

## Scène et hors-scène dans *Cinna* et *Polyeucte*

Michèle ROSELLINI  
(ENS de Lyon)

Les éditions de 1643 de *Cinna* et de *Polyeucte* s'ornent de frontispices. Les graveurs ont pris des libertés avec les indications du texte, ce qui est la règle du genre, qui n'impose pas d'illustrer fidèlement telle ou telle scène, mais de construire un tableau emblématique du sujet de la tragédie. Le frontispice de *Cinna* montre Auguste en majesté, trônant au milieu des conjurés agenouillés devant lui dans une attitude de soumission ; dans un geste de tendresse filiale, Émilie presse contre sa joue la main de l'empereur ; Maxime et Cinna portent sous leur manteau, tout comme Auguste, une armure qui n'est pas un détail réaliste, mais le signe iconographique de leur statut d'ennemis. Le caractère symbolique de la scène s'expose clairement. Celle qui sert de frontispice à *Polyeucte*, le bris des idoles, est composée dans le même esprit : ce ne sont pas les idoles portatives — « de pierre ou de bois » (v. 885) — apportées sur l'autel du sacrifice que Polyeucte et Néarque détruisent à coups de marteau, mais des statues de marbre qui sont les ornements permanents du temple ; celle qui apparaît mutilée au premier plan représente un corps féminin nu et non l'effigie du « plus puissant des dieux », Jupiter, qu'évoque Stratonice dans son récit du sacrilège (v. 857) : le graveur a sans doute voulu par là accentuer le scandale de la religion païenne.

En évoquant le récit de Stratonice, nous mettons le doigt sur ce qui distingue vraiment les deux frontispices : celui de *Cinna* montre une scène *représentée* sur le théâtre ; celui de *Polyeucte* une scène *racontée*. Les gravures de frontispice des livres de théâtre figurent volontiers le dénouement, mais on conçoit que, dans le cas de *Polyeucte*, le graveur ait été bien embarrassé pour représenter un coup de théâtre aussi peu spectaculaire que la conversion, alors que la clémence d'Auguste offrait toute une palette d'attitudes fort intéressantes à graver. Les différences dans la démarche illustrative renvoient donc à des différences dans la matière textuelle des tragédies et tout particulièrement dans la répartition

de l'action entre scène et hors-scène. Cette observation doit nous inciter à examiner avec précision de quoi se compose la matière hors-scène de *Cinna* et de *Polyeucte*, quels rapports elle entretient avec la matière scénique et quelles fonctions dramatiques son exclusion de la scène se trouve remplir, pour envisager, finalement, la portée esthétique des choix divergents qu'a assumés Corneille dans ces deux tragédies créées à quelques mois d'intervalle.

## I. Configuration du hors-scène : contrastes entre *Cinna* et *Polyeucte*

La définition du hors-scène ne va pas de soi dès lors que l'on considère que le théâtre classique repose sur le discours, que donc tout élément discursif renvoie à un référent absent. Peut-on pour autant l'inscrire dans le hors-scène ? Par exemple, les évocations des guerres civiles dans *Cinna* font bien référence à un espace non représenté sur la scène et offert à la représentation imaginaire des auditeurs. Il en va de même, dans l'ordre eschatologique sinon historique, des prophéties de *Polyeucte*. Entrent-elles dans la catégorie du hors-scène ? Les y ranger serait diluer la notion sans bénéfice pour l'analyse dramaturgique. Nous donnerons donc du hors-scène une définition purement technique, qui recouvre toutes les actions (paroles, déplacements, rencontres) qu'accomplissent les acteurs de l'intrigue hors de la vue des spectateurs et dont ils ont connaissance, sous la forme de récits ou sur le mode allusif, par le discours dramatique. Selon cette définition, on compte douze mentions d'actions ou d'entretiens hors-scène dans *Cinna*, contre sept dans *Polyeucte*. Mais l'écart entre les usages que chacune des deux tragédies fait du hors-scène tient moins à la fréquence des mentions, qu'à la configuration de l'espace hors-scène dans ses rapports avec l'espace scénique. Dans le cas de *Cinna* on peut parler d'un véritable *trajet* hors-scène doublant l'action scénique, tandis que dans *Polyeucte* le hors-scène est un espace qui n'a qu'une existence *intermittente*, à la mesure des actions invisibles qui s'y déroulent. Des relevés précis nous apporteront les éclaircissements nécessaires.

### 1. Le trajet du hors-scène dans *Cinna*

À l'ouverture de la pièce, Émilie déclare :

*Aujourd'hui l'on s'assemble, aujourd'hui l'on conspire,  
L'heure, le lieu, le bras se choisit aujourd'hui.*

(I, 1, v. 138-139 ; je souligne.)

*Cinna* vient confirmer cette concomitance du discours et de l'action hors-scène en paraissant au sortir de l'assemblée. Le récit qu'il en fait à Émilie remplit le programme qu'elle a énoncé :

Demain [*l'heure*] au Capitole [*le lieu*] il fait un sacrifice ;  
Qu'il en soit la victime [...]  
Et je veux pour signal que cette même main  
Lui donne au lieu d'encens d'un poignard dans le sein [*le bras*] »  
(V. 230 sqq.)

À l'issue de l'entretien, Émilie, alarmée par la convocation de Cinna auprès d'Auguste, annonce qu'elle va chez Livie pour être en mesure, dans le cas où la conjuration serait découverte, de plaider la cause de son amant :

Avec moins de frayeur je vais donc chez Livie,  
Puisque dans ton péril il me reste un moyen  
De faire agir pour toi son crédit et le mien.  
(I, 4, v. 345 sqq.)

Cette visite chez l'impératrice durera jusqu'à la scène 4 de l'acte III, où Émilie revient sur scène et retrouve Cinna. Elle se déclare soulagée d'avoir appris de la bouche même de l'empereur le résultat de l'entrevue :

Octave en ma présence à tout dit à Livie,  
Et par cette nouvelle, il m'a rendu la vie. »  
(V. 906-907.)

De fait, celui-ci avait annoncé à la fin de la scène 1 de l'acte II son intention de se rendre chez Livie pour lui faire part du projet de mariage entre Cinna et Émilie (« Adieu, j'en veux porter la nouvelle à Livie. », v. 645). Cinna et Maxime se sont disputés puis réconciliés sur scène après le départ d'Auguste, et ils ont prolongé leur entretien hors-scène par crainte d'écoutes indiscrettes :

Ami, dans ce Palais on peut nous écouter,  
Et nous parlons peut-être avec trop d'imprudence  
Dans *un lieu si mal propre à notre confidence*.  
Sortons... »  
(V. 704-707.)

Aux premières paroles de Maxime au début de l'acte III, on comprend que Cinna lui a fait confidence, pendant l'entracte, de son amour pour Émilie. L'acte III, on le sait, est consacré à l'exposé de la trahison tramée par Euphorbe, aux atermoiements de Maxime qui entend tester Cinna par une nouvelle conversation, puis au débat mouvementé entre Cinna et Émilie qui se solde par la sortie de Cinna décidé à se suicider après avoir assassiné Auguste. Alarmée par sa résolution, Émilie envoie alors sur ses pas sa confidente Fulvie, ce qui laisse présager entre eux une conversation hors-scène. Si nous revenons au seuil de la conversation entre Cinna et Émilie nous observons que Maxime s'est retiré au moment où elle a paru, sur une formule apparemment courtoise :

L'entretien des amants veut un entier secret.  
Adieu, *je me retire en confident discret*,  
(V. 863-864.)

mais fortement ironique pour le spectateur qui l'a entendu donner rendez-vous à Euphorbe dans la scène précédente :

Éloigne-toi, *dans peu* j'irai te retrouver,  
Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose,  
Pour *mieux résoudre après* ce que je me propose.  
(V. 792-794.)

L'accord des deux traîtres s'accomplit donc hors-scène, et on en voit les effets au début de l'acte IV qui présente *in medias res* l'entrevue d'Euphorbe et de l'empereur commencée pendant l'entracte :

Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est incroyable.  
(V. 1077.)

Au cours de cette conversation, Auguste s'écrie « Cinna tu me trahis ! Polyclète écoutez » (v. 1099) avant de murmurer un ordre à l'oreille de Polyclète, le chef des gardes alors présent sur scène avec ses hommes<sup>1</sup>. Cet ordre, qui concerne Cinna, sera exécuté pendant la durée de la scène suivante où Auguste en plein désarroi consulte Livie, déjà informée de la situation par une conversation avec Euphorbe retenu dans le palais par ordre d'Auguste :

Euphorbe m'a tout dit,  
Seigneur, et j'ai pâli cent fois à ce récit.  
(IV, 3, v. 1195-1196.)

Il rejettera le conseil de son épouse pour sortir consulter des dieux (« Le Ciel m'inspirera ce qu'ici je dois faire./ Adieu, nous perdons temps », v. 1258-1259), ce qui laisse supposer qu'il se rend dans un temple. Il est suivi de près par Livie qui ne renonce pas à le persuader :

Je ne vous quitte point,  
Seigneur que mon amour n'aie obtenu ce point. » (V. 1259-1260.)

Sur la scène laissée vacante, Fulvie rejoint Émilie pour lui raconter l'arrestation de Cinna par Polyclète au moment même où elle avait réussi à le convaincre de surseoir à sa décision :

Je m'en applaudissais, quand soudain Polyclète,  
Des volontés d'Auguste ordinaire interprète,  
Est venu l'aborder, et sans suite, et sans bruit,  
Et de sa part sur l'heure au palais l'a conduit.  
(IV, 4, 1277 sqq.)

Aussi, quand Maxime vient en secret proposer à Émilie de fuir avec lui, elle a déjà résolu de se dénoncer à Auguste, chez qui elle défie Maxime de la rejoindre :

Je ne t'écoute plus qu'en présence d'Octave.  
Allons, Fulvie, allons.  
(IV, 5, 1390-1391.)

Ce qui demeure alors à l'état de hors-scène par sa projection dans le futur, s'incarnera dans l'espace scénique à l'acte suivant, après qu'Émilie sera passée chez Livie, qui la ramène sur scène :

Vous ne connaissez pas encor tous les complices.

---

1. Auguste vient peut-être de les convoquer après la révélation d'Euphorbe, à moins qu'ils n'aient constitué l'escorte obligée de l'empereur dans une audience de cette nature.

Votre Émilie en est, Seigneur, et la voici.  
(V, 2, 1562-1563.)

## 2. *Les intermittences du hors-scène dans Polyeucte*

Le baptême de Polyeucte se déroule entre l'acte I et l'acte II, plus précisément entre la fin de la scène 3 de l'acte I où Polyeucte sort précipitamment du palais en dépit des supplications de Pauline, et la scène 4 de l'acte II où il la retrouve. Entre l'acte II et l'acte III se situe la profanation de la cérémonie au temple par Néarque et Polyeucte : le récit en est fait par Stratonice à Pauline, qui a renoncé à y assister pour ne pas revoir Sévère. Le supplice de Néarque sous les yeux de Polyeucte est annoncé à Pauline par Stratonice au cours de la même scène 2 de l'acte III :

Il ne veut pas sur lui faire agir sa justice,  
Que du traître Néarque il [Polyeucte] *n'ait vu le supplice* »,  
(V. 805-806.)

et confirmé par Félix à la scène suivante :

Du conseil qu'il doit prendre il sera mieux instruit,  
Quand *il verra punir* celui qui l'a séduit.  
(V. 879-880.)

Il se déroule pendant la durée de ces deux scènes, puisque Albin vient annoncer au début de la scène 4 que « Néarque a payé son forfait » (v. 956). Une entrevue entre Félix et Polyeucte dans sa prison a lieu entre l'acte III et l'acte IV. Félix a d'abord annoncé à Albin son intention de s'y rendre pour ramener à la raison le candidat au martyre :

Je vais dans la prison faire tout mon effort  
À vaincre cet esprit par l'effroi de la mort.  
(III, 5, v. 1063-1062.)

Mais devant les menaces d'émeute dont lui fait part son lieutenant :

Je tiens sa prison même assez mal assurée,  
J'ai laissé tout autour une troupe éplorée,  
Je crains qu'on ne la force...  
(v. 1073-1075)

il se ravise et envisage de faire amener Polyeucte devant lui, avant de suivre le conseil tactique d'Albin de se rendre à la prison pour l'en faire sortir publiquement et ainsi apaiser la foule :

*Tirez-l'en donc vous-même*, et d'un espoir de grâce  
Apaisez la fureur de cette populace.  
(V. 1077-1078.)

Le spectateur ne sera donc pas étonné de revoir sur scène au début de l'acte IV Polyeucte entouré de gardes ; et quand celui-ci évoquera la tentative d'intimidation avortée de son beau-père (« Félix, dans la prison j'ai triomphé de toi », v. 1083), il comprendra que Félix est passé à la deuxième étape du plan annoncé à l'acte précédent :

Et nous verrons après ce que pourra Pauline.  
(V. 1066.)

Polyeucte envoie dans l'intervalle Cléon chercher Sévère (« L'autre m'obligerait d'aller quérir Sévère », 1097), qui arrivera sur scène au milieu de sa conversation houleuse avec Pauline, dont il devra calmer l'indignation :

Vous traitez mal, Pauline, un si rare mérite,  
À ma seule prière il rend cette visite.  
(IV, 4, v. 1295-1296.)

Après avoir transmis à Sévère le titre d'époux de Pauline, il sort de scène, selon lui pour toujours :

Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire.  
(V. 1312.)

Il laisse ainsi le champ libre à la requête que Pauline adresse à Sévère afin qu'il obtienne de Félix la grâce de son rival. Sévère accepte et l'entrevue aura lieu entre l'acte IV et l'acte V, ce dont témoigne la perplexité de Félix au début de l'acte V, qui voit dans la démarche du favori de l'empereur un piège dressé pour le perdre. Il se résout alors à une dernière entrevue avec Polyeucte en prévoyant par avance avec Cléon que son renvoi hors de la scène sera le signal de son exécution :

Amenez Polyeucte, et si je le renvoie,  
S'il demeure insensible à ce dernier effort,  
Au sortir de ce lieu qu'on lui donne la mort.  
(V. 1488-1490.)

Après que Pauline a vainement joint ses efforts de persuasion à ceux de son père, Félix renvoie Polyeucte (« Soldats exécutez l'ordre que j'ai donné », v. 1678) et éclaire sa fille sur la signification de son ordre :

PAULINE  
Où le conduisez vous ?  
FÉLIX  
À la mort.  
(V. 1679.)

Pauline quitte la scène avec son époux, décidée à le suivre dans la mort :

Je te suivrai partout, et mourrai, si tu meurs.  
(V. 1681.)

Le supplice annoncé se déroule pendant la durée de la scène suivante (IV, 4) où Félix dialogue avec Albin, ce que confirme Pauline à son retour sur scène en invitant son père à parfaire le massacre :

Père barbare, achève, achève ton ouvrage...  
(V. 1719.)

### 3. Différences de configuration

Le hors-scène de *Cinna* double l'action scénique d'un tissu quasi continu de déplacements, de rencontres, et d'actions censés se situer hors de la vue des spectateurs, qui propose un espace tangible à l'imagination des spectateurs. Celui de *Polyeucte* utilise systématiquement les entractes. Il fonctionne comme une scansion de l'action scénique plutôt que comme un accompagnement continu. Quelques nuances toutefois doivent être apportées à cette distinction. Ainsi la confiance de Cinna à Maxime sur son amour prend place dans l'intervalle entre l'acte II et l'acte III, de même que la dénonciation de la conjuration à Auguste sera accomplie par Euphorbe entre l'acte III et l'acte IV. Mais le dialogue qui ouvre l'acte suivant est pris *in medias res*, ce qui resserre la continuité entre les actes au lieu de la briser par une temporalité qui échapperait à la mesure du temps vécu par la salle. La configuration dramatique de *Polyeucte* utilise aussi le principe de concomitance de l'action hors-scène et de l'action scénique : les supplices de Néarque et de Polyeucte s'accomplissent au cours d'un acte (respectivement le III et le V), et leur temporalité s'inscrit dans celle des dialogues qui occupent la scène. Celui de Néarque a été ordonné par Félix avant le début de la scène 3 de l'acte III, et est en cours quand Pauline fait irruption et surprends les derniers mots d'un aparté (« Il en mourra le traître ! », v. 866) qui font d'abord quiproquo, Pauline croyant qu'il s'agit de son époux. Félix vérifie au début de la scène suivante, que le supplice a bien été accompli par une question laconique à son homme de confiance : « Albin, en est-ce fait ? » (V. 955.) La liaison de scène est d'ailleurs rythmiquement assurée par cette réplique, qui achève l'alexandrin entamé à la fin de la scène précédente par l'échange entre le père et la fille, interrompu par l'entrée en scène d'Albin : « N'en parlons plus. — Mon père... » Le supplice de Polyeucte débute dès sa sortie de scène (IV, 3) et son déroulement pendant le dialogue entre Félix et Albin qui clôt l'acte (IV, 4) est confirmé par l'ordre que donne Félix à son confident d'empêcher Pauline d'y assister :

Tire-la, si tu peux, de ce triste spectacle.  
(V. 1716.)

Mais l'ordre n'est pas exécuté, car Albin aperçoit Pauline qui revient :

Il n'en est pas besoin, Seigneur, elle revient.  
(V. 1718.)

Cet enchaînement signale l'extrême brièveté du supplice, et suggère en filigrane qu'il s'est agi d'une simple exécution (dont on ignorera par quel moyen elle a été accomplie) et que Polyeucte n'a pas subi les tortures infligées à Néarque, qu'Albin a laissé entrevoir en peignant le martyr « [...] bravant les tourments, [...] dédaignant la vie » (III, 5, v. 994). La proximité spatiale et temporelle des martyres avec l'espace et le temps scéniques exacerbe la tension dramatique que ces événements produisent. Il reste que les événements d'importance qui les préparent et qui les suivent : le baptême, le sacrilège, les conversations entre Félix et Polyeucte et entre Sévère et Félix, assument leur fonction de réorientation de l'intrigue en se tenant dans l'espace et le temps indéterminés de l'entracte.

Ces points de rencontre entre les usages du hors-scène dans *Cinna* et dans *Polyeucte* font apparaître un objectif commun : la nécessité pour la représentation théâtrale de produire

un effet de réel. Le doublement de l'espace scénique visible par un espace hors-scène invisible donne au spectateur *l'illusion d'un monde*, qui, à la manière du monde réel, englobe la parcelle d'espace et le moment d'interaction auxquels il participe sans s'y limiter. Ce qu'il a sous les yeux lui apparaît comme des fragments de vie des acteurs du drame, et non comme leur vie tout entière, ce qui contribue à leur donner une consistance humaine qui les rend crédibles.

Cet objectif commun relève d'une attention à la représentation qui est tout à fait présente dans les textes critiques et théoriques de Corneille. Il l'articule avec un souci de la cohérence dramatique, qui n'est pas générale, mais particulière à chaque sujet. Les fonctions dramatiques que se trouve remplir le hors-scène contribuent à cette spécificité, comme nous allons tenter de le montrer.

## II. Fonctions dramatiques du hors-scène

### 1. Répondre aux contraintes techniques de la représentation

Quand Corneille envisage les actions hors-scène il ne considère que les entractes. Le principe de la séparation absolue des actes (sans liaison de scène) est important pour la dramaturgie classique, car il offre la possibilité de loger dans cet intervalle indéfini des événements qui font avancer l'action sans empiéter sur la durée de la représentation. Tel était le conseil de Jean Chapelain dans la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* :

J'estime que les distinctions des actes, où le théâtre se rend vide d'acteurs et où l'auditoire est entretenu de musique ou d'intermèdes, doivent tenir lieu du temps que l'on se peut imaginer à rabattre sur les vingt-quatre heures<sup>2</sup>.

Corneille reprend ce principe à son compte dans l'*Examen de Méliete*, puis dans le discours *Des trois unités*, quand il observe qu'en « perdant du temps » dans les « intervalles des actes » le dramaturge se donne la possibilité de respecter sans invraisemblance l'unité de temps :

[...] je voudrais que, pour mettre les choses dans leur justesse, ce raccourcissement se ménageât dans les intervalles des actes, et que le temps qu'il faut perdre s'y perdît, en sorte que chaque acte n'en eût, pour la partie de l'action qu'il représente, que ce qu'il en faut pour sa représentation. (*Examen de Méliete*.)

Je répète ce que j'ai dit ailleurs [dans l'*Examen de Méliete*], que quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu'il faut perdre [pour égaler la durée de l'action à celle de la représentation, deux heures en moyenne] se consumassent dans les intervalles des Actes, et que chacun d'eux n'eût en son particulier que ce que la représentation en consume, principalement lorsqu'il y a liaison des Scènes perpétuelle, car cette liaison ne souffre point de vide entre deux Scènes<sup>3</sup>.

Mais cette contrainte n'a pas lieu d'être dans les tragédies de *Cinna* et de *Polyeucte*, qui représentent une crise nouée et dénouée en peu d'heures. Il n'était donc pas difficile

---

2. Jean CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, dans *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter révisée par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 122.

3. CORNEILLE, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. par Bénédicte Louvat et Marc Escola, GF / Flammarion, 1999, Troisième Discours, « Des trois unités », pp. 145-146.

d'obtenir sans artifice cette quasi coïncidence du temps de l'action et du temps de la représentation, garante, selon Chapelain, de la vraisemblance du spectacle. Une explication fonctionnelle s'offre toutefois à la présence d'actions et de dialogues hors-scène. Ce n'est pas l'unité de temps qui est en cause mais l'unité de lieu.

L'assemblée des conjurés, la confiance de Cinna à Maxime, le rendez-vous secret de Maxime et d'Euphorbe, l'arrestation de Cinna sous les yeux de Fulvie se déroulent nécessairement hors du palais d'Auguste, et lui-même en sort à la fin de l'acte IV pour aller probablement dans un temple consulter les dieux. En outre, Corneille a éprouvé des difficultés à concilier dans cette pièce l'exigence d'un lieu unique et le principe de vraisemblance. Il s'en tire assez bien dans *Polyeucte*, en inventant (ou du moins en théorisant après coup) l'« antichambre » (qui sera, on le sait, le lieu d'élection des tragédies de Racine) comme concrétisation plausible du « palais à volonté » prôné par d'Aubignac. Il explique en effet dans l'*Examen* de *Polyeucte* qu'il est tout à fait justifié qu'en dépit de l'étiquette Pauline aille au devant de Sévère et le reçoive dans l'antichambre plutôt que dans son appartement, car elle souhaite l'honorer dans l'intérêt de son père et se ménager un espace de repli pour le cas où il se montrerait pressant ou agressif.

L'autre scrupule regarde l'unité de lieu, qui est assez exacte puisque tout s'y passe dans une salle ou antichambre commune aux appartements de Félix et de sa fille. Il semble que la bienséance y soit un peu forcée pour conserver cette unité au second acte, en ce que Pauline vient jusque dans *cette antichambre* pour trouver Sévère, dont elle devait attendre la visite dans son cabinet. A quoi je réponds qu'elle a eu deux raisons de venir au-devant de lui. L'une, pour faire plus d'honneur à un homme dont son père redoutait l'indignation, et qu'il lui avait commandé d'adoucir en sa faveur ; l'autre, pour rompre plus aisément la conversation avec lui, en se retirant dans son cabinet, s'il ne voulait pas la quitter à sa prière, et se délivrer par cette retraite d'un entretien dangereux ; ce qu'elle n'eût pu faire, si elle eût reçu sa visite dans son appartement<sup>4</sup>.

Il est tout aussi plausible que les autres rencontres, y compris celle de Polyeucte et de son épouse, se passent dans cet espace commun, dans la mesure où les interlocuteurs y sont seuls ou accompagnés de leurs confidents. Mais dans le cas d'une conjuration, qui exige le secret et l'étanchéité des espaces privé et public, le dramaturge a beaucoup plus de mal à imposer comme crédible le lieu unique, s'il doit être figuré par un espace scénique indifférencié. Corneille prétend que la difficulté théorique est résolue par l'installation de l'action à l'intérieur du palais d'Auguste « pourvu que vous y vouliez donner un appartement à Émilie, qui soit éloigné du sien<sup>5</sup> », mais l'embarras de la formulation laisse assez entendre qu'il faut que le public fasse preuve de bonne volonté pour croire à la convention d'un espace indifférencié. L'idée est que l'espace scénique changera de qualification — appartement d'Émilie ou cabinet d'Auguste — en fonction des interlocuteurs qui l'occuperont. Cela dit, il faut aider quelque peu le spectateur à croire à ces changements à vue en construisant leur vraisemblance. C'est pourquoi Corneille ne se

---

4. *Examen, Polyeucte*, édition présentée par Patrick Dandrey, Gallimard, « Folio Théâtre », 1996, pp. 44-45.

5. « Émilie ne parle donc pas où parle Auguste, à la réserve du cinquième Acte ; mais cela n'empêche pas qu'à considérer tout le Poème ensemble, il n'ait son unité de lieu, puisque tout peut s'y passer, non seulement dans Rome ou dans un quartier de Rome, mais dans le seul Palais d'Auguste, pourvu que vous y vouliez donner un Appartement à Émilie, qui soit éloigné du sien. » (*Cinna*, éd. par Christian Biet, Le Livre de Poche, 2003, p. 36.)

contente pas de faire sortir les personnages pour laisser la place libre à d'autres : il motive leur sortie par la nécessité de poursuivre leur action ou leur conversation dans un hors-scène qui double ainsi imaginativement l'espace scénique. Mais c'est là un dispositif fragile, toujours menacé d'artificialité. Corneille se reproche ainsi d'avoir manqué au principe de « liaison de scène » entre les scènes 3 et 4 de l'acte IV :

C'est ce qui m'a fait rompre la liaison de scènes au quatrième acte, n'ayant pu me résoudre à faire que Maxime vînt donner l'alarme à Émilie de sa conjuration découverte au lieu même où Auguste en venait de recevoir l'avis par son ordre, et dont il ne faisait que sortir avec tant d'inquiétude et d'irrésolution<sup>6</sup>.

Or nous avons vu qu'il ne fait pas sortir Auguste sans raison puisque, dans l'état d'irrésolution où il se débat, il se résout à aller consulter les dieux, ce qui décide Livie à le suivre pour continuer son œuvre de persuasion. L'espace scénique est ainsi libéré pour que s'y rencontrent à nouveau Émilie et Fulvie, avant que Maxime y fasse irruption, sans que la dignité de l'empereur, ni la vraisemblance de ses actions aient eu à en pâtir. Le même procédé avait été mis en œuvre à la fin de la scène de la consultation politique (II, 1), sans défaut de liaison de scènes, puisque Auguste quittait son propre cabinet pour aller rendre compte à Livie des décisions qu'il venait de prendre, laissant ainsi le champ libre à la conversation de Maxime et de Cinna.

Mais ces déplacements motivés n'obéissent pas à la seule contrainte technique : ils remplissent aussi une fonction dramatique.

## 2. Assurer la cohérence de l'action

Quand Émilie annonce à la fin de l'acte I qu'elle se rend auprès de Livie pour ménager la défense de Cinna, sa déclaration prépare son retour sur la scène à l'issue d'un séjour chez l'impératrice qui a duré assez longtemps pour qu'elle ait eu le temps d'y voir arriver Auguste, satisfait d'avoir entendu l'avis de Cinna et de l'avoir récompensé ; elle est alors dans un état d'esprit tout à fait opposé à celui de Cinna, torturé par les remords et l'irrésolution, ce qui précipite leur entretien dans le conflit et les conduit à la rupture. De même l'ordre qu'Auguste murmure à Polyclète à la fin de son entrevue avec Euphorbe (IV, 1, 1099) prépare l'arrestation de Cinna que Fulvie racontera à Émilie trois scènes plus loin et sa comparution devant Auguste au début de l'acte V. Une même fonction d'anticipation est assumée par le rendez-vous « en présence d'Octave » qu'Émilie lance ironiquement à Maxime, laissant ainsi entendre qu'elle court se dénoncer à l'empereur. Son arrivée devant lui en compagnie de Livie révélera que l'entracte a été occupé par une nouvelle entrevue avec sa protectrice. Ces « intervalles des actes », comme les nommait Corneille, sont ici utilisés dans un souci d'économie dramatique, pour éviter les redondances d'information : il est inutile au public, déjà informé, d'entendre les confidences de Cinna à Maxime sur son amour, ni le récit qu'Euphorbe fait à Auguste. Il suffit qu'il assiste, au début de l'acte suivant à l'indignation et au désarroi des personnages trahis, et la puissance émotionnelle de la scène en est accrue.

Par ailleurs la poursuite de l'action de certains personnages hors de la vue des spectateurs pendant la durée de l'action scénique contribue aux « acheminements » nécessaires à la construction de l'intrigue. Il serait erroné de parler des « coulisses de

---

6. *Examen de Cinna*, éd. cit., pp. 35-36.

l'action », selon la formule usuelle, car c'est bien la même action qui se poursuit, en se ramifiant, hors de la vue du spectateur. Celui-ci est dès lors amené à considérer que pendant qu'il assiste à des scènes particulièrement animées et tendues, il se passe constamment hors de sa vue des actes et des dialogues tout aussi décisifs. Le drame y gagne en consistance, et sa temporalité se colore d'un sentiment d'imminence proprement tragique. Le va-et-vient entre scène et hors-scène contribue à construire une *dramaturgie des conflits en cascade*, qui exploite efficacement le sujet de *Cinna*.

### 3. Faciliter l'agencement de l'intrigue

Le respect de l'unité de lieu semble beaucoup moins en cause dans *Polyeucte*. Seul le sacrifice est concerné par cette règle puisque Félix doit nécessairement le célébrer dans le temple. Tous les autres hors-scène se déroulent dans le palais du gouverneur d'Arménie, qui est le lieu unique de l'action. Nous avons vu, avec l'exemple de l'entrevue de Pauline et de Sévère, que Corneille est soucieux de justifier dans son *Examen* la succession de dialogues de statuts hétérogènes dans un même espace scénique. Mais ici l'exigence de la *bienséance* s'ajoute à la nécessité de ménager la vraisemblance. Dans ce domaine, la principale règle est d'exclure de la scène des actes violents et tout particulièrement d'éviter « d'ensanglanter la scène », selon la formule consacrée. Aussi, bien que les supplices de Néarque et de Polyeucte se déroulent à l'intérieur du Palais, ils ne peuvent être représentés sur scène. Le martyr se trouve donc avoir le même statut dramatique que le bris des idoles, qui est aussi un acte violent.

Mais comme pour *Cinna* nous avons à nous demander si le respect de la règle n'est que négatif, conduisant à l'effacement pur et simple d'une scène potentiellement spectaculaire, où s'il produit des effets intéressants sur la construction même de l'intrigue.

Revenons sur le baptême de Polyeucte, qui est une invention de Corneille. Il avait sans doute de bonnes raisons de contredire la source hagiographique qui indiquait que Polyeucte a été sanctifié « sans autre baptême que de son sang<sup>7</sup> ». De fait l'action des deux premiers actes tire sa dynamique de cet événement inventé. On peut en détailler ainsi le profit dramatique. Premièrement, la nécessité de sortir du palais pour se rendre à la cérémonie du baptême justifie le long débat entre Néarque et Polyeucte, où celui-ci revient sur les craintes que Pauline fonde sur un songe prémonitoire : l'exposition en profite. Deuxièmement la brève scène d'affrontement entre les deux époux au moment de la sortie de Polyeucte témoigne de la foi de l'un et de l'attachement conjugal de l'autre : les données psychologiques du drame sont ainsi établies. Troisièmement, l'absence de Polyeucte dans le palais de la scène 3 de l'acte I à la scène 4 de l'acte II laisse le champ libre à Sévère pour une longue entrevue avec Pauline : le nœud s'ébauche. Quatrièmement Polyeucte se trouve pris, à son retour, dans l'illusion d'une liaison de scène fallacieuse : retrouvant Pauline en larmes, il croit qu'elle pleure son absence, et pense ainsi accomplir le conseil que lui donnait Néarque en I, 1 :

Votre retour pour elle en aura plus de charmes,  
Dans une heure au plus tard vous essuierez ses larmes.

---

7. « Martyr de saint Polyeucte » (éd. cit., p. 39). Corneille a repris littéralement la formule dans l'*Examen* : « ... [il] perdit la vie par l'ordre de son beau-père, sans autre baptême que celui de son sang. Voilà ce que m'a prêté l'histoire, le reste est de mon invention. » (Éd. cit., p. 41.)

(V. 97-98.)

Il s'y apprête, par une réplique qui tient du quiproquo :

C'est trop verser de pleurs, il est temps qu'il tarissent,  
Que votre douleur cesse, et vos craintes finissent :  
Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,  
Je suis vivant, Madame, et vous me revoyez.

(V. 593-596.)

Pauline ne relève pas la méprise, mais enchaîne sur le renouvellement de ses craintes en faisant part à son époux du retour de Sévère, aussitôt attesté par la convocation de Polyeucte au temple où doit s'accomplir la cérémonie qu'il est venu ordonner. C'est alors que Polyeucte décide de se déclarer chrétien en troublant le sacrifice : la crise tragique s'annonce. Or cette décision soudaine n'a de vraisemblance que parce qu'elle se fonde sur l'événement du baptême, qui, selon le témoignage même de Néarque, a valu à Polyeucte l'expérience fulgurante de la grâce :

Vous sortez du baptême, et ce qui vous anime  
C'est la grâce qu'en vous n'affaiblit aucun crime ;  
Comme encor tout entière, elle agit pleinement,  
Et tout semble possible à son feu véhément.

(V. 693-696.)

Polyeucte se trouve alors habité de cet esprit de sacrifice qu'il évoquait en I, 1 comme la conséquence désirable du baptême :

Votre Dieu, que je n'ose encor nommer le mien,  
M'en donnera la force en me faisant chrétien.

(V. 91-92.)

Son acte prend dès lors sa source dans sa foi nouvelle, alors même que Néarque, qui reconnaît que la sienne est usée par les péchés, la considère comme relevant d'un « zèle [...] trop ardent » (v. 653), avant de s'y laisser entraîner. Les conséquences scéniques multiples de l'action hors-scène du baptême nourrissent, on le constate, une dramaturgie dont le principe est *le décalage et le malentendu*.

Les événements confiés au hors-scène soutiennent ainsi fortement l'agencement de l'intrigue. En tissant une logique souterraine de l'action, le dramaturge semble vouloir démontrer que les événements qui échappent à la vue peuvent avoir des conséquences incommensurables. N'est-ce pas le principe même de la grâce ? Cette hypothèse nous conduit à dépasser l'analyse dramatique du hors-scène, pour interroger sa portée esthétique.

### III. Finalité esthétique des dispositifs scène / hors-scène

Les divers modes d'agencement de l'action scénique et de l'action hors-scène, ainsi que des deux espèces d'espaces qu'elles constituent, n'ont pas seulement une utilité fonctionnelle. Ils contribuent à la création de l'univers tragique, dont la consistance repose

sur l'implication du spectateur, par l'éveil de sa curiosité, et la sollicitation de ses émotions. Corneille est très conscient de cette dimension de son travail de dramaturge, et porte dans ses écrits théoriques une grande attention à la réception de ses pièces, aux effets produits sur le public. Nous reprendrons donc ses propres catégories pour interroger le hors-scène à partir des missions esthétiques qu'il assigne à ses tragédies. Le terme « esthétique » ne recouvre pas ici une typologie des ornements du discours dramatique, mais l'ensemble des perceptions, dispositions et émotions que suscite chez les spectateurs la représentation tragique.

### 1. *Éveiller la curiosité : la force de la narration*

Corneille attache aux actions scéniques et aux actions hors-scène deux valeurs complémentaires : le spectaculaire immédiat, et le spectaculaire restitué par la narration :

[...] le Poète n'est pas tenu d'exposer à la vue toutes les actions particulières qui amènent à la principale. Il doit choisir celles qui lui sont *les plus avantageuses à faire voir*, soit par la beauté du spectacle, soit par l'éclat et la véhémence des passions qu'elles produisent, soit par quelque autre agrément qui leur soit attaché, et cacher les autres derrière la Scène, pour les faire connaître au Spectateur, ou *par une narration*, ou par quelque autre adresse de l'Art<sup>8</sup>.

Si l'on considère que la narration utilise à plein le matériau proprement théâtral qu'est le langage, et sollicite fortement l'imagination des auditeurs, on peut concevoir, avec le dramaturge, que la narration n'est pas juste fonctionnelle, mais qu'elle peut répondre à une attente forte du public et lui procurer une vive satisfaction :

[les narrations] qui se font des choses qui se passent derrière le Théâtre depuis l'action commencée, font toujours meilleur effet [que celles des événements advenus avant le début de l'action], parce qu'elles *sont attendues avec quelque curiosité*, et font partie de cette action qui se représente<sup>9</sup>.

C'est le cas de la profanation du temple. Le récit qui en est fait sur scène obéit à une nécessité interne : il faut informer un personnage principal qui n'y a pas assisté, Pauline. Le récit est alors d'autant plus nécessaire qu'il produit des effets sur la scène même. Pauline subit doublement le choc de la surprise : elle apprend que ce qu'elle pensait devoir être une cérémonie pacificatrice<sup>10</sup> a tourné à la profession de foi scandaleuse de son époux, et, par ailleurs, elle comprend rétrospectivement les raisons de la fuite précipitée de Polyeucte qui allait alors à son insu recevoir le baptême<sup>11</sup>. Le récit de Stratonice éveille donc vivement, par l'entremise de sa destinataire, la curiosité du public. Il contient en outre un enjeu idéologique qui contribue à préparer la conversion finale de Pauline. Stratonice y fait paraître toute sa haine de la religion chrétienne qu'elle ne comprend pas et dont les valeurs

8. Troisième Discours, « Des trois unités », éd. cit., p. 135.

9. *Id.*, p. 138.

10. Eh bien, ma Stratonice  
Comment s'est terminé ce pompeux sacrifice ?  
Ces rivaux généreux au temple se sont vus ?  
(V. 765-767.)

11. Ce perfide tantôt, en dépit de lui-même  
L'arrachant de vos bras le traînait au baptême.  
(V. 809-810.)

manifestes heurtent son bon sens et sa morale médiocre. Mais Pauline ne consent pas à renier son mari pour avoir embrassé la cause des chrétiens, en dépit du conseil insistant de sa suivante<sup>12</sup>. Bien qu'elle ne conteste pas son point de vue, elle condamne son langage comme offensant à son égard :

Il est ce que tu dis, s'il embrasse leur foi,  
Mais il est mon époux, et tu parles à moi.  
(V. 787-788.)

Cette modération du discours engage chez elle la possibilité d'accueillir le point de vue chrétien, et prépare ainsi la vraisemblance de sa conversion finale.

Ainsi cette narration d'une action hors-scène place le public dans une position fort intéressante de surplomb. Sa connaissance de toutes les interactions scéniques lui donnaient de l'avance sur Pauline : il était averti du projet de bris des idoles, il apprend par Stratonice ses modalités d'exécution, l'effet produit sur l'assistance, et en même temps jouit de la surprise de Pauline et peut, à partir de sa réaction, anticiper sur la suite de l'intrigue. Sa curiosité est à la fois satisfaite et relancée. Il participe activement au climat tragique tout en gardant la distance suffisante pour en apprécier la spécificité. La curiosité débouche sur l'intérêt, une disposition à la fois intellectuelle et affective.

## 2. *Susciter l'intérêt*<sup>13</sup> : la spécificité du sujet

Le sujet de *Cinna*, c'est la conspiration. L'agencement scène / hors-scène exploite et soutient cette spécificité. En effet la dynamique du *secret*, propre au sujet de la conspiration, est mise en place par le doublage continu de l'action scénique par l'action hors-scène.

Le sujet de *Polyeucte*, c'est la conversion, qui ressortit du *mystère*. Ce qui est placé hors-scène, ce sont les expériences inspiratrices de la conversion : le baptême pour Polyeucte, puis la vision du martyr de Néarque ; la participation au supplice de Polyeucte pour Pauline. Les deux témoins reviennent sur scène transformés par ces expériences restées invisibles au spectateur.

Alors que la dramaturgie de *Cinna* vise à la *révélation au grand jour* de tous les secrets (la structure de l'acte V est fondé sur ce principe des dénonciations successives des conjurés proches d'Auguste), le principe dramaturgique de *Polyeucte* est la *préservation du mystère*. Les supplices restent des scènes invisibles, qui n'accèdent pas, ou très peu, à la narration. Entre le supplice de Néarque et le supplice de Polyeucte, on peut toutefois noter une gradation significative. Félix a donné l'ordre de supplicier Néarque sous les yeux de Polyeucte, escomptant qu'il reculerait d'horreur devant les conséquences de son engagement :

Et nous verrons bientôt son cœur inquiété

---

12. Il vous donne à présent sujet de le haïr,  
Qui trahit tous nos dieux aurait pu vous trahir.  
(V. 791-792.)

13. INTÉRESSER, se dit aussi en Morale de l'émotion des passions. Un bon Orateur doit *Intéresser* les Juges, les Émouvoir à la colère, à la compassion. On *s'intéresse* dans les spectacles ; dans les représentations fabuleuses, quand l'Auteur sait bien Émouvoir les passions. » (Furetière, *Dictionnaire universel*.)

Me demander pardon de son impiété.  
(III, 3, v. 887-888.)

Aussi quand Albin revient sur scène annoncer à Félix, en présence de Pauline et de Stratonice, la mort de Néarque, l'attention de toute l'assemblée se porte sur l'attitude de Polyeucte plutôt que sur les souffrances de Néarque :

Et notre Polyeucte a vu trancher sa vie<sup>14</sup> ?  
(V. 957.)

L'ellipse répond à un double souci d'économie dramatique et de vraisemblance psychologique. Le second supplice se déroule dans des circonstances très différentes. Pauline a voulu accompagner son époux dans la mort :

Je te suivrai partout et mourrai si tu meurs.  
(V, 3, v. 1681.)

Quand elle revient sur scène (V, 5), c'est pour accuser son père du meurtre de Polyeucte et l'inciter à l'assassiner à son tour : « Père barbare, achève, achève ton ouvrage... ». La scène du supplice vaut alors essentiellement par son effet sur sa principale spectatrice. Ce qui lui donne l'audace de renier son père et ses dieux, c'est la *grâce* que lui a procuré le martyr de son époux. À l'horreur du spectacle sanglant se substitue dans son imagination l'image réconfortante de l'accueil dans la communauté des saints :

Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas.  
Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras.  
(V. 1733-1734.)

Corneille a expliqué dans l'*Examen* le principe de l'ellipse narrative au dénouement de *Polyeucte* :

Je n'ai point fait de narration de la mort de Polyeucte, parce que je n'avais personne pour la faire, ni pour l'écouter, que des païens qui ne la pouvaient ni écouter ni faire, que comme ils avaient fait et écouté celle de Néarque; ce qui aurait été une répétition et marque de stérilité, et en outre n'aurait pas répondu à la dignité de l'action principale, qui est terminée par là. Ainsi j'ai mieux aimé la faire connaître par un saint emportement de Pauline que cette mort a convertie, que par un récit qui n'eût point eu de grâce dans une bouche indigne de le prononcer<sup>15</sup>.

---

14. Resté seul avec Albin, Félix l'interroge sur les circonstances de la mort de Néarque : « Albin, comme est-il mort ? » (V. 993.) Mais Albin, qui a bien saisi sur quoi portait la question, répond en décrivant l'attitude du supplicié et non pas en faisant le tableau du supplice :

En brutal, en impie,  
En bravant les tourments, en dédaignant la vie...  
(V. 993 sqq.)

L'interrogatoire rebondit alors sur Polyeucte, seul véritable objet des préoccupations de Félix :

FÉLIX  
Et l'autre ?  
ALBIN  
Je l'ai dit déjà, rien ne le touche...  
(V. 998.)

15. *Examen de Polyeucte*, éd. cit., p. 46.

Son explication coïncide avec l'intuition du spectateur : l'ellipse du récit donne corps au mystère en présentant les effets de la scène invisible. Il s'agit dans *Polyeucte* de *représenter l'irreprésentable* : l'action de la grâce sur les âmes. L'implication des spectateurs est alors très particulière. Comment le hors-scène participe-t-il à la production des émotions tragiques ?

### 3. Produire les émotions tragiques : l'alliance de la pitié et de l'admiration

Au chapitre 14 de *La Poétique*, Aristote énonçait le principe suivant :

La tragédie ne doit point donner toutes sortes d'émotions, mais celles-là seulement qui lui sont propres. Puisque c'est par la pitié et la terreur que le poète tragique doit produire le plaisir, il s'ensuit que *ces émotions doivent sortir de l'action même*.

Or nous pouvons constater que le récit d'une action hors-scène occupe une place également décisive dans l'économie des émotions de l'une et l'autre tragédie. Mais le récit de l'assemblée des conjurés suscite-t-il les mêmes sortes d'émotions que le récit du sacrilège des futurs martyrs ? Dans l'un et l'autre cas ces émotions sont représentées sur la scène par les personnages des auditrices : Émilie et Pauline. Émilie a laissé paraître dans son monologue la *pitié* que lui inspirent les dangers auxquels elle expose Cinna en lui confiant sa vengeance. L'arrivée sur scène de Cinna et son récit de l'assemblée des conjurés efface la pitié (ainsi que la crainte de tomber dans le même malheur) par l'admiration, une admiration à forte connotation morale, comme l'exprime Émilie à travers la valorisation de l'honneur de Cinna :

Et dans un tel dessein le manque de bonheur  
Met en péril ta vie et non pas ton honneur.  
(I, 3, v. 263-264.)

Ce récit, par sa puissance rhétorique, est déterminant pour le destin des émotions tragiques : on le constate à la scène suivante, où l'inquiétude suscitée par la convocation d'Auguste suscite moins chez Émilie la pitié et la crainte que l'admiration anticipée pour une mort glorieuse :

Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain,  
Et par un beau trépas couronne un beau dessein.  
(I, 4, v. 331-332.)

Elle est un bon repère pour les émotions du spectateur, puisque son admiration pour Cinna sera soumise à des fluctuations à la mesure des atterroiement de celui-ci, jusqu'à être surpassée par une admiration qui tient de l'étonnement fasciné pour l'acte de clémence d'Auguste. La dramaturgie du hors-scène, centrée sur l'éclat des révélations, produit en quelque sorte un trajet à ciel ouvert des émotions tragiques, suscitant une forme d'adhésion du spectateur aux émotions des personnages.

Il en va autrement du récit de Stratonice : il provoque sur sa destinataire une pitié et une admiration paradoxales, en ce qu'elles se construisent contre les intentions de la narratrice. Par son jugement négatif et son vocabulaire injurieux, Stratonice entend susciter chez

Pauline la réprobation horrifiée des actes de son époux, et la répudiation morale de l'époux lui-même. Or elle n'obtient que la pitié et l'étonnement devant l'inexplicable :

Quelque chrétien qu'il soit, je n'en ai point d'horreur.  
Je chéris sa personne, et je hais son erreur.  
(III, 2, v. 799-800.)

Or le spectateur hérite de ce paradoxe, dans une forme de redoublement. Il ne peut en effet qu'étendre la pitié à Pauline dont il voit sur la scène les marques du désarroi, et admirer qu'elle ne cède pas à l'exécration générale des chrétiens. En outre, la perception horrifiée du sacrilège qu'exprime Stratonice éveille, paradoxalement aussi, son admiration de chrétien pour un acte qu'il évalue en fonction de sa propre foi et de sa connaissance des vies des saints aux temps de la persécution. Corneille visait sans doute cette écoute paradoxale en mettant dans la bouche du témoin de la profanation du temple ce que ses contemporains ont entendu comme des « injures » à la limite du blasphème. Aussi s'étonne-t-il dans l'*Examen* de n'avoir pas été compris. Mais l'admiration morale se double d'un étonnement devant le gouffre de malentendu entre païens et chrétiens que le drame met en scène. Le spectateur est ainsi prédisposé à recevoir supplices et conversions qui forment le dénouement de la tragédie dans un mélange de pitié et d'exaltation propre à la perception du mystère de la grâce. La dramaturgie de l'invisibilité est comme une leçon de théologie concrète que lui délivre la tragédie.

## Conclusion

Ce double parcours à travers le hors-scène a mis en lumière des écarts dramaturgiques et esthétiques entre *Cinna* et *Polyeucte* : dramaturgie du conflit multiplié contre dramaturgie du malentendu, esthétique des révélations et de l'éclat contre esthétique du mystère. Si nous considérons les frontispices sous cet éclairage, nous constatons qu'ils portent cet écart et indiquent une complémentarité. À l'évidence de la scène de pardon et de la réconciliation dans la reconnaissance du pouvoir légitime, s'oppose le tumulte d'une action incompréhensible à ses premiers témoins. Le frontispice de *Cinna* semblait pouvoir offrir un tableau de la fin de l'histoire. Mais l'histoire ainsi arrêtée dans la conjonction immobile des corps et l'apaisement des consciences exigeait d'être relancée dans le mouvement. C'est ce mouvement de relance qu'opère le bris des idoles du paganisme par *Polyeucte*. L'histoire de l'Empire romain qui semblait figée dans sa puissance, la pérennité de ses institutions, de ses rites et de ses croyances, se trouve fracturée par sa confrontation violente avec la nouvelle religion, qui étonne et scandalise avant de s'immiscer silencieusement dans les consciences. Le graveur a choisi de représenter au frontispice l'événement qui fait advenir dans l'ordre du visible le cheminement invisible de l'histoire. La conversion en chaîne qui touchera finalement l'empereur lui-même (Constantin I<sup>er</sup> au début du IV<sup>e</sup> siècle) donnera à l'empire romain sa dimension universelle, littéralement *catholique*. Auguste conférait la légitimité à un pouvoir conquis dans la violence par un acte éthique. Avec la conversion de l'empereur, tout pouvoir désormais sera soutenu par Dieu, fondement de toute légitimité (alors qu'aux yeux du servile Félix, c'était l'empereur qui soutenait les dieux). À son échelle, la tragédie

fait lien entre l'histoire ancienne et la politique contemporaine. Ne peut-on percevoir dans le diptyque *Cinna/Polyeucte* les linéaments d'une pensée de Corneille sur ce début des années 1640 où se précipite dans la violence la fin d'un règne ? On pouvait espérer qu'un prince idéal finirait l'histoire, mais on vit nécessairement dans une histoire ouverte, rendue violente par l'irruption d'une radicalité d'origine transcendante.