L'évidence royale : entre poétique et herméneutique de Corneille

Lise MICHEL
Directrice, Centre d'études théâtrales
Université de Lausanne

Dans l'*Essai de génétique théâtrale* (1996) et de nouveau dans *Corneille. Le Sens d'une dramaturgie*[1] (1998), Georges Forestier aborde la question du politique dans l'œuvre de Pierre Corneille en rupture avec une certaine tradition herméneutique. La mobilisation des principes politiques qui apparaissent dans les tragédies de Corneille est en effet, selon lui, étroitement soumise à une pensée d'ordre poétique. Pour autant, la démarche que revendique Georges Forestier sur ces questions ne relève pas d'une poétique formaliste, approche dont il évoque les limites méthodologiques dans l'avant-propos de l'*Essai de génétique théâtrale*. La position « génétique » qu'il défend et souhaite incarner à cette date s'apparente à celle d'une histoire littéraire renouvelée, qu'il conçoit à l'époque comme la seule perspective capable d'articuler les approches contextuelle, historique et poétique[2].

Pour éclairer les enjeux de cette position[3], les pages qui suivent prendront plus particulièrement pour objet la manière dont Georges Forestier mobilise la notion d'*évidence royale* ou *évidence monarchique*, c'est-à-dire le principe qui veut que la nature des véritables souverains transparaisse toujours dans leurs actions, même lorsque leur identité est cachée. En faisant de cette notion, dans ses analyses, l'un des principes structurants de la dramaturgie de Pierre Corneille, Georges Forestier met au jour une forme d'idéologie politique inscrite dans les tragédies de Corneille, sans pour autant assimiler le geste d'écriture de Corneille à un geste politique. Il s'agit ici de montrer que, dans cette perspective, la question herméneutique n'est pas évacuée, mais déplacée : si l'idéologie politique n'est pas le but du travail dramaturgique, elle est pourtant détectable dans *les présupposés* de l'action tragique. La notion d'évidence royale constituera donc ici un levier pour éclairer l'articulation entre poétique et herméneutique de Corneille selon Georges Forestier.

Rappelons, pour commencer, que la raison d'être des principes politiques qui apparaissent dans les tragédies de Corneille est avant tout, selon Georges Forestier, d'ordre poétique. Dans l'*Essai de génétique théâtrale* puis dans *Le Sens d'une dramaturgie*, il défend l'idée que le but du geste d'écriture de Corneille n'est pas de délivrer un discours sur la politique ni une leçon politique, mais de provoquer des

[1] *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996 ; *Corneille. Le Sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.
[2] *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit*., p. 12.
[3] Celle-ci m'avait semblé assez stimulante pour engager alors sous la direction de Georges Forestier une thèse de doctorat, soutenue en 2006, dont est issu l'ouvrage *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France, 1630-1650*, Paris, PUPS, 2013.

Lire Corneille avec Georges Forestier, sous la direction de Bénédicte Louvat, Myriam Dufour-Maître, Liliane Picciola et Claire Carlin,
Revue annuelle *Corneille présent*, © *Publications numériques du CÉRÉdI*, nº 5, 2026, en ligne : https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/2223.html.

émotions tragiques. Cette proposition s'appuie sur la distinction entre sujet et thème des tragédies : les sujets qui portent le tragique, c'est-à-dire qui suscitent à proprement parler l'effet spécifiquement tragique, ne sont pas politiques en eux-mêmes ; ce sont, dans une perspective aristotélicienne, des sujets de violence au sein des alliances (un fils amené à tuer son père, une mère ses enfants, un frère sa sœur, un amant sa maîtresse, etc.). Ces sujets constituent les véritables « matrices[4] » du tragique et coïncident avec les dénouements. Cette analyse s'inscrit dans la thèse plus générale de la cause finale, ou de la construction à rebours, qui veut que le sujet de la pièce tragique, qui est aussi son dénouement, engage à rebours la construction de toute l'action.

La politique, comme discours, comme idéologie et comme acte, est l'une des motivations possibles pour rendre vraisemblables ces actes *a priori* invraisemblables. Le fait qu'un prince veuille et doive respecter la puissance romaine, s'interroge sur les bénéfices de la clémence, fasse prévaloir la raison d'État face au crime privé : tout cela relève de motivations vraisemblables et cohérentes pour un personnel tragique formé de reines et rois, de princes et de princesses. Ces motivations sont à même de participer à la construction du problème tragique, en particulier lorsqu'elles entrent en conflit avec des impératifs familiaux ou amoureux. En d'autres termes, « il y a effectivement une relation presque nécessaire entre tragédie et politique, mais […] elle ne se situe pas sur le plan du sujet[5]. » Dès lors, si la politique relève de la « broderie » – pour reprendre le terme que Forestier emprunte à la lettre de Corneille à l'abbé de Pure – ce n'est pas au sens où elle est décorative, mais au sens où elle intervient en second sur le plan de la construction de l'action, qui repose d'abord sur l'élaboration d'un sujet[6].

On l'a dit, Georges Forestier situait sa démarche dans une perspective d'histoire littéraire renouvelée. Dans l'avant-propos de l'*Essai de génétique théâtrale*, qui constitue en réalité une défense et illustration de l'histoire littéraire, il présente synthétiquement l'histoire de la critique comme une opposition entre des courants interprétatifs et des courants formalistes, « narratologie en tête ». Il se propose, dans la lignée des « études de genèse », de travailler en combinant ces approches : il s'agit de comprendre comment des matériaux sources font l'objet d'une réinvention et d'une composition, en fonction de principes dramaturgiques et de ce qu'il appelle ici « l'imaginaire » de l'auteur. Sa question porte donc sur le geste créateur, dans l'idée de « s'en tenir à une description des conditions mêmes d'une interprétation[7] ».

Avec le recul, on pourrait s'étonner qu'une telle proposition, mue avant tout par le refus d'assimiler *a priori* les professions de foi des personnages à celles de leur auteur, ait pu tant faire débat. C'est qu'en réalité, les réticences ne surgirent pas exactement sur le terrain attendu. Forestier s'opposait aux tenants d'une certaine herméneutique. Ce n'était pas la démarche herméneutique en elle-même qu'il récusait, mais l'assimilation du geste créateur à un geste idéologique destiné à délivrer un message sur l'État ou sur le rapport des héros au pouvoir politique. C'est, de fait, contre une critique qui lisait dans les professions de foi des personnages ou dans l'organisation générale de l'action une leçon politique professée par Corneille que se positionne l'*Essai de génétique théâtrale*. Ce type de critique était incarné par Serge Doubrovsky[8], et surtout par Georges Couton et Michel Prigent dont les ouvrages, parus dix ans plus tôt[9], faisaient encore autorité dans

[4] Voir en particulier *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit*., p. 39-53 et p.138-147.
[5] *Ibid*., p. 96.
[6] *Ibid.* et *Le Sens d'une dramaturgie*, *op. cit.*, p. 66-70.
[7] *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 17.
[8] Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
[9] Georges Couton, *Corneille et la tragédie politique*, Paris, PUF, 1985 ; Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986.

l'enseignement scolaire et universitaire. Les réticences les plus vives, pourtant, furent exprimées non pas par des défenseurs de ce type d'approche, mais du côté d'une critique socio-historique qui jugeait non pertinente, sur un plan plus général, la dissociation entre geste créateur et geste politique. En d'autres termes, ce qui fut mis en discussion, en réalité, fut moins la question de la distinction entre démarche poétique et expression d'une thèse politique que la possibilité même d'un geste d'écriture non politique dans un contexte imprégné par les dynamiques liées au pouvoir royal et à la structuration politique du champ littéraire. C'est ce qui explique l'importance – qui pourrait surprendre sans cela – du développement que Georges Forestier consacre, dans la réponse que constitua *Le Sens d'une dramaturgie*, au débat entre plaire et instruire, et à la distinction qu'il développe entre « instruire » et « donner à penser[10] ». Dans ce volume, Forestier s'attache en effet à clarifier sa position[11], ou plus exactement son objet, en recentrant le propos sur l'opposition entre une écriture destinée à produire un effet émotionnel et une écriture à thèse.

La question herméneutique, dans cette perspective, ne disparaît pas. C'est ce que montrent les développements sur le principe de l'évidence monarchique. La notion d'évidence royale ou évidence monarchique court en filigrane dans l'*Essai de génétique théâtrale*[12] mais elle fait surtout l'objet d'un long développement dans *Le Sens d'une dramaturgie*[13]. Georges Forestier met en lumière le fait que, chez Corneille, la véritable nature des souverains (ou plus exactement la nature des véritables souverains, c'est-à-dire des princes légitimes par opposition aux tyrans ou aux usurpateurs) a une telle évidence qu'elle se voit ou se perçoit toujours, même lorsque leur identité est ignorée, y compris d'eux-mêmes. L'essence transparaît à travers l'apparence, l'évidence royale se fait sentir des autres personnages comme des lecteurs et spectateurs par le comportement des princes, même lorsque ceux-ci ne sont pas au pouvoir : comportement vertueux, généreux, et orienté vers le bien général, quitte à sacrifier leur intérêt privé, ou même d'autant plus éclatant qu'il consiste à sacrifier leur intérêt privé.

Georges Forestier analyse en profondeur Othon sous cet angle[14], mais il montre aussi que cela vaut comme principe de cohérence des personnages et de vraisemblance de l'action dans toutes les tragédies et tragédies héroïques de Corneille, notamment celles qui comportent des mystères d'identité ou des usurpations tyranniques : ainsi dans *Don Sanche d'Aragon*, la valeur de Carlos le fait considérer comme seul digne d'être le roi alors même qu'il a l'apparence d'un homme sorti de rien, et qu'il ignore lui-même ses origines[15]. Dans *Héraclius*, bien qu'on ne sache qui d'Héraclius ou de Martian est le fils du roi légitime et qui *est* le fils du tyran, le comportement des deux héros fournit des indices, le premier faisant preuve de générosité et de pitié envers son adversaire tandis que le second a le cœur plus dur et se montre plus inflexible[16]. De même, dans *Rodogune*, alors même qu'on ignore jusqu'au dénouement qui d'Antiochus ou de Séleucus est l'aîné des jumeaux de Cléopâtre, et donc l'héritier légitime, on comprend *a posteriori* que le comportement d'Antiochus était en réalité celui qui avait manifesté toutes les qualités monarchiques. L'évidence monarchique peut prendre la forme d'une épiphanie : c'est

[10] *Le Sens d'une dramaturgie*, *op. cit.*, p. 39-70.
[11] Voir aussi Georges Forestier, « Politique et tragédie chez Corneille, ou de la broderie », *Littératures classiques*, 32, 1998, p. 63-74.
[12] En lien avec la notion de bienséance du caractère royal (voir par exemple p. 88 à propos de *Nicomède*) ou de manifestation du sublime monarchique (voir p. 306 à propos de *Cinna*).
[13] *Le Sens d'une dramaturgie*, *op. cit.*, chapitre III, « Une dramaturgie de l'évidence royale », p. 71-101.
[14] *Ibid.*, p. 86-10.
[15] Voir l'analyse de la pièce *ibid.*, p. 78-79.
[16] *Ibid.*, p. 81-83.

l'évidence monarchique d'Auguste, rendue visible par son acte de clémence, qui, dans *Cinna*, provoque les conversions de Cinna et d'Émilie. Et si « *La Mort de Pompée* repose […] sur le principe de l'évidence monarchique », c'est que par sa seule présence en scène César, nouveau souverain, « soumet les résistances[17] ».

Ce principe est, selon Georges Forestier, au cœur du travail même de composition de l'action : dans toutes les pièces à mystères d'identité de Corneille, l'enjeu est en effet – et c'est là que la dramaturgie rejoint le sens – d'arriver à la coïncidence entre l'être royal et le paraître. Dans *Pertharite*, l'effet de suspens tient ainsi au fait que l'usurpateur Grimoald affirme ne pas reconnaître le véritable souverain Pertharite lorsque celui-ci réapparaît après des années d'absence, alors même que son apparence ne pouvait pas tromper[18]. De même, dans *Œdipe*, le personnage éponyme se comporte bien en roi légitime malgré le crime dont il est entaché : il en a toutes les vertus, toute l'inquiétude, et tout le souci du bien commun[19]. Car chez Corneille, précisément, contrairement à Sophocle, ce crime ne préempte pas sa nature véritablement royale.

L'usage de ce principe dans la dramaturgie de Corneille est, de fait, porteur d'une idéologie. La tragédie professe, par son système de vraisemblance, l'idée que seul peut paraître roi celui qui est d'essence royale. Considérer que la royauté relève de l'évidence au point que l'expression de l'essence royale puisse constituer un principe de vraisemblance de l'action, c'est accepter implicitement le principe de la continuité héréditaire du pouvoir (et donc la règle de la primogéniture masculine comme critère de légitimité), c'est entériner le fait qu'aucun principe n'est supérieur au souverain (ce qui est l'un des fondements de l'absolutisme) et, surtout, c'est adhérer au principe de la perfection monarchique. Si le motif de l'évidence royale rend la représentation des véritables souverains vraisemblable et cohérente, c'est en effet que Corneille s'adresse à un public qui partage – ou devrait partager – cette même conception de la perfection monarchique. Ainsi l'approche de Georges Forestier implique que ce type de présupposés d'ordre politique est bien activement « à l'œuvre », et identifiable, dans les rouages de la dramaturgie. Elle n'évacue donc pas la question herméneutique mais la déplace du côté des présupposés de l'action, en la soumettant à une compréhension globale des ambitions dramaturgiques. On pourrait ajouter que l'évidence royale a ceci de particulièrement efficace sur le plan dramaturgique, au regard de la vraisemblance, qu'elle s'impose sans raison ou sans raisonnement, puisqu'elle repose sur des codes partagés. Elle a quelque chose d'« économique » : il est vraisemblable qu'Héraclius soit le vrai prince puisqu'il agit vertueusement et généreusement et, à l'inverse, il était bien logique qu'Héraclius agisse vertueusement et généreusement puisqu'il était le vrai prince.

Reste la question du mode de lecture de ce « sens » politique : selon Georges Forestier, si les tragédies de Pierre Corneille n'appellent pas une lecture à clef, elles invitent en revanche à une lecture allégorique large. L'évidence royale constituerait à ce titre une « leçon » qu'on peut tirer des tragédies de Corneille, sans en être pour autant un « enseignement explicite[20] ». À propos du rôle d'Auguste, il précise par exemple :

> *Cinna* présente à la monarchie française le miroir de sa propre accession à l'apogée, et partant, de son identification définitive à la puissance et à la suprématie intellectuelle et artistique romaines[21].

[17] *Ibid*., p. 74.
[18] Comme il l'avouera au dénouement : « J'ai su te connaître / Dès le premier moment où je t'ai vu paraître » (*Pertharite*, v. 1783-1784). Voir l'analyse de cette réplique *ibid*., p. 81.
[19] Voir *ibid*., p. 84.
[20] *Ibid.*, p. 73.
[21] *Ibid.*, p. 74.

Et plus bas :

> Au moment où le pouvoir royal […] est en train de réduire les factions féodales qui résistent à l'absolutisme, au moment où la descendance royale est définitivement assurée depuis la naissance du futur Louis XIV (1638), on conçoit qu'en jouant sur le principe de l'évidence monarchique (qui provoque la conversion d'Émilie après celle de Cinna), Corneille pouvait donner à entendre en même temps qu'un grand règne et qu'une grande dynastie étaient capables de naître d'une ultime conjuration qui se nourrissait d'une haine aveugle envers un pouvoir qu'elle croyait à tort tyrannique[22].

La tragédie est donc conçue ici comme un miroir des princes, sur un mode qui s'identifie non à une leçon à donner mais à un « art de louer » : celui-ci ne doit pas se confondre avec le discours épidictique des prologues ou des quelques allusions directes au Roi, mais construit un éloge allégorique de la condition royale[23]. En ce sens, les analyses de l'évidence royale sont bien l'un des lieux dans lesquels Georges Forestier investit solidairement poétique historique et démarche herméneutique, en mettant en lumière l'inscription même de la notion de perfection monarchique dans la dramaturgie de Corneille[24].

[22] *Ibid.*, p. 75.
[23] Voir *ibid*., p. 77.
[24] Le présent texte est la version remaniée d'une communication prononcée lors du colloque d'hommage *Georges Forestier à l'œuvre* qui s'est tenu les 26 et 27 mai 2025 à Sorbonne-Université.