

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN LETTRES

Par

Lucie Delcambre

La tragédie française sous les cardinalats de Richelieu et de Mazarin

Coïncidence, parité et déséquilibre entre État, Roi et Dieu

Janvier 2012

Résumé

Les cardinalats de Richelieu et de Mazarin sont marqués par des troubles politiques. La Fronde et le règne de Louis XIII sont des phases transitoires. La mise en place du droit divin, le traité de Westphalie et les révoltes internes au royaume ont modifié considérablement les organes de la politique. La monarchie absolue et de droit divin trouve ses fondements durant cette période. Dieu, État et Roi sont donc redéfinis, car les liens qui les unissent changent. Notre propos concerne donc cette phase transitoire. Nous ne nous intéresserons pas à la réalité historique de ces modifications, mais à leur perception dans le monde de la tragédie.

Dieu, État et Roi sont omniprésents dans la dramaturgie française, qu'elle s'appuie sur une base historique ou mythologique. Nous chercherons donc à définir ces trois instances et les liens qui les unissent. Pour ce, nous utiliserons la terminologie de Louis Althusser. Ses théories, de par leur transpériodicité et la mise en avant du rôle de l'idéologie dans la politique, nous serviront à caractériser les rapports entre nos trois instances. État, Roi et Dieu seront envisagés en tant qu'appareils idéologiques ou répressifs d'État.

La première partie s'appuie sur deux pièces, *Héraclius* de Pierre Corneille et *Saül* de Pierre du Ryer. Ces deux tragédies mettent en scène la déchéance d'un tyran et l'accession au trône du souverain légitime. Dans les deux cas, Dieu est le juge qui punit le despote et récompense le vertueux. Dieu est le garant de l'État, et il agit grâce au peuple. La révolte populaire est, dans les deux tragédies, un signe providentiel. L'armée se rallie au peuple, et exécute la sentence divine. Pierre du Ryer et Pierre Corneille n'hésitent pas à confondre ces deux groupes avec l'État. État et Dieu participent à l'ascension du souverain, nous sommes confrontés à une totale osmose entre État, Roi et Dieu. Le souverain, ici, c'est celui qui est choisi par Dieu et par l'État, le tyran, celui qui est rejeté. Pierre du Ryer et Pierre Corneille ne font pas du souverain le porteur d'un projet politique, sa légitimité provient uniquement des relations qui l'unissent à Dieu et à l'État. D'ailleurs, les deux souverains légitimes ne sont pas des héros tragiques, ce sont les tyrans qui assument ce rôle.

La deuxième partie concerne *La Mort de Brute et de Porcie* de Guyon Guérin de Bouscal et *Le Véritable Saint Genest* de Jean de Rotrou. La tragédie de Guérin de Bouscal, qui représente la bataille entre Marc Antoine et Brutus, s'apparente à une ode à la monarchie française. La République est le lieu de l'orgueil, de l'ambition personnelle et de l'impiété. La monarchie, elle, favorise la solidarité entre tous. Toutefois, la victoire

d'Octave et de Marc Antoine est bien plus la victoire de Dieu que celle d'un monarque. L'on précise bien que Dieu fait les destinées, les hommes ne sont que les instruments de sa volonté. *Le Véritable Saint Genest* nous confronte à un tout autre duel, celui entre la chrétienté et la tétrarchie de Dioclétien. Le pouvoir terrestre est peint faible, impuissant à combattre les révoltes chrétiennes. Les chrétiens sont, chez Jean de Rotrou, des guerriers, des soldats de Dieu qui ne craignent rien. La conversion change l'homme et le détache du monde terrestre. Le chrétien est ici un révolté, un opposant perpétuel au pouvoir terrestre. Le seul roi est celui qui gouverne le royaume des cieux, les tétrarques, eux, ne sont que des acteurs. Dans ces deux tragédies, on ne trouve aucune parité entre État, Roi et Dieu, puisque ce dernier a une position éminemment supérieure à toutes les autres.

Notre troisième partie porte sur deux tragédies bien différentes, *Rodogune* de Pierre Corneille et *La Mort d'Agrippine* de Savinien Cyrano de Bergerac. Chez Corneille, deux royaumes s'affrontent, celui des Parthes et celui des Syriens. La présence d'un ambassadeur met en avant que le Roi n'est pas l'unique représentant de l'État. Chez les Parthes, ce dernier sert d'instance supérieure. Rodogune et l'ambassadeur n'agissent qu'en fonction de ses intérêts. Du côté syrien, la situation est tout autre. La reine est toute puissante, c'est elle qui fait les rois. Cléopâtre n'agit qu'en fonction de ses propres intérêts, elle ne sert pas l'État, elle l'utilise. Elle est son propre Dieu, et celui de ses deux fils. Chez Cyrano de Bergerac, Dieu a une importance dérisoire; un des personnages est même athée. *La Mort d'Agrippine* désacralise également le souverain. Il est décrit comme un criminel qui, de plus, n'a que peu de pouvoir. Celui-ci est disséminé entre l'empereur, le sénat, les Grands et le peuple. Tous n'agissent que pour satisfaire des ambitions personnelles. L'idée de bien commun est étrangère à tous les personnages. Dans ces deux tragédies, Roi, État et Dieu ne sont pas unis. Leur définition est instable, et leur aura très faible.

Les tragédies écrites sous les cardinalats de Richelieu et de Mazarin brillent par leur diversité. Les rapports entre État, Roi et Dieu diffèrent d'une pièce à l'autre. Le roi est tantôt un élu de Dieu, tantôt un aristocrate parmi les autres. Dieu est le maître suprême, puis on nie son importance, voire son existence. L'État, quant à lui, est soit la préoccupation de tous, soit un objet lointain dont le sort n'a d'intérêt que s'il sert des ambitions privées. Ce qui relie toutes ces œuvres, c'est le problème de la légitimité. En ce sens, ces tragédies reflètent bien l'instabilité qui règne dans les années 1630-1650.

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de recherches, monsieur Luc Vaillancourt, pour son encadrement et son soutien.

Je remercie également Hélène Michon, professeure à l'Université François Rabelais, pour m'avoir initiée à l'étude de la période moderne.

Je désire remercier Edouard Baraton qui m'a appris à apprécier l'Histoire politique du XVII^e siècle.

Table des matières

Résumé.....	i
Remerciements.....	iii
Table des matières	iv
Introduction.....	1
I : Déchéance du tyran et ascension du souverain légitime	14
La suprématie de l'idée dynastique dans <i>Héraclius</i> de Pierre Corneille	14
Le souverain idéal ou la vertu élevée par Dieu et l'État.....	20
<i>Saül</i> : quand être tyran, c'est être père.....	30
La tyrannie ou la dissociation du pouvoir d'État et de l'État	34
La légitimité retrouvée : « Commençant à régner, il a cessé de vivre ».....	42
II : Duels politiques et religieux chez Rotrou et de Bouscal	49
La déchéance de Brutus, prélude à la mort de l'idéal républicain.....	49
La nécessité monarchique.....	54
La faiblesse du pouvoir terrestre : la tétrarchie dans le <i>Véritable Saint Genest</i>	64
Cour céleste et cour terrestre : entre subordination et opposition.....	69
La suprématie de l'empire de Cieux sur le monde terrestre	75

III : <i>Rodogune</i> et <i>La mort d'Agrippine</i> ou le chaos politique.....	80
Les problèmes inhérents à la régence dans <i>Rodogune</i>	80
L'État : un instrument au service des Grands	84
L'État comme instance supérieure chez les Parthes	91
<i>La mort d'Agrippine</i> et la diversité des instances de pouvoir.....	98
Désincarnation de l'État et désacralisation des Cieux	107
Conclusion	118
Références bibliographiques.....	124

Introduction

Classicisme et absolutisme, deux thèmes supposés caractériser le XVII^e siècle français, mais qui pourtant ne reflètent que partiellement sa réalité. Il serait bien sûr absurde de prétendre que ces deux thèmes ne sont pas fondamentaux, ils restent néanmoins réducteurs. Si l'on prend comme exemple les deux auteurs tragiques les plus célèbres, Pierre Corneille et Jean Racine, nous nous apercevons rapidement que la définition habituelle du Grand Siècle ne s'applique qu'à un seul, Racine. Quelle ressemblance entre une *Bérénice* scrupuleusement classique et la *Médée* de Corneille qui emprunte beaucoup à l'esthétique baroque ? Quelle similitude entre une Phèdre anéantie et le héros presque frondeur, Nicomède ? Nous sommes face à plusieurs XVII^e siècle, et ce, autant au niveau esthétique que politique. Ces deux aspects connaissent à peu près la même date de rupture, la fin de la Fronde.

Ici, nous ne nous intéresserons pas à la période Louis quatorzième, mais à celle qui la précède, celle des cardinalats de Richelieu et de Mazarin. Notre réflexion ne concernera bien évidemment pas la globalité de cet instant, mais les tragédies qui y furent créées. Celles-ci ne sont pas renfermées dans une seule esthétique. Le baroque, et ce qui deviendra plus tard le classicisme, se chevauchent. Il existe, en effet, toute une volonté de donner un

nouvel élan à la littérature. Les traités littéraires abondent¹, le langage vient d'être largement codifié par François de Malherbe et l'Académie française est créée en 1635. Les doctes sont scandalisés dès qu'un auteur ose remettre en doute la Sainte Trinité tragique, à savoir les unités de lieu, de temps et d'action². Malgré tous ces débats passionnés menés par les académiciens, le classicisme est loin d'avoir une position hégémonique chez les dramaturges du deuxième tiers du siècle.

Mais quelle que soit l'esthétique, certains thèmes tragiques sont constants. Nous sommes toujours confrontés à des personnages de la plus haute noblesse ou tout simplement à des rois. De source mythique ou historique, la tragédie reste une mise en scène d'un monde politique. D'ailleurs, ces deux sphères ne peuvent pas être complètement prises l'une sans l'autre car si la tragédie se mêle de la politique, c'est également le cas dans le sens inverse. En effet, la plupart sont dédiées à de hauts représentants de l'État, *La conquête de la Toison d'or* à Mazarin et *La Mort de Brute et de Porcie* au cardinal de Richelieu. Les dramaturges utilisent aussi les prologues pour donner leurs impressions sur

¹ Malgré l'apparente diversité des modalités d'écriture, nous sommes vraiment face à une génération cohérente pour ce qui est de la doctrine. Nous nous situons dans « la génération qui naît aux alentours de 1600, s'impose vers 1630, domine jusque vers 1660, et aux environs de cette date disparaît ou cède la place. C'est la génération de Descartes et de Corneille, de Chapelain et de Balzac, de la Mesnardière, de Scudéry, de d'Aubignac, de Godeau, de Colletet, de Racan, de Mairet. Son rôle littéraire est d'assurer le triomphe de l'autorité sur l'indépendance, de la discipline sur l'insubordination. Par l'Académie, par les salons, par la critique, elle assure son pouvoir contre toutes les révoltes. Elle organise le Parnasse comme Richelieu le royaume. C'est la génération de l'ordre. » (René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1966, p. 358).

² L'impact des querelles est particulièrement manifeste chez Pierre Corneille avec la Querelle du *Cid*. La pièce suivante, *Horace*, est souvent considérée comme la conséquence de celle-ci. L'on voit bien par là que le début des querelles du XVII^e est à la fois le marqueur de la normalisation en cours et de l'inachèvement de celle-ci.

les affaires du temps³, ou tout simplement sur leur conception de la politique⁴. Certains amis de Richelieu, tels Desmarets dans son *Europe*, écrivent des pièces qui concernent le temps présent et certains personnages tragiques ressemblent étrangement à des personnages contemporains⁵. Même si la tragédie ne représente pas constamment la politique qui lui est contemporaine, elle reste liée à ce monde et Déborah Blocker dit à ce propos que « cette politique était même double : ses enjeux étaient politiques, non seulement en tant qu’ “art” qui représente, mais encore en tant que spectacle public ». ⁶ En fait, la définition même de la tragédie laisse à penser que le thème politique en est un élément inhérent puisque, pour reprendre l’expression de Georges Forestier :

*la tragédie met en scène un passé revu et corrigé, donc lisible par un spectateur qui possède les mêmes cadres généraux de pensée que l’auteur. Au-delà des émotions qu’elle cherche à susciter, elle engage [...] nécessairement une réflexion sur les comportements humains et les situations dans lesquelles ils s’inscrivent, et par ce biais elle engage aussi une réflexion sur les comportements politiques.*⁷

Puisque politique et tragédie sont intimement liées, il nous semble à propos de définir les quelques éléments politiques qui reviennent fréquemment dans les tragédies, c’est-à-dire, l’État et le Roi du temps des cardinalats de Richelieu et de Mazarin. Ces deux éléments ne peuvent être étudiés seuls. Nous ne pouvons guère analyser ces deux concepts sans parler de la religion, omniprésente dans la période que nous avons choisie. Les mythes

³ Pierre Corneille fait parler la France dans *La Conquête de la Toison d’Or*. Il exprime la lassitude de la population face à la guerre incessante.

⁴ Guérin de Bouscal les expose à travers un prologue où La Renommée s’exprime. Son prologue vante les mérites du système monarchique et loue la politique menée par le cardinal de Richelieu.

⁵ Nicomède dans la pièce de Corneille du même nom ressemble très étrangement au grand Condé.

⁶ Déborah Blocker, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2009, p. 118.

⁷ Georges Forestier, *Corneille, le sens d’une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998, p. 41.

d'accessions providentielles de rois au pouvoir ainsi que les rapports privilégiés qu'entretiennent certains monarques avec des divinités – ce qui est presque toujours le cas dans les tragédies à base mythologique – font entrer la religion dans la sphère du politique. C'est pourquoi notre propos se concentrera sur les rapports entre le Roi, l'État et Dieu, en tant que Sujet de la religion.

L'État, du temps de Richelieu et de la Fronde, marche vers son unité. Cette transformation s'opère grâce à l'abaissement de deux entités, souvent nommées « États dans l'État ». Celles-ci sont d'une part la noblesse et d'autre part les places fortes protestantes⁸. Ces dernières présentent un danger pour l'unité du royaume, car elles jouissent d'une certaine autonomie, et ce, également au niveau de la diplomatie⁹. Dans une période où la France rentre dans la Guerre de Trente Ans (activement en 1635), des places telles que La Rochelle sont problématiques. Louis XIII envoya donc l'Éminence Rouge assiéger la ville. Cette opération fut un succès et toutes les places protestantes furent démantelées.

La noblesse, pour tout comme les protestants, eut droit à une sanction. Richelieu tint fermement à réprimer l'orgueil des Grands, c'est-à-dire du frère de Louis XIII et de son entourage. On vit alors François de Montmorency être condamné à mort pour avoir

⁸ Richelieu, *Testament politique de Richelieu*, éd. Françoise Hildesheimer, Paris, société de l'histoire de France, 1995, p. 43 : « Je luy promis d'abord [à Louis XIII] d'employer toute mon industrie et toute l'autorité qu'il luy plaisoit me donner pour ruiner le parti huguenot, rabaisser l'orgueil des grands, réduire tous ses sujets en leur devoir et relever son nom dans les nations estrangères au point où il devait estre. ».

⁹ Lucien Bély, *La France au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 192 : « des rochelais viennent offrir leurs services au commandement anglais ».

combattu en duel avec un ami¹⁰. Les nobles ne se sont en fait vraiment soumis qu'après les cardinalats de Richelieu et de Mazarin. Les complots n'ont cessé durant la première moitié du XVII^e, on peut par exemple penser à la conjuration de Cinq-Mars ou au Grand Condé qui organise la Fronde et se bat aux côtés des Espagnols.

Cependant, ce sont surtout les traités qui mirent fin à la guerre de Trente Ans qui rehaussèrent le statut de l'État en en faisant la seule entité de référence pour les relations internationales. En effet, avec « la signature des traités de Westphalie, une rupture politique importante a eu lieu. L'emprise de l'Église sur la politique, les vieux rêves impériaux, ainsi que les guerres de religion ont fait place à la *realpolitik* des États »¹¹. Celui-ci ne souffre désormais plus la moindre subordination quelle que soit sa nature, le roi est définitivement « empereur en son royaume » et, comme tel, ne saurait recevoir d'ordre de quiconque si ce n'est de Dieu lui-même.

Avec le renforcement de l'État arrive celui de la figure royale puisque « le roi devient une incarnation vivante de l'État, que les peuples peuvent ainsi mieux comprendre »¹². De plus, c'est en 1614 que le Tiers État, lors des États Généraux, propose que l'on officialise le droit divin¹³. Le roi, par cette légitimité devient alors inattaquable

¹⁰ Ellery Schalk et Christiane Travers, *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse (1500-1650)*, Paris, Champ Vallon, 1996, p. 141 : « il semble que le pouvoir royal ait été disposé à permettre le duel en certaines circonstances, mais uniquement aux membres du second ordre qui en auraient chaque fois sollicité préalablement l'autorisation. Cela ressort nettement du *Testament politique* de Richelieu qui insiste davantage sur le respect dû à l'autorité du roi que sur la perversité intrinsèque du duel. ».

¹¹ Arnaud Blin, *1648, la paix de Westphalie ou la naissance de l'Europe politique moderne*, Paris, Editions Complexe, 2006, p. 61.

¹² Lucien Bély, *La France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 35.

¹³ France. États généraux (1614-1615; Paris), Le premier article du cahier général du Tiers-État de France, assemblée à Paris aux Augustins en l'année 1614 : « Le roi sera supplié de faire arrêter en l'assemblée de ses États pour loi fondamentale du royaume, qui soit inviolable et notoire à tous, que, comme il est reconnu

(d'ailleurs, même pendant la Fronde, les nobles s'attaquent à Mazarin mais jamais au jeune souverain¹⁴). Richelieu a tout mis en œuvre pour que le pouvoir royal devienne absolu, et ce principalement en centralisant la monarchie.

État et Roi sont donc dans une situation de transition. Ces deux entités nous importent, puisque nous les retrouvons dans les tragédies françaises. Mais État et Roi ne fonctionnent pas seuls, Dieu est de la partie, car il est lié au Roi, lui-même représentant de l'État. Dieu est surtout une constante des tragédies, il se drape sous divers noms, Providence, Sort, Destin... Il apparaît soit sous une figure païenne, soit chrétienne, mais est toujours là, et, surtout, quel que soit son nom, il demeure éminemment chrétien. Ces trois entités constitueront une part importante de notre questionnement, car, tout au long de notre étude, nous tenterons de comprendre ce que deviennent les relations qu'elles entretiennent dans le cadre de la tragédie du deuxième tiers du XVII^e.

Ceci étant, nous ne pouvons pas considérer les pièces entièrement comme le reflet de leur époque. Ces distorsions sont importantes, car elles forment le cadre dans lequel nos pièces émergent. L'intérêt de notre étude ne sera pas d'identifier les correspondances entre un monde tragique fictif et un monde politique réel. La clarification de ces notions est importante pour éviter tout anachronisme et comprendre ce qui peut s'apparenter à une

souverain de son Etat, ne tenant sa couronne que de Dieu seul, il n'y a puissance en terre, quelle qu'elle soit, spirituelle ou temporelle, qui ait aucun droit sur son royaume, pour en priver les personnes sacrées de nos Rois, ni dispenser leurs sujets de la fidélité et obéissance qu'ils lui doivent. ».

¹⁴ Henri Eugène Sée, *Les idées politiques en France au XVII^e siècle*, Paris, 1923, rééd. Ayer Publishing, 1979, p. 107 : « Ainsi, dans les *Mazarinades*, tandis que la reine et Mazarin surtout sont constamment outragés, la personne du roi reste intacte; le roi est toujours l'objet du respect de tous. L'on comprend donc que la lutte contre le *ministériat* ait eu pour conséquence, non de faire naître des sentiments républicains, mais de fortifier l'autorité royale ».

allusion consciente ou non à des problèmes contemporains. Les tragédies ne sont pas forcément en accord avec leur société. Paul Bénichou montre à ce propos que certaines pièces mettent en scène des valeurs qui ne sont plus d'actualité lorsqu'il explique que

Le terme de féodal, appliqué à l'inspiration de Corneille, peut, à première vue, sembler anachronique. Mais il n'en est pas d'autre pour désigner ce qui, dans la psychologie des gentilshommes du XVII^e siècle, persiste des vieilles idées d'héroïsme et de bravade, de magnanimité, de dévouement et d'amour idéal, ce qui s'oppose aux tendances plus modernes de l'aristocratie à la simple élégance morale ou à l'"honnêteté". Les idées, les sentiments et les comportements qui avaient accompagné la vie féodale se sont maintenus vivants bien longtemps après la décadence de la féodalité. [...] L'époque de Corneille est justement, dans les temps modernes, une de celles où les vieux thèmes moraux de l'aristocratie ont revécu avec le plus d'intensité¹⁵

Ceci est d'autant plus vrai que, juridiquement, la féodalité ne sera formellement abolie en France qu'en 1789... Le rapport entre État, Roi et Dieu dans la tragédie n'est donc pas forcément celui de l'époque des auteurs : c'est pourquoi il nous a semblé nécessaire de caractériser ce lien qui les unit.

Comme la période que nous avons choisie correspond à une phase de transition politique, il nous a semblé à propos de ne pas utiliser une méthodologie spécifique au monde moderne. La caractérisation du rapport entre État, Roi et Dieu ne peut nous être fournie qu'en utilisant une théorie transpériodique. C'est pourquoi l'utilisation de théoriciens marxistes semble être la plus apte à rendre compte de notre problème. La terminologie marxiste peut sembler légèrement anachronique. L'État moderne n'est pas celui d'Althusser, nous en sommes parfaitement conscients. Toutefois, nous ne cherchons pas à décrire le fonctionnement de l'État, ou à caractériser une institution quelconque, mais

¹⁵ Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 19.

à comprendre les rapports de forces qui unissent plusieurs entités. Les concepts d'appareil idéologique et d'appareil répressif d'État sont précieux pour notre analyse, car ils permettent bien l'étude de relations d'entités diverses avec l'État. Si les thèmes marxistes, comme la lutte des classes, sont étrangers à notre analyse, les concepts utilisés, eux, s'accordent avec notre étude. Ceci vient principalement du fait que nous nous intéressons aux rapports de forces qui entourent le pouvoir, qu'il soit symbolique ou politique.

Louis Althusser a insisté sur le rôle prédominant de l'idéologie dans la politique, et ce à travers le concept d'appareil idéologique d'État. Comme notre sujet aborde la question de la place de Dieu, de l'idéologie religieuse, dans la politique, la terminologie althussérienne paraît la plus appropriée à notre analyse. La méthodologie d'Althusser ne cherche pas tant qu'à définir les instances du politique que de définir les rapports de divers appareils entre eux. En ce sens, elle s'accorde à notre analyse, qui cherche bien à rendre compte d'un rapport de forces. Les concepts d'Appareils idéologiques d'État, d'Appareil répressif d'État et d'idéologie seront centraux dans notre analyse. Ainsi, quand nous parlerons d'État, il sera question de

ce que les classiques du marxisme ont appelé l'appareil d'État. On comprend sous ce terme : non seulement l'appareil spécialisé (au sens étroit) [...] à savoir la police, les tribunaux, les prisons; mais aussi l'armée, qui (le prolétariat a payé de son sang cette expérience) intervient directement comme force répressive d'appoint en dernière instance quand la police, et ses corps auxiliaires spécialisés, sont "débordés par les événements"; et au-dessus de cet ensemble le chef de l'État, le gouvernement et l'administration¹⁶.

¹⁶ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 270-271.

Dans nos tragédies, il sera surtout question de l'armée. Celle-ci revêt plusieurs des fonctions citées ci-dessus. Globalement, un nombre très réduit de personnages représente l'État au complet dans les tragédies, celles-ci ne comportant rarement plus de dix rôles. Sinon, cet appareil apparaît seulement à travers les répliques des personnages, n'ayant d'existence que dans le discours. La question de la justice est étroitement liée à l'État de par les sanctions qu'elle implique, et, « qui dit sanction dit répression, donc nécessairement *appareil de répression*. Cet appareil existe dans *l'appareil répressif d'État au sens étroit du terme*. Il s'appelle : corps de police, tribunaux, amendes, prisons. C'est par là que le droit *fait corps avec l'État*»¹⁷. Si le problème de la justice n'est pas l'objet principal de notre étude, il nous sera tout de même nécessaire de l'aborder, de par son rapport étroit avec l'appareil d'État. Pour ce qui est du Roi, il sera considéré par rapport à sa position dans l'Appareil politique d'État et en tant que chef de ce dernier. Nous nous attarderons sur son rôle de détenteur du *Pouvoir d'État*. Celui-ci sera bien évidemment mis en lien avec l'État lui-même afin de voir si, dans nos tragédies, « l'État (et son existence dans son appareil) n'[a] de sens qu'en fonction du *pouvoir d'État* »¹⁸. Dieu, ici, sera étudié à la fois en considération de l'idéologie religieuse¹⁹ et de sa présence en tant que sujet dans les tragédies.

¹⁷ *Ibid.* p. 101.

¹⁸ *Ibid.* p. 109.

¹⁹ La religion s'apparente à un appareil idéologique d'Etat, qui, au XVII^e siècle, a une importance capitale : « Or, dans la période historique précapitaliste que nous examinons a très larges traits, il est absolument évident qu'il existait un *appareil idéologique d'État dominant, l'Église*, qui concentrait en elle non seulement les fonctions religieuses, mais aussi scolaires, et une bonne partie des fonctions d'information et de "culture". Si toute la lutte idéologique du XVI^e au XVIII^e siècle, depuis le premier ébranlement de la Réforme, s'est *concentrée* dans une lutte anticléricale et antireligieuse, ce n'est pas par hasard, c'est en fonction même de la position dominante de l'appareil idéologique d'État religieux » (*Ibid.* p. 281).

Un des points importants de notre analyse sera l'idéologie véhiculée dans la pièce. Nous ne scruterons pas tous les aspects de celle-ci, mais seulement ceux qui intéressent notre sujet. Nous nous attarderons sur l'enseignement politique qu'elle promeut, sur le rapport entre État, roi et Dieu qu'elle favorise. Louis Althusser précise dans *Pour Marx* :

On observe dans toute société, et sous des formes parfois très paradoxales, l'existence d'une activité économique de base, d'une organisation politique et de formes idéologiques (religion, morale, philosophie, etc.). L'idéologie fait donc organiquement partie, comme tel, de toute totalité sociale. Tout arrive comme si les sociétés humaines ne pouvaient pas subsister sans ces formations spécifiques, sans que ces systèmes de représentation (à différents niveaux) que sont les idéologies. Les sociétés humaines secrètent l'idéologie comme l'élément et l'atmosphère elle-même indispensable pour leur respiration, pour leur vie historique²⁰.

Nous chercherons l'idéologie qui anime, non l'époque des auteurs, mais la société représentée dans les tragédies. Ce concept d'idéologie nous permettra d'expliquer l'idée centrale qui guide les divers discours et actions au sein de la pièce.

En plus des appareils d'État et de l'idéologie, nous nous intéresserons à ce qu'Althusser nomme la lutte pour le pouvoir d'État dont le but serait d'assurer la reproduction. Nous n'utiliserons pas le terme de « classe » comme les théoriciens marxistes, celles-ci passant derrière les ordres à notre période. À la place, nous nous servirons du terme d'ordre ou nous le remplacerons – la plupart du temps – par celui de famille ou de lignée. Les personnages de nos tragédies font effectivement référence soit à leur ascendance soit à leur rang; les deux sont d'ailleurs très étroitement liés. Nous verrons

²⁰ Louis Althusser, *Pour Marx*, cité dans Carretero Pasín Angel Enrique, *Pouvoir et imaginaires sociaux : la légitimation de l'ordre social dans les sociétés postmodernes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 77.

donc de quelle manière la dynastie est perpétuée ou renversée, et ce qui, dans les pièces, provoque le bouleversement ou la fixité. Autrement dit, nous analyserons comment le détenteur du pouvoir d'État assure la reproduction²¹.

Pour l'étude, nous utiliserons six tragédies, toutes écrites entre 1629 et 1653, réparties en trois groupes. Le premier sera constitué de celles où l'ascension du nouveau roi est l'action centrale (*Héraclius* de Pierre Corneille, *Saül* de Pierre du Ryer) et le deuxième comportera celles qui mettent en scène un duel (*La Mort de Brute et de Porcie* de Guyon Guérin de Bouscal et *Le véritable Saint Genest* de Jean de Rotrou). Le dernier groupe s'appuie sur des tragédies caractérisées par le chaos politique (*Rodogune* de Pierre Corneille et *La Mort d'Agrippine* de Savinien Cyrano de Bergerac).

Notre corpus se veut représentatif des tragédies écrites dans les années 1630-1650. C'est pourquoi, nous avons choisi des pièces qui tirent leur argument de diverses sources. Il nous a semblé indispensable d'étudier une pièce biblique, *Saül* ici. Les tragédies à sujet religieux sont en effet nombreuses durant la période que nous étudions. Les représentations de l'Ancien Testament ne se limitent d'ailleurs pas à la tragédie ; nombre de peintres, comme Nicolas Poussin, l'ont illustré.

²¹ Althusser définit la domination de ceux qui ont le pouvoir d'État dans *Écrits Philosophiques et politiques*, Paris, Stock, 1994, tome I, p. 446 : « Elle [la domination] ne se limite pas au gouvernement politique des hommes, lequel peut prendre différentes formes, la monarchie de droit divin, le césarisme, ou la monarchie constitutionnelle, ou la république parlementaire ou, plus tard, la dictature fasciste. La domination de classe [ici, nous dirions de l'ordre ou de la lignée] embrasse l'ensemble des formes économiques, politiques et idéologiques de la domination, c'est-à-dire de l'exploitation et de l'oppression [...]. Dans cet ensemble, les formes politiques occupent un secteur plus ou moins étendu, mais toujours subordonné à l'ensemble des formes. Et l'État devient alors cet appareil, cette machine, qui sert d'instrument à la domination de classe et à sa perpétuation ».

Le Vérable Saint Genest a été retenu pour deux raisons. Les vies de saints ont un succès certain au XVII^e siècle, tout comme durant les périodes précédentes et suivantes. Notre corpus, pour cette raison, se doit de contenir une pièce chrétienne. *Saint Genest* a été également mis sur scène par Desfontaines. De plus, *Saint Genest* illustre très bien l'esthétique du théâtre dans le théâtre, qui est assez répandue ; on la trouve également chez Philippe Quinault dans *La Comédie sans Comédie*, par exemple.

En raison de l'importance du nombre de tragédies qui tirent leur argument de l'Histoire romaine, nous en avons intégrées plusieurs à notre corpus. Les références aux événements qui entourent l'assassinat de Jules César sont fréquentes à l'époque moderne. Avant Guérin de Bouscal, Garnier avait consacré une pièce à Porcie et Georges de Scudéry a écrit *La Mort de César*. *La Mort d'Agrippine* fait également référence à un contexte historique souvent utilisé au XVII^e siècle. Quelques années après *Cyrano de Bergerac*, Racine écrivit son *Britannicus*. De manière plus générale, le I^{er} siècle est souvent utilisé chez les artistes de l'époque moderne.

Pierre Corneille, de par sa notoriété au XVII^e siècle, les querelles qu'il a provoquées et l'abondance de sa production tragique, représente un tiers de notre corpus. *Héraclius* se rapporte à une histoire peu reprise dans le domaine artistique et l'intrigue a été en grande partie inventée. C'est principalement pour ces deux raisons qu'elle a été intégrée à notre étude. *Rodogune* offre l'avantage de s'écarter du monde romain et latin, les personnages principaux étant parthes ou syriens. Cette tendance à chercher des sujets hors de l'Empire

romain n'est pas majoritaire, certes, mais est tout de même assez présente pour que l'on ne la néglige pas. On peut, par exemple, penser au *Bajazet* de Racine.

Le premier chapitre se concentre sur le premier groupe de tragédies. Nous observerons comment sont définis le souverain légitime (Héraclius et David) et le tyran (Phocas et Saül), ce qui nous permettra d'étudier ce qui fonde la légitimité et la crédibilité du souverain. De plus, nous nous demanderons dans quelle mesure le sort de l'Appareil d'État change en fonction de la légitimité du souverain en place. Bien sûr, nous nous interrogerons sur le rôle de Dieu dans l'ascension et la décrépitude des monarques.

Le deuxième chapitre s'appuie sur le deuxième groupe de pièces. Ici, nous verrons comment deux systèmes de gouvernement s'affrontent. Cela nous permettra de voir quel est l'élément qui permet la victoire d'un groupe sur un autre, d'une idéologie sur une autre. Nous nous concentrerons également sur les enjeux de la lutte, prééminence d'une idéologie, changement de souverain ou modification de l'État.

Le troisième et dernier chapitre, à travers le troisième groupe de pièces, s'attachera principalement au chaos politique représenté dans nos deux tragédies. Nous nous concentrerons ici plus particulièrement sur le lien entre le pouvoir d'État et l'État, mais aussi sur les dissensions au sein d'un même appareil.

I.

Déchéance du tyran et ascension du souverain légitime

La suprématie de l'idée dynastique dans *Héraclius* de Pierre Corneille

Héraclius (1647), en plus de tracer une accession au pouvoir, est une pièce de la légitimité associée à l'hérédité. Toute l'intrigue tourne autour du nom. Ce nom constitue à lui seul un statut, un rang et une identité. Dans cette tragédie, identité et nom sont indissociables. Alors que dans la tragi-comédie *Pulchérie*, nous étions face à une séparation du nom et du statut (« je suis impératrice et j'étais Pulchérie »²²), ici, nous sommes face à une reconquête du nom et avec lui, de la fonction et des devoirs qui y sont rattachés. L'on ne dissocie par son nom de son devoir, les deux éléments se servent l'un l'autre et, en fait, ne recouvrent qu'une seule réalité. Dans cette pièce, le sang, l'hérédité détermine complètement l'individu. Dans un premier temps, Corneille s'attache à montrer qu'au sein d'une même famille, les tempéraments sont similaires. Dans le passage « Prince digne en effet d'un trône acquis sans crime, / Digne d'un autre père. Ah! Phocas! Ah Tyran! / Se peut-il que ton sang ait formé Martian ?²³ », l'on voit bien que l'idée de dépassement de la lignée est exclue. La vertu d'un fils semble impossible, car le père est tyrannique. Sous le nom de Martian est en fait désigné Héraclius. La facticité du lien de parenté entre Héraclius et

²² Pierre Corneille, *Pulchérie*, Paris, G. de Luynes, 1673, v. 754 : ce constat intervient quand son frère meurt et qu'elle doit choisir un époux qui devra régner. Ses désirs sont subordonnés aux besoins de l'État, d'où cette conclusion.

²³ I, 4, V 370-372.

Phocas, avant même d'être expliquée (cela est établi à la scène suivante), apparaît à travers la différence de caractère entre les deux hommes. La révélation finale répond au questionnement du premier acte, un tyran ne peut engendrer un homme vertueux. L'importance de l'hérédité découle d'un autre principe, la transmission du crime :

*Dans le fils d'un tyran l'odieuse naissance
Mérite que l'erreur arrache l'innocence,
Et que, de quelque éclat qu'il se soit revestu,
Un crime qu'il ignore en souille la vertu. (Héraclius²⁴, II, 3, v 573-576)*

Le fait que la vertu soit atténuée par les méfaits de l'ascendance suggère que la responsabilité dépasse le cadre de la vie du personnage. Chacun d'eux doit répondre de ses crimes et de ses ancêtres. Le poids des aïeux est d'autant plus important qu'ils sont présents dans la tragédie. Les références à Maurice et à son épouse sont nombreuses dans l'œuvre et le couple impérial a un pouvoir d'action grâce aux billets²⁵ révélant l'identité d'Héraclius. Les diverses allusions à la similitude parents-enfants rendent leur description nécessaire puisque, si Maurice passe pour vertueux, il en sera de même pour Héraclius (ce phénomène ne s'étend pas à Pulchérie, les rôles hommes-femmes sont trop distincts pour permettre ce rapprochement). La transmission des fautes et l'aspect héréditaire du caractère imposent tout de suite une hiérarchie claire parmi les personnages. Alors que les héritiers de Maurice sont nécessairement vertueux, le tyran et son fils sont dans une position inverse. Ce constat transparaît dans les propos de tous les personnages, c'est l'évidence sur laquelle se fonde la

²⁴ Nous utiliserons à partir de maintenant l'abréviation *HE* pour citer Corneille Pierre, *Héraclius*, Rouen, A. de Sommerville, 1647.

²⁵ Le billet de Maurice fait part du premier échange (Léonce qui meurt au lieu d'Héraclius) et est utilisé en premier, ce qui laisse penser que Martian est Héraclius. Le billet de Constantine expose le deuxième. Pulchérie reconnaît l'écriture de sa mère, ce qui garantit la fiabilité du message. C'est grâce à cette lettre qu'Héraclius est reconnu souverain.

tragédie. L'on voit bien ici que la prise du pouvoir d'État par Phocas n'a pas eu d'impact sur l'idéologie dominante et, plus largement, sur les appareils idéologiques d'État. C'est ici que se trouve la faille de Phocas puisqu'« aucune classe ne peut durablement détenir le pouvoir d'État sans exercer en même temps son hégémonie sur et dans les Appareils idéologiques d'État »²⁶. La conception même de l'hérédité dans l'idéologie dominante condamne par avance Phocas à la situation de tyran, et ce d'autant plus que cette prédominance de l'hérédité se traduit par un devoir vis-à-vis des aïeux. La figure la plus représentative de ce phénomène est Pulchérie :

*Mais cognoy Pulchérie, et cesse de prétendre :
 Je sçay qu'il m'appartient, ce trosne où tu te sieds,
 Que c'est à moy d'y voir tout le monde à mes pieds;
 Mais comme il est encor teint du sang de mon père,
 S'il n'est lavé du tien, il ne sçauroit me plaire;
 Et ta mort, que mes vœux s'efforcent de haster,
 Est l'unique degré par où j'y veux monter. (HE, I, 2, v 142-148)*

Il est bien mis en avant ici que les fonctions – ici celle d'empereur – sont également héréditaires. La couronne doit revenir à la lignée de Maurice pour être légitime. Nous sommes là face à un des rares points sur lequel Phocas revient partiellement (« Le trosne où je me sieds n'est pas un bien de race :/L'armée a ses raisons pour remplir cette place; /Son choix en est le titre; & tel est notre sort, /Qu'une autre eslection nous condamne à la mort »²⁷). Toutefois, l'on assiste à un repositionnement très rapide vers l'idée du trône héréditaire. Si l'on ne place pas dans la bouche de Phocas un éloge de la monarchie héréditaire, il est évident que son exposé ne correspond en rien à l'idéologie dominante.

²⁶ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 277.

²⁷ I, 2, V 161-164.

Ceci est corroboré quand Corneille introduit le thème du mariage de Martian et de Pulchérie qui doit affermir la couronne (« tu veux que cet Hymen, que tu m'oses prescrire/Porte dans ta maison les tiltres de l'empire,/Et de cruel tyran, d'infâme ravisseur/Te face vray Monarque & juste possesseur »²⁸). Si le tyran n'est pas favorable à la transmission héréditaire du trône, l'on ne peut nier que cette idée est très marginale dans la tragédie. Phocas, pour perdurer doit se soumettre à la domination symbolique²⁹. La dynastie assure l'unité de l'empire; l'on précise en effet que les risques de révolte populaire sont moins grands quand la transmission de la couronne est héréditaire :

*Quand vous fistes périr Maurice et sa famille,
Il vous en plût, seigneur, réserver une fille,
Et résoudre deslors qu'elle auroit pour espoux
Ce prince destiné pour régner après vous.
Le peuple en sa personne aime encore et révère
Et son père Maurice et son ayeul Tibère,
Et vous verra sans trouble en occuper le rang
S'il voit tomber leur sceptre au reste de leur sang. (HE, I, I, v 53-60)*

Donc, que ce soient des tyrans ou des empereurs légitimes, dans tous les discours l'on retrouve l'idée de la dynastie comme fondamentale pour l'empire qui « estoit chez nous [famille de Maurice] un bien héréditaire : /Maurice ne l'a eu qu'en gendre de Tibère, /Et l'on voit depuis luy remonter mon [celui de Pulchérie] destin/Jusques à Théodose et jusqu'à

²⁸ I, 2, V 129-132.

²⁹ Thierry Guilbert, *Le discours idéologique ou La force de l'évidence*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 84-85 : « "Le concept de domination symbolique" et, plus encore, celui d' "effet d'imposition symbolique" sont essentiels et correspondent à ce qu'Althusser nomme la "double interpellation spéculaire du sujet". En effet, la "domination symbolique" est décrite comme une *représentation mentale partagée*, résultat d'un "travail d'objectivation" réalisé au profit des valeurs des classes dominantes; le sujet y participe de son plein gré parce qu'il les *reconnaît* comme la culture, le goût, la langue ou le registre de langue *légitimes*. Il renforce ces valeurs dans leur légitimité par sa propre adhésion : le sujet *reconnaît* ces valeurs comme les valeurs auxquelles il lui faut adhérer et auxquelles il lui faut "se soumettre" pour être, à son tour, *reconnu* ».

Constantin ».³⁰ Toute idée de mérite est exclue du dialogue, car cela semble être évident. Comme le caractère se transmet, il n'est pas vraiment nécessaire d'insister sur les qualités permettant d'accéder au trône, celles-ci étant, par nature, l'apanage des princes. Le choix des aïeux Théodose et Constantin n'est pas anodin, ils sont les symboles de l'unité de l'empire et de sa qualité chrétienne. Ces références permettent au spectateur d'entrevoir par avance le règne d'Héraclius.

Comme Pulchérie est le seul personnage déclaré descendant de Maurice au début de la pièce, c'est principalement à travers elle que Corneille introduit la supériorité de la famille impériale. Celle-ci se traduit par des propos qu'on pourrait qualifier d'insolents comme « cesse de prétendre »³¹ qui sont permis par la hiérarchie plaçant la fille de Maurice au dessus du tyran. On retrouve ici une bravade aristocratique qui correspond assez bien à la morale du monde féodal³², cette résurgence de la féodalité apparaît également chez Héraclius, sur qui nous nous attarderons ultérieurement. Mais plus encore, le principal rôle de Pulchérie dans la pièce, c'est la vengeance :

*Voilà quelle je suis, et quelle je veux estre.
Qu'un autre t'aime en père ou te redoute en maistre,
Le cœur de Pulchérie est trop haut et trop franc
Pour craindre ou pour flatter le bourreau de son sang
(HE, I, 2, v 149-152)*

Ce passage permet bien de comprendre que cette rancœur n'est pas assimilée aux méfaits présents, mais aux crimes passés de Phocas. Le désir de venger la famille impériale est représenté par des appels à la mort du tyran tel « et ta mort que mes vœux s'efforcent de

³⁰ I, 2, v 185-188.

³¹ I, 2, v 142.

³² Cf. Introduction, p. 6.

haster »³³. Il transparait de manière plus nette lorsque la nouvelle de la venue d'Héraclius est introduite. À cet instant, Corneille place le désir de vengeance au dessus de la vérité : « Mais la soif de ta perte, en cette conjoncture, / Me fait aimer l'auteur d'une belle imposture : / Au seul nom de Maurice il te fera trembler »³⁴. Cette insistance sur la vengeance s'explique par le fait que

*selon les vieilles croyances, le sang, une fois versé, crie vengeance, et [...] les morts sont conscients des actes des survivants. De concert avec la dramaturgie, cette conception sur le pouvoir des morts explique justement la volonté de certains personnages de prendre les mânes de leur défunt à témoin non seulement de leurs souffrances mais de leurs résolutions en matière de représailles.*³⁵

Un des termes utilisés pour définir Pulchérie est d'ailleurs celui de « furie »³⁶. Cette caractéristique semble associée à tous les personnages féminins de la dynastie, puisque c'est grâce au billet de Constantine que l'on apprend la véritable identité de Martian-Héraclius, permettant ainsi d'achever la déchéance du tyran et le retour de l'empereur légitime. La vengeance, plus que spécifique à Pulchérie, semble être une caractéristique du genre féminin. Le rôle prépondérant attribué à Léontine dans la chute de Phocas renforce cet aspect. La vengeance féminine prouve que la restauration de la monarchie héréditaire est centrale dans l'œuvre et justifie tout. Un des premiers moyens mis en scène est le parricide commis par Martian rendu possible grâce à Léontine et au billet de Maurice. L'idée de nature est secondaire par rapport à la volonté de restaurer l'ordre. L'idéologie

³³ I, 2, v 146.

³⁴ I, 2, v 241-243.

³⁵ Essam Safty, *La mort tragique. Idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 208. Ce constat est évidemment valable pour toutes les tragédies de notre corpus. Ainsi, ceux qui sont vengés peuvent être considérés comme des personnages. Dans notre étude, il s'agira de Maurice et de Constantine pour *Héraclius*, de Caton pour *la Mort de Brute et de Porcie*, de Nicanor dans *Rodogune* et de Germanicus dans *la Mort d'Agrippine*.

³⁶ I, 3, v 267.

transforme le rapport à la nature, au lien filial. D'un côté, on accepte le parricide (« je ne l'ay conservé que pour le parricide »³⁷), de l'autre, on introduit un tabou (« Et ce seroit un monstre horrible à vos Estats/Que le fils de Maurice adopté par Phocas »³⁸). L'idéologie dominante, par le biais de l'introduction d'un tabou et d'une normalisation, favorise la reproduction, l'impossibilité de rompre avec la monarchie héréditaire³⁹. Toutefois, l'idéologie dominante dans la pièce favorise ce même parricide, et, si l'on considère comme Althusser, que l'idéologie produit le licite et l'illicite, l'on peut douter de l'utilisation du terme de « crime » pour qualifier le parricide, car, en l'occurrence, il s'agit d'un tyrannicide.

Le souverain idéal ou la vertu élevée par Dieu et l'État

Les personnages masculins ne sont pas animés par le désir de vengeance. Pulchérie et Héraclius ont les mêmes ancêtres, donc, dans la logique cornélienne, ont la même valeur, mais leurs images diffèrent. Dans un premier temps, Corneille décrit rapidement Héraclius comme un homme vertueux :

*J'en vois assez en luy pour les plus grands Estats;
J'admire chaque jour les preuves qu'il en donne;
J'honore sa valeur, j'estime sa personne, (HE, I, 2, v 208-210)*
[...]
*Ce fils si vertueux d'un père si coupable,
S'il ne devoit régner, me pourroit estre aimable, (HE, I, 2, v 218-219)*

³⁷ II, 3, v 557.

³⁸ V, 3, v 1685-1686.

³⁹ Michel Prigent, *Le héros et l'État dans les tragédies de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Quadriga, 2008, p. 335 : « le crime contre la nature est devenu une nécessité d'État. Le crime contre la nature et la monstruosité du parricide sont des crimes d'État que justifie la raison d'État ».

Nous sommes ici face aux grands principes de la *virtus*, le courage physique et la hauteur morale. Mais surtout – et ceci est d’autant remarquable qu’il passe encore pour Martian – Héraclius est déjà associé à la gouvernance, Corneille affirme par avance qu’il sera un bon souverain. Placé dans la bouche de Pulchérie, cette éloge du supposé fils du tyran prend une importance très grande. Grâce aux principes de l’hérédité établis dans la pièce, Corneille met en place un émerveillement autour d’Héraclius. Son image positive ressort en partie de la distance établie entre le fils d’un tyran et lui. La générosité d’Héraclius est une conséquence directe de son ascendance puisque « la générosité suit la belle naissance,/La pitié l’accompagne et la recognoissance./Dans cette grandeur d’âme un vray prince affermy/Est sensible aux malheurs mesme d’un ennemy;⁴⁰ ». Contrairement à la vengeance, la générosité suppose une certaine compassion. La vengeance ne s’appuie pas sur ces passions (Pulchérie n’apparaît pas dans les scènes de trouble et tous ses émois sont soumis à son devoir envers sa lignée, d’où le « je ne voy plus d’amant où je rencontre un frère »⁴¹ et autres propos de ce genre) alors que la générosité incite plus fortement à les développer. Corneille en met deux en avant, le sentiment amoureux et la compassion. Ces deux aspects, sans être centraux, contribuent fortement à donner une bonne image du souverain.

⁴⁰ V, 2, V 1603-1606.

⁴¹ III, 1, V 839.

La première passion, l'amour⁴², est introduite à travers le personnage d'Eudoxe : « Je suis aimé d'Eudoxe autant comme je l'ayme./Léontine, leur mère, est propice à nos voeux;/Et quelque effort qu'on face à rompre ces beaux nœuds,/D'un amour si parfait les chaisnes sont si belles /Que nos captivitez doivent estre éternelles »⁴³. Les allusions à cet amour parfait sont nombreuses et Héraclius a l'image du parfait chevalier servant qui sacrifie tout à sa promise (« Ouy, mon cœur, chère Eudoxe, à ce trône n'aspire/Que pour vous voir bientôt maistresse de l'empire »⁴⁴). Dans l'intrigue – révélation d'Héraclius – cet amour n'a aucune utilité, il ne fait pas du tout avancer l'action. Le seul intérêt de cette passion est de grandir l'image d'Héraclius. De plus, le contraste avec l'union politique désirée par Phocas accentue l'opposition entre le tyran et l'empereur. L'on retrouve encore une fois le jeu de contrastes qui s'établit entre famille impériale et tyrans. C'est pourquoi M. O. Sweetser affirme qu'« *Héraclius* prend naturellement place dans la série des pièces manichéennes qui opposent le bien et le mal, la légitimité et la tyrannie, l'amour et la haine et les effets de sympathie pour les amoureux vertueux et d'antipathie pour les criminels »⁴⁵. Ce discours sur la remise du trône à la femme aimée pose problème pour ce qui est de la détention du pouvoir d'État. Héraclius engage une lutte politique pour offrir le trône à une tierce personne et devenir vassal. Eudoxe n'aura pas le pouvoir d'État, mais sera la

⁴² L'amour cornélien est rarement problématique dans les tragédies, il n'est pas un problème central et s'allie très bien à la générosité. Comme l'a précisé Elisabeth Rallo-Ditche, « l'alliance des cœurs est une foi jurée et inviolable, le vœu est sacré, sans encore être consacré par la religion. Est-il encore question de passion ? Certes, oui, de celle qui porte vers le bien et qui est inspirée de la générosité, moteur de toutes passions vertueuses. [...] Il [l'amour cornélien] peut provoquer la tragédie, il ne saurait l'éteindre pour autant, ni empêcher l'action généreuse » (Elisabeth Rallo Ditche, « Le sujet généreux », dans *Écriture de la personne : Mélanges offerts à Daniel Madélat*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 323).

⁴³ I, 4, v 318-322.

⁴⁴ II, 2, v 529-530.

⁴⁵ M. O. Sweetser, *La dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977, p. 161.

suzeraine de celui qui le détient. L'on voit bien par là l'influence encore persistante d'une idéologie propre au monde féodal. Comme l'a précisé Paul Bénichou, « cette conception qui fait de l'amour l'aliment du bien s'est formulée dans le monde féodal au cours des XII^e et XIII^e siècles [...] parvient intacte jusqu'à l'époque qui nous occupe »⁴⁶. En plus de l'amour, Corneille loue l'amitié d'Héraclius envers Martian. Corneille précise que Martian a sauvé la vie d'Héraclius dans une bataille et Héraclius se révèle quand cela permet d'épargner la vie de son ami (la volonté de ne pas sacrifier la vie d'autrui pour son propre compte était déjà attribuée à Maurice qui aurait eu des réticences à offrir Léonce à la place de son fils). Encore une fois, l'on retrouve dans cette fraternité d'armes une réapparition du système de valeurs féodal.

La deuxième passion généreuse est la compassion. Ceci apparaît principalement après l'introduction du billet de Maurice attestant de la vie d'Héraclius. À cet instant, Corneille fait de Phocas un personnage tourmenté, qui est effondré car il cherche son fils. La compassion d'Héraclius est manifeste quand on parle de « [sa] hayne qui chancelle »⁴⁷ face au désarroi de Phocas. C'est d'ailleurs principalement dans ce monologue que la vertu d'Héraclius se révèle. Dans ce dernier – qui ressemble par beaucoup d'aspects à celui de Rodrigue dans *Le Cid* –, la sincérité d'Héraclius est manifestée par l'expression de son embarras (« Seigneur... »⁴⁸), ses réticences⁴⁹, et, bien sûr, par les apostrophes à Maurice. Ce monologue a une importance considérable, car il instaure une rupture dans la pièce. Héraclius devient un personnage central, ses interventions sont beaucoup plus fréquentes.

⁴⁶ Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, ouvr. cité, p. 45.

⁴⁷ V, 1, v 1551.

⁴⁸ IV, 2, v 1206 et I, 3, v 273.

⁴⁹ V, 1, v 1540 : « Et je n'ose résoudre rien ».

L'on passe donc du phénomène d'attente où Héraclius transparait principalement à travers les dires des autres à la disparition de cet aspect fantomatique au quatrième acte avec la tentative de sauver Martian, puis, enfin à sa révélation en tant que héros de la tragédie tout entière. Cet instant de rêverie où il expose tout ce qu'il ressent augmente considérablement sa valeur et marque son entrée en tant que personnage central.

À travers le personnage d'Héraclius, l'on perçoit la vision cornélienne du souverain exemplaire, à travers Phocas, l'on est face au tyran. Comme pour les autres personnages, Phocas est d'abord décrit par rapport à son statut, il n'est qu'« un chétif centenier des troupes de Mysie,/Qu'un gros de mutinez esleut par fantaisie, »⁵⁰. Sa légitimité est tout de suite remise en cause, celui-ci n'étant pas un aristocrate mais ayant une « obscure naissance »⁵¹. En accord avec les principes de l'hérédité établis par Corneille, l'on décrit l'ascension de Phocas comme une succession de méfaits :

*J'en ay semé beaucoup, et depuis quatre lustres
Mon trosne n'est fondé que sur des morts illustres,
Et j'ay mis au tombeau, pour régner sans effroy,
Tout ce que j'en ay veu de plus digne que moy. (HE, I, 1, v 16-20)*

Ce passage résume à peu près tout le problème de Phocas. Comme, selon l'idéologie dominante, la valeur s'acquiert par le sang et qu'un trône demande les plus dignes personnages, le tyran se retrouve mécaniquement dans l'obligation d'assassiner tous les personnages plus nobles que lui pour subsister. En quelque sorte, le tyran est condamné à la criminalité s'il veut conserver le pouvoir d'État. Les répercussions pathétiques sont donc immenses, puisque le tyran ne peut inspirer que la crainte. Ainsi, nous sommes confrontés

⁵⁰ I, 2, v 172-173.

⁵¹ V 9.

au dilemme de Pulchérie « la mort ou l'hyménée »⁵², à l'arrestation de Martian, à l'hypothétique assassinat d'Héraclius et de Martian et à d'autres menaces telles « Et pense [...] à m'espouser moy-mesme/au milieu de leur sang [son frère et son amant] à tes pieds respandu. »⁵³. Où Phocas inspire la terreur, Héraclius suscite l'admiration. Avec Phocas, nous sommes très loin de la magnanimité et même de la vengeance. Au début de la pièce, Corneille nous le présente comme un sombre calculateur tuant tout sur son passage pour régner. Durant le quatrième acte, Phocas devient essentiellement un père. Ses discours sont complètement dénués de considérations politiques, le maintien à la tête de l'empire n'est plus un élément central. L'ambiguïté sur l'identité d'Héraclius et de Martian permet au dramaturge d'introduire le dilemme : soit Phocas assassine les deux prétendants et son image de froid politique est confirmée, soit il se laisse envahir par ses passions et, de machiavélique, devient paternel. La demande « rends moy mon fils, ingratitude »⁵⁴ est la réponse à ce problème. Les discours de Phocas, qui s'appuyaient avant tout sur des démonstrations et suscitaient la crainte, deviennent tout autres. La principale passion suscitée par ce personnage est dorénavant la pitié. Ceci transparait à travers des discours mêlant invectives (« cruel »⁵⁵, « ingrat »⁵⁶, « lâche »⁵⁷), interrogations uniquement rhétoriques (« En crois-tu mes soupirs ? En croiras-tu mes larmes ? »⁵⁸, « tu n'es donc point mon fils,/puisque si lâchement déjà tu t'en dédis ? »⁵⁹), un vocabulaire de la

⁵² V, 262.

⁵³ V, 4, v 1756-1757.

⁵⁴ IV, 4, v 1429.

⁵⁵ V, 3, v 1659.

⁵⁶ V, 3, v 1669.

⁵⁷ V, 3, v 1688.

⁵⁸ V, 3, v 1664.

⁵⁹ V, 3, v 1729-1730.

supplication (« je t'en conjure »⁶⁰, « fay-toy ce peu d'effort »⁶¹) et des anaphores (« c'est me l'oster assez que ne vouloir plus l'estre »⁶², « c'est me l'oster assez que me le supposer »⁶³, « pour moy, pour toy, pour luy »⁶⁴) qui rendent compte d'une situation à la fois urgente, désespérée et obsessionnelle. À ce titre, l'on peut voir en Phocas le véritable ressort tragique de la pièce, personnage dominé par ses passions. L'éthique d'un tyran ici, c'est donc l'éthique d'un père, du fait que « la logique d'un criminel de théâtre tient à ce que son *ethos* est contenu dans son *pathos* »⁶⁵, idée que l'on retrouve d'une autre manière chez du Ryer. Le bouleversement de Phocas met fin à la lutte pour la détention du pouvoir d'État. Héraclius et Martian ne se battent pas pour l'obtenir, ils sont en quête d'une identité. La définition de celle-ci va octroyer à l'un d'eux le pouvoir d'État, mais la détention du pouvoir d'État n'est plus qu'une externalité. L'on est passé de la lutte politique à la quête identitaire (jusqu'à l'abandon du problème politique par Phocas, les doutes d'Héraclius sur son identité n'existent pas). D'ailleurs, Héraclius ne conquiert pas le pouvoir d'État, on le lui octroie. C'est ce qui va nous intéresser maintenant.

Les alliés du tyran diffèrent considérablement de ceux de l'empereur légitime. Alors que le tyran ne doit se contenter que de quelques hommes (dans la tragédie, tous sont défavorables à Phocas), l'empereur est relié à la providence. Les références à la Providence prennent des formes variées dans la tragédie. Elle transparaît principalement à travers le

⁶⁰ V, 3, v 1659.

⁶¹ V, 4, v 1778.

⁶² V, 3, v 1671.

⁶³ V, 3, v 1673.

⁶⁴ V 1678.

⁶⁵ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 274.

peuple. En ce sens, nous rejoignons Michel Prigent lorsqu'il dit que « la fonction du peuple est ici d'ordre providentiel »⁶⁶. La population dépasse complètement le discours rationnel qui tend à anéantir entièrement l'hypothèse du retour d'Héraclius censé être mort et est mû par une véritable foi en son héros. Le peuple ne reçoit pas la révélation, il la provoque et « nomme Héraclius celui qu'il ressuscite »⁶⁷. Cette image de la résurrection, plusieurs fois introduite (« tel qui croit, dans sa simplicité,/ Que pour punir Phocas, Dieu l'a ressuscité »⁶⁸) confère à Héraclius une aura particulière, il n'est pas seulement légitime, il devient indispensable au bien commun. Bien évidemment, Héraclius n'est pas montré comme un nouveau Christ, mais sa révélation est très fortement influencée par la religion chrétienne, il s'apparente tout simplement à un élu de Dieu⁶⁹.

L'action divine concerne aussi fortement Phocas, l'on parle d'un châtement divin à son encontre (« La vapeur de mon sang [celui de Pulchérie] ira grossir la foudre/Que Dieu tient desjà prest à le réduire en poudre. »⁷⁰ ou encore « Il semble que de Dieu la main appesantie,/Se faisant du tyran l'effroyable partie,/Veuille avancer par là son juste chastiment⁷¹ »). La pièce laisse à penser que la déchéance de Phocas – qui ressemble sur

⁶⁶ Michel Prigent, *Le héros et l'État dans les tragédies de Pierre Corneille*, ouvr. cité, p. 231.

⁶⁷ I, 1, v 34.

⁶⁸ II, 1, v 427-428.

⁶⁹ De par cette association de la souveraineté et de la Providence, l'on pourrait rapprocher Héraclius de saint Louis. De plus, Héraclius reconquerra Jérusalem sur les perses et Louis IX partira deux fois en croisade. Cette assimilation est assez fréquente au XVII^e : « C'est avec le règne de Louis XIII, et en particulier après la mort de Concini en 1618, que le culte de Saint Louis prend forme. La littérature prophétique reflète fidèlement l'élévation de Saint Louis au rang de "Patron et Protecteur de la France" durant le règne de Louis XIII. » (Alexandre Y. Haran, *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 300).

⁷⁰ I, 3, v 301-302.

⁷¹ II, 2, v 469-471.

beaucoup de points à celle de Saül sur laquelle nous nous attarderons ultérieurement – est le fruit de la volonté divine :

*Et je verray du ciel bientôt choir ton supplice :
Dieu, pour le réserver à ses puissantes mains,
Fait avorter exprès tous les moyens humains;
Il veut frapper le coup sans nostre ministère (HE, III, 3, v 1032-1035)*

Cette précision permet de ne pas discréditer Héraclius. En effet, le rôle de Léontine dans la pièce suggérait qu'elle avait formé le destin de l'empereur (« Je puniray Phocas, je vengeray Maurice,/Mais aucun n'aura part à ce grand sacrifice:/J'en veux toute la gloire, et vous me la devez; /Vous régnerez par moy, si par moy vous vivez./Laissez entre mes mains mûrir vos destinées⁷² »). La mise en avant du rôle essentiel qu'a joué la Providence dans l'ascension de l'empereur exclut complètement l'idée selon laquelle l'empereur est le jouet d'une femme, ce qui n'est pas vraiment un gage de vertu dans les tragédies. Toutes ces précisions sur l'aspect providentiel de la déchéance de Phocas montrent bien la prédominance de l'Appareil idéologique d'État religieux dans la pièce. Comme nous venons de le voir, Dieu est ici juge, tribunal, et, en ce sens, il s'établit un lien avec l'État⁷³. Dieu n'est pas le droit ici, c'est ce qui correspond à l'Appareil idéologique d'État juridico-moral, et, comme l'a précisé Louis Althusser, « [l]'idéologie juridico-morale tient donc lieu de gendarme, mais dans la mesure où elle en tient lieu, *elle n'est pas le gendarme* »⁷⁴. Nous voyons donc par là que la tragédie lie État, Roi et Dieu puisque la religion, en tant qu'appareil idéologique d'État juridico-moral, est liée à l'appareil d'État. Celui-ci va exercer son pouvoir de répression sur Phocas et permettre ainsi l'ascension d'Héraclius.

⁷² II, 2, v 493-497.

⁷³ Voir Introduction.

⁷⁴ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 104.

Héraclius, en plus de voir son ascension justifiée par la volonté divine, n'est pas totalement dissociable de l'État. Ce lien est mis en exergue quand l'on fait référence au meurtre de la famille impériale et de « l'Etat, qui, dans leur mort, voyoit trop sa ruine »⁷⁵. Dans ce propos, nous voyons bien que l'État ne peut perdurer que s'il est gouverné par son usufruitier légitime, ce qui assimile donc le Roi à l'État. Qu'il ne se soit pas effondré lors du gouvernement de Phocas est expliqué par le fait qu'Héraclius agissait pour lui, a combattu pour sa survie (ceci est rappelé au premier acte). C'est également à travers les propos de Martian que l'on perçoit le lien entre État et Roi. Dans les deux vers « Peut-estre il m'est honteux de reprendre l'Etat/ Par l'infame succez d'un lasche assassinat »⁷⁶, l'action permettant de devenir souverain est la possession de l'État, État qui devient alors l'apanage de l'empereur, sa condition d'accès au trône. Dans la tragédie, le principal représentant de l'État est Exupère, personnage qui est le porte-parole de l'armée, de l'Appareil répressif d'État. Ceci se manifeste par l'utilisation du « nous »⁷⁷ et par son association par les autres personnages à un groupe, la « troupe d'Exupère »⁷⁸ qui est sous-entendue par son seul nom⁷⁹. L'association d'Exupère à l'État se déroule en trois temps et est exprimée à travers plusieurs personnages. Au début de la pièce, l'on affirme que le peuple désire un héritier issu de la famille impériale⁸⁰. Ensuite, l'on associe l'État et le

⁷⁵ III, 3, v 1039.

⁷⁶ II, 6, v 729-730.

⁷⁷ IV, 5, v 1462 : « nous le hayssons tous » et IV, 5, v 1470-1473 : « Considérez l'estat de tous nos conjurez:/Il n'est aucun de nous à qui sa violence/N'ait donné trop de lieu d'une juste vengeance,/Et nous en croyant tous dans notre âme indignez ».

⁷⁸ III, 1, v 887.

⁷⁹ Pulchérie, V, 2, v 1645 : « Exupère est allé fondre sur ces mutins ».

⁸⁰ I, 1, v 57-60 : « Le peuple en sa personne [Pulchérie] ayme encore et révère/Et son père et Maurice et son ayeul Tibère, /et vous verra sans trouble en occuper le rang/s'il voit tomber leur sceptre au reste de leur sang ».

peuple⁸¹ en faisant des volontés de l'un celle de l'autre. Et enfin, Exupère et Amintas font d'Exupère le représentant voire le chef du peuple, et par extension, de l'État⁸². La pièce repose sur les équivoques et les ambiguïtés, il n'est donc pas étonnant que ce syllogisme (le peuple et l'État sont assimilables/ Exupère représente peuple/ Donc Exupère représente l'État) soit développé sur cinq actes. Ceci permet de maintenir le doute sur l'allégeance d'Exupère (le peuple ou Phocas) et sur son rôle dans la pièce. Le personnage d'Exupère, en tant que porte-parole de l'État, est fondamental, car il explicite le lien entre l'Empereur et l'État. Corneille, en plaçant l'assassinat de Phocas dans les mains d'Exupère, montre l'État cherchant à retrouver son maître légitime.

Dans *Héraclius*, ce sont donc les composantes de l'Appareil répressif d'État qui vont permettre au héros de détenir le pouvoir d'État. Ceci étant, il n'est jamais fait référence à un quelconque programme politique du héros. Si le détenteur du pouvoir d'État change, ce n'est pas le cas de l'Appareil d'État. Les informations données sur l'accession au trône de Phocas sont similaires. L'on n'évoque aucun changement autre que celui relatif à la détention du pouvoir d'État, les Appareils Idéologiques d'État et l'Appareil répressif d'État restent les mêmes durant toute la tragédie.

Saül : quand être tyran, c'est être père

⁸¹ « Il lui [à l'Etat] faut des Césars et je me suis promis/d'en voir naître bientôt de vous et de mon fils » v 94-95.

⁸² Exupère : V, 2, v 1470 « Tous nos conjurez ». Amintas « Son ordre [celui d'Exupère] excitait seul cette mutinerie » v 1836.

Saül (1642) et *Héraclius* mettent toutes deux en scène l'ascension d'un souverain mais aussi la décrépitude du prédécesseur. Chez Pierre du Ryer, seul le personnage déchu apparaît, Saül. Si Phocas reste tyran tout au long de la tragédie, il n'en est pas de même pour Saül. Pour ce qui est du souverain, la pièce de du Ryer peut être découpée en deux temps, la première phase est celle de la décrépitude qui atteindra son paroxysme au quatrième acte. La deuxième, qui concerne le reste de la pièce, met en avant le bouleversement du souverain. De ce fait, notre étude sera découpée en trois parties, deux sur le tyran, l'autre sur le roi.

Comme pour Phocas, la description de Saül ne peut se passer de la description de ses passions, les deux éléments étant confondus. La principale passion qui détermine le caractère de Saül est l'amour filial. Cela transparait dans les discours de Saül, dans ceux de Michol et de Jonathas, et dans la rupture entre le roi et sa descendance. La définition de Saül comme père vient dans un premier temps de l'utilisation permanente des termes associés à la paternité chez Saül –et seulement chez lui. Dès le premier vers, l'on parle de « consoler un Père »⁸³. Ce terme est présent vingt-huit fois chez Saül et est presque absent des répliques des autres personnages (il n'apparaît que sept fois). L'on est dans le même cas pour le mot « enfants » (trente occurrences chez Saül, onze chez les autres). La paternité de Saül est sa plus grande faiblesse dans la tragédie. Quand il va consulter la pythonisse, c'est à l'annonce « Sçaché que tes enfans périront à tes yeux »⁸⁴, que la douleur de Saül se

⁸³Du Ryer Pierre, *Saül*, Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1642. I, 1, v 1.

⁸⁴ III, 8, v 1040.

manifeste, « Helas! Voylà le coup dont l'attainte me tuë »⁸⁵. Comme la perte du titre royal avait été précédemment annoncée, ce passage marque une hiérarchisation claire, chez Saül, l'amour filial a préséance sur la souveraineté (« Pere plus malheureux que miserable Roy »⁸⁶). Mais surtout, c'est cette passion qui dicte en grande partie le comportement de Saül⁸⁷. À la suite de cette déclaration, sa principale préoccupation est d'épargner sa descendance : « je tâcheray, trop miserable Pere, /De sauver des enfans dont l'ame m'est si chere »⁸⁸ et « Vous exposer sans fruit où le mal est certain, /Ce n'est pas estre Père, & c'est estre inhumain »⁸⁹. En fait, cet amour paternel pose problème, car il est fréquemment incompatible avec les devoirs du souverain vis-à-vis de l'État. Saül n'autorise pas son fils Jonathas à combattre (« Va donc, non, non, demeure »⁹⁰) alors même que cela semble nécessaire (« Ne vous nuisez donc pas par mon retardement, /C'est perdre icy beaucoup que de perdre un moment »⁹¹).

L'incompatibilité entre paternité et souveraineté se manifeste principalement dans le discours de Jonathas, discours qui réaffirme que le caractère de Saül se confond avec ses

⁸⁵ III, 8, v 1041.

⁸⁶ III, 8, v 1044.

⁸⁷ Même si les passions de Saül sont importantes dans la tragédie, elles n'en forment pas le nœud. À notre sens, le véritable sujet de la pièce, c'est la déchéance de Saül, la perte de la dignité royale et du royaume. Georges Forestier précise que cet usage des passions est caractéristique de notre période : « Si les chefs-d'œuvre de Du Ryer et de Corneille peuvent figurer les prototypes d'une nouvelle forme de "sujets de passion", ils illustrent en même temps la deuxième conséquence de cette deuxième mutation dramaturgique qui s'est produite au début du deuxième tiers du XVII^e siècle : dans la tragédie moderne, la passion ne sert plus à construire des discours destinés à chanter l'explication "humaine" du malheur et à servir de fondement à la plainte; elle tend à être présentée comme la motivation des actions et en même temps comme ce qui vient entraver provisoirement l'action. » (Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, ouvr. cité, p. 239-240).

⁸⁸ IV, 1, v 1117-1118.

⁸⁹ IV, 1, v 1139-1140.

⁹⁰ I, 2, v 141.

⁹¹ I, 2, v 159-160.

passions. Un des conseils donnés à Saül est d'ailleurs : « Sire, dépouillez-vous de l'amour paternelle »⁹². L'utilisation du terme « sire » est très fréquente chez Jonathas et Michol (quarante trois occurrences⁹³) alors que l'appellation « père » est rarissime (cinq fois). Jonathas définit le comportement que devrait avoir Saül pour être un bon souverain. L'élément principal est la dissociation des passions et des devoirs :

*Je scay bien que des Rois les enfans magnanimes
Sont pour eux des thresors, & des biens legitimes,
Mais ce sont de ces biens passagers & mourans
Que l'on doit hazarder pour sauver les plus grands.
Songez donc à sauver vos plus illustres marques,
La victoire & l'honneur sont les biens des Monarques :
Pour vivre glorieux, pour regner triomphans,
Ils doivent exposer amis, femmes, enfans. (Saül, IV, 4, v 1345-1352)*

Ici, les devoirs royaux sont éminemment supérieurs à l'affection filiale. Ce qui est préconisé, c'est l'abandon de tout, sans exception, à la couronne. Le royaume est l'intérêt supérieur du monarque et, plus largement, le seul qu'il doit considérer. L'on insiste beaucoup sur ce constat selon lequel « la Nature aux Rois doit estre indifférente »⁹⁴. Par là, nous entrevoyons déjà que la confusion entre *éthos* et *pathos*, comme dans *Héraclius*, est l'apanage des tyrans. Saül ne correspond en rien à la description du monarque telle qu'elle apparaît dans la pièce. Ses intérêts privés ont préséance sur les intérêts communs, ceci se manifeste une fois encore dans le discours de Jonathas : « Esloignez vos enfans, craindre pour eux l'orage, /N'est-ce pas des soldats abattre le courage ? /N'est-ce pas par vos mains

⁹² I, 2, v 149.

⁹³ V 51; 91; 149; 169; 191; 199; 241; 261; 266; 386; 393; 445; 507; 519; 526; 574; 581; 736; 745; 765; 785; 841; 1155; 1161; 1169; 1178; 1213; 1217; 1229; 1259; 1287; 1291; 1299; 1317; 1337; 1389; 1393; 1395; 1401; 1594; 1599; 1608; 1620.

⁹⁴ IV, 4, v 1318.

donner les plus grands coups/Par qui nos ennemis triompheroient de nous ? »⁹⁵. Pierre du Ryer nous montre ainsi les implications politiques du comportement de Saül, l'amour filial est contraire à la cause commune. Paternité et souveraineté sont deux idées absolument exclusives et Saül, trop bon père, ne peut être un souverain compétent. L'idéologie véhiculée par Jonathas – qui se révélera être l'idéologie dominante – affirme donc que l'Appareil idéologique d'État familial ne doit pas être privé pour être, justement, un appareil *d'État*⁹⁶. L'on n'est pas du tout dans l'optique de l'État comme instrument de ceux qui détiennent le pouvoir d'État. Ici, l'on ne peut affirmer que « l'État (et son existence dans son appareil) n'ont de sens qu'en fonction du *pouvoir d'État* »⁹⁷, mais l'inverse. Le pouvoir d'État n'a un sens que par l'État. Dans la tragédie, l'idée selon laquelle la famille fait partie de l'Appareil d'État – au sens d'Appareil répressif d'État – est justifiée par le fait que tous les fils de Saül servent effectivement la répression en étant soldats. Comme, dans l'idéologie dominante, le statut de soldat a prééminence sur le statut de fils (nous nous attarderons sur ce point ultérieurement), les enfants sont avant tout des éléments constitutifs de l'Appareil d'État.

La tyrannie ou la dissociation du pouvoir d'État et de l'État

⁹⁵ IV, 4, v 1321-1324.

⁹⁶ Ceci va contre les propos de Louis Althusser qui affirme « qu'alors que l'Appareil (répressif) d'État, unifié, appartient tout entier au domaine public, la plus grande partie des Appareils idéologiques d'État (dans leur apparente dispersion) relève au contraire du domaine privé. Privés sont les Églises, les Partis, les syndicats, les familles, quelques écoles, la plupart des journaux, des entreprises culturelles, etc., etc » (Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 275). Ici, l'idéologie pose les Appareils Idéologiques d'État comme des éléments constitutifs de l'Appareil d'État.

⁹⁷ Ibidem, p. 273.

Dans la première partie de l'œuvre, deux entités contraires sont présentes, l'idée du Roi et Saül. Autour de cela, Pierre du Ryer a construit deux loyautés, celle au Roi, celle à Saül, être fidèle à l'un, c'est trahir l'autre. Comme le choix est entre le Père et le Monarque, ce problème est centré sur Jonathas et Michol. Comme ce sont les deux personnages à travers lesquels le dramaturge donne la définition du souverain, ils sont dans la fidélité au Roi et désavouent le Père. La rupture entre Saül et sa fille intervient lors du procès de David. Quand Michol défend David, Saül précise que « C'est perdre le respect » auquel elle répond « Oüy Sire, je le perds,/Mais le perdant ainsi, je croy que je vous sers »⁹⁸. L'on assiste à un phénomène assez semblable pour Jonathas : « Ouy je serois fâché de vous avoir pour Pere,/Si l'amour de mon Pere inutile pour moy/Me devoit empescher de perir pour mon Roy »⁹⁹. Sur ce point, Saül ressemble énormément à Phocas. Leur qualité de tyran vient en majeure partie de leur amour filial, mais, en raison de cela, les enfants se désolidarisent du père (« je voy mes enfans parmy les conjurez »¹⁰⁰, « Donc chacun me trahit! »¹⁰¹). Toutefois, ce renoncement est présenté comme le deuxième de la tragédie. Le premier à avoir abandonné, c'est Saül, l'objet, c'est la fonction royale : « Quoy, vous despoüillez-vous de ce courage extresme/Qui dessus vostre front assure un Diadesme ? /Refusez-vous de vaincre, & de vivre pour nous ?/Et vous mesme aujourd'huy vous abandonnez-vous ? »¹⁰². Le déclencheur de la pièce, c'est donc la dissociation entre l'image de Saül et l'image de la Royauté. Michol et Jonathas ne reprochent pas de faits particuliers

⁹⁸ II, 2, v 519-520.

⁹⁹ IV, 4, v 1366-1368.

¹⁰⁰ II, 3, v 588.

¹⁰¹ II, 3, v 633.

¹⁰² I, 1, v 9-12.

à Saül. L'on voit bien que la rupture est idéologique. Sa descendante ne fait pas référence à une atteinte au Droit, mais à une idée communément admise, à une idéologie. La déchéance du souverain n'est justifiée qu'après le procès entamé par les enfants.

La perte de Saül se révèle sous trois aspects, la présence d'un mauvais conseiller (Phalti), l'injustice, et le recours aux enfers. Phalti intervient principalement dans les scènes relatives à David et dans celles où apparaît Michol. Le rôle de Phalti, c'est d'accuser David de trahison et de déloyauté. Toutes les annonces d'une éventuelle infidélité de David émanent de sa bouche : « David marche aujourd'huy parmy vos ennemis,/Et soustient contre vous ceux qu'il vous a soubmis »¹⁰³ ou « David estoit à craindre estant aupres de vous »¹⁰⁴. Le problème de l'éventuelle culpabilité de David n'est pas un point central de la pièce, l'on se contente de rappeler sa vertu. L'histoire de ce personnage est connue par tous les spectateurs, son innocence est une évidence pour tous, ce n'est pas le nœud de la tragédie. L'intérêt de cette question est la mise en avant de la duplicité de Phalti et de la faiblesse de Saül qui devient l'instrument de son conseiller. Ici, la trahison vient de la jalousie à l'encontre du mariage entre Michol et David : « Ainsi Phalti travaille, & ne se met en peyne/Que pour rendre son Roy l'instrument de sa hayne,/Que pour en obtenir sans regle & sans raison/Le prix d'un lâche Amour, & d'une trahison »¹⁰⁵. Phalti n'est pas l'unique entourage de Saül, un autre conseiller est présent, Abner. Ce dernier s'apparente beaucoup plus à Jonathas et Michol, leurs discours sont à peu près les mêmes et plusieurs fois, du Ryer nous montre Abner s'opposant à Saül. La présence d'un deuxième intermédiaire

¹⁰³ I, 4, v 227-228.

¹⁰⁴ II, 1, v 339.

¹⁰⁵ I, 4, v 281-284.

indique la culpabilité de Saül. Il n'est pas soumis à des informations erronées, la préférence des conseils de Phalti sur ceux d'Abner devient un choix. L'injustice est donc l'apanage de Phalti, mais aussi de Saül.

Les raisons de la rancœur vis-à-vis de David apparaissent à travers Saül, Michol et Jonathas. Le problème est que deux images de David circulent dans la pièce, la première – qui se retrouve chez Saül et Phalti – est celle d'un rebelle concurrent de Saül, la deuxième – incarnée par tous les autres personnages – est celle d'un sujet loyal injustement traité. Cette situation est résumée par les vers : « Vous craignez l'innocence, & j'excuse aujourdhuy/Qu'un Rival de David ne parle pas pour luy »¹⁰⁶. L'on voit bien ici que des deux images, une seule passe pour juste, le sous-entendu étant ici que Saül et Phalti sont conscients du leurre tendu à David. Mensonge ou pas, dans la première partie de la pièce, cette image de David reste présente, et, évidemment, cela justifie la déchéance de Saül. Ce sont maintenant trois passions qui forment le caractère de Saül, l'amour filial, la haine et le désir de gloire personnelle – les deux dernières sont très liées, la quête de la gloire entraînant la haine du rival. Ces deux points sont exposés au tout début de l'œuvre. La condamnation de David, « ce n'est là qu'un pretexte à ceste passion,/Que l'on a pour l'honneur, & pour l'ambition/Il regarde la gloire ainsi qu'un avantage/Qu'il craint iniustement que David ne partage,/Comme s'il ignorait qu'apres de grands exploits/La gloire des sujets est toute pour les Roys »¹⁰⁷. Nous retrouvons encore les deux images de David et le positionnement des divers personnages. Le jugement de David ne sert ici qu'à accuser Saül car « Croire David coupable avec si peu de peyne;/Cette facilité monstre

¹⁰⁶ II, 2, v 467-468.

¹⁰⁷ III, 1, v 703-708.

beaucoup de hayne »¹⁰⁸. L'on avait déjà précisé que l'image du bon monarque supposait que ce dernier oublie ses propres passions pour ne suivre que son devoir. Du Ryer met en exergue les conséquences de la dissociation entre Saül et le Roi. La haine envers David a des conséquences politiques immédiates, elle met en péril le royaume. L'hypothèse de son retour, si l'on considère David comme un rival de Saül, est une manière de décrédibiliser le souverain en place (« Droit-on quelque iour de ce siècle esloigné,/Si David n'eust vaincu, Saül n'eust pas regné »¹⁰⁹ ou « Quoy David reviendrait! N'est-ce pas tesmoigner/Que sans luy désormais nous ne pouvons regner ? »¹¹⁰). Toutefois, le parti pris de l'auteur est tout autre, la venue de David se présente comme une nécessité impérieuse, son absence est totalement contraire à la raison d'État¹¹¹. Toutefois, elle n'est pas bénéfique pour Saül, car la venue de David remettrait en cause sa détention du pouvoir d'État. Nous nous retrouvons encore face au problème de l'intérêt privé et de l'intérêt public (ou plutôt des intérêts de l'Appareil d'État et des intérêts propres à la perpétuation de la détention du pouvoir d'État) qui, pour le roi, doivent se confondre. Saül incarne cette confusion, mais dans le mauvais

¹⁰⁸ I, 5, v 297-298. La discussion sur l'éventuel rappel de David et sur la décision de Saül de le juger coupable de trahison permettrait d'exposer la culpabilité de Saül et, ainsi, de ne pas faire du Sort une entité impitoyable qui s'abat sur tous, quels que soient leurs fautes et vertus. Koster Loukovitch. *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933, p. 191 : « On s'est demandé de quel intérêt pouvait être cette discussion. D'un profond intérêt psychologique : elle éclaire jusqu'au fond de l'âme complexe et ténébreuse du souverain réprouvé, et qui, par son orgueil et ses péchés, s'enfoncé lui-même dans l'abîme. Le voilà, le problème de la prédestination, et le mérite de du Ryer est d'avoir vu et montré que Saül, de toute sa passion et de toute sa volonté, a collaboré à sa fatale destinée ».

¹⁰⁹ II, 3, v 663-664.

¹¹⁰ II, 3, v 643-644.

¹¹¹ C'est le peuple qui appelle au retour de David. Par conséquent, son éloignement de l'entourage royal met très fortement en péril la stabilité de l'État. Le refus de rappeler de David, qui est contraire aux volontés divines et populaires, nuit considérablement à l'image de Saül. James F. Gaines, *Pierre du Ryer and his tragedies: from envy to liberation*, Genève, Droz, 1988, p. 121: "Not only is it [the recall of David] a form of collective will, an expression of the superiority of the subjects to their ruler, and an expedient step toward maintaining the state of Israel, threatened by invaders, but it also represents the recognition of the limitations of all kingships". [nous traduisons: Non seulement il est une forme de volonté collective, l'expression de la supériorité des sujets sur leur souverain et une étape nécessaire au maintien de l'État d'Israël, menacé par les envahisseurs, mais il représente également la reconnaissance des limites de la monarchie]"

sens, les affaires privées ont des répercussions publiques («Ses seules actions toutes pleines de gloire/Vous font craindre pour vous, et non point pour l'État »¹¹²) alors que le dramaturge met en avant que les intérêts privés d'un roi doivent être les intérêts publics :

*S'il ne s'agissoit pas de la cause commune,
S'il ne falloit sauver que ma seule fortune,
Dans la paix, dans la guerre, incapable d'effroy,
Je ne voudrois que moy pour combatre pour moy.
[...]
Mais lors que sans peril on ne peut hazarder,
Lors qu'on void tout en feu, lors qu'il faut tout garder,
Lors qu'un throsne penchant est pres de precipice,
Qu'il faut que l'on triomphe, ou qu'il faut qu'on perisse,
En fin quand tout l'Estat dépend d'un seul effort,
Le Roy le plus puissant n'est jamais assez fort.
(Saül, II, 3, 597-600 et 603-608)*

La gloire personnelle est donc contraire aux intérêts de la collectivité. La haine de Saül envers David l'est donc également. Ce parallèle entre deux systèmes de valeurs (le premier spécifique au personnage indépendant, au chevalier errant, l'autre aux hommes d'État, dépendant de celui-ci) accuse Saül. Le caractère de ce dernier ne peut mener qu'à la perte du royaume et du roi. Comme l'a précisé James F. Gaines, « Jonathas explique que la quête de gloire personnelle est limitée par une "cause commune" qui rend les triomphes individuels inadéquats »¹¹³. La conclusion des deux derniers vers du passage précédemment cité est que Saül doit réunir tous ses hommes – dont David – dans « un seul effort ». Le deuxième cas exposé montre que l'honneur, dans cette situation, passe par le rassemblement, une seule gloire faite par plusieurs membres dignes d'elle. Le discours de

¹¹² II, 2, v 515-516.

¹¹³ James F. Gaines, *Pierre du Ruyter and his tragedies: from envy to liberation*, ouvr. cité, p. 120. Texte original : «Jonathas [...] explains that the quest for personal *gloire* is limited by a "cause commune" that makes individual triumphs irrelevant»

Jonathas met en exergue que Saül a un système de valeurs inapproprié. L'on ne peut être roi avec le code de conduite d'un chevalier errant.

Le troisième problème qui s'impose est le délaissement de Dieu. Le recours à la pythonisse s'apparente très fortement à l'impiété¹¹⁴. Pierre du Ryer met en scène la rencontre de Saül avec celle-ci, ce qui renforce l'impression d'une certaine apostasie de Saül ; il se détourne de Dieu en discours et en acte, en se soumettant à un autre rituel. La rencontre symbolise donc la rupture de Saül avec l'idéologie dominante de la tragédie¹¹⁵. Lorsque l'on explique cette démarche (« Mais si le Ciel contraire est sourd à mes douleurs,/S'il veut par son silence aujourd'hui me confondre,/Cherchons des voix ailleurs qui puisse me répondre »¹¹⁶), l'invocation de la pythonisse semble être hors de la sphère divine. Cet « ailleurs »¹¹⁷ est ensuite défini comme l'enfer (« L'enfer est le secours que nous devons tenter »¹¹⁸) qui, à travers les propos de Saül, apparaît bien comme contraire au Ciel. Dans la phrase « J'ay consulté le Ciel, il n'a point répondu,/Le vay voir si l'Enfer

¹¹⁴ R. Loukovitch a vu dans le recours aux enfers une volonté de retrouver sa dignité royale. R. Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, ouvr. cité, p. 190 : « Il [Saül] veut à tout prix savoir sa destinée. Pourquoi ? Parce qu'il veut y faire face en roi, en homme. Et de qui que ce soit, il n'admet pas de résistance. Il ordonne, il est le maître ». Malgré tout, cette décision reste la conséquence d'une perte du statut royal et les actions qui suivent directement l'entrevue avec la pythonisse (il essaie de contraindre son fils à ne pas combattre) ne lui confèrent pas une nouvelle légitimité, du moins dans l'immédiat.

¹¹⁵ Yoshiyuki Sato, *Pouvoir et Résistance, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 166 : « Le discours idéologique suture le sujet par des "rituels" dans lesquels les pratiques s'inscrivent. Autrement dit, il "règle" l'assujettissement à l'idéologie dominante en inculquant des normes pratiques au sujet. Pour expliquer cette thèse principale de l'idéologie, Althusser cite en guise d'exemple une thèse de Pascal : "Mettez vous à genoux, remuez les lèvres de la prière, et vous croirez". Ainsi ne s'agit-il pas, dans la croyance, d'un niveau idéal : ce sont les *actes* eux-mêmes (se mettre à genoux, remuer les lèvres de la prière) qui inculquent l'*idée* de "croyance" ». De par ces conceptions, l'on peut estimer qu'en allant voir la pythonisse et en acceptant son rituel, Saül rompt, au moins pour un temps, avec son idéologie première. Au troisième acte, il devient sujet d'une autre idéologie.

¹¹⁶ II, 1, v 343-346.

¹¹⁷ II, 1, v 346.

¹¹⁸ II, 1, v 352.

m'aura mieux entendu »¹¹⁹, Ciel et Enfer sont présentés comme deux antithèses. Les premières scènes du troisième acte tendent à associer cet enfer au mal, donc à un élément peu fiable. L'indignation de Jonathas (« Vous, consulter l'Enfer! vous, chercher des infames,/ Condamnez par vous mesme à de si justes flâmes! »¹²⁰) et d'autres personnages tels Abner réaffirment l'aspect impie de la démarche. D'ailleurs, Pierre du Ryer pose ce constat dans les répliques de Saül (« Tu blâmes mon dessein, moi-même je le blâme »). L'on voit bien par là qu'avant la rencontre avec la pythonisse, celle-ci ne présente pas du tout comme un éventuel intermédiaire entre Dieu et les hommes. Encore une fois, le châtement de Saül est consécutif à plusieurs fautes de sa part. En plus de cette impiété, l'on prête à Saül – à travers l'ombre de Samuel – une précédente désobéissance à Dieu, le massacre des Amacélites. Dans la version biblique, le crime n'est pas celui-ci, mais l'inverse, Saül est châtié pour ne pas avoir obéi au commandement de Dieu qui consistait à tuer les Amacélites. Cette modification de l'auteur permet que toute l'accusation d'injustice tombe sur Saül, plutôt que sur un éventuel acharnement divin¹²¹. De plus, le peuple a ici un rôle providentiel. La révolution précède la décrépitude de Saül, il se range tout de suite du côté de David et se révolte même pour obtenir son retour à la cour. La marque de la possible survie du royaume est d'ailleurs le calme – temporaire – de la population (« Quel sucez, quel prodige effroyable & funeste/Marque dans vos Estats la colere celeste ?/A-t'on

¹¹⁹ III, 2, v 759-760.

¹²⁰ III, 2, v 761-762.

¹²¹ R. Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, ouvr. cité, p. 184 : « Mais là où la pensée biblique est gravement altérée, c'est dans l'exposé des motifs de la malédiction divine. Dans la Bible, l'ombre de Samuel accusait Saül de n'avoir pas égorgé assez d'Amalécites; chez du Ryer, elle se contente de rappeler au roi ses actions inhumaines et sacrilèges. Samuel s'est humanisé. À l'esprit biblique a cédé l'esprit chrétien ».

veu contre vous un peuple revolté,/Porter la guerre au Trosne où vous estes monté ? »¹²²). Toutefois, l'on introduit une opposition entre Saül et le peuple (« ha peuple, engeance, ingrante/ô monstre redoutable »¹²³), autrement dit, entre Saül et la volonté divine.

La légitimité retrouvée : « Commenant à régner, il a cessé de vivre »¹²⁴

Malgré tous ces vices, une rupture s'instaure dans la tragédie. À la fin de celle-ci, un renversement s'opère et l'on redonne à Saül sa dignité royale. Dans un premier temps, plusieurs injustices sont réparées, celle envers Dieu et celles envers les autres personnages de la pièce. Après une longue confrontation avec l'ordre divin, l'on fait place à la réconciliation. Ceci se caractérise par la fin de la lutte, le personnage se soumet entièrement à Dieu et ne conteste plus sa volonté : « Cedons, cedons au Ciel dont les fureurs éclatent, /Nos soings sont impuissans, quand ses traits nous combattent »¹²⁵. La mise en avant de la toute puissance divine est en complète opposition avec les trois premiers actes, dorénavant, l'on dénie tout pouvoir d'action à l'enfer. D'ailleurs, les dernières scènes peuvent faire douter de la présence supposée des ténèbres lors des premiers actes. Les prédications de Samuel correspondent exactement aux deux dernières scènes de la pièce, ce qui remet fortement en question qu'il vient du monde du Malin, et ce d'autant plus quand il est précisé que « les démons seroient Dieux s'ils sçavoient l'avenir »¹²⁶. De plus, la répétition

¹²² I, 1, v 17-20.

¹²³ I, 3, v 181-182.

¹²⁴ Sonnet de Pierre Corneille sur la mort de Louis XIII, vers 14.

¹²⁵ V, 5, v 1457-1458.

¹²⁶ III, 2, v 808.

du mot « Ciel »¹²⁷ dans les propos de Samuel incite à le relier à Dieu. Comme le précise François Lecercle : « On est en effet ballotté entre deux options contraires [...]. Au début de la pièce, c'est le préjugé démoniaque qui s'impose mais à la fin, c'est l'évidence inverse qui triomphe, puisqu'on ne parle plus que de la volonté du Ciel, dont Samuel apparaît implicitement comme l'incarnation objective »¹²⁸. Ce constat est important, puisque la résignation finale de Saül, en prenant en compte que Samuel est un émissaire divin, devient ainsi un acte noble, relevant de l'abnégation propre aux rois et non une nouvelle manifestation de l'ἄρσις de Saül. Saül n'aurait donc pas rompu avec l'idéologie dominante, mais aurait été ramené à elle. Le rituel et la croyance en Samuel lui auraient inculqué le comportement à adopter pour voir sa dignité rétablie. L'intervention de Samuel, dans ces conditions, serait la grâce suprême de Dieu après le châtement. Cet acte de soumission est d'autant plus important que c'est Dieu qui met en place les rois (« Je receus la Couronne afin de la quitter,/Le Ciel me la donna, le Ciel peut me l'oster »¹²⁹). Cette affirmation de Saül est très importante, car Dieu n'est plus seulement une justice, mais celui qui fait les rois. L'on avait déjà montré une autre caractéristique de Dieu, il « soustient leurs

¹²⁷ Dans les répliques de Samuel : v 967; 980; 987; 997 : 1013; 1026; 1028; 1030.

¹²⁸ Françoise Lecercle, *Les Voix de Dieu. Littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 67. Françoise Lecercle, explique l'intérêt de cette confusion sur le rôle de Samuel. Selon elle, cela permettrait de mieux cerner les troubles intérieurs de Saül : « On peut supposer deux raisons à cette stratégie curieuse. La première est que ces retournements sont, pour le dramaturge, un moyen de mettre à jour un aspect dont les théoriciens ne parlent guère. Il met en valeur la part essentielle prise par l'intérêt personnel des protagonistes : Saül condamne l'apparition dès qu'elle signifie sa perte. Par ces revirements, du Ryer montre que l'on n'est pas dans le domaine de l'expérience rationnelle, où l'on pourrait examiner des preuves, mais que l'on touche au registre fondamentalement instable de la croyance, où les sujets vacillent et où leur adhésion à un parti tient largement à leur implication personnelle. » (Françoise Lecercle, « la démonologie en scène », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, Genève, Droz, 2007, p. 195-196).

¹²⁹ III, 8, v 1011-1012.

Estats »¹³⁰. Ainsi, Dieu est l'entité la plus importante de la tragédie, il en est présent tout au long. L'appareil d'État religieux est d'une grande importance, puisqu'il sert d'appareil juridique et d'appareil moral (dans le cas où Dieu a envoyé Samuel). Mais, surtout, Dieu s'apparente presque au véritable détenteur du pouvoir d'État. Ceci est dû au fait qu'il contrôle le souverain (il le met en place et le fait déchoir) et provoque les mouvements populaires. Dieu est celui qui assure la pérennité de l'État en éliminant ceux qui pourraient lui nuire, et en favorisant ses serviteurs. L'importance du droit et la suprématie de Dieu rapprochent fortement l'État de *Saül* d'une République, dans le sens que saint Augustin lui conférerait¹³¹.

Le deuxième rétablissement concerne tous les autres personnages de la pièce. En effet, la trahison de Phalti est claire lorsqu'il informe Jonathas du message de Samuel alors que Saül le lui avait interdit (cette ignominie paraît encore plus grande en comparaison avec le refus d'Abner d'informer Jonathas). Dès que l'image de Phalti est associée à la trahison par tous («Mais j'aperçoy Phalti, ie le perdray ce traistre./Où sont-ils mes enfans, où sont-ils, indiscret,/Qui reconois si peu ce que vaut un secret »¹³²), l'image de tous les autres personnages change nécessairement. Comme les soupçons sur la loyauté de David venaient de Phalti, ceux-ci deviennent caducs, et, ainsi, le prince, Michol et Abner perdent

¹³⁰ I, 1, v 108.

¹³¹ Maurice Barbier, *Le Mal Politique : les critiques du pouvoir et de l'État*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 18 : « La véritable république suppose "le consentement à un droit" et donc l'existence de la justice : "Là où il n'y a pas de justice, il n'y a pas de république".[...] Elle implique donc de se soumettre au vrai Dieu et de lui rendre le culte qui lui est dû : "Là où manque cette justice – justice par laquelle le Dieu unique et souverain commande à la cité qui lui obéit selon sa grâce, de ne sacrifier personne d'autre qu'à lui (...) – là donc où manque cette justice, il n'y a assurément pas une multitude d'hommes assemblés en société par le consentement à un droit et par la communauté d'intérêts. Par conséquent, les cités païennes ne peuvent être de véritables républiques, car elles ignorent la soumission à Dieu et donc la justice. »

¹³² IV, 5, v 1442-1444.

définitivement le statut de traître vis-à-vis de Saül. La restauration de l'image positive de David amène au blanchiment de tous les autres. La dernier acte introduit également la donation de la couronne et la reconnaissance de la légitimité de David comme roi : « Que David regne en paix (s'il est vray toutefois/Que la paix puisse entrer dedans l'âme des rois)/Que s'on bras invincible estende ses provinces,/Qu'il sçache mieux que moy la science des Princes,/Et plus ferme que moy sur un pas dangereux,/Qu'il vive aussi puissant, & meure plus heureux. »¹³³. David est absent lors de cette offre, mais c'est Michol, l'épouse de David, qui reçoit ce message. La succession est établie doublement à travers elle, accord de Saül et mariage. Cette transmission correspond également à la volonté divine puisque le peuple, avec l'aspect providentiel qui l'entoure, demandait son retour.

Le changement de Saül se situe surtout au niveau du rapport à l'État et aux passions. Un des points essentiels de la pièce est le rapport entre l'État et le monarque. La principale vertu des rois est l'abnégation, l'oubli total des intérêts personnels afin de privilégier ceux de l'État, la « cause commune »¹³⁴ dont parle Jonathas. En résumé, « l'interest des Roys/Est l'interest de ceux qui vivent sous leurs loix »¹³⁵. Nous observons déjà les prémisses d'un lien indissoluble entre État et Roi. L'on ne cesse de mettre en exergue cette union :

*Si vous aimez l'Estat, comme l'Estat vous aime,
Pour la nécessité conservez-vous vous-mesme,
C'est pour l'extrémité qu'un Roy doit se garder,
Et devant qu'il s'expose il doit tout hazarder.
Sire, souvenez-vous que vos jours sont les nostres,
Que les Rois sont donnez pour conserver les autres,
Et que cèluy qui veille à conserver autruy,*

¹³³ IV, 3, v 1223-1228.

¹³⁴ II, 3, v 597.

¹³⁵ II, 2, v 387-388.

Celui-là doit veiller premièrement pour luy. (Saül, IV, 4, 1333-1340)

Puisque pour préserver l'État, le roi doit se protéger, le roi et l'État ne forment pas une seule entité mais la survie de l'un dépend essentiellement de celle de l'autre. Dans le discours de Jonathas, l'État est toute la population, en dehors du roi (il doit se conserver pour l'État et les rois doivent préserver les autres, donc l'État est ce groupe d'autres). Dans cette optique, le roi n'est pas présent pour lui-même, il est un instrument qui doit complètement s'abandonner à une cause. Malgré tout son pouvoir, le souverain est un être essentiellement dépendant. Roi et État ne se confondent pas, mais ne peuvent être dissociés, c'est parce qu'il y a un État que l'existence d'un roi est possible. Ainsi, quand l'image de Saül était indépendante de l'État, il ne pouvait être roi. La reconquête du statut royal coïncide avec l'abandon à l'État, ce qui est entrepris avant la mort de Saül.

La reprise du statut royal intervient grâce à la reconnaissance de ce que doit être le comportement royal et le sacrifice des princes à la cause de la Patrie. La découverte de la justice divine, de la trahison de Phalti et de la légitimité de David ne sont que les prémisses à une autre révélation : « Je suis Roy malheureux parce que je suis Père »¹³⁶. Dans les dernières scènes, la construction du personnage de Saül n'a plus rien à voir avec les premiers actes. Après la haine à l'encontre de David, l'on a le passage de couronne. Mais surtout, après la prédominance de l'amour filial, l'on est face aux enfants offerts à l'État : « Va, je ne te tiens plus, j'ay tort je le confesse/D'avoir pour te sauver monstre de la tendresse;/Il faut me souvenir que je suis en un rang/Où je dois à l'Estat mes enfans & mon

¹³⁶ V, 4, v 1582.

sang »¹³⁷ et « Enfin ie t'abandonne au bien de cet Estat »¹³⁸. Ce geste correspond exactement à la définition du parfait souverain donnée en début d'œuvre. L'envoi de Jonathas au combat montre bien qu'à l'intérêt privé s'est substitué l'intérêt public. L'abnégation est dorénavant la principale caractéristique de Saül. Lors du trépas des princes, ceci est encore plus clair : « Enfans infortunez, je ne vous pleure pas/Pour avoir resenty les rigueurs du trespas.[...]Donc cette mort est belle, & vaut mieux que la vie,/Elle n'est pas à plaindre, elle est digne d'envie,/Et telle que des Rois heureux et triomphans/La pourroient souhaiter pour leurs propres enfans »¹³⁹. La relation à la paternité n'est plus la même qu'en début d'œuvre, le discours des princes est maintenant le seul de la tragédie, il n'y a plus qu'une seule définition du souverain et elle est unanimement admise. La mort de Saül (« Sçache, sçache qu'un Roy constant & raisonnable/Aime autant que le Thrône un sepulchre honorable »¹⁴⁰) est l'apothéose du personnage, tyran au début de la tragédie et roi à la fin. Cette consécration est l'aboutissement du retour de Saül vers les principes de l'idéologie dominante incarnée par Jonathas. Saül a échoué sur le plan matériel (perte du royaume et mort physique), mais vaincu sur le plan symbolique, en correspondant à l'image communément partagée dans la tragédie du souverain idéal.

La tragédie de Pierre du Ryer représente l'interdépendance entre État, Roi et Dieu. Le souverain est assujetti aux deux autres instances et l'État a besoin d'un roi, choisi par Dieu. Mais surtout, nous sommes face à la définition du roi. Celui-ci doit complètement

¹³⁷ V, 3, v 1429-1432.

¹³⁸ V, 3, v 1439.

¹³⁹ V, 5, v 1623-1624; 1629-1632.

¹⁴⁰ V, 5, v 1725-1726.

s'abandonner à sa fonction, se confondre avec elle. La dissociation de ces deux entités équivaut à la perte du souverain, à sa déchéance enclenchée par la volonté divine. Pierre du Ryer nous montre à la fois la toute puissance divine, et la possibilité pour le personnage de s'élever en conformant son caractère aux idéaux. Cette pièce est l'éloge d'une idéologie qui se matérialise par la complète coïncidence entre intérêts divins, intérêts du souverain et intérêts de l'État.

II.

Duels politiques et religieux chez Rotrou et de Bouscal

La déchéance de Brutus, prélude à la mort de l'idéal républicain.

Garnier, dans sa *Porcie*, avait représenté Marc-Antoine et Octave comme des *triumvirs*, il n'en est rien chez Guérin de Bouscal où seul Octave s'apparente à un roi et où Lépide n'apparaît pas. Cette nouvelle version s'écarte quelque peu du problème de la guerre civile pour se tourner, comme le titre l'indique, sur *La vengeance de la mort de César* (1637). L'on passe du discours funeste de Mégère à la Renommée vantant Louis XIII, son ministre, la monarchie en général. Dès le prologue, le parti pris est manifeste, Brutus et ses amis sont des « meurtriers »¹⁴¹, alors que César était « l'honneur des guerriers »¹⁴². Le prologue est ouvertement monarchiste, la tragédie également. Ceci transparait principalement grâce à plusieurs procédés, le parallèle entre les discours monarchistes et républicains, entre les discours et les actions et l'efficacité des discours en eux-mêmes.

Les monarchistes et les républicains ne s'affrontent jamais verbalement. L'on passe d'un camp à l'autre. Toutefois, les modalités du discours sont les mêmes dans les deux camps, aux discours de Brutus répondent ceux d'Antoine. La première scène de chacun des

¹⁴¹Guérin de Bouscal Guyon, *La mort de Brute et de Porcie*, Paris, T. Quinet, 1637. Prologue, v 159.

¹⁴²Prologue, v 145.

deux camps fonctionne de la même manière, un exposé de leur conception du pouvoir et ensuite une exhortation à combattre. Dans les deux cas, ils ont une capacité de persuasion assez incontestable; Cicéron avait déjà insisté sur leurs qualités oratoires respectives. Marc Antoine et Brutus convainquent les soldats de livrer bataille. Il y a donc deux idéologies dans la pièce et chacune a un assez grand nombre d'adhérents pour composer une armée. La lutte ne concerne donc pas seulement la détention du pouvoir, mais encore la domination d'une idéologie dans la société. La réponse des soldats est complètement calquée sur les propos de Brutus et d'Antoine. Brutus insiste sur deux points, la haine de la tyrannie (« Les Dieux seuls sont nos rois, jugeans qu'il n'est point d'homme,/Qui puisse meriter leur Lieutenance à Rome »¹⁴³) et l'importance de l'honneur (« Il faut tout espérer d'une juste entreprise,/Si l'honneur la produit, le Ciel la favorise »¹⁴⁴). La capacité persuasive de Brutus devient manifeste lorsque le chef, dans sa réponse, réutilise les mêmes idées et les mêmes termes (« L'honneur de vous servir contre la tyrannie,/Couronne les Romains d'une gloire infinie »¹⁴⁵). Le succès est le même pour Marc Antoine. Tout son discours est centré sur l'assassinat au sénat, sur les « Manes de Caesar »¹⁴⁶ qui doivent être vengés. Les trois chefs présents répondent favorablement à cet appel :

*Nous n'avons pas plutôt résolu de vous suivre
Que de venger Caesar ou de cesser de vivre,
Ainsi ne craignez pas qu'on ne juge aujourd'hui
Qu'encore après sa mort nous combatons pour lui (Brute, II, 1, v 378-381)*

¹⁴³ I, 1, v 25-26.

¹⁴⁴ I, 1, v 21-22.

¹⁴⁵ I, 1, v 53-54.

¹⁴⁶ II, 2, v 372.

Les propos des deux autres chefs sont sensiblement les mêmes. Une différence s'impose tout de même entre les deux discours. Celui de Marc Antoine n'est jamais contesté dans la pièce – l'on voit d'ores et déjà que l'idéologie de Marc Antoine est celle de l'auteur, et, plus largement, celle de son époque – alors que celui de Brutus pose problème. Les deux batailles de Philippe ayant été condensées, Cassius est présent. Cassius n'exhorte jamais personne au combat, il ne fait pas de longs discours, bref, il n'est pas Brutus, ses capacités de conviction sont moindres. Cassius, lors de l'annonce de l'imminence du combat, est sceptique (« Il me semble pourtant que tout nous peut permettre/Sinon de l'éviter, au moins de la remettre »¹⁴⁷), mais, face à l'éloquence de Brutus, il se soumet à sa volonté, tout en précisant que « c'est bien contre [s]on cœur »¹⁴⁸. Les premières apparitions de Brutus et d'Antoine nous mettent donc face à une faille des républicains qui n'est pas présente chez les partisans d'Octave. Les discours de Brutus relèvent entièrement de la persuasion. Sa force oratoire paraît donc assez nocive, car elle persuade par delà les convictions, et même, dans les propos de Cassius, par delà la raison (« Mais Brute en ses discours, a je ne sçay quels charmes,/qui forcent la raison à luy rendre les armes »¹⁴⁹). Cette remarque, qui intervient dans le premier acte, met tout de suite en avant que les discours de Brute sont beaux, certes, mais ils ne s'apparentent ni à la vérité ni à la raison, il faut s'en méfier. Cela remet en avant le parti-pris du dramaturge. Le discours républicain est véritablement montré comme une idéologie, avec tout l'illusoire et l'arbitraire que cela comporte; le discours monarchiste, lui, est assimilé à la raison. L'auteur met clairement en avant la

¹⁴⁷ I, 2, v 65-66.

¹⁴⁸ I, 3, v 127.

¹⁴⁹ I, 3, v 129-130.

fausseté de Brutus lorsqu'un soldat – très bouleversé – lui annonce la mort de son ami Cassius. En aparté, Brutus précise qu'« il faut dissimuler »¹⁵⁰. Et effectivement, il cache son désespoir et entame un long discours expliquant que

*Les hommes courent tous une mesme aventure,
Par cet ordre fatal prescrit par la Nature;
La mort void d'un mesme œil les Bergers les Rois,
Et tout également succombe sous ses lois.
Ne murmurez donc plus, mais reprenans courage,
Esperez le repos de la fin de l'orage (Brute, III, 6, v 821-826)*

Brutus est complètement enfermé dans ce type de discours. Même avec sa compagne Porcie, ses propos sont construits par des calculs. Son armée est défaite lorsqu'il vient à la rencontre de Porcie pour lui annoncer cette nouvelle. Mais, avant de l'informer, il s'assure qu'elle est bien apte à supporter l'événement. Ce n'est qu'une fois qu'il a conclu que « si bien qu'aucun malheur ne [la] sauroit toucher »¹⁵¹, qu'il lui dit la vérité (« puisqu'il [le cœur de Porcie] est si constant, j'aurois mauvaise grace/Si je luy cachois rien de tout ce qui se passé »¹⁵²). Cette dissimulation constante provoque deux jugements, l'un est propre à Brutus, l'autre à son entourage.

Dans le camp républicain, le principal trait de caractère qui définit Brutus est la maîtrise de soi, la capacité à être raisonnable. Les discours de Brutus sont parsemés de référence à sa conduite raisonnable (mon adersion/vient d'un raisonnement exempt de passion »¹⁵³), un échange avec Porcie résume sa pensée :

*Toutefois il est vray qu'on n'est jamais au port
Lors qu'on peut ressentir les caprices du sort.*

¹⁵⁰ III, 6, v 820.

¹⁵¹ IV, 5, v 1124.

¹⁵² IV, 5, v 1126-1127.

¹⁵³ I, 1, v 31-32.

*Si bien qu'en cét estat j'estime une âme sage
 A qui nul accident de change de visage,
 Et qui goustant des maux ou des felicitez,
 Ne se porte jamais dans les extremitez,
 Ce beau temperament nous sauve des orages,
 Et nous fait une planche au milieu des naufrages,
 Au lieu qu'on voit toujours un violant transport
 Agiter notre esprit l'esloigner du port. (Brute, IV, 5, v 1112-1121)*

À l'intérieur de ses discours, l'image de soi est stoïcienne. Seule l'idéologie républicaine est associée à une philosophie; dans le camp monarchiste, l'on est plutôt face à la morale¹⁵⁴. Les répliques des autres républicains – hormis Straton – n'infirment ni n'affirment explicitement que Brutus est tel. Les répliques de Straton, quant à elles, annulent le discours de Brutus. Lorsque, après l'évidence de la défaite, celui-ci annonce à Straton qu'il veut mourir, non au combat mais seul, toute cette éthique stoïcienne devient un mensonge, se détruit. Straton lui répond en effet qu'il « perd contre ses désirs le titre d'invincible,/Qu'il a toujours gardé contre ses ennemis »¹⁵⁵, et ce après lui avoir précisé :

*Ha! laissez ce dessein indigne d'un bon cœur,
 Qui terniroit l'esclat de vostre gloire extreme;
 Un vaincu doit avoir le maintien d'un vainqueur,
 Et ne perdre jamais l'Empire de soy-mesme. (Brute, V, 4, v 1357-1360)*

L'affirmation selon laquelle Brutus est sous l'empire de ses passions, qu'il n'est pas maître de lui-même, anéantit l'image de Brutus qui avait été construite en début d'œuvre. Il y a une rupture claire entre celle qu'il véhicule et celle de Straton et des monarchistes. Ceci nuit considérablement à l'idéologie véhiculée par Brutus. L'effondrement de sa philosophie brise son discours. La crédibilité de ses convictions politiques est donc également remise en cause, celles-ci faisant partie de son idéologie, au même titre que sa philosophie. Plus

¹⁵⁴ Cela se manifeste à la fin de l'œuvre quand il est question du sort des vaincus.

¹⁵⁵ V, 4, v 1381-1382.

généralement, c'est parce que son idéologie est vaincue que toutes ses composantes se consomment – même Porcie. En effet, le suicide de Brute et de Porcie et la défaite militaire n'interviennent qu'après la trahison de Démétrie – dont nous parlerons ultérieurement – c'est-à-dire après l'échec symbolique de l'idéologie de Brutus. Lors du rappel de l'assassinat de César, on suggère – à travers Marc Antoine – que Brutus n'est pas raisonnable (« Ha! Brute desloyal, qu'avec peu de raison/Tu fondas le projet de cette trahison »¹⁵⁶). Sa capacité à émouvoir et l'image de soi de Brutus sont complètement déconstruites au fil de l'œuvre, principalement à travers les répliques de Cassius – pour les sentiments suscités par le discours – et Straton – pour son image. Straton est le dernier républicain à tenir un discours sur Brutus, et les monarchistes sont montrés victorieux. La tragédie, en mettant en scène la mort de Brutus, n'expose pas un héros glorieux mort à cause d'un destin supérieur. Quand la pièce se clôt, Brutus a été décrédibilisé, ses convictions également. La victoire monarchiste et les propos de Straton ont détruit Brutus en tant que héros combattant courageusement pour la liberté, et ont mis en avant Brutus comme un individu complètement subordonné à son désir d'avoir une belle mort, un homme soumis à l'orgueil, qui ne désirait que la gloire personnelle. C'est principalement à travers la remise en cause des principes républicains que ce phénomène transparait.

La nécessité monarchique

Les camps d'Octave et de Brutus représentent symboliquement le type de gouvernement qu'ils proposent. Dans un premier temps (acte I, 1 pour Brutus et acte II, 1

¹⁵⁶ II, 1, v 344-345.

pour Antoine), Brutus et Antoine exposent leur idéal de gouvernement. Ainsi, la lutte n'a pas de seulement pour but de décider de la détention du pouvoir d'État. En fait, le sort de l'Appareil d'État est également en jeu. La lutte est complète puisqu'elle concerne la détention du pouvoir d'État, l'Appareil d'État et l'idéologie dominante. Dans un second temps, nous sommes face à la manifestation concrète de ces deux idéologies politiques.

Les principes politiques exposés dans le camp républicain démontrent deux caractères de la République et deux phénomènes à éviter. La République s'apparente à une théocratie, seul Dieu règne sur l'Empire (dans les deux camps, la *pietas* a une place prédominante), aucun homme ne pouvant assumer cette tâche (« Les Dieux seuls sont nos rois, jugeans qu'il n'est point d'homme,/Qui puisse meriter leur Lieutenance à Rome »¹⁵⁷). Le principal avantage de ce gouvernement, c'est qu'il incite le citoyen à se surpasser, car ses actions serviront sa gloire et non celle de son maître (« Au lieu que sous les loix de la Democratie,/Chacun cherche l'honneur aux despens de sa vie,/Asseuré que toujours la generosité/s'y voit recompenser comme elle a merité »¹⁵⁸). Le discours républicain met en exergue deux problèmes, celui de la dispersion (« Qu'un Estat est mal sain dans le siecle où nous sommes,/Lors qu'il n'a pour soutien que le grand nombre d'hommes,/Dont les desirs divers par de divers efforts/Au lieu de l'affermir desunissent son corps. »¹⁵⁹), et celui de l'abandon (« L'un desire la paix escoutant la Nature,/qui luy dit que ses fils condamnez à mourir/Avec ce seul moyen se peuvent secourir »¹⁶⁰). En fait, les républicains cèdent à tous

¹⁵⁷ I, 1, v 25-26.

¹⁵⁸ I, 1, v 41-44.

¹⁵⁹ I, 1, v 1-4.

¹⁶⁰ I, 1, v 6-8. Ce constat de Brutus s'apparente clairement à une attaque contre le républicanisme qu'il promet : „Während in den früheren Stücken die Cäsarenmörder noch beachtliche Motive für ihre Sache vorbrachten, ist im 17. Jahrhundert die Rolle der Republikaner schon so zersetzt, dass sie selbst die Argumente

ces problèmes. L'on retrouve dans les scènes consacrées aux républicains cette désunion si problématique. Cette dispersion concerne aussi bien les informations reçues (Brutus pense que les républicains vainquent alors que Cassius a été informé de leur défaite; Octave et Antoine, quant à eux, ont les mêmes informations) que les projets des divers membres. La principale divergence d'opinion concerne le jour de la bataille que Brutus veut imminente et que Cassius désire repousser. La quête d'honneur et de gloire personnelle suscitée par la République n'est pas démentie dans l'œuvre, mais implique un problème important. Les hommes, ne pensant qu'à leur propre sort, mettent leur gloire au dessus de celle de la collectivité. L'idée de « cause commune »¹⁶¹, de bien commun, si présente dans *Saül* n'est plus prise en compte ici. Ceci se manifeste à travers les propos de Porcie (« Il ne m'importe point d'obtenir la victoire, / Mon sort est assez beau, je n'ay que trop de gloire / Pourveu que combattant pour le peuple Romain / Je meure comme Brute une espée la main »¹⁶²). Cette préséance de la gloire personnelle sur le bien collectif se retrouve chez tous les républicains. Les personnages centraux (Brutus, Cassius, et Porcie) ne meurent pas en combattant, tous se suicident en évoquant la renommée que leur apportera une belle mort (« je veux mourir pour vivre, finir pour durer »¹⁶³). Ceci est renforcé par le fait que la volonté divine, tant vantée dans le premier discours de Brutus, est oubliée par tous, quand

ihrer Gegner gebrauchten, das sie z.B. in Guérin de Bouscal: „La Mort de Brute et de Porcie“ (1637) auf die Unterstützung durch die Menge verzichteten [nous traduisons: alors que dans les tragédies précédentes, les meurtriers de César avançaient des motifs respectables en faveur de leur cause, au XVII^e, le rôle des républicains s'est tellement dégradé qu'ils énoncent déjà eux-mêmes les arguments de leurs adversaires, comme dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal à propos du renoncement au soutien de la foule].” (Werner Krauss, *Das wissenschaftliche Werk / Spanische, italienische und französische Literatur im Zeitalter des Absolutismus*, Berlin, de Gruyter, 1997, p. 500).

¹⁶¹ Pierre du Ryer, *Saül*, ouvr. cité, II, 3, v 597.

¹⁶² I, 6, v 266-269.

¹⁶³ V, 4, v 1378.

ils ne se livrent pas au blasphème. Brute et Porcie ne désirent pas du tout se subordonner aux Dieux, travailler pour eux. Porcie remet en cause leur justice car « les Dieux [lui] sont suspects depuis que leur cholère/en faveur d'un Tyran arma contre [son] père »¹⁶⁴. Brute, quant à lui, est en situation de lutte contre l'ordre divin (« Ouy, nous vivrons, amis, malgré les destinées »¹⁶⁵; « Le Ciel s'est déclaré contre l'honneur de Rome »¹⁶⁶; « Et pour plaire à l'honneur, déplaire à la Nature »¹⁶⁷), ce qui achève de détruire l'image stoïcienne qui avait été construite en début d'œuvre. Nous sommes là en pleine contradiction de la république dirigée par les dieux telle que nous l'avons décelée dans les argumentaires théoriques de Brutus. Loin de se soumettre aux dieux, seuls maîtres de Rome, le républicain, par orgueil, s'insurge contre eux. Cet aspect contre nature de la quête de Brutus renforce l'idée selon laquelle ses discours sont faux. Ses principes politiques, sa conception de l'honneur, sa définition de la vertu, bref, son idéologie, deviennent alors un fantasme qu'il a élevé au rang de réalité. Si les propres discours de Brutus affirment qu'il s'engage contre la Fortune, contre le cours naturel de l'Histoire, nous ne sommes plus face à un affrontement entre deux systèmes de valeurs et de gouvernement crédibles, mais face à un ordre raisonnable (celui des monarchistes) et à une illusion répandue grâce à la qualité oratoire d'un homme.

¹⁶⁴ II, 6 v 583-584. Même si Dieu est celui qui désigne le vainqueur dans la pièce, il ne nous semble pas adéquat de voir dans cette impiété la cause de la défaite républicaine : « L'héroïque Porcie ne connaît ni le doute ni le dilemme. Elle trouve son unité dans le choix délibéré de deux idéaux : la liberté de Rome et Brute. Mais son influence sur les événements historiques est mince, sinon inexistante. [...] Esther Crooks souligne le rôle insignifiant de l'épouse : "Love is of no consequence in the plot. Porcie, Brute's wife, merely presents the picture of a devoted wife and serves as a person to whom off stage action may be reported [nous traduisons : l'amour est sans conséquence dans la conspiration. Porcie, la femme de Brutus, est simplement représentée comme une épouse dévouée et sert dans la mesure où des actions hors-scène peuvent lui être rapportées]". » (Marie-France Hilgar, *Onze nouvelles d'études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen, Gunter Narr, Paris, Jean-Michel Place, 1984, p. 18).

¹⁶⁵ V, 1 v 1203.

¹⁶⁶ V, 3, v 1334.

¹⁶⁷ V, 3, p. 1340.

L'on retrouve encore une fois la différence entre les deux discours, l'un n'est qu'idéologie, l'autre est conforme à la nature. La domination symbolique de l'idéologie véhiculée par Antoine et Octave est incontestable dans la pièce, et surtout, chez le dramaturge. La république, ainsi, n'est pas une abomination, elle n'est plus, ne survit que dans un discours (Guérin de Bouscal le signale à travers le personnage de Porcie affirmant : « Brute la liberté qui ne vit plus qu'en luy »¹⁶⁸). Cette assimilation de la République au seul Brutus met un point final à la lutte. L'idéologie monarchiste domine maintenant tous les individus.

Tout comme le problème du cours de l'histoire, celui d'être gouverné par un seul homme, d'avoir un maître, est posé dans les deux camps. Le discours monarchiste est favorable à cette hypothèse, car cela permettrait d'apporter à l'empire la paix et la cohésion. L'exemple utilisé est celui de César « qui maintenoit la paix dans un si vaste corps »¹⁶⁹. Le système monarchique est une nécessité lorsque l'empire a atteint ses frontières maximales car il est « le seul qui peut maintenir son pouvoir, / Et contenir les grands aux termes du devoir »¹⁷⁰, d'où la conclusion que « Rome à ce point avoit besoin d'un Maître »¹⁷¹. Bien évidemment, dans le camp républicain, comme nous l'avons montré précédemment, les conclusions sont différentes (Brutus dit à Cassius qu'il « cherche à mourir pour n'avoir point de Maître »¹⁷²). Toutefois, les républicains, de fait, ont des maîtres. Cassius, qui répugne à en avoir un (« Ingrats à quel dessein, est-ce pour me remettre/es mains de

¹⁶⁸ I, 6, v 253.

¹⁶⁹ II, 1 v 324.

¹⁷⁰ II, 1, v 333. Nous sommes complètement dans la continuité du prologue. La référence à la monarchie française est claire ici. Si le prologue s'était surtout consacré sur la politique extérieur du cardinal, on s'attarde maintenant sur sa politique intérieure.

¹⁷¹ II, 1, v 338.

¹⁷² I, 2, v 122.

l'ennemi, me donner un Maistre ? »¹⁷³), se fait celui de Pindare et de Demetrie. Lorsqu'il leur demande de l'aider à mourir, il précise que « c'est par cette action que je dois reconnoistre/qui de vous ayme mieux le salut de son Maistre »¹⁷⁴ et Pindare le nomme « mon Maistre, mon Seigneur »¹⁷⁵. De plus, Straton, Pindare et Titine se suicident à la mort de leur maître, l'allégeance est complète. Même Brutus se place sous l'autorité d'autrui, ici, Porcie. Celle-ci le domine. La première manifestation de ceci se trouve dans leur premier dialogue où, contrairement à ce qui a précédé, c'est Brutus qui a la place d'auditeur. Porcie initie la conversation, lui ne fait que répondre, il reprend la formule utilisée par Porcie, « je ne me plaindray pas »¹⁷⁶. Brutus, enfin, « autant qu'il aye un Maistre, il ayme une Maistresse »¹⁷⁷. Si, dans les scènes monarchistes, l'utilité théorique d'avoir un maître est exprimée, dans le camp républicain, elle devient évidente, les personnages échouant à ne pas se placer sous l'autorité de qui que ce soit. L'explication donnée dans la tragédie est que la Nature impose cette subordination. Demetrie incarne à lui seul ce phénomène. Après avoir pensé « que jamais la puissance de Rome/Ne se devoit ranger aux volontes d'un homme »¹⁷⁸, il se rallie à Octave « pour ne pas troubler dans ces metamorphoses,/Cet ordre merveilleux que prennent toutes choses,/Sçachant qu'on ne le peut sans estre criminel »¹⁷⁹. Cassius, lorsqu'il estime la bataille perdue, admet qu'il est inutile de réitérer la lutte, car « ce seroit vainement heurter contre le sort »¹⁸⁰. Ainsi, les discours républicains, en disant

¹⁷³ III, 4, v 717-718.

¹⁷⁴ III, 1 v 615-616.

¹⁷⁵ III, 4 v 751.

¹⁷⁶ I, 5, v 193, 197 et 205.

¹⁷⁷ IV, 5, v 1171.

¹⁷⁸ IV, 3, v 1009-1110.

¹⁷⁹ IV, 3 v 1017-1019.

¹⁸⁰ III, 1 v 613.

aller contre la Nature, ou en admettant que le cours naturel des choses consiste à accepter la monarchie rendent le discours d'Antoine juste. La monarchie, à ce moment de l'histoire, est une nécessité. L'on est ici face à ce qui pourrait être appelé un effet d'évidence¹⁸¹. Celui-ci est d'autant plus important que l'on place le sort de la bataille sous la providence divine. Comme Octave est vivant, il semble alors que la monarchie est définitivement le choix qui s'impose.

Octave et Antoine discréditent également le lien établi entre monarchie et tyrannie. Lorsque le problème de l'éventuelle reprise des combats se pose, Antoine va « le proposer au Conseil assemblé »¹⁸². Octave, bien qu'acceptant le fait d'être maître des hommes, met en exergue qu'il dépend aussi de ses sujets. De la même manière qu'ils sont liés au roi, le roi est lié à eux (« Donc je ne verray plus tant de braves gensdarmes,/que mon seul interest portoit dans les alarmes./ Donc sans ses compagnons Octave durera, /Et les membres perdus le Chef subsistera ? »¹⁸³). Ce discours, mis en parallèle avec celui de Brutus lors de la mort de Cassius, montre que le monarchiste est bien plus attaché au sort de ses compagnons que le républicain. Ce constat de l'interdépendance entre tous les membres de la société est loin de la définition de la tyrannie. La solidarité entre les sujets et le souverain laisse penser que l'État est un instrument collectif, puisque Roi et Peuple ne forment qu'un

¹⁸¹ Thierry Guilbert, *Le discours idéologique ou La force de l'évidence*, ouvr. cité, p. 136 : « La recherche de l'effet d'évidence passe par l'appropriation du consensus social que permet l'utilisation stratégique de la rationalité apparente de la performativité des DC. Par cette rationalité, "arché-topos" justificateur de la légitimité et par cette "corporalité institutionnelle", formation de l'*éthos* d'un locuteur "autorisé", les DC bénéficient de conditions de félicité anticipées propices à la réception sociale pour être en mesure d'imposer des effets idéologiques concrets à la collectivité, c'est-à-dire d'"utiliser/constituer la doxa", les habitus, les croyances et les savoirs partagés. Il s'agit d'une boucle légitimante et performative : la corporalité institutionnelle du discours renforce sa légitimité et sa performativité ("ce que je dis est vrai puisque j'existe") et cette légitimité linguistique renforce à son tour la corporalité (l'institution), les conditions de félicité de la performativité et, partant, la constitution de la doxa. ».

¹⁸² IV, 3, v 1036.

¹⁸³ IV, 2, v 957-960.

seul corps¹⁸⁴. Cet aspect collectif de l'État est accentué par le fait que la pièce met principalement en scène l'appareil répressif d'État, à travers l'armée¹⁸⁵, à laquelle tous les personnages, hormis Porcie et, dans une certaine mesure, Octave, appartiennent.

L'existence de la bataille, chez les monarchistes, est le fruit de la volonté, mais aussi de la bonté divine. L'assassinat de César étant un crime odieux, les responsables doivent être punis. Les Dieux n'ont pas agi directement, car ils ne peuvent « perdre les meurtriers sans perdre l'innocent »¹⁸⁶ ; par conséquent, « ils veulent que [leurs] mains en fassent la vengeance »¹⁸⁷. Ainsi, selon l'auteur, les hommes d'Octave n'ont pas cherché cette bataille, ils ont exécuté un ordre divin, la pièce ne fait pas référence à des volontés particulières des monarchistes, ces derniers ne commandent pas. Les propos attribués à Octave sont plus radicaux que ceux d'Antoine, tout est le fruit de la volonté divine, ainsi, « notre vanité n'auroit rien de pareil/ si nous pensions servir à ce grand appareil »¹⁸⁸. Il prend ensuite comme exemple Brutus qui « se vit aussi puissant dans l'Empire de Rome/Que sçauroit

¹⁸⁴ Cette idée du corps du roi n'est pas nouvelle. On peut rapprocher la vision qu'en donne Guérin de Bouscal et celle de Senault : « Senault rappelle la formule du *corpus mysticum regni* : le roi est la tête et les sujets les membres. Entre les deux catégories, il existe un contrat de défense et de soutien mutuels. Les sujets exposent leur vie pour le roi et vice versa. Citant Sénèque, il identifie formellement la république avec le corps politique du roi : "Le prince s'est tellement revêtu de la République qu'elle n'est plus seulement son habit mais son corps. [...] Comme le prince ne peut se passer de bras, les sujets ne peuvent se passer de tête" (224) La dévalorisation du corps physique au profit du corps politique est totale et inconditionnelle : le prince appartient à l'État [...] l'État appartient au peuple, non au roi. La nécessité de l'autorité absolue n'est toutefois pas mise en question. Mais cette autorité ne peut être absolue que parce qu'elle est fondée sur un amour mutuel du roi et de ses sujets » Francis B. Assaf, *La mort du roi : une thanatographie de Louis XIV*, Tübingen, Narr, 1999, p. 69-70. Le questionnement d'Octave sur la possibilité de continuer à vivre si ses hommes meurent ainsi que sa faible autonomie s'inscrivent complètement dans ce mode de pensée.

¹⁸⁵ En effet, si les appareils idéologiques d'État peuvent être privés, l'appareil d'État, lui, est public : « qu'alors que l'Appareil (répressif) d'État, unifié, appartient tout entier au domaine public, la plus grande partie des Appareils idéologiques d'État (dans leur apparente dispersion) relève au contraire du domaine privé » (Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 275).

¹⁸⁶ IV, 1, v 872.

¹⁸⁷ IV, 1, v 873.

¹⁸⁸ V, 7, v 1624-1625.

desirer l'ambition d'un homme/Et pourtant aujourd'huy nous l'avons veu mourir/Sans qu'aucuns des mortels ait pû le secourir»¹⁸⁹. Ce constat de l'impuissance de l'homme face aux Cieux amène Octave à considérer la clémence comme la meilleure des solutions (« nous pouvons n'estre rien mourir dès demain/C'est pourquoy relaschant de ma premiere envie, je veux que les vaincus soient certains de leur vie »¹⁹⁰). Dieu est omnipotent, et l'homme ne décide de rien. Toutefois, les Cieux sont liés à la personne du souverain. Celui-ci n'est pas plus doué d'autonomie que les autres hommes, mais il s'apparente au moyen privilégié que les Cieux ont choisi pour agir. La santé d'Octave en est le symbole. En effet, le médecin d'Octave voit un messager divin annonçant la victoire au moment même où Octave se rétablit. La victoire est également conditionnée par la venue d'Octave au camp d'Antoine : « Amis du grand Caesar vos victoires sont prestes,/Le Ciel est sur le point de couronner vos testes,/ Et redonner la vie à l'Empire Romain,/Cependant leurs Decrets qui n'ont rien que de grave/Pour détourner les maux qui menassent Octave,/Veulent qu'au Camp d'Anthoine on le porte demain»¹⁹¹. Ceci prouve bien la position centrale de l'idéologie religieuse. C'est la référence à la religion – qui sert de morale – qui justifie le choix du monarchiste et également – c'est ce sur quoi nous allons nous attarder maintenant – le choix du souverain, Octave.

Le choix d'Octave n'est pas introduit comme arbitraire. Même si le duel est surtout celui de Brutus et d'Antoine, le héros de la tragédie est Octave. Il est construit comme *princeps* (mais non comme monarque car son autonomie en matière de commandement est

¹⁸⁹ V, 7, v 1630-1633.

¹⁹⁰ V, 7, v 1636-1639.

¹⁹¹ II, 2, v 418-423.

trop faible, il n'est véritablement que le *primus inter pares*, le commandant suprême étant le Sort) au fil de la pièce. Sa première apparition est liée à la Providence, et l'on a mis en avant sa soumission à Dieu. Ensuite, l'on nous expose son courage (« Tandis qu'Octave moy porterons une espée,/On la verra toujours contre Brute occupée »¹⁹²), puis, après l'appel d'Octave à gracier les vaincus, sa clémence (« C'est le propre d'un cœur purement genereux/De ce montrer clement envers les malheureux »¹⁹³). La pièce s'achève sur l'annonce d'Octave : « Caesar est vengé »¹⁹⁴. Ainsi, l'éthique d'Octave s'appuie sur la *clementia*, la *pietas*, la *iusticia* et la *uirtus*, les quatre qualités que l'Octave historique avait fait graver sur le bouclier en or placé dans la Curie.

L'ascension d'Octave, la suprématie des Cieux et le raisonnement sur les diverses formes de gouvernement font de cette pièce une ode à la monarchie telle qu'elle a été instituée en France sous Louis XIII, c'est-à-dire un État soutenu par Dieu et gouverné par un Roi présent pour maintenir la cohésion du territoire et les Grands à leur place. La tragédie s'inscrit véritablement dans sa période politique, période marquée par les divers complots de la famille royale et par la volonté de donner une nouvelle légitimité royale. La maxime finale du prologue – « qu'à moins que d'un coup du Destin, Un trosne bien fondé ne se sçaurait abatre »¹⁹⁵ – s'adresse clairement aux éventuels conspirateurs. Alors que Garnier mettait en avant les dégâts de la guerre civile, Guérin de Bouscal s'attache surtout au retour de l'ordre.

¹⁹² V, 2, v 893-894.

¹⁹³ V, 7, v 1644-1645.

¹⁹⁴ V, 7, v 1661.

¹⁹⁵ Prologue, v 169-170.

La faiblesse du pouvoir terrestre : la tétrarchie dans le *Véritable Saint Genest*

La pièce précédente se construisait sur un duel, c'est également le cas pour *Le Véritable Saint Genest* (1647) de Jean de Rotrou. Les lutteurs ne sont plus républicains et monarchistes, mais deux cours, celle des Cieux, et celle du monde terrestre. Après avoir montré les particularités du pouvoir terrestre, nous nous attacherons à la confrontation de celui-ci avec le monde des Cieux, et, enfin, nous nous attarderons sur les conclusions que l'auteur tire de ce combat.

La tragédie se déroule dans l'Empire romain sous la tétrarchie instaurée par Dioclétien. Tous les tétrarques ne sont pas représentés dans la pièce (seuls Maximin et Dioclétien sont sur scène), mais ce type de gouvernement est longuement critiqué. La fille de Dioclétien – Valérie – met en exergue les principales failles de ce système dont elle peine à reconnaître l'utilité (« Mais pourquoy pour un seul tant de Maistres divers,/Et pourquoy quatre chefs au corps de l'univers ? »¹⁹⁶). Ce questionnement est suivi d'un début de réponse, Dioclétien compenserait sa faiblesse en partageant son pouvoir. Ceci est suggéré une fois encore par Valérie qui se demande : « Estoient-ils [Constance et Maximin] à l'Estat de si grande importance/Qu'il en dut recevoir beaucoup de fermeté,/Et ne pût subsister sans leur auctorité ? »¹⁹⁷. S'il n'est jamais exprimé clairement que Dioclétien est faible, cela est fortement suggéré par ses proches. Valérie met en avant son manque de raison, elle parle de « son caprice »¹⁹⁸ et affirme « qu'en tout rencontre il suit

¹⁹⁶ De Rotrou Jean, *Le Véritable Saint Genest*, Paris, T. Quinet, 1647. I, 1, v 35-36.

¹⁹⁷ I, 1, v 38-40.

¹⁹⁸ I, 1, v 22.

aveuglement/La bouillante chaleur d'un premier mouvement »¹⁹⁹. La comparaison avec Maximin est également très défavorable à Dioclétien, il est en effet précisé que « Maximin, achevant tant de gestes Guerriers,/semble au front de [s]on père [Dioclétien] en voler les Lauriers »²⁰⁰. La tétrarchie, bien plus que d'accroître l'aura de chaque dirigeant, nuit à leur gloire. Seule la honte semble être bien partagée (« Et Constance, souffrant qu'un ennemi l'affronte,/Dessus son mesme front [celui de Dioclétien] en imprime la honte »²⁰¹). L'on voit donc que la nouvelle configuration de l'Appareil Politique d'État est nuisible pour Dioclétien, mais paraît renforcer l'autorité de l'Appareil Politique dans son ensemble. En effet, l'image de Dioclétien aux yeux des autres personnages est celle d'un homme affaibli. Ceci est confirmé par les propos de l'empereur en personne. Dioclétien, en instaurant la tétrarchie a affaibli son image et son pouvoir, lui-même dit à Maximin : « Et vous avez rendu mon pouvoir impuissant,/Et restreint envers vous ma force en l'accroissant »²⁰². Cette initiative paraît être le principal trait de caractère de Dioclétien qui, dès le début de son règne, par son mariage, « baissoit sa teste Couronnée »²⁰³. La tétrarchie affaiblit donc Dioclétien, mais semble plutôt profiter à l'ensemble de l'Appareil Politique d'État, la congrégation d'empereurs ne pouvant que difficilement être plus faible que Dioclétien. Toutefois, même si la tétrarchie n'est pas encore remise en cause dans son ensemble, elle reste un gouvernement né d'une faiblesse originelle, son crédit reste tout de même très relatif.

¹⁹⁹ I, 1, v 23-24.

²⁰⁰ I, 1, v 43-44.

²⁰¹ I, 1, v 45-46.

²⁰² I, 3, v 123-124.

²⁰³ I, 1, v 26.

La faiblesse du pouvoir transparait à travers un autre phénomène, les diverses rébellions chrétiennes, qui sont d'ailleurs le centre de la pièce jouée par Genest devant les tétrarques et leur famille. Même si Maximin est présenté comme vainqueur d'une rébellion, la révolte ne paraît jamais faiblir. Adrian – le païen converti interprété par Genest – est présenté comme « l'un de ces obstinez »²⁰⁴, ce qui annonce immédiatement que, contrairement à Dioclétien, les révoltés ne sont pas dans une optique de renoncement. Malgré l'efficace de l'appareil répressif d'État – Maximin est vainqueur – ceci est signe de faiblesse. La victoire ne concerne en rien l'idéologie dominante qui ne parvient pas à assujettir un groupe. La menace d'une nouvelle rébellion (et avec elle, l'unité de l'État) n'est pas écartée. Le précédent de La Rochelle en France et l'achèvement des guerres civiles (qui se sont terminées par un régicide) ont montré les implications de ce type de sous-groupe. Le succès de Richelieu dans la place forte protestante est récent, l'incapacité de régler le problème chez les tétrarques montre donc d'autant plus leur faiblesse que la possibilité d'une telle victoire est présente dans l'esprit des spectateurs. La révolte, loin de s'atténuer, prend de l'ampleur. Son importance est décrite par Flavie, qui précise qu'« il est plus de captifs que de fers et de chaisnes;/Les cachots trop étroits ne les [les chrétiens] contiennent pas;/Les Haches & les Croix sont lasses du trépas »²⁰⁵. Ce discours, en plus de pousser le public à s'indigner contre Maximin et Dioclétien, laisse supposer, qu'en plus d'être une affaire de foi, la conversion concerne l'ordre politique. Les chrétiens remettent en cause l'ordre terrestre, « de là [le christianisme] naist le désordre épars en tant de

²⁰⁴ I, 5, v 299.

²⁰⁵ II, 8, v 556-558.

lieux, /De là naist le mépris & des Roys & des Dieux »²⁰⁶. Comme l'a précisé Jacqueline Van Baelen, « Adrian et les chrétiens sont condamnés et suppliciés parce que leur déviation religieuse détruit l'harmonie politique de la société et assume les aspects d'une révolte, d'une mise en question des valeurs du monde »²⁰⁷. Ainsi, en mettant au premier plan la conversion de Genest et d'Adrian, l'auteur montre la précarité du pouvoir en place, dont un des tétarques est faible et qui est constamment soumis aux révoltes. L'impuissance de Dioclétien se retrouve dans la situation politique globale. La révolte chrétienne démontre l'absence d'autorité, autorité qui était déjà déniée à Dioclétien par sa fille.

À la révolte chrétienne et à la faiblesse de Dioclétien s'ajoute un troisième problème, Maximin. Sa valeur terrestre n'est pas contestée dans l'œuvre. Son petit défaut de naissance (c'était un roturier) est compensée par l'illusion que Maximin – Dioclétien est dans le même cas de figure – se serait fait tout seul. Dioclétien affirme à Maximin : « Et moy-mesme, enfin moy, qui de naissance obscure/Dois mon Sceptre à moy-mesme, & rien à la Nature »²⁰⁸, l'idée d'un homme providentiel, si présente dans les autres tragédies, semble d'ores et déjà écartée. Ce constat est évidemment valable pour Maximin, leurs situations étant très proches. Toutefois, l'auteur invite à rapprocher Maximin – et non Dioclétien – du Christ. Cette comparaison est au désavantage de Maximin qui n'est pas un deuxième Christ, mais une parodie. Maximin se décrit comme un berger :

*Qu'un berger est assis au Trône de l'Empire,
Qu'autresfois mes Palais ont esté des Hameaux,
Que qui gouverne Rome a conduit des Troupeaux*

²⁰⁶ V, 2, v 1509-1510.

²⁰⁷ Jacqueline Van Baelen, *Le héros tragique et la révolte*, Paris, Nizet, 1965, p. 160.

²⁰⁸ I, 3, v 177-178.

Que pour prendre le fer i'ay quitté la Houlette (Genest, I, 3, v 142-145)

Cette particularité est exprimée par tous, Valérie le définit comme « un Berger, il est vray mais qui commande à Rome »²⁰⁹ et Flavie rappelle « qu'avant qu'estre Empereur Maximin fut Berger »²¹⁰. Quelques vers plus haut, il est dit que « Christ qui fut Homme et Dieu naquit dans une étable »²¹¹. L'insistance sur l'origine de Maximin et le rappel de la condition première du Christ incitent au rapprochement. Les tétrarques font référence à la déification des empereurs après leur mort (« que dépoüillant ce corps vous ne prendrez aux cieus/Le rang par vos vertus acquis entre les Dieux »²¹²). Ainsi, l'origine et la fin de Maximin sont les mêmes que celles du Christ. Évidemment, le dénouement de la pièce rend Maximin, non pas ridicule, mais faux, il n'est qu'une parodie, une falsification du Christ²¹³. L'origine modeste des empereurs est la source d'un autre problème qui a été soulevé par Jacques Morel : dans la pièce, « la morale aristocratique y disparaît totalement »²¹⁴. Les seuls porteurs de cette morale sont les martyrs, ceci se manifeste à travers le vers « et meurs sans t'ébranler, debout et dans ton rang »²¹⁵ répété trois fois dans la pièce. Ce souci de l'honneur et l'acceptation du trépas qui sont typiques de l'aristocrate héroïque dans les tragédies de notre période ne se retrouvent pas dans les personnages de la cour de

²⁰⁹ I, 3, v 194.

²¹⁰ II, 8, v 634.

²¹¹ II, 8, v 608.

²¹² I, 3, v 131-132.

²¹³ La décrédibilisation de Maximin est principalement le fait de la conversion de Genest : « ce spectateur privilégié [Maximin] est non seulement le bourreau des chrétiens – c'est-à-dire celui qui leur permet d'accéder à travers le martyr à la vie authentique – mais aussi le symbole de la pseudo volonté humaine (né berger, il est associé au principat par Dioclétien). Aussi, au moment de la conversion de Genest, Maximin, qui était déjà devenu un rôle théâtral, perd-il tout ce qui lui restait de "réalité" en se voyant dénoncé comme un simple personnage de la comédie du monde » (Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e*, Genève, Droz, 1981, p. 294-295).

²¹⁴ Jacques Morel, *Jean de Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 127.

²¹⁵ III, 2, v 344, v 348, et III, 7, v 486.

Dioclétien et de Maximin. Contrairement à Jacques Morel, nous ne supposons pas l'absence de morale aristocratique dans la pièce car, si tous sont des roturiers, il n'en reste pas moins vrai que le rang du personnage change avec la conversion (nous nous attarderons ultérieurement sur ce point) et la morale qu'il acquiert est, à notre sens, une morale aristocratique. Cet apparentement de morale religieuse et laïque est permis, car la foi est montrée comme une révolte contre l'ordre politique. Le groupe de chrétiens forme une entité politique et, comme tous les États, il a sa noblesse, Adrian et Genest en sont les représentants. Ce problème de la présence d'une aristocratie est fondamental, car elle est une des composante de l'État –du moins au XVII^e siècle. Son absence dans l'empire terrestre et sa présence chez les chrétiens suggère par avance la supériorité du monde chrétien sur le monde païen. La similitude idéologique des chrétiens et des Français du XVII^e reflète le parti-pris de l'auteur. Une victoire du camp de Genest réaffirmerait la suprématie et la légitimité de l'idéologie dominante en France. L'on confère à l'Empire romain une image de faiblesse, car composé de dirigeants sans autorité et dénués de morale aristocratique. La description du pouvoir terrestre annonce par avance sa chute. Sans être une pièce subversive – l'utilité d'un gouvernement n'est jamais niée – elle suggère que la domination terrestre, de la cour, ne peut-être que relative. La faiblesse d'un des tétrarques et la présence de rébellion mettent en scène une autorité terrestre factice. Ceci se confirme à travers le rapprochement entre cour des cieux et cour terrestre, déjà entrevu à travers la figure de Maximin.

Cour céleste et cour terrestre : entre subordination et opposition

Plusieurs rapports se présentent entre monde terrestre et monde céleste. Le premier, admis par tous, est celui de la subordination. Nous allons, dans un premier temps, nous attacher à l'opinion des représentants de la cour terrestre. Malgré le mythe de l'homme qui s'élève par sa propre vertu, l'importance du Sort n'est pas déniée. L'ascension de Maximin introduisait déjà le thème de la roue de la Fortune. Ce principe se retrouve dans les propos d'Octave, qui affirme jouer « parfois les Roys, et parfois les Esclaves »²¹⁶. Ceci, mis en relation avec le discours de Maximin, suggère la présence d'une Fortune changeante. Valérie parle également des « caprices du Sort »²¹⁷. L'on voit bien par là que les acteurs du monde terrestre jouissent d'une très faible autonomie. Dès cet instant, l'autorité des divers princes semble illusoire, du moins incertaine, car tous s'accordent à dire que la Fortune est souveraine sur les hommes. Chez Valérie, le Sort est « un Monarque insolent, à qui toute la terre/Et tous ses Souverains sont des jöüets de verre »²¹⁸. Cette subordination se retrouve dans le discours de Dioclétien quand il parle des dieux comme des « premiers auteurs des fortunes des hommes,/Qui dedans nos Estats nous font ce que nous sommes,/Et dont le plus grand Roy n'est qu'un simple sujet »²¹⁹. Flavie insiste lui aussi sur ce point en parlant des « Dieux dont comme nous les Monarques dépendent »²²⁰. Dans tous ces discours, les rois ne se démarquent pas du reste de la population. Les discours de Flavie et de Dioclétien n'émettent aucune distinction entre les rois et le peuple en ce qui concerne le rapport aux Cieux. Le terme même de monarque est réservé à la Fortune. L'on perçoit déjà ici qu'il n'y

²¹⁶ IV, 9, v 1415.

²¹⁷ I, 1 v 72.

²¹⁸ I, 1, v 73-74.

²¹⁹ V, 5, v 1635-1637.

²²⁰ II, 8, v 587.

a pas un, mais deux royaumes : l'un relatif, l'autre absolu. Le premier est bien évidemment le monde terrestre, partagé entre plusieurs rois, et l'autre monde, celui dirigé par le Ciel (nous n'utiliserons pas le terme de Dieux ici car le polythéisme ne se retrouve pas dans la pièce, quand Dioclétien parle de dieux, il n'est pas fait référence à des conflits entre diverses divinités, c'est un ensemble, une seule entité), qui n'a d'autres maîtres que lui-même et qui est éternel. Dans le camp de la cour impériale, l'appareil idéologique d'État religieux n'a pas une importance capitale. L'on n'est pas face à des comportements relatifs à la croyance, et l'on ne l'invoque que très peu pour justifier les actions²²¹. La hiérarchie mettant le Ciel au dessus des rois est donc établie dans les deux camps. Toutefois, les empereurs et leur famille ne laissent jamais penser qu'une confrontation puisse exister entre ces deux entités.

La pièce jouée à l'intérieur de la tragédie dévoile l'existence de la lutte. Avant la montée des acteurs sur scène, l'on pressent qu'un duel se produit. Nous ne sommes pas encore face à l'opposition d'un monde céleste et d'un monde terrestre, mais face à deux religions :

*Prenez, Dieux, contre Christ, prenez votre party,
Dont ce rebelle cœur s'est presque départy;
Et toy contre les Dieux, ô Christ, prens ta défense,
Puis qu'à tes loix ce cœur fait encor résistance;
Et dans l'onde agitée où flottent mes esprits,
Terminez votre guerre, & m'en faites le prix.
(Genest, II, 4, v 439-444)*

²²¹ L'absence de l'idée d'un monarque providentiel en est le principal trait. Même si les Cieux sont présents dans le discours de tous, ils ne sont pas actualisés. Le mythe de l'homme qui doit tout à sa propre vertu rend l'importance des Cieux uniquement théorique dans la cour.

À partir de cet instant, la guerre dont parle Genest semble imminente. Comme l'a précisé Georges Forestier, « le Genest qui va entrer en scène est-il un homme profondément troublé, qui se sait l'enjeu d'une lutte entre le Dieu chrétien et les dieux païens et qui comprend que l'ultime combat va avoir lieu au cours de la représentation »²²². Cette thématique de la guerre est fréquemment remise en avant, et ce principalement à travers l'opposition entre soldat terrestre et soldat céleste. Le personnage principal de la pièce jouée par Genest est le martyr chrétien Adrian. Par conséquent, les hommes de Maximin sont tous présentés comme des bourreaux (du moins dans la pièce de Genest, la victoire de Maximin laissait entendre la présence de soldats). L'image du soldat au service d'un ordre païen est donc fortement négative, car cette action n'est pas associée à la gloire, et ce d'autant plus que leur faiblesse est décrite avec insistance. Adrian répète deux fois : « dessus les grils ardents, & dedans les taureaux,/Chanter les condamnez, & trembler les bourreaux »²²³. L'on retrouve encore une fois l'impuissance de l'Appareil répressif d'État face aux chrétiens. Hormis ces personnages, l'on ne retrouve pas de soldats. Vis-à-vis des composants du monde terrestre hors de la cour, la principale disposition pathétique est donc l'effroi. Les chrétiens, quant à eux, renvoient une image de guerriers. En effet, l'on parle de

²²² Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e*, ouvr. cité, p. 254. L'on peut considérer que c'est la présence de la pièce qui crée le conflit puisque ce n'est qu'en l'interprétant que Genest devient chrétien et, ainsi, se fait le centre de l'opposition entre chrétienté et paganisme : « puisque Genest ne choisit pas la pièce, il ne peut être considéré comme un chrétien qui embrasse extérieurement le culte païen et serait incapable de garder le masque lors de la représentation. La conversion de Genest ne prend pas la pièce pour occasion. C'est plutôt l'inverse : si l'on n'avait pas imposé à Genest cette pièce, il ne serait pas amené à se convertir » (Maurice Demoulin, *Dialectique de la démystification dans le saint Genest, comédien et martyr de Rotrou dans Mensonge, mauvaise foi, mystification : les mésaventures du pacte fictionnel*, Paris, Vrin, 2005, p. 104). On retrouve à peu près le même phénomène que dans Saül, c'est-à-dire la conversion à travers le rituel, en accord avec les idées de Blaise Pascal et de Louis Althusser (cf. sous partie « La tyrannie ou la dissociation du pouvoir d'État et de l'État »).

²²³ II, 4, v 395-396 et 399-400.

« Soldats de Jesus »²²⁴ et de « bouclier de la Foy »²²⁵. Le fait de supporter le martyr est un « combat »²²⁶ accompli par des « fameux combattans »²²⁷. L'on voit bien ici que la rébellion dont il a déjà été question est un affrontement entre deux armées. La pièce jouée par Genest et sa troupe fait bien plus que représenter le martyr d'Adrian ; elle met en scène une guerre entre deux entités, chacune soumise à une autorité différente. S'il y a deux armées, une seule est composée de guerriers puisque, pour ce qui est du monde terrestre, l'on ne parle que de bourreaux. Cette différence est fondamentale puisque, à l'époque de Jean de Rotrou, une des trois composantes de l'État est l'armée. Le parallèle entre les bourreaux apeurés et le soldat de Dieu vainqueur place déjà l'État chrétien au dessus de l'État païen. Richelieu, dans son *Testament politique*, avait défini l'État comme une entité composée de trois ordres, « l'Eglise tenait le premier lieu, la Noblesse le second et les Officiers qui marchent à la teste du peuple le troisième ».²²⁸ L'État de Dioclétien et de Maximin est, selon les conceptions du temps de Jean de Rotrou, précaire car son culte est faux, la morale aristocratique n'est pas et l'armée est absente de la pièce. Cette faiblesse est accentuée par l'État chrétien, cet État dans l'État, qui est dans le bon culte, a des représentants non dépourvus de morale aristocratique et dont beaucoup – tous les martyrs – sont vus comme des guerriers. L'idéologie dominante en France à l'époque de parution condamne le camp de Dioclétien de par sa ressemblance avec celle de la révolte interne, l'empire des tétrarques, les divers corps de l'État étant les mêmes dans la tragédie et dans le

²²⁴ II, 8, v 666.

²²⁵ III, 2, v 758.

²²⁶ II, 7, v 479; IV, 4, v 1152; IV, 5, v 1218.

²²⁷ II, 7, v 478.

²²⁸ Richelieu, *Testament politique de Richelieu*, éd. Françoise Hildesheimer, Paris, Société de l'histoire de France, 1995, p. 183.

monde de Rotrou. Hormis la lutte idéologique, il n'est aucunement fait référence à une quelconque trahison ou acte déshonorant de la part des tétrarques. Leur culpabilité vient uniquement de la non-conformité de leur idéologie à l'idéologie dominante en France au début du XVII^e siècle, idéologie contenue dans le discours chrétien.

Cette guerre entre deux États est également présente autour de la scène. Deux spectateurs assistent à la représentation, Dieu et la cour. Les Cieux se manifestent une fois en parlant directement à Genest, en l'incitant à se convertir, et, une deuxième fois, en le baptisant sur scène²²⁹. À partir de cet instant, le combat n'est plus entre paganisme et christianisme, mais entre Dieu et les empereurs. En plus d'avoir une position similaire – spectateurs –, les deux autorités sont très souvent associées. Un vers d'Adrian est caractéristique de toute la pièce : « César m'abandonnant, Christ est mon assurance »²³⁰. Cette phrase met bien en exergue que les deux entités sont incompatibles, et, surtout, exclusives. Pour se placer sous la protection céleste, il faut désertier le monde terrestre. Une adresse directe de Genest aux empereurs souligne cette incompatibilité :

*Escoutez donc, Césars, & vous, Troupes Romaines,
La gloire & la terreur des Puissances humaines,
Mais foibles ennemis d'un pouvoir souverain
Qui foule au pied l'orgueil et le Sceptre romain.*

²²⁹ La manière dont est introduite l'action divine, la grâce, laisse entrevoir la place de Jean de Rotrou dans les divers courants religieux de notre période : « Ni infaillible comme le prétendent les augustiniens, ni irrésistible comme le prétendent les calvinistes, le grâce selon Rotrou est, de fait, une grâce moliniste répondant parfaitement aux vœux des jésuites, c'est-à-dire une grâce préservant absolument la liberté de l'homme et plaçant celui-ci non seulement au centre, mais encore à l'origine du processus de conversion » (Laurent Susini, « Théologie de la grâce et rhétorique des peintures », dans Gracq Christelle Reggiani et Claire Stolz (dir.), *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 47).

²³⁰ II, 8, v 603.

(*Genest*, IV, 7, v 1331-1334)

Ici, il est clairement exprimé que le combat confronte Dieu (et pas seulement l'Appareil idéologique d'État religieux, il se présente en tant que Sujet Unique) et l'autorité romaine. Nous sommes face à deux autorités, le « pouvoir souverain » de Dieu et les « Césars ». Une des questions soulevées consiste à savoir qui est le véritable empereur. Maximin et Dioclétien sont tout de suite introduits comme empereurs (principalement par Valérie), un autre apparaît lors de la représentation, « l'empereur des Cieux »²³¹ qui règne sur « l'Empire éternel »²³².

La suprématie de l'empire de Cieux sur le monde terrestre

Le discours chrétien insiste beaucoup sur le fait que les empereurs sont inférieurs à Dieu, qu'ils sont entièrement soumis à lui. C'est principalement à travers les discours d'Adrian que cela transparaît. Adrian est un rebelle, par conséquent son discours n'a pas du tout la même portée que celui des tétrarques. Ces derniers avaient admis être subordonnés aux Cieux, mais cela ne remettait pas en cause leur légitimité. Adrian étant un révolté, son discours est une attaque envers le pouvoir terrestre, sa parole devient subversive. Le discours chrétien fait de Dieu le « César des Césars, et [le] Roy des Monarques »²³³, le « Maistre des Maistres »²³⁴, car « les Roys sont ses sujets, le Monde est son partage »²³⁵. Le combat ne confronte plus deux autorités différentes, mais des sujets – Dioclétien et

²³¹ IV, 7, v 1366.

²³² IV, 5, v 936.

²³³ II, 8, v 664.

²³⁴ III, 2, v 683.

²³⁵ III, 2, v 692.

Maximin – et Dieu qui est « de tous les empereurs, l'Empereur et le Maistre »²³⁶. S'il n'y a qu'un maître et que celui-ci est Dieu, alors, les tétrarques ne calment pas une rébellion puisque ce sont eux qui la forment, d'où le fait que « par luy-mesme [Dieu] un jour César sera jugé »²³⁷. La perspective change au cours de la pièce, le référent n'étant plus l'autorité impériale, mais Dieu. La pièce ne se déroule plus devant la cour, mais devant Dieu, « d'un bond, l'imagination le transporte de la cour de Dioclétien “devant la Cour des Cieux” »²³⁸.

C'est également Dieu qui distribue les récompenses et octroie aux chrétiens une aura particulière. Rotrou confère aux chrétiens un aspect extraordinaire en faisant référence à leur multiplication :

*En vain j'en ay voulu purger ces régions,
J'en voy du sang d'un seul naistre des légions.
Mon soin nuit plus aux dieux qu'il ne leur est utile,
Un ennemy défait leur en reproduit mille.* (Genest, V, 5, v 1649-1652)

Ce phénomène se rapproche ostensiblement du merveilleux. La chrétienté apparaît comme une force inépuisable et, par extension, éternelle. Cette multiplication des chrétiens évoque clairement la multiplication des pains par le Christ. Le pain qui, par la transsubstantiation, n'est autre que le Christ lui-même. La multiplication des chrétiens apparaît ainsi comme la multiplication du Christ lui-même sur terre²³⁹. Il est présent par chacun d'eux ou plutôt à

²³⁶ V, 2, v 1559.

²³⁷ V, 4, v 1626.

²³⁸ Jules Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean de Rotrou : thèse présentée à la Faculté des lettres de Douai*, Paris, A. Durand, 1868, p. 188.

²³⁹ Olivier Leplatre, « Théâtre et figure : le mystère de l'Incarnation dans le véritable Saint Genest de Rotrou », dans Marie-Hélène Prat et Pierre Servet (dir.), *La parole masquée*, Genève, Droz, 2007, p. 201 : « au creux des images insistantes, obscènes, qu'incarnent les comédiens et que fait luxueusement tourner la représentation, Rotrou découvre la fonction d'au-delà du théâtre, sa puissance visuelle. À travers Genest, il

travers leur communauté, et son corps se multiplie pour subir le martyr. De ce corps du Christ, constitué de l'ensemble de ses fidèles, autrement dit par l'Église, Saint Genest est la voix, celle du sauveur de l'Humanité qui se fait entendre à Dioclétien, ce nouveau Pilate. Maximin ne peut être le Christ, car celui-ci est déjà présent sur scène, il n'est autre que l'Église. Dieu est sur scène. « il n'existe une telle multitude de sujets religieux possibles que sous la condition absolue qu'il y ait un *Autre Sujet Unique, Absolu*, à savoir Dieu »²⁴⁰, ce qui est ici particulièrement manifeste. Les sujets religieux incarnent ensemble Dieu qui, à travers eux, se présente. De fait, on ne peut vaincre les chrétiens, l'empire terrestre étant impuissant face à l'empire céleste (en fait, dans le cas présent, à Dieu lui-même). Ceci est renforcé par l'allusion aux crypto chrétiens incarnés par Nathalie avouant à son époux que sa véritable allégeance était chrétienne. Toutefois, le surnaturel n'est pas là, il est dans la force morale et physique que Dieu confère à ses fidèles. Les chrétiens sont insensibles face à la mort (« laisse à de lâches cœurs verser d'indignes larmes,/Tendre aux Tyrans les mains, & mettre bas les armes:/Toy, tends la gorge au fer, vois-en couler ton sang,/Et meurs sans t'ébranler, debout, & dans ton rang »²⁴¹), et, plus globalement, à tout ce qui provient du monde terrestre (« je méprise vos biens »²⁴²). La conversion au christianisme change le rapport de l'homme à ce qui l'entoure, l'assujettissement à une autre idéologie modifie le sujet. L'on fait dire à Adrian : « Et sents que, différent, & plus fort que moy-même,/J'ignore toute crainte & puis voir sans terreur/La face de la Mort en sa plus noire

attribue au théâtre la capacité poétique et théologique et transporter des images qui s'enlèvent au visible et peuvent ainsi révéler le mystère de l'Incarnation ».

²⁴⁰ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 301.

²⁴¹ II, 3, v 341-344 et 345-349.

²⁴² II, 8 v 608.

horreur »²⁴³. Alors que le caractère de Dioclétien était un mélange de renoncement et de déraison, celui des convertis se compose du courage et de l'ataraxie. Cette insensibilité à la douleur et cet esprit de combattant semblent être insufflés par Dieu lui-même :

*Cette vigueur, peut-estre, est un effort humain ?
Non, non, cette vertu, Seigneur, vient de ta main,
L'âme la puise au lieu de sa propre origine,
Et, comme les effets, la source en est Divine.
C'est du Ciel que me vient cette noble vigueur
Qui me fait des tourmens mépriser la rigueur,
Qui me fait deffier les puissances humaines. (Genest, II, 7, v 513-519)*

Ce discours exprime la profonde rupture qui existe entre les deux mondes, car les individus qui les constituent ne sont plus les mêmes. Les chrétiens sont doués d'une vertu que les autres ne peuvent posséder, puisque Dieu l'octroie lors de la conversion, «l'acteur qui se détache du théâtre du monde n'a plus rien à voir avec ses anciens compagnons, fussent-ils ses maîtres »²⁴⁴. La rupture devient irrémédiable lorsqu'il est précisé que cette force divine permet au converti de s'opposer à l'empire terrestre²⁴⁵. La question de la piété est clairement un problème d'ordre politique, puisque l'allégeance au Dieu chrétien suppose le retrait du monde terrestre, et, par extension, le refus de se plier à son ordre. La rupture idéologique est complète, l'on ne peut accepter le système de l'autre sans rompre avec son

²⁴³ II, 7, v 524-526.

²⁴⁴ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e*, ouvr. cité, p. 304.

²⁴⁵ Cette rupture est d'autant plus aisée que le monde terrestre est – tout comme Maximin – associé à la facticité. Le véritable monde est le monde des Cieux, le reste n'étant que comédie : « l'apparat social, l'appareil et les pompes du pouvoir, l'apparition miraculeuse et l'apparence du possible restent tributaires d'une ambiguïté érigée en éthique sur le thème de "la vie est un songe", auquel il faut immédiatement ajouter le revers, nervalien avant la lettre, du songe qui est la vraie vie, ou une autre vie, ou l'autre face de la vie, ou, pour reprendre une référence contemporaine, "la voix d'un songe est celle d'un oracle" [...] cette dialectique du masque et du visage, du mot et du contenu se poursuit en un jeu de bascule délicieux dans la comédie, inquiétant dans la tragédie, qui montre que s'est pris au piège qui s'y croyait prendre » (Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 145).

idéologie première. Si Dieu peut faire des rois comme l'ont précisé Dioclétien et Maximin, les rois, eux, ne peuvent rien contre Dieu et donc, contre les convertis qui sont sous sa protection. Comme le chrétien est hors du monde, il est incorruptible :

*Allez, ny Maximin, courtois ou furieux,
Ny ce foudre qu'on peint en la main de vos Dieux,
Ny la cour ni le Trône, avecque tous leurs charmes,
Ny Nathalie enfin avec toutes ses larmes,
Ny l'Univers rentrant dans son premier cahos,
Ne divertiroient pas d'un si ferme propos. (Genest, II, 8, v 649-654)*

L'empire terrestre est donc inefficace contre tout ce qui relève du domaine divin, et la conversion rend l'individu insensible aux charmes de la vie mondaine. La tragédie de Jean de Rotrou n'est favorable à aucun type de gouvernement si celui-ci n'est pas chrétien. Le monde est sous l'empire de Dieu, et rien ni personne ne peut y échapper. Les rois et les sujets sont égaux face à l'autorité divine. Bien évidemment, la pièce n'est pas porteuse d'une idéologie républicaine avant l'heure, l'on ne remet pas en cause les bienfaits de la monarchie. Jean de Rotrou se contente de présenter l'autorité incontestable du Dieu chrétien en plaçant l'ordre céleste bien au dessus de l'ordre terrestre. La pièce n'est pas subversive par rapport au pouvoir en place, celui-ci étant catholique. Ainsi, dans cette tragédie, l'on ne retrouve aucune parité entre État, Roi et Dieu. *Le véritable Saint Genest* est la tragédie de la nécessaire soumission à Dieu, Dieu qui peut agir directement sur les États en provoquant le trouble, ce qui n'est pas le cas du pouvoir terrestre qui n'a d'autorité que relative.

III

Rodogune et La mort d'Agrippine ou le chaos politique

Les problèmes inhérents à la régence dans *Rodogune*

Rodogune (1647) s'ouvre sur une faille, l'absence de roi. Toute la pièce se déroule lors d'une « illustre journée »²⁴⁶ qui doit révéler le successeur au trône de Syrie. Le royaume, à défaut d'un roi, a une reine, Cléopâtre, qui assure la régence. Toutefois, l'auteur met bien en avant qu'un royaume ne peut être gouverné par une femme, un roi est nécessaire. L'on parle en effet du « Peuple espouventé, qui desja dans son âme/Ne suivoit qu'à regret les ordres d'une femme »²⁴⁷. Cette impossibilité devient une évidence quand Corneille pose ce constat dans les propos de Cléopâtre elle-même :

*Le peuple mutiné voulut avoir un maistre.
J'eus beau le nommer lâche, ingrat, parjure, traistre,
Il fallut satisfaire à son brutal désir,
Et de peur qu'il en prist, il m'en fallut choisir.
(Rodogune, II, 3, v 535-538)*

L'association de la gouvernance à la masculinité²⁴⁸ est fondamentale, car c'est ce qui crée la crise initiale, c'est ce qui justifie le retour des fils de Cléopâtre. Le titre royal n'est jamais dénié à Cléopâtre ou à Rodogune (on les appelle « reine » ou « princesse »), mais elles ne sont pas associées au règne en tant que fonction, le titre royal, pour les filles, n'est qu'une

²⁴⁶ Corneille Pierre, *Rodogune, princesse des Parthes*, Paris, A. Courbé, 1647. II, 2, v 520

²⁴⁷ I, 1, v 47-48.

²⁴⁸ Le fait est renforcé par le récit des règnes précédents qui ne sont que batailles et que mêlées.

dignité. Michel Prigent précise que « la nature prédestine l'homme à l'État avant que l'État n'élimine cet homme. La nature peut aussi prédestiner la femme à l'État mais elle ne lui donne pas les moyens d'exercer le pouvoir : Cléopâtre et Rodogune sont faibles dans l'ordre de la nature, donc dans l'ordre de l'État. »²⁴⁹. Le premier problème de la pièce est donc ici, l'État n'a pas de roi. Plus qu'une crise de l'État, c'est une détresse de l'Appareil politique d'État. Il est précisé que cette situation est récente, mais, malgré cela, elle était déjà précaire auparavant. Le premier époux de Cléopâtre et père des jumeaux a été cru mort, il a donc fallu changer de roi (« Que pouvoit-elle faire & seule & contre tous ?/ Croyant son mary mort, elle espousa son frère »²⁵⁰). Les nouvelles noces ne sont pas introduites comme une nécessité de l'État, mais comme un moyen de conserver la détention du pouvoir d'État. Un peu comme Dioclétien, Cléopâtre, pour perdurer, doit compenser une faiblesse originelle. Toutefois, les manques du tétrarque et de la régente sont de nature différente. Alors que Dioclétien n'avait pas le tempérament pour gouverner seul (personne ne l'a obligé à partager son pouvoir), Cléopâtre est victime de l'idéologie dominante – celle de l'auteur et de son temps²⁵¹ – selon laquelle une femme ne peut gouverner

²⁴⁹ Michel Prigent, *Le héros et l'Etat dans les tragédies de Pierre Corneille*, ouvr. cité, p. 337. L'incompatibilité entre un règne bon et la figure féminine n'est pas un fait de Pierre Corneille. Comme l'a précisé Ana Claro Santo, « une profusion de textes théoriques, aussi bien sur le plan juridique que sur le plan politique, prônent l'exclusion de la femme du pouvoir politique par les multiples justifications de la loi salique par les hommes du XVII^e siècle. La mère, indissociable du péché originel, apparaît au siècle de Louis XIV identique, dans son imperfection, à la femme d'Adam et, par extension, inapte à l'exercice de la souveraineté » (Ana Claro Santo, « La mère dans sa condition de souveraine : de la régence à la tragédie cornélienne et racinienne », dans Pierre Civil et Danielle Boillet (dir.), *L'actualité et sa mise en écriture au XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, Espagne, Italie, France et Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 35).

²⁵⁰ I, 1, v 50-51.

²⁵¹ D'ailleurs, aussi celle du temps de ladite Cléopâtre. Cléopâtre VII elle-même n'a jamais pu régner sans « roi » associé. La monarchie hellénistique est bien une affaire de soldats. D'ailleurs, étonnamment, la monarchie séleucide est probablement plus compréhensible au XVII^e que la pseudo monarchie romano-byzantine qui est torturée dans toutes les pièces. Ceci vient certainement du fait que la monarchie

convenablement²⁵². D'ailleurs, Corneille ajoute que, durant cette transition, le royaume était en péril, le mariage avec le frère de Nicanor était une nécessité. Ce frère meurt durant des troubles et Nicanor revient :

*La reine ayant appris cette triste nouvelle,
En reçut tôt après une autre plus cruelle :
Que Nicanor vivait; que sur un faux rapport,
De ce premier époux elle avait cru la mort;
(Rodogune, I, 4, v 227-230)*

Le royaume aurait pu se stabiliser grâce au retour du roi légitime, mais ce ne fut pas le cas. Cléopâtre, exécrant son ancien époux en raison de son mariage avec Rodogune, le fait assassiner. La raison donnée est « qu'animé de colère et d'amour, / Il [Nicanor] vient déshériter ses fils par son retour »²⁵³. La conservation du pouvoir d'État est centrale dans la tragédie, puisque le panorama de la situation antérieure ne fait référence qu'à des luttes pour l'obtenir ou le conserver. Le royaume est, avant l'arrivée des jumeaux, plongé dans un véritable chaos politique. Les rois se succèdent sur une courte période, ressurgissent étrangement après une désertion douteuse, ou se font tout simplement assassiner. La seule constante répertoriée est Cléopâtre, mais elle reste bien faible. Quand Tryphon s'accapare une grande partie du royaume, elle est complètement impuissante, seul son mariage avec Antiochus – le frère de son mari – sauve la situation :

*Le prince Antiochus, devenu nouveau Roy,
Sembla de tous costez traîner l'heur avec soy :*

hellénistique prend ses racines en Macédoine, dans une monarchie traditionnelle, assez proche de celle des Capétiens.

²⁵² Il serait fort présomptueux d'affirmer que Cléopâtre représente Anne d'Autriche. Toutefois, la situation politique de la tragédie ressemble à celle de la France de 1646. Si l'on ne peut faire un parallèle trop poussé sur les deux situations, l'on peut au moins voir dans cette pièce le reflet des conceptions politiques de l'époque de Corneille. La régence, problème actuel, soulève des questionnements qui se reflètent dans l'œuvre.

²⁵³ I, 4, v 249-250.

*La victoire attachée au progrès de ses
armes*

*Sur nos fiers ennemis rejeta nos alarmes;
Et la mort de Tryphon dans un dernier combat,
Changeant tout notre sort, luy rendit tout l'Estat.
(Rodogune, I, 1, v 53-58)*

Si Antiochus est décrit glorieux dans la guerre, il est montré comme impuissant sur le plan politique, car il est entièrement subordonné à Cléopâtre. L'on précise que la reine le menaçait de faire revenir ses fils – les héritiers légitimes – s'il ne se soumettait pas à sa volonté. Ainsi, « s'il régnoit au lieu d'eux, ce n'était que sous moy [Cléopâtre] »²⁵⁴. La détention du pouvoir d'État passe par la domination du roi, l'on ne peut avoir le premier sans avoir l'autre, au moins pour les personnages féminins. Toutes ces précisions sur le chaos politique antérieur font du retour du nouveau roi légitime un événement fondamental, une occasion parfaite de stabiliser le royaume en restaurant l'Appareil politique d'État (il n'y a pas d'autres entités que Cléopâtre avant l'arrivée des jumeaux, tout l'Appareil politique d'État repose donc sur la famille royale), et ce d'autant plus que le nouveau roi doit se marier avec Rodogune, sœur du roi des Parthes. Cette union doit officialiser la paix entre les deux royaumes, et ainsi assurer la stabilité revenue grâce à l'héritier. Toutefois, ce sont les fils de Cléopâtre, et non un roi et son frère qui arrivent. Comme ils sont jumeaux et que personne, hormis Cléopâtre, ne sait lequel est né en premier, leur arrivée ne coïncide pas avec l'émergence d'un nouveau monarque. Ou plutôt, si roi il y a, l'on ne sait qui il est.

²⁵⁴ II, 2, v 462.

Sans roi proclamé, il ne reste que Cléopâtre et « la couronne incertaine »²⁵⁵, expression qui marque bien que le détenteur du pouvoir d'État est autant inconnu que le roi.

L'État : un instrument au service des Grands

Le royaume de Syrie brille donc par son instabilité politique et sa faiblesse. Guerres incessantes, succession de rois sont ses fardeaux. En plus de l'absence de figure royale stable et autoritaire, un autre problème s'impose, le désintérêt porté à l'État de la part des monarques syriens. Cléopâtre est la figure la plus agissante de la pièce. Cependant aucune de ses actions ne vise la pérennité de l'État syrien. Plus largement, la tragédie suggère que les personnalités politiques ne servent que leur passion, le bien commun se réduisant à un effet collatéral : « La hayne entre les grands se calme rarement :/La paix souvent n'y sert que d'un amusement »²⁵⁶. L'association de la guerre et de la paix au plaisir qu'en éprouvent les dirigeants est caractéristique de la pièce. Où l'on parlait d'intérêt dans les autres tragédies, ici, l'on discute de la haine. Cette tragédie reflète la transition qui s'opère en France. L'époque où l'on pouvait confondre le héros et l'État est révolue. Cinna, Horace et Rodrigue sont morts avec Louis XIII²⁵⁷. L'instabilité du Royaume de France à cause de la

²⁵⁵ I, 1, v 8.

²⁵⁶ I, 5, 313-314.

²⁵⁷ Les tragédies et tragi-comédies de Pierre Corneille suivent une évolution assez similaire à celle de la France. Alors que dans les premières, l'on perçoit assez nettement à la fois l'ordre féodal (*Le Cid* en est le plus grand exemple) et la nouvelle importance de l'État (*Horace* et *Cinna*), la seconde période est tout autre. Dès *La mort de Pompée* (première tragédie après Richelieu), la situation politique des tragédies change considérablement. La souveraineté est en quête de légitimité. En effet, Ptolémée n'est pas certain de pouvoir conserver son trône, Phocas a usurpé celui d'Héraclius dont l'identité est cachée, tout comme celle de Don Sanche d'Aragon, Antiochos est bien faible face à Cléopâtre, l'ascension de Nicomède s'avère compliquée et son règne incertain puisqu'il laisse en vie ses ennemis, Grimoald prend le trône de Pertharite qui est cru mort,

régence d'Anne d'Autriche se reflète ici, l'on ne sait plus qui s'occupe de l'État. Une seule chose est certaine, ce n'est pas le roi. Ce basculement est fondamental, car il suggère qu'à l'intérêt commun s'est substitué l'intérêt privé, et, plus largement, au chef d'État, un individu de pouvoir. La personnification de ces vers est Cléopâtre, son principal moteur étant sa haine :

*Elle abandonne tout à sa juste fureur.
Elle-mesme leur dresse une embusche au passage,
Se mesle dans les coups, porte partout sa rage,
En pousse jusqu'au bout les furieux effets.
Que vous diray-je enfin ? Les Parthes sont défaits;
Le Roy meurt, &, dit-on, par la main de la Reyne;
Rodogune captive est livrée à sa hayne. (Rodogune, I, 4, v 258-264)*

Ici, nous sommes face au véritable problème de Cléopâtre. Si les conséquences de ses actions sont politiques (emprisonnement de la sœur de son adversaire, victoire au combat et élimination du prétendant au trône), les motivations sont d'ordre privé. Ce bref portrait dresse également la démesure du personnage central qui « abandonne tout » à ses passions. La tragédie commence sur un traité de paix, mais il n'est pas considéré par Cléopâtre. Corneille nous montre donc deux espaces différents, celui de la reine et du pouvoir d'un côté, et, de l'autre, celui des traités, et donc, de l'État. Vis-à-vis de la figure

Œdipe n'est pas un roi dont la légitimité est reconnue unanimement et *Pertharite* met en scène la dissociation de Rome et du pouvoir politique, nous sommes bien loin d'*Horace*. La volonté de légitimer, d'obtenir ou de conserver le règne est prédominante sur le désir de défendre l'État, l'on passe d'un théâtre de l'État à un théâtre de la légitimité. La dernière période de la tragédie cornélienne est encore bien différente et elle commence avec *Sophonisbe* (en 1663). Dès lors, la tragédie devient beaucoup plus pessimiste. La motivation de Sophonisbe s'avère être la jalousie plutôt que le patriotisme, *Othon* met assez cruellement en place un monde de cour, Attila est bien loin du héros providentiel et sans tâche, Titus sacrifie son amour pour Rome, Pulchérie renonce à son identité et à son amant et Suréna est assassiné à cause de flèches venant d'on ne sait où. Bref, la tragédie providentielle et la tragédie à fin heureuse ne sont plus d'actualité. Si l'on ne peut se permettre un trop grand nombre d'associations entre les pièces et la France, l'on peut difficilement nier que les changements politiques bouleversent la tragédie cornélienne. La fin d'une politique engendre la mort d'un type de héros chez Pierre Corneille.

royale, le traité est considéré avec aigreur, c'est un obstacle à l'assouvissement des passions (« Serments fallacieux, salutaire contrainte,/ Que m'imposa la force et qu'accepta ma crainte,/Heureux déguisements d'un immortel courroux,/Vains fantômes d'Etat, évanoüissez-vous! »²⁵⁸). Dans la bouche de Cléopâtre, ce traité qui intéresse l'État n'est qu'un outil au service de son *hubris*. Pour cette raison, si besoin est, on peut le nier, le briser ou l'utiliser. Le terme même de « fallacieux » démontre le manque de considération accordé au traité. Cette bribe de discours dénote de la rupture entre la reine et son État, elle ne se confond pas avec lui, et, surtout, ne l'incarne pas. Ici, « l'État (et son existence dans son appareil) n'ont de sens qu'en fonction du *pouvoir d'État*. Toute la lutte [...] tourne autour de l'État. Entendons : autour de la *détention*, c'est-à-dire de la prise et de la conservation du pouvoir d'État »²⁵⁹. Le nommer déguisement est un véritable tournant dans la tragédie cornélienne. Jusqu'à présent, l'État était incarné, maintenant, c'est un jouet, c'est un instrument au service de son détenteur. Comme l'a précisé Michel Prigent, Cléopâtre est « une héroïne cornélienne qui se préfère à l'État. Une Cornélie, mais une Cornélie criminelle. Une reine qui ne se sert de l'État que pour s'exalter elle-même; un Auguste qui aurait choisi sa haine plutôt que l'unité de l'État »²⁶⁰.

Si l'État n'intéresse que peu Cléopâtre, il n'en est pas de même pour le trône²⁶¹.

Celui-ci est son ultime passion. Elle se confond complètement avec la couronne, elle ne vit

²⁵⁸ II, 1, v 394-398.

²⁵⁹ Le terme de « lutte des classes politiques » que nous avons enlevé n'est pas à propos ici, mais le résultat est le même. La lutte concerne des personnages, des aristocrates et non des « classes ».

²⁶⁰ Michel Prigent, *Le héros et l'État dans les tragédies de Pierre Corneille*, ouvr. cité, p. 71.

²⁶¹ Le trône et la couronne signifient la détention du pouvoir d'État. Cependant, comme ces deux termes sont très présents dans la pièce, nous les garderons mais comprendrons par là la conservation ou la prise de pouvoir d'État.

que si elle règne (« c'est périr en effet que perdre un diadème »²⁶² ou encore « mais enfin on perd tout quand on perd un Empire »²⁶³). Son amour pour le trône est le centre de toutes actions, « elle personnifie la passion du pouvoir absolu »²⁶⁴. Il a déjà été fait référence à la nécessité d'un roi pour le royaume. Cléopâtre nuit à ce besoin en ne souffrant aucune concurrence. Son comportement vis-à-vis du frère de Nicanor est caractéristique, elle l'effraie afin que son règne soit sous son empire. Elle désire répandre cette servitude à quiconque prétend au trône de Syrie (« Et je feray régner qui me voudra servir »²⁶⁵). L'on perçoit bien ici que l'autorité de la reine est profondément tyrannique et va contre les intérêts de l'État. Sa *libido dominandi* amène à une faiblesse, du moins à l'instabilité du royaume. L'exposition et les discours de Cléopâtre démontrent que son *hubris* est la cause de la succession de rois – ceux-ci étant éliminés dès que leur influence grandissait – et donc du chaos en Syrie. Le but recherché par Cléopâtre n'est pas l'unité de l'État, mais la perpétuation de son pouvoir sur lui. Ce trône qui déclenche tant de passions est même personnifié, l'on s'adresse directement à lui :

*Deust le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
De mon sang odieux arroser leurs tombeaux,
Deust le Parthe vengeur me trouver sans défense,
Deust le ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir
(Rodogune, V, 1, v 1525-1529)*

Ce discours, en plus de donner une aura puissante au trône grâce à l'adresse directe, met bien avant que tout ce qui intéresse l'État (ici, le peuple, la guerre, la vie de la reine)

²⁶² IV, 3, v 1268.

²⁶³ IV, 3, v 1272.

²⁶⁴ Burdeau Christelle, « Médée, Rodogune, Sophonisbe ou les jeux de pouvoirs », *Lurens* [en ligne], mai 2011, www.lurens.ens.fr/travaux/litterature-du-xviii-siecle/article/l-heroisme-feminin, p. 11.

²⁶⁵ II, 2, v 502.

n'a aucune importance en comparaison avec la couronne. Le trône apparaît comme le seul bien, un bien indépendant du royaume. Cléopâtre a besoin de l'État pour régner, mais elle ne le fait pas en vue d'un projet pour le royaume. Toutefois, la signature du traité – celui qu'elle exécra – montre bien qu'elle a besoin d'une certaine stabilité de l'État pour perdurer elle-même. L'on ne peut dire que Cléopâtre se désintéresse de l'État, simplement, elle ne le considère pas pour lui-même²⁶⁶. La pièce comporte d'autres références au dédain des affaires du monde, références qui concernent cette fois, non plus d'hypothétiques événements, mais des faits passés. Lorsque Cléopâtre craint que Rodogune ne devienne reine, Corneille exprime la démesure de Cléopâtre et la conscience qu'elle a de celle-ci (« Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème;/Voy quel sang il me couste, & tremble pour toy-mesme : /Tremble, te dis-je; & songe, en dépit du traité,/Que pour t'en faire don je l'ay trop acheté »²⁶⁷). L'on fait avouer à Cléopâtre l'horreur de ces actions dont ni la gloire ni l'honneur – qui supposent la vertu – ne font partie des caractéristiques recherchées par la reine. Cléopâtre est définie presque entièrement par rapport à la couronne. Corneille a fait de Rodogune le socle de tous les obstacles séparant Cléopâtre de son trône (sœur du roi adverse, amante de Nicanor et donc cause du chaos suivant sa disparition et future épouse du nouveau souverain), Rodogune est la seule véritable concurrente pour Cléopâtre. Si,

²⁶⁶ L'on retrouve ici les considérations althussériennes de l'État séparé et instrument. *Ecrits philosophiques et politiques*, ouvr. cité, p. 435, tome I : « l'État est bien " séparé ", mais pour être un État de classe [encore une fois, nous ne considérons pas ce terme comme approprié. L'on n'a pas de classes mais des ordres. Ici, il faut remplacer la classe par la famille au pouvoir], qui serve au mieux les intérêts de la classe dominante. De fait, tous ses agents supérieurs sont les défenseurs déclarés et éprouvés des intérêts de la classe dominante. Le chef de l'État assure l'unité de l'État et dirige sa politique. Il fait partie de l'appareil politique de l'État avec le gouvernement et ses ministères, qui s'abritent volontiers derrière la technicité des questions et leurs compétences techniques, pour masquer la politique qu'ils font, pour servir les intérêts supérieurs de la classe dominante ».

²⁶⁷ II, 1, v 423-426.

comme elle, son statut de femme lui interdit une prise directe sur l'État, elle a une grande capacité à contrôler le roi (Nicanor, puis les jumeaux). L'on voit d'ailleurs bien qu'en ce qui concerne Cléopâtre, Rodogune et la couronne sont mêlées : « L'amour que j'ay pour toy tourne en haine pour elle ./Autant que l'un fut grand, l'autre sera cruelle; /Et puisqu'en te perdant j'ay sur qui me venger,/Ma perte est supportable, & mon mal est léger»²⁶⁸. Cela devient plus clair quand Cléopâtre propose à ses enfants d'épouser soit sa haine, soit Rodogune. Cela revient à leur faire choisir de qui ils vont être l'instrument²⁶⁹.

Antiochos et Séleucos ne semblent pas plus portés aux affaires d'État (d'où la situation de mise sous tutelle qui semble leur être promise) que leur mère, seule la raison de ce désintéret les différencie d'elle. En fait, chez aucun des deux frères, l'on a placé le désir de gouverner. Tout est subordonné à l'amour qu'ils éprouvent pour Rodogune. Chaque jumeau propose à l'autre de lui laisser le trône, et, en compensation, de se marier avec Rodogune : « Si je le veux! Bien plus, je l'apporte, & vous cède/ Tout ce que la Couronne a de charmant en soy./Ouy, Seigneur, car je parle à présent à mon Roy,/Pour le trône cédé, cédez-moi Rodogune »²⁷⁰ et « Pouvez-vous nommer offre une ardeur de choisir,/ Qui de la mesme main qui me cède un empire,/M'arrache un bien plus grand, et le seul où j'aspire ? »²⁷¹. Ce manque d'intéret porté à la couronne ne nuit pas à l'image qu'ils

²⁶⁸ II, 2, v 479-482.

²⁶⁹ L'instrumentalisation des futurs rois correspond assez bien aux périodes qui précèdent de près l'écriture de la tragédie. L'exemple le plus funeste est Charles IX qui hésite entre l'emprise de Catherine de Médicis et celle de l'amiral de Coligny. Mais, plus récemment, on peut également penser à Louis XIII balancé entre l'influence de Marie de Médicis (et avec elle Concini) et de le duc de Luynes.

²⁷⁰ I, 3, v 120-123.

²⁷¹ I, 3, v 130-132.

renvoient, aucun des deux ne se définissant comme futur roi. Leurs seules préoccupations sont l'amour et la générosité :

*Un grand coeur cède un Trône, & le cède avec gloire :
Cet effort de vertu couronne sa mémoire;
Mais lorsqu'un digne objet a pû nous enflammer,
Qui le cède est un lâche et ne sçait pas aimer.
(Rodogune, I, 3, v 151-154)*

Ainsi, le mépris de la couronne n'est pas honteux. Chez Antiochos et Seleucos, la gloire n'est pas dans le pouvoir, mais dans le « cœur ». Leur passion s'apparente fortement à la *fin'amor*, ils dédaignent tout hormis l'objet de leur amour, et se font les serviteurs de Rodogune. Corneille n'oppose pas la passion amoureuse et le trône, car la conclusion est que celui qui sera roi pourra épouser Rodogune, afin qu'elle jouisse du statut de reine (« Et ce Trône où tous deux nous osions renoncer/Souhaittons-le tous deux afin de l'y placer »²⁷²). Les jumeaux ne se retrouvent pas face à une contradiction, car le trône et le mariage ne sont pas exclusifs. Le principal problème est que les deux frères ne dégagent pas l'image de rois. Le trône n'est pas un but à atteindre, car il n'apporte rien (« Nous pouvons sans régner vivre tous deux contents »²⁷³). Leurs paroles et leurs actions ne sont tournées que vers l'être aimé. Ainsi, Corneille ne nous peint pas un dédain de la fonction royale, mais un système de valeurs qui ne nécessite pas l'obtention d'un quelconque pouvoir, une éthique entièrement tournée vers la passion amoureuse. Dans un système de valeurs où seuls les hommes peuvent régner, le désir de conserver ou d'obtenir le pouvoir d'État ne concerne que les personnages féminins. L'on voit déjà que, quel que soit le vainqueur entre Cléopâtre et Rodogune, le résultat ne sera pas une grande victoire pour le

²⁷² I, 3, v 165-166.

²⁷³ II, 3, v 601.

royaume et sa stabilité. Si les enfants et la reine sont dans la même situation vis-à-vis de l'État – désintéret complet – leur image est complètement différente. Alors que Cléopâtre, à travers ses discours démesurés et le récit de ses crimes, provoque la terreur, les jumeaux, qui se comportent comme des chevaliers au service de leur dame, attirent plutôt la sympathie de l'auditoire. Le parti pris de Corneille se discerne principalement à travers les passions suscitées. L'excessive modération des jumeaux permet également, par effet de contraste, de rendre l'image de Cléopâtre encore plus odieuse. La confrontation des frères et de leur mère dans plusieurs scènes renforce cet aspect, ces scènes étant fréquemment suivies du compte rendu d'un des personnages.

L'État comme instance supérieure chez les Parthes

Le futur roi et la reine sont donc en pleine rupture avec l'État. L'on suggère dans la pièce que cette fracture est assez répandue, et ce à travers Oronte. Celui-ci est présenté comme l'ambassadeur des Parthes, il est présent lors du mariage final et conseille Rodogune. L'on ne voit jamais le roi des Parthes, mais simplement Oronte²⁷⁴, le serviteur de ses intérêts. Son rôle est assez fondamental puisqu'il dirige les armées (« Cependant trouvez bon qu'en ces extrémitez/Je tasche à rassembler nos Parthes escartéz : /Ils sont peu,

²⁷⁴ L'absence du roi des Parthes ne peut être pas assimilée à une faiblesse de ce dernier, bien au contraire. La présence de cet ambassadeur reflète une évolution dans la pratique diplomatique française : « Alors que l'appareil diplomatique permettait, à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle encore, à un État fragile de se défendre face à des prédateurs, elle devient, semble-t-il au XVII^e siècle, un instrument de la puissance, prolongeant la guerre dans une situation de paix. Il faudrait voir là une évolution, et même une révolution : la diplomatie cesse d'être le moyen de compenser une faiblesse par la négociation pour devenir l'instrument visible et efficace qu'une grande puissance utilise pour s'imposer sur la scène internationale en évitant de recourir à la force militaire » (Lucien Bély, *L'art de la paix en Europe : naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 300).

mais vaillants, & peuvent de sa rage/Empescher la surprise & le premier outrage »²⁷⁵). L'on voit déjà ici que les affaires d'État peuvent être détachées de la personne royale²⁷⁶. La délégation semble être une pratique courante. L'on parle en effet d'Oronte « qui, comme Ambassadeur,/Devoit de cet hymen honorer la splendeur »²⁷⁷ et à qui le roi « a déposé le soin d'une teste si chère [celle de Rodogune] »²⁷⁸. Le roi absent, c'est à Oronte que reviennent les négociations sur le traité et l'officialisation de cette nouvelle entente par le mariage. L'appareil politique d'État des Parthes diffère de celui des Syriens. Alors que le premier est composé de plusieurs entités, le second n'est constitué que d'une famille. La diversité des membres dans l'Appareil politique ne pose pas problème ici, car les Parthes n'ont qu'une seule politique. L'État des Parthes n'est pas entre les mains de la personne royale dans la tragédie, mais dans celles de l'ambassadeur. L'État n'est plus incarné par son roi seul, il est simplement son bien. La description du statut du frère de Nicanor (« Maître de vostre [celui des deux frères] Estat par sa valeur sauvé/Il s'obstine à remplir ce Trône relevé »²⁷⁹) symbolise bien cette rupture. Alors qu'on lui attribue sans contestation le titre de maître de l'État, l'on ne le reconnaît pas comme roi. Les situations d'Oronte et du frère

²⁷⁵ III, 2, v 837-840.

²⁷⁶ Oronte est véritablement un serviteur de l'État, bien plus que du roi. Ce dernier lui a délégué des pouvoirs et l'ambassadeur semble jouir d'une certaine autonomie. Les théories du XVII^e siècle sur la diplomatie montrent d'ailleurs que l'allégeance de l'ambassadeur est d'abord tournée vers l'État, qui est son principal intérêt : « les casuistes, qui se sont donné pour tâche d'appliquer une loi générale à des cas particuliers, se sont penchés sur ce domaine au début du XVII^e siècle. Ils se demandent dans quels cas l'ambassadeur peut connaître les secrets d'un prince étranger et acceptent l'idée qu'un envoyé puisse, en toute sûreté de conscience, rechercher les secrets qu'il craint préjudiciables à son maître. L'ambassadeur peut-il user sans scrupule de mensonge et de dissimulation ? La réponse est affirmative si c'est pour le bien et le repos de l'Etat » (Lucien Bély, *L'art de la paix en Europe : naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, ouvr. cité, p. 67).

²⁷⁷ III, 1, v 781-782.

²⁷⁸ III, 1, v 784.

²⁷⁹ II, 3, v 545-546.

de Nicanor mettent en exergue que le roi n'est pas le chef de l'État, d'où le comportement des jumeaux et de leur mère.

Corneille a placé en Rodogune la conscience de la fracture entre l'État et le roi, et la fait choisir entre les deux. Avec Rodogune, c'est l'État qui prédomine sur la couronne. Le comportement de Rodogune s'explique toujours par la raison d'État. Toutes ses passions sont soumises à cette entité :

*Mais pardonne aux devoirs que m'impose mon rang :
Plus la haute naissance approche des Couronnes,
Plus cette grandeur mesme asservit nos personnes;
Nous n'avons point de cœur pour aimer ny haïr :
Toutes nos passions ne sçavent qu'obéïr. (Rodogune, III, 3, v 866-870)*

Ce thème n'est pas exceptionnel dans l'œuvre cornélienne, c'est surtout la suite du discours qui déroge du reste. L'on passe du conflit passion-devoir à la fracture entre l'État et le roi. Le premier dilemme passe au second plan quand Corneille met en scène les jumeaux demandant à Rodogune de qui elle désire être l'épouse et la reine. Dès cet instant, le problème perd de son tragique, puisqu'il peut être rapidement résolu. La véritable tension est tout autre, elle est entre le monde de la couronne – de la détention du pouvoir d'État - et le monde de l'État. Rodogune s'inscrit complètement dans le dernier (« Le destin des Estats est arbitre du leur,/Et l'ordre des traitez règle tout dans leur coeur./C'est luy que suit le mien, & non pas la Couronne »²⁸⁰). Ainsi, le premier conflit n'intervient que si l'on se situe dans la sphère de l'État. Le monde de la couronne ne connaît pas ce genre de pression, car aucune instance ne le domine, et ce d'autant plus que Dieu fait partie des grands absents de

²⁸⁰ III, 4, v 933-935.

la pièce. Si Rodogune n'incarne pas l'État, elle reconnaît cette instance et se soumet entièrement à elle. Ceci est exprimé clairement par les vers : « D'une paix mal conçue on m'a faite le gage;/Et moy[Rodogune], fermant les yeux sur ce noir attentat,/Je suivais mon destin en Victime d'Etat »²⁸¹. Rodogune se confond entièrement avec son devoir, ici, celui de victime d'État. Et, en tant que telle, elle suit les ordres de son représentant, Oronte. Celui-ci, après avoir constaté que la situation est telle qu'il faut « ou régner, ou périr »²⁸², lui demande de manipuler les jumeaux, afin que l'un deux assassine Cléopâtre (« l'Amour fera luy seul tout ce qu'il vous faut faire./Faites vous un rempart des fils, contre la mère »²⁸³), et celle-ci exécute cet ordre (« Soyez cruels, ingrats, parricides comme elle./Vous devez la punir si vous la condamnez, vous devez l'imiter si vous la soustenez »²⁸⁴). Cet appel au parricide de la part de Rodogune n'a rien de très étrange. Si l'impact pathétique de cette déclaration rapproche Rodogune de Cléopâtre, leurs caractères sont toujours radicalement différents. L'on ne peut en aucun cas déceler dans ce passage une transformation dans la construction de Rodogune. La différence entre le monde de l'État et le monde de la couronne et entre le caractère des deux femmes se reflètent plus nettement dans le dernier acte. Alors que Cléopâtre n'oublie pas sa rancœur et tente d'empoisonner sa rivale, Rodogune fait fi de leurs anciennes tensions (« Et tout l'heur que j'espère, /C'est de vous obeyr & respecter en mère »²⁸⁵). La principale différence entre les deux femmes est le lien établi entre pouvoir d'État et État. Alors que Cléopâtre met le

²⁸¹ III, 3, v 872-874.

²⁸² III, 2, v 818.

²⁸³ III, 2, v 831-832.

²⁸⁴ III, 4, v 1036-1038.

²⁸⁵ V, 3, v 1563-1564.

second au service du premier, Rodogune est dans le cas inverse. C'est à partir des remarques d'Oronte sur le traité qu'elle va à la conquête du pouvoir d'État (par la domination des jumeaux). Les situations de Cléopâtre et de Rodogune diffèrent donc dans leur relation à l'État. L'on pourrait voir dans l'État l'origine de cette fracture, et non simplement le symptôme. Les deux femmes se trouvent, à la base, dans des situations assez proches, fille de roi étranger qui passe d'un souverain « syrien » à l'autre. Le comportement de Rodogune nous a suggéré qu'elle pouvait, au moins quelques instants, avoir le même que celui Cléopâtre. La véritable différence n'est donc pas forcément à chercher dans une caractéristique essentielle des deux femmes. Ce qui distingue Cléopâtre et Rodogune, c'est que l'une a un État à défendre – l'État des Parthes –, l'autre perd le sien. Cléopâtre apparaît comme un homme d'État dévoyé, un Richelieu sans cause. Rodogune a un État pour lequel employer ses talents. Ce n'est pas le cas de Cléopâtre, qui, ne sachant qui servir, se sert elle-même dans une folie destructrice.

Ces deux mondes ont chacun leur maître, une instance qui les dépasse et qui règle leur destin, bref, ils ont un Dieu. La sphère de Rodogune et d'Oronte a comme Dieu l'État. Nous avons déjà pu constater son importance. Il règle les passions, le comportement de ses fidèles est entièrement subordonné à lui, son emprise est totale²⁸⁶. Pour ce qui est du monde de la couronne, Dieu, c'est Cléopâtre. Cela transparait à travers plusieurs phénomènes qui sont principalement l'omniscience et la malédiction. Le fait que Corneille fasse de Cléopâtre la seule à connaître l'ordre de naissance des jumeaux lui donne une position

²⁸⁶ Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, ouvr. cité, tome I, p. 421 : « Puis il y eut l'État, forme considérable de l'aliénation, puisque l'Etat est le Dieu profane et sur la terre ».

excessivement dominante. L'image de divinité apparaît dans le propos des jumeaux « cruel Arrest »²⁸⁷ d'ordinaire utilisé pour le sort, confirmé par celui de Cléopâtre « vous me devez & le Sceptre & le jour »²⁸⁸. Comme l'a précisé Marc Fumaroli, « Cléopâtre, détentrice du secret, s'identifie alors pleinement à une divinité antique, et la réponse qu'elle apporte à la question de ses fils est du même ordre que celles dont les dieux anciens embarrassaient les mortels : ce "cruel arrêt" remplace une incertitude par une angoisse encore plus poignante »²⁸⁹. L'on ne parle pas de révélation, car l'on est dans le domaine de l'omnipotence, le sort des individus – du moins ceux de sa sphère – est entre ses mains, dans son discours, discours qui « va faire l'un sujet, & l'autre souverain »²⁹⁰, « Va combler l'un de gloire & l'autre de misère »²⁹¹. La Fortune, ce n'est pas la providence divine, c'est Cléopâtre. Ainsi, Corneille peut lui faire dire « je possède »²⁹² sans complément. Ce verbe n'a pu être rendu intransitif uniquement parce que, dans sa sphère, elle est omnipotente. Si elle n'a pas créé la lumière, elle peut créer un roi (« j'ay fait vostre Oncle Roy, j'en feray bien un autre »²⁹³). Le vers de Cléopâtre « me laisse avec leur sort le Sceptre entre les mains »²⁹⁴ est caractéristique. Cléopâtre est la Fortune. Cette déification n'est possible que dans le monde de la couronne. Les discours des jumeaux tentent de promouvoir Rodogune au rang des Dieux (« réglez notre Destin »²⁹⁵, « faites un roi, madame »²⁹⁶, « votre divin

²⁸⁷ II, 4, v 677.

²⁸⁸ II, 3, v 665.

²⁸⁹ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 182.

²⁹⁰ I, 1, v 14.

²⁹¹ I, 3, v 184.

²⁹² II, 2, v 449.

²⁹³ II, 3, v 659.

²⁹⁴ II, 2, v 450.

²⁹⁵ III, 4, v 913.

²⁹⁶ III, 4, v 957.

objet »²⁹⁷), mais ceci échoue car il n'y a aucune confirmation dans la pièce. Rodogune n'est pas du tout définie ainsi, elle a déjà une divinité, l'État. La divinisation de Cléopâtre transparait également à la toute fin de l'œuvre lorsqu'elle s'exclame :

*Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous la peine de mes crimes!
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, & que confusion!
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naistre de vous un fils qui me ressemble!*
(*Rodogune*, V, 4, v 1819-1824)

Même si l'on parle des Cieux, l'autorité reste Cléopâtre, car c'est elle qui provoque ce cataclysme. Il n'est pas fait référence dans la tragédie au règne d'Antiochos, mais la situation catastrophique qui suit son règne est assez connue pour que ce discours apparaisse comme une malédiction. Ainsi, l'aspect divin de Cléopâtre ne semble pas se limiter à son existence, puisque son pouvoir perdurera pendant le règne de son fils. De plus, Antiochos semble impuissant face à ce discours, « d'une manière qui semble combiner les malédictions de l'Ancien Testament à l'extension grecque de la Faute aux descendants du criminel, le testament de Cléopâtre prend l'allure d'une transmission maléfique dont Antiochos non plus que Rodogune ne semblent pouvoir sortir indemnes »²⁹⁸. Si le maître du Sort de Rodogune et d'Oronte est l'État, celui de tous ceux appartenant à la sphère royale est Cléopâtre. La mort de cette dernière à la fin de la tragédie laisse penser que le monde d'Oronte et de Rodogune a vaincu. La réunion des Parthes et des Syriens au dernier acte symbolise la réussite du traité tant invoqué. Comme Cléopâtre est toute puissante dans sa

²⁹⁷ III, 4, v 921.

²⁹⁸ John E. Jackson, *L'ambiguïté tragique. Essai sur une forme de tragique au théâtre*, Paris, Librairie José Corti, 2008, p. 218.

sphère, on peut penser que sa mort est totale. Toutefois, et pas seulement à cause de la malédiction, ce qu'elle représente perdure. Antiochos est un roi faible qui refuse d'exercer la justice²⁹⁹, et est complètement sous l'emprise de Rodogune. La régence ne semble donc pas s'arrêter.

Le principal vainqueur de la tragédie de Pierre Corneille est le royaume des Parthes. La sœur de leur roi a été libérée, s'est mariée à Antiochos qu'elle domine complètement, et la paix est effective. De plus, la malédiction finale montre bien la future fragilité du royaume de Syrie. Sur le plan politique, la tragédie est donc profondément pessimiste puisque le royaume mis en scène voit venir sa prochaine décrépitude. La faiblesse des rois, leur subordination à une tierce personne et les luttes pour la détention du pouvoir d'État ont fragilisé ce dernier. Comme, dans cette tragédie, il n'y a d'autres dieux que les instances terrestres, la perte de l'État (appareils idéologiques et appareil répressif) tel qu'elle se présente semble irrévocable : la Fronde est imminente.

La mort d'Agrippine et la diversité des instances de pouvoir

La tragédie de Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine* (1654), met en scène plusieurs forces. En plus de l'empereur Tibère, les aristocrates, le Sénat et le peuple détiennent un pouvoir. La première marque de cette dispersion est la répartition des

²⁹⁹ Alors que Rodogune et Cléopâtre tentent de prouver leur innocence dans l'affaire de la coupe empoisonnée, Antiochos précise « Je ne veux point juger entre vous & ma mère :/assassinez un fils, massacrez un époux,/Je ne veux me garder ny de vous ny de vous. » (V, 4, v 1768-1770). Ce refus de condamner celle qui désire l'éliminer alors qu'il est à peine couronné montre bien, que dans ces premiers instants en tant que roi, Antiochos renonce déjà à son emprise sur l'appareil d'Etat (cf. les liens entre Droit et Appareil répressif d'État décrits dans la sous-partie «Le souverain idéal ou la vertu élevée par Dieu et l'État »).

répliques. En effet, les prises de parole du souverain sont beaucoup moins nombreuses que celles de Séjanus ou d'Agrippine. Dans sa structure, la tragédie suggère déjà que le contrôle est partagé, que les Grands ont un rôle important. Et effectivement, même si Tibère est présenté comme l'empereur de Rome, cette ville n'est pas son territoire effectif. Alors qu'Agrippine et les autres sont intégrés dans la ville, l'empereur ne semble être qu'un visiteur. L'on précise qu'il « est sorty de Caprée,/Il marche droit à Rome accompagné des siens »³⁰⁰. L'annonce de l'arrivée imminente de Tibère laisse à penser qu'il n'est pas le maître de la ville, qu'il arrive dans la ville d'Agrippine et de Séjanus. La formule « accompagné des siens » sous-entend que les gens de Rome ne sont pas reliés à Tibère. De plus, l'entrée de Rome est désignée sous le terme de « nos portes »³⁰¹, ici, celles d'Agrippine et de Séjanus. Si Tibère est officiellement le seul détenteur du pouvoir d'État, dans la pratique, l'on voit bien que ce constat est à relativiser, puisque, symboliquement, il n'est pas le chef d'État d'une partie de son territoire, il est étranger à sa capitale. Avant même l'arrivée de Tibère sur scène, la dispersion du pouvoir entre le souverain et les Grands est déjà manifeste. Elle transparait également à travers les passions suscitées. Toujours lors de l'entrée de Tibère à Rome, l'on montre que les aristocrates inspirent une crainte plus grande que Tibère : « J'ay beau voir en Triomphe un Empereur Romain/S'avancer contre nous le tonnerre à la main,/ce n'est pas l'ennemy que je crains davantage »³⁰². Le personnage qui provoque cet effroi est Agrippine, aristocrate qui a le rang le plus haut dans la pièce. La faiblesse de Tibère dans Rome n'est plus seulement

³⁰⁰ Cyrano de Bergerac Savinien, *La Mort d'Agrippine*, Paris, chez Charles de Sercy, 1654. I, 2, v 142-143.

³⁰¹ I, 2, v 145.

³⁰² I, 4, v 223-225.

symbolique, elle est effective. Agrippine détient partiellement le contrôle sur l'Appareil répressif d'État. Agrippine, plus que la première parmi les grands, semble souvent être la première, tout simplement, ou, du moins, l'égale du souverain. Cela se manifeste à travers les propos de Séjanus à Tibère « Seigneur, daigne en son rang le tien considérer! »³⁰³. L'on suggère également la prééminence d'Agrippine quand elle est jugée coupable « d'estre ou d'avoir esté plus puissante que toy [Tibère] »³⁰⁴. Tibère et Agrippine ne sont pas les seuls à être présentés comme des figures de pouvoir. Même si Séjanus ne fait pas partie de la haute aristocratie, il joue un rôle central, puisqu'il semble partager la couronne avec Tibère (« Séjanus, dont la teste unie à ma [celle de Tibère] personne,/Emplissoit avec moy le rond de ma Couronne »³⁰⁵). L'on compte déjà trois autorités différentes, à cela s'ajoute une autre force, institutionnelle, l'appareil d'État politique, le sénat.

Le sénat n'a aucun représentant sur scène, mais jouit tout de même d'une grande présence. Il semble que toute la fonction de juge lui est déléguée. Alors que Tibère n'ignore pas qu'Agrippine conspire, il n'a pas le pouvoir de la juger (« Le courroux qui l'anime en deviendra plus grand,/Et si dans le Sénat on la treuve innocente,/Je la force à venger cette injure sanglante »³⁰⁶). Le sénat, tout comme Agrippine, contrôle en partie l'appareil répressif d'État. Ici, il apparaît comme le principal élément de l'appareil idéologique d'État juridique³⁰⁷. Les frontières entre le souverain et le sénat, en théorie, sont complètement

³⁰³ IV, 1, v 999.

³⁰⁴ II, 1, v 372.

³⁰⁵ V, 1, v 1325-1326.

³⁰⁶ II, 1, v 368-370. Même s'il en avait le pouvoir, la précision sur l'égalité de leur rang impose à Tibère une certaine retenue en ce qui concerne Agrippine.

³⁰⁷ Nous avons déjà explicité, dans l'introduction les liens qui existaient entre Appareil idéologique d'État juridique et Appareil répressif d'État.

hermétiques, puisqu'il ne peut prévoir le verdict de cette assemblée. Le souverain ne détient pas les moyens d'appliquer son jugement de manière directe. Toutefois, il peut corrompre l'assemblée. C'est ce qui se passe lors du jugement de Séjanus après la révélation du complot par Livilla :

*Les convocquez sont gens à ma dévotion,
Le consul est instruit de mon intention :
On fait garde partout, & partout sous les armes
Le soldat tient la Ville, & le peuple en allarmes.
Cependant au Palais le coupable arrêté,
Et du rang de Tribun par ma bouche flatté,
Vient d'entrer au Sénat pour sortir au supplice (Agrippine, V, 1, v 1347-1353)*

Ici, l'on voit bien que Tibère n'a un pouvoir que par procuration. S'il arrive à convaincre le Sénat, c'est quand même ce dernier, et seulement lui, qui est autorisé à prononcer l'arrêt (« Ils l'ont condamné tous d'une voix unanime »³⁰⁸). La gestion des soldats, et donc de la stabilité de l'empire, dépend également du consul. Nous sommes là dans un étonnant régime mixte, monarchie, aristocratie, république et démocratie, pour ne pas dire démagogie. La solidité du pouvoir en place n'est donc pas le fait de l'empereur, mais d'une institution. Le sénat a également un pouvoir de nuisance sur le souverain lui-même, d'où la précision que Séjanus « brigue contre toy [Tibère] la faveur du Sénat »³⁰⁹. En plus de la capacité à déchoir un individu, le sénat est apte à l'élever, comme Séjanus « nommé par le Sénat, Père de la Patrie »³¹⁰. Pour l'instant, la lutte pour le pouvoir d'État ne peut s'effectuer sans la prise de possession de l'Appareil politique d'État, le sénat. L'on voit

³⁰⁸ V, 2, v 1385.

³⁰⁹ III, 3, v 818.

³¹⁰ V, 2, v 1382.

déjà les conséquences de la dispersion du pouvoir. La lutte vise à la domination des autres détenteurs du pouvoir d'État, pouvoir d'État qui s'obtient par procuration.

La troisième instance de pouvoir, bien que fortement présente dans les discours des divers personnages, n'a ni représentant ni forme définie, c'est le peuple. C'est d'abord dans une réplique de Tibère qu'il est introduit. Lorsque le problème de l'exécution d'Agrippine se pose, il est un des facteurs pris en compte : « Comment me desrober au peuple furieux ? »³¹¹. S'il n'a pas de pouvoir de décision, de commandement, il représente tout de même une force d'opposition. La crainte semble être la passion principale qu'il suscite :

*Le Peuple en tous ses bras commence à se mouvoir,
Il fait aux plus sensez tout craindre & tout pouvoir :
Pour te l'oster de force il résout cent carnages,
Autour de ton Palais il porte ses images,
Il brave, il court, il crie, & presque à ton aspect,
Menace insolemment, de perdre tout respect. (Agrippine, III, 3, v 847-852)*

Il ressort de ce discours une image d'unité du peuple³¹². Il n'est jamais fait référence à d'éventuelles dissensions au sein de ce groupe. Nous ne sommes pas face à une multiplicité d'individus mais bien à une masse, une masse mal définie, le *pléthos*. Dans les propos de Tibère et de Séjanus, il est clair qu'il y a une rupture entre le peuple et tous ceux de la cour.

³¹¹ II, 1, v 408.

³¹² Cette image du peuple comme une entité unie qui n'est pas représentée par une autre instance est assez rare dans nos tragédies. Emmanuel Leroy-Ladurie, *L'État baroque 1610-1652*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p. 216 : « Enfin, en bas de l'échelle, le Peuple. C'est sur ce chapitre que Cyrano montre probablement le plus d'originalité. D'abord, il se distingue des théoriciens politiques traditionnels, même libéraux, par sa définition du Tiers-Etat. En effet, alors que chez Gerson ou chez les calvinistes français, les célèbres monarchomaques, François Hotman, Théodore de Bèze, Hubert Languet, Philippe du Plessis-Mornay, qui ont combattu le principe de la monarchie absolue, la notion de peuple renvoie à son élite policée et bourgeoise et qu'un Turquet de Mayerne, dans *La Monarchie aristodémocratique ou le gouvernement composé et meslé des trois formes de légitimes Républiques* (Paris, 1611), manifeste à la fois la volonté de borner la puissance royale et un mépris total pour la plèbe qui lui fait redouter toute instauration d' "État populaire", Cyrano puise la force de sa démonstration dans un élargissement de sa notion de "peuple" à la totalité de la masse populaire. Le "peuple", c'est l'ensemble de tous les humbles qui travaillent, et en particulier les paysans ».

Comme aucun porte-parole du peuple n'est sur scène, ce groupe a l'image d'une force obscure, puissante, inintelligible et effrayante. Comme dans d'autres tragédies, il ne jouit d'aucune autonomie, et est réduit au statut d'instrument. Son action est décrite comme une manifestation divine (« le Peuple souslevé par un Exploict si grand,/Vous tient comme en ses bras à couvert du Tyran,/Et ce transport subit aveugle et plein de zèle,/Tesmoigne que les Dieux sont de votre querelle »³¹³). Cyrano détourne légèrement ce constat d'un rôle providentiel du peuple. Celui-ci n'est pas une manifestation divine, mais plutôt une masse orientée par les Grands. L'on assiste même à un cours de manipulation de la foule (IV, 3). En fait, le peuple semble être une composante de l'Appareil répressif d'État, puisqu'il peut sanctionner la décision de Tibère en faveur d'Agrippine. De plus, il est soumis à l'idéologie véhiculée par les détenteurs du pouvoir d'État. En tant qu'Appareil Répressif d'État, il « fonctionne de façon massivement prévalente à la répression (y compris physique), tout en fonctionnant secondairement à l'idéologie »³¹⁴. Les trois instances – Grands, sénat, peuple – de pouvoir hors de l'empereur jouissent tous d'un pouvoir certain, mais, en contrepartie, sont toutes corruptibles. L'intégrité est complètement absente de la tragédie, la possibilité de la feinte est immense.

Au milieu de toutes ces forces, le souverain a une position précaire, et ce d'autant plus que la tragédie désacralise complètement cette fonction. Cyrano met en avant que l'accession au statut de roi suppose des crimes antérieurs, que le vice est inhérent à la couronne :

³¹³ III, 5, v 915-918.

³¹⁴ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 279.

*Mon rang seroit au rang des Héros qu'on renomme
Si mes prédécesseurs avaient saccagé Rome :
Mais je suis regardé comme un homme de rien;
Car mes prédécesseurs se nommoient gens de bien.
(Agrippine, II, 4, v 585-588)*

Ici, le constat est sans ambiguïté, la couronne s'acquiert par le crime. L'on est très loin de l'accession au trône sous l'égide de la providence récompensant la vertu. Celle-ci s'oppose nettement au titre royal. D'ailleurs, lorsque l'on parle de la libéralité d'Agrippine, il est précisé que « la Vertu devient crime en faisant trop de bruit »³¹⁵. Si le roi n'est tel que par manque de vertu, il en est de même pour ceux qui l'entourent, leur vertu pouvant faire de l'ombre au souverain. Toute la cour, par conséquent, a l'image du vice. Cyrano argumente cette théorie en faisant référence aux précédents de Tibère, qui aurait laissé ses neveux mourir de faim (« Cet amour Paternel les a tous glorieux,/eslevez de ta table à la table des Dieux;/et de si beaux festins tu régales les nostres,/Qu'après ceux de Tibère ils n'en goustent plus d'autres »³¹⁶). La couronne est d'ailleurs tellement déconsidérée qu'Agrippine et Tibère se la proposent mutuellement (nous semblons être ici face à une forme parodique et cynique du refus de la couronne offerte par Antoine à César). L'acceptation du trône n'est pas du tout assimilée à la prise en charge de l'État, mais passe pour une soumission à l'ordre de l'autre. Ainsi, tous deux veulent s'en déposséder et l'on fait dire à Agrippine qu'elle « s'estime trop pour pouvoir l'accepter »³¹⁷. Le roi est donc décrit comme un ambitieux qui, à force de crimes, a réussi à obtenir une couronne. La scène du renvoi de celle-ci suggère que la détenir ne mène pas à une lourde responsabilité.

³¹⁵ IV, 2, v 1064.

³¹⁶ IV, 2, v 1067-1070.

³¹⁷ II, 2, v 456.

Le trône est réduit au statut de jouet prisé par tous les Grands, et, de ce fait, le souverain n'a rien de sacré. Plus qu'à une lutte pour le pouvoir d'État, nous sommes face à une lutte entre les détenteurs du pouvoir d'État. L'objectif n'est pas la possession exclusive du pouvoir d'État, mais l'évincement ou le contrôle des autres détenteurs du pouvoir d'État. D'ailleurs, le sort de l'État n'est pas en jeu, personne n'a de programme politique dans la tragédie.

La tragédie de Cyrano laisse surtout à penser que le roi est l'égal des autres hommes. C'est principalement à travers les propos de Séjanus que le dramaturge transmet cette idée :

*Mon sang n'est point Royal mais l'héritier d'un Roy
 Porte-t-il un visage autrement fait que moy ?
 Encor qu'un toit de chaume eût couvert ma naissance,
 Et qu'un Palais de marbre eût logé son enfance,
 Qu'il fût né d'un grand Roy, moy d'un simple Pasteur,
 Son sang auprès du mien est-il d'autre couleur ?
 (Agrippine, II, 4, v 579-584)*

La légitimité par l'hérédité est totalement niée (d'ailleurs Tibère n'est pas plus fils d'Auguste que ce dernier ne l'était de César, ce qui renforce l'aspect accessoire des liens du sang), puisque le prince ne naît avec aucune qualité supérieure qui le mettrait au dessus des autres hommes. La comparaison ne vaut certainement qu'entre les Grands, l'ensemble du peuple n'est pas compris dans cette égalité. Que la population soit concernée ou non, le roi n'est qu'un aristocrate parmi les autres, la nature ne l'ayant pas doté de qualités transcendantes. Ce constat est en adéquation avec celui selon lequel il faut être criminel pour accéder au trône. Comme personne n'a une nature différente, c'est par l'action que s'acquiert la couronne, l'avantage de la naissance n'étant pas prédominant. Sur cette question de l'ascendance, Cyrano de Bergerac a encore une position particulière. L'aura

d'une prestigieuse ascendance est complètement niée. Ceci est la conclusion du raisonnement selon lequel nous sommes tous descendants de rois si nous remontons assez loin dans le temps (« Mais moy je rétrograde aux cabanes de Rome/Et depuis Séjanus jusques au premier homme;/Là n'estant point borné du nombre ni du chois,/Pour quatre Dictateurs j'y rencontre cent Rois »³¹⁸). Ainsi, comme sa constitution est la même que celle des autres, les raisons de sacraliser le souverain n'existent pas. Ceci n'est pas l'idéologie dominante dans la tragédie, c'est une parole subversive. L'exécution finale de Séjanus manifeste bien cela. Mais, surtout, cela démontre que tous les autres personnages de la tragédie adhèrent à l'idéologie dominante (il est condamné par tous), idéologie qui leur permet de se maintenir dans leur position. Seul roturier parmi les Grands, Séjanus était condamné par l'idéologie assurant la reproduction. La mise en avant d'une idéologie différente était la condition *sine qua non* de la prise de position du pouvoir d'État, ou, du moins, de sa conservation après un coup d'État. L'on voit bien par là que,

Ce sont eux [les Appareils idéologiques d'État, dans notre cas, le sénat] en effet qui assurent, pour une grande part, la reproduction même des rapports de production, sous le « bouclier » de l'appareil répressif d'État. C'est ici que joue massivement le rôle de l'idéologie dominante, celle de la classe dominante, qui détient le pouvoir d'État. C'est par l'intermédiaire de l'idéologie dominante, qu'est assurée l'« harmonie » (parfois grinçante) entre l'appareil répressif d'État et les Appareils Idéologiques d'État, et entre les différents Appareils Idéologiques d'État.³¹⁹

L'idée selon laquelle rien ne place le roi au dessus des autres hommes rend celui-ci très vulnérable. Les attaques sur le souverain sont d'autant plus aisées que sa personne n'est pas sacralisée. D'ailleurs, dans la pièce, on se demande combien Tibère a « pour régner

³¹⁸ II, 4, v 593-596.

³¹⁹ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr.cité, p. 280.

d'ennemis à combattre »³²⁰. Et effectivement, tous les personnages, hormis Nerva, sont des conspirateurs. Le dramaturge résume la situation en précisant que « rarement un grand Roy que l'on peut envier,/Eschappe du poison donné par l'héritier »³²¹. La lutte entre les potentiels dirigeants est constante, et, par conséquent, l'hypothèse de l'assassinat également. L'idée de renverser le souverain en place, ici, est un plaisir en soi, la succession au trône n'est pas vraiment nécessaire. Cyrano a fait de Séjanus la personnification de cet état d'esprit, il veut simplement devenir « un magnifique traistre »³²² : « Pourveu que je l'entraîne avec son diadème,/Je mourray satisfait, me voyant terracé/Sous le pompeux débris d'un Thrône renversé »³²³. L'assassinat politique remplace la générosité. Les propos de Séjanus montrent bien que, si tous s'attaquent à l'empereur, celui-ci ne peut avoir un règne durable que s'il pare ces attaques. Ainsi, l'on revient au crime inhérent à la couronne. Encore une fois, l'on perçoit l'impossibilité pour Séjanus de devenir souverain légitime, à cause de l'idéologie dominante. L'entourage politique a donc des vellétés d'assassinat, cette aspiration est également propre à son entourage familial. C'est principalement à travers Livilla que cela se perçoit, celle-ci ayant exécuté tous les héritiers potentiels de Tibère. Son personnage permet de montrer « qu'un Tyran dans sa propre famille,/Peut trouver un Bourreau, quoy qu'il n'ait qu'une fille »³²⁴. L'impiété face à la famille est totalement contraire à la *pietas* romaine dont la soumission familiale est l'un des aspects.

³²⁰ II, 1, v 350.

³²¹ II, 1, v 383-384.

³²² II, 4, v 598.

³²³ II, 4, v 606-608.

³²⁴ V, 3, v 1421-1422.

Le roi est constamment dans une situation précaire, son pouvoir est faible, sa personne peu respectée, et les attentats sur sa personne fréquents.

Désincarnation de l'État et désacralisation des Cieux

En plus de tout ceci, l'empereur souffre d'un autre problème, la rupture totale avec son État. En aucun cas, Tibère ne se confond avec l'empire romain dans la pièce. Alors que le terme de « crime d'etat »³²⁵ apparaît dans les propos de Nerva, chez Tibère, l'on parle du « bien de [s]a Couronne »³²⁶. L'État est absent du discours des divers personnages, ou, s'il apparaît, il n'est pas associé au souverain. L'on fait part de la crainte d'un attentat « ou contre ta Personne [Tibère] ou contre son Estat »³²⁷. Ici, la dissociation est nettement établie. S'il n'est pas remis en cause que l'État appartient au souverain, l'on ne les transforme pas en une seule entité. L'État est perçu à peu près comme le peuple. Il n'est pas nié, mais est une étrangeté. Rome n'est pas portée par son souverain, c'est une entité qui peut s'opposer à lui. Rome, ce n'est pas Tibère, c'est quelque chose d'autre, rien ne permet de la définir plus clairement dans la tragédie. Les précisions à son sujet sont vagues. Quand on précise qu' « enfin Rome est soumise »³²⁸, on ignore s'il s'agit du peuple, de l'armée, ou des sénateurs. La seule certitude présente est que cette Rome si obscure n'est pas favorable à son souverain :

*Rome publie à faux par de si prompts effets,
Que pour t'abandonner à de plus grands forfaits,
Tu chasses le tescmoin de qui l'aspect t'affronte,*

³²⁵ II, 1, v 403.

³²⁶ II, 1, v 406.

³²⁷ II, 2, v 436.

³²⁸ IV, 1, v 993.

Et punis la vertu dont l'éclat te fait honte.
(*Agrippine IV*, 1, v 1003-1006)

Ici, le contrôle du souverain sur son domaine est complètement remis en cause. En plus de se dissocier de son empire, il est confronté à lui et même, est jugé par lui. Cette immense rupture isole complètement le souverain qui n'a d'impérial que le titre. La dispersion des forces suggérait déjà l'impossible assimilation de l'empereur et de l'empire. L'ensemble de la tragédie confirme cette hypothèse. Elle montre également que la rupture vient en partie du comportement du souverain qui « le cache aux yeux de Rome & de la république »³²⁹. Il y a donc une incompréhension mutuelle entre l'empereur et l'empire. Toute cette rupture est accentuée par le statut de visiteur de Tibère dont nous avons déjà parlé précédemment. Tibère est étranger à son empire. Ce phénomène révèle l'importance secondaire de prise de possession du pouvoir d'État. Il n'est qu'un prétexte au conflit opposant les Grands.

En plus de la désincarnation de l'État, le problème de son unité se pose. Il n'y a pas véritablement plusieurs États dans la pièce, mais celui de Tibère est divisé, et ce principalement à cause de l'influence d'Agrippine. Celle-ci dispose de forces indépendantes de celles de l'empereur, et qui sont suffisantes pour servir de renfort : « C'est pourquoy dans un temps suspect à ma Patrie,/Où le romain troublé s'attroupe, s'arme & crie,/J'ameine à ton secours mes proches, mes amis,/Et tous ceux que mon rang me peut avoir sousmis »³³⁰. La logique clientéliste prime sur celle de l'État. La référence à la subordination due au rang d'Agrippine, celui-ci étant le même que celui de Tibère, laisse supposer que son entourage est assez imposant. De plus, elle jouit d'un avantage que Tibère

³²⁹ IV, 3, v 1150.

³³⁰ II, 2, v 437-440.

ne détient pas, elle « montre en Caligula son Ayeul [Auguste] renaissant »³³¹. Ainsi, grâce à son fils, elle représente une alternative au règne de Tibère (elle ne se suffit pas à elle-même, il est dit qu'Auguste n'avait pas désiré confier le trône à une femme), et donc une possible révolte, une division au sein de l'État. L'on remarque ici la présence de l'Appareil idéologique d'État familial. La femme ne peut accéder au trône, et le fils doit épouser les désirs de sa mère. La manière dont est structurée la famille, sans vraiment atteindre l'Appareil d'État, peut influencer sur la possession du pouvoir d'État. L'emprise d'Agrippine sur l'empire romain se traduit par le fait qu'« elle rameine au choq les bandes alarmées,/Casse ou nomme à son gré les Empereurs d'Armées »³³² et « emplit ton cabinet [celui de Tibère] de ses pensionnaires »³³³. Si l'on ne peut pas réellement affirmer qu'il y a plusieurs États, il devient clair que l'État est envahi par Agrippine, et est donc constamment menacé de division. Lorsque Tibère juge Agrippine, il l'accuse :

*Tu desbauches le Peuple à force de largesses,
 Tu gagnes dans le Camp mes Soldats par promesses,
 Tu parois en public, tu montes au Sénat,
 Tu brigues pour les tiens les charges de l'Estat.
 (Agrippine, IV, 2, v 1057-1060)*

Toutes les forces que nous avons définies précédemment comme pouvoirs hors de Tibère sont donc partiellement contrôlées par Agrippine. Les diverses composantes de l'État sont de la sorte partagées entre leur fonction propre, la corruption de Tibère, et celle d'Agrippine. La tragédie ne résout en aucun cas ce problème. Même si la plupart des conspirateurs sont exécutés, l'autorité de Tibère ne grandit pas, et les menaces demeurent.

³³¹ II, 1, v 374.

³³² II, 1, v 372-373.

³³³ II, 1, v 376.

Le risque de l'assassinat perdure, car Caligula sera épargné, et la possibilité d'une révolte reste d'actualité, puisqu'Agrippine n'est pas jugée. Ses méfaits futurs relèvent plus de l'évidence que de l'hypothétique. L'on avait déjà précisé que, si elle vivait, elle irait « promener la révolte aux bouts de l'Univers,/Et jetant du discord la semence féconde,/Armeroit contre toy [Tibère] les deux moytiez du monde »³³⁴. La tragédie se termine par conséquent sur un échec de Tibère et sur une faille de l'État non éteinte, la division.

Les querelles entre les aristocrates ont une autre conséquence sur le plan politique. De leurs différends se décide la forme que prendra le gouvernement. La pièce montre que le choix entre le système républicain et le système monarchique est déterminé, non par une certaine vision du monde, mais par l'opportunisme personnel. La transition d'un type de gouvernance à un autre n'est qu'une façon de changer de dirigeant. Les crises institutionnelles ne seraient qu'un moyen à travers lequel on élimine un concurrent : « Si César massacré, quelques nouveaux Titans/Eslevez par mon crime au Thrône où je prétens,/Songent à s'emparer du pouvoir Monarchique,/J'appelleray pour lors le peuple en République,/Et je luy feray voir que par des coups si grans/Rome n'a point perdu mais

³³⁴ II, 1, v 416-418. L'hypothèse d'une guerre entre Agrippine et Tibère laisse entrevoir que la suite de la tragédie risque d'être bien pire que la tragédie elle-même. Tibère et Agrippine sont autant tyranniques l'un que l'autre, la révolte ne serait donc pas bénéfique pour la majorité. On retrouve dans la mort d'Agrippine la justification des pensées de l'auteur sur les guerres entre nobles. Celles-ci transparaisaient dans *L'Autre Monde* : « Et cependant qu'ils [les rois sur terre] font casser la tête à plus de quatre millions d'hommes qui valent mieux qu'eux, ils sont dans leur cabinet à goguenarder sur les circonstances du massacre de ces badauds. Mais je me trompe à tromper la vaillance de nos braves sujets; ils font bien de mourir pour leur patrie; l'affaire est importante, car il s'agit d'être le vassal d'un roi qui porte une fraise ou de celui qui porte un rabat » (*L'Autre Monde*, cité dans Emmanuel Leroy-Ladurie, *L'Etat baroque 1610-1652*, ouvr. cité, p. 217).

changé ses Tyrans »³³⁵. Ce passage témoigne bien de l'affaïssement de l'idée de communauté. Les affaires publiques n'existent pas, avec *La mort d'Agrippine*, tout est personnel. Cyrano met en scène l'individualisme, accompagné de sa traduction politique, le clientélisme³³⁶.

Comme dans *Rodogune*, les personnages n'ont pas un caractère qui les mène à considérer la sphère publique. Agrippine et Cléopâtre ont un caractère assez proche. Toutes les actions d'Agrippine sont vouées à assouvir sa vengeance. L'on voit encore l'importance de l'appareil familial. C'est la cohésion de ce groupe qui fait d'Agrippine un danger pour Tibère. Comme pour Cléopâtre, l'effroi qu'elle suscite vient de ce que les barrières morales sont niées, rien ne peut la faire reculer dans son désir. Son désir de perdre Tibère l'apparente beaucoup plus à une furie qu'à une conspiratrice, car la couronne est bien au dessous de la vengeance dans ses préoccupations (« Sçache que je préfère à l'or d'une Couronne,/Le plaisir furieux que la vengeance donne »³³⁷). Plus largement, ce désir est le seul qu'elle considère réellement, c'est une passion complètement exclusive (« Périssent

³³⁵ II, 4, v 619-624.

³³⁶ Cette monarchie à forte tendance oligarchique est complètement dénigrée ici. Même si Séjanus ne fait pas l'apologie d'une forme de gouvernement, Didier Kahn a vu dans cette tragédie un appel à la république. Ceci ne serait pas uniquement le fait de *La Mort d'Agrippine*. Le républicanisme serait perceptible à travers les *Etats et Empires de la Lune* grâce au démon de Socrate et à ceux qu'il inspire : « Cyrano fait donc dire au Démon de Socrate qu'avec Caton, la justice l'a attaché au parti de la République. On peut ajouter que le lien entre Caton et le Démon de Socrate réside visiblement dans une allusion à un célèbre passage panthéiste de *La Pharsale* de Lucain, [...] Or *La Pharsale* de Lucain est l'un des textes les plus républicains qui fût chez les Anciens, et il est bien perçu comme tel même en France au XVII^e siècle. Si, après la mort de Caton, le Démon de Socrate s'est "donné à Brutus", c'est évidemment parce que, dans l'Histoire romaine, Brutus, le futur meurtrier de César, est le neveu de Caton, son imitateur et son successeur dans la lutte politique et militaire de sauvegarde de la République. Lorsque le Démon de Socrate ajoute que "tous ces grands personnages" n'ont "rien laissé au monde à leur place que l'image de leur vertu", de quelle vertu peut-il dès lors s'agir, sinon de celle qui les poussa à défendre la démocratie ou la République contre les menaces de tyrannie suscitées par l'oligarchie à Thèbes et par César à Rome ? Tel est le premier pas qui m'a conduit sur la piste apparemment aventureuse d'un Cyrano républicain » (Didier Kahn, « Cyrano, la république et la révolution d'Angleterre », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Jean-Pierre Cavallé, Libertinage, athéisme, irréligion. <http://dossiersgrihl.revues.org/3789> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.3789.).

³³⁷ II, 3, v 537-538.

l'univers pourvu que je me venge »³³⁸). L'on voit bien par là que toute idée d'incarnation d'une entité plus vaste est évincée, le reste du monde n'est qu'un biais par lequel son envie peut être assouvie. Les relations entre Agrippine et les autres personnages reflètent bien ce phénomène. Chaque association a pour fin la vengeance, le cas le plus flagrant est son alliance avec Séjanus: « Si Tybère y demeure, alors je suis vengée;/Si contre Séjanus la Fortune est rangée,/Je verray, satisfaite, entrer au monument/De mon Espoux meurtry le premier instrument »³³⁹. Ainsi, la sphère divine n'a pas à être prise en compte puisque, quel que soit le favori de la Fortune, Germanicus sera partiellement vengé. Le personnage d'Agrippine ne souffre donc d'aucune opposition d'instances supérieures. Même sa propre vie passe pour une fin moins désirable que la vengeance. Il est exprimé que si cela exige son trépas, ce ne sera pas un problème (« Je m'irois poignarder dans les bras de Tibère,/Afin que soupçonné de ce tragique effort,/Il attirast sur luy la peine de ma mort »³⁴⁰). Le deuxième personnage féminin à désirer la déchéance de Tibère est Livilla. Ce qui définit entièrement Livilla est la passion amoureuse. C'était également le cas d'Antiochos et de Séleucos, à ceci près qu'ils associaient amour, vertu et générosité. Si les conséquences sont radicalement différentes du point de vue du rapport entre l'individu et le monde, la situation est la même. Le personnage amoureux ne considère pas le trône, il dédaigne tout ce qui ne se rapporte pas à son amour, et, dans le cas de Livilla, élimine ce qui s'oppose à lui. Cyrano a fait de Livilla l'incarnation de la passion démesurée qui ne vit que pour elle-même sans considérer la bienséance. Livilla, c'est un Antiochos sans morale,

³³⁸ IV, 3, v 1214.

³³⁹ I, 3, v 217-220.

³⁴⁰ III, 1, v 758-760.

un Antiochos qui aurait exécuté sa mère : « J'ay fait à ton amour au péril de la tombe/Des Héros de ma race un funeste hécatombe »³⁴¹. Son amour est au dessus de la famille - impiété encore - mais également au dessus de sa propre vie. Afin de ne pas se séparer de son amant, elle demande à Tibère de l'exécuter avec lui : « Et dans mon désespoir si je m'accuse encore/C'est pour suivre au tombeau Séjanus que j'adore »³⁴². Dans les deux cas, la volonté de provoquer la chute du détenteur du pouvoir d'État n'est pas liée à la volonté de changer l'appareil d'État ou même l'idéologie dominante. Nous ne rencontrons que des intérêts particuliers.

Les personnages masculins ont le même défaut que les personnages féminins, ce qui les anime n'implique pas le sentiment d'appartenance à une collectivité. Tibère et Séjanus sont décrits comme ayant deux forces supérieures, Agrippine et l'ambition. Cyrano fait souvent référence à l'ascendance divine d'Agrippine grâce à des expressions telles « mon céleste rang »³⁴³ ou encore des propos tels « Moy, j'iray cependant solliciter les Dieux, Ils me doivent secours puisqu'ils sont mes Ayeux »³⁴⁴. Cela souligne le paradoxe et l'aspect contingent, profondément opportuniste de son alliance avec Séjanus, puisque leur vision du ciel est incompatible. Cette image de divinité est justifiée par la crainte qu'elle inspire à tous. Morte ou vivante, elle provoquerait l'effroi. La référence à Caligula qui poursuivrait Tibère comme une furie si Agrippine était exécutée la rend presque immortelle³⁴⁵. De plus, les diverses allusions à son contrôle sur l'État, sur le peuple, sur les soldats font d'elle un

³⁴¹ I, 4, v 281-282.

³⁴² V, 3, v 1433-1434.

³⁴³ IV, 2, v 1092.

³⁴⁴ I, 2, v 175-176.

³⁴⁵ Cela est provoqué, comme dans les tragédies précédentes, par la présence *post-mortem* des défunts (cf. p. 16). Même si Agrippine est laissée en vie par Tibère, l'assassinat de Germanicus reste en suspend et il incombera à Caligula de le venger. L'immortalité d'Agrippine, c'est donc ici celle de sa haine vengeresse.

personnage omniprésent. Mais, surtout, Séjanus et Tibère sont constamment sous son regard. C'est par elle que Séjanus peut accéder au trône, et c'est encore par elle que Tibère peut déchoir. Dans la tragédie, c'est elle qui fait les destinées. Le personnage de Livilla est trop isolé pour être vraiment atteint par Agrippine, mais les personnages masculins, par leur comportement, en ont fait leur divinité, ou, du moins, leur seule instance supérieure. Livilla a un rôle similaire vis-à-vis de Séjanus, puisque Cyrano laisse entendre que c'est elle qui a formé son parcours (« du creux de ton néant, sors, Séjanus, et voy/Le Thrône où tes forfaits t'ont eslevé sans toy! »³⁴⁶). Dans tous les cas, la destinée des personnages masculins dépend essentiellement du comportement de leurs comparses féminins. Le chef de l'État, encore une fois, a un pouvoir très relatif, puisqu'il est soumis aux caprices d'une tierce personne. Le deuxième souffle qui les anime est l'ambition. Il a déjà été précisé tout ce que Tibère a pu entreprendre pour tenir son rang (l'assassinat des concurrents), l'exécution de Livilla et de Séjanus à la fin de la pièce répond à ce même désir. Pour ce qui est de Séjanus, son ambition est encore plus manifeste. Toutes ses actions ont pour but de monter au rang impérial, que ce soit sa relation avec Livilla ou son projet de mariage avec Agrippine (« Mais j'ayme sa [à Livilla] rivale avec une couronne/ et brusle du feu que son éclat luy donne »³⁴⁷). Hormis ce désir de conserver ou d'acquérir (même un seul instant pour Séjanus) le trône, rien ne leur importe. La couronne est un bien en soi, et devient l'enjeu de leur lutte. Toutefois, comme nous l'avons déjà précisé auparavant, couronne et État ne se confondent pas, donc leurs aspirations sont déconnectées de la collectivité. Leur ambition a un caractère privé, et ne s'apparente en aucun cas à un projet pour l'État.

³⁴⁶ IV, 4, v 1263-1264.

³⁴⁷ I, 5, v 321-322.

La déconsidération vis-à-vis des autorités habituelles des tragédies ne se limite pas au souverain et à l'État. À travers le personnage de Séjanus, plus que dénigré, Dieu est nié. L'idée de la justice divine est décrédibilisée lorsque Cyrano affirme à propos du tonnerre des Dieux qu' « il ne tombe jamais en Hyver sur la terre,/ J'ay six mois pour le moins à me mocquer des Dieux,/En suite je feray ma paix avec les Cieux »³⁴⁸. L'ingérence des cieux sur la terre est démentie; la tragédie ne se limite pas à ce constat, l'on passe rapidement du blasphème à l'athéisme :

*Ces enfans de l'effroy,
Ces beaux riens qu'on adore, & sans sçavoir pourquoi,
Ces altérez du sang des bestes qu'on assomme,
Ces dieux que l'homme a faict, & qui n'ont point faict l'homme
(Agrippine, II, 4, v 636-639)*

Au-delà même du personnage de Séjanus (qui, par toutes ses positions subversives, est le représentant d'une idéologie secondaire³⁴⁹), la justice divine brille par son absence. Le dénouement n'a rien de providentiel, puisque seulement une partie des conjurés sont châtiés. Rien ne laisse penser que les Cieux se sont manifestés à travers un personnage, puisque tous sont criminels. Plus que Séjanus, la tragédie, dans sa totalité, est impie. Toutefois, Séjanus reste la figure subversive de la tragédie. Ainsi, cet athéisme ne peut pas être considéré comme dominant, mais, justement, comme rarissime. Comme l'a précisé Althusser, « Si toute la lutte idéologique du XVI^e au XVIII^e siècle, depuis le premier ébranlement de la Réforme, s'est *concentrée* dans une lutte anticléricale et antireligieuse, ce

³⁴⁸ II, 4, v 630-632.

³⁴⁹ Yoshiyuki Sato, *Pouvoir et Résistance, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, ouvr. cité, p. 215 : « L'idéologie dominante que visent à inculquer les appareils idéologiques dévie dans le processus de l'interpellation/introjection idéologique. C'est dans cette déviation entre l'idéologie dominante (Idéologie Primaire) et l'idéologie intériorisée par le sujet (idéologie secondaire), qu'apparaissent les effets de la résistance ».

n'est pas par hasard, c'est en fonction même de la position dominante de l'appareil idéologique d'État religieux »³⁵⁰.

La mort d'Agrippine est une tragédie profondément pessimiste sur la politique. Le souverain est véritablement le *primus inter pares*, mais, ses égaux, ce sont les criminels. De ce fait, toute sacralisation de la personne royale est exclue de la tragédie, et ce d'autant plus qu'il n'incarne rien. L'État est son objet, toutefois, il ne se confond pas avec lui. Cet État est constamment mis en péril par la corruption des Grands, leurs ambitions et querelles personnelles. Seul le sénat semble jouir par instant d'une éphémère intégrité. Cyrano a donc dépeint un monde où tout pouvoir est éphémère, chaque entité risquant à tout instant d'être éliminée ou manipulée. Et, comme les Cieux ne sont pas, les fluctuations de l'empire ne sont le fait que de la démesure des aristocrates. État, roi et Dieu sont totalement disjoints, le seul élément qui les unit est l'indifférence qu'on leur porte.

³⁵⁰ Louis Althusser, *Sur la reproduction*, ouvr. cité, p. 281.

Conclusion

Les six tragédies ici étudiées montrent bien l'instabilité des rapports Roi, État, Dieu. Ceci vient en grande partie du fait que la définition même du souverain est instable. En effet, dans *Saül* et *Héraclius*, le souverain est un personnage assez peu tragique, contrairement au tyran. Absent chez du Ryer, David est un idéal lointain. Héraclius, quant à lui, est l'incarnation de la vertu romaine. Dans les deux cas, le souverain parfait n'est pas montré dans les pratiques de la fonction royale. De plus, son accession au trône n'est pas le fait de son action. La providence fait déchoir Saül et David, le futur souverain, lui, ne manigance pas cette décrépitude. Il n'est pas un politique, dans l'acceptation actuelle du terme. Chez Jean de Rotrou, la situation est tout autre. Le seul roi est Dieu, les autres ne sont que des personnages de théâtre. Sans nier l'importance d'un souverain, on réduit son pouvoir. Impuissant contre l'Église, il ne peut que se soumettre à Dieu ou transformer les chrétiens en martyrs. L'on retrouve cette même fragilité chez Guérin de Bouscal. Le sort des individus, également celui du souverain, dépend de la volonté de Dieu. La véritable différence entre Octave et Dioclétien est que l'un se soumet à Dieu, l'autre non. Les deux dernières pièces analysées – *Rodogune* et *La Mort d'Agrippine* – sont encore bien différentes. Le souverain est cruel et empli de désir de vengeance. Cléopâtre et Tibère n'ont ni la vertu d'un Héraclius, ni le charisme de David. De plus, la menace sur leur personne est constante. Antiochos est voué au malheur par la malédiction jetée par sa mère, Cléopâtre

meurt, et Tibère laisse en vie sa plus grande ennemie et son fils. Leur légitimité est fortement contestée. Cyrano détruit complètement le prestige de la lignée, et *Rodogune* met en scène une dynastie faible – à travers Antiochos – et cruelle – avec Cléopâtre. Un élément est commun à nos six tragédies, c'est la faible importance du souverain. L'intérêt dramatique est toujours suscité par un autre personnage, ici, Phocas, Saül, Brutus, Genest, Agrippine et Cléopâtre qui n'est que régente. Dans certains cas, il est complètement inactif. Les actions d'Héraclius ne changent pas le cours de la tragédie, c'est Antoine qui se bat pour Octave, et Dioclétien délègue tout à Maximin.

L'image du bon souverain apparaît à travers Héraclius, David, Octave, et, dans une certaine mesure, Antiochos. Les trois premiers ne sont confrontés à aucun dilemme. Héraclius est guidé par une idée de la vertu qui met le doute hors de sa portée. Ses questionnements sur Phocas sont brefs, et n'engagent pas d'actions particulières. Son comportement est le fruit de sa naissance, ses choix sont limités. David n'est pas sur scène, et on ne fait référence à aucune de ses décisions. Octave, lui, n'intervient qu'à la fin de l'œuvre, il clôt la pièce, mais ne fait pas partie des éléments qui la construisent. Antiochos ne résout rien et est constamment balancé entre les volontés de sa mère et de son amante. Le souverain qui suscite la sympathie est, dans toutes ces pièces, un personnage peu agissant, le tragique n'émane pas de lui. Sa vertu et l'évidence de son ascension ordonnée par Dieu rendent la plupart de ses actes ni terrifiants – sinon, il ne pourrait provoquer l'adhésion du spectateur – ni dignes de pitié, puisque, en tant que souverain bon et juste, il ressort vainqueur. Le souverain, bien que présent dans la plupart des tragédies, n'en est pas le fondement. Pour l'être, il doit devenir tyran, c'est exactement ce qui se passe dans *Saül*.

Les tyrans sont tous des personnages dotés de nombreuses passions. Phocas et Saül sont submergés d'amour paternel, et Cléopâtre est emplie de haine et de désir de vengeance. Les aristocrates sont souvent dans le même cas, Agrippine et Porcie ont les mêmes passions que Cléopâtre, Séjanus, et Brutus sont très ambitieux. Ils provoquent le tragique, car leurs fautes engendrent le nœud de la pièce, leurs doutes et leur déchéance inspirent la pitié, et leurs solutions sont parfois effrayantes. Toutefois, ce ne sont pas les héros. Qui est donc le vainqueur de ces tragédies, y en a-t-il un ? De notre point de vue, aucun personnage ne vainc, mais nous n'avons pas fait l'étude du roi, mais de ses rapports avec d'autres entités, ce sont donc sur les conclusions sur les relations qui lient plusieurs ensembles qu'il faut nous attarder.

Notre deuxième instance était l'Appareil d'État. Là encore, les liens qui l'unissent avec le souverain sont variés. Dans *Saül*, *Héraclius*, *La Mort de Brute et de Porcie* et *Rodogune* si l'on part du point de vue de la princesse, le souverain et l'Appareil d'État ne font plus qu'un. Dans les deux premières pièces, le peuple appelle à la mise en place du souverain légitime et Octave rappelle l'interdépendance entre le roi et ses sujets. Jonathas, Michol et Rodogune affirment qu'un bon roi doit n'avoir pour intérêts que ceux de l'État. De plus, les auteurs font combattre les souverains, on rappelle les faits d'armes d'Héraclius, de David et Octave devient subitement un soldat (même si c'est principalement Antoine qui assure ce rôle, on parle quand même du glaive d'Octave). Ceci fait donc du roi un élément constitutif de l'Appareil répressif d'État. On retrouve là le problème du tyran dont les diverses passions qui le gouvernent ne sont pas forcément compatibles avec l'intérêt de l'État. Cléopâtre et Tibère ne songent qu'à leur propre intérêt, conserver le pouvoir. Si ces

deux personnages ne sont complètement dissociés de l'État, ils ne le considèrent que comme un instrument au service de leur personne. L'on assiste d'ailleurs à une véritable lutte pour le pouvoir d'État dans ces pièces. Cléopâtre et Rodogune tentent de l'obtenir en s'alliant le futur roi, et les personnages de *La Mort d'Agrippine* s'entretuent pour éliminer la concurrence. L'État n'a pas toujours un seul chef. Cyrano de Bergerac montre que le pouvoir est disséminé entre les Grands, l'empereur, le sénat et le peuple. Le royaume des Parthes, en plus d'un roi, a des ambassadeurs, Dioclétien a instauré une tétrarchie, et Octave s'appuie sur le Conseil. Seuls *Héraclius* et *Saül* nous exposent uniquement un roi sans gouvernement et sans concurrence. La dispersion des forces a trois effets, un manque d'autorité (*Le Véritable Saint Genest*), un surcroît de puissance (l'État des Parthes), ou une situation chaotique (*La Mort d'Agrippine*). Les liens entre le détenteur du pouvoir d'État et l'Appareil d'État sont donc multiples. Un élément unit tout de même la majorité de nos tragédies, c'est l'absence de projets politiques. Seule la pièce de Guérin de Bouscal admet un éventuel changement de gouvernement. Mais, les opinions de l'auteur sur la monarchie et la République sont trop claires pour que l'on puisse véritablement parler d'un débat sur les formes que peuvent prendre l'État. Les personnages principaux ont tout de même un projet, restauration républicaine d'un côté, continuité de la monarchie de l'autre. Les cinq autres tragédies de notre corpus ne mettent en scène aucun changement possible de l'État. L'on ne fait référence à aucun projet politique. Même *Le Véritable Saint Genest* ne prône aucun changement, il ne fait qu'affirmer la suprématie du monde des Cieux sur le monde terrestre. Toutes les révolutions des tragédies ne concernent que la détention du pouvoir d'État.

L'État est souvent directement lié à la volonté divine. En effet, quand Dieu châtie Saül, c'est le peuple entier qui se révolte. Dans *Héraclius*, nous sommes face à la même situation. Chez Guérin de Bouscal, ce sont encore les Cieux qui décident du sort de l'État en étant l'arbitre de la bataille. Même dans *La Mort d'Agrippine*, Livilla assimile les désirs populaires aux coups du Sort. Les performances des soldats – qui forment partiellement l'Appareil d'État – dépendent entièrement de la Providence. De ce fait, c'est en fonction des mouvements internes à l'État que l'on peut percevoir les projets de Dieu et la posture du souverain. *Saül* et *Héraclius*, en liant révolte de l'armée et du peuple, volonté divine et déchéance du tyran au profit du souverain légitime, établissent un véritable lien entre État, Roi et Dieu. Dans ces deux pièces, l'on peut donc considérer que les trois éléments n'ont qu'une seule et même évolution, quand l'un vainc, les autres suivent. *Saül* et *Héraclius* ne nous mettent ni face à la victoire de Dieu, ni à celle de l'État, ni à celle du roi, mais à la victoire éclatante de l'ensemble qui retrouve sa cohésion et sa prospérité. Chez Jean de Rotrou, le seul vainqueur est Dieu. L'empire terrestre et ses tétrarques sont décrédibilisés, seuls les membres de l'Église sont grandis. Dans *La Mort de Brute et de Porcie*, malgré l'apparente cohésion entre Cieux, État et Roi, on ne peut parler d'un ensemble aussi équitable que dans *Saül* et *Héraclius*. Le roi paraît complètement interchangeable, et ne jouit d'aucune autonomie. Nous ne sommes pas confrontés à un succès du roi, mais de la monarchie. Ainsi, même si le roi est mis en place par Dieu (ce qu'on précise également chez Rotrou), les deux principales instances sont les Cieux et l'État. Dans *Rodogune* et *La Mort d'Agrippine*, tout est disloqué. Le roi se désintéresse de l'État, et Dieu est complètement absent.

Nous voyons bien par là que les six tragédies ne représentent ni le même roi ni le même rapport entre ce dernier, l'État et Dieu. De ce point de vue, les tragédies reflètent assez bien la phase transitoire que constituent les années 1629-1653. L'on retrouve dans *Rodogune* une certaine vision de la régence. *La Mort d'Agrippine* et *La Mort de Brute de Porcie* posent de manière très différente le problème du régicide. La question du droit divin est présente dans toutes les tragédies. Ascension providentielle et accession au pouvoir par la crainte et non par Dieu se chevauchent. Le roi a une autorité soit très haute soit très relative. Les rébellions changent la détention du pouvoir d'État, mais les acteurs de celles-ci ont à peu près le même programme politique que la plupart des frondeurs et des divers conspirateurs de notre période, c'est-à-dire à peu près rien. Le véritable problème de ces tragédies, ce n'est pas le gouvernement, ce n'est pas l'État, mais c'est ce qui rend légitime le détenteur du pouvoir d'État. Les hypothèses offertes dans les tragédies sont à peu près les mêmes que celles qui surgissent des politiques de l'époque : droit divin et unité entre le roi et l'État, le tout se déroulant dans une ambiance qui se dégage difficilement des restes du monde féodal. Malgré la dispersion de ces tragédies en termes de rapport entre État, Roi et Dieu, nous pouvons poser l'hypothèse d'une constante, le problème de la légitimité.

Références bibliographiques

Textes sources

Guérin de Bouscal Guyon, *La mort de Brute et de Porcie*, Paris, T. Quinet, 1637.

Corneille Pierre, *Héraclius*, Rouen, A. de Sommaville, 1647.

Corneille Pierre, *Rodogune, princesse des Parthes*, Paris, A. Courbé, 1647.

Cyrano de Bergerac Savinien, *La Mort d'Agrippine*, Paris, chez Charles de Sercy, 1654.

De Rotrou Jean, *Le Véritable Saint Genest*, Paris, T. Quinet, 1647.

Du Ryer Pierre, *Saül*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

Articles

Albert-Galtier Alexandre, « La Mort d'Agrippine de Cyrano de Bergerac: transgression et libération dans une tragédie libertine. », *Cahiers du dix-septième siècle*, 1991, p. 1-13.

Bloch Olivier, « Cyrano et la philosophie », *XVII^e siècle*, 1985, n° 149, p. 337-348.

Burdeau Christelle, « Médée, Rodogune, Sophonisbe ou les jeux de pouvoirs », *Lurens* [en ligne], mai 2011. www.lurens.ens.fr/travaux/litterature-du-xviiie-siecle/article/l-heroisme-feminin.

Calle-Gruber Mireille, « Au non-lieu du texte : l'utopie de Cyrano de Bergerac », *XVII^e siècle*, 1979, n° 125, p.349-357.

Couprie Alain, « Prison et prisonniers dans le théâtre de Corneille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, n°37, p. 137-150.

Garapon Robert, « Amour et liberté chez Corneille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, n°37, p. 151-162.

Glaesener Henri, « Les points de départ historiques de “Rodogune” », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1951, p. 367-387.

Kahn Didier, « Cyrano, la république et la révolution d'Angleterre », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], *Les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé*, Libertinage, athéisme, irrégion. <http://dossiersgrihl.revues.org/3789> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.3789.

Lebègue Raymond, « Rotrou, dramaturge baroque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1950, vol. 50, p. 379-384.

Lebègue Raymond, « Le Merveilleux magique en France dans le théâtre baroque », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 1963, p. 7-12.

Loris Petris, « Crainte et haine dans *Rodogune* de Corneille », *L'information littéraire*, 2005, vol. 57, p. 18-27.

Miernowski Jan, « Le plaisir tragique de la haine *Rodogune* de Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4, vol. 103, p. 789-821.

Safty Essam, « La polyvalence du moi tragique », *Frontières*, 2008, vol. 21, p. 134-139.

Scherer Jacques, « Une scène inédite de *Saint Genest* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1950, vol. 50, p. 393-403.

Sweetser Marie Odile, « Corneille et la tragédie providentielle : la conversion », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, n°37, p. 163-176.

Monographies consacrées au XVII^e siècle

Alcover Madeleine, *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Genève, Droz, 1970.

- Assaf Francis**, *La mort du roi : une thanatographie de Louis XIV*, Tübingen, Narr, 1999.
- Barbier Maurice**, *Le Mal Politique : les critiques du pouvoir et de l'État*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- Bély Lucien**, *La France au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Bély Lucien**, *L'art de la paix en Europe : naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Bénichou Paul**, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- Blin Arnaud**, *1648, la paix de Westphalie ou la naissance de l'Europe politique moderne*, Paris, Editions Complexe, 2006.
- Blocker Déborah**, *Instituer un "art". Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2009.
- Bray René**, *La formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, librairie Nizet, 1966.
- Carrier Hubert**, *Les Muses guerrières : les mazarinades et la vie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.
- Carrier Hubert**, *Le labyrinthe de l'État. Essai sur le débat politique en France au temps de la Fronde (1648-1653)*, Paris, Champion, 2004.
- Charles-Daubert Françoise**, *Les libertins érudits au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Couton Georges**, *Corneille et la Fronde*, Paris, Belles-Lettres, 1951.
- Couton Georges**, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- Demoulin Maurice**, *Dialectique de la démystification dans le saint Genest, comédien et martyr de Rotrou dans Mensonge, mauvaise foi, mystification : les mésaventures du pacte fictionnel*, Paris, Vrin, 2005.
- Darmon Jean-Charles**, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- Dort Bernard**, *Pierre Corneille dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.
- Dubois Claude Gilbert**, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

- Federici Carla**, *Réalisme et dramaturgie : étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974.
- Forestier Georges**, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Forestier Georges**, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e*, Genève, Droz, 1981.
- Forestier Georges**, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.
- Fumaroli Marc**, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.
- Gaines James**, *Pierre du Ryer and his tragedies: from envy to liberation*, Genève, Droz, 1988.
- Haran Alexandre**, *Le Lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- Hilgar Marie-France**, *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tiibingen, Gunter Narr; Paris, Jean-Michel Place, 1984.
- Jackson John**, *L'ambiguïté tragique. Essai sur une forme de tragique au théâtre*, Paris, Librairie José Corti, 2008.
- Jarry Jules**, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean de Rotrou : thèse présentée à la Faculté des lettres de Douai*, Paris, A. Durand, 1868.
- Krauss Werner**, *Das wissenschaftliche Werk / Spanische, italienische und französische Literatur im Zeitalter des Absolutismus*, Berlin, de Gruyter, 1997.
- Lecerle Françoise**, *Les Voix de Dieu. Littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Leclercle Françoise**, « La démonologie en scène », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, Genève, Droz, 2007.
- Leplatre Olivier**, « Théâtre et figure : le mystère de l'Incarnation dans le véritable Saint Genest de Rotrou », dans Marie-Hélène Prat et Pierre Servet (dir.), *La parole masquée*, Genève, Droz, 2007.

- Leroy-Ladurie Emmanuel**, *L'État baroque 1610-1652*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.
- Loukovitch Koster**, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933.
- Maurens Jacques**, *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Colin, 1966.
- Morel Jacques**, *Jean de Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968.
- Nadal Octave**, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.
- Pascoe Margaret E.**, *Les Drames Religieux du Milieu du XVII^e siècle, 1636-1650*, Paris, Boivin, 1932.
- Pintard René**, *Le libertinage érudit en France dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943.
- Prigent Michel**, *Le héros et l'Etat dans les tragédies de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008.
- Richelieu**, *Testament politique de Richelieu*, éd. Françoise Hildesheimer, Paris, Société de l'histoire de France, 1995.
- Santo Ana Claro**, « La mère dans sa condition de souveraine : de la régence à la tragédie cornélienne et racinienne », dans Pierre Civil et Danielle Boillet (dir.), *L'actualité et sa mise en écriture au XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, Espagne, Italie, France et Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Safty Essam**, *La mort tragique. Idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Schalk Ellery, Travers Christiane**, *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse (1500-1650)*, Paris, Champ Vallon, 1996.
- Sée Henri Eugène**, *Les idées politiques en France au XVII^e siècle*, Paris, 1923, rééd. Ayer Publishing, 1979.
- Susini Laurent**, « Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans Le Véritable Saint Genest de Rotrou », dans Christelle Reggiani et Claire Stolz (dir.), *Du Bellay*,

Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007.

Sweetsier Marie Odile, *La dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977.

Van Baelen Jacqueline, *le héros tragique et la révolte*, Paris, Nizet, 1965.

Vialleton Jean-Yves, *Poésie dramatique en prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.

Vuillermoz Marc, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650. Corneille, Mairet, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, 2000.

Autres ouvrages cités dans le texte

Althusser Louis, *Sur la reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Althusser Louis, *Pour Marx*, cité dans Carretero Pasín Angel Enrique, *Pouvoir et imaginaires sociaux : la légitimation de l'ordre social dans les sociétés postmodernes*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Althusser Louis, *Ecrits Philosophiques et politiques*, Paris, Stock, 1994, tome I.

Guilbert Thierry, *Le discours idéologique ou La force de l'évidence*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Sato Yoshiyuki, *Pouvoir et Résistance, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, Paris, L'Harmattan, 2007.