

**Monstruosité et exécration de la figure du roi: *Polyeucte* et *Suréna*, une rupture idéologique et dramaturgique**

**NDIAYE Papa Samba**

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Département de Lettres Modernes

[papasamba15.ndiaye@ucad.edu.sn](mailto:papasamba15.ndiaye@ucad.edu.sn)

**Résumé:** Concepts très rares dans le théâtre cornélien, l'exécration et la monstruosité peuvent être les traits définitifs de la figure du roi dans l'œuvre dramatique de Pierre Corneille. Adulé, à la limite idolâtré, le roi cornélien incarne l'autorité suprême et se veut le guide infallible et éclairé de la cité. Pourtant, Félix et Hérode, respectivement dans *Polyeucte* et *Suréna*, brillent par leur mal ontologique en obstruant la bonne marche de l'Etat, mettant en péril les intérêts de la cité. Leur égoïsme et narcissisme régressifs font d'eux des êtres auréolés de vices, aux antipodes de la chaîne des valeurs cornéliennes. Cette posture épistémologique du roi dans le théâtre cornélien est révélatrice des intentions hautement idéologiques et dramaturgiques de Pierre Corneille qui veut s'affranchir des rigides et contraignantes règles qui régissent le théâtre classique et étouffent le génie créateur des dramaturges.

**Mots-clés :** exécration, monstruosité, vice, narcissisme, dangerosité

**Monstrosity and awfulness of the king's character: *Polyeucte* and *Surena*, an ideological and dramaturgic split-up**

**Abstract:** Very rare concepts in Corneille's plays, execrability and monstrosity can be considered the defining traits of *the King* in Pierre Corneille's tragedies. Adored, to some extent idolized, in Corneille's dramatic works, the King embodies supreme authority and auto-proclaims himself as the infallible and enlightened guide of the city. Yet, the characters of *Felix* and *Orode*, respectively in *Polyeucte* and *Suréna*, are role models in their inherent flaws, blocking the proper functioning of the state and jeopardizing the city's interests. Their regressive selfishness and narcissism make them beings steeped in vice, the antipodes of Corneille's value chain. This epistemological stance of the king in Corneille's plays reveals the highly ideological and dramatic intentions of Pierre Corneille, who sought to break free from the rigid and restrictive rules governing classical drama and stifling the creative genius of playwrights.

**Keywords :** execrability, monstrosity, vice, narcissism, dangerousness

## Introduction

Adeptes du théâtre à l'époque classique avec son éternel rival Jean Racine, Pierre Corneille confère au roi un rôle central. Dans quasiment toute sa production dramatique, ce personnage incarne la grandeur et la sagesse au service exclusif de l'État dont il est le garant, le dernier rempart qui doit, par son exemplarité et sa magnanimité, assurer sa stabilité et sa pérennité. Pourtant, il arrive que la figure royale se démarque systématiquement des vertus cardinales qui sont les siennes pour promouvoir des contre-valeurs. C'est le cas de Félix et Hérode dans respectivement *Polyeucte* et *Suréna* qui sont l'archétype des rois vicieux et imbus de leur personne, prêts à sacrifier les héros dont le seul tort est de faire rayonner la cité. Cette rupture dans la tradition théâtrale de l'auteur du *Cid* confère à ce sujet toute sa pertinence. En vérité, il s'écarte des lieux communs en exhibant ostentatoirement le visage hideux du roi qui révèle son caractère ontologiquement mauvais et criminel. Dramaturgiquement, ce sujet est un changement de paradigme par rapport à l'idéologie classique qui valorise à outrance le roi et fait de lui un être d'élite, une nature généreuse, conformément aux vœux du roi Louis XIV, garant indéfectible des arts et des lettres.

Comment dans *Suréna* et *Polyeucte* les rois Hérode et Félix se dénaturent-ils ? Comment se manifestent la monstruosité et l'exécrabilité dans les caractères de Félix et Hérode ? Quels sont les enjeux d'une telle dénaturation dans la bonne marche de la cité ? Pourquoi Pierre Corneille adopte-t-il cette posture épistémologique en rompant avec la tradition théâtrale qui a prévalu à cette époque ?

Notre étude s'appuiera exclusivement sur une démarche sémiotique combinée aux moyens dynamiques et efficaces de la dramaturgie classique pour faire ressortir les deux traits définitoires du roi à savoir la monstruosité et l'exécrabilité et mettre en évidence la dramaturgie de rupture qui caractérise les pièces de notre corpus. Dès lors, notre travail s'articulera autour d'un plan ternaire. D'abord nous examinerons les éléments inhérents à la monstruosité du roi cornélien ; ensuite nous efforcerons de montrer le caractère exécrationnel de la figure royale avant de mettre en exergue la rupture dramaturgique qui caractérise les œuvres de notre corpus.

## 1. Dévoiement de la royauté, moteur de *Polyeucte* et *Suréna*

Figure centrale dans les tragédies cornéliennes, le roi adopte dans *Suréna* et *Polyeucte* une posture travestie, aux antipodes des valeurs fondatrices de l'État. Son action s'inscrit dans une logique inopérante et destructrice. De ce point de vue, il se mue en un être monstrueux et exécrationnel.

### 1.1. La monstruosité de la figure du roi

Idéologiquement engagé au service de l'État, Pierre Corneille, dramaturge politique par excellence, fait de ses rois la voix du peuple. Ils sont les véritables dépositaires de l'autorité publique. Selon Bossuet (1990, p.310), le roi règne par la grâce de Dieu :

Considérez le prince dans son prince. De là partent les ordres qui font de concert les magistrats et les capitaines, les citoyens, les provinces et les armées par mer et par terre. C'est l'image de Dieu qui, assis dans son trône au plus haut des cieux, fait aller toute la nature (...).

Ô rois ! exercez donc hardiment votre puissance, car elle est divine et salutaire au genre humain, mais exercez-la avec humilité. Elle vous est appliquée par le dehors. Au fond, elle vous laisse faibles ; elle vous laisse mortels, elle vous laisse pécheurs, et vous change devant Dieu d'un plus grand compte.

Cette pensée bossuettise révèle à suffisance la grandeur des rois à qui on assigne une mission prophétique car ils ont un pouvoir absolu sur les humains. Nonobstant cette respectabilité quasi-cultuelle conférée aux rois, il arrive que ces derniers basculent dans la monstruosité. Cette posture du roi trouve toute sa pertinence dans *Suréna*, dernière tragédie de Pierre Corneille. En effet, Orode se définit par excellence comme une âme congénitalement monstrueuse. Il exprime et développe ce sentiment à l'égard de *Suréna*, tombeur du redoutable Crassus :

Orode

Un service au-dessus de toute récompense  
 À d'obliger tient presque lieu d'offense.  
 Il reproche en secret tout ce qu'il a d'éclat,  
 Il livre tout un cœur au dépit d'être ingrat ;  
 Le plus zélé déplaît, le plus utile gêne  
 Et l'excès de son poids fait pencher vers la haine. (P. Corneille, 1963, v. 705-710)

À travers ces vers, le roi confesse implicitement sa haine envers le héros dont l'éblouissement et l'éclat font de l'ombre à la grandeur royale. Dès lors, le choix de la haine comme fondement du pouvoir implique un aspect d'ordre profondément éthique et ontologique. En effet, il importe de souligner que la haine, tout en étant un attribut purement royal, demeure pour Orode non pas simplement un affect, mais une digne vertu. Aussi difficile que cela soit à admettre, la monstruosité incarnée par Orode ne saurait être réduite à un simple mouvement passionnel de l'ambition mais une gloire intérieure, hautement revendiquée au point qu'elle s'incarne en un démon intime du personnage, son génie propre, enfoui momentanément sous la pression des circonstances défavorables, prêt à réapparaître au premier appel :

Orode

Et dans tout ce qu'il a de nom et de fortune,  
 Sa fortune me pèse, et son nom m'importune.  
 Qu'un monarque est heureux quand parmi ses sujets  
 Ses yeux n'ont point à voir de plus nobles objets,  
 Qu'au-dessus de sa gloire il n'y connaît personne,  
 Et qu'il est le plus digne enfin de sa couronne. (P. Corneille, 1963, v. 721-v. 726.)

« *La postulation à l'universalisme psychologique* » selon la forte expression d'Aron Kibedi-Varga, 1998, p. 5) qui est le trait général du roi dans les tragédies de Pierre Corneille est royalement ignorée par le roi Orode. Le roi s'enlise dans les tréfonds de la bassesse humaine et sa posture l'extirpe totalement de l'univers cornélien.

Tel Homère, auréolé de gloire par tout Ithaque après la guerre de Troie, le héros sacrificiel de Pierre Corneille est fortement récompensé par la patrie. Rodrigue était célébré par tout le royaume de Castille, Horace, après s'être défait de Curiace et sauvé Rome de l'asservissement, a atteint l'apothéose de la grandeur et de la magnanimité. Cependant, *Suréna*, en dépit de ses exploits légendaires, ne bénéficie point de la reconnaissance de l'État. Sa bravoure sans commune mesure est attentatoire à l'honorabilité du roi dont la monstruosité est terriblement affligeante. L'on voit

dans cette tragédie que la grandeur du héros est comme une insulte le faible Orode qui tente de se venger comme il peut de cette supériorité insupportable ; s'il ne peut rabaisser le héros, il tente de l'abattre. Mais Suréna l'écrase de toute sa grandeur. La politique devient source de tragique tant et si bien que Michel Prigent (1986, p.26) affirme :

Dans Suréna, l'histoire, dégradée, et l'État, dégradé en tyrannie, éliminent le héros. La tragédie est politique parce que la politique est tragique, au sens où le tragique signifie l'écrasement de l'homme par une force qui lui est supérieure. Cette première conclusion, qui prolonge la réflexion du poète lui-même, sur le sujet et la nature de l'action dans ses tragédies, souligne que la vision cornélienne du monde est, dans une perspective historique, tragique.

Christian Delmas (1994, p.166) s'inscrit dans cette même mouvance :

Dans la société fortement hiérarchisée du personnel tragique, il suffit désormais de porter ombrage au pouvoir absolu pour se trouver coupable : Nicomède : Nicomède réussissait encore par sa noblesse d'âme à éclairer Prusias, Suréna quant à lui, qui a brillamment consolidé un trône, se voit accusé d'« attentat » et mourra d'oser préserver un jardin secret hors de la vigilance royale.

Pierre Corneille, pourtant congénitalement jésuite, met en exergue, dans *Suréna*, une vision foncièrement effarante de l'homme qui oscille entre l'ignominie et le narcissisme régressif. De ce point de vue, la poétique de l'exemplarité est littéralement broyée, ce qui dénature la dramaturgie cornélienne. Il faut souligner que cette pièce tragique est considérée par beaucoup de critiques littéraires comme un échec, quand bien même l'intérêt dramatique demeure intact. En effet, rongé par la maladie et l'usure du temps et de l'inspiration, Pierre Corneille a littéralement travesti fondamentalement les principes fondateurs qui président à sa dramaturgie. D'ailleurs, Pierre Corneille semble reconnaître l'effritement de son génie, au fil des années. Ce relatif déclin coïncide avec l'émergence d'un autre grand écrivain, Jean Racine. Ce dernier atteint le sommet de la gloire au moment où le succès de Pierre Corneille périclité. Ainsi, dans une épître adressée au roi en 1667, l'auteur du *Cid* déclare :

À force de vieillir un auteur perd son rang  
On croit ses vers glacés par la froideur du sang  
Leur dureté rebute, et leur poids incommode  
Et la seule tendresse est à la mode. (P. Corneille, 1667)

Il est clair que le public exigeant du XVII<sup>e</sup> siècle voit en Suréna « une dissolution de l'héroïsme » selon les termes explicites de C. Delmas (1994, p.155). L'essence tragique perd toute sa puissance et les protagonistes sont confinés dans un univers tragique où l'issue est un « précipice affreux » d'après la terminologie de J. Bossuet (1990, p. 234).

Parallèlement, dans *Polyeucte*, le roi Félix développe les mêmes vices rédhibitoires qu'Orode. Avec lui, Pierre Corneille a fait dans son théâtre la basse politique, celle qui s'est coupée de la vertu et n'a de but que l'intérêt et moyen d'action que d'intrigue, voire le crime. La monstruosité du roi est une réalité existentielle dans cette tragédie religieuse. En vérité, le roi Félix, investi d'une mission régaliennne, demeure inflexible face au refus du héros de se rétracter. Cette inflexibilité, fruit de la subjectivité absolue, rime avec la monstruosité. S'il est vrai que Polyeucte est un héros iconoclaste, briseur de mythe, sa mise à mort par le roi Félix est un outrage à la respectabilité et à la dignité humaine. De ce point de vue, il frôle le sommet de la médiocrité et de l'indécence :

La menace politique que fait peser sur sa famille est un effet de sa peur : la politique cesse d'appartenir à l'ordre de la grandeur quand la peur se substitue au courage, à la force d'âme, à la vertu. Félix pense à sa charge et à sa vie et à sa vie. Il refuse de dissimuler un crime domestique dans la crainte que la clémence envers Polyeucte n'encourage les chrétiens.

De même qu'il ne comprenait pas le christianisme de Polyeucte, il est rebelle à la vertu de sévère : il croit que la mort de son gendre rapprochera les anciens amants et il en tire la conclusion d'un nouveau plan de carrière personnel. Michel Prigent (1986, p.153).

Le roi Félix est ontologiquement monstrueux. Il s'arroge le pouvoir de vie et de mort sur ses sujets et s'enlise dans des préjugés qui lui ôtent tout discernement :

Cet ordre exécuté, mon âme satisfaite  
Pour ce héros si cher ne veut plus de retraite.  
Qu'on le fasse venir. Modérez vos hauteurs : cœurs.  
L'orgueil n'est pas toujours la marque des grands  
Il me faut un hymen : choisissez l'un ou l'autre,  
Où lui dites adieu le moins jusqu'au vôtre. (P. Corneille, 1963, v.1493-1498).

Cette démarche singulière du roi traduit la débilité de Félix, incapable de contrôler ses passions et sa haine envers Polyeucte dont le seul tort est d'être fidèle à ses convictions, quoi qu'il lui en coûte. Serge Doubrovsky interprète cette séquence tragique comme une compromission ou un chantage pour satisfaire un fantasme étatique.

À l'instar de Suréna, Polyeucte développe une « éthique glorieuse » (T. Karsenti et P.Y. Gallard, 2014, p.118). Il surplombe toutes les contingences sociales et politiques pour davantage raffermir sa foi. Son zèle est une manière de libérer son « moi » qui aspire à une ascendance providentielle, une inspiration extraordinaire :

Les bontés de mon Dieu sont bien plus à chérir :  
Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir,  
Et ça me laisser lieu de tourner en arrière,  
Sa faveur me couronne entrant dans la carrière ;  
Du premier coup de vent il me conduit au port,  
Et sortant du baptême, il m'envoie à la mort.  
Si vous pouviez comprendre et le peu qu'est la vie,  
Et de quelles douceurs cette mort est suivie ! (P. Corneille, 1960, v.1225-1232).

En outre, le roi Prusias dans *Nicomède* n'échappe pas aussi aux déterminismes qui caractérisent Félix et Orode. Congénitalement faible, il étale toute sa monstruosité au grand dam du héros. Ce despote rusé et cruel par faiblesse, d'une veulerie exemplaire et d'une niaiserie calculée, est un personnage d'un étonnant relief. Il unit la vérité d'un type historique à celle d'un type humain. Sa femme Arsinoé forme avec lui un duo de bassesse et de perfidie qui fait pendant au couple héroïque et généreux et souligne par contraste la grandeur. Son capitaine Araspé incarne les mêmes vices que lui. Mêlant à son cynisme beaucoup de souplesse, ce conseiller perfide et monstrueux, qui n'est pas sans rapport avec le Photin de Pompée ou le Narcisse de Britannicus, n'est autre que l'agent d'Arsinoé qui nous est connu par les confidences toutes conventionnelles à Cléone, dont le rôle n'a d'autre utilité que de les écouter.

## 1.2. L'exécrabilité de la figure du roi

L'exécrabilité de la figure du roi est la conséquence d'une monstruosité affligeante. Investi d'une mission destructrice et d'un pouvoir négatif, le roi Orode, dans *Suréna*, crée une forte répulsion chez le spectateur. Son attitude méprisante à l'égard de la vertu héroïque fait de lui une figure détestable, engluée dans les affres du mal. Son âme bascule irrémédiablement dans les ténèbres et son ingratitude éclate au grand jour. D'ailleurs, *Suréna* s'en offusque :

Par quel crime, Seigneur, ou par quelle imprudence  
Ai-je pu mériter si peu de confiance ?  
Si mon cœur, si mon bras pouvait être gagné,  
Mithradate et Crassus n'auraient rien épargné  
Tous les deux... (P. Corneille, 1963, v.901-905)

Il appert de constater, à travers ces vers, la posture ingrate du roi qui engendre une « désaffection progressive » (M. Prigent, 1986, p.29) du public qui joue un rôle prépondérant dans la réception du texte théâtral.

Par ailleurs, il faut souligner que le désir excessif d'Orode qui débouche sur la tyrannie, entraîne la vengeance individuelle. En politique, la passion qui est une perversion intervient lorsque le désir personnel, dans la recherche d'un certain plaisir, prend le dessus sur la raison qui tient compte aussi du bien d'autrui. La tyrannie devient une perversion, une exécrabilité de la royauté, de la monarchie où le roi doit penser d'abord aux sujets qu'il gouverne et non au plaisir personnel d'accession au pouvoir et à la grandeur. Aristote note, à cet effet : « La tyrannie est tout le contraire de la royauté car le tyran poursuit son bien personnel. De la royauté, on passe à la tyrannie, car la tyrannie est une perversion de la monarchie, et dès lors, le mauvais roi devient tyran. » (Aristote, 1970, p. 176.)

L'exécrabilité de l'acte d'Orode pour consolider sa légitimité met en exergue son âme foncièrement haineuse que le spectateur réprime avec force. L'on voit dans cette tragédie que tous les protagonistes sont dans une tension permanente car ils sont soumis à des pressions contraignantes et contingentes. Selon Aron Kibédi-Varga (1982, p.42) cette tension est le point nodal de la tragédie classique :

L'intentionnalité passionnelle consiste dans la recherche d'émotions violentes (haine, lamentations, effroi) qui subjuguent le public. Elle ne présente pas comme l'ethos une impression statique (état d'âme), mais une excitation momentanée. C'est le pathos classique. C'est en lui que la psychologie intentionnelle de la tragédie classique atteint son apogée.

Aussi difficile que cela soit à admettre, l'exécrabilité invoquée par Orode ne saurait être réduite à un mouvement passionnel de l'ambition. Elle est une gloire intérieure, hautement revendiquée au point qu'elle s'incarne en un démon intime du personnage, son génie propre, enfoui momentanément sous la pression des circonstances défavorables mais jamais totalement oublié, prêt à réapparaître au premier appel :

Est-ce au peuple, est-ce à vous, *Suréna* de me le dire  
Pour lui donner des Rois quel sang je dois élire ?  
Et pour voir dans l'État tous mes ordres suivis,  
Est-ce de mes sujets que je dois prendre avis ?  
Si le Prince à Palmis veut rendre sa tendresse,  
Je consens qu'il dédaigne à son tour la Princesse,

Et nous verrons après quel remède apporter  
À la division qui peut en résulter. (P. Corneille, 1963, v.937-v.944.)

On voit clairement que la condescendance répugnante d'Orode, indigne d'un roi, fait de lui un être exécrationnel et narcissique. Sa perfidie déclenche la mécanique tragique de la pièce qui va inexorablement emporter le valeureux Suréna. L'on comprend alors les propos pertinents de Dominique Bertrand (1999, p.147) sur le déclin des valeurs nobiliaires dans la dramaturgie de Pierre Corneille:

La dramaturgie cornélienne représente ainsi indirectement la crise des valeurs nobiliaires. Le conflit cornélien entre le héros et l'État transpose la contradiction entre les valeurs aristocratiques, nées dans l'ordre féodal, et l'ordre féodal, et l'ordre monarchique nouveau, dans lequel l'État domine l'individu et le lignage.

La notion d'exécrationnel trouve aussi toute sa pertinence aussi dans *Polyeucte*. En choisissant de consolider son pouvoir et d'exercer son autorité sur ses sujets, le roi Félix s'engluie dans l'exécrationnel et la médiocrité. En effet, il s'identifie à un système de valeurs obsolètes qui précipite les protagonistes dans une impasse sans nom. Dès lors, la légitimité du roi devient problématique en ce sens qu'elle crée un désordre, marque une rupture profonde entre l'héroïsme et l'État. Tel un héros janséniste, le roi Félix développe une inflexibilité et une impassibilité qui heurtent la sensibilité du spectateur. En vérité, « Félix utilise tous les ressorts politiques de la raison d'État pour les mettre au service de la raison d'intérêt » (M. Prigent, 1986, p.154). Cette attitude machiavélique révèle l'étroitesse de la pensée d'un roi qui manque de clairvoyance et se réfugie derrière de fausses valeurs pour se justifier. Jean Starobinski décrypte avec pertinence l'ontologie des protagonistes cornéliens qui s'écartent de la vertu et ternissent l'image des vertueux :

Il arrive souvent, chez Corneille, que le héros généreux fasse. Trop de faibles pour s'affirmer eux-mêmes avec éclat, les imposteurs jettent le doute sur l'éblouissement, le ternissent, suggèrent partout l'accusation d'imposture, dénoncent le « faux éclat ». Si on les en croit, tout est masque, toute générosité recouvre un calcul intéressé. Le grief de la simulation est l'arme empoisonnée utilisée par les simulateurs pour arriver à leurs fins. Et la fourberie du mauvais conseiller trouve pour victime des êtres princiers. (1961, p.40)

L'exécrationnel de Félix réside dans sa propension à la dissimulation. Pourtant dans le dernier acte, il a fait une improbable conversion au christianisme pour chasser ses vieux démons dans l'optique de « provoquer ou d'accroître l'adhésion du public à ses nouvelles thèses » : (C. Perelman, 1958, p. 79):

De fureur je passe au zèle de mon gendre  
C'est lui, n'en doutez point, dont le sang innocent  
Pour son persécuteur prie un Dieu tout-puissant.  
Son amour épandu sur toute la famille  
Tire après lui le père aussi bien que la fille.  
J'en ai fait un martyr, sa mort me fait chrétien  
J'ai fait tout son bonheur, il veut faire le mien.  
C'est ainsi qu'un chrétien se venge et se courrouce.  
Heureuse cruauté dont la suite est si douce !  
Donne la main, Pauline. Apportez des liens,  
Immolez à vos Dieux ces deux nouveaux chrétiens :  
Je le suis, elle l'est, suivez votre colère. (P. Corneille, 1963, v.1772-v.1783)

S'il est vrai, comme le dit L.Herland (1968, p. 100):

Merveilleusement accordé au christianisme par son double destin, comme par la dualité de sa nature( appétit de grandeur si souvent contrarié en lui par l'humble sens du bourgeois), Corneille trouvait dans la foi le moyen de résoudre ses contradictions en les dépassant : le chrétien sait qu'au-dessus des inégalités de la naissance( grandeur selon la chair) ou du mérite( grandeur selon l'esprit) il y a l'égalité des enfants de Dieu ; que la seule grandeur qui vaille en définitive, celle de la sainteté, peut être accordée aux plus médiocres et aux derniers du troupeau, par un second arbitraire qui corrige le premier(exemple Félix) ; et qu'enfin la vraie sagesse répudie bien l'humilité que l'orgueil, qui sont deux formes de l'amour de soi : car l'homme n'est jamais plus grand que devant Dieu,

Il faut reconnaître que cette conversion surréaliste est considérée par l'ancienne et la nouvelle critique comme d'une inutilité déconcertante. En effet, cette rapide transmutation du médiocre roi relève de l'utopie. Certes, l'on pourrait conjecturer que Félix serait frappé par la grâce divine mais cette hypothèse ne saurait prospérer car son cœur est tellement endurci par la jalousie et la méchanceté que ce coup de théâtre devient impertinent. Georges Couton (1961, p.1240) résume ce qu'il considère comme une aberration dans cette fameuse scène de conversion : « Un dénouement heureux, de nature à satisfaire les scrupules moralisants, a beau être inscrit dans le texte comme une virtualité, il reste néanmoins inaperçu du spectateur, comme du lecteur, s'il ne scrute pas le texte avec minutie. Il existe, mais si l'on nous permet cette expression, il existe peu. »

Selon toute apparence, dans *Polyeucte*, le lecteur et le public continuent d'admettre un dénouement malheureux, malgré l'intervention d'un hypothétique « Deus ex machina<sup>1</sup> ». En fait, contrairement au dénouement de *Cinna* où la clémence du roi apparaît comme le dépassement des contradictions et du conflit intérieur par un ethos vertueux, la surprenante conversion de Félix est un acte politique calculé, dénuée de tout fondement éthique. Cette démarche est aux antipodes de la morale kantienne qui est une éthique axée sur le devoir et la raison : « Agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse être érigée en loi morale universelle. » (E. Kant, 1993, p.421). L'on voit limpide, dans toute la pièce, que le roi Félix biaise sans scrupules le principe de l'intentionnalité chère au philosophe allemand Martin Heidegger. En vérité, l'acte de conscience qui découle de l'intentionnalité est éthique et ontologique. Or, Félix, dans sa trajectoire n'a manifesté aucune forme d'humanité envers le héros éponyme et demeure plus que jamais prisonnier de ses préjugés.

Il est clair que le théâtre cornélien épouse parfois une trajectoire atypique en développant des thèmes qui contreviennent au double substrat idéologique et moral de Pierre Corneille. Ainsi, la monstruosité et l'exécrabilité deviennent prégnantes dans notre analyse. Qu'en est-il de la dramaturgie ?

## 2. Une dramaturgie de rupture

Dramaturge de génie et remarquable innovateur, Pierre Corneille ne se contente pas à respecter mécaniquement les règles intangibles qui régissent le théâtre classique. Il les déconstruit constamment afin de les adapter à son goût pour le plaisir du spectateur qui ne peut résister à la tentation d'apprécier positivement le spectacle dramatique.

---

<sup>1</sup>Le deus ex machina est un procédé très usité dans l'art dramatique. Il consiste à résoudre de manière de manière surprenante et invraisemblable une solution par l'intervention d'une force extérieure, souvent transcendante.

## 2.1. L'apologie de l'in vraisemblance

« Dramaturge singulier » selon la terminologie de Tiphany Karsenti et Pierre-Yves Gaillard, Pierre Corneille repense constamment sa dramaturgie à l'aune d'une esthétique de rupture. Il contourne les rigides et contraignantes règles du classicisme comme le suggère avec pertinence T. Karsenti et P.-Y. Gaillard (2014, p.46):

Tout en cherchant à se faire une place dans le champ littéraire en ménageant le pouvoir et l'institution, Corneille construit une trajectoire personnelle originale et une poétique qui s'affranchit des autorités. Bien qu'il soit souvent évoqué aujourd'hui comme l'un des représentants du théâtre classique en France, il faut bien retenir que sa dramaturgie s'écarte largement de la norme définie par les doctes de son époque, et qu'il se distingue au contraire en son temps par la singularité de sa poétique.

Depuis la fameuse querelle du *Cid*, Pierre Corneille a admirablement montré qu'on peut transgresser les règles du théâtre classique tout en ayant la caution du public. Ainsi, la vraisemblance, un des socles de la tragédie classique, est fortement torpillée par P. Corneille qui ne lui confère pas une dimension sacro-sainte. Il proclame solennellement sa contingence dans *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « C'est une maxime très fausse qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit faux. » (1963, p. 822) Cette assertion trouve toute sa pertinence dans *Polyeucte*. L'in vraisemblance réside dans la conversion mécanique du héros mais aussi du roi Félix et de sa fille Pauline. La transition du paganisme extrémiste au christianisme fervent est perçue par la critique cornélienne comme relevant de l'irrationalité. En vérité, cette kyrielle de conversions, d'où sont exclues toute responsabilité et intentionnalité, n'est pas en soi naturelle. Elle est factice et invraisemblable. Cette dramaturgie de l'apparence manque de crédibilité puisque le public attend que les protagonistes expriment leur véritable ontologie. Dès lors, la critique cornélienne a qualifié cette scène inédite de conversion comme une morale de parade.

Parallèlement, dans *Polyeucte*, la posture suicidaire du héros est inconcevable par essence par le public. L'acte de vandalisme du héros est perçu comme une folie et une extravagance dans la mesure où Polyeucte sait qu'en vandalisant les Dieux, il décrète inexorablement sa mort. Cette absence de sincérité et d'authenticité constitue l'épicentre de l'in vraisemblance dans *Polyeucte*. Pierre Corneille a très tôt compris, avec certains de ses contemporains, que la vraisemblance peut être un obstacle épistémologique à la dramaturgie. C'est pourquoi l'histoire et la mythologie sont prégnantes dans ses pièces tragiques. G. Forestier (1993, p. 14) semble corroborer cette démarche de Pierre Corneille : « Tout rendre vraisemblable et acceptable peut conduire à tout rendre banal. » En faisant une fixation sur la vraisemblance, le dramaturge s'enlise dans la routine et perd son identité artistique.

Suréna, dernière tragédie de Pierre Corneille, n'échappe pas aussi au renouvellement dramaturgique enclenché par Pierre Corneille depuis le *Cid*. Il fait une entorse à la règle de la vraisemblance pour faire ressortir davantage la tension dramatique de cette pièce. Le caractère improbable de cette pièce réside fondamentalement dans le hiatus entre la gloire héroïque et l'ingratitude royale. Le public est profondément dépité par ce décalage qu'il juge saugrenu. De même, le refus catégorique de Suréna d'épouser la fille du roi pour son rêve de retraite pastorale insufflé une dimension invraisemblable à la pièce.

L'in vraisemblance atteint son acmé dans le *Cid*. Le dénouement de cette tragi-comédie a été littéralement pourfendu par ses farouches détracteurs qui lui reprochent une fin fantaisiste, à la

limite provocatrice. Alain Couprie (1989, p.76) ne manque pas de signaler ce bouillonnement intellectuel qui a prévalu en son temps :

Cette fin heureuse déchaîna, après les foudres de Scudéry, celles des Académiciens, indignés que Chimène consente à l'injuste loi de Fernand, c'est-à-dire à épouser celui qui avait tué son père. Le poète, voulant que ce poème finît heureusement pour suivre les règles de la tragi-comédie, fait encore en cet endroit que Chimène foule aux pieds celles que la Nature a établies, et dont le mépris et la transgression doivent donner de l'horreur aux ignorants et aux habiles.

Touché dans son amour propre et soucieux de se « concilier l'approbation des doctes ou de ménager les susceptibilités d'un public devenu plus pointilleux sur le chapitre des bienséances » (Alain Couprie, 1989, p.77) Pierre Corneille modifie sensiblement les termes et le sens de la protestation de Chimène:

Et, quand de mon devoir vous voulez cet effort,  
Toute votre justice en est-elle d'accord ?  
Si Rodrigue à l'État devient si nécessaire,  
De ce qu'il a fait pour vous dois-je être le salaire ? (P. Corneille, v.1807-1810 de l'édition de 1660.)

Chimène, comme on le voit ici, conteste en filigrane le choix du roi Don Fernand, adoptant la même posture que son père, le valeureux et intrépide Don Gormas à la scène 6 de l'acte I:

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes ;  
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes  
Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans  
Qu'ils savent mal apprécier les services présents. (P. Corneille, 1963, v.157-v.160.)

Il est clair que Pierre Corneille excelle dans les scènes invraisemblables voire extraordinaires car, selon lui, le poète dramatique doit faire d'ingéniosité et de dextérité combinatoire pour plaire à son public.

## 2.2. Le recours à l'histoire, obstacle épistémologique de théâtre cornélien

Il appert de signaler également que le recours à l'histoire est une des ruptures dramaturgiques opérées par Pierre Corneille dans son immense œuvre dramatique. L'auteur du Cid puise dans l'histoire des sujets extraordinaires afin de produire des tragédies suffisamment puissantes pour soulever de fortes passions dans l'âme des spectateurs. Toutefois, « si la vérité historique est pour Pierre Corneille la garantie de la croyance du public à la fiction, il ne s'interdit pas pour autant d'ajouter des éléments de son invention aux faits tirés du passé réel. » T. Karsenti et P.-Y. Gaillard (2014, p.78). Ainsi dans Polyeucte, Pierre Corneille s'inspire de l'histoire du saint martyr Polyeucte de Mélitène, un soldat romain d'Arménie persécuté pour sa foi chrétienne. En revanche, Pierre Corneille la transforme en une œuvre classique centrée sur la dialectique entre l'amour profane et l'amour divin, culminant dans le martyre héroïque de Polyeucte qui, par son sacrifice, conduit à la conversion de sa femme et de son gendre, Félix. En vérité, l'histoire authentique est celle d'un légionnaire qui refuse de sacrifier aux idoles, est martyrisé, recevant le « baptême de sang », tandis que Pierre Corneille ajoute une intrigue axée sur l'amour et un cadre politique complexe. L'imitation, selon Pierre Corneille, est un art qui suppose l'intervention de l'artiste. Tiphane Karsenti et Pierre-Yves Gaillard s'accordent avec l'auteur d'Horace à conférer à l'artiste une place prépondérante dans la construction dramatique grâce à son génie :

L'imitation selon Pierre Corneille est un art qui suppose l'intervention de l'artiste. En intervenant partiellement son sujet, en complétant l'Histoire par des interventions à sa façon, où en tissant ensemble la vérité et la fiction, le dramaturge use de sa liberté pour atteindre ce qui lui importe d'abord parce qu'il conditionne toute éventuelle utilité du théâtre. » (2014, p.82)

En vérité, le but premier de la création dramatique est le plaisir du spectateur. Cela suppose de produire chez eux les grandes émotions propres à la tragédie.

Pour composer *Suréna*, Pierre Corneille ne quitte pas les ouvrages d'où il a tiré ses données historiques de La Mort de Pompée : Les Vies de Plutarque et l'Histoire d'Appien. Ce capitaine du roi d'Orode n'a fait l'objet d'aucun poème, d'aucune pièce, d'aucun roman français du XVIIème siècle. Mais Corneille a souvent trouvé son nom cité dans les ouvrages politiques italiens du XVIème siècle : Suréna est un des plus tristes exemples du triomphe de la raison d'État. Les modifications sont multiples dans cette dernière tragédie de Pierre Corneille car, étant un dramaturge de génie et voulant opérer à des ruptures dramaturgiques et épistémologiques, joint à son thème central un intéressant contrepoint qui déborde le problème politique ce qu'a de trop temporel l'idée qu'il suggère jusqu'alors de la gloire. À cette froide et vaine vanité, il oppose la liberté intérieure, la seule force et le seul refuge contre toutes les vicissitudes du sort. Grâce à elle, le héros meurt non seulement justifié, mais sans regret. Ainsi Corneille sauve un sujet qui annonçait un pessimisme hautain, et ne se renie pas.

## Conclusion

L'appréciation générale de ce texte permet fondamentalement de cerner deux traits ontologiques du roi : la monstrosité et l'exécrabilité. Figure centrale dans les tragédies de Pierre Corneille est dépositaire d'un pouvoir absolu. Dans cette étude, le roi travestit toutes les valeurs cardinales qui lui sont conférées. Il s'oppose à l'ascension et à l'éblouissement du héros valeureux, obstruant la bonne marche de l'État. Ses agissements peu orthodoxes lui ôtent toute grandeur et respectabilité, des caractéristiques consubstantielles à la royauté et chères à Pierre Corneille, fervent défenseur des valeurs monarchiques. Cette étude a mis en valeur les ruptures et renouvellements dramaturgiques dans *Polyeucte* et *Suréna*, montrant la forte propension du dramaturge à s'écarter des sentiers battus du théâtre classique. Il a révélé le déclin de la royauté qui ne remplit plus sa mission régaliennne et se complait à dénaturer les fondamentaux de l'État. La grandeur s'étirole et se mue en monstrosité et exécrabilité. Nous avons démontré aussi la profondeur et la pluralité de la poétique et de la dramaturgie cornélienne qui s'inscrivent dans une dynamique de rupture épistémologique.

Au demeurant, il serait judicieux de se demander si la figure royale ne peut pas revêtir un caractère éminemment providentiel et transcendant.

### Références bibliographiques

- ARISTOTE, 1970, *Éthique à Nicomaque*, traduit et commenté par R-A. Gauthier et J.-Y. Jolif, Paris, Garnier-Flammarion.
- BERTRAND Dominique, 1999, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod.
- BOSSUET Jean-Bénigne, 1990, *Les Sermons*, Paris, Gallimard
- CORNEILLE Pierre, 1963, *Suréna, Œuvres Complètes*, Paris, Seuil.
- CORNEILLE Pierre, 1963-, *Polyeucte, Œuvres Complètes*, Paris, Seuil.
- CORNEILLE Pierre, 1963, *Cid, Œuvres Complètes*, Paris, Seuil.
- CORNEILLE Pierre, 1963, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, Œuvres Complètes*, Paris, Seuil.
- COUPRIE Alain, 1989, *Cid*, Paris, P.U.F.
- COUTON Georges, 1990, *Théâtre complet, Pierre Corneille*, Seuil.
- DELMAS Christian, 1994, *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil.
- FORESTIER Georges, 1993, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan.
- GALLARD Pierre-Yves et al., 2014, *Cinna, Polyeucte*, Édition Florence Bastar.
- HERLAND Louis, 1956, *Corneille par lui-même*, Paris, Seuil.
- KANT Emmanuel, 1993, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, éditeur LGF, le livre de poche.
- KIBÉDI-VARGA Aron, 1998, *Le Classicisme*, Paris, Seuil.
- KIBÉDI-VARGA Aron, 1982, *Théories de la littérature*, Paris, Gallimard.
- PERELMAN Chaïm et TYTECA-OLBRETCH Lucie, 2008, *Traité de l'Argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PRIGENT Michel, 1986, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F.
- STAROBINSKI Jean, 1961, *L'œil Vivant*, Paris, Gallimard.

**Processus d'évaluation de cet article:**

- **Date de soumission: 22 mars 2026**
- ✓ **Date d'acceptation: 20 avril 2026**
- ✓ **Date de validation: 23 mai 2026**