**  
(1640)

Tragicomédie en cinq actes et en vers

À l'acte I, Sabine, jeune épouse d'Horace, déplore que des guerres fratricides opposent Romains et Albains. L'un de ses trois frères, Curiace, est fiancé à sa belle-sœur, Camille. On apprend qu'une décision commune va mettre un terme à ces effusions de sang ; le sort doit désigner dans chacun des camps trois champions qui seront chargés de faire triompher la cause de la patrie.

L'acte II révèle coup sur coup aux Horaces et aux Curiaces leur infortune ; un choix unanime les commet au soin de défendre les intérêts de Rome et d'Albe. Déchiré par la perspective d'un devoir si pénible, Curiace, le fiancé de Camille, refuse cependant de s'y soustraire ; dans le même temps, Horace manifeste une joie orgueilleuse et brutale. Devant l'éloquence et les larmes des deux femmes, les guerriers faiblissent quelque peu. Mais l'arrivée du vieil Horace met fin à ces atteroiements. Il envoie les jeunes gens au combat, et les exhorte avec une grandiloquence émue.

À l'acte III, Sabine, gardée à vue dans la maison, tire quelque espoir du fait que les armées se sont mutinées et ont voulu forcer leurs chefs à choisir d'autres combattants. On interroge les dieux. Sombre, Camille n'espère plus rien ; et ses pressentiments se justifient puisque les augures sont favorables. Un peu après que le combat se fut engagé, Julie, la confidente de Sabine, qui se trouvait sur les remparts, annonce que deux des Horaces sont morts et que le dernier fuit devant ses assaillants tous trois blessés. C'est là que se place la parole fameuse du vieil Horace, au comble de l'indignation et de la fureur, et qui réplique à la question de Sabine : « *Que vouliez-vous qu'il fit contre trois? - Qu'il mourût !* »

Mais il est instruit à l'acte IV du stratagème dont Horace a fait usage pour triompher des Curiaces. Inégalement blessés, ceux-ci ont poursuivi Horace plus ou moins vite, selon la gravité de leur blessure. Et lui les a tués à tour de rôle sans difficulté. Le désespoir de Camille offense le vainqueur dans son amour-propre et dans son patriotisme sommaire. Il tue sa sœur et se juge bien fondé de le faire.

L'acte V met en présence le meurtrier et son père, qui lui reproche cette inutile violence. Horace se déclare prêt à comparaître devant le roi. Bien que son inhumanité le rende antipathique au dernier point, il est acquitté grâce à la plaidoirie du vieil Horace, qui fait valoir que c'est là un vainqueur, et que cette qualité toute nouvelle lui donne droit à certaine immunité passagère. Car la reconnaissance du peuple lui reste acquise. Le patriotisme l'emporte sur toute autre considération, et le fratricide est absous.

### Commentaire

La pièce est inspirée de Tite-Live (*"Histoire romaine"*), de Florus et surtout de Denys d'Halicarnasse (*"L'archéologie romaine"*). Les trois historiens proposaient d'un même fait des versions à peu près identiques : sur la proposition de Métius Suffétius, Rome et Albe, qui rivalisaient pour avoir la prééminence, avaient désigné chacune des combattants : les trois Horaces avaient à répondre du sort de Rome, les trois Curiaces du destin d'Albe. La ville dont les représentants seraient vaincus devrait se soumettre à sa rivale. S'aidant d'une ruse, après que ses frères eurent succombé, Horace avait tué ses adversaires et assuré les destinées de Rome. Mais il avait égorgé sa sœur, qui pleurait l'un des Curiaces auquel elle s'était fiancée. Pour prix de sa victoire, il eût été condamné à mort et exécuté sur l'ordre des « duumvirs », si le vieil Horace, dont on n'avait pas oublié le zèle au service du roi Tullus Hostilius, ne s'était interposé avec chaleur, réclamant qu'on lui laissât ce dernier enfant, qui d'ailleurs avait droit à la reconnaissance de tous. Sur ce même sujet, l'Arétin avait composé *"Horace"*, Lope de Vega *"L'honrado hermano"* et Pierre de Laudun d'Aigaliers un *"Horace Trigémine"*. Mais, s'il est possible que Corneille ait eu connaissance des œuvres de ses prédécesseurs, sa tragédie ne leur doit rien.

Il semble qu'il y ait là deux actions et deux drames différents : le premier s'achève avec le combat ; le second éclate à l'instant de l'assassinat et est mené jusqu'à son terme avec le procès. Le crime commis par Horace peut entraîner une condamnation à mort et, par deux fois, sa vie est donc en péril. Mais, à défaut d'une étroite unité d'action, la double épreuve à laquelle fait face le héros crée une gradation dans les dangers encourus qui constitue une « unité de péril », et surtout l'intérêt que suscite le sort de toute la « gens Horatia » achève de donner à la pièce sa véritable unité.

Du récit de Tite-Live qui n'offrait qu'une médiocre situation dramatique, Corneille, en inventant le personnage de Sabine, tira les effets les plus poignants, du fait que ces deux familles étroitement unies se trouvent écartelées par des sentiments contradictoires. Il s'agit de choisir entre l'amour et le patriotisme. Et Corneille, qui savait bien qu'il n'y a de héros tragique que face à un destin et à des choix hors du commun, considéra toujours la difficulté comme le critère le plus sûr du devoir.

L'habileté avec laquelle est fragmenté le long récit historique, le coup de théâtre de la fausse nouvelle apportée par Julie (fausse nouvelle qui permet au vieil Horace de réagir avec toute l'intransigeance bornée, absolue, magnifique d'un vieux soldat qui ne connaît que la consigne), et l'élargissement, apporté par le procès du Ve acte, à une réflexion sur le rapport entre le héros, la loi et la raison d'État font de cette tragédie très sobre et mûrie dans la retraite l'un des chefs-d'œuvre de Corneille.

La pièce a un sens politique. Le pardon royal confirme le sens de l'héroïsme cornélien qui place la raison d'État au-dessus des lois morales ou divines :

*« C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits  
À voir la vertu pleine en ses moindres effets.  
C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire ;  
Eux seuls des vrais héros assurent la mémoire. »*

Sabine et Camille combattent la raison d'État, l'aveuglement des hommes, et elles ont le beau rôle, Camille ayant même une modernité étonnante. Rien n'y fait : Horace est une sorte de « *serial killer* » romain (ce qui a fait qu'on a traité Corneille de fasciste !) et les dieux veulent la mort.

On a retenu ce vers : « *Si vous n'êtes romain, soyez digne de l'être* » (II, 3) qu'André Makine, Français d'adoption, de langue et de choix, paraphrasa en 2006 en apostrophant ses concitoyens « *qui oublie d'aimer la France* » : « *Si vous n'êtes français, soyez dignes de l'être* ».

La pièce fut créée en 1640 sur la scène du Théâtre du Marais. Elle remporta un succès public : ne fut-il que d'estime ou de curiosité? Mais elle ne produisit pas tout l'effet que Corneille avait dû escompter : « Il courut un bruit, dit un contemporain, qu'on ferait encore des observations et un jugement sur la pièce. » Il avait soumis sa nouvelle tragédie à un comité de critiques et ces « doctes » condamnèrent, en effet, la fin de la pièce, déclarant difficilement acceptable ce héros qui transperce sa propre sœur de son épée : de même qu'avait été jugé contraire à la vraisemblance qu'une fille épouse le meurtrier de son père, de même il paraissait contraire au comportement ordinaire des hommes civilisés qu'un frère aille jusqu'à assassiner sa sœur. Une telle action, quoique historique, n'était pas jugée bonne pour le théâtre.

Vingt ans plus tard, dans l'« *Examen d'Horace* », Corneille parla de « chute » et reconnut : « *C'est une croyance assez générale que cette pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers actes répondaient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin.* » Il avait rencontré un échec qu'a rencontré au plan de sa stratégie littéraire. En un temps où la consécration absolue ne pouvait venir que de la double approbation du public et des savants, il dut encore donner des gages à ceux-ci, qui détenaient le vrai pouvoir de légitimation. Il lui fallut trouver un sujet dans lequel son personnage principal puisse accomplir un acte exceptionnel qui soit à la fois extraordinaire et vraisemblable : ce fut, deux ans plus tard, « *Cinna* ».

Malgré ces réserves, « *Horace* » n'en a pas moins constitué une étape d'une importance considérable dans la carrière de Corneille : avec elle, il s'est engagé dans la voie de la tragédie historique et romaine dont il ne s'écarta plus guère ; il y était venu plus tard que ses rivaux, mais, comme il l'avait fait tour à tour pour la comédie et pour la tragi-comédie, il les a surpassés dès son coup d'essai.

---

---

**«Cinna ou la clémence d'Auguste»**  
(1640)

Tragi-comédie en cinq actes et en vers

Émilie, élevée et protégée par Auguste, n'a pourtant pas pardonné à l'empereur d'avoir, alors qu'il n'était qu'Octave, proscrit et fait mourir son père. Devenu l'empereur Auguste, il la comble de ses bienfaits, ainsi que le jeune Cinna, fils d'une fille de Pompée. Elle veut se venger et Cinna, qui l'aime, sera l'instrument de sa vengeance. La conspiration est organisée et prête ; imminente est l'action où il devra se montrer digne de la jeune fille. Avec Maxime, deuxième chef de la conspiration, Cinna est appelé par Auguste qui, hésitant au milieu des mille soucis du pouvoir absolu, leur demande s'il doit

conserver ce pouvoir ou bien rendre leur liberté aux Romains. Cinna lui conseille de garder l'empire, Maxime de l'abandonner. Les insistances du premier persuadent Auguste, qui lui promet Émilie en épouse et offre à Maxime le gouvernement de la Sicile. Mais Cinna révèle à son camarade qu'il désire qu'Auguste garde le pouvoir, pour avoir le prétexte de le lui enlever lui-même, en le tuant et en méritant ainsi la main d'Émilie. Maxime, qui est lui aussi amoureux de la jeune fille, apprend ainsi que Cinna l'aime et en est aimé. Refusant dans un premier temps de dénoncer Cinna à l'empereur, comme le lui conseille l'esclave affranchi Euphorbe, il laisse entrevoir qu'il ne pourra résister longtemps à cette tentation. Quant à Cinna, il est en proie à une douloureuse perplexité : tuera-t-il l'homme qui voulait donner la liberté aux Romains? Mais, persuadé par l'insistance passionnée d'Émilie, il décide finalement d'assassiner l'empereur et de se donner la mort tout de suite après. Euphorbe dévoile le complot à Auguste, en y ajoutant la fausse nouvelle que Maxime vient de se noyer, en proie au remords. L'empereur, plein d'amertume et las, hésite entre la punition et le pardon ; Livie, sa femme, le pousse au pardon mais il rejette son avis. Il fait alors demander Cinna : Émilie décide, si la conjuration est éventée, de rejoindre son père, satisfaite de ne pas avoir failli à son devoir. Maxime lui propose de fuir avec lui, loin d'Auguste qui sait tout, mais elle le repousse avec indignation. Cinna, prêt à la mort, persiste dans son dur héroïsme même en présence d'Auguste. Émilie vient déclarer qu'elle est non seulement la complice, mais aussi l'inspiratrice de cet homme, c'est-à-dire la seule coupable. Auguste est profondément troublé en découvrant tant d'ennemis dans sa maison même, Maxime qu'il croyait mort et repentant vient à son tour avouer sa culpabilité et dévoiler le mensonge avec lequel Euphorbe avait essayé de le sauver. Toutes ces déceptions poussent l'empereur à choisir une solution magnanime ; il offre encore à Cinna et à Émilie son amitié. Les deux jeunes gens sont éblouis par tant de grandeur d'âme ; quant à Maxime, sa punition sera de contempler l'amour de ses deux amis couronné par le mariage.

### Commentaire

La conspiration de Cinna, le pardon d'Auguste conseillé par Livie furent racontés par Sénèque (*"De clementia"*). En outre, chez Dion Cassius, Corneille avait trouvé la conversation d'Auguste avec Mécène et Agrippa (qu'il remplace par Cinna et par Maxime) sur l'utilité d'abandonner le pouvoir. Il y ajouta Émilie, femme au caractère romain, tourné vers la vengeance, et Maxime que l'amour malheureux pousse vers la perfidie sur l'instigation d'Euphorbe. Cette intrigue d'amour garde une ligne sévère, et les sentiments tendres chez ces deux hommes sont toujours unis à des sentiments politiques élevés, Émilie possède une véritable trempe romaine ; elle n'aime que pour être vengée et devenir libre.

La rhétorique y est reine. Si l'on n'y prend garde, on peut facilement donner l'impression que Cinna et Maxime ne sont que des jouets entre les mains d'Émilie et que c'est elle qui détient l'autorité au nom d'un père assassiné par Auguste. C'est souvent le cas chez les femmes de Corneille : la vengeance, la volonté, l'emportent sur l'amour.

Ce qui importe, c'est la clémence d'Auguste qui est une nouvelle application par Corneille de la dramaturgie qu'il avait inventée depuis *"Le Cid"* : celle de l'acte exceptionnel, si exceptionnel qu'il court toujours le risque d'être jugé invraisemblable pour les contemporains, et ce, alors même qu'il est historique. Avec la clémence d'Auguste, il avait justement trouvé un moyen d'échapper aux critiques d'invraisemblance : en gracieux contre toute attente les conjurés, Auguste accomplit un acte extraordinaire qui transgresse les lois ordinaires de la vraisemblance. Mais cet acte étant un acte de clémence, son caractère extraordinaire est inscrit dans les caractéristiques mêmes de la clémence. En somme, le geste d'Auguste est en soi 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. Il constitue le meilleur exemple de ce que les théoriciens de l'époque nomment la « vraisemblance extraordinaire ». Vertu la plus haute du plus haut idéal humain qu'est le héros magnanime, la clémence, telle qu'elle est incarnée par Auguste dans *"Cinna"*, est donc à l'origine de l'acte le plus admirable qui soit. En fait, si Auguste est magnanime, il est aussi soucieux de sa gloire.

La pièce a été créée à Paris en 1642 sur la scène du Théâtre du Marais.

"*Cinna*", écrit un contemporain en septembre 1642, « 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 ». On ne saurait trop souligner l'importance de la mention explicite « les gens de lettres et le peuple » : avec "*Cinna*", Corneille conquiert enfin la double approbation qui lui faisait défaut depuis la querelle du "*Cid*" et les critiques formulées contre le dénouement d'"*Horace*". De fait, le sujet est historique, mais cette fois le vrai n'entre pas en conflit avec le vraisemblable : il ne s'agit ni de l'histoire d'une fille qui épouse le meurtrier de son père, ni de l'histoire d'un frère qui tue sa sœur. Quant aux inventions de théâtre, qu'il s'agisse de personnages imaginaires ou des nécessités de regrouper des temps et des lieux nécessairement dispersés, elles ne produisent rien qui ne soit vraisemblablement acceptable. De ce fait, "*Cinna*" fut longtemps considéré comme la meilleure pièce de Corneille, et du même coup comme le meilleur « poème tragique » du temps, si ce n'est de tous les temps.

"*Cinna*" était le second fragment de la vaste fresque romaine et péri-romaine ("*Attila*", "*Suréna*") que Corneille n'allait cesser de brosser tout au long de sa carrière, de la période de la fondation de la ville ("*Horace*") jusqu'à la période du Bas-Empire ("*Héraclius*"), en passant par les périodes de guerre civile, durant la République ("*Sertorius*"), à la fin de la République ("*La mort de Pompée*"), durant l'Empire ("*Othon*"). Second fragment de la fresque romaine, "*Cinna*" est en même temps le sommet de la fresque : le moment choisi est celui de la confirmation de la domination absolue d'Auguste sur Rome et sur l'Empire romain. La pièce décrit l'exact moment de l'arrivée de Rome, à l'issue d'une ultime convulsion, à son apogée.

Par là, elle n'était pas seulement le complément d'"*Horace*" : elle présentait à la monarchie française le miroir de sa propre accession à son apogée, et, partant, de son identification définitive à la puissance et à la suprématie intellectuelle et artistique romaines. Cette perspective allégorique rendait les rapprochements précis avec l'actualité des années 1630-1640 extrêmement aléatoires. Il serait certes téméraire d'écarter tout à fait l'idée que cette tragédie de la conspiration et de la clémence a pu être donnée à Corneille par le climat du temps : Richelieu était nommément désigné par certains milieux comme un tyran, et des conspirations répétées voulurent l'abattre. La France n'en était pas moins un royaume, et la légitimité de son chef, Louis XIII, monarque de droit divin, n'était contestée de personne. Auguste, que son apothéose finale fait accéder à la monarchie de droit divin, peut-il être rapproché d'un Richelieu invité à la clémence ? Quel rapport entre un ministre (même un ministre tout-puissant) et un Auguste accomplissant un acte royal qui, en lui conférant en même temps la vraie légitimité royale, l'identifie en fait à Louis XIII ? "*Cinna*" traite bien plutôt de ce qui est pour les humanistes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle un cas d'école : qu'est-ce qui distingue la royauté de la tyrannie, thème de réflexion qui fournira encore le fondement de plusieurs autres pièces de Corneille, "*Héraclius*", "*Pertharite*", "*Œdipe*" notamment. Au moment où le pouvoir royal, et non le seul Richelieu qui n'était que la volonté agissante et le bras armé de Louis XIII, était en train de réduire les factions féodales qui résistaient à l'absolutisme, au moment où la descendance royale était définitivement assurée depuis la naissance du futur Louis XIV (1638), on conçoit l'intelligence politique d'un Corneille montrant à tous comment un grand règne et un grand empire sont sortis d'une ultime conjuration qui se légitimait en croyant à tort s'attaquer à un pouvoir tyrannique.

Des opéras du même titre, "*Cinna*", furent composés par Karl Heinrich Graun (1748) ; Ferdinand Paer (1797) ; Bonifazio Asioli (1801) ; Marc-Antonio Portogallo (1807).

---

Après "*Cinna*", Corneille aborda un genre nouveau, la tragédie sainte, avec :

---

**“Polyeucte”**  
(1642)

Tragédie en cinq actes et en vers

À Mélitène, capitale de l'Arménie, devenue une province de l'empire romain, l'Arménien qu'est Polyeucte, gendre du gouverneur, a été converti secrètement au christianisme par son ami Néarque, qui le presse de recevoir immédiatement le baptême. Mais le néophyte hésite encore. Marié depuis quinze jours seulement à la Romaine Pauline, il ne veut point la quitter même un instant, car celle-ci s'alarme de toutes ses absences; elle a fait, en effet, des rêves sinistres qui se rapportent à son époux. Cependant, malgré ses supplications, Polyeucte se décide et, sans faire savoir à sa femme la cause de son départ, s'échappe et suit Néarque (scènes 1 et 2). À la scène 3, Pauline, restée seule avec sa confidente, Stratonice, lui explique les causes de son inquiétude. Autrefois, à Rome, elle fut aimée du chevalier Sévère et l'aimait de retour. Nul, en vérité, n'était plus digne d'elle, *«mais que sert le mérite où manque la fortune?»* Le prétendant pauvre fut évincé; il partit combattre les Perses et Pauline a entendu dire qu'il venait de mourir dans une bataille. Elle a dû accompagner son père dans son gouvernement, et, là, elle a dû épouser Polyeucte, et son *«devoir»* s'est transformé en amour. Épouse aimante, elle est troublée par des songes, où elle retrouve la figure de Sévère; cette nuit même, elle a rêvé qu'il se dressait devant elle, *«la vengeance à la main, l'œil ardent de colère»*. Une assemblée de chrétiens jetait Polyeucte aux pieds de Sévère et Félix lui-même perçait d'un poignard le sein de son gendre. Depuis ce rêve, elle vit dans l'angoisse et elle attend que de terribles événements se produisent d'un instant à l'autre. Mais Félix, affolé, survient; il apporte une extraordinaire nouvelle: Sévère n'est pas mort, il est devenu le favori de l'empereur, il arrive à Mélitène, sous prétexte d'y offrir un sacrifice, mais probablement surtout pour demander la main de Pauline, dont il ignore le mariage. Pauline est atterrée, une partie de ses présages se réalise. L'effroi de Félix a d'autres causes: il craint la colère de Sévère et il se reproche amèrement *«de n'avoir point aimé la vertu toute nue»*. Seule sa fille peut lui éviter les plus graves ennuis, il faut qu'elle voie Sévère, qu'elle lui parle. Il obtient à grand-peine de Pauline son accord.

Dès le début de l'acte II, l'envoyé de l'empereur paraît. Il se réjouit de retrouver Pauline, son ami Fabian détruit aussitôt ses espoirs: Pauline est mariée: *«Hélas, elle aime un autre; un autre est son époux!»*, s'écrie Sévère, mais il ne peut blâmer ce choix: Polyeucte est digne de Pauline, et, avec une admirable générosité, il s'incline sans murmurer; il ne se reconnaît pas le droit de la blâmer et, s'il s'apitoie sur son triste sort, il est décidé à s'effacer. Il ne demande qu'une faveur, celle de voir pour la dernière fois celle qu'il aime. L'entrevue entre les deux anciens amants est pleine de franchise et de dignité. Pauline ne songe pas à dissimuler qu'elle n'a épousé Polyeucte que pour ne pas déplaire à son père, mais qu'elle aime son époux. Elle avoue, avec une pudeur touchante, que Sévère ne lui est pas devenu insensible. Quant à Sévère, s'il ne peut cacher son ardeur, il la réprime. Tous deux sont les esclaves de leur devoir et ils lui resteront soumis. La suite des événements devrait rassurer Pauline: Sévère a promis de ne pas s'attaquer à Polyeucte et celui-ci revient (scène 4), en compagnie de Néarque, sain et sauf, mais elle demeure inquiète. À peine a-t-elle quitté la scène que Polyeucte, qui *«sort du baptême»*, déclare à Néarque qu'il va se rendre au sacrifice qui se prépare et qu'il y renversera les idoles. Néarque, pour l'éprouver, feint de reculer devant cette folle entreprise; mais, quand il voit Polyeucte décidé à se rendre seul au sacrifice, il ne cache plus son enthousiasme et ils s'élancent tous deux vers le temple:

*«Allons, cher Polyeucte, allons aux yeux des hommes  
Braver l'idolâtrie et montrer qui nous sommes:  
Puissé-je vous donner l'exemple de souffrir.  
Comme vous me donnez celui de vous offrir!»* (scène 6).

À l'acte III, nous retrouvons Pauline, ses pressentiments ne la quittent pas; toutefois, elle était loin de s'attendre à la nouvelle que Stratonice vient lui apporter, haletante. Elle lui annonce que son époux est *«un traître, un scélérat, un lâche, un parricide»*. Il s'est moqué hautement des cérémonies païennes dans le temple et, avant qu'on ait pu le retenir, animé d'une sainte fureur, il s'est précipité



sur les images des dieux et les a fracassées. Un tel forfait semble à Stratonice impardonnable, mais, à sa grande surprise, Pauline bouleversée proclame qu'elle prendra la défense de Polyeucte jusqu'au bout. Elle va trouver son père (scène 3). Félix n'est pas disposé à la clémence : s'il a jusqu'à présent épargné son gendre, ou plutôt celui qui n'est plus digne de ce «*doux nom*», ce n'est que pour l'éprouver. Polyeucte doit assister au supplice de Néarque ; s'il faiblit et abjure, il sera gracié. Sinon, Félix le châtiara comme il le doit, car

*« Quand le crime d'État se mêle au sacrilège,  
Le sang, ni l'amitié n'ont plus de privilège. »*

On apprend que Polyeucte, naturellement, n'a pas cédé. Il a regardé le martyr de Néarque d'un œil froid. Aussi Albin, confident de Félix, qui a assisté au supplice, tâche-t-il de le fléchir. Mais Félix lui répond :

*« Je déplore sa perte, et, le voulant sauver,  
J'ai la gloire des dieux ensemble à conserver ;  
Je redoute leur foudre, et celui de Décie ;  
Il y va de ma charge, il y va de ma vie.  
Ainsi tantôt pour lui je m'expose au trépas,  
Et tantôt je le perds pour ne me perdre pas. »*

Mais, avant de le faire conduire au supplice, il demande qu'on lui amène son gendre (scène 5).

À l'acte IV, Polyeucte est dans le palais : il s'épouvante à la pensée qu'il va se trouver en face de Pauline, et demande qu'on cherche Sévère à qui il a un secret à confier. Puis, dans des « stances », il proclame son mépris du monde :

*« Source délicieuse, en misères fécondes,  
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?  
Honteux attachement de la chair et du monde,  
Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés ?  
Allez, honneurs, plaisirs qui me livrez la guerre :  
Toute votre félicité,  
Sujette à l'instabilité  
En moins de rien tombe par terre :  
Et comme elle a l'éclat du verre,  
Elle en a la fragilité. »*

Décie y est traité de «*tigre altéré de sang*» et Polyeucte prophétise la victoire pacifique du christianisme. Il ajoute :

*« Et je ne regarde Pauline  
Que comme un obstacle à mon bien. »*

Mais Pauline paraît. Elle supplie Polyeucte de faire un geste, au nom de sa gloire, de sa dignité de gentilhomme et de gendre du gouverneur, au nom surtout de son amour :

*« Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même. »*

Polyeucte n'a qu'un instant de faiblesse, il se ressaisit ; non seulement il est décidé à ne point abjurer, mais il se refuse même à jouer la comédie de l'abjuration. Si Pauline l'aime comme elle le dit, qu'elle se convertisse et le suive ; sinon qu'elle épouse Sévère. Et à la scène 4, Polyeucte confie sa femme au favori de l'empereur, puis il se retire, emmené par les gardes. Polyeucte sorti, Sévère accepterait bien le legs singulier qu'il lui a fait, mais Pauline, qui ne cache pas son trouble, lui réplique :

*« Je crains de trop entendre,  
Et que cette chaleur, qui sent vos premiers feux,  
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.  
Sévère, connaissez Pauline tout entière. »*

Elle le prie seulement d'intervenir en faveur de son époux. Sévère, toujours généreux, est prêt à le faire : païen fort tiède, il donne toute son estime aux chrétiens (scène 5).

Nous apprenons, à l'acte V, que l'intervention de Sévère est restée sans résultat ; Félix y a vu un piège pour éprouver sa fidélité à l'empereur. Malgré Albin, qui tente encore de sauver Polyeucte, il veut que son gendre se soumette ou périsse. Il tente encore cependant (scène 2) de le fléchir ; il feint de vouloir se convertir, puis le menace. Polyeucte reste inébranlable. Il résiste une fois de plus aux

assauts de Pauline. En public, il fait sa profession de foi et demande encore à Pauline de marcher avec lui au supplice. Ce n'est pas au-devant de la mort qu'il va, mais vers l'éternité, vers « *la gloire* ». Les scènes 4, 5 et 6 de l'acte V ne sont qu'un épilogue ; Polyeucte n'est plus, mais le rayonnement de la grâce chrétienne du martyr opère alors des miracles. Les yeux de Pauline s'ouvrent tout à coup :

«*Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée ;  
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée ;  
Je suis chrétienne enfin.*»

Félix, durement semoncé par le favori de l'empereur, s'aperçoit enfin que ses lâchetés ne lui servent de rien, et, dans un élan qui surprend, il embrasse à son tour la foi chrétienne . Quant à Sévère, il promet de tenter de fléchir l'empereur, injustement courroucé contre les chrétiens.

### Commentaire

Nous connaissons d'autant mieux les sources de la pièce que Corneille a pris soin, dans l'édition de sa pièce, de traduire sous le titre d'«*Abrégé du martyre de saint Polyeucte, écrit par Siméon Métaphraste, et rapporté par Surius*», l'histoire de Polyeucte telle qu'elle est rapidement contée par l'hagiographe byzantin. En voici la substance : sous l'empereur Décus, un gentilhomme arménien, nommé Polyeucte, conçut en fréquentant le chrétien Néarque une admiration profonde pour le christianisme. Avant même d'avoir reçu le baptême, il résolut de mériter le Ciel en faisant un acte méritoire et il brisa les idoles des dieux païens, ce que condamnait un édit formel de l'empereur. On arrêta le sacrilège, bien qu'il fût un personnage de haut rang. Malgré les supplications de son épouse, Pauline, et de son beau-père, Félix, il se refusa à faire amende honorable, et on le conduisit au supplice. Corneille, afin que ses lecteurs puissent « *démêler la vérité d'avec ses ornements* », cite également les autres auteurs qu'il a consultés ; c'est en particulier le cardinal Baronius, dont les «*Annales de l'Église*» ne contiennent qu'une mention plus sommaire encore de Polyeucte.

En fait, Corneille n'a reçu de ses sources que quatre noms et une situation. Il a créé de toutes pièces un personnage essentiel, celui de Sévère, ajoutant ainsi quelques « *ornements* », c'est-à-dire qu'il a fait, d'une histoire somme toute banale de martyr, un des chefs-d'œuvre du théâtre français. L'unique tragédie chrétienne de Corneille tire sa force de sa double intrigue : d'une part, la montée au martyre de Polyeucte, d'autre part, l'assaut de générosité et d'esprit de tolérance de Pauline et de Sévère. Ces passions amoureuses raciniennes opposées au devoir d'État cornélien dégagent une intensité dramatique exceptionnelle.

Si exceptionnelle que nous paraisse cette tragédie sainte, elle n'est en aucun cas une création isolée dans la production dramatique du XVIIe siècle, et ne constitue pas un cas d'espèce dans l'œuvre même de Corneille. Auprès des élèves des jésuites, et Corneille en fut un, la tragédie sainte (en latin) était un véritable genre, pratiqué par les meilleurs professeurs des collèges, dont les œuvres circulaient à travers tout le réseau des collèges de la Compagnie. En outre, dès 1638, Baro, qui connaissait bien Corneille, avait fait représenter un «*Saint Eustache*» sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, et, à peu près en même temps que «*Polyeucte*», un autre «*Saint Eustache*» (de Desfontaines) et un «*Martyre de sainte Catherine*» (de La Serre) avaient été représentés et publiés.

Corneille a aussi choisi le sujet de «*Polyeucte*» parce ce qu'il avait inventé, depuis «*Le Cid*», la dramaturgie de l'acte exceptionnel, si exceptionnel qu'il court toujours le risque d'être jugé invraisemblable pour les contemporains, et ce, alors même qu'il est historique. La clémence, telle qu'elle est incarnée par Auguste dans «*Cinna*», étant l'acte le plus admirable qui soit dans l'ordre profane, le catholique Corneille, entraîné par sa poétique de l'admiration à faire accomplir par ses héros des actions toujours plus remarquables, ne pouvait donner comme successeur à Auguste que le héros chrétien qu'est Polyeucte : seul un saint peut avoir un comportement qui serait jugé invraisemblable chez tout autre humain ; seul un être humain animé de la grâce divine peut accomplir des actes qui redeviennent vraisemblables sans cesser d'être extraordinaires. Comme le geste de clémence d'Auguste, les actions de Polyeucte ressortissent exactement à ce vraisemblable extraordinaire que préconisaient sans trop y croire les théoriciens et que Corneille a toujours poursuivi.

Une fois sa tragédie terminée, avant de la livrer aux comédiens, il en donna lecture aux habitués de l'Hôtel de Rambouillet. Les amis de la marquise formaient alors comme le tribunal du bon goût, et il tenait beaucoup à avoir l'approbation de ce cénacle. L'accueil fut assez froid, on applaudit par bienséance, mais Voiture fut chargé de prévenir l'auteur avec toutes sortes de circonlocutions que sa pièce « n'avait point réussi comme il le pensait et que surtout le christianisme avait extrêmement déplu ». Les délicats étaient choqués qu'il ait porté la religion à la scène, qu'il ait fait une œuvre d'art séduisante à partir d'un sujet chrétien. Les dévots, qui condamnaient l'idée même de théâtre profane, furent scandalisés de voir le compromis entre l'esthétique du plaisir et la morale chrétienne, une intrigue qui osait mêler amour humain et amour divin, une tragédie sainte jouée par des comédiens professionnels sur une scène profane. Godeau, académicien et évêque de Grasse, fit remarquer que l'Église avait toujours blâmé des excès comme ceux de Polyeucte qui entraînaient nécessairement des représailles. En conclusion, on engageait Corneille à ne pas faire représenter "*Polyeucte*". Il passa outre.

La pièce fut créée sur la scène du Théâtre du Marais dans les premiers mois de 1643. Ce fut un triomphe comme lui-même, si mesuré dans ses appréciations, le déclara dans son "*Examen*" : « *Le succès a été très heureux.* » Elle fut éditée sous le titre de "*Polyeucte, martyr, tragédie chrétienne*", en octobre 1643 avec une dédicace à la reine régente (Anne d'Autriche).

En fait, le public a mal compris (et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle) le projet de Corneille : il s'est intéressé avant tout à l'intrigue amoureuse et au drame purement humain de Pauline, Sévère et Polyeucte, sans voir que l'histoire des amours de Pauline et de Sévère, aussi touchante et délicate que celles des bergers de la pastorale contemporaine, est inséparable de l'histoire de Polyeucte, dont l'héroïsme serait inconsistant s'il ne s'inscrivait au cœur de l'histoire d'amour.

Les critiques littéraires approuvèrent la nouvelle tragédie. Corneille, dans son "*Examen de Polyeucte*", qu'il rédigea plus tard, définit assez justement le style de "*Polyeucte*" en le comparant à celui de ses autres tragédies : « *Le style n'en est pas si fort, ni si majestueux que celui de "Cinna" et de "Pompée" ; mais il a quelque chose de plus touchant* ». Pour nous, il est souvent d'une beauté qui force l'admiration et les fameuses « stances » sont un des plus beaux morceaux de tout le théâtre de Corneille et une des plus belles pièces de poésie religieuse de tout le XVII<sup>e</sup> siècle.

Gounod s'en est inspiré pour un opéra.

---

---

***"La mort de Pompée"***  
(1643)

Tragédie en cinq actes

Après la bataille de Pharsale, Pompée en fuite va aborder en Égypte et y chercher un asile. Quand le rideau se lève, nous sommes dans le palais de Ptolémée, roi d'Égypte. Par la grâce de Pompée, il régnait avec sa sœur, Cléopâtre. Mais il a réussi à l'évincer du pouvoir et, par là, il a tout à craindre de Pompée. Cependant, ce qu'il redoute surtout, c'est la venue de César qui suit son adversaire. Ptolémée se range à l'avis de son ministre Photin : il faudra faire assassiner Pompée dès son arrivée en Égypte.

À l'acte II, le meurtre a été accompli, mais Cléopâtre effraie son frère, en lui faisant comprendre que César qui l'aime serait bien capable de la rétablir sur le trône. Ptolémée se voit entraîné par les circonstances dans une série de crimes : « *Si Cléopâtre vit, s'il la voit, elle est reine.* » Mais, réplique Photin : « *Si Cléopâtre meurt, votre perte est certaine.* » Cléopâtre sera donc épargnée. Mais César a débarqué et Ptolémée est allé s'humilier à ses pieds, lui présentant la tête de son rival assassiné. César se détourne avec horreur de cette tête coupée ; il était prêt à pardonner, mais il menace Ptolémée de sa vengeance.

À l'acte IV, tandis qu'on assiste pour la première fois à une entrevue entre César et Cléopâtre, et que, héros romanesque, il lui fait l'offre de sa main en lui promettant d'épargner la vie du roi Ptolémée, Cornélie, veuve de Pompée, et, à ce titre, toujours ennemie de César, le prévient d'un complot contre

lui auquel on a tenté de l'associer : sa haine de César s'est effacée provisoirement devant sa générosité romaine et son désir de voir le sang de son époux vengé par César.

À l'acte V, la bataille entre les Romains et les Égyptiens de Ptolémée a eu lieu. On apprend que, malgré les efforts de César pour épargner la vie du roi lui-même, il a péri courageusement. César rend à Cornélie sa liberté, malgré sa promesse de continuer à le combattre, et à Cléopâtre son trône. La pièce se termine sur l'annonce pour le lendemain d'une double pompe : le couronnement de Cléopâtre et les funérailles officielles de Pompée.

### Commentaire

Le héros qui donne son nom à la pièce n'y paraît pas, mais l'événement dramatique par excellence est sa mort, et toute l'intrigue consiste dans les délibérations qui précèdent son assassinat et l'arrivée de César qui le venge.

On voit que cette tragédie à fin heureuse, malgré la conformité apparente de son dénouement avec celui de "*Cinna*" (annonce de l'apothéose d'un héros romain et liesse populaire à l'occasion du triomphe des souverains animés par la justice), ne contredit pas le titre original de la pièce. Après que la mort de Pompée a plané sur tout le déroulement de la tragédie, l'apaisement de ses mânes qui accompagne le triomphe de César et de Cléopâtre n'empêche pas Cornélie de se livrer à de funestes prophéties sur le destin de César. Ainsi toute cette tragédie est placée sous le signe de la mort : non seulement les affrontements politiques entre les Égyptiens (la politique basement machiavélique des mauvais conseillers de Ptolémée ne peut s'élever au-dessus de la disparition physique des adversaires) et les Romains généreux, affrontements qui font la matière de l'intrigue, mais même la relation amoureuse entre César et Cléopâtre, dont Cornélie sait bien qu'elle causera la mort de César. Par là, cette intrigue, considérée comme accessoire par certains critiques, n'est pas seulement un sacrifice à l'esprit de galanterie qui triomphait dans la société mondaine et les grands romans contemporains. Si Corneille a montré un César aussi soumis à sa dame que Pyrrhus le sera à Andromaque chez Racine, ce n'est pas pour satisfaire à une partie de son public. Pour des esprits pénétrés de la tradition historique romaine, comme on l'était au XVII<sup>e</sup> siècle, Cléopâtre n'est pas une femme ordinaire ; c'est celle qui fera écrire à Pascal quelques années plus tard : « Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé » ; c'est celle qui suscite les passions funestes. Aussi Corneille a-t-il expressément imaginé, avant la rencontre entre César et la reine, une rencontre avec Antoine, dont celui-ci revient ébloui :

*« Ses yeux savent ravir, son discours sait charmer,  
Et si j'étais César, je la voudrais aimer »* (III, 3),

préfiguration de sa propre perte entre les bras de l'Égyptienne. Tels sont les deux éléments, la mort constamment en marche et l'amour absolu et funeste, qui contrebalancent heureusement les longues tirades politiques dont Corneille était si fier (« *Ce sont sans conteste les vers les plus pompeux que j'aie faits* ») et qui plaisaient tant aux contemporains.

C'est cette rhétorique politique qui a induit une progressive désaffection pour une pièce que le XVII<sup>e</sup> siècle considérait comme une des quatre plus belles de Corneille. Pour G. Couton, dans son édition de la Pléiade (1980) : « Cette tragédie, qui est une quête amoureuse, un beau déploiement d'éloquence romaine, est aussi - et c'est son aspect le plus remarquable - une longue et fastueuse cérémonie funéraire. »

Elle fut créée à la fin de 1643, quelques mois après "*Polyeucte*", et fut éditée en 1644 sous le titre "*La mort de Pompée*". Elle était dédiée « à Monseigneur l'éminentissime cardinal Mazarin » auquel, dans son épître dédicatoire, Corneille présenta ainsi son personnage : « *Je présente le grand Pompée à votre Éminence, c'est-à-dire le plus grand personnage de l'ancienne Rome au plus illustre de la nouvelle.* » "*Pompée*" était précédé d'un « *Remerciement à Monsieur le cardinal Mazarin* » et d'une Préface où Corneille, comme à l'accoutumée, indiqua ses sources ; cette fois, elles étaient multiples : "*La Pharsale*" de Lucain, dont il avait traduit et inséré quelques vers dans sa tragédie ; Velleius Paterculus et bon nombre d'autres historiens latins.

En 1643, Corneille revint à la comédie, genre qu'il n'avait pas touché depuis huit ans, écrivant : « *On aura de la peine à croire que deux pièces d'un style si différent soient parties de la même main dans le même hiver* » dans l'épître en tête de :

---

**“Le menteur”**  
(1643)

Comédie en cinq actes et en vers

Dorante, jeune étudiant qui, avec son valet, Cliton, arrive de Poitiers pour faire à Paris des études en droit, encore plein d'inquiétude mais déjà résolu à conquérir la capitale, rencontre aux Tuileries deux jeunes filles, Clarice et Lucrèce. Charmé par Clarice, comme il a l'imagination fertile, pour la séduire, il s'invente un passé de militaire glorieux et lui fait croire qu'il l'aime depuis longtemps. Mais, interprétant mal les indications de Cliton, il croit que sa belle s'appelle Lucrèce. Sur ces entrefaites, il rencontre son ami Alcippe, qui est amoureux de Clarice ; l'entendant parler d'une magnifique collation, en musique et sur l'eau, offerte, le soir de son arrivée, à une belle inconnue, Dorante n'hésite pas à s'en dire l'auteur, à en faire une description extravagante, et provoque ainsi, sans s'en douter, la jalousie d'Alcippe persuadé que c'est à Clarice que la collation a été offerte. On n'en a pas fini, d'ailleurs, avec les malentendus. Arrive Géronte, le père de Dorante : il vient conclure le mariage de son fils avec Clarice, fille d'un de ses amis. Mis Dorante, toujours trompé par le nom, et ne voulant pas épouser une autre jeune fille que celle qu'il prend pour Lucrèce, raconte à son père qu'il a été obligé de se marier à Poitiers pour une question d'honneur. Ayant mis le doigt dans un engrenage, il ne peut plus s'arrêter, il multiplie les mensonges et les situations tour à tour cocasses et dangereuses, est progressivement empêtré dans la confusion des identités initiales.

Tout se complique lorsque Clarice a l'idée de demander à son amie, Lucrèce, de donner un rendez-vous à Dorante en lui faisant croire qu'elle s'appelle Clarice, afin de pouvoir mieux l'observer. Réaffirmant son amour pour Lucrèce devant Clarice, qu'il prend toujours pour Lucrèce, il est pris pour un menteur par les deux jeunes filles, et il est contraint ensuite de faire croire à son père que son épouse supposée ne peut se rendre à Paris parce qu'elle est enceinte.

Dorante raconte à son valet qu'il a tué son ami, Alcippe, qui l'avait provoqué en duel. Lorsque ce dernier survient, Dorante explique comme il le peut cette résurrection. Comme le dit si bien Cliton : « *// faut bonne mémoire après qu'on a menti* ».

Mais, comme il a fini par avouer à son père qu'il aimait Lucrèce, celui-ci va demander sa main au père de la jeune fille. Quant à lui, découvrant enfin la confusion d'identité, il réussit à dissimuler cette erreur et à faire croire à la vraie Lucrèce qu'il n'en avait conté à Clarice que par galanterie, et que ses paroles et ses lettres d'amour adressées à Lucrèce étaient sincères. Dès lors, tandis que le retour de voyage de son père permet à Alcippe d'obtenir la main de Clarice, Dorante épousera Lucrèce.

Commentaire

Corneille a expliqué son retour à la comédie dans l'“*Épître dédicatoire*” de sa pièce adressée à un Monsieur que nous ne connaissons jamais : « *J'ai fait “Le menteur” pour satisfaire beaucoup d'autres [gens] qui, suivant l'humeur des Français, aiment le changement et, après tant de poèmes graves dont nos meilleurs plumes ont enrichi nos scènes, m'ont demandé quelque chose de plus enjoué qui ne servit qu'à les divertir.* »

Il profita de la mode de la “*comedia*”, la comédie à l'espagnole, s'inspirant, en effet, de “*La verdad sospechosa*” (“*La vérité suspecte*”), pièce de Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), d'abord attribuée à Lope de Vega, qui contient tous les éléments qui font le charme du romanesque comique espagnol : un maître élégant et un valet spirituel, de jolies filles, des rencontres heureuses, des galanteries, un rendez-vous de nuit sous un balcon, un duel, des quiproquos et une situation embrouillée, le tout avec

un mélange de panache et de désinvolture caractéristique de la manière espagnole. Mais les bouffonneries en sont exclues. Ce sont les mensonges qui font avancer l'action de la pièce.

Corneille affirma son originalité en transportant l'action à Paris, les personnages ayant des noms français, s'habillant à la mode française, leurs moeurs étant celles de la jeunesse aristocratique de Paris. La ville que découvre Dorante, qui est alors, pour toute l'Europe, la Ville des Villes, une sorte de terre promise, est tellement présente que chaque spectateur pouvait s'y reconnaître. Cette particularité donna beaucoup de crédibilité à cette histoire somme toute assez invraisemblable. Dorante est un provincial qui vient de Poitiers et qui est fraîchement débarqué à Paris, ce qui donna l'occasion à Corneille, qui venait de Rouen, de décrire la ville avec quasiment le point de vue du touriste. Heureusement, son valet, Cliton, qui connaît bien la ville, lui sert de guide autant pour les lieux que pour les moeurs à la mode. Le Jardin des Tuileries, créé depuis dix ans, et la Place Royale sont des lieux de rendez-vous pour les jeunes gens à la mode, les «*muguets*» (jeunes hommes «*qui font l'amour aux dames, qui sont bien parés et bien mis pour leur plaisir*») qui veulent voir et se faire voir. Pour «*gouverner les dames*», il faut, en effet, savoir s'habiller. Plus que de nos jours, une part importante de la vie des membres des classes fortunées était consacrée à l'apparence et, particulièrement, aux vêtements. À ce moment-là, la culture française était en pleine explosion : les moeurs changeaient, devenaient plus raffinées, la préciosité était en plein développement.

Dans le premier vers, Dorante déclare avoir «*quitté la robe pour l'épée*», c'est-à-dire être passé des vêtements que portent les gens de justice à l'habit de gentilhomme, un habit bien «*à la mode qui trotte*», c'est-à-dire à la dernière mode. Comme le dit Isabelle, la suivante de Clarice, à la scène 3 de l'acte III :

*«il a jugé soudain  
Qu'une plume au chapeau vous plaît mieux qu'à la main.  
Ainsi donc, pour vous plaire, il a voulu paraître,  
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être».*

Dès la rencontre imprévue aux Tuileries, il prétend : «*Je suis jour et nuit dedans votre quartier. Je vous cherche en tous lieux, au bal, aux promenades*». Dès le début, donc, il se vante de connaître le quartier de Clarice, celui du Marais, l'endroit de Paris où l'on trouvait la plus forte concentration de fortunes et de grands noms. Lucrèce et Clarice logent à «*la Place*», nom donné par l'usage parisien à la Place Royale (maintenant la Place des Vosges). C'était alors un lieu d'habitation très distingué, composé d'un ensemble monumental de maisons, entouré d'un vaste espace dégagé. Une belle grille en fer forgé et doré séparait le promeneur des carrosses. Des arcades en faisaient un lieu de promenade à la mode. Elle avait vu naître Mme de Sévigné et Richelieu y habiter. Elle servit pendant un demi-siècle de lieu privilégié pour les fêtes princières et royales, les défilés d'ambassadeurs étrangers, les bals publics et des feux d'artifices somptueux s'inspirant de l'Italie. La promenade admirée par Géronte, le père, est celle qu'il nomme encore le Palais Cardinal. Il s'agit d'une vaste demeure à huit cours, bâtie par le cardinal de Richelieu dans les années 1630. À sa mort, en 1642, il la légua au roi, d'où le nom de Palais Royal encore utilisé aujourd'hui. Tout autour, le quartier s'était construit rapidement et était devenu l'un des plus beaux de Paris, suscitant l'étonnement admiratif de Géronte. Corneille ne se priva pas de faire plaisir à son public en parlant d'actualité et de louer son ancien protecteur. En effet, une petite salle de théâtre avait été construite dans le Palais Cardinal et avait accueilli deux représentations du «*Cid*» en 1637.

Issue de la tradition classique espagnole, la pièce décrit pourtant des moeurs typiquement françaises. Elle appartient à l'époque où l'amour à la française était en train de s'inventer. Dans ce chassé-croisé amoureux, où «*amour*» ne rime pas nécessairement avec «*toujours*», on voit cette façon qu'ont les Français de faire la cour, de se parler d'amour, de l'analyser dans un discours sur l'amour qui est propre à la culture française. Alcippe et Clarice annoncent les personnages de Marivaux et ceux de Rohmer, ressemblent aux couples mondains du Paris d'aujourd'hui : sorties brillantes et engagement flou. Ce qui se déploie dans cette comédie du XVIIe siècle, qui est parsemée de clins d'oeil contemporains, c'est ce qu'on va retrouver dans la poésie, le théâtre, le cinéma et la chanson français.

La pièce fait allusion à de nombreuses réalités complètement oubliées de nos jours. Ainsi, Dorante dit avoir, à Poitiers, «*feuilleté le Digeste*», recueil des textes légaux de l'Antiquité romaine, qui se divisait en trois parties : «*le vieux Digeste, le nouveau et l'infortiat*». Quand il mentionne les noms de Jason, de Balde, d'Accurse, de Barthole, il parle de professeurs de droit célèbres à la Renaissance et dont les ouvrages étaient des lectures obligatoires. Le «*portefeuille*» dont parle Cliton est la serviette que les étudiants utilisaient pour transporter leurs documents. Pour décrire son festin imaginaire, Dorante évoque les noms d'Urgande (fée protectrice d'Amadis, héros de plusieurs romans de chevalerie espagnols) et de Mélusine (fée-serpent, épouse d'un mortel, connue par le «*Roman de Mélusine*», un texte médiéval écrit vers 1394). Quant à «*l'Amphion nouveau, qui sans l'aide de maçons, en superbes palais a changé ses buissons*», c'est une allusion aux talents de bâtisseur de Louis XIII, Amphion étant un fils de Zeus qui, par la magie de sa musique, enchantait les pierres qui s'assemblaient alors d'elles-mêmes en bâtiments. La guerre d'Allemagne, au cours de laquelle Dorante affirme s'être couvert de gloire, est un épisode de la Guerre de Trente Ans qui a déchiré ce pays pendant la première moitié du siècle. Elle durait depuis dix-sept ans lorsque la France a décidé de s'en mêler en attaquant l'Espagne en 1635. Les noms de Lamboy, de Jean de Vert et de Galas, que lance le menteur, sont ceux de généraux de l'empire germanique. Lorsqu'il dit que «*la gazette*» a rapporté ses exploits, il fait allusion à «*La gazette*», hebdomadaire fondé en 1631 par Théophraste Renaudot, le premier journal à être publié en France.

Les personnages secondaires sont des archétypes. Clarice est beaucoup plus retorse que Dorante. Alors qu'il improvise, elle concocte ses stratégies : son faux pas juste à côté de ce beau garçon qu'elle ne connaît pas est sans doute un peu prémédité. Pendant une bonne partie de la pièce, elle jongle avec trois hommes. Mais, à la fin, c'est elle qui perd : elle épouse Alcippe, mais c'est Dorante qu'elle voulait. Sabine a un côté rebelle et délinquant. Géronte représente la figure d'autorité.

Dorante a peut-être reçu quelques traits du frère de Corneille, Thomas, qui, à l'époque, avait dix-huit ans et faisait son droit. C'est un jeune homme qui arrive d'une ville de province dans une capitale sur laquelle il a fantasmé pendant des années, et qu'il trouve encore plus belle que ce qu'il avait imaginé. Il veut conquérir une femme, puis deux, et on comprend qu'il les séduirait toutes. Pour cela, étourdi et fantasque, sa découverte de la société parisienne lui ayant fait prendre conscience du pouvoir du mensonge, lui ayant fait découvrir l'efficacité de ce jeu, il ment pour réussir, pour s'affirmer. et s'enfonce dans un imbroglio invraisemblable, non sans faire notre admiration par sa capacité de mentir avec autant de panache que d'audace. Il défie l'auditoire comme pour tester ses propres aptitudes. C'est un danseur de corde amoureux qui, à chaque instant, risque la chute. Et c'est un rôle très physique, le comédien pouvant, dans certaines scènes, s'épuiser, s'asphyxier, s'il n'y prend pas garde. Il est le représentant de la jeunesse qui veut s'affirmer face à la société, qui ment pour essayer d'être à la hauteur, qui ment tellement, que même son valet, Cliton, se perd dans les méandres de ses nombreux mensonges. Il a un désir absolu de singularité, quitte à s'affranchir du réel. Il met beaucoup de fougue dans ses mensonges qui ne sont pour lui que prétexte à exalter son imagination et sa vie amoureuse. Il est, en quelque sorte, comme le comédien qui est toujours en représentation, ayant toujours besoin d'être accepté, qui joue la comédie avec un souci de perfection remarquable, qui a un talent et un panache qu'on ne peut s'empêcher d'admirer car, comme le dit Corneille, non sans indulgence pour son héros : «*Le talent de mentir est un vice dont les sots ne sont point capables*» («*Discours du poème dramatique*», 1660). Le secret, c'est d'être sincère car, pour bien mentir, il faut entretenir un rapport très pur avec la vérité. Pour lui, la vie est un jeu et le mensonge, un des beaux-arts. Sans le donner en exemple, on ne peut pas s'empêcher d'admirer sa verve et son habileté à se sortir des impasses qu'il a lui-même créées. Car il réussit toujours à s'en tirer in extremis. Enfin, tous ses mensonges sont découverts au Ve acte dans un dénouement aussi heureux qu'imprévu.

En se fondant sur le titre, on a longtemps cru que «*Le menteur*» ouvrait la voie à la comédie de caractère. Il n'en est rien, dans la mesure où le héros, qui ment d'abord pour se faire valoir et paraître ce qu'il n'est pas, est simplement entraîné ensuite par les lacis de l'intrigue et par les conséquences de ses mensonges initiaux à multiplier les mensonges. Son comportement ne dépend donc pas de son caractère, peu fouillé, mais des nécessités d'une intrigue superbement construite. Aussi le titre de l'original espagnol, «*La vérité suspecte*» rend-elle mieux compte de la nature de la comédie, qui joue

essentiellement sur la confusion entre la vérité et les apparences, sur les prouesses verbales du héros, et sur le contrepoint comique apporté par les commentaires ironiques de son valet, Cliton.

En fait, plutôt qu'un menteur véritable, un imposteur, un arnaqueur, un ambitieux ou un mythomane, il est un conteur et un poète, comme Corneille en est un qui, avec amour, avec humour, se contemple dans cet alter ego. On raconte que, dans ses jeunes années, il était enclin aux vantardises, comme si, avant d'écrire des vers, il avait eu tendance à préférer des énormités et à prétendre à de fausses prouesses. Dorante, autant qu'il le peut, poétise toutes les situations dans lesquelles il se trouve, pour les vivre avec le plus grand bonheur. Il est un inventeur qui bouscule la vie par ses sautes d'imagination, non pas pour la fuir, mais pour mieux entrer en elle. On dirait que Corneille s'amuse de lui-même et de ses dons.

Le menteur est, d'ailleurs, un héros cornélien parce qu'il s'affirme grand pour pouvoir le devenir. On peut certainement voir en Dorante un petit frère de Rodrigue : la même jeunesse, la même fougue sont au rendez-vous ; mais il est un Cid qui n'aurait pas conquis la gloire, qui n'aurait connu ni le feu, ni la fièvre, ni le sang des batailles, ni Chimène, ni l'amour et qui, dès lors, se met à les inventer, à se battre en duel avec des phraes, des espérances, embellissant sa vie en songe. Et Corneille le fait triompher envers et contre toute morale mais pour notre plus grand plaisir.

Car "*Le menteur*" est une pièce qui surprend par son dénouement heureux mais pas très moral : la jeunesse et la galanterie excusent tout, ou presque. Dorante a agi innocemment, sans aucune malice ; aussi lui pardonne-t-on facilement. Tout au long, Cliton fait des remontrances à son maître ; mais, à la fin, il lui recommande : «*Si vous voulez de l'amour dans votre vie, mentez !*» Le mensonge peut, certes, être discuté comme un objet de réflexion, mais, ici, il est surtout un instrument de séduction employé par un jeune homme. En fait, il ne faut pas envisager la pièce de ce point de vue.

On peut toutefois penser que ce qui intéresse Corneille ici, c'est surtout le texte, qui est savoureux, plein d'invention et de poésie, qui est devenu l'élément principal de la comédie. À cette époque-là, la langue elle-même était en train de devenir un instrument capable d'exprimer de nouvelles nuances de sentiments. Le langage lui-même était un lieu d'amour et de séduction, par la précision de la définition des sentiments, par le goût des mots et de la joute verbale. La première rencontre entre Dorante et Clarice aux Tuileries est un duel de mots où les adversaires se jaugent avec brio. Dans la querelle entre Clarice et Lucrèce pour Dorante, les mots sont choisis avec le soin qu'on apporte au choix d'une arme.

Nous sommes mal renseignés sur la date de la création du "*Menteur*". On a longtemps cru la pièce de 1641, mais des recherches plus récentes démontrent qu'elle a vraisemblablement été créée au début de 1644, l'année de sa publication, par la troupe du Marais, le rôle du héros, Dorante, étant revenu au chef de la troupe, Floridor, tandis que Jodelet, le plus fameux acteur comique du deuxième tiers du XVIIe siècle, jouait celui de Cliton. Nous ignorons tout des interprètes féminines.

Le succès de la pièce fut considérable. Molière, à son retour de province, joua très souvent "*Le menteur*" et, selon une confidence recueillie de sa bouche par Boileau, la pièce lui inspira l'envie d'écrire "*Le misanthrope*".

---

---

**“*La suite du Menteur*”**  
(1645)

Comédie en cinq actes et en vers

Le personnage principal est encore Dorante, mais un Dorante qu'effraie la perspective du mariage. Il a renoncé, en effet, à épouser Lucrèce et s'est enfui en Italie avec la dot de la jeune fille. Là, il se délivre de son vice, le mensonge, dont il se souvient seulement pour aider autrui à se tirer d'embarras. De retour dans son pays, la région de Lyon, il a assisté par hasard à un duel suivi de mort et se retrouve en prison à la place du coupable, Cléandre, que, par point d'honneur, il ne dénonce pas. C'est alors que Mélisse, la sœur de Cléandre, émue par tant de générosité, vient le voir dans son cachot, allumant une vive passion dans le cœur du prisonnier. Libéré grâce à l'intercession de son ami, Philiste, Dorante voudrait tout de suite épouser Mélisse. Mais, lorsqu'il apprend que Philiste, lui



aussi, aspire à la main de la jeune fille, il renonce à elle, par gratitude. Philiste, de son côté, connaissant le sacrifice de son ami, le surpasse en générosité et laisse les deux jeunes gens libres de s'épouser.

### Commentaire

Corneille crut bon de rattacher la pièce au succès de la première en donnant à son héros le nom de Dorante, à son valet celui de Cliton, et en multipliant les références à leur première série d'aventures. Mais elle est inspirée d'une pièce de Lope de Vega, '*Aimer sans savoir qui*' et son ton est tout autre. Cette pièce, à la fois composite et bien dominée, est un mélange d'intrigue romanesque et de passages burlesques (la place du valet Cliton s'est accrue par rapport au "*Menteur*"), d'attendrissements sentimentaux et de débats généreux.

Mais elle n'a pas rencontré le succès du "*Menteur*", malgré le lien artificiel établi par le titre, les noms et un jeu de renvois d'une pièce à l'autre.

Elle a inspiré F. S. S. Andrieux et A. Charlemagne, dans la comédie '*Les descendants du Menteur*' (1805).

---

Corneille se renouvela en donnant les premiers rôles à des «*monstres capables de beaux crimes*» dans :

---

### ***“Rodogune, princesse des Parthes”*** (1644)

#### Tragédie en cinq actes et en vers

Cléopâtre, reine de Syrie, s'était persuadée que son époux, Démétrius Nicanor, vaincu et fait prisonnier par les Parthes, était mort. Pour se défendre d'un usurpateur, elle avait épousé en secondes noces son beau-frère, Antiochus-Sidétès, qui fut tué par les Parthes. Démétrius, qui n'était point mort, étant revenu dans ses États en ramenant avec lui Rodogune, la jeune sœur du roi des Parthes, Phraatès, avec l'intention de l'épouser, Cléopâtre fit assaillir le cortège : Démétrius périt et Rodogune fut capturée. Au premier acte, Cléopâtre vient de faire rappeler les deux fils de Démétrius, Séleucus et Antiochus, qui furent élevés loin de la Cour. Suivant le traité de paix conclu avec les Parthes, Rodogune doit épouser celui des deux princes qui régnera. Les jumeaux sont l'un et l'autre amoureux de Rodogune. Mais, retenus par leur mutuelle affection, ils jurent de s'en remettre à la décision de leur mère. Celle-ci doit révéler, ce qu'elle a toujours tenu secret, lequel des deux est le premier-né, et par conséquent le successeur au trône. Comme elle hait la jeune princesse, elle promet le trône à celui des deux qui la tuera.

Jugeant cette menace, dont elle est avertie, comme une rupture du traité conclu entre son frère et Cléopâtre, Rodogune s'en considère comme dégagée elle-même et peut alors se souvenir de la promesse de vengeance qu'elle avait faite à Démétrius mourant. Comme les deux frères, qui se défient désormais de leur mère, s'en remettent au choix de Rodogune pour décider qui d'eux deux régnera et l'épousera, et comme elle ne veut pas faire dépendre ce choix de son inclination, elle déclare qu'elle épousera celui qui vengera son père. Désespéré et refusant de choisir entre sa mère et sa maîtresse, Séleucus abandonne la couronne et Rodogune à Antiochus, mais celui-ci se contente d'espérer que, s'il les obtient, ce sera par les seuls effets conjugués de la nature (la révélation de son droit d'aînesse) et de l'amour (de Rodogune pour lui).

Aussi, à l'acte IV, Antiochus, en offrant sa vie à Rodogune à la place de sa mère, la force à avouer que c'est lui qu'elle aime, et par amour elle choisit de s'en remettre aux termes du traité de paix dont les droits sont plus forts que la vengeance : elle épousera sans murmurer celui que Cléopâtre aura désigné comme le nouveau roi. Or celle-ci, incapable de faire céder Antiochus, fait semblant de se rendre et le désigne comme l'aîné, avec la ferme intention de se venger ensuite des deux amants. Ne

réussissant pas à éveiller le ressentiment ou la jalousie dans l'âme de Séleucus, elle décide de les faire tous périr.

À l'acte V, Cléopâtre a déjà fait tuer Séleucus, et n'attend plus que de se venger d'Antiochus et de Rodogune, quelles qu'en soient les conséquences : « *Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !* » Après avoir présenté son nouveau roi à la foule des courtisans, elle tend la coupe nuptiale empoisonnée à Antiochus : la nouvelle que Séleucus est mort assassiné l'empêche de boire, mais les dernières paroles du mourant laissent planer le doute sur l'auteur de l'assassinat, Cléopâtre ou Rodogune. Désespéré, Antiochus ne veut écouter ni les accusations de l'une ni la défense de l'autre, et, se résignant à attendre d'être la nouvelle victime de l'une ou de l'autre, décide d'« *achever l'hyménée* » : Rodogune l'empêche de boire la coupe, devenue suspecte, mais Cléopâtre, se voyant démasquée, s'en empare et, après avoir bu, la tend à nouveau à Antiochus. Il va y tremper les lèvres quand, l'effet du poison étant trop prompt, il voit soudain sa mère chanceler et périr sous ses yeux, dans les imprécations, sans avoir pu entraîner les amants dans sa mort.

### Commentaire

Cléopâtre est la véritable héroïne de la pièce. Sur le choix trompeur du titre, Corneille s'expliqua dans son « *Avertissement* » de l'édition de 1647. Il craignit qu'en prenant « *Cléopâtre* » pour titre le nom n'évoquât pour le public la reine d'Égypte, Cléopâtre VII Philopatôr, plutôt que la reine de Syrie.

Cette histoire de famille est très compliquée, mais l'action est haletante, la tension monte à son apogée. À la fin, les spectateurs, suspendus aux lèvres des comédiens, se demandent : qui va mourir ? qui a tué ? Règne dans la salle le silence absolu qu'on entend dans les cinémas quand le « *Titanic* » va sombrer. Maîtrise incroyable de Corneille, le meilleur scénariste de théâtre, plus fort que Shakespeare même, tant est parfaite sa mécanique dramatique.

Avec « *Rodogune* », la pièce préférée de Corneille, qui réglait des comptes avec lui-même par rapport à « *Médée* » (c'est une autre histoire de « *mauvaise mère* »), commença la série des tragédies « implexes », où l'action ne découle pas tout simplement de l'enchaînement des événements. On en a déduit à tort depuis deux siècles qu'elle était inutilement compliquée, ce qui a causé la désaffection dont elle est encore victime aujourd'hui, et dont on ne sauve généralement que le cinquième acte pour son tragique shakespearien. En fait, cette complexité est toute relative : elle ne tient guère qu'au mystère de la naissance des deux jumeaux que Cléopâtre tient entre ses mains, et qui crée un effet de suspense durant quatre actes ; quatre actes employés par Cléopâtre à tenter de se venger de Rodogune par l'entremise de ses fils ; qui révèlent le caractère monstrueusement ambitieux d'une mère dénaturée ; qui placent les jumeaux dans la situation pathétique d'avoir à choisir entre la mort de celle qu'ils aiment et la mort de leur mère ; qui construisent le rôle magnifique d'une femme menacée, coincée entre un serment à un mort et un traité engageant la paix d'une région, et qui doit subordonner l'expression de son amour à l'exécution de l'un ou de l'autre.

Corneille a construit une intrigue très largement personnelle à partir d'éléments empruntés à l'Histoire, avec laquelle il a pris de grandes libertés, et le reconnut. Ses distorsions importent peu, le poète a tous les droits. Bien plus intéressantes sont les raisons profondes de ces distorsions, qu'étrangement il camoufla sous d'autres. Il nous montre la princesse Rodogune à la cour de Cléopâtre, alors qu'elle ne vint jamais en Syrie, mais suppose que Nicanor n'avait point encore épousé Rodogune, afin, dit-il, que Séleucus et Antiochus puissent avoir de l'amour pour la princesse parthe « *sans choquer les spectateurs qui eussent trouvé étrange cette passion pour la veuve de leur père, si j'eusse suivi l'histoire* ». Il écrivit une pièce secrète sous la pièce apparente. Il inventa beaucoup, il fit d'Antiochus et de Séleucus des « *géméaux* » (Vaugelas lui reprochant de ne point écrire « *jumeaux* », sous le prétexte que « *géméaux* » ne peut que désigner la constellation de Castor et de Pollux). Le fait qu'ils soient jumeaux lui permit de ménager un « suspense » quant au droit d'aînesse. Cléopâtre sait lequel des deux est sorti d'elle en dernier (à celui-là revient le trône) mais elle se refuse à le dire. Sadique, elle laisse planer le doute. Mauvaise mère ? Si l'on veut. Mais ces fils qu'elle a faits, les a-t-elle voulus ? On sait qu'ils ont été élevés loin d'elle, « *en dépôt* », dit Corneille. Elle a déjà tué et tuera encore, dans un monde où le meurtre est monnaie courante pour qui veut prendre ou garder le pouvoir. De cette royale puissance, Cléopâtre est prête à se dessaisir au profit de l'aîné des jumeaux, mais à condition

qu'on sacrifie Rodogune, laquelle envisage aussi tranquillement le meurtre de la reine. Il n'est pas évident que Corneille ait réussi ce qu'il voulait : faire de Cléopâtre l'égale de Médée, la hausser jusqu'au mythe.

La nouveauté de "*Rodogune*" n'a pas consisté pour lui à abandonner la fidélité à l'Histoire et les grandes réflexions politiques pour se jeter dans le romanesque. La réflexion politique n'est pas absente puisqu'il définit à travers l'affrontement entre Cléopâtre et ses deux fils la ligne de démarcation entre le tyran et le roi légitime, variation sur un thème déjà présent dans "*Cinna*". Ce qui est nouveau, c'est qu'en abandonnant un type d'intrigue dont la progression et le dénouement reposent sur les actes d'un héros, il tourna le dos au fondement de ses premières tragédies, qui était issu du système dramatique de la tragi-comédie. En ce sens, et paradoxalement, la structure de "*Rodogune*" est moins romanesque que celle d'"*Horace*". C'est que Corneille, en montrant des héros qui se débattent entre les mains d'un personnage qui les écrase et qui ne doivent leur salut qu'au hasard (ou à la Providence), a, en fait, renoué avec la structure de la tragédie grecque. Et ce n'est pas seulement le caractère de Cléopâtre qui renvoie à la violence de Médée ; toute sa situation renvoie au mythe de Médée (une femme qui tue sa rivale et ses propres enfants pour se venger de l'homme qui l'a trahie), comme la situation des héros renvoie à la fois au mythe d'Électre (les héros doivent tuer leur mère pour venger leur père) et au mythe des frères ennemis.

On comprend mieux ainsi la préférence de Corneille pour "*Rodogune*" : en « contaminant » une histoire hellénistique par le mythe grec, en modernisant en outre cette structure par un enjeu politique et un drame amoureux (indispensable à la tragédie française), et en moralisant, dans une perspective chrétienne, cette histoire où la Providence non seulement sauve les héros, mais punit le coupable sans leur ensanglanter les mains, Corneille avait voulu donner le modèle d'une tragédie moderne et chrétienne qui fût capable de rivaliser avec celle des Anciens.

La pièce fut créée à Paris, sur la scène du Théâtre du Marais, en 1644.

---

Après les succès du "*Menteur*" et de "*Rodogune*", Corneille était au faite de sa gloire. Aussi songea-t-il à réitérer le coup d'audace de "*Polyeucte*", en portant à nouveau une tragédie sainte sur une scène profane. D'ailleurs, il avait en quelque sorte créé une mode, et les comédiens du Théâtre du Marais, voyant avec déplaisir que leurs rivaux de l'Hôtel de Bourgogne pouvaient non seulement reprendre "*Polyeucte*", mais créer eux-mêmes des tragédies saintes ("*Le véritable saint Genest*" de Rotrou est de la même période), l'ont très probablement encouragé à récidiver. L'affaire était risquée, car les milieux dévots avaient condamné "*Polyeucte*". Mais Corneille, fort du soutien de Mazarin, alla précisément chercher un sujet qui avait tout pour séduire l'Italien tout en rassurant les dévots :

---

### ***"Théodore, vierge et martyr"***

(1646)

#### « *Tragédie chrétienne* » en cinq actes

Théodore et Didyme s'aiment, mais Placide, fils du gouverneur d'Antioche, est amoureux de Théodore, en étant lui-même tellement aimé par la fille de Marcelle, sa dangereuse marâtre, qu'elle est en train de mourir de chagrin. Pour détacher Placide de Théodore et sauver la vie de sa fille, la cruelle Marcelle veut perdre la jeune chrétienne. Pour éviter une réaction trop violente de son fils, tout en brisant cet amour, le gouverneur imagine de livrer Théodore non à la mort, mais à la prostitution. Le stratagème ayant échoué grâce à l'intervention de Didyme, pour venger la mort de sa fille, Marcelle poignarde de sa main les deux chrétiens, au moment où Placide et ses amis s'apprétaient à les sauver.

## Commentaire

Corneille avait l'exemple de *"Teodora vergine e martire"* de Julio Rospigliosi, pièce qui avait été représentée à Rome en 1636 et en 1637 avec un tel succès que l'Europe entière en avait eu les échos. Depuis, Théodore passait pour une sorte de muse chrétienne, qui avait purifié le théâtre. Cependant, il voulait construire une vraie tragédie et non produire un simple spectacle de sainteté. Aussi, l'amour entre les deux futurs martyrs, Théodore et Didyme, étant trop délicat et trop sublimé pour fournir un intérêt dramatique suffisant, il ajouta un intérêt amoureux, il inventa le personnage de Placide et construisit toute sa trame à partir de cet amour en chaîne.

La pièce fut créée au théâtre du Marais probablement au début de 1646. Cette nouvelle contamination de l'amour divin et de l'amour profane, et la simple évocation sur la scène de la prostitution de Théodore, que Corneille présenta avec une délicatesse remarquable et qui fut en outre épargnée à la sainte, provoquèrent une cabale dévote qui fit chuter la pièce. Il écrivit dans sa préface de 1646 : « *Sa représentation n'a pas eu grand éclat, et quoique beaucoup en attribuent la cause à diverses conjonctures qui pourraient me justifier aucunement, pour moi je ne m'en veux prendre qu'à ses défauts et la tiens mal faite, puisqu'elle a été mal suivie.* »

La pièce ne se remit jamais, et de cette chute et du jugement esthétique que se crut obligé d'en inférer Corneille : à la seule exception du pourtant sévère abbé d'Aubignac, qui jugea qu'il s'agissait du chef-d'œuvre de Corneille (approbation qui le conduisit probablement à en rajouter encore dans sa propre condamnation lors de son *"Examen"* de 1660), la pièce fut définitivement oubliée ou simplement citée avec mépris. Pourtant, cette étonnante pièce est très belle et très violente, superbement construite. On la redécouvre enfin de nos jours et elle mérite bien plus qu'une redécouverte.

---

### ***"Héraclius, empereur d'Orient"***

(1646)

#### Tragédie en cinq actes et en vers

L'empereur de Constantinople, Maurice, a été détrôné et tué par l'usurpateur Phocas : ses fils ont été massacrés sous ses yeux ; seule sa fille, Pulchérie, a été épargnée. Mais, en cachette, le plus jeune de ses fils, Héraclius, a pu être sauvé : sa gouvernante, grande dame de Constantinople, lui a en effet substitué son propre enfant qui est mort à sa place. Mais le petit Héraclius a été élevé à la Cour sous le nom de Martian, fils de Phocas, alors que le véritable Martian a grandi auprès de Léontine, la gouvernante, qui l'a fait passer pour son fils mort, Léonce. Ainsi l'usurpateur se trouve chérir comme son héritier le fils de son ennemi qu'il croyait avoir fait disparaître. Afin d'affermir son trône, Phocas n'a pas de plus cher désir que de faire épouser Pulchérie, qu'il considère comme la seule descendante de la dynastie légitime, par son fils supposé. Du fait de ces multiples substitutions, le fiancé de Pulchérie se trouve donc être son propre frère, Héraclius. La jeune fille, d'ailleurs, en aime un autre : le véritable fils de Phocas, Martian, que l'on prend pour Léonce, le fils de Léontine.

Telle est la situation de départ. L'action commence véritablement lorsque celui qu'on appelle Léonce croit découvrir qu'il est cet Héraclius dont le bruit court qu'il est toujours vivant. Il proclame donc cette identité et se fait arrêter, plongeant dans le désarroi le véritable Héraclius à qui sa gouvernante avait appris depuis longtemps qu'il n'était pas le véritable Martian, fils de l'usurpateur Phocas. Sont ainsi créées des possibilités d'affrontements entre le tyran et le représentant supposé de la dynastie légitime ; entre l'héroïne et son amant qui croit désormais être son frère ; entre le faux et le vrai Héraclius lorsque celui-ci décide, à l'acte IV, de révéler sa véritable identité. À quoi s'ajoute la détresse du tyran, qui veut perdre celui qui n'est pas son fils, sans savoir lequel des deux hommes qui lui font face est ce fils, et alors même que les deux héros lui déniaient toute prétention à la paternité. S'ajoutent aussi les égarements pathétiques de ceux-ci, incertains de leur identité, redoutant de devoir épouser leur sœur, craignant de découvrir duquel d'entre eux le tyran est le père.

L'assassinat de Phocas par un patricien de Constantinople dénoue la situation. Léontine découvre la vérité ; Héraclius, proclamé empereur, épouse Eudoxe, fille de Léontine ; Martian épouse Pulchérie, et les deux jeunes gens, Héraclius et Martian, héros cornéliens par la générosité de leurs sentiments et la noblesse de leurs caractères, font serment de se soutenir l'un l'autre.

### Commentaire

Cette œuvre constitue un approfondissement de la nouvelle orientation de Corneille, amorcée avec *"Rodogune"*, vers ce qu'il appelait la tragédie « *implexe* », fondée sur la complexité de l'intrigue. Il n'a pas recherché la complexité pour la complexité, et les erreurs d'identité sont tout le contraire de gratuites. Tout d'abord, s'il a voulu que les spectateurs soient plongés, à la suite des personnages, dans la plus totale confusion, c'est pour les faire réfléchir sur la question, cruciale au XVII<sup>e</sup> siècle, de l'ambiguïté des apparences. Ensuite, les incertitudes sur l'identité, outre les possibilités qu'elles offraient en situations profondément pathétiques (jusque chez le tyran Phocas, que l'on en vient à prendre en pitié), permettaient de montrer comment l'héroïsme véritable permet de faire la différence entre un vrai et un faux monarque, comment l'essence finit toujours par transparaître sous l'ambiguïté des apparences. Comme une bonne partie de l'œuvre de Corneille, *"Héraclius"* s'inscrit dans une vaste réflexion sur la place de l'être humain dans le grand théâtre du monde. Écrite durant la période troublée de la minorité de Louis XIV (régence d'Anne d'Autriche appuyée sur Mazarin, prétentions des princes du sang), cette tragédie cristallise une réflexion sur la nature de la personne royale. De là, cette quête désespérée de la confirmation que l'apparence (héroïque, donc royale) est conforme à l'essence. Mais la pièce, comme toujours chez Corneille, n'a rien de l'illustration d'une thèse : puissante et lyrique, violente et pathétique, pleine de coups de théâtre, on conçoit sans peine à l'heure actuelle, où l'on ne réduit plus toute la production cornélienne à quatre pièces étroitement « classiques », que le poète n'ait cessé de la considérer comme l'une de ses meilleures pièces. Son succès fut d'ailleurs durable, et, dans les vingt années qui suivirent, nombreuses furent les tragédies (de Boyer, Thomas Corneille, Quinault, notamment) construites sur le même modèle.

La complexité de la pièce, quoique reposant sur une double substitution d'enfants, n'a rien de mélodramatique. Si *"Héraclius"* est un mélodrame, comme on l'écrit souvent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est alors presque toutes les tragédies de Corneille, à l'exception de *"Suréna"*, qu'il faut juger comme telles. En fait, *"Héraclius"* est la première tragédie moderne de l'identité, caractérisée par une liaison étroite entre la quête de l'identité du héros et les questions de légitimité politique et d'amour princier. Elle ouvre dans l'œuvre de Corneille un véritable cycle, avec *"Don Sanche d'Aragon"*, *"Pertharite"* et *"Œdipe"*, œuvres qui posent aussi, sous d'autres formes, la question des rapports entre l'identité du héros, l'héroïsme et la légitimité royale. Héraclius, dont le sujet est tiré des *"Annales ecclésiastiques"* du cardinal Baronius, est, au premier abord, un chef-d'œuvre de complication.

---

En 1647, Pierre Corneille entra à l'Académie française, et résilia sa charge d'avocat.

---

### ***"Don Sanche d'Aragon"*** (1650)

#### Comédie héroïque

Un soldat de fortune, Carlos, aime la reine Isabelle de Castille et en est secrètement aimé ; celle-ci combat en elle-même cette inclination à cause de la bassesse de la naissance de Carlos. Isabelle doit justement choisir un époux entre trois gentilshommes de son royaume. En même temps que la reine détrônée d'Aragon et que sa sœur Elvire, aimée elle-même par un des trois gentilshommes, don Alvar, Carlos assiste à la réception des prétendants par la reine, mais il se trouve en butte à leur mépris. La reine, qui ne peut souffrir de voir Carlos à un rang moindre que ses soupirants, le fait marquis sur-le-champ, mais, se reprenant, c'est à lui qu'elle demande de désigner son époux.

Cependant, une révolution appelle sur le trône d'Aragon le fils du roi défunt, mais celui-ci demeure introuvable. Au Ve acte, on découvre que Carlos n'est autre que le fils du roi, élevé par un pêcheur et ignorant lui-même de sa naissance illustre. Ainsi, Carlos devenu don Sanche pourra épouser Isabelle, tandis que sa sœur Elvire épousera un des prétendants évincés, don Alvar.

### Commentaire

Par son genre et l'atmosphère qui y règne, la pièce se rattache autant au théâtre espagnol qu'au théâtre classique. Le genre de la comédie héroïque avait été inventé par les Espagnols et particulièrement par Lope de Vega, tandis que les Français ne connaissaient que celui de « tragi-comédie ». Dans l'épître dédicatoire à M. de Zuylichem, conseiller et secrétaire du prince d'Orange, Corneille défendit ce genre singulier qui n'est pas tragique puisqu'il « *n'excite ni la pitié ni la crainte* », qui est donc par son sujet une comédie, mais dont les personnages sont des rois ou des grands, ce qui commande qu'on l'appelle héroïque.

De l'aveu même de Corneille, elle tire son sujet d'une pièce espagnole : '*El pa/acio confuso*' ; la fin en est empruntée au roman de Pélage.

On a longtemps méconnu les qualités de cette pièce à cause de ce dénouement, jugé artificiel. C'était la lire à la lumière de '*Ruy Blas*' de Victor Hugo, qu'elle a probablement inspiré, et, par là, méconnaître que dans la perspective du XVIIe siècle un héros qui était aimé par des reines parce qu'il avait toutes les qualités pour être roi ne pouvait que se révéler véritablement roi. Loin d'être une facilité de dénouement, la reconnaissance de la véritable identité de « Carlos », héros trop grand pour n'être qu'un fils de pêcheur, détermine au contraire toute la construction ainsi que la signification de la pièce. D'une part, toute l'action roule sur les difficultés créées par la différence de condition entre le héros et les reines qui l'aiment, difficultés génératrices d'affrontements entre lui et les grands qui peuvent prétendre à la main des reines, ainsi que de situations pathétiques. D'autre part, '*Don Sanche d'Aragon*' s'inscrit, à la suite d'*Héraclius*' et avant '*Pertharite*' et '*Œdipe*', dans un véritable cycle de l'identité royale : au milieu de sa carrière, Corneille choisit des intrigues qui placent des héros à l'identité incertaine dans des situations de vacance du pouvoir (ou d'usurpation du pouvoir par un roi non légitime), situations dans lesquelles ils doivent faire la preuve qu'ils sont plus dignes de régner que quiconque, avant que la révélation finale de leur identité confirme que l'essence royale était bien conforme à l'apparence.

Créée en pleine Fronde, la pièce tomba rapidement parce que Condé et ses partisans avaient cru que Corneille, favorable à Mazarin, avait voulu représenter le destin de celui-ci, Italien d'extraction obscure devenu le premier personnage du royaume par la faveur de la reine Anne d'Autriche.

---

Depuis '*Pompée*' et '*Polyeucte*', Corneille semblait s'être détourné de la tragédie simple, en donnant une série de tragédies dont l'intrigue était marquée par une complication croissante : '*Rodogune*', '*Théodore*', '*Héraclius*', enfin une « comédie héroïque » : '*Don Sanche d'Aragon*'. Il revint à un type de tragédie fondée sur l'affrontement à visage découvert des caractères et des passions, avec :

---

### ***“Nicomède”*** (1651)

#### Tragédie en cinq actes

Au second siècle avant J.-C. à Nicomédie, capitale de la Bithynie, règne le faible Prusias qui est dominé par sa seconde femme, Arsinoé. Il a éloigné son fils né d'un premier lit, Nicomède, et fait revenir de Rome, où il a été élevé, Attale, son second fils, enfant d'Arsinoé. Nicomède est un cœur loyal et un capitaine valeureux et hautain, qui est décidé à tenir tête aux Romains, tandis qu'Attale est un docile vassal de la puissance romaine. Arsinoé, dans l'intérêt de son fils, cherche à tourner son mari et les Romains contre Nicomède, afin de l'écartier du trône, et, par un stratagème, le fait venir du

camp où il venait de remporter la victoire. Nicomède et son demi-frère sont amoureux de Laodice, reine d'Arménie, qui vit à la cour de Prusias : seul l'amour du premier est partagé. L'ambassadeur romain Flaminius, ayant achevé une mission dont il était chargé, s'attarde en Bithynie pour comploter avec Arsinoé contre Nicomède dont la gloire et la future grandeur portent ombrage aux Romains, empêcher son mariage avec Laodice, et l'écarter définitivement du trône. Mais Nicomède revient à la cour de Prusias qui se plaint du retour impromptu de son fils comme d'une désobéissance du jeune homme, rendu orgueilleux par ses victoires ; mais les nobles paroles de Nicomède l'apaisent. Le jeune homme voudrait pousser son père à la résistance contre les Romains, dont il a percé à jour les intrigues, et contre l'ambassadeur romain qui soutient Attale et réclame Laodice et l'Arménie : Nicomède la défendra pour qu'elle puisse librement disposer d'elle-même. Elle ne cède ni à Prusias, ni à Flaminius, qui voudrait la contraindre à accepter Attale. Pendant ce temps, Arsinoé a persuadé Prusias que Nicomède complotait de la tuer : en réalité, celui-ci ne pense qu'à défendre loyalement son père, se défend fièrement, noblement, à peine indigné. Invité à choisir entre Laodice et l'héritage paternel, il est prêt à choisir la jeune femme. Son père, homme veule et sans caractère, s'entend avec Flaminius pour se débarrasser de ce fils qui l'épouvante : Nicomède sera envoyé en otage à Rome. Ceci ne favorise pas les amours d'Attale, car, lui dit Flaminius, Rome se refusera à le rendre si puissant en lui accordant Laodice et l'Arménie. Le prince comprend enfin quel allié déloyal est Rome pour lui et pense à s'en affranchir. Le peuple s'insurge pour libérer Nicomède, prisonnier et otage des Romains ; Arsinoé conseille à Flaminius de l'emmener tout de suite à Rome secrètement, mais le prince est libéré tandis qu'on l'entraînait ; il rétablit l'ordre, rend à son père le trône que le peuple voulait lui attribuer. et l'assure de son dévouement. Prusias et Arsinoé sont vaincus par tant de grandeur d'âme, Flaminius également qui lui assure l'estime et peut-être même l'amitié des Romains. Quant à Attale, caractère généreux, c'est lui-même, mêlé à la foule, qui avait libéré son frère. Il rétablit l'ordre, rend à son père le trône que le peuple voulait lui attribuer et l'assure de son dévouement. Cette générosité triomphe des dernières résistances du roi et d'Arsinoé. Flaminius assure Nicomède de l'estime des Romains et peut-être même de leur amitié.

### Commentaire

Le sujet fut emprunté à l'historien latin Justin d'après lequel Prusias avait cherché à faire mourir Nicomède afin que le trône restât aux enfants du second lit, élevés à Rome. Nicomède, averti, s'empara du pouvoir et fit mourir son père.

Corneille donne au contraire à Nicomède une parfaite générosité, une haute et sûre vertu, si tranquille, si impassible qu'elle atteint à l'ironie, en particulier dans ses entretiens avec l'ambassadeur romain. Pour cette raison, outre son dénouement heureux et romanesque, cette œuvre, bien que construite comme une véritable tragédie, a plutôt le caractère de la comédie héroïque. C'est la tragédie de la maîtrise de soi, la représentation nécessairement grave, presque froide (et Corneille avertit dans sa préface qu'il tentait l'expérience d'une tragédie d'où sont absentes la tendresse et les passions amoureuses) de la volonté inébranlable, qui sait se dépasser dans une générosité qui annihile les calculs machiavéliques de son entourage.

Pour autant, "*Nicomède*" ne constitue pas un cas isolé dans l'œuvre de Corneille. La pièce s'inscrit dans une réflexion sans cesse reprise sur le rapport entre le machiavélisme de la raison d'État et la générosité héroïque, et sur le thème de l'ingratitude politique du roi envers son serviteur trop puissant et rendu dangereux par les services qu'il a rendus à la monarchie. Ce sera encore le sujet de la dernière pièce de Corneille, "*Suréna*", dont le héros préférera mettre sa générosité héroïque au service d'une résistance intérieure et impassible qui le conduira à la mort.

La pièce, créée à Paris en janvier 1651, fut appréciée du public qui applaudit aux allusions politiques.

---

**“Pertharite, roi des Lombards”**  
(1652)

Tragédie en cinq actes

Dans la Lombardie du Moyen Âge, le roi Pertharite a été vaincu et tué par Grimoald. Mais, tout vainqueur et tout vertueux qu'il est, il sait qu'il ne peut se maintenir au pouvoir en toute sécurité s'il n'obtient pas par quelque moyen une légitimité. D'où, dans un premier temps, ses efforts pour obtenir Rodelinde, la veuve du roi légitime, en exerçant sur elle une pression morale véritablement inhumaine, puisqu'il va jusqu'à menacer la vie de son fils.

Or, au milieu de l'acte III, Pertharite réapparaît, et Grimoald se trouve définitivement privé de tout espoir de légitimité, à moins de lui dénier son nom et son identité, ce à quoi il s'emploie jusqu'à la fin de la pièce en le traitant d'imposteur et en le menaçant de mort s'il ne déclare pas publiquement qu'il a usurpé le nom du roi proclamé défunt. Sa générosité l'empêche d'aller jusqu'à cette extrémité, au moment même où Pertharite réclame la mort tout en demandant pour seule grâce qu'on reconnaisse en lui un roi, ne serait-ce que pour le faire mourir. Grimoald avoue alors, en lui rendant son trône et sa femme, qu'il avait reconnu d'emblée sa véritable identité.

Commentaire

La situation que montre la pièce présentait des analogies avec la révolution anglaise contemporaine : battu par l'usurpateur Cromwell en 1651, Charles II avait été contraint, comme Pertharite, de se déguiser en paysan pour échapper à ses poursuivants). Et on pouvait craindre en France que certains meneurs de la Fronde n'acculent le roi à une situation semblable.

Voilà qui explique peut-être l'échec retentissant de cette pièce qui fut créée à l'Hôtel de Bourgogne. De fait, elle est loin de mériter cette indignité. Elle s'inscrit dans le cycle des œuvres de Corneille (“*Héraclius*”, “*Don Sanche*”, “*Œdipe*”) qui posent la question des rapports entre l'identité du héros, l'héroïsme et la légitimité royale, face à l'usurpation tyrannique car elle montre que l'illégitimité royale est toujours entachée de tyrannie. Son intérêt tout particulier est d'avoir placé dans la position d'un usurpateur un héros vertueux.

---

À la suite de cet échec, Corneille se retira du théâtre pour une retraite à Rouen qu'il présenta comme définitive, devint marguillier de sa paroisse. En fait, ce n'était pas son art qui était en cause, mais son obstination à faire représenter des tragédies en pleine Fronde, le public ne réclamant alors que des comédies : ses confrères et les comédiens comprirent la leçon et, après “*Pertharite*”, le genre tragique subit une éclipse totale de quatre ans.

Il se livra alors à une traduction en vers de “*L'imitation de Jésus-Christ*” (texte religieux anonyme du XVe siècle, rédigé en latin), à des réflexions théoriques sur son art et à une véritable analyse de la tragédie classique dans les “*Examens*” de chacune de ses pièces et les trois “*Discours*” (“*De l'utilité des parties du poème dramatique*”, “*De la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*”, “*Des trois unités*”), qui accompagnèrent la première édition collective de son théâtre en 1660. Commentant Aristote, il se montrait expérimentateur de formes dramatiques souvent éloignées des principes aristotéliens.

En 1658, Corneille aurait reçu chez lui le jeune Jean-Baptiste Poquelin, qui aurait traversé subitement toute la France pour se précipiter à Rouen, où il serait arrivé en avril et y aurait séjourné jusqu'en octobre. Le rimailleur-farceur, auteur médiocre jusqu'à quarante ans, se serait soudainement, à son départ, révélé un auteur au génie profond et une des plus belles plumes de son temps, ses plus beaux vers allant désormais ressembler aux plus beaux vers de Corneille. D'où l'hypothèse d'un



## Corneille, nègre de Molière?

Selon cette thèse, très iconoclaste et très controversée, Corneille et Molière se seraient livrés à la plus grande mystification littéraire de tous les temps. Molière n'aurait jamais existé comme écrivain, serait «*un chef-d'œuvre de Corneille*», comme l'écrivait déjà Pierre Louÿs en 1919, dans un article publié dans la revue «*Comedia*», lançant un pavé dans la mare. Il avait remarqué une grande ressemblance stylistique entre «*Amphitryon*» de Molière et les pièces de Corneille. Mais cela ne lui avait valu que ricanements, quolibets et même insultes, car il était un habitué des canulars. N'avait-il pas fait passer son poème «*La chanson de Bilitis*» pour une traduction d'une oeuvre grecque?

Dans les années 50, le romancier Henry Poulaille reprit le flambeau pour le transmettre, en 1990, à un avocat belge, Hippolyte Wouters. Ils ancrent leur credo sur une accumulation de coïncidences troublantes. La première, c'est qu'aucun manuscrit de Molière n'est parvenu jusqu'à nous. Pas le moindre brouillon de pièce, ni même une seule lettre ! Impensable, disent-ils, s'il avait réellement pris la plume. Curieusement, ces détectives oublient de faire la même constatation pour Corneille. Et même pour Racine, qui ne nous a légué qu'une seule ébauche de tragédie et quelques lettres. Sans doute ignorent-ils qu'au XVII<sup>e</sup> siècle l'usage n'était pas de conserver les brouillons de ses oeuvres après publication. Ils s'étonnent de la métamorphose soudaine d'un comédien de trente-sept ans en un auteur de génie. Wouters écrit : « Ce serait, dans toute la littérature connue, le seul cas où un auteur médiocre jusqu'à quarante ans ans devient non seulement profond, mais surtout une des plus belles plumes de son temps. »

Selon Louÿs, Poulaille et Wouters, Corneille et Molière auraient donc passé un accord secret en 1658 quand le comédien vint jouer à Rouen à la veille d'entamer une carrière fulgurante à Paris. Pour expliquer que le plus grand et le plus orgueilleux poète de son temps ait pu accepter de servir de nègre à un modeste comédien itinérant, deux motivations sont avancées : un besoin pressant d'argent, car il n'avait rien écrit depuis sept ans ; et le désir de régler ses comptes, sans se dévoiler, avec les précieuses des salons parisiens, avec les faux dévots et avec les médecins. Poulaille pousse le délire jusqu'à prétendre que c'est Corneille qui affubla Jean-Baptiste Poquelin du pseudonyme de Molière pour la raison que ce nom est l'anagramme du sien. À condition d'enlever le « *m* » de Molière et les lettres « *c* », « *n* », « *l* » de Corneille. Une autre théorie voudrait que « Molière » soit le nom de l'arrière-grand-mère de Corneille.

Louÿs, Wouters et Poulaille relèvent de très nombreuses similitudes littéraires entre les deux oeuvres, jusqu'à retrouver plusieurs vers identiques. Jean-Baptiste Poquelin aurait même signé son « forfait » dans la préface de «*Psyché*» (1670), où il reconnaît avoir demandé à Corneille d'achever la versification de sa pièce. Voilà donc un aveu qu'il faudrait étendre à toute son oeuvre ! Pour être complet, mentionnons encore les 23 arguments présentés comme irréfutables par un éminent ethnologue niçois, François Vergnaud. Par exemple, il a découvert dans l'oeuvre de Molière une dizaine de termes normands que seul le Rouennais Corneille aurait pu employer. Le reste est à l'avenant...

Hélas ! on aurait tellement aimé croire à cette magnifique mystification vieille de trois siècles. Malheureusement, les universitaires ne goûtent guère la farce. Poulaille nous avait pourtant prévenus contre la réaction du parti des dévots moliéresques : « Toute la question Molière repose sur un malentendu accepté en dogme. On ne discute pas le dogme. Et comme tous ces gens, historiens, critiques, conférenciers, acteurs ou professeurs, sont les prêtres, en quelque sorte, de l'Église littéraire, devant le dogme moliérique, tous s'inclinent. Il n'y a même pas besoin d'agiter la sonnette ! »

Titulaire de la chaire des études théâtrales du XVII<sup>e</sup> siècle à la Sorbonne, Georges Forestier, déconcertant universitaire de 51 ans à la silhouette sportive, est l'un des plus brillants dix-septémistes de sa génération. Il attaque le lexicologue grenoblois et ses trois devanciers : « Il suffit d'une poignée de farfelus pour semer le trouble. Et quand Dominique Labbé prétend confirmer leur délire en utilisant mal un bon outil scientifique, moi j'appelle cela de l'abus de confiance. Du vivant de Molière, ses ennemis, très nombreux, qui connaissaient tout de sa vie, lui ont tout reproché : de plagier les auteurs italiens et espagnols, de puiser dans des Mémoires fournis par les contemporains, d'être un dangereux libertin, d'être cocu, sans oublier d'avoir épousé sa propre fille ! Pourtant, l'idée même d'une supercherie littéraire n'a effleuré la pensée d'aucun de ses ennemis, même ceux qui voulaient

l'envoyer au bûcher avec ses livres.» En outre, il souligne combien il aurait été dangereux pour Molière de tromper Louis XIV, qui non seulement protégeait sa troupe, mais lui commandait des spectacles dont il fournissait parfois lui-même le thème. Mais, surtout, comment imaginer l'orgueilleux auteur du *Cid*, sacré le plus grand dramaturge de son temps, l'inventeur du statut d'auteur, le premier revendicateur de droits d'auteur, abandonnant la paternité de ses pièces à ce comédien inconnu, venu de province?

D'autant qu'un examen attentif des deux oeuvres montre, quoi qu'en disent Poulaille et Wouters, l'existence de différences fondamentales. «Les comédies de Corneille reposent sur une esthétique totalement étrangère à celle de Molière», poursuit Forestier. «Types de personnages, formes de dialogue, construction des pièces, thèmes, rapport au monde, conception du comique, tout est différent. La versification implique une forte uniformité lexicale à cause du nombre de rimes relativement réduit et des constructions syntaxiques quasi obligatoires. En comparant seulement les pièces de Corneille et de Molière, Labbé a donc dévoyé son outil scientifique et faussé la démonstration. Car ce sont des dizaines d'autres pièces de l'époque qui ressemblent à celles des deux auteurs.»

Fort de sa longue carrière de comédien, Philippe Brigaud confirme l'absolue opposition entre les deux théâtres : «La mobilité du dialogue de Molière dénote un comédien habitué à arpenter les planches. Les répliques sont envoyées dans le mouvement de l'acteur. Ce qu'on ne retrouve pas dans Corneille». Bien plus, à partir de 1658, le dramaturge ne s'intéresse plus à la comédie depuis longtemps. "*Le menteur*" date déjà de quatorze ans ! Explication de Forestier : «Après avoir triomphé dans la comédie, puis la tragi-comédie avec "*Le Cid*", Pierre Corneille s'est tourné vers le genre le plus haut placé, qui est celui de la tragédie. "*Le menteur*" n'est qu'une rechute due à l'envie de profiter de l'extraordinaire vogue de la comédie à l'espagnole et de montrer qu'il pouvait aussi y réussir. Puis il est revenu pour toujours aux genres sérieux et "hauts" comme la tragédie et la comédie héroïque, au-dessus de la simple comédie.»

En 1957, Henry Poulaille, avec son "*Corneille sous le masque de Molière*", tenta de nouveau l'aventure sacrilège sans plus de succès. Beaucoup plus percutant fut l'essai publié en 1990, "*Molière ou l'auteur imaginaire*", d'Hippolyte Wouters et Christine de Ville de Goyet. Pour un autre spécialiste contestataire, Vergnaud, Corneille aurait donné à sa «*marionnette*» son pseudonyme de Molière qui serait le nom de jeune fille de son arrière-arrière-grand-mère, un nom suffisamment éloigné dans le temps pour que personne ne puisse le découvrir. Il ajoute que leur intérêt était mutuel. Il était hors de question pour Corneille de faire jouer sous son nom "*Tartuffe*", "*Dom Juan*" ou même "*Le misanthrope*". Et Molière était le seul à pouvoir faire passer certaines audaces parce qu'il avait la protection du roi, dont il était le comédien attitré. Il faudrait tenir compte aussi des considérations financières : Corneille, qui avait sept enfants dont deux dans les ordres et deux autres aux armées, ne roulait pas sur l'or, tandis que Molière connaissait alors un grand succès à la cour comme à la ville (évalués par ses biographes, ses revenus mensuels équivalaient à plus de douze mille euros). Or, brusquement, en 1662, Corneille, renonçant à sa charge d'avocat à Rouen et ne disposant donc plus que des simples jetons de présence à l'Académie française et d'une pension du roi, vint s'installer à Paris, avec sa femme et son frère, Thomas, chez le duc de Guise qui les protégeait. Misanthrope, casanier et dans la gêne, serait-il venu vivre dans une ville comme Paris, bien plus chère que Rouen, sauf si la volonté de se rapprocher de Molière ne l'y appelait? Désormais, Corneille habitait le Marais, et Molière rue Saint-Thomas-du-Louvre. C'était une proximité idéale pour satisfaire sans délais les commandes du roi. Enfin, dernier élément : comment le responsable de la troupe du roi, directeur d'un théâtre (l'équivalent d'une P.M.E. de soixante personnes), ayant l'œil sur tout (décors, costumes, musique, affichage, etc.), metteur en scène et acteur, astreint aux répétitions et aux voyages en province, aurait-il pu trouver le temps, de 1660 à sa mort, en 1673, de composer une trentaine de pièces, et plus spécialement, entre 1664 et 1669, douze pièces dont quatre chefs-d'œuvre? Et n'est-il pas curieux que tous ses manuscrits et documents aient disparu? On ne retrouva de la main de Molière que quelques reçus ou quittances et, en une dizaine de lignes sur l'une d'entre elles, cinq fautes de participes passés ! Enfin, alors que les graphologues s'accordent à déceler dans l'écriture de Corneille les traces d'un grand travailleur et d'une intelligence exceptionnelle, ils s'étonnent devant celle de Molière, peu compatible, selon eux, avec les talents qu'on lui attribue. Passant au crible la vie

des deux hommes et les ressemblances plus que troublantes entre leurs deux œuvres (coïncidences spécifiques, auto-références, normandismes, tics), Vergnaud conclut à la dualité de Corneille : il aurait été à la fois un puritain et un esprit très gaillard, un amoureux de la grandeur mais aussi un railleur et un frondeur, un noble et un petit-bourgeois, un Espagnol et un Rouennais. Aussi, rien ne serait inconcevable venant de lui. On pourrait ainsi admettre que le même homme ait pu, d'une part, écrire "*Polyeucte*" et traduire "*L'imitation de Jésus-Christ*", et, d'autre part, oser "*Dom Juan*".

L'idée est appuyée par les travaux de Dominique Labbé, qui a comparé scientifiquement les textes des deux auteurs, et a trouvé des indices convaincants. Sa méthode consiste à mesurer «*la distance intertextuelle*» entre deux textes en comptabilisant le vocabulaire et les expressions employés dans les uns et les autres. Lorsque la distance est nulle, on attribue les textes au même auteur. Il croit pouvoir apporter, par ses calculs mathématiques, la preuve scientifique et quasiment incontestable que Corneille est le véritable auteur de la plupart des grandes pièces de Molière, seize exactement avec certitude ("*L'étourdi*" - "*Le dépit amoureux*" - "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" - "*Dom Garcie de Navarre*" - "*L'école des maris*" - "*Les fâcheux*" - "*La princesse d'Élide*" - "*L'école des femmes*" - "*Tartuffe*" - "*Dom Juan*" - "*Le misanthrope*" - "*Mélicerte*" - "*Amphitryon*" - "*L'avare*" - "*Psyché*" - "*Les femmes savantes*") et sept autres très probablement (dont "*Le bourgeois gentilhomme*" et "*Le malade imaginaire*") sur les trente-deux signées par Jean-Baptiste Poquelin. Il a trouvé, au milieu des pièces de Molière, à partir de 1658, une même veine : la satire des mœurs du temps, exploitée puis abandonnée quinze ans plus tôt par Corneille, avec "*Le menteur*" et "*La suite du Menteur*". "*Dom Juan*", la pièce de Molière la plus attribuable à Corneille et, en même temps, celle que l'on penserait, par son fond antireligieux, la moins susceptible d'être de lui, serait la sœur jumelle des "*Menteurs*". "*Le bourgeois gentilhomme*" et "*Le malade imaginaire*" sont en apparence plus éloignés des "*Menteurs*", mais le faux Turc du "*Bourgeois*" et le latin de cuisine du "*Malade*" élèvent notablement la distance intertextuelle et faussent le calcul sans effacer la paternité unique pour ces deux chefs-d'œuvre.

À cette thèse selon laquelle Molière serait le prête-nom de Corneille, dans laquelle ils ne voient qu'un tissu d'inventions, d'approximations et d'erreurs, les moliéristes opposent plusieurs arguments :

- Molière n'était-il pas un acteur qui apprenait le texte de ses pièces par cœur, qui, pendant toute sa jeunesse, a beaucoup joué les pièces de Corneille, qui a donc retenu dans sa mémoire le vocabulaire, les tournures de phrases, les rimes aussi de Corneille, et qui, quand il a lui-même commencé à écrire, a tout naturellement emprunté ce style?

- Comment Corneille aurait-il pu écrire "*L'école des femmes*" où Chrysalde lance :

*« Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre  
Qui n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre,  
Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux,  
Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux »?*

Car la salle reconnut, dans un éclat de rire, Pierre Corneille (Gros-Pierre) récemment anobli, et Thomas, qui se faisait appeler le sieur de l'Isle. Il serait donc étonnant que Corneille ait écrit une pièce dans laquelle il aurait ironisé sur son frère et lui-même, et cela après avoir écrit certaines des précédentes pièces de Molière, que son frère méprisait publiquement en les traitant de « bagatelles ».

- Comment un accord secret aurait-il été possible entre Molière et Corneille puisqu'en 1658 ils se sont quittés en mauvais termes? En effet, une lettre de Thomas Corneille mentionne que la troupe de comédiens était venue à Rouen pour demander aux deux frères de les appuyer pour s'allier avec la compagnie du Théâtre du Marais, amoindrie par le récent départ de quelques membres. Les Corneille s'empressèrent de donner leur bénédiction à cette union qui leur permettait de disposer à nouveau d'une troupe à Paris pour jouer leurs tragédies. On a même retrouvé le bail de location de la salle du Marais signé par Madeleine Béjart. Or voilà qu'au dernier moment la troupe de Molière fit faux bond aux deux frères en préférant se placer sous la protection de Monsieur, frère du Roi. Ce revirement fut ressenti comme une trahison par les deux dramaturges rouennais, qui entamèrent alors une longue cabale contre le félon Molière. Dans une deuxième lettre, Thomas traita de farce "*Les précieuses ridicules*", créée en novembre 1659, tout en jugeant la troupe de Molière propre seulement « à soutenir de semblables bagatelles, et que la plus forte pièce tomberait entre leurs mains ». Et il

faudrait croire que Pierre lui ait, sur son élan, donné "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" (1660) et "*Dom Garcie de Navarre*" (1661) ?

- Comment le dévot Corneille aurait-il pu écrire "*Tartuffe*" et "*Dom Juan*" ?
- Comment aurait-il pu écrire de tels chefs-d'œuvre et accepter de les voir attribués à un autre, sinon à titre transitoire ?
- Comment se fait-il qu'en 1677, Armande, la veuve de Molière, ait confié la versification de "*Dom Juan*" à Thomas Corneille alors que Pierre était encore vivant ?
- Les mots chez Molière, c'est déjà du théâtre, alors que les mots chez Corneille, c'est encore de la rhétorique appliquée au théâtre.
- Tout Corneille sort de l'Espagne, et presque tout Molière sort de l'Italie.
- Les deux frères Corneille prirent parti contre Molière dans la querelle au sujet de "*L'école des femmes*".
- Si un homme aussi scruté dans Paris que l'était Molière avait été soupçonné d'avoir hérité ne fût-ce que deux vers d'un autre que lui-même, et du grand Corneille en particulier, aurait-on attendu le XXI<sup>e</sup> siècle pour s'aviser qu'il était un imposteur ?

Il reste que l'auteur de tragédies qu'était Corneille reprit la plume, écrivant en deux mois, sur commande, à l'invitation du surintendant et protecteur des lettres Fouquet qui, toutefois, ne lui a pas imposé le sujet :

---

---

**"*Œdipe*"**  
(1659)

Tragédie en cinq actes

Œdipe, roi de Thèbes, a épousé Jocaste. Laïus, à qui il a succédé, a laissé une fille, Dircé, qui se considère comme l'héritière légitime du trône. Thésée, maître d'Athènes, voudrait l'épouser, mais Œdipe destine la jeune fille à Hémon. La peste ravage toute la ville : Œdipe consulte alors les puissances infernales ; c'est pour s'entendre dire par l'ombre de Laïus que le fléau sera maîtrisé dès que l'on aura versé le sang pour expier un meurtre impuni. Dircé, qui se croit l'unique fille de Laïus, veut se sacrifier ; mais Thésée, pour la sauver, se présente comme le fils de Laïus, autrefois exposé sur le Cithéron. Toutefois, Jocaste se refuse à le croire, car il eût dû, selon l'oracle, tuer son père et épouser sa mère. On découvre enfin qu'Œdipe est le véritable meurtrier, et qu'il a été vu par un certain Phorbas, tandis qu'Iphicrate, venu de Corinthe, où Œdipe fut élevé, déclare qu'il a recueilli sur le Cithéron un enfant à qui Phorbas aurait dû donner la mort. L'horrible prophétie se trouve ainsi réalisée. Jocaste se tue avec un poignard, Œdipe se crève les yeux.

Commentaire

Corneille, qui voyait en "*Œdipe roi*" de Sophocle le chef-d'œuvre de l'Antiquité et qui était considéré lui-même comme le Sophocle français, ne pouvait qu'être amené à s'approprier ce modèle de la tragédie. Mais il prit peur devant le sujet et l'avoua : «*Je n'ai pas laissé que de trembler quand je l'ai envisagé de près*». Alors, alléguant la délicatesse des dames, le dégoût que pourraient susciter en elles ces yeux crevés, ce visage ruisselant de sang, il édulcora, inventa ce qu'il appela «*l'heureux épisode des amours de Thésée et de Dircé*», truqua le combat dans lequel est tué Laïus, bref, il se déroba. On peut s'étonner qu'il ait été effrayé par le tabou de l'inceste. Mais il avait cinquante-trois ans, avait fait retraite à Rouen après l'échec de "*Pertharite*", était devenu marguillier de sa paroisse et siégeait à l'Académie depuis douze ans. Surtout, il faut tenir compte du contexte idéologique et littéraire dans lequel s'inscrivait la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle. Il était inconcevable de transcrire dans sa violente simplicité le mythe grec, et Racine lui-même en fera l'expérience lorsqu'il s'attaquera aux légendes d'Iphigénie et de Phèdre. Moderniser la tragédie grecque, c'était ajouter à l'enjeu humain et métaphysique de la pièce de Sophocle un enjeu politique et amoureux, faute de quoi le

public n'aurait pas vu l'intérêt de son adaptation sur la scène française. L'épisode de Dircé et Thésée apporte donc à la fois les tendresses d'amour dont était dépourvu l'original et l'affrontement politique que réclame le genre même de la tragédie classique française.

Ce faisant, Corneille a en outre inscrit sa pièce dans la lignée de ses œuvres précédentes, "*Héraclius*", "*Don Sanche d'Aragon*", "*Pertharite*", œuvres qui posaient déjà la question des rapports entre l'identité du héros, l'héroïsme et la légitimité royale. Œdipe est en effet un homme à qui son héroïsme et sa sagesse ont conféré l'apparence d'un roi, et c'est à ce titre qu'il occupe le trône de Thèbes. En même temps, l'existence de Dircé, héritière légitime du trône, le place dans une position d'usurpateur qui explique le comportement tyrannique qu'il manifeste envers elle. Mais ce comportement n'est que passager car il est sans le savoir le roi légitime de Thèbes : de là provient la constante grandeur qu'il manifeste tout au long de l'enquête qui va le conduire jusqu'à sa propre personne (très différente de l'affolement que manifeste le héros de Sophocle) ; car, comme l'a montré Don Sanche, seul peut paraître roi celui qui, même sans le savoir, est roi. De la sorte, la tragique révélation finale est le moment où l'on apprend que son apparence royale était bien conforme à son essence.

En même temps cette révélation constitue l'occasion pour le catholique Corneille de dénoncer et le scandale du mythe antique (qui entache l'essence royale d'un parricide et d'un inceste involontaires) et l'erreur des penseurs augustinien (au premier rang desquels les jansénistes) qui nient le libre arbitre et défendent l'idée de la faute originelle. Dans le grand théâtre du monde, Dieu a imparti aux humains de remplir du mieux qu'il leur est possible le rôle qu'il leur a attribué, et ce serait une insulte à sa toute-puissance d'imaginer qu'il ait pu au départ piper les dés en condamnant le rôle d'avance. Cette idée, expressément affirmée par Thésée à l'acte III, est loin de n'être qu'une intervention de Corneille dans la querelle des jésuites et des jansénistes qui faisait rage au même moment. Elle va dans le sens de toute la réflexion qui sous-tendait depuis vingt ans son théâtre tragique, tous les héros cornéliens relevant pour partie d'une méditation constante sur l'identité et la place de l'être humain dans le grand théâtre du monde.

La pièce remporta du succès.

---

### ***"La conquête de la Toison d'or"***

(1660)

#### Tragédie

C'est l'histoire de l'expédition de Jason et des Argonautes en Colchide pour la conquête de la Toison d'or et de la séduction de Médée.

#### Commentaire

La pièce fut commandée par le marquis de Sourdéac, amateur de théâtre et de machinerie, fondateur quinze ans plus tard de l'opéra français. Elle permit la féerie de la séduction de Médée et la conquête (largement magique) de la Toison d'or. Elle était aussi la célébration du jeune roi que vint renforcer le fastueux "*Prologue*" écrit à l'occasion de la paix avec l'Espagne et du mariage de Louis XIV que ses victoires sur l'Espagne et ses succès féminins étaient en train de camper comme le nouvel et seul véritable héros de la période qui s'était ouverte depuis la fin de la Fronde.

Elle fut créée en 1661 sur la scène du Marais. Elle connut un succès encore plus considérable que celui d'"*Andromède*". Elle fut cependant la seconde et dernière tragédie «à machines» de Corneille qui se borna ensuite, malgré la mode de ce type de pièces et sa propre réussite dans le genre à versifier la plus grande partie de la "*Psyché*" de Molière.

---

"Sertorius"  
(1662)

Tragédie en cinq actes

Sertorius est, en Espagne, le chef des partisans de Marius. Il aime Viriate, reine des Lusitaniens, qui consentirait à l'épouser. Mais de puissants intérêts politiques le contraignent à demander la main d'Aristie, que Pompée répudia. De sorte qu'il se dispose à laisser Perpenna, un de ses lieutenants, faire sa cour à la reine. Pendant une trêve, Pompée se rend au camp de Sertorius et conseille à son adversaire d'abandonner les armées rebelles. Sertorius réplique en invitant Pompée à se joindre à lui et à lutter pour la liberté, contre Sylla. L'un et l'autre n'arrivent point à se mettre d'accord, mais se tiennent en haute estime. Sertorius accorde alors à Pompée une entrevue avec Aristie. On découvre que Pompée aime toujours sa première femme, et qu'il a été contraint par Sylla d'épouser Émilie. Il supplie Aristie de ne point se remarier. De son côté, Viriate ne peut se résoudre à épouser Perpenna, malgré l'insistance du généreux Sertorius. La nouvelle se répand tout à coup que Sylla a abandonné le pouvoir et qu'Émilie est morte : Aristie peut donc retourner avec Pompée et Sertorius épouser Viriate. Par malheur, Perpenna, jaloux de Sertorius, l'assassine : Pompée venge cette mort et accorde à la reine Viriate la paix et la liberté.

Commentaire

Si cette tragédie s'insérait dans la réflexion continue de Corneille sur les rapports entre la légitimité du pouvoir et l'usurpation, elle pose un problème qu'il n'avait jamais abordé jusqu'alors : face à une tyrannie illégitime (celle de Sylla), existe-t-il une place pour une légitimité en dehors même du sol de la patrie? De qui l'exilé tient-il alors son pouvoir? Quelle est sa marge de manœuvre s'il doit s'allier à des ennemis de sa patrie? La sagesse politique ne consiste-t-elle pas à demeurer loyal envers sa patrie, malgré la présence d'un usurpateur à sa tête, en attendant des jours meilleurs? À ces questions, Corneille se garda bien d'apporter des réponses en accordant une sympathie égale au rebelle Sertorius, défenseur lointain de la liberté républicaine, et à Pompée, qui allait devenir la figure emblématique de cette même liberté républicaine. Il n'a pas craint de plonger son public dans la perplexité.

Mais c'est que l'œuvre tout entière a été conçue comme une gageure, une réaction contre les tragédies romanesques qui triomphaient alors en mettant au premier plan les tendresses d'amour et en transformant les enjeux politiques en prétexte à joutes amoureuses : «*Ne cherchez point dans cette tragédie, écrit-il dans sa préface, les agréments qui sont en possession de faire réussir au théâtre les poèmes de cette nature : vous n'y trouverez ni tendresses d'amour, ni emportements de passions, ni descriptions pompeuses, ni narrations pathétiques.*» Pièce toute politique, organisée autour de la longue discussion entre Pompée et Sertorius, elle inaugure une nouvelle voie dans la production cornélienne qui culmina avec "Othon". Il ne faut pas pour autant la réduire à une pièce purement cérébrale : les coups de théâtre n'en sont pas absents et lui confèrent un intérêt véritablement dramatique, qui atteint son sommet dans la mort tragique du héros, et l'amour, quoique constamment soumis à la raison et à l'ambition politique, retire de cette soumission tantôt un frémissement tantôt une violence contenue (débouchant sur le crime) qui en rendent la peinture remarquable.

Elle fut créée à Paris le 25 février 1662.

---

**“Sophonisbe**  
(1663)

Tragédie en cinq actes

Fille d'Asdrubal, Sophonisbe a épousé Syphax, roi de Numidie, allié des Carthaginois. Syphax ayant été vaincu par les Romains auxquels est allié Massinisse, elle est faite prisonnière par les Romains mais épouse Massinisse. Elle refuse avec indignation de supplier Scipion afin d'être reconnue par les Romains. Puisqu'elle a demandé à son époux de lui épargner cette visite à Rome, celui-ci se voit contraint de lui faire parvenir du poison. Elle meurt, suivie de peu dans la tombe par Massinisse, au milieu de l'admiration de sa rivale, Éryxe, et du lieutenant romain Lélius.

Commentaire

Tite-Live avait donné, dans son *‘Histoire romaine’*, un récit dramatique de la vie de Sophonisbe dont de nombreuses œuvres s’inspirèrent à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier celle de Jean de Mairet, rival quelque temps heureux de Corneille et dont celui-ci ne devait définitivement triompher qu’après *‘Le Cid’*. Cette œuvre eut une très grande importance historique, car elle rompait définitivement avec la tradition des chœurs, observait rigoureusement la règle des trois unités de temps, de lieu et d’action qui allaient devenir les fondements de la tragédie classique française.

C’est donc sans doute parce que la pièce de Mairet avait fondé la tragédie moderne que Corneille voulut, en 1663, affronter avec *“Sophonisbe”* un sujet devenu si classique. Dans une intéressante préface, il s’expliqua sur son dessein. Après avoir fait l’éloge de son prédécesseur, il s’excusa d’avoir traité le même sujet, en citant un certain nombre de cas semblables ; mais sa véritable justification, c’est d’avoir mis une *«scrupuleuse exactitude à s’écarter de la route»* de Mairet, d’être remonté aux sources, c’est-à-dire de s’être rapproché du récit de Tite-Live. De ce fait, sa Sophonisbe est une héroïne qui *«aurait mérité d’être née romaine»*, comme l’avoue dans la tragédie le lieutenant de Scipion, Lélius ; et le dramaturge ajouta : *«Je lui prête un peu d’amour ; mais elle règne sur lui, et ne daigne l’écouter qu’autant qu’il peut servir à ses passions dominantes, qui règnent sur elle, et à qui elle sacrifie toutes les tendresses de son cœur, Massinisse, Syphax, et sa propre vie.»* Ce ne sont pas les seules modifications que Corneille ait fait subir à l’intrigue de Mairet : il y introduit un nouveau personnage, Éryxe, reine de Gétulie, captive de Massinisse et qui, l’aimant, est une rivale de Sophonisbe ; de plus, Syphax vit encore. Et, pour le public du temps, il s’en expliqua : il était fort possible que Sophonisbe se remarie, ou plutôt soit remariée du vivant de son premier époux, puisque alors la captivité rompait les unions. Il en tira un élément dramatique de plus, l’intervention des Romains était par là doublement justifiée. Malgré ces nouveaux éléments, l’intrigue n’est pas sensiblement modifiée.

La pièce ne connut pas grand succès, le public lui préféra *“Astrate”* de Quinault, jouée en même temps que *“Sophonisbe”* ; puis elle ne reparut plus au théâtre. Il y a cependant de fort beaux passages dans cette pièce, et le personnage de Sophonisbe, inflexible ennemie des Romains, est d’une réelle grandeur.

---

**“Othon”**  
(1664)

Tragédie en cinq actes

Othon, sénateur romain dont l’image est trouble du fait de ses débauches passées et de son amitié avec Néron qui vient d’être assassiné, aime Plautine, fille du consul Vinius, et pour cette raison refuse d’épouser Camille, nièce de l’empereur Galba. Martian, conseiller de Galba, est également amoureux de Plautine. Avec Lacus, préfet du prétoire, ils haïssent Othon et proposent à Galba, comme époux de Camille et futur empereur, Pison, personnage vertueux mais faible. Camille refuse ce mariage

avec Pison et, par amour pour Othon, est prête à renoncer à l'empire. Devant ce refus, Galba décide que la couronne sera donnée à Plautine, qui épousera Pison. Apprenant que l'armée a mal accueilli Pison, Othon dont la vie est menacée quitte la Cour avec l'aide du consul Vinius. Élu empereur par les soldats du prétoire, il s'empare de la ville tout en se faisant passer pour mort afin d'attirer la Cour dans un piège. Pison est tué par les prétoriens ; Galba et Vinius meurent également, tués par Lacus. Plautine, désespérée de la mort de son père, promet sa main à Othon après sa proclamation sur le Capitole.

### Commentaire

Ce sujet est tiré du premier livre des "*Histoires*" de Tacite. Corneille, dans sa préface, considéra comme l'une de ses meilleures cette tragédie qui appartient à la série des tragédies politiques où les intérêts d'État tiennent la première place, tragédies caractéristiques de la seconde période du théâtre de Corneille. Mais, créée à Paris en 1664, elle eut peu de succès.

Il a fallu attendre trois siècles pour s'aviser que Corneille avait raison, que c'est l'une de ses meilleures pièces. Cette négligence s'explique par un malentendu. Avoir fait de la simplicité racinienne la pierre de touche de la tragédie classique réussie entraîna très tôt à ne retenir dans la production cornélienne que les œuvres où construction, conflits, expression de l'amour, actions héroïques s'appréhendent d'emblée sous le signe de l'évidence. D'où l'attention exclusive portée aux premières tragédies, et, à l'autre bout, quoique plus récemment, à "*Suréna*". L'intérêt que l'on peut porter aujourd'hui à "*Othon*" est le résultat d'une modification radicale du mode de lecture du théâtre cornélien. Nous avons appris à l'envisager dans sa totalité et à le juger non plus selon les critères d'une vision étroite et fautive du classicisme, mais selon ceux qui se dégagent d'une part de l'ensemble de la production théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle, d'autre part, et surtout, de l'intérieur même de l'œuvre cornélien. Car l'esthétique de la complexité, que Corneille mit en place à partir d'"*Héraclius*", a un sens. "*Héraclius*" et "*Othon*", en effet, jouent chacun à sa manière sur la dialectique de l'apparence et de la réalité : l'un, au travers d'une combinaison de déguisements, est le lieu d'une interrogation généralisée sur l'identité, et, par là, d'une réflexion théâtralisée sur les rapports entre l'apparence héroïque et l'essence royale ; l'autre, au travers d'une dramatisation de la dialectique de l'opacité et de la transparence, paraît être la mise en œuvre dramatique d'une réflexion sur les rapports entre la politique et le mensonge. Cela suppose dans les deux cas une mise en actes (au double sens du terme) qui se traduit par une nécessaire complexité de l'intrigue. Cela suppose donc de la part du lecteur une approche qui tourne le dos à la «lecture d'évidence», qui comprenne que le plaisir puisse naître aussi dans la difficulté.

Le second malentendu tient à la figure du héros : "*Othon*" passe souvent pour une pièce sans héros. C'est que, si l'on a appris à lire l'ensemble de l'œuvre de Corneille, et si l'on s'est convaincu qu'il n'y avait pas de déclin dans sa création artistique, on estime encore quelquefois que c'est son héros qui déclinerait. En fait, il n'y a pas non plus de déclin du héros : l'héroïsme est toujours présent, et avec une égale force, du début à la fin de la carrière tragique, mais il varie en fonction des incarnations dramatiques qu'invente Corneille et des configurations dramatiques dans lesquelles il les installe. Après "*Œdipe*", il mit en place une dramaturgie de l'effacement volontaire de l'héroïsme : conscience de sa vieillesse dans "*Sertorius*", nécessité de dissimuler ses qualités en présence d'une Cour corrompue dans "*Othon*", ravalement au plus profond de soi de l'héroïsme et des sentiments pour garder sa liberté face à un pouvoir jaloux dans "*Suréna*" : dans tous les cas, l'héroïsme réside dans la contrainte sur soi, ce qui explique qu'il débouche si facilement sur la mort (effective dans "*Sertorius*" et "*Suréna*", encourue et souhaitée dans "*Othon*").

---



**“Agésilas”**  
(1666)

Tragédie en cinq actes

Lysandre, général spartiate, a deux filles : Elpinice, promise à Cotys, roi de Paphlagonie, et Aglatide, fiancée à Spitridate, grand seigneur persan. Mais Elpinice aime et est aimée de Spitridate. L'ambitieuse Aglatide épouserait volontiers Cotys pour devenir reine. Cotys, au contraire, est amoureux de la sœur de Spitridate, Mandane, qu'aime Agésilas, roi de Sparte, et il est prêt à céder Elpinice à Spitridate à condition que celui-ci lui donne Mandane en mariage. Mais Agésilas, jaloux de Cotys, veut imposer son amour à la jeune fille qui se déclare prête à obéir, tout en faisant observer au souverain qu'il est contraire à l'intérêt et à la dignité de l'État qu'elle devienne reine, puisqu'elle appartient aux Perses, vaincus par Sparte. Agésilas découvre une conjuration montée contre lui par Lysandre. Combattu entre le désir de se venger et la magnanimité, d'après le principe cornélien du triomphe du devoir sur la passion, il pardonne à Lysandre et, résigné, renonce à la main de Mandane. Spitridate peut ainsi épouser Elpinice, et Cotys, Mandane. Agésilas épousera Aglatide et la fera reine de Sparte.

Commentaire

Le sujet de cette pièce a été suggéré à l'auteur par les “*Vies d'Agésilas et de Lysandre*” de Plutarque (dans “*Vies des hommes illustres*”).

Cette tragédie, qui porte la délicatesse des sentiments à un point jamais atteint jusque-là, eut peu de succès. Le jugement que Boileau porta sur elle est célèbre : « Après l'Agésilas, hélas ! - Mais après l'Attila, holà ! » Le public fut dérouté par cette tragédie si peu tragique écrite non en alexandrins mais en vers alternés, où l'enjeu politique n'a jamais été aussi étroitement lié aux intrigues amoureuses, au point que la traditionnelle réflexion cornélienne sur les rapports du héros trop puissant et de son roi disparaît presque derrière les combinaisons matrimoniales.

Il a fallu attendre le XXe siècle pour voir cette pièce appréciée à sa juste valeur : une œuvre de recherche (comme l'indique la variété métrique, innovation que l'on retrouva dans “*Amphitryon*” de Molière et qui fit surtout ses preuves dans les “*Fables*” de La Fontaine) remarquablement construite.

---

**“Attila, roi des Huns”**  
(1667)

Tragédie en cinq actes

Attila, roi des Huns, tient en son pouvoir : deux princesses, Honorie, soeur de l'empereur romain Valentinien, et Ildione, soeur du roi des Francs Méroüé, entre lesquelles il doit choisir ; deux rois, Ardaric et Valamir, qui, en apparence ses alliés, sont en fait ses prisonniers. Son intention est d'épouser l'une des deux princesses et de garder l'autre en otage, afin de disloquer l'alliance entre Romains et Francs qui a provoqué sa fameuse défaite aux Champs Catalauniques. Mais il se garde de révéler son choix, et plonge dans le désarroi ses quatre otages : les deux rois, amoureux des deux princesses, sont dans l'impuissance d'agir ; celles-d, quoique amoureuses, sont tenues par leur rang et par l'intérêt même des royaumes respectifs qu'elles représentent de ne pas se dérober aux intentions d'Attila. À l'acte III, le tyran se déclare : amoureux d'Ildione, mais craignant pour cette raison d'être dominé par elle, il décide d'épouser Honorie, mais l'orgueil de celle-d, humiliée d'être le rebut de sa rivale, lui fait récuser ce choix tout en faisant comprendre à Attila que les deux princesses sont aimées par les deux rois. Pour se venger, il décide que les deux rois se battront et qu'il épousera celle que lui aura laissée la mort d'un des deux hommes. Devant le refus des deux rois de se transformer en gladiateurs, Attila imagine un supplice plus raffiné encore : il offrira l'une des deux princesses au premier soudard de son armée qui aura tué l'un des deux rois. Ildione s'offrant à l'épouser sur-le-

champ en niant son amour pour Ardaric, Attila cède, et accepte de surseoir à sa vengeance contre les trois autres personnages jusqu'après le mariage. Mais Ildione n'aura pas besoin d'exécuter son projet d'être la nouvelle Judith de ce nouvel Holopherne : la Providence prévient son intention en faisant mourir Attila d'une hémorragie nasale plus violente que celles qui l'affectaient jusqu'alors.

### Commentaire

On a quelquefois reproché à Corneille d'avoir donné à Attila cette mort manquant de dignité tragique, de l'avoir fait mourir d'une hémorragie nasale, contrairement à l'Histoire qui raconte qu'on le trouva mort dans son sang au lendemain de la nuit de noces. On ne voit pas justement que c'est la mort historique d'Attila qui en est dépourvue, et que Corneille au contraire l'a magnifiquement théâtralisée dans un récit fait par l'un des deux rois, combinant la description clinique de l'hémorragie avec la lutte du tyran contre la Providence qui le fait périr par le sang même qu'il a fait couler chez les autres :

*« Sa vie à longs ruisseaux se répand sur le sable,  
Chaque instant l'affaiblit et chaque effort l'accable,  
Chaque pas rend justice au sang qu'il a versé,  
Et fait grâce à celui qu'il avait menacé.  
Ce n'est plus qu'en sanglots qu'il dit ce qu'il croit dire :  
Il frissonne, il chancelle, il trébuche, il expire,  
Et sa fureur dernière, épuisant tant d'horreurs,  
Venge enfin l'Univers de toutes ses fureurs. »*

La pièce fut créée en 1667 par la troupe de Molière sur la scène du Palais-Royal. Malgré la mauvaise réputation de la troupe dans le genre tragique, elle eut un succès plus qu'honorable. Mais il fut éclipsé six mois plus tard par le triomphe d'« *Andromaque* » de Racine, qui découragea Corneille durant deux ans. De ce qui n'était pourtant pas un affrontement, la postérité n'a retenu que la « victoire » de Racine, faisant ainsi passer « *Attila* » au rang de pièce ratée. Et, en 1701, dans son entreprise systématique de valorisation de Racine au détriment de Corneille, Boileau n'eut plus eu qu'à faire paraître sa célèbre épigramme « Après l'Agésilas / Hélas ! / Mais après l'Attila / Holà ! » pour porter le coup de grâce à cette tragédie.

Le XXe siècle a redécouvert, à juste titre, cette pièce exceptionnelle par le traitement de la figure centrale de l'Histoire, Attila, qui est très cornélienne par le caractère essentiellement politique des combinaisons matrimoniales sur lesquelles repose l'intrigue, par l'orgueil des personnages, particulièrement féminins, qui leur fait préférer leur rang à l'amour, par la conception d'une politique providentielle de l'Histoire, par l'élargissement des affrontements de personnes aux intérêts politiques mondiaux. Corneille, qui savait si bien peindre les monstres forcenés, s'est justement gardé de tomber dans le cliché, et a fait du roi des Huns un monstre, certes, tyran imprévisible, sujet à des accès de fureur (provoquant des saignements dont il finit par mourir), mais un monstre qui sur la scène contient ses fureurs et masque ses crimes pour n'apparaître que comme un diplomate retors, cynique et sadique, qui terrorise ses victimes par les dilemmes qu'il leur impose.

---

La rivalité entre Corneille et le jeune Racine les amena à composer chacun une pièce sur les amours de l'empereur romain Titus et la reine juive Bérénice. Dans son cas, ce fut :

---

### **«Tite et Bérénice»** (1670)

#### Comédie héroïque en cinq actes

L'empereur Tite aime Bérénice, mais il a promis à son père, Vespasien, d'épouser Domitie qui, très ambitieuse, tout en aimant et étant aimée de Domitian, frère de Tite, veut épouser ce dernier afin de

parvenir à l'empire. Désespéré, Domitian veut rallumer la passion de son frère pour la juive Bérénice, qui est de retour à Rome après avoir été renvoyée une première fois en Orient. Toujours hésitant entre son amour et son devoir, quand Domitian le prie de lui laisser Domitie, Tite affermit sa décision, déclare que le désir de son père mort correspond maintenant à sa volonté, et il lui conseille d'aimer et d'épouser une autre femme : Bérénice même. Domitie, invitée à choisir entre les deux, ne sait se décider. Arrive Bérénice, Tite est visiblement troublé. Domitie s'en aperçoit et exige que l'empereur choisisse : elle ou l'étrangère, mais il élude la réponse. Domitian demande la main de Bérénice pour rendre Tite jaloux ; mais elle se refuse à la ruse qui répugnait aussi à Domitian. Du reste, l'empereur est déjà reconquis, et puisque Rome ne consentirait pas à ce qu'il épouse une reine, il semble prêt à abdiquer pour elle. Bérénice le dissuade alors d'un tel sacrifice. Le sénat se réunit, et Bérénice, craignant que ne soit confirmée l'interdiction portée contre elle, voudrait que Tite, lui-même, l'envoie en exil loin de Rome. Le sénat au contraire autorise le mariage. Maintenant, c'est Bérénice qui renonce généreusement, dans l'intérêt de Tite, pour éviter les malheurs que pourrait lui apporter une union contraire au sentiment des Romains. Tite est désespéré, mais il n'épousera pas Domitie qui, nous le pressentons, deviendra la femme de Domitian, associé par son frère à l'empire.

### Commentaire

La pièce fut créée sur la scène du Palais-Royal le 28 novembre 1670 par la troupe de Molière. Elle a pâti et continue de pâtir de la gageure réussie de Racine : l'extrême simplicité de sa "*Bérénice*" le ton élégiaque de l'ensemble de la tragédie ont fait juger par contraste que la pièce de Corneille était froide et surtout compliquée à l'excès par l'ajout du couple Domitie-Domitian. On s'accorde pourtant aujourd'hui à juger qu'il s'agit d'une des grandes pièces de Corneille : conflits entre l'amour et la raison d'État, entre l'amour et l'amour-propre, accents amers d'un Tite tenté par le renoncement non seulement au pouvoir, mais même à la vie. "*Tite et Bérénice*" repose en outre sur une intrigue qui paraît compliquée uniquement parce qu'on la compare à la tragédie de Racine. Bien plus, la différence entre les intrigues des deux pièces ne résulte pas d'une volonté de complication de la part de Corneille, mais du fait que les deux poètes ne se sont pas tournés vers les mêmes sources historiques. La source de Corneille n'est pas Suétone, mais Dion Cassius, plus exactement l'abrégé du texte de Dion Cassius, perdu, effectué par un moine de Constantinople, Xiphilin (voir "*Histoire romaine*" de Dion Cassius). Or Corneille a été étonnamment fidèle au texte de l'historien : l'amour de Domitien pour Domitia, le fait que Titus lui-même avait « entretenu la femme de son frère nommée Domitia », comme dit pudiquement le traducteur français, l'amour de Titus pour Bérénice qui faisait murmurer Rome, son renvoi ; son retour après l'accession de Titus au principat et la fermeté de celui-ci qui sut lui résister. Ainsi, il ne faut pas dire que Corneille a plié à sa manière l'histoire de Titus et de Bérénice en dédoublant les amours et en inventant une sorte de chassé-croisé entre quatre personnages, comme si, dans sa « vieillesse », il avait eu une sorte d'obsession qui lui faisait ramener au même schéma tous ses sujets. En fait, dans la mesure où les quatre personnages existent dans le récit historique, de même que les visées de Titus sur Domitia, il n'a rien dédoublé et n'a pas vraiment inventé le chassé-croisé. Et il s'est montré infiniment plus fidèle à l'histoire du couple légendaire que Racine.

Le vieux dramaturge étant sorti de la compétition vaincu, dans les années suivantes, chaque succès de Racine lui sembla un outrage, d'autant plus que ses plus fervents admirateurs, comme Madame de Sévigné, reconnaissaient le talent du jeune dramaturge.

---

En 1670, Corneille acheva la versification de "*Psyché*", tragédie-ballet en cinq actes et en vers libres de Molière, comme celui-ci l'a reconnu dans sa préface. En fait, Molière n'aurait fait que concevoir le plan, tandis que Quinault écrivit les parties chantées sur une musique de Lully et Corneille le reste, qui montre d'ailleurs une exquise qualité poétique. La pièce, qui avait été commandée par le roi, fut créée lors d'une fête de Versailles, puis reprise au Palais-Royal, toujours présentée sous le seul nom de Molière. Plus d'un an plus tard, on l'imprima et, stupeur ! apparut le nom de Corneille. « Cet ouvrage n'est pas tout d'une main », expliqua l'éditeur de l'époque, le librettiste Quinault a mis la

sienne, et « *M. Corneille a employé une quinzaine au reste* », c'est-à-dire plus de mille vers, peut-être ses plus beaux, représentant à peu près les deux tiers de la pièce, une collaboration plus que décisive ! Cependant, à la fin de sa vie, Corneille ne mit pas "*Psyché*" dans la liste de ses œuvres. Cette collaboration entre Corneille et Molière est l'une des preuves qu'on apporte pour appuyer l'idée selon laquelle le premier aurait été le nègre du second.

---

**"Pulchérie"**  
(1672)

Comédie héroïque en cinq actes

L'empereur Théodose étant mort, Pulchérie, qui est destinée à monter sur le trône, veut pour époux Léon, un jeune Romain qu'elle aime et dont elle est aimée. Le sénat se garde d'approuver un tel projet, car il juge Léon incapable de remplir les devoirs qui lui incomberaient. Toutefois Martian, un vieux ministre de la Cour qui aime la princesse, mais que son âge oblige à dissimuler ses sentiments, se montre favorable au choix de la future impératrice. Le sénat investit la souveraine de ses nouvelles fonctions et la met en demeure de donner au peuple romain un empereur qui soit digne de lui. « *Je suis impératrice et j'étais Pulchérie* », dit la princesse, résolue à sacrifier son amour pour Léon ; elle offre l'empire au noble et généreux Martian. Léon épouse la propre fille de Martian, qui était éprise de lui, et il est élevé au rang de Premier ministre.

Commentaire

Dans la Préface de "*Pulchérie*" son avant-dernière pièce, Corneille écrit que, bien qu'elle ait été jouée par des acteurs peu estimés (elle n'avait été acceptée ni par l'Hôtel de Bourgogne ni par Molière et fut créée à Paris en 1672 sur la scène du théâtre du Marais), « *bien que ses caractères soient contre le goût du temps, elle n'a pas laissé de peupler le désert, de mettre en crédit des acteurs dont on ne connaissait pas le mérite, et de faire voir qu'on n'a pas toujours besoin de s'assujettir aux entêtements du siècle pour se faire écouter sur la scène* ». La stratégie antiracinienne ne pouvait être plus clairement affirmée. En choisissant un sujet dans lequel l'héroïne était une impératrice passée à la postérité pour une sagesse et une dévotion dont sa virginité était devenue le symbole, dans lequel les tendresses du cœur sont étouffées par les nécessités d'un amour tout politique et platonique, dans lequel enfin le seul véritable frémissement amoureux (et contenu) est celui que ressent un vieillard, Corneille savait qu'il s'adressait au public de la vieille génération, à même d'être ému par des amours sages et politiques. Un public réduit, qui pouvait faire un succès, mais n'assurait plus de triomphe, à la différence de la masse de ceux qui couraient pleurer au spectacle des passions fatales des héros raciniens. N'en doutons pas : comme beaucoup d'autres pièces de Corneille, "*Pulchérie*" a été conçue comme un défi et une gageure. Mais pour un homme qui avait déjà exploré toutes les voies offertes à son sens de l'innovation, la marge était bien étroite. À la considérer ainsi comme un cas limite, la pièce peut être considérée comme une réussite en son genre.

---

**"Suréna, général des Parthes "**  
(1674)

Tragédie en cinq actes et en vers

À la cours du roi arménien Orode, à la veille du mariage entre la princesse arménienne Eurydice et le prince héritier du royaume parthe, Pacorus, Eurydice, désespérée, avoue à sa suivante que quelques mois plus tôt, lorsque les ambassadeurs romains et parthes se disputaient l'alliance de son père, elle est tombée amoureuse de Suréna, le général parthe qui avait une première fois rétabli Orode sur son trône et qui depuis a écrasé les Romains de Crassus ; elle sait qu'elle ne pourra jamais épouser ce

héros exceptionnel, qui l'aime autant qu'elle l'aime, puisque, s'il a le pouvoir de faire les rois, il n'est pas roi, et que de toute façon elle est promise par traité à Pacorus : elle craint en outre qu'Orode, pour s'assurer définitivement la fidélité de Suréna, ne veuille le marier à sa fille, Mandane, dont on annonce l'arrivée. La sœur de Suréna, Palmis, la rassure sur la fidélité du héros, et lui apprend en même temps qu'elle aime le prince Pacorus, qui s'est détourné d'elle depuis l'arrivée d'Eurydice à la cour d'Orode. La fin du premier acte voit la rencontre entre Eurydice et Suréna : celui-ci lui réaffirme non seulement sa fidélité, mais son désir de mourir pour ne pas la voir mariée à un autre. Eurydice le lui interdit en lui traçant un programme d'amour impossible et mélancolique qu'elle résume en ce vers célèbre : «*Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.*» En même temps, elle lui interdit d'épouser Mandane, se réservant de lui choisir le jour venu une épouse de sa propre main.

L'action commence véritablement à l'acte II, quand Pacorus, inquiet de la froideur d'Eurydice et soupçonnant un rival, commence son enquête : après avoir demandé à Suréna s'il n'a rien soupçonné lors de son ambassade à la cour arménienne, il réclame d'Eurydice qu'elle ne se contente pas de se laisser épouser, mais qu'elle lui donne en outre son amour. Devant son refus, il réussit à lui arracher qu'il existe bien un rival, mais, pour le punir de son comportement indiscret, elle lui annonce qu'elle refuse de l'épouser le lendemain. Rencontrant alors Palmis, son ancienne maîtresse, Pacorus feint de retrouver son amour pour elle dans l'espoir qu'elle lui avouera le nom de l'amant d'Eurydice, mais elle ne tombe pas dans le piège.

À l'acte III, nous voyons paraître le roi Orode avec un de ses lieutenants : la discussion porte sur Suréna, dont les services rendus à la monarchie sont si grands qu'il n'est pas de récompense à leur mesure, ce qui rend le héros potentiellement dangereux. D'où le conseil donné au roi : «*Ou faites-le périr, ou faites-en un gendre.*» De fait, Suréna refuse la main de Mandane, en invoquant sa propre indignité et en expliquant qu'il ne veut épouser personne ; mais il demande au roi, pour toute récompense, de marier sa sœur à Pacorus : Orode ne veut revenir sur le traité conclu, et exige que Suréna épouse au moins une femme acceptable par lui. Soupçonnant la vérité, il n'obtient rien de plus de Palmis, qui refuse en outre d'épouser un autre que Pacorus.

À l'acte IV, l'état se resserre. Des gardes ont été mis aux portes, la suite de Suréna a été renvoyée, et Palmis, craignant pour la vie de son frère, supplie Eurydice de laisser Suréna épouser Mandane. Elle paraît s'y résigner, puis menace Pacorus d'un désastre politico-militaire s'il fait disparaître Suréna, tout en persistant à se refuser à lui. Mêmes menaces de la part de Suréna, qui ne cède rien devant Pacorus, pas même l'aveu de son amour.

L'acte V s'ouvre sur la première rencontre entre Eurydice et Orode, qui se contente d'exiger au moins un mariage et menace Suréna, à tout le moins, d'exil. Tout est donc suspendu à l'ultime entrevue entre les deux amants : Suréna annonce qu'il part, certain qu'il ne tardera guère à mourir de douleur ; Eurydice le supplie de vivre mais sans parvenir à lui demander d'accepter d'épouser Mandane. À Palmis, qui fait reproche aux amants de leur attitude, Suréna explique qu'il est de toute façon condamné, et il quitte la scène. Quand Palmis a enfin réussi à arracher à Eurydice qu'elle autorise son amant à épouser Mandane, il est trop tard : à la nouvelle que Suréna vient d'être assassiné en quittant le palais, Eurydice meurt de douleur.

### Commentaire

“*Suréna*” est à la fois une tragédie politique et une tragédie pastorale. L'action de la pièce repose tout entière sur les schémas de la pastorale : chaîne amoureuse à quatre personnages (Palmis aime Pacorus qui aime Eurydice qui aime et est aimée par Suréna), jalousie et machinations de l'un des personnages (ici Pacorus) pour briser à son profit cette chaîne, impossibilité pour le couple amoureux de trouver le bonheur à cause d'un obstacle extérieur, volonté d'un père, inégalité de rang. Ce qui distingue “*Suréna*” d'une pastorale classique, outre l'inscription de la pièce dans une cour historique et l'enjeu politique, c'est que la fin ne produit aucun retournement. On ne découvre pas in extremis que Suréna est de sang royal, ce qui lui permettrait d'épouser la princesse qu'il aime ; le personnage détenteur de l'autorité n'a donc aucune raison de se ranger du côté des vœux des amants et d'autoriser leur mariage ; amoureux éconduit n'est pas contraint de se retourner vers celle qui n'a jamais cessé de l'aimer : et tout ne se termine pas par un double mariage.

Par rapport à une pastorale classique, d'autre part, où le couple d'amants se débat envers et contre tout pour trouver une issue positive à ses vœux amoureux, Eurydice et Suréna se distinguent par leur résignation : ils ont si bien intégré leur différence de condition (l'une ne peut épouser qu'un roi, et l'autre fait les rois, mais n'est pas roi) qu'ils savent leur amour sans issue et qu'ils réclament seulement un espace de liberté intérieure pour pouvoir faire perdurer leur amour dans le secret, la souffrance et la fidélité du souvenir.

En second lieu, "*Suréna*" repose sur la rencontre de deux sphères autonomes. Le noyau de la sphère amoureuse est constitué par le désir de Pacorus de se faire aimer de celle qu'il pourrait épouser sans que l'amour entre en ligne de compte, et par le heurt de cet amour indélicat contre une passion désespérée mais indestructible. Cette indélicatesse indiscreète qui se transforme en jalousie entraîne seule la résistance d'Eurydice, et, par là, déclenche l'action proprement dite (II, 2) qui naît dès le moment où Eurydice cesse d'être un simple objet de désir pour devenir l'opposant aux entreprises inquisitoriales de Pacorus. De la même manière, le noyau de la sphère politique est constitué par le désir du roi Orode de s'allier Suréna en le mariant à sa fille : la seule résistance de Suréna, créée par son refus d'interpeler l'amour et le politique, le fait passer du statut d'objet d'une volonté politique à celui d'opposant, et par là ouvre le second volet de l'action (III, 2). Le volet politique se superpose au volet amoureux, et cette superposition constitue toute l'action de la tragédie. En somme, il suffirait pour qu'il n'y ait pas action que les deux personnages se laissent obtenir. Et, comme toute l'action résulte uniquement de leur résistance, le dilemme cornélien traditionnel est ici fictif. Le choix qui leur est proposé est d'épouser ou de mourir. Or il ne s'agit pas d'un choix impossible, pour la simple raison que le choix de la mort est inscrit d'emblée dans la donnée de leur amour sans espoir. Dès son entrée en scène, Suréna déclarait à Eurydice qu'il voulait mourir. On saisit ici le bouleversement du système cornélien de la grande époque. D'ordinaire, la volonté du héros transcende le dilemme en choisissant le terme le plus difficile de l'alternative, et cette volonté héroïque ôte au bout du compte son tragique à l'alternative. Dans "*Suréna*", aucun des deux héros ne veut choisir, et le terme tragique de l'alternative s'impose de lui-même, par une sorte de transcendance inversée dans le refus et le silence. De là l'absence de rebondissement héroïque au dernier acte.

Dans la dernière tragédie de Corneille, tout « file », et, précisément, l'héroïsme consiste à laisser tout filer en restant fidèle à soi-même. Quand un mot d'acceptation suffirait, quand Palmis supplie son frère de céder en oubliant sa conception héroïque de l'amour pour laisser parler les tendresses de son cœur amoureux, il s'exclame : « *La tendresse n'est point de l'amour d'un héros* » (V, 4). C'est à ce compte que, sans agir, il peut « *courir à son trépas* », qu'il peut mourir en héros « *généreux* ». Nous sommes loin, on le voit, des données de l'amour racinien auquel on s'abandonne ou auquel on résiste comme à un mal fatal. Chez Corneille, rester fidèle à l'amour jusqu'à la mort, c'est encore de l'héroïsme.

Son extrême simplicité (dix-huit scènes seulement, et une action qui s'achemine sans rebondissement vers une issue tragique), la beauté élégiaque de ses vers, l'entière soumission de ses héros à l'amour, sa fin sanglante ont souvent fait qualifier la pièce de racinienne. C'est à la fois se méprendre sur le reste de l'œuvre de Corneille et ne pas voir qu'il ne s'est en aucun cas renié dans cette œuvre ultime : enjeu politique essentiel, poursuite de la réflexion sur les rapports entre un monarque absolu et un héros trop puissant, amour héroïque (et ce, alors même qu'il résulte d'un coup de foudre et qu'il conduit les amants à la mort). Cette pièce d'une grandeur grave qui marque l'achèvement et le zénith d'une œuvre dont nous mesurons mieux aujourd'hui la force et la richesse, avait valeur testamentaire pour Corneille : il reniait la politique et ses marchandages, il dénonçait le pouvoir absolu, il renonçait à la raison d'État, il exaltait une forme purifiée d'idéal, l'amour total, mais, au-dessus encore, la fidélité absolue à soi-même, à ses engagements, à une dignité humaine qui ne peut rien négocier de ses valeurs morales. Ce poème grandiose, limpide, épuré, éclatant, d'un Corneille post-racinien, est un hymne au détachement du monde.

Cette dernière tragédie de Pierre Corneille, est l'un des plus beaux chefs-d'œuvre du théâtre classique français. Si ce fait est incontesté aujourd'hui, la pièce ne rencontra qu'un succès mitigé à sa création à la fin de 1674 et sombra dans l'oubli durant près de trois siècles.

Corneille renonça définitivement à écrire du théâtre, mais eut tout de même la satisfaction de voir plusieurs de ses pièces reprises devant le roi Louis XIV et la Cour.

Il mourut à l'âge de soixante-dix-huit ans.

L'année suivante, Racine prononça son éloge à l'Académie en recevant son frère, Thomas.

Corneille écrivit dans une époque en turbulent essor, ivre de confiance et de conquête et qui fut la jeunesse de la France. La tête dans l'idéal mais sanguine, querelleuse, obsédée par les combats intimes du devoir et de l'amour, c'était une époque de rayonnante vitalité, où l'on ignorait le principe de précaution, où l'on vivait moins longtemps mais plus haut et plus fort.

Il eut le génie de l'intrigue aux rebondissements nombreux et imprévus, mais son goût de la liberté dramatique, qui put sans péril se satisfaire dans le genre comique, fut fortement contraint par les exigences de la tragédie.

Soucieux de vérité humaine, capable de créer des personnages d'une médiocre qualité morale (Cinna, Félix, Prusias), il appartient à une génération qui avait le sens de la grandeur, et c'est dans la peinture de la générosité du cœur et d'une rayonnante noblesse d'âme qu'il excella. Toujours admirables par l'exemple qu'ils offrent du pouvoir de l'être humain sur la force des choses et sur lui-même, rarement terrifiants, plus rarement encore pitoyables, ses héros (« héros cornélien » est une expression quasi pléonastique) ne sont pas ceux de la véritable tragédie. Les plus grands (Rodrigue et Chimène, Horace et Curiace, Polyeucte et Pauline, Auguste, Nicomède), quand ils ont achevé leurs grandes actions, quand ils ont assuré leur salut ou leur gloire, sentent venu pour eux le temps de l'amour, de la clémence, de la sérénité. Ils sont presque toujours dans l'éblouissement de soi. Qu'ils soient dans la veine tragique ou dans la veine comique, ils s'admirent presque naïvement.

Dans la comédie, il montre un côté très gamin, très farceur. Dans la tragédie, son style puissant et rigoureux, au rythme parfois insistant ou au lyrisme retenu, monte, vole, s'éclate d'une façon prodigieuse : elle devient une musique qui amplifie et raffine les sentiments, leur donne toute leur dimension spirituelle. La magnificence de sa métrique font de lui un des tout premiers poètes de son temps. Ses alexandrins qui peuvent, au premier abord, sembler un carcan, ne sont pas vraiment un obstacle dès qu'on les apprivoise, dès qu'on les habite, qu'on domine le drapé, la pompe et la majesté. Il est sûr, cependant, que, même s'il y a une lumière et une légèreté dans la parole, sa langue a davantage vieilli que celle de Molière, par exemple. Mais, au-delà du

Dans la descendance de Pierre Corneille, on trouve Charlotte Corday, ce qui donne à penser.

«S'il vivait, je le ferais prince», dit de lui Napoléon.

Aujourd'hui, la France oublie jusqu'à son nom. Il est quasi chassé d'une mémoire nationale qui, durant quatre cents ans, le révéra. Il figurait parmi les grands classiques voués à diffuser dans les classes une certaine idée du Bien et du Beau et la magie d'une langue coulée dans le bronze. On l'apprenait par cœur pour apprendre à l'aimer. Aujourd'hui, on ne comprend plus son art de dire et, encore moins, ce qu'il dit : l'honneur, le service exalté de l'idéal, la loyauté.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)