



Le centre et ses activités Ressources L'équipe Dramatica

Gaël Le Chevalier, De l'idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille

Parler de politique dans l'œuvre de Thomas Corneille ressemble à une gageure, tant son œuvre paraît diverse ; l'image de Protée vient en effet naturellement sous la plume du lecteur ou du critique pour évaluer la multiplicité générique des œuvres du frère cadet du « Grand Corneille » : comédies, tragédies romanesques, historiques, mythologiques, réécriture, pièces à machines, opéras... Où se nicherait alors la question du « politique » dans une écriture aussi protéiforme ?

Son étude dans une œuvre aussi vaste semblerait en effet relever d'un travail complexe bien plus large que ne le permet l'objet de cette présentation. Mais Thomas Corneille – c'est une chance – est d'abord et pleinement, en transcendant la diversité, un homme de théâtre. Il peut donc être opportun, sans tomber dans une fastidieuse étude thématique, d'examiner la question non pas de la politique dans son œuvre mais de la représentation de la politique, de sa mise en jeu dans le spectacle théâtral à un moment précis de la carrière de l'auteur de Timocrate.

Si, dans cette perspective, on serait tenté de se tourner naturellement et seulement vers son œuvre tragique, cette restriction serait une perspective trompeuse :
 -d'abord la politique n'est pas seulement liée au genre tragique, et moins encore aux tragédies historiques comme on pourrait être enclins à le penser : Le Geôlier de soi-même ou Bérénice sont à leur façon aussi politiques que Stilicon ou Le Comte d'Essex.
 -ensuite cette représentation de la politique n'est pas toujours tragique dans le sens ou elle n'est pas, comme le rappelle Serge Doubrovsky à propos de Pierre Corneille, « destructrice de l'ordre qu'elle prétend imposer » **1** : elle est au contraire constitutive d'un ordre nouveau, ou la mise en jeu du politique va répondre à l'idéologie.

C'est simplement cette évolution et ses conséquences que l'on va étudier, évolution qui se dessine, semble-t-il, dans la deuxième moitié des années 1650, au moment où le Rouennais propose au public sa première tragédie, *Timocrate* (1656), début d'une longue série de pièces parfois galantes comme *Bérénice* (1658), *Darius* (1658-59) ou plus tardivement *Pyrrhus* (1663-64).

Comment Thomas Corneille, tout en écrivant des tragédies inévitablement « politiques » (en tant qu'elles donnent à voir les questions du pouvoir et de l'organisation collective de la société), parvient-il à faire évoluer la question idéologique au profit d'une mise en jeu du politique ? Comment, pour le dire autrement, passe-t-on de la politique au théâtre à la théâtralité du politique et d'une attention doctrinale (quelle est la signification politique de la tragédie ?) à une attention théâtrale et galante (quelle est le sens de la fable, comment s'y reconnaître ?) qui s'incarnerait, pour le public galant, dans une dialectique de l'amour et de la gloire.

Deux temps pour examiner cette évolution à la moitié des années 1650, et deux pièces –deux succès – qui seront plus particulièrement étudiées pour penser l'amour, la gloire et la guerre comme une mise en jeu du politique : une comédie, *Le Geôlier de soi-même*, représentée fin 1655, une tragédie, *Timocrate*, montée en novembre 1656, de l'archéologie du politique à la dialectique de la gloire.

I. ARCHEOLOGIE DU POLITIQUE : LA « COMEDIE HEROÏQUE » OU L'ETHOS A L'EPREUVE DU BURLESQUE

La question de la politique ne surgit pas en effet comme une évidence dans la première tragédie de Thomas Corneille. Le dramaturge a déjà écrit sept comédies, et il serait réducteur de limiter son écriture comique à une simple transposition des comedias espagnoles, d'autant que point une évolution réelle, et qu'il est possible d'examiner dans la période 1655-1657 un trio de pièces constitué par *Le Geôlier de soi-même* (fin 1655), *Timocrate* (novembre 1656) et *Le Charme de la voix* (début 1657) pièces dans lesquelles, malgré la différence générique, on peut relever, rapidement, une mise en jeu du politique.

Le personnel dramatique de ces trois pièces est très similaire et constitue un effort pour tendre vers le modèle théorique proposé par Pierre Corneille dans l'épître à Monsieur de Zuylichem qui précède *Don Sanche d'Aragon* :

Que si vous trouvez quelque apparence en ce raisonnement, et ne désapprouvez pas qu'on puisse faire une tragédie entre des personnes médiocres, quand leurs infortunes ne sont pas au-dessous de sa dignité, permettez-moi de conclure, *a simili*, que nous pouvons faire une comédie entre des personnes illustres, quand nous nous en proposons quelque aventure qui ne s'élève point au-dessus de sa portée. Et certes, après avoir lu dans Aristote que la tragédie est une imitation des actions, et non pas des hommes, je pense avoir quelque droit de dire la même chose de la comédie, et de prendre pour maxime que c'est par la seule considération des actions, sans aucun égard aux personnages, qu'on doit déterminer de quelle espèce est un poème dramatique. **2**

Pierre Corneille, plus aristotélicien qu'horatien, conclut logiquement, *a simili*, que la comédie peut contenir des personnages nobles – de même, dit-il malicieusement, que la tragédie serait tout à fait fondée à raconter les malheurs de « nos semblables », soient des personnages de rang ordinaire. Thomas Corneille assume pleinement cette démonstration, mais là où son frère aîné restait finalement « académique » dans le choix des

personnages (« Don Sanche est une véritable comédie, quoique tous les acteurs soient ou rois ou grands d'Espagne... », toujours dans l'épître **3**), il n'hésite pas à mêler des « personnes médiocres » et des princes, et conséquemment à lier dans une même pièce l'héroïsme et le burlesque. Cette présence princière suffit cependant à légitimer la notion de politique dans ces pièces, et la tonalité générale du *Geôlier de soi-même* par exemple ne doit faire oublier ni le statut du héros ni l'enjeu politique qui annonce des tragédies comme *Timocrate*.

Dans *le Geôlier*, la Sicile est en guerre contre le royaume de Naples. Frédéric, le prince de Sicile a tué Rodolphe, prince de Naples dans un tournoi (il doit alors se cacher) mais il se trouve retenu par amour pour Laure, princesse de Naples **4**). La tension politique est évidente : pour épouser Laure, il faut obtenir le pardon du roi pour le meurtre de Rodolphe et la paix entre les royaumes (puisque Frédéric est Sicilien et Laure Napolitaine). L'intervention burlesque de Jodelet, qui usurpe l'identité de Frédéric devient alors un instrument politique : c'est Jodelet lui-même, mis en demeure de choisir entre sa mort et la paix, qui va permettre la réconciliation des deux peuples et, indirectement, le pardon du roi.

Plusieurs remarques sur cette dimension politique de la pièce :

1. La présence de Jodelet, sur ce plan là, fonctionne comme un trompe-l'œil : la répartition des personnages par scène indique clairement que ce protagoniste, malgré le titre courant que prit rapidement la pièce (Jodelet prince), n'est pas le plus important : il est certes présent dans un tiers des scènes (11 scènes sur 33), mais c'est autant ou presque que les personnages plus « politiques » comme Laure, « princesse de Naples » (11 scènes), Isabelle, « princesse de Salerne » (10 scènes) ou même le roi de Naples (9 scènes) ; c'est même Frédéric qui occupe le plus souvent le théâtre, avec près de la moitié des scènes (16 sur 33). Par son statut, la politique s'invite dans la pièce et le genre comique cautionne ici une vision optimiste de la résolution d'un conflit : le mélange des tons sert à la fois le projet théâtral (Le *Geôlier* tente de réaliser l'idée d'une comédie héroïque) et le projet politique d'une paix entre États **5**.

2. La pièce trouve aussi et ainsi à s'accomplir dans le personnage de Frédéric, dont l'héroïsme et le statut politique se confondent dans l'assomption tragi-comique du prince. Dès le début de la pièce, l'écuyer de Frédéric décrit la situation de son maître dans des termes proches de la « comédie héroïque » rêvée par le frère aîné de Thomas :

OCTAVE
Seigneur, ce faux habit éloigne la tempête
Dont le coup imprévu menaçait votre tête ;
Mais craignez du Destin les revers éclatants,
Songez qu'un Prince a peine à se cacher longtemps,
Et que de sa grandeur le brillant caractère,
A parlé mille fois de ce qu'il voulait faire.

L'idée que la vertu transparait malgré les déguisements, les détournements ou les coups du sorts qui nous font élever ailleurs que là où notre rang nous appellerait légitimement, se retrouve pleinement dans la comédie héroïque de Pierre Corneille, pièce dans laquelle, selon l'expression de Georges Forestier, « le héros est un roi chez qui tout laissait deviner, sous le masque d'un simple aventurier, sa supériorité native » **6**.

Plusieurs passages du *Geôlier* regardent ainsi vers des genres plus élevés que la comédie, genres héroïques, tragi-comiques ou même tragiques, préparant les tragédies à venir et signifiant déjà, dans un triple jeu dialectique les liens de la politique :

- avec la guerre d'une part,
- avec l'amour de l'autre part (deux princesses aiment Frédéric **7**),
- et avec l'humour enfin – le personnage de Jodelet pouvant s'interpréter comme l'image burlesque et dégradée de l'ethos aristocratique.

3. On comprend alors en quoi cette pièce participe du trio détourné plus haut (*Le Geôlier de soi-même*, *Timocrate*, *Le Charme de la voix*), et annonce à la fois la dialectique de l'amour et de la guerre et celle de l'amour et de la gloire telle que l'on va l'identifier dans les tragédies « galantes » à venir. L'image burlesque de Jodelet ne doit pas en effet faire oublier que la menace qui pèse sur le royaume de Naples n'est pas vaine dans la pièce : on apprend même que la flotte sicilienne est au large de Gayette (acte II, scène 3) et dans l'acte IV, c'en est fait de la ville :

| L'ennemi par surprise est entré dans Gayette. **8**

Or, c'est l'amour de Frédéric pour Laure qui – indirectement – sauve la Sicile, l'union des princes consacrant *de facto* l'alliance politique. Si l'on y ajoute le dédoublement d'un personnage qui est son propre prisonnier (le Prince de Sicile garde Jodelet pris pour le Prince de Sicile), on ne peut qu'être frappé par une proximité avec *Timocrate* qui curieusement n'a que rarement, à notre connaissance, été relevée **9**). Qu'est-ce d'autre dans cette tragédie de 1656 que l'histoire d'une guerre (Argos contre la Crète), d'un roi retenu à la cour de la Reine d'Argos par amour, tandis que de la même façon la flotte crétoise croise au large d'Argos dès le début de la pièce ?

| Déjà devant Argos sa flotte ose paraître. **10**

Le jeu d'identité, connu et étudié dans *Timocrate* **11** et dans *Le Geôlier de soi-même* se retrouvera dans *Le Charme de la voix* en 1657, pièce qui elle aussi repose sur une usurpation d'identité **12**.

Ces deux succès comme l'échec à venir du *Charme de la voix* annoncent donc bien une mise en jeu du politique, l'affrontement des États permettant dans tous les cas la contradiction puis la résolution d'amours princiers ; il y a en tout cas intrication de l'amour et de la politique, dans une visée qui célèbre dans *Le Geôlier de soi-même* ou *Le Charme de la voix* l'inféodation de la politique à l'amour : c'est à cause de la situation politique que la relation amoureuse est contrariée, mais c'est inversement grâce à la passion des amants que se dessine une solution pacifique.

Reste à voir, dans les tragédies qui succèdent à ces pièces – et en particulier dans *Timocrate* – si cette dialectique se vérifie de la même façon ou si le genre – et conséquemment les attentes du public – suffisent à modifier la perspective.

II. LA DIALECTIQUE DE L'AMOUR ET DE LA GLOIRE OU LA MISE EN JEU DU POLITIQUE

A. La gloire comme mise en jeu du regard

Rappelons, sans la lecture péjorative qu'on en a souvent proposée, que Thomas Corneille écrit pour satisfaire un public varié, mais que cette écriture dramatique correspond aussi à une stratégie précise fondée sur une entreprise de séduction et de légitimation de son œuvre auprès des mondains, des lettrés et des doctes. En choisissant le genre tragique, Thomas Corneille rejoint d'une certaine façon les aspirations de ce public lui-même hétérogène mais il s'expose par là à ses attentes : le spectateur n'est pas dans les mêmes dispositions face à une tragédie, dont la fable peut se lire comme la révélation « théâtrale » des interactions qui existent entre le collectif et le particulier, l'étatique et le passionnel, faisant du spectateur un « juge », comme le rappelle Christian Biet, signalant

que la tragédie lève le voile des conduites politiques et des passions humaines, de l'homme et de l'État, qu'elle représente des moments extraordinaires qui permettent de comprendre en s'émouvant et d'explorer des comportements exceptionnels en disposant sur la scène des éléments contradictoires destinés à mettre le spectateur en position de juge. **13**

Cette articulation du politique et du passionnel était déjà présente dans les comédies encadrant *Timocrate*, la passion amoureuse permettant, par le truchement burlesque de Jodelet dans *Le Geôlier de soi-même*, la résolution de conflits interétatiques. On pourrait s'attendre, dans une dimension tragique d'autant plus présente qu'elle est « familiale » (Thomas était bien sûr spectateur de Pierre), à un pièce « politique » où l'intérêt particulier serait transcendé par une volonté plus grande. Pour le dire en terme spécifiquement cornélien, on attendrait un « projet héroïque » (Serge Doubrovsky) où la gloire surpasse l'amour. Or ces deux notions qui sont, on le comprend, éminemment « politique » (gloire et amour) sont bien présentes dans les « tragédies galantes » de Thomas Corneille, de *Timocrate* à *Pyrrhus* : encore faut-il s'entendre sur ces deux notions.

Dans un article sur les tragédies de Thomas Corneille, Marcel Oddon, étudie entre autres **14** dans ce qu'il appelle l'« univers sémantique » des personnages la notion de gloire en la comparant à celle de Pierre, et constate que le mot revient 65 fois dans *Timocrate* **15**. De plus – et cela peut surprendre – il constate dans le corpus des tragédies fraternelles que le mot « gloire » se retrouve plus souvent chez Thomas que chez Pierre (deux fois plus, selon Oddon) ; mais là encore, il s'agit d'un trompe-l'œil, car d'un frère à l'autre, ce mot prend un sens distinct : à la gloire comme valeur déployée par le Grand Corneille succède la gloire comme notoriété chez Corneille le Jeune, et ses personnages, pour citer Marcel Oddon

attachent plus de prix à la célébrité que ces exploits apportent au héros, qu'à la qualité qui les a rendus possibles. **16**

L'exploit ne vaut plus en lui-même : ce serait le regard que l'on porte sur lui qui en signifierait la valeur. Il serait davantage question de la représentation que de la valeur qui en fonde les enjeux : la dimension politique, enjeu fondamental des exploits individuels, serait mise en scène non au profit d'une réflexion idéologique mais d'une notoriété acquise, d'une gloire qui n'existerait que parce qu'elle est connue et célébrée.

Plus loin, la question politique dans ces tragédies deviendrait alors la mise en abyme du regard porté par le spectateur sur la pièce : ce dernier, juge des exploits et des péripéties présentées, donnerait son sens au spectacle par un discours ultérieur qui en fonderait l'importance, à la manière d'un processus mondain fondé sur une légitimation discursive. Cette exposition aux regards prendrait alors le nom de « gloire » dans la tragédie « galante », le héros tragique devenant par ses exploits le lieu de convergence des regards.

On comprend dans cette perspective que la dialectique de l'amour et de la politique, relevée dans les comédies, soit intimement liée dans une pièce « galante » à la question de la notoriété et de la gloire.

B. Le regard comme mise en jeu de la gloire

Remarquons cependant que cette « gloire » ne signifie en rien que les vertus exaltées soient toujours molles ou fades, et on confond trop souvent célébrité et galanterie, la seconde éclipsant les mérites qui ont permis d'atteindre la première. Les héros de Thomas Corneille peuvent être à la fois galants et héroïques. Il ne faudrait pas ainsi ramener les personnages de Thomas Corneille, dans une vision simplificatrice, à de tendres galants qu'aucun intérêt supérieur ne peut contraindre.

Prenons un exemple dans *Timocrate*. A la fin de l'acte IV, Cléomène dévoile à la Reine d'Argos sa véritable identité. Cette révélation spectaculaire fait oublier que ce climax est précédée d'une scène brève mais d'une grande violence psychologique qui exprime sèchement la vassalité des princes sujets à l'égard de leur roi. Trasille, accusé d'avoir dénoncé dans l'arrestation de Timocrate une imposture qui n'en est pas une (puisque Timocrate, rhétorique paradoxale, est bien entre les mains de la reine), se tait face aux allégations de Cléomène et affirme à la fin de la scène :

TRASILLE
Je me retire,
Et n'en ai que trop dit pour n'avoir rien à dire ;
Mais si j'ai découvert ce qu'il fallait cacher,
Vous aurez peu, Seigneur, à me le reprocher. **17**

Trasille, qui a peut-être nui à la « gloire » de son roi, préfère mourir que d'accepter un tel affront. Ce sentiment ne naît pas d'une célébrité éclipsée, mais du risque d'avoir souillé l'image et l'honneur de Timocrate qui aurait menti à la Reine d'Argos. La gloire repose ici, du côté de Trasille sur le devoir d'obéir aux desseins de son roi, et du côté de Timocrate, sur la nécessité ne pas entacher son honneur en laissant entendre qu'il est un lâche ou un imposteur **18**. C'est bien la réputation de Timocrate qui est en jeu, mais elle n'exclut pas le sens du devoir. Cette scène a révélée la fidélité de Trasille et son dévouement. Elle montre aussi que nous sommes arrivés aux limites du jeu d'identité : des vassaux peuvent perdre leur vie dans ce jeu de dupes. Il faut alors, logiquement, révéler la vérité pour rendre au vassal dévoué la protection qui lui est due. Timocrate apprend la vérité à la Reine dans la scène suivante. Dans le même mouvement que la scène précédente avec Trasille, le héros se fait vassal et n'hésite pas à remettre sa vie entre les mains de la Reine pour qu'elle satisfasse son désir de vengeance :

Mais le vrai roi de Crète enfin vous est remis,
Sa vie est en vos mains, et tout vous est permis. **19**

Le courage du héros ne peut pas ici être mis en doute. Mais ce qui est intéressant, c'est que cet héroïsme a besoin d'être confronté au regard d'un personnage qui peut en comprendre la portée. Roi de Trasille, Timocrate peut apprécier le sacrifice de son sujet dans la scène précédente. La Reine, au moment de la révélation de Cléomène, est encore sa souveraine puisque ce héros s'est offert à secourir Argos. Elle peut donc comprendre la valeur de la révélation que lui fait Cléomène-Timocrate. Ce qui fait la spécificité de la gloire chez Thomas Corneille n'est donc pas cette recherche de la seule célébrité, même si celle-ci est présente dans les pièces galantes, mais le regard qui fonde la gloire et la rend lumineuse aux yeux de tous. La Reine n'est ici qu'un relais du regard que tous bientôt vont porter sur le héros. Lorsque Timocrate offre sa vie à la reine, il accepte la mort sans sourciller. Pourquoi ? Parce que la vengeance de la Reine sera précédée, selon son propre serment, par son mariage avec Ériphile :

Mais s'il vous faut mon sang pour réparer l'offense
D'avoir fait malgré vous trembler votre vengeance,
J'ai l'avantage au moins qu'en me privant du jour
Votre haine est forcée à payer mon amour... **20**

Certes, Timocrate ici n'est pas Horace : l'intérêt supérieur n'est pas seul à le gouverner, et en se sacrifiant il obéit aussi à la passion qui le gouverne. Mais cette passion amoureuse, dans l'esthétique précieuse, n'est rien d'autre qu'une vassalité sentimentale. Comme Trasille s'est sacrifié parce que son roi pouvait en apercevoir la gloire, Timocrate meurt parce qu'Ériphile, consacrée comme son épouse, pourra comprendre et relayer la gloire du héros. Dans la logique spéculaire qui guide les héros du dramaturge, l'amour accomplit la gloire en la révélant dans les yeux d'une altérité singulière, celle de l'amante : Ériphile, qui reprochait son imposture à Cléomène dans l'acte IV **21**, est transfigurée par ce sacrifice. Son propre courage est le relais idéal de la réputation glorieuse de son amant. Aussi se plaint-elle, au début de l'acte V, de l'ingratitude du peuple. Cette scène suit immédiatement la révélation de Timocrate à la Reine. La gloire du héros peut désormais se refléchir dans le regard de l'amante :

ÉRIPHILE
Quoi donc ? ce peuple ingrat perd déjà la mémoire
Que c'est de ce héros qu'il tient toute sa gloire,
Et que sans son secours peut-être qu'à leur choix,
Chez les Messéniens nous prendrions des rois ?

CLEONE
L'effroi qu'il a conçu des serments de la Reine
Ne lui laisse plus voir ce qu'a fait Cléomène... **22**

Ériphile rappelle que les exploits guerriers de Cléomène ont rendu le peuple argien glorieux ; cette gloire, devenu collective, provoque à la fois la lucidité de la future épouse et l'aveuglement de la foule. La diffraction est imparfaite : la Reine, qui se sent manipulée par Timocrate, ne refléchit pas la lumière glorieuse du héros. Mais l'amour joue ici le rôle d'un catalyseur qui permettra, dans le coup de force final, de surpasser le serment de la Reine par l'obéissance au vainqueur des Argiens. Cette inversion permettra à la Reine, à son tour, d'accéder à une forme de générosité que Timocrate, devenu son égal, peut apprécier. La gloire du héros, qui n'exclut pas les vertus morales et militaires qui peuvent la fonder chez Pierre Corneille, trouve chez Thomas son accomplissement dans l'amour. La gloire et l'amour se trouve liés par un jeu réciproque de soumission, l'amant se soumettant à l'amour, l'amante à la gloire du héros. La vertu du héros est en quelque sorte inaccomplie si elle ne trouve dans l'amour le moyen de se transformer en gloire. Le dénouement de Timocrate est à cet égard significatif et peut se lire comme l'aboutissement de ce processus :

NICANDRE
(...)
Mais bientôt le respect a su régler ma foi
Quand dans ce Cléomène il m'a fait voir un Roi.

TIMOCRATE
Ô rival généreux, pour qui son grand courage
Rend même une couronne un trop faible partage !
Vous n'envieriez jamais la fortune d'un roi
Si vous êtes content de régner avec moi.
Mais vous, Madame, enfin êtes-vous satisfaite ?
Je vous avais promis la couronne de Crète,
Et quand avec mon cœur je la mets à vos pieds,
Ai-je à craindre aujourd'hui que vous la refusiez ?
Ce cœur vous déplaît-il offert par Timocrate ?

ÉRIPHILE
Je lui dois trop, Seigneur, pour vouloir être ingrate,
Et quand nous aurions droit encor de le hair,
Le vainqueur a parlé, c'est à nous d'obéir.

TIMOCRATE
Donc pour rendre ma gloire encore plus certaine,
A l'un et l'autre peuple allons montrer sa Reine,
Et bénissons le Ciel qui fait voir en ce jour
Que la plus forte haine obéit à l'amour. **23**

Nicandre, amant malheureux, se soumet à son heureux rival dès lors qu'il apprend qu'il est roi ; la Reine, qui a trouvé un nouveau roi en même temps qu'un gendre, se soumet à Timocrate ; Ériphile, reflétant la gloire de l'amant vainqueur, se soumet à Cléomène ; le peuple, réconcilié et décillé, peut se soumettre à sa nouvelle reine (Ériphile) et voir à travers son amour le reflet de la gloire de l'amant. Timocrate enfin, dans un ultime mouvement sacrificiel, a déposé sa vie aux pieds de la Reine et d'Ériphile, pour se voir, dans un mouvement dialectique, confirmé dans sa gloire – dialectique qui se retrouve de façon identique par exemple dans *Bérénice*

en 1658 **24**.

C'est dans cette logique que peut se comprendre l'art précieux du paradoxe, des antithèses et des formules oxymoriques **25** : non pas seulement héritage baroque, mais exaltation du mérite par des sentences apparemment contradictoires qui révèlent, à ceux qui sont capables de les comprendre, la gloire des héros. La question politique rejoint alors la tragédie dans une rhétorique précieuse, et la politique au théâtre devient théâtralité politique.

Le spectateur devient ainsi celui qui, après le roi ou l'amante, peut comprendre la gloire des héros et en faire briller l'éclat. Monarque privé, le spectateur mondain devient dépositaire de la gloire : à lui d'en être le relais dans les salons et les hôtels particuliers. La distinction se fait alors d'elle-même entre les spectateurs, comme elle se fait entre les personnages de la fable. Faire partie de l'élite mondaine qui reçoit la pièce dans la totalité de son expression, c'est être capable de goûter un vers non seulement pour ce qu'il dit mais pour ce qu'il évoque. L'applaudissement devient approbation d'une éthique précieuse, quand par exemple le spectateur du parterre ne voit qu'un beau mouvement. L'héroïsme des personnages se trouve confronté au regard des spectateurs qui peuvent en saisir la portée et le spectateur mondain devient un relais de regard qui contribue à la gloire de Timocrate... et de son auteur.

CONCLUSION

La question de la politique et de l'amour, déjà présente dans les comédies, trouve alors à s'accomplir dans un jeu dialectique qui fait de l'amour non pas simplement le moteur dramatique – pour que Timocrate triomphe, il faut que la ville d'Argos soit prise – mais le révélateur de la dimension politique de la pièce, en tant qu'elle permet de penser l'articulation des passions particulières et de la contrainte collective.

Mais l'appréhension de la politique chez Thomas Corneille, pour déconcertante que puisse être une telle conclusion, est d'abord théâtrale en tant qu'elle participe d'une esthétique de la réception qui vise à faire coïncider dans une tension résolue l'esthétique galante et l'héroïsme. Pour le dire autrement, Thomas Corneille met la noblesse du héros à la portée du public bourgeois, ou plutôt à la portée d'un public capable d'en recevoir l'éclat – et fait de ce public un relais nécessaire à l'exaltation des valeurs politiques non pas prônées, mais reconnues dans le héros ; le dédoublement d'identité fait sens dans les pièces de Thomas Corneille : Cléomène double Timocrate, Philoxène double Atis de la même façon que le spectateur superpose sur le héros tragique le héros galant. Le sens politique de la pièce se trouve alors tout entier dans cette tension entre l'*ethos* et le *pathos* – c'est-à-dire, aussi, sur le plan rhétorique entre le style en tant qu'il signifie le « caractère » de l'auteur (*ethos*) et la sensibilité de l'auditoire (*pathos*), dont la représentation doit au mieux constituer l'illustration parfaite.

En ce sens, l'écriture de Thomas Corneille participe à la fois d'un ordre rhétorique ancien (celui de la tragédie) et d'un nouvel ordre théâtral et social fondé sur un jeu de reconnaissance et de connivence que l'on trouverait aisément dans les carrousels ou les entrées royales. Mais au théâtre, la reconnaissance des codes et l'identification plus ou moins fantasmatique au héros n'est pas exclusive : à la manière d'un Jodelet qui se glisse dans l'armure d'un prince, à la façon du bouffon Fabrice qui commente les amours d'un duc, le public est unifié non pas par l'idéologie mais par le regard qui le constitue comme spectateur : ce n'est plus la politique mais la mise en jeu du politique qui fait sens. A la manière de l'amante qui par son regard passionné donne sens au sacrifice du héros, le spectateur relève la valeur de la pièce et lui donne une signification qui est l'aboutissement rhétorique et théâtral du processus dramatique.

1. Corneille et la dialectique du héros, *Op. cit.*, p. 476. [renvoi]

2. Pierre Corneille, *O.C.*, p. 551. [renvoi]

3. *Ibidem*. [renvoi]

4. Pris pour gouverneur du château, il aurait plusieurs fois l'occasion de fuir, comme le lui suggère Laure (III, 4, « La foudre gronde encore, éloignez-vous d'ici. » ; IV, 2, « quittez ces tristes lieux... ») [renvoi]

5. Cette vision politique d'une réconciliation de Naples et de la Sicile peut aussi se lire comme un écho discret des négociations entamées par Mazarin dès 1653 : il envoie Duplessis-Besançon pour examiner la situation et les alliances possibles, tandis que le pape Innocent X est clairement hispanophile. C'est le Duc de Guise qui en octobre 1654 tente de convaincre Naples : ne peut-on lire dans cette réécriture de Calderon une résolution théâtrale d'un conflit qui conduira à la paix des Pyrénées quatre ans plus tard ? [renvoi]

6. Georges Forestier, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, SEDES., coll. « Les livres et les hommes », 1998, p. 50. [renvoi]

7. Isabelle, qui accueille Frédéric sans connaître son identité, est amoureuse de lui, comme elle l'avoue à sa confidente flore (IV, 1). [renvoi]

8. *Le Geôlier de soi-même*, IV, 5. [renvoi]

9. Signalons néanmoins H. Gaston Hall qui dans un article examine les sources possibles du dédoublement d'identité et envisage *Dom Sanche d'Aragon* et *Le Geôlier de soi-même* : « *Timocrate* differs in its aesthetics from all those plays in which disclosure of the true identity of a hero playing, consciously or unconsciously, a role within his role at last removes an obstacle to a marriage of love and assures the denouement : Pierre Corneille's *Dom Sanche d'Aragon* with its heroic adventurer who proves to be a prince, for example, or Thomas Corneille's *Le Geôlier de soy mesme*, which Federic's apprehension of retaliation and self-custody make a closer model for *Timocrate* than most other French plays from the Spanish. » Cette piste n'est malheureusement pas exploitée plus avant, et Gaston Hall retrouve même, comme c'est l'habitude des critiques, les « vraies » ressemblances dans l'œuvre de son frère : « But *Timocrate* shows a family resemblance to various plays by his elder brother in which there is a duality of heroic roles, such as *Le Cid*, in which Rodrigue is the object of Chimene's love and also of her vengeance; *Cinna*, in which Auguste in search of self-mastery and government by consent of the governed is still perceived by Emile as the Octave who waded through blood to power; and *Rodogune*, of which the heroes are devoted twins until one is murdered by his mother. » (H. Gaston Hall, « Verisimilitude and Aesthetic Coherence in Thomas Corneille's *Timocrate* », in *Form and Meaning : Aesthetic Coherence in 17th century French Drama*, Studies presented to Harry Barnwell, Amersham, 1982, pp. 97 [renvoi]

10. *Timocrate*, I, 1. C'est Nicandre qui parle, désignant la flotte de « l'orgueilleux tyran » Timocrate. [renvoi]

11. Voir par exemple P.J. Yarrow, « *Timocrate*, 1657, A note on French Classicism », *Orpheus*, n° 3, 1955, p. 178, les remarques de Jacques Schérer et Jacques Truchet dans l'édition de la Pléiade ou États en guerre, des amants qui s'aiment et qui permettent la paix (dans la pièce, le duc et la

12. La Duchesse de Parme et le duc de Milan doivent contracter un mariage politique contre leur gré car tous deux aiment ailleurs. Sur la demande du duc, la Duchesse a été retenue à Pise ; mais elle se décide à venir à Milan pour éprouver le Duc. D'entente avec Fénise que le duc aime pour l'avoir entendu chanter mais sans l'avoir jamais vue, la Duchesse prend son identité. Fénise, elle, jouera le rôle de sa confidente sous le nom de Célie. On retrouve donc bien à chaque fois la même structure : deux villes ou États en guerre, des amants qui s'aiment et qui permettent la paix (dans la pièce, le duc et la Duchesse ne se marient pas ensemble, mais la Duchesse épouse le fils du gouverneur de Parme, Carlos : l'alliance politique est donc consolidée) et un jeu sur les identités. [renvoi]

13. Christian Biet, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVIIe-XVIIIe siècles) », in *Rhétoriques de la tragédie*, dir. Corinne Hoogaert, Université Libre de Bruxelles, PUF (coll. « L'Interrogation philosophique »), 2003. [renvoi]

14. Marcel Oddon, « Les tragédies de Thomas Corneille. Structure de l'univers des personnages », *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXXVII, Paris, 1985, p

- 199-213. Partant de son travail sur Pierre Corneille (« Tragédies et tragi-comédies de Pierre Corneille, L'Organisation formelle et sémantique de l'univers des personnages », in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. VIII, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1980, pp. 227-61), il différencie dans une première partie un « modèle minimum » et « maximum ». Le modèle minimum, commun à toutes les pièces, comprend « la sphère du pouvoir spirituel » – Dieu ou les dieux et non l'Église – et « celle du pouvoir temporel » – le souverain, au contact direct de ce pouvoir, les Grands du royaume, et l'entourage : favoris, conseillers, confidentes et en toile de fond, soldats et messagers, le peuple étant, rarement, seulement évoqué. Le modèle maximum regroupe tous les éléments figurant dans l'ensemble des œuvres, mais pas nécessairement dans chacune d'elle. [renvoi]
15. S'appuyant sur une étude statistique, il constate que le mot « gloire » est de moins en moins fréquent dans ses tragédies (Marcel Oddon, Art. cit., p. 204 et suiv. il distingue les neuf premières tragédies (sauf *Stilicon*) et les huit dernières (sauf *Théodat*). Il avance l'idée d'un style moins maîtrisé dans ses premières pièces, argument, il le concède lui-même, peu convaincant. [renvoi]
16. Marcel Oddon, Art. cit., p. 209. [renvoi]
17. *Timocrate*, IV, 6. [renvoi]
18. Cette volonté de ne pas entacher sa gloire par l'imposture se retrouve de façon claire dans Darius : au moment où Mégabise va être finalement arrêté sous le nom de Darius, le vrai Darius connu par le roi Ochus sous le nom de Codoman se révèle à lui :
- DARIUS
Sors d'erreur, Mégabise, et pense à me connaître.
Quand de ce que je suis j'ose avertir le roi,
Ne crois pas que je songe à m'exposer pour toi.
D'un nom dont l'attentat semble ternir la gloire,
Je ne veux qu'effacer une tache trop noire,
Et m'en croirais indigne à plus souffrir l'abus,
Qui laisse en criminel condamner Darius.
Il faut, s'il doit tomber, que ce soit en victime,
Qu'on l'immole à ma gloire et non pas à ton crime,
Et qu'à tout l'univers ton vrai sort découvert,
Montre que ta naissance est tout ce qui le perd.
(Darius, V, 3)
- Il faut substituer à la « tache trop noire » de l'imposture et du complot contre le roi l'image glorieuse du vrai Darius, victime du roi tyrannique qui a tué son père et non pas criminel contre le pouvoir royal qu'il incarne. On voit que derrière la publication glorieuse de son nom se discerne la volonté de dissocier le corps réel et le corps politique du roi (voir par exemple Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Op. cit., p. 11-13). [renvoi]
19. *Timocrate*, IV, 7. [renvoi]
20. *Ibidem*. [renvoi]
21. *Timocrate*, IV, 4. [renvoi]
22. *Ibid.*, V, 1. [renvoi]
23. *Timocrate*, V, 8. [renvoi]
24. Philoxène, reconnu finalement comme Atis, le prince héritier de Phrygie, peut enfin aimer Bérénice, reconnue dans la pièce pour la fille du roi actuel (Philoxène apprend d'Araxe l'identité de Bérénice dès l'acte III (III, 2). Mais cette identité n'est connue de tous qu'après que Philoxène a décidé de montrer à tous le billet qui l'atteste (III, 4), soit au début de l'acte IV, à Léarque (qui a pris le pouvoir pour éviter l'anarchie après la révolte d'Antaléon et la mort du père d'Atis). Il a de plus sauvé le trône de la rébellion menée par le favori Anaxaris, mort sous les coups. Sa gloire semble donc complète, et le Roi, mieux, le Ciel qui « l'ordonne », propose au héros de régner. Celui-ci cependant refuse, dans le même mouvement sacrificiel que Timocrate. Il dépose sa gloire au pieds de son amante pour qu'elle la réfléchisse aux yeux de tous et relève son héros :
- PHILOXENE
(...)
Mais Madame, parlez ; après l'aveu d'un père
C'est à vous à régler ce qu'il faut que j'espère,
Ne consultez que vous sur l'offre de ma foi.
- BÉRÉNICE
Je porte un cœur soumis aux ordres de mon roi,
Et ce cœur vous explique assez par mon silence
Quelle part vous avez dans son obéissance.
- PHILOXENE
O gloire, où mes désirs n'osaient plus s'élever !
La vertu du héros est éclairée par l'amour : c'est le regard soumis de l'amante-sujette (« un cœur soumis aux ordres de mon roi », la royauté est à la fois politique et sentimentale) qui offre à Philoxène, lui aussi soumis à son amante, de concilier sa gloire et ses « désirs ». Chez Thomas Corneille, l'un n'est plus sacrifié à l'autre mais gloire et amour se répondent et se constituent mutuellement, dans un mouvement dialectique permanent. [renvoi]
25. Les exemples sont nombreux dans *Timocrate* notamment : citons la dernière de la pièce, qui explique pourquoi Nicandre au service de la gloire de Timocrate a libéré Trasille :
- J'ai cru que vous trahir c'était être fidèle... [renvoi]