

Les formes du dénouement dans *Cinna* et *Polyeucte*

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY
Université Paul Valéry – Montpellier
Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières
Institut universitaire de France

À Livie qui lui annonce que « Rome, avec une joie et sensible et profonde, / Se démet en [ses] mains de l'empire du monde » et que « le Ciel » lui prépare « une place entre les immortels », Auguste répond dans *Cinna* :

J'en accepte l'augure, et j'ose l'espérer :
Ainsi toujours les Dieux vous daignent inspirer !
Qu'on redouble demain les heureux sacrifices
Que nous leur offrirons sous de meilleurs auspices ;
Et que vos conjurés entendent publier
Qu'Auguste a tout appris, et veut tout oublier.

Polyeucte s'achève quant à elle sur cet échange entre Sévère et Félix :

SÉVÈRE

[...] Servez bien votre Dieu, servez votre monarque,
Je perdrai mon crédit envers Sa Majesté,
Ou vous verrez finir cette sévérité,
Par cette injuste haine il se fait trop d'outrage.

FÉLIX

Daigne le ciel en vous achever son ouvrage,
Et pour vous rendre un jour ce que vous méritez,
Vous inspirer bientôt toutes ses vérités.
Nous autres, bénissons notre heureuse aventure,
Allons à nos martyrs donner la sépulture,

Baiser leurs corps sacrés, les mettre en digne lieu,
Et faire retentir partout le nom de Dieu.

Tels sont les derniers échanges de deux pièces qui, données comme « tragédies », actualisent de manière singulière les formes du dénouement. La première tragédie ne compte aucun mort et offre même aux spectateurs le plaisir d'une fausse mort, celle de Maxime (« Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous faisait mort » s'étonne Émilie en IV, 5) ; la seconde en compte deux, dont celle du protagoniste. Mais inscrites dans un cadre chrétien et affectant deux martyrs, elles font l'objet d'un renversement ou d'un infléchissement axiologique, puisque les chrétiens ne craignent pas la mort. Mieux même, le martyr est considéré comme une victoire remportée contre la mort qui prolonge la victoire du Christ ressuscité¹. À la réserve de la référence au Christ, sans doute difficile à utiliser directement sur la scène professionnelle parisienne, cette conception est exposée par Corneille lui-même, par la bouche notamment de Pauline, qui rappelle que « la mort la plus infâme, [les chrétiens] l'appellent martyre² ». Dans cette perspective, on peut comprendre que Polyeucte non seulement ne craint pas, mais même recherche la mort, comme l'attestent de nombreux échanges avec les autres personnages, le chrétien Néarque à la scène 6 de l'acte II, puis les païens Félix et Pauline à l'acte IV.

Par ailleurs, la mort de Polyeucte a pour conséquence, à l'extrême fin de la pièce, la conversion de Pauline, baptisée du seul sang de son époux, puis celle de Félix. Ces deux actions « miraculeuses », comme les nomme Corneille dans l'Examen, achèvent d'emporter la pièce dans cette dynamique glorieuse qui la caractérise. Pièce à sujet romain, et dont la culture de référence est le polythéisme païen, *Cinna* s'achève également par une série de conversions : celles de Cinna, Émilie et Maxime définitivement gagnés par la magnanimité d'Auguste et lui offrant leur allégeance sans condition. Quoique historique et romaine, la clémence présente des analogies manifestes avec le pardon, et l'on notera que c'est au verbe « pardonner » que Corneille recourt lorsqu'il résume l'action de la pièce en 1660 : « Cinna conspire contre Auguste et rend compte de sa conspiration à Émilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin³. » De son côté, Enrica Zanin rapproche, dans *Fins tragiques*, les vers d'Auguste annonçant à Cinna : « Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler, / Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler⁴ » du texte d'un sermon de Bossuet qui conseille au chrétien : « Rempotez la victoire sur votre ennemi en le comblant de bienfaits⁵. » Dans le détail même, les derniers vers de ces deux tragédies sont aisément comparables : même ouverture sur un avenir qui est dans *Polyeucte* la promesse que cesseront les persécutions des

1. Comme le rappelle Pierre Pasquier dans « L'option martyrologique des dramaturges parisiens de dévotion (1636-1646) : heurs et malheurs d'un choix », *Littératures classiques*, n° 73 (« Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) »), 2010, pp. 170-181.

2. III, 3, v. 953.

3. *Discours de l'utilité et des parties de la tragédie*, dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat-Molozay, GF / Flammarion, 1999, p. 77.

4. *Cinna*, V, 3, v. 1707-1708.

5. Voir Enrica ZANIN, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014, p. 386.

chrétiens — que Sévère, qui « les aima toujours⁶ » non seulement s'engage à respecter, mais à faire respecter par l'empereur Décie —, dans *Cinna* l'avènement d'une nouvelle ère, fondée sur l'oubli de la période sombre des guerres civiles et que Livie annonce dans une prédiction qui fait sortir la tragédie de l'ordre de l'Histoire pour en annonçant l'apothéose d'Auguste. L'empereur romain d'un côté, Dieu de l'autre : les deux pièces s'achèvent par deux professions de foi analogues et plus encore deux manifestations semblables de la providence, comme l'a récemment montré Anne Teulade⁷. On aura sans doute noté également la présence, dans la dernière tirade de Livie, des termes de « joie » et de « bonheur » (le « bonheur » de Rome) et dans celle de Félix de l'adjectif « heureux » (« Bénissons notre heureuse aventure »), termes peu habituels dans la tragédie et qui, inscrits dans l'ensemble du dispositif, attirent l'attention et permettent peut-être de nommer la nature des dénouements de ces deux tragédies : deux dénouements « heureux » ou à tout le moins « non malheureux ».

À notre connaissance, les contemporains n'ont pas laissé de commentaires sur la nature de ces dénouements et l'on ne sait si c'est à propos de l'assomption vers la gloire qui emporte la pièce historique que Guez de Balzac « crie Miracle⁸ ». Pour les spectateurs du temps, de tels dénouements devaient toutefois contraster avec ceux sur lesquels s'achèvent habituellement les tragédies et notamment les tragédies immédiatement contemporaines de *Cinna* et de *Polyeucte*. On citera pour exemple l'adaptation par Boisrobert du sujet de Didon, représentée quelques mois sans doute avant *Cinna*, et qui se termine par le suicide de l'héroïne, bientôt suivi par celui de Hyarbas, le rival malheureux d'Énée ou, également contemporaine, *La Mort d'Agis* de Guérin de Bouscal, où la mort du personnage principal, le roi de Sparte Agis, entraîne le suicide de sa fille⁹... Mort des amants, sur le modèle notamment des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, mort annoncée du souverain ou du héros qui donne son titre à la pièce (*La Mort d'Achille*, *La Mort de César*, *La Mort de Mithridate*, *La Mort de Pompée*¹⁰...) et entraîne à sa suite d'autres événements funestes : la tragédie française des années 1630-1640 ne déroge pas sinon à la règle, du moins à l'usage, qui associe au grand genre un dénouement malheureux. La scène parisienne n'a d'ailleurs pas tout à fait renoncé aux dénouements sanglants, voire macabres, comme l'atteste notamment la représentation, sans doute en 1636-1637, d'une adaptation du sujet de Thyeste, à qui son frère Atrée fait manger la chair de ses propres enfants. Corneille — qui, sur ce terrain, se réserve pour plus tard : *Rodogune* sera à bien des

6. Je les aimai toujours, quoi qu'on m'en ait pu dire,
Je n'en vois point mourir que mon cœur n'en soupire.
(V, 6, v. 1795-1796.)

7. Dans « Penser la tragédie en marge du tragique ? Providence, exemplarité et écriture de l'Histoire dans *Cinna* et *Polyeucte* », *Méthode !*, n° 24, 2014, pp. 113-120.

8. À Corneille qui lui a envoyé le texte de *Cinna*, Guez de Balzac écrit : « J'ai senti un notable soulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie Miracle ! dès le commencement de ma lettre. Votre *Cinna* guérit les malades : il fait que les Paralytiques battent des mains... » (Texte intégral dans CORNEILLE, *Cinna*, éd. Christian Biet, Le Livre de Poche, 2003, pp. 127-130.)

9. Le Métel de BOISROBERT, *La Vraie Didon ou la Didon chaste*, T. Quinet, 1643 ; Guérin de BOUSCAL, *La Mort d'Agis*, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

10. Titres respectifs de tragédies de Benserade (1636), Scudéry (1636), La Calprenède (1636) et Chaulmer (1638).

égards une tragédie sanglante — lui-même avait sacrifié au motif de la mort des amants dans sa première tragédie, *Médée*, qui s'achevait par un monologue de Jason annonçant à Créuse, qui venait de mourir empoisonnée par Médée, et contre l'autorité même de la Fable : « ... pardonne à mes feux / Si je te vais revoir plus tôt que tu ne veux¹¹. » Et il avait laissé bien peu de personnages en vie à la fin d'*Horace*, même si le dernier acte, entièrement consacré au sort du personnage, s'achevait par l'acquiescement du protagoniste.

Pour toutes ces raisons, le dénouement de *Cinna* puis, quelques mois après¹², celui de *Polyeucte*, font indéniablement rupture. Mais sont-ils véritablement de même nature ? Relèvent-ils du même schéma tragique ? Dès lors, font-ils rupture de la même manière et dans les mêmes proportions ?

Tragédie à fin heureuse et tragi-comédie : frottements et tensions

Pour répondre à ces différentes questions, il convient tout d'abord de revenir sur le statut et l'histoire de la tragédie à fin heureuse. Celle-ci n'est pas, on s'en doute, une invention de Corneille. Elle est, d'abord, abondamment représentée par les tragédies d'Euripide, dont près de la moitié possèdent une fin heureuse (c'est le cas notamment d'*Alceste* ou des deux *Iphigénie*, à Aulis et en Tauride). Elle est ensuite légitimée, en théorie au moins, par Aristote lui-même. Au chapitre 7 de la *Poétique*, il semble considérer comme équivalents le renversement du bonheur au malheur et celui, inverse, qui conduit du malheur au bonheur ; au chapitre 13 cependant, il affirme que « pour être réussie, il faut [...] que l'histoire soit simple, plutôt que double¹³ », ce qui signifie qu'elle doit présenter un renversement simple du bonheur au malheur et non un premier renversement du bonheur au malheur puis un second du malheur au bonheur. Possible théoriquement, la tragédie à renversement double s'achevant dans le bonheur est donc jugée inférieure à celle qui présente un renversement simple, du bonheur au malheur. Ces propos sont connus de Corneille et de ses contemporains, comme en témoignent notamment l'avis « Aux lecteurs » du *Scipion* de Desmarets de Saint-Sorlin et le « Discours de la Tragédie » de Sarasin, publié, comme la pièce précédente, en 1639. Le premier dit avoir eu le

... dessein de nommer [*Scipion*] une Tragédie, encore que la fin en soit heureuse ; comme il y en a beaucoup de semblables dans les anciens Tragiques. Les seules personnes qui étaient représentées distinguaient autrefois le Tragique d'avec le Comique : si c'étaient des Rois, des Princes et d'autres personnes illustres, cela s'appelait Tragédie ; et à ce Poème convenaient seulement des sujets graves, avec des discours sérieux et dignes des personnes de ce rang¹⁴ [...].

Le second justifie le dénouement heureux de *L'Amour tyrannique* de Scudéry en rappelant que

11. *Médée*, V, 6, v. 1659-1660.

12. On peut situer la création de *Cinna* au début de l'année 1642 et très probablement avant le mois de mars 1642, qui correspond au relâche de Pâques, et celle de *Polyeucte* à la toute fin de l'année civile 1642 ou au tout début de l'année 1643.

13. ARISTOTE, *Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 77.

14. Desmarets de SAINT-SORLIN, avis « Aux Lecteurs » de *Scipion*, Henri le Gras, 1639, n.p. Texte présenté et édité par Hélène Baby sur www.idt.paris-sorbonne.fr.

Aristote met l'issue heureuse parmi le dénombrement des fins de la tragédie [...] : les exemples d'Alceste, des deux Iphigénies, d'Io et d'Hélène aident et confirment [notre opinion] ; et quoique la plupart des tragédies versent du sang sur la scène et s'achèvent par quelque mort, il ne faut pas pour cela conclure que la fin de tous ces poèmes doive être funeste ; mais surtout il faut bien s'empêcher d'y mêler rien de comique¹⁵.

Qu'en est-il dans la pratique ? compte-t-on beaucoup de tragédies à fin heureuse ? à l'exception d'une part des réécritures modernes de pièces d'Euripide (une *Alceste* d'Alexandre Hardy parue en 1624, et quelques adaptations d'*Iphigénie à Aulis*, notamment une adaptation de Rotrou représentée en 1639-1640), d'autre part de quelques tragédies bibliques (autour notamment du sujet d'Esther, plusieurs fois adapté avant Racine¹⁶) et enfin, des tragédies hagiographiques, les tragédies qui sont composées, publiées et pour la plupart jouées depuis la Renaissance et jusqu'aux années 1640 possèdent un dénouement malheureux et souvent exemplairement funeste. L'issue malheureuse est même devenue, comme on sait, un marqueur propre au genre et appartient à ce qu'Enrica Zanin nomme « l'imaginaire générique de la tragédie¹⁷ ». La tragédie, donc, finit mal, et c'est ce qui la distingue de la comédie — à preuve les définitions en symétrie qui hantent tous les traités de poétique, paratextes et autres discours théoriques, et qui opposent renversement du malheur au bonheur pour l'une, renversement du bonheur au malheur pour l'autre. C'est surtout, à partir des années 1580 et plus encore dans les premières décennies du siècle suivant ce qui la distingue de la tragi-comédie, rapidement devenu genre vedette sur les scènes professionnelles parisiennes.

Pendant plusieurs décennies en effet, la distribution générique avait été assez claire : la tragi-comédie se caractérisait à la fois par son sujet romanesque, emprunté à la fiction contemporaine ou légèrement antérieure et par son dénouement heureux, alors que la tragédie, dont les sujets étaient exclusivement historiques, mythologiques ou bibliques, possédait un dénouement malheureux. Mais la ligne de partage s'est peu à peu brouillée, d'abord au cours des années 1610-1620, avec une multiplication notable des tragédies à sujet romanesque¹⁸ puis plus nettement encore à partir de la seconde moitié des années 1630 et tout particulièrement dans l'année qui suit la création du *Cid*, tragi-comédie à sujet historique. Représentée pour la première fois en janvier 1637 sur la scène du Marais, la pièce de Corneille est en effet suivie de *Scipion* de Desmarets de Saint-Sorlin, pièce à sujet historique que son auteur sous-titre finalement « tragi-comédie » ainsi que de *L'Amour*

15. SARASIN, « Discours de la tragédie ou Remarques sur *L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudéry », en tête de Scudéry, *L'Amour tyrannique*, A. Courbé, 1639, p. 32. Texte présenté et édité par Hélène Baby sur www.idt.paris-sorbonne.fr.

16. Par Rivideau (1566), Montchrestien (1601) et Du Ryer (1644). Sur les sujets « naturellement » propres à donner lieu à un dénouement heureux, voir Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014, pp. 255 sqq. Est notamment analysé le cas, atypique, de *Timoclée ou la Juste vengeance* de Hardy, tragédie publiée en 1628 et qui est l'une des très rares tragédies de clémence avant *Cinna* puisque le dernier acte de la pièce est consacré à la grâce qu'accorde Alexandre à la Thébaine Timoclée, condamnée à mort pour avoir fait périr le soldat macédonien qui l'avait violée.

17. E. ZANIN, *op. cit.*, p. 142.

18. Nous nous permettons de renvoyer, sur ce point encore, à *L'« Enfance de la tragédie »*, *op. cit.*, pp. 91 sqq.

tyrannique de Scudéry, tragi-comédie à sujet d'invention créée en 1638 et défendue comme tragédie par Sarasin, dans un contexte qui est celui de l'après querelle du *Cid*. C'est dans ce cadre que s'inscrit *Cinna*, composée à une période très particulière de l'histoire de la tragédie comme de la carrière de Corneille. En effet, la tragédie qui renaît sur les scènes du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne à partir de la saison théâtrale 1634-1635 prend acte du succès des genres de la tragi-comédie et de la pastorale et du goût du public pour les développements amoureux, les coups de théâtre et plus généralement le romanesque — goût dont témoigne *Cinna*, autour notamment du personnage de Maxime, second amoureux qui pourrait sortir d'une tragi-comédie, voire d'un roman contemporain, et à qui Corneille confie « son » moment, celui des scènes 5-6 de l'acte IV, où il propose à celle qu'il aime de fuir avec lui. La tragi-comédie constitue assurément, à cette période, l'univers de référence des dramaturges et du public. Or sa singularité, au sein de la catégorie des genres graves, est précisément son dénouement heureux. C'est ce qui explique que l'une des interrogations auxquelles les dramaturges et les théoriciens des années 1630-1640 ont à faire face est celle des origines et de la filiation du dénouement heureux, prisé du public et qui convient mieux à la nouvelle conception du théâtre, de son utilité — fondée non plus, comme l'était la tragédie des premières décennies du siècle, sur la pédagogie de la dissuasion, laquelle repose sur la présentation de personnages et de crimes particulièrement abominables, mais plutôt sur la pédagogie de l'exemple, et de l'exemple vertueux¹⁹ — ainsi que du plaisir qu'il doit susciter. Une telle interrogation est précisément à l'œuvre dans les paratextes déjà évoqués des deux pièces qui, après *Le Cid*, se situent à la croisée des poétiques tragique et tragi-comique. Dans l'avis « Aux lecteurs » de *Scipion*, Desmarets de Saint-Sorlin explique pourquoi il a, après réflexion, renoncé à la dénomination de « tragédie » :

... j'ai considéré que le mot de Tragi-comédie est un terme trop usité maintenant, et duquel trop de gens se sont servis pour exprimer une pièce dont les principaux personnages sont Princes, et les accidents graves et funestes, mais dont la fin est heureuse, encore qu'il n'y ait rien de Comique qui y soit mêlé ; et j'ai cru qu'il valait mieux se servir de ce nom après tant d'autres, que de faire un parti à part ; et suivre la mode telle qu'elle est, que d'être seul à suivre les anciens en chose de si peu de conséquence²⁰.

Quant à Sarasin, il récuse, en se fondant précisément sur la *Poétique* d'Aristote et sur l'exemple des tragédies à fin heureuse de l'Antiquité, la pertinence de l'étiquette « tragi-comédie » :

... cette issue tranquille de tant de troubles et d'incidents malheureux, cette conclusion paisible de la plupart des poèmes tragiques de notre théâtre et qui semble tenir quelque chose de la fin de la comédie, a fait trouver le nom de tragi-comédie à nos poètes. Quelques-uns d'entre eux se sont persuadés que si la conclusion d'un ouvrage de cette nature n'était point ensanglantée, il ne pouvait pas s'appeler tragique : à cause de cela, ils ont allié deux choses toutes contraires ; ils ont fait un monstre de deux natures excellentes, ils ont oublié les premiers préceptes de leur maître [...].

Aristote qui met l'issue heureuse parmi le dénombrement des fins de la tragédie, ne nous donne pas lieu d'être de leur opinion²¹...

19. Voir encore Enrica ZANIN, *op. cit.*, pp. 353-372.

20. « Aux lecteurs » en tête de *Scipion*, *loc. cit.*

21. « Discours de la tragédie » en tête de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, *loc. cit.* L'abbé d'Aubignac se livrera à la même argumentation dans le chapitre « De la tragi-comédie » de sa *Pratique du théâtre* et affirmera que c'est « sans fondement » qu'on a « ôté le nom de Tragédie aux Pièces de Théâtre dont la

Pendant cette période de l'histoire du théâtre, la carrière de Corneille est marquée par la querelle du *Cid*, qui a obligé le dramaturge à expliciter sa position par rapport à l'Histoire et aux principes dramaturgiques qui guident la composition de son théâtre. *Cinna* est, dans cette perspective, une pièce qui s'inscrit dans le prolongement du *Cid* et dans laquelle Corneille continue d'explorer les frontières entre tragédie et tragi-comédie, franchissant en définitive un pas supplémentaire par rapport au *Cid*, puisque *Cinna* est nommée tragédie alors que *Le Cid* est, en 1637 et jusqu'en 1648, une tragi-comédie. En ce sens donc, Corneille se livrerait, dans la pratique, au même geste que celui qu'expose d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*, et qui consiste à emprunter à la tragi-comédie son dénouement heureux et à faire de la tragi-comédie, sous le simple nom de tragédie à fin heureuse, une sous-catégorie de la tragédie, gommant ainsi la singularité et l'irréductibilité d'un genre, la tragi-comédie, qui ne peut en réalité se limiter à la couleur ou à la nature de son dénouement²².

Mais est-ce bien tout ? Dans *Le Cid* puis dans *Horace*, Corneille affirmait un principe déterminant, à savoir la fidélité à l'Histoire, non par égard pour l'autorité des Anciens, mais parce qu'une telle fidélité est, aux yeux de Corneille, nécessaire pour assurer la crédibilité de l'œuvre et du sujet, particulièrement lorsque le sujet est extraordinaire. La défense par leur auteur d'*Horace* comme du *Cid* se fonde sur cet argument : de tels sujets peuvent bien heurter les bienséances mais ils sont historiques et, comme le démontre Aristote au chapitre 9 de la *Poétique*, le vrai est, au même titre que le vraisemblable auquel l'abbé d'Aubignac souhaiterait réduire tous les sujets dramatiques, une espèce du possible. *Cinna* obéit rigoureusement au même principe et illustre une troisième fois le goût de Corneille pour les actions extraordinaires, la clémence étant considérée comme une vertu politique hors du commun²³. Mais le sujet choisi permet en outre à Corneille de jouter avec la pièce qui constituait, avant *Cinna*, le modèle de la tragédie de la conspiration, à savoir *La Mort de César* de Scudéry, dans laquelle la mort du protagoniste n'est bien sûr pas évitée, ainsi que d'expérimenter la tragédie à dénouement heureux, soit une voie fort peu frayée jusqu'alors²⁴ et qui ne le sera guère plus avant la *Bérénice* de Racine (1670) dont la préface affirme : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie. »

Le cas de *Polyeucte* n'est pas susceptible des mêmes analyses et son dénouement n'appartient pas à la même histoire — même si l'on peut gager que Corneille expérimente alors les possibilités du dénouement tragique, et qu'il le fait selon des voies différentes mais susceptibles de produire un effet sinon identique du moins analogue. Car *Polyeucte* s'inscrit dans une tradition déjà bien implantée en France au début des années 1640, celle de la

Catastrophe est heureuse, encore que le Sujet et les Personnes soient Tragiques, c'est-à-dire héroïques, pour leur donner celui de Tragi-Comédies », nom « inutile, puisque celui de Tragédie ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres » (*La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, pp. 218-219).

22. Comme Hélène Baby en a fait régulièrement la démonstration, depuis *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault* (Paris, Klincksieck, 2001) puis plus récemment dans « Pierre Du Ryer et la tragi-comédie. 1628-1638 : le tournant d'un genre ? », *Littératures classiques*, n° 42, 2001, pp. 101-120 ou « Mairet et les limites de la tragi-comédie : *La Virginie* et *L'Illustre Corsaire* », *Littératures classiques*, n° 65, 2008, pp. 97-116.

23 Voir la démonstration de Georges Forestier dans *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 302-306.

24. Voir la n. 16 du présent article.

tragédie hagiographique, dont le dénouement est sensiblement de même nature que celui de la première « tragédie chrétienne » de Corneille – le sous-titre, retenu par le dramaturge en 1652, est lui-même éloquent, et désigne la sous-catégorie spécifique dans laquelle il inscrit sa pièce. Il n'est d'ailleurs pas rare, dans les tragédies antérieures à celle de Corneille, que soient rapportés voire représentés sur scène des miracles ou des apothéoses *post mortem* et l'on peut citer un exemple contemporain de *Polyeucte* : celui du *Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre probablement représenté en 1641, sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, qui s'achève par un tableau spectaculaire dans lequel des anges « paraissent sur la montagne du Sinaï où ils ensevelissent le corps de sainte Catherine²⁵ » au son d'un concert de musique. Après quoi l'empereur romain qui a condamné Catherine implore son pardon et déclare mettre fin aux persécutions, affirmant : « le Ciel s'est déclaré protecteur des Chrétiens²⁶ ».

Outre que *Polyeucte* appartient à une famille de tragédies déjà nourrie en 1642-1643 et s'inscrit donc dans une filiation, la dénomination de « dénouement heureux » ne saurait lui être appliquée sans précautions. De fait, la tragédie chrétienne, et particulièrement la tragédie de martyr, repose sur un alliage très paradoxal : elle concilie en effet la structure tragique canonique du renversement du bonheur au malheur avec la conception du martyr comme victoire sur la mort. C'est la raison pour laquelle le dénouement de ce type de tragédies peut — et à certains égards doit — compter un ou plusieurs morts et ne pas être « malheureux ». Il n'en va pas exactement de même pour les tragédies à sujet historique ou fabuleux, qui ne peuvent gagner l'étiquette de tragédie à dénouement heureux qu'en l'absence de morts... ou si la mort ne touche que le ou les personnages de « persécuteur », le dénouement étant alors d'une autre nature²⁷. Il se trouve que Corneille a un peu réfléchi à ces questions, presque vingt ans, il est vrai, après la composition de nos deux pièces, mais en des termes qui montrent que, pour le dramaturge, les dénominations « dénouement heureux » ou « dénouement malheureux » n'ont sans doute guère de sens en elles-mêmes.

Corneille lecteur de Corneille : l'outillage théorique du *Discours de la tragédie*

Quoiqu'il ne renferme aucun développement autonome sur le dénouement, le *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* propose en effet un outillage théorique qui éclaire grandement le fonctionnement et la signification des dénouements des deux pièces. La question du dénouement est, dans ce texte dense et complexe, étroitement dépendante d'une réflexion sur les schémas tragiques.

Le deuxième *Discours* commence, comme on sait, par une série de développements qui trouvent leur unité autour de la catharsis aristotélicienne et des conditions dans lesquelles elle peut être produite, ce qui conduit Corneille à s'attarder sur deux points essentiels : d'une part la nature et la définition du héros tragique et de la trajectoire dans laquelle il se trouve engagé ; d'autre part les différents types de schémas tragiques. C'est dans ces deux

25. C'est ce qu'indique la didascalie qui accompagne la dernière scène de la pièce (Puget de LA SERRE, *Le Martyre de sainte Catherine* [1643] ; éd. moderne dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 657).

26. *Ibid.*

27. Il s'agit du dénouement distributif, où les bons sont récompensés et les méchants châtiés.

développements qu'il fait place à *Cinna* et *Polyeucte* et que, surtout, il prend ses distances avec Aristote, confrontant ses propres choix dramaturgiques (et les succès qu'ils lui ont permis d'obtenir) avec les principes de la *Poétique*.

Aristote fait reposer la définition du héros tragique sur trois constituants principaux : la nature du personnage (qui peut être bon ou mauvais) ; le type de renversement dans lequel il se trouve engagé (du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur) et les émotions qu'il suscite (la crainte et la pitié). Écartant, dans le chapitre 13, tous les autres cas de figure, il considère que la combinaison la plus à même de faire naître la crainte et la pitié et d'atteindre ainsi l'effet propre à la tragédie est celle dans laquelle est mis en scène « un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur²⁸ ». Corneille discute et propose des alternatives pour chacun de ces éléments : le personnage tragique peut, en effet, être entièrement bon, et persécuté par un très méchant ; il peut connaître un renversement du malheur au bonheur et peut, enfin, susciter la seule pitié ; par ailleurs, Corneille réhabilite la répulsion et l'indignation, effets majeurs de la tragédie de la période antérieure, dès lors qu'elles se combinent avec la pitié et entrent dans un jeu complexe de passions et d'émotions. Il écrit ainsi :

[Aristote] ne veut point qu'un homme tout à fait innocent tombe dans l'infortune, parce que cela étant abominable, il excite plus d'indignation contre celui qui le persécute que de pitié pour son malheur : il ne veut pas non plus qu'un très méchant y tombe, parce qu'il ne peut donner de pitié par un malheur qu'il mérite, ni en faire craindre un pareil à des Spectateurs qui ne lui ressemblent pas ; mais quand ces deux raisons cessent, en sorte qu'un homme de bien qui souffre, excite plus de pitié pour lui, que d'indignation contre celui qui le fait souffrir, ou que la punition d'un grand crime peut corriger en nous quelque imperfection qui a du rapport avec lui, j'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la Scène des hommes très vertueux, ou très méchants dans le malheur. En voici deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les Théâtres de son temps²⁹.

Prend alors place la présentation de deux schémas tragiques, qui correspondent pour l'un à une série de pièces inaugurée par *Rodogune*, pour l'autre à *Polyeucte* :

La première [manière] est, quand un homme très vertueux est persécuté par un très méchant, et qu'il échappe du péril où le méchant demeure enveloppé, comme dans *Rodogune* et dans *Héraclius*, qu'on n'aurait pu souffrir, si Antiochus et Rodogune eussent péri dans la première, et Héraclius, Pulchérie, et Martian dans l'autre, et que Cléopâtre et Phocas y eussent triomphé. [...] Il peut arriver d'ailleurs qu'un homme très vertueux soit persécuté, et périsse même par les ordres d'un autre qui ne soit pas assez méchant pour attirer trop d'indignation sur lui, et qui montre plus de faiblesse que de crime, dans la persécution qu'il lui fait. Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les Chrétiens, qui nous le rendrait exécration, mais seulement par une lâche timidité qui n'ose le sauver en présence de Sévère, dont il craint la haine et la vengeance, après les mépris qu'il en a faits durant son peu de fortune. On prend bien quelque aversion pour lui, on désapprouve sa manière d'agir, mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié qu'on a de Polyeucte, et n'empêche pas que sa conversion miraculeuse à la fin de la Pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'Auditoire³⁰.

28. *Poétique*, éd. cit., p. 77. Corneille traduit pour sa part : « un homme, qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas. » (*Discours de la tragédie...*, éd. cit., p. 98.)

29. *Discours de la tragédie...*, éd. cit., p. 104.

30. *Ibid.*, pp. 104-105.

On le voit, la différence principale entre les deux schémas tient au sort réservé *in fine* au personnage principal, soit qu'il échappe au péril où son persécuteur reste « enveloppé », comme dans *Rodogune* ou *Nicomède*, soit qu'il y succombe, comme dans *Polyeucte*. Il apparaît aussi, à la lecture de ce développement, que la première tragédie chrétienne de Corneille constitue, du point de vue du jeu des passions, un cas-limite, quasiment impossible à reproduire, et tout à fait impropre à fonctionner en dehors du cadre chrétien. Enfin, il est à noter que *Cinna* (le personnage et la pièce) n'est pas évoqué dans ce développement. Pouvait-il l'être ? Et si oui, dans quelle catégorie ? Le personnage éponyme relèverait sans doute, aux yeux de Corneille, de la catégorie aristotélicienne du héros ni tout bon ni tout mauvais, qui montre plus de faiblesse que de crime et qui, alors qu'il s'apprête à tomber dans le malheur, en est retiré *in extremis*.

Car l'essentiel est sans doute bien là, et c'est la raison pour laquelle le cas de *Cinna* est abordé dans un autre développement du *Discours de la tragédie*, celui qui concerne les différentes manières de combiner les axes « connaître » / « ne pas connaître » et « agir » / « ne pas agir ». C'est alors avec un autre passage de la *Poétique* que dialogue Corneille, lequel est, comme Aristote, persuadé de la supériorité des sujets qui se passent entre proches.

Dans ces actions Tragiques qui se passent entre proches, il faut considérer si celui qui veut faire périr l'autre le connaît, ou ne le connaît pas, et s'il achève ou n'achève pas. La diverse combinaison [*sic*] de ces deux manières d'agir, forme quatre sortes de Tragédies, à qui notre Philosophe attribue divers degrés de perfection³¹.

Pour Aristote en effet, les meilleurs sujets sont ceux qui reposent sur une reconnaissance ou *anagnorisis*, que cette dernière ait lieu après coup (c'est l'exemple d'*Œdipe roi*) ou qu'elle permette d'éviter *in extremis* l'événement contre-nature (c'est l'exemple d'*Iphigénie en Tauride*). De son côté, Corneille a toujours manifesté peu de goût pour la reconnaissance et pour son corollaire nécessaire, à savoir le déguisement d'identité. C'est la raison pour laquelle il réhabilite, avec force arguments, la catégorie considérée comme la plus défectueuse par Aristote :

[Aristote] condamne entièrement la quatrième espèce de ceux qui connaissent, entreprennent, et n'achèvent pas, qu'il dit *avoir quelque chose de méchant, et rien de Tragique*, et en donne pour exemple Hémon qui tire l'épée contre son père dans l'*Antigone*, et ne s'en sert que pour se tuer lui-même. Mais si cette condamnation n'était modifiée, elle s'étendrait un peu loin, et envelopperait non seulement *Le Cid*, mais *Cinna*, *Rodogune*, *Héraclius* et *Nicomède*. Disons donc qu'elle ne doit s'entendre que de ceux qui connaissent la personne qu'ils veulent perdre, et s'en dédisent par un simple changement de volonté, sans aucun événement notable qui les y oblige, et sans aucun manque de pouvoir de leur part. [...] Mais quand ils y font de leur côté tout ce qu'ils peuvent, et qu'ils sont empêchés d'en venir à l'effet par quelque Puissance supérieure, ou par quelque changement de fortune qui les fait périr eux-mêmes, ou les réduit sous le pouvoir de ceux qu'ils voulaient perdre, il est hors de doute que cela fait une Tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue, et que s'il n'en a point parlé, c'est qu'il n'en voyait point d'exemples sur les Théâtres de son temps, où ce n'était pas la Mode de sauver les bons par la perte des méchants, à moins que de les souiller eux-mêmes de quelque crime [...]. L'action de Chimène n'est donc pas défectueuse, pour ne perdre pas Rodrigue après l'avoir entrepris, puisqu'elle y fait son possible, et que tout ce qu'elle peut obtenir de la justice de son Roi, c'est un combat, où la victoire de ce déplorable Amant lui impose silence. *Cinna* et son *Émilie* ne pèchent point contre la Règle en ne perdant point

31. *Ibid.*, p. 107.

Auguste, puisque la conspiration découverte les en met dans l'impuissance, et qu'il faudrait qu'ils n'eussent aucune teinture d'humanité, si une clémence peu attendue ne dissipait toute leur haine³².

Ainsi donc le dénouement de *Cinna* est-il, aux yeux de son auteur, extraordinaire, surprenant, sublime, avant que d'être heureux, sa raison d'être étant le second renversement qui vient retourner et suspendre le cours linéaire de l'Histoire, le déroulement attendu de la tragédie de la conspiration et plus largement de la tragédie de vengeance. Fondamentalement donc, la dramaturgie cornélienne obéit à une esthétique de la surprise... qui peut prendre la forme du dénouement heureux dès lors que celui-ci est d'abord un dénouement inattendu, non parce qu'il contreviendrait à la vérité historique mais parce que la syntaxe des actions autant que la cohérence des personnages programme ordinairement, dans ce type de pièce, un châtement.

Qui a lu la *Lettre sur les spectacles* que Rousseau écrit à d'Alembert en réponse à son article « Genève » sait bien, cependant, que l'effet d'une tragédie n'est pas tout entier contenu dans son dénouement : si *Polyeucte* montre *in fine* la conversion du persécuteur et que *Cinna* s'achève par le tableau exemplaire des effets de la clémence d'Auguste, vertu extraordinaire qui fonde un dénouement extraordinaire, ces fins glorieuses ne sauraient faire oublier que la clémence est aussi un calcul et qu'Auguste ne fait sienne la suggestion de Livie qu'au terme d'un cheminement intérieur plus intéressant et plus pathétique peut-être que son aboutissement, ou que la sainteté de Polyeucte se combine avec des traits éthiques fort peu chrétiens et qu'il pèse sur les origines de cette sainteté une suspicion assez nette — Polyeucte est, comme on sait, un saint problématique, qui accède à la gloire en courant au martyre et en se livrant à un geste que les Pères de l'Église considèrent comme une provocation. De sorte que si Georges Forestier a raison de penser que les tragédies s'écrivent à rebours, et pour parvenir au dénouement, qui est à la fois leur centre et leur fin, il importe de les lire aussi linéairement, dans la continuité de leurs intrigues, pour percevoir leurs zones d'ombre et leurs plis sans se laisser fasciner par la dynamique glorieuse sur laquelle elles s'achèvent³³.

32. *Ibid.*, pp. 107-108.

33. Sur la dynamique de fascination-réflexion que programment les pièces, voir notamment les analyses de Myriam Dufour-Maître dans *La Clémence et la grâce : étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*, Rouen, PURH, 2014.