La « querelle de la broderie »

Bénédicte LOUVAT
Sorbonne Université
CELLF 16-18, UMR 8599
et
Marine ROUSSILLON
Université Sorbonne Nouvelle
EA174-FIRL

Au cours de l'année qui suivit sa parution chez Klincksieck, l'*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre* de Georges Forestier donna lieu à plusieurs comptes rendus, parmi lesquels ceux de Liliane Picciola et Bernard Beugnot. Le premier, fort long (de manière significative, il n'était pas placé dans la partie « Comptes rendus » mais dans la section « Note et document » de la revue *XVII^e siècle*), était intitulé « De la génétique théâtrale ». Liliane Picciola, qui avait adopté elle aussi une appréhension essentiellement esthétique de la dramaturgie cornélienne, au prisme de l'influence espagnole[1], proposait un résumé extrêmement précis de l'ouvrage qui s'arrêtait sur ses concepts nodaux : l'attachement de Corneille au sujet paradoxal, les deux grandes modalités de réduction d'un grand sujet et déduction d'un petit, la recherche des acheminements vraisemblables et le traitement du héros ou premier acteur, et les différentes configurations imaginées par Corneille pour en faire un support de la pitié. Sur la politique, objet majeur de la réflexion de leurs prédécesseurs à tous deux, elle reprenait la position de Georges Forestier : « La politique est un thème et non pas un sujet chez Corneille, le moteur de l'action tragique pouvant être aussi bien constitué par des passions comme l'ambition et la vengeance que par un "grand intérêt d'État". » Évoquant, pour finir, les prolongements possibles de la réflexion, elle concluait sur ces mots : « Merci à G. Forestier d'avoir stimulé ce questionnement[2]. »

Le bref compte-rendu de Bernard Beugnot soulignait quant à lui la singularité de la méthode, cette « génétique théâtrale » distincte de la génétique textuelle par le fait qu'elle œuvre « dans un atelier disparu, mental plutôt que matériel » et met au jour la « matrice tragique », et considérait que l'ouvrage « représentait une pièce décisive des études cornéliennes, et un renversement des points de vue : les lectures rhétoriques, morales ou politiques ne sont pas dévaluées ou rejetées au magasin des accessoires, mais acquièrent un statut second par rapport à cette matrice initiale. Elles relèvent de la "broderie[3]"… ».

C'est à la « querelle de la broderie » que suscita la publication du premier livre de Georges Forestier sur Corneille que sont consacrées les pages qui vont suivre, dans un mouvement de ressaisie des enjeux de cette querelle depuis la fin des années 1990 jusqu'à aujourd'hui.

[1] Son livre sur *Corneille et la dramaturgie espagnole* paraîtra en 2002, mais il est alors écrit depuis 1992.
[2] Liliane Picciola, compte-rendu de l'*Essai de génétique théâtrale…*, *XVII^e siècle*, n° 195, 1997, p. 378 et 382.
[3] Bernard Beugnot, Compte-rendu d'*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 11, année 1997, p. 168.

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*, n° 5, 2026, en ligne : https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/2223.html.

I. Dramaturgie et / ou politique (par Bénédicte Louvat)

Printemps 1996. L'*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre* est paru au mois de janvier et Georges Forestier est invité à présenter son travail et à dialoguer avec les membres du GRIHL à la Sorbonne-Nouvelle, qu'il a quittée un an et demi plus tôt pour la Sorbonne. J'attends devant la salle, dans le couloir rempli d'enseignants et d'étudiants. Georges Forestier arrive, s'installe à la table ovale autour de laquelle prennent place tous les participants, réguliers ou occasionnels, de ce séminaire qui a lieu tous les mardis soir. L'ambiance est électrique, du moins c'est l'impression qui est alors la mienne, et que je conserve, 30 ans après, mais Georges Forestier ne semble pas s'en apercevoir ou n'en laisse rien paraître. Il présente la thèse fondamentale qui l'a guidé et ce Corneille dramaturge et non penseur, attaché au plaisir du spectateur et non à son instruction morale ou politique, avec la détermination et la conviction qui l'ont toujours caractérisé. Face à lui, Alain Viala, Christian Jouhaud, Hélène Merlin s'agitent et s'agacent silencieusement, mais c'est Déborah Blocker qui prend la parole, et la conserve pendant une longue partie de l'échange qui suit. Elle est alors en train de travailler, sous la direction d'Alain Viala, à une thèse qu'elle soutiendra quelques années plus tard et qui s'intitule « Usages de la comédie : utilités et plaisirs de la représentation théâtrale dans la France du premier XVII^e^ siècle (1630-1660) ». Elle revient sur ce qui fait manifestement problème et qui concentre toutes les dissensions : la petite phrase qui figure dans une lettre de Corneille à l'abbé de Pure où le dramaturge explique à son correspondant qu'il vient d'achever les trois *Discours* et qu'après avoir traité des principaux points de poétique, il peut « croi[re] qu'après cela il n'y a plus guère de questions d'importance à remuer et que ce qui reste, n'est que la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale, et la politique[4] ». Dans l'introduction de son ouvrage, Georges Forestier expose à ses lecteurs le rôle matriciel qu'a joué cette phrase dans la genèse de son travail :

> Ces mots, qui tracent une sorte de hiérarchie des valeurs pour le « poète dramatique », nous paraissent indiquer sans ambiguïté que pour Corneille le sujet de l'œuvre en cours d'élaboration doit être ordonné selon la perspective de la poétique, avant de se voir « orné » par la rhétorique, la morale et la politique. De là une double interrogation : fallait-il prendre cette remarque à la lettre ? et si oui, pour quelle raison la critique cornélienne ne l'a-t-elle jamais fait[5] ?

S'ensuit alors ce qui s'apparente à un dialogue de sourds, d'autant plus déplaisant, m'apparaît-il alors, aussi bien que rétrospectivement, que Georges Forestier est seul pour défendre des thèses et un point de vue que récuse, dans ses conclusions comme dans ses présupposés, l'ensemble des présents, qui évoquent le caractère central, à l'âge classique, de l'adage horatien de l'*utile dulci* et de l'utilité des lettres, mais contestent surtout le principe d'une autonomie de la littérature, en rappelant la politisation du champ littéraire pendant les décennies qui correspondent à l'activité théâtrale de Corneille, et tout particulièrement pendant les années 1630-1640. Christian Jouhaud est en train de

---

[4] Lettre du 25 août 1660, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, t. III, 1980, p. 7 ; citée par Georges Forestier dans *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 22.

[5] *Ibid.* Le rôle séminal de la lettre à l'abbé de Pure dans la genèse de la réflexion de Georges Forestier semble d'ailleurs très ancien. La citation figure déjà dans les premières pages de l'article « Une dramaturgie de la gageure » (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1985-5 (numéro Corneille), p. 812) et donne lieu à ce commentaire : « D'un côté, donc, le cadre historique et politique que requiert le genre même de la tragédie française. De l'autre, les "broderies" […]. Entre les deux, la matière en quelque sorte "pure" de la création : le choix et l'organisation du sujet, c'est-à-dire l'élaboration d'un conflit autour d'un certain nombre de personnages, le type de passions qu'on peut leur prêter et les affrontements qui résultent de la conjonction de la situation conflictuelle de base et de ces passions. »

consacrer un ouvrage à la question (ce sera *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un* paradoxe, en 2000), *Public et littérature en France au XVII^e siècle* d'Hélène Merlin est paru deux ans plus tôt et tous deux avaient publié, en 1994 également, deux articles complémentaires sur la dédicace d'*Horace*. Quant à Alain Viala, il s'intéresse alors de près au théâtre, avec son *Racine. La stratégie du caméléon* (1990) et un manuel à destination des étudiants de licence paru également en 1996 (*Le Théâtre en France*, PUF).

L'expérience d'une rupture

Je terminais alors une thèse entreprise sous la direction de Georges Forestier sur le théâtre et la musique, l'avais suivi de la Sorbonne-Nouvelle à la Sorbonne et avais épousé sans réserve sa méthode, sa manière de lire les textes, de les faire dialoguer avec la théorie littéraire et plus précisément dramatique, et la perspective rigoureusement esthétique qui était la sienne. Je connaissais d'autant mieux l'argumentation qui sous-tend l'*Essai de génétique théâtrale* que j'avais assisté – avec Marc Escola, Anne Duprat et quelques autres –, tout au long de l'année 1994-1995, au séminaire qu'il dispensait à la Sorbonne-Nouvelle, entièrement consacré à ce « Corneille à l'œuvre » et lieu d'élaboration des fondements théoriques autant que des études de cas de l'ouvrage. Au sein de ce séminaire, et pour le reste de ma vie, j'ai appris – et nous avons collectivement appris – à lire le théâtre de Corneille à partir de la *Poétique* d'Aristote et des *Discours* et plus généralement des très nombreux paratextes où, dès les années 1630, le dramaturge réfléchit à la conception des actions et des « caractères » autant qu'aux contraintes qui pèsent sur le genre dramatique. C'est ce séminaire qui suscita chez Marc Escola et moi l'envie d'éditer les *Discours* et de les rendre accessibles au plus grand nombre, ce qui prit la forme d'une édition de poche qui parut en 1999 chez GF. Nous y avions assisté au déploiement des thèses de Georges Forestier sur la catharsis telle que Corneille pouvait la comprendre (un processus mystérieux, dont la réalité lui semble sujette à caution, et qui ne s'exercerait que dans le secret des cœurs), sur l'utilité, que le dramaturge examine exclusivement dans ses modalités esthétiques (les sentences), mais aussi à sa lecture d'*Horace*, tragédie strictement, scolairement, aristotélicienne, avec son héros à la fois bon et mauvais, c'est-à-dire successivement traité comme le sauveur de Rome puis comme le meurtrier de sa sœur, ou de *Suréna*, qui ne serait pas une tragédie racinienne, ni un grand chant d'amour, encore moins le dernier épisode de la relation entre le héros et le roi, mais un cas passionnant de construction à rebours – en l'occurrence de « déduction » – à partir d'une simple phrase de Plutarque.

Cette approche de Corneille (qui se combinait avec celle du dramaturge de la gageure, de l'expérimentation et du coup d'éclat permanents) avait été pour moi à la fois un éblouissement et une évidence, qui rompait alors avec le lourd appareil critique qui accompagnait en hypokhâgne et en khâgne toute étude de Corneille, où l'on abordait ses pièces de théâtre et ses tirades les plus célèbres (le monologue d'Auguste à l'ouverture de l'acte II de *Cinna* par exemple) comme des objets de pensée, avec comme guide presque exclusif Serge Doubrovsky et celui que nous considérions comme son interprète et vulgarisateur, Michel Prigent. Le fait que Corneille avait écrit des pièces de théâtre, et non une succession de discours moraux ou politiques, que ces discours étaient adressés, inscrits dans des situations dramatiques ou écrits en vers, tous ces éléments étaient purement et simplement gommés, au profit d'une interprétation exclusivement philosophique ou politique et de l'inscription des pièces dans une histoire rectiligne, qui racontait les relations du héros et de l'État (moyennant, évidemment, l'éviction de toutes les pièces qui racontaient autre chose et n'entraient pas dans ce cadre).

Cette expérience d'une rupture totale et de la redécouverte du dramaturge, ce fut celle d'un très grand nombre d'entre nous, de ma génération ou de la génération antérieure, comme en témoignent, dans le présent numéro, les contributions de Myriam Dufour-Maître et Pierre Pasquier, et comme en témoignèrent, à l'époque, les comptes rendus de l'*Essai de génétique théâtrale*, notamment ceux déjà évoqués de Bernard Beugnot et de Liliane Picciola.

Le numéro 32 de *Littératures classiques*

Le débat engagé immédiatement après la parution de l'ouvrage se poursuivit, en présence ou en l'absence de Georges Forestier. Il revint notamment à l'occasion de la mise au programme des agrégations de lettres, en 1997-1998, de trois tragédies de Corneille, *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède* dont un numéro de *Littératures classiques* (n° 32, janvier 1998) a gardé la mémoire. Quelque chose a, alors, incontestablement bougé dans le champ des études cornéliennes. Pour Pierre Ronzeaud, c'est même une « révolution copernicienne dans l'approche de la critique cornélienne[6] » qui s'est produite avec la parution de l'*Essai de génétique théâtrale*. La première partie de son article, qui ouvre le numéro, fait l'archéologie des deux grandes familles de lectures de Corneille, et replace ce faisant la démarche de Georges Forestier dans une histoire : celle des approches esthétiques de Corneille, ouvertes dans les années 1940 par deux études aujourd'hui oubliées, *Corneilles Ethos in der Ara Ludwigs XIV*[7] de Reinhold Schneider et les « Remarques sur la technique dramatique de Corneille[8] » de Jean Boorsch, et poursuivies par le travail de Jacques Scherer, qui se distinguent des lectures morales ou politiques. Pierre Ronzeaud conclut ainsi ce riche développement :

> Ce détour rapide du côté de deux anciens états présents suffit à faire apparaître la tension entre la prise en compte prioritaire des éléments internes, dramaturgiques, et celle des éléments externes, historiques et idéologiques, dans le commentaire des tragédies cornéliennes, tension dont nous vivons peut-être, sans tragique, l'akmé[9].

Aux côtés de contributions qui émanent de spécialistes ayant adopté la démarche de Georges Forestier (celles, notamment, de Liliane Picciola, d'Hélène Baby ou de Pierre Pasquier), d'autres dialoguent avec l'*Essai de génétique théâtrale*, c'est-à-dire, en réalité, avec la question de la « broderie », notamment celles d'Hélène Merlin et de Christian Biet. Ce dernier s'était déjà exprimé sur ce point – si je puis dire – dans son manuel intitulé *La Tragédie*, paru chez Armand Colin en 1997. Dans un chapitre intitulé « Impact politique et tragédie française de l'âge classique », il indique la manière dont la tragédie historique ou mythologique dialogue avec les enjeux contemporains : « tout roi antique, tout héros mythologique, tout tyran romain *sera et ne sera pas entièrement* un personnage moderne du XVII^e^ siècle, sera à la fois pris dans l'Histoire et la Fable et compris par rapport aux définitions politiques et morales du temps de la représentation[10]. » Il prend alors position par rapport à la hiérarchie établie par Georges Forestier – le poète tragique se préoccupe d'abord de poétique, puis de politique ou de morale –, en des termes délibérément mesurés :

---

[6] Pierre Ronzeaud, « Corneille dans tous ses états critiques. Pour une lecture plurielle de *Rodogune* », *Littératures classiques*, n° 32, janvier 1998, p. 11.
[7] Leipzig, 1940 ; trad. Maurice de Gandillac sous le titre *Grandeur de Corneille et de son temps*, Paris, 1943.
[8] L'article est paru dans *Yale Romanic Studies* en 1941.
[9] Art. cité, p. 10.
[10] Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 88.

> Peu importe alors que la politique soit, comme le disait Corneille, une « broderie » parmi d'autres, puisqu'elle est nécessaire à l'édification du monde tragique et qu'elle détermine la formulation des intrigues et des périls. Peu importe qu'elle passe avant ou après le choix de la composition puisqu'elle irrigue véritablement la tragédie qui ne peut s'en passer, du fait même que ses héros y ont toujours part (qu'ils la refusent ou qu'ils la maîtrisent[11]).

Dans l'article qu'il publie dans le numéro de *Littératures classiques* (« Plaisirs et dangers de l'admiration »), il réitère cette position dans une note :

> Je ne crois pas qu'il faille donner une priorité chronologique (et donc idéologique) à l'exercice de composition esthétique ou à l'interrogation politique chez Corneille : ce serait revenir à la distinction heureusement abandonnée du fond et de la forme, et, pire, à la vieille question de l'œuf et de la poule. Le geste esthétique détermine, et est déterminé par, la mise en place politique d'une réflexion, et vice-versa[12].

Dans « Corneille et la politique dans *Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède* », Hélène Merlin ancre elle aussi son propos dans un dialogue avec le positionnement esthétique adopté par Georges Forestier dans l'*Essai de génétique théâtrale*, rappelant tout à la fois l'unité des savoirs poétiques, moraux et politiques à l'époque de Corneille et l'émergence des belles-lettres comme un champ en partie autonome, qui réfléchit selon des modalités spécifiques les affaires publiques. S'ensuit un déploiement très précis, fondé sur les trois pièces au programme, des tensions entre « la bonne politique » et « *la politique* » et donc sur les positions de Corneille en matière de gouvernement et d'interactions entre morale et politique.

Georges Forestier répond lui-même à ces critiques dans un article significativement intitulé « Politique et tragédie chez Corneille, ou de la "broderie" » qui trouve son unité autour de la question de « *l'intentionnalité* de la politique dans la tragédie cornélienne[13] ». Il considère que les critiques qui lui ont été faites sont fondées sur un malentendu ou une mauvaise interprétation de l'idée selon laquelle le sens serait moins important que la forme et affirme que la tragédie cornélienne « est *aussi* politique ». La politique, pour Corneille comme pour ses contemporains – Georges Forestier s'appuie notamment sur une longue citation de Saint-Évremond) – « relève de la cohérence du genre de la tragédie. Ce qui est la thèse fondamentale de mon livre[14] ». C'est, en effet, ce qu'il disait deux ans plus tôt dans le chapitre conclusif de l'essai, intitulé « Du sens ». Il y revient sur le paratexte d'*Attila*, le seul dans lequel le dramaturge plaide pour une utilité du poème dramatique, dans un contexte hautement polémique, pour remarquer que Corneille aurait alors pu « élever » le débat, en reprenant notamment l'argumentation du chapitre 9 de la *Poétique* d'Aristote selon laquelle « la poésie est plus philosophique que l'histoire ».

> De fait, en récrivant les événements historiques bruts selon les modalités d'intelligibilité que sont le nécessaire et le vraisemblable, la poésie, qu'elle soit tragique ou épique, induit une véritable réflexion sur les comportements humains, sur les plans psychologique, moral et politique. La chose paraît si évidente en ce qui concerne le théâtre de Corneille que la critique de notre siècle en est venue à inverser la perspective en faisant de Corneille un penseur politique et un théoricien de l'humanité héroïque qui aurait mis à l'épreuve ses pensées et conceptions par le moyen de l'écriture dramatique. Une bonne part du présent ouvrage aboutit à démontrer que ce Corneille-là est un pur mirage[15] […].

---

[11] *Ibid.*, p. 89-90.
[12] Christian Biet, « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, n° 32, note 4, p. 121-122.
[13] Georges Forestier, « Politique et tragédie chez Corneille, ou de la "broderie" », *Littératures classiques*, n° 32, janvier 1998, p. 63.
[14] *Ibid.*, p. 65.
[15] Georges Forestier, *op. cit.*, p. 347.

L'évidence royale et la poétique du politique

Dans le courant du même mois de janvier 1998, Georges Forestier fait paraître chez SEDES *Corneille, le sens d'une dramaturgie*. Constitué pour partie de développements inédits, pour partie de textes publiés auparavant dans différents contextes, ce petit ouvrage poursuit le dialogue engagé depuis deux ans, et rappelle les positions déjà énoncées : il n'y a pas d'intentionnalité politique chez Corneille ; le sujet tragique est *a priori* amoral et apolitique ; comme la rhétorique et la morale, la politique est un savoir extérieur et donc second par rapport à la poétique… Parmi les textes neufs, appelés à illustrer le traitement poétique de la politique, figure une réflexion sur l'évidence royale, que Lise Michel prolonge dans le présent numéro.

Car c'est à Lise Michel qu'il reviendrait alors, dans sa thèse soutenue en 2006 et publiée en 2013 sous le titre *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, non pas de clore les débats, mais de tenter de dépasser les antagonismes. Plus précisément, l'objet de la thèse est ce que Lise Michel nomme la « poétique du politique », c'est-à-dire « les principes de l'*inventio* dramaturgique et rhétorique du politique dans la tragédie[16] ». L'ouvrage étudie les représentations de la ou du politique dans la tragédie, et la constitution des discours politiques qui la nourrissent, en s'interrogeant notamment sur les utilisations du machiavélisme (plus que de la pensée de Machiavel elle-même) pour nourrir les scènes de délibérations et constituer des caractères contrastés. La conclusion est sans ambiguïté, et fait entendre le point de vue de Georges Forestier, qui encadrait la thèse : « ni les princes ni l'action politique ne font partie, en eux-mêmes, des exigences premières du genre tragique » ; « la prédilection de la tragédie pour l'action politique s'explique avant tout par les potentialités du fait politique en termes d'efficacité dramaturgique[17] ».

II. Lire Corneille avec la « querelle de la broderie » *:* peut-on encore parler de politique ? (par Marine Roussillon)

2024. Corneille est à nouveau au programme de l'agrégation, mais cette fois-ci avec des comédies – *La Place Royale*, *Le Menteur*, *La Suite du Menteur*. Il s'agit donc pour moi de lire (et de faire lire) Corneille avec Georges Forestier, dont les travaux sur la question sont devenus incontournables. Je n'en suis pourtant pas familière. Mes recherches entrent même en contradiction avec les hypothèses présentées dans l'avant-propos de l'*Essai de génétique théâtrale*. Georges Forestier affirme ainsi, de manière délibérément polémique :

> Il nous a semblé possible d'examiner le travail d'élaboration d'une œuvre littéraire comme la tragédie en dehors de toute détermination extérieure à l'œuvre, c'est-à-dire indépendamment de tout contexte autre que les postulations du genre auquel l'œuvre se rattache. (p. 16)

Ma propre démarche est inverse : je m'intéresse aux usages politiques de la littérature et des spectacles, que je ne peux saisir que par un travail de contextualisation. Quelle place puis-je faire aux travaux de Georges Forestier dans ma réflexion ? Et même, puis-je encore m'attacher aux enjeux politiques de la pratique théâtrale de Corneille après (si ce n'est *avec*) Georges Forestier ? Ou pour le dire autrement : la prise en compte de la manière dont Corneille travaille la poétique théâtrale peut-elle nourrir une interprétation politique de ses pièces ?

---

[16] Lise Michel, *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, SUP, 2013, p. 12.
[17] *Ibid.*, p. 307.

Avec une telle question, il ne s'agit pas de rejouer la « querelle de la broderie », mais plutôt d'observer comment ce moment critique – au-delà de la querelle elle-même, une série d'ouvrages et d'analyses qui ont fait de Corneille un lieu théorique à partir duquel confronter différentes démarches[18] – a contribué à reformuler la question de l'interprétation politique des textes de théâtre, à ouvrir des pistes pour la recherche et à délimiter des terrains nouveaux pour les disputes à venir. Car s'il ne s'agit pas de rejouer les vieilles querelles, il ne faudrait pas non plus endormir la recherche dans un hommage consensuel : s'il y a bien une chose à retenir de la « querelle de la broderie », c'est que la polémique, qui pousse chacun dans ses retranchements, oblige à clarifier les partis pris et à affiner les analyses, produit des connaissances nouvelles et fait vivre nos recherches.

De la broderie au visage du cardinal : poétique et histoire

Le terme de « broderie » est extrait, on l'a dit, d'une lettre de Corneille à Michel de Pure datée de 1660 qui joue un rôle matriciel dans la démarche de Georges Forestier. À partir de cette lettre, celui-ci réfute toute une tradition critique qui faisait de la politique le sujet des tragédies de Corneille et cherchait à y lire une pensée politique de l'auteur. Il propose au contraire de prendre les propos de Corneille au pied de la lettre en considérant que son écriture est d'abord une réponse aux problèmes proprement poétiques : la recherche des effets tragiques et la construction d'une action capable de les susciter.

En regard de cette lettre, un autre extrait de Corneille est régulièrement cité par les protagonistes de la « querelle de la broderie », dans la mesure où il propose lui aussi une articulation entre poétique et politique, *a priori* bien différente. Il s'agit de l'épître au cardinal de Richelieu qui ouvre l'édition imprimée d'*Horace* en 1641, commentée notamment par Christian Jouhaud et par Hélène Merlin[19] :

> Vous nous avez facilité les connaissances [de l'Art] puisque nous n'avons plus besoin d'autre étude pour les acquérir, que d'attacher nos yeux sur V[otre] E[minence] quand elle honore de sa présence et de son attention le récit de nos poèmes ; C'est là que lisant sur son visage ce qui lui plaît, et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon, et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter.

Dans cette épître de 1641, Corneille désigne les « règles » qui encadrent la création tragique comme une production du pouvoir : il les lit sur le visage de Richelieu. En 1660, dans la lettre à Michel de Pure comme dans les *Discours*, le visage du cardinal a disparu : Corneille déduit les règles de sa pratique et qualifie la politique de « broderie ». Le rapprochement de ces deux extraits déplace la question de l'enjeu politique de la dramaturgie cornélienne, d'une herméneutique textuelle (quel est le discours politique des pièces ?) vers une enquête historique sur l'investissement politique dans le théâtre et dans ses « règles » – une histoire politique de la poétique.

---

[18] Ce moment critique a été décrit dans la première partie de l'article. Outre les deux ouvrages de G. Forestier et le numéro de *Littératures classiques* consacré à Corneille, il englobe les travaux déjà cités d'Hélène Merlin-Kajman (« Horace, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, n° 182, janvier-mars 1994, p. 121-134 et *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000), de Christian Jouhaud (« L'écrivain et le ministre », *XVII^e siècle*, n° 182, janvier-mars 1994 et *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000), de Christian Biet (*La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997), d'Alain Viala (*Le Théâtre en France*, PUF, 1996) et de Deborah Blocker (*Instituer un art. Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e s.*, Champion, 2009, tiré d'une thèse soutenue en 2001), et se prolonge jusqu'au colloque « Pratiques de Corneille » de 2006 (Myriam Dufour-Maître [dir.], *Pratiques de Corneille*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, https://doi.org/10.4000/books.purh.10236).

[19] Dans les articles cités dans la note précédente. Christian Jouhaud revient sur cette dédicace dans *Les Pouvoirs de la littérature*, *op. cit.*, p. 292-307.

Le rôle donné à Richelieu par l'épître n'est pas une simple image au service d'un éloge convenu. Il renvoie à l'action politique du cardinal en direction du théâtre. On sait que Richelieu a joué un rôle moteur dans l'élaboration et la diffusion d'une poétique dramatique d'inspiration aristotélicienne, de manière à légitimer l'art théâtral et à en faire un instrument de gouvernement[20]. Les « règles de l'art » s'en sont trouvées investies d'une valeur politique impossible à ignorer pour Corneille et ses contemporains.

Rapprocher la dédicace d'*Horace* de la lettre à Michel de Pure oblige à poser la question du devenir de cet investissement politique du théâtre : en 1660, près de vingt ans après la mort de Richelieu, la poétique est-elle encore un domaine de l'action politique ? S'est-elle détachée de l'action politique qui l'a imposée, au point d'apparaître comme le cadre d'une création littéraire autonome ? La publication par Corneille de ses trois *Discours* et de la série des Examens, dans un livre qui le désigne en outre comme un « classique », comme une autorité[21] ; la manière dont il s'y approprie à la fois le discours poétique et la référence à Aristote[22]; le débat qu'il y entretient avec l'abbé d'Aubignac et sa *Pratique du théâtre* : tout cela contribue à défaire le lien entre l'écriture poétique et l'action politique de Richelieu, et à désigner la poétique comme l'affaire de professionnels des lettres et du théâtre, voire comme un objet d'intérêt pour le public mondain[23].

La longue carrière de Corneille semble ainsi étroitement liée au mouvement d'émergence de la littérature comme domaine autonome des écrits : par son travail sur les règles de l'art et sur son propre statut d'auteur, par son choix de promouvoir un plaisir théâtral et littéraire dépourvu d'utilité sociale ou morale, Corneille est le « premier auteur moderne[24] ». Cependant, au fil de cette carrière, Corneille traverse aussi différents moments où l'activité théâtrale est investie d'une valeur politique, soit que le pouvoir s'y intéresse (comme c'est le cas avec le cardinal de Richelieu), soit que des professionnels de l'écrit ou des spectacles fassent le pari d'un usage politique du théâtre pour offrir leurs services au pouvoir. Il constitue ainsi un cas privilégié pour observer des mouvements de politisation et de dépolitisation de la pratique théâtrale. De la querelle du *Cid* au *revival* de ses tragédies à la cour de Louis XIV, l'étude du théâtre de Corneille rend visibles les moments où le théâtre a été perçu comme un instrument possible de l'action du pouvoir, les acteurs de cet investissement politique, les formes ainsi investies, aussi bien que les actions qui ont progressivement constitué le théâtre en littérature décrochée des circonstances politiques de sa production. Sans tracer ici cette histoire, on s'arrêtera brièvement sur deux moments significatifs, dans la mesure où ils ne peuvent être saisis dans leurs enjeux politiques qu'à la condition d'abandonner la lecture politique du sujet des pièces : le retour de Corneille à la comédie avec *Le Menteur* et sa *Suite* (1644-1646) et la création d'*Andromède* (1650).

---

[20] Comme l'a montré D. Blocker, *Instituer un art*, *op. cit*.

[21] Sur les éditions de 1660 et de 1663, voir Alain Riffaud « Corneille et l'impression de ses livres : de l'indifférence à l'innovation », *Pratiques de Corneille*, *op. cit.*, https://doi.org/10.4000/books.purh.10263.

[22] Sur cette appropriation, voir Déborah Blocker, « Corneille et l'"art poétique" : appropriations, déplacements, reconfigurations », *Pratiques de Corneille*, *op. cit.*, https://doi.org/10.4000/books.purh.10383.

[23] C'est l'hypothèse défendue par Myriam Dufour-Maître : « Corneille poéticien (anti)galant : l'édition de 1660 et la formation du public mondain ». *Littéraire - Tome 1*, édité par Marine Roussillon *et al.*, Artois Presses Université, 2018, https://doi.org/10.4000/books.apu.18232.

[24] Expression empruntée à Alain Viala, « Corneille, premier auteur moderne ? », *Pratiques de Corneille*, *op. cit.*, https://doi.org/10.4000/books.purh.10251.

Politique de l'action comique dans *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*

La tradition critique qui interprétait les pièces de Corneille à partir du conflit entre le héros et le roi laissait peu de place à une lecture politique des comédies : en faisant l'hypothèse que la dimension politique des pièces était liée au personnel représenté, elle excluait une partie du théâtre de Corneille de l'analyse. L'*Essai de génétique théâtrale*, au contraire, tente de reconstituer une cohérence dramaturgique de l'ensemble des pièces de Corneille et les pistes ouvertes par la « querelle de la broderie » rendent possible une interprétation politique de la dramaturgie des comédies[25].

L'action de Richelieu en direction du théâtre a eu pour effet d'investir certains éléments formels d'une signification politique : les auteurs à son service ont ainsi défendu la possibilité d'une tragédie à fin heureuse, ou encore les adoucissements apportés par l'épisode galant à la violence tragique, et ont ainsi lesté ces choix dramaturgiques d'enjeux politiques[26]. *La Comédie des Tuileries*, publiée en 1638 sous la signature du groupe des « Cinq auteurs » constitué pour le service du cardinal témoigne d'un investissement politique de l'action comique : le traditionnel conflit entre les jeunes amoureux et leurs parents y est interprété comme une figure du conflit politique entre liberté et autorité. Les comédies créées par Corneille entre 1644 et 1646, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, s'inscrivent dans le prolongement des comédies du « moment Richelieu », auxquelles elles empruntent de nombreux éléments. Elles sont cependant caractérisées par leur refus de ce conflit entre liberté et autorité, refus qui semble même exagérément souligné par l'écriture.

Dans *Le Menteur*, le père du héros, Géronte, est plein d'indulgence pour son fils Dorante et règle son comportement sur ses choix. Cependant, à la suite d'une série de quiproquos, il finit dans la dernière scène de la pièce par le promettre à la belle Lucrèce alors que Dorante aime Clarice. Le fils semble alors devoir affirmer sa liberté contre l'autorité de son père. Mais le jeune homme change opportunément d'avis, trouve Lucrèce plus séduisante que Clarice et se déclare amoureux de celle que son père a choisie : le conflit entre autorité et liberté n'aura pas lieu. Dans l'Examen du *Menteur*, Corneille revient sur ce dénouement. Il explique s'être écarté de sa source pour éviter un dénouement violent, un mariage forcé qui aurait été désagréable à son public : « un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire[27]. » La comédie cornélienne évacue ainsi de son action l'élément qui avait été investi d'enjeux politiques – le conflit entre autorité et liberté – et le fait au nom du plaisir du public.

On observe une opération similaire dans *La Suite du Menteur.* Le personnage de Mélisse y incarne la conciliation heureuse de la liberté amoureuse et de la soumission à l'autorité (qui n'est pas ici celle d'un père, mais d'un frère). Elle aime Dorante (dont on apprend qu'il n'a finalement pas épousé Lucrèce) et présente cet amour comme le résultat de sa soumission à l'autorité fraternelle. Dorante a en effet sauvé la vie et l'honneur de son frère, et celui-ci a lui-même demandé à Mélisse de l'en récompenser. La fin de la pièce fait intervenir une autre figure de l'autorité : il s'agit du personnage de Philiste, amant malheureux de Mélisse, ami et rival de Dorante, mais aussi notable de la ville de

[25] Les paragraphes qui suivent reprennent des éléments plus développés dans mon article : « Une lecture politique des comédies de Corneille est-elle possible ? » dans *La Place Royale, Le Menteur, La Suite du Menteur de Pierre Corneille*, sous la direction de Yohann Deguin et Bénédicte Louvat, *Publications numériques du CÉRÉdI*, « Revue *Corneille présent* », nº 3, 2024, https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/1886.html.

[26] Voir mon article « Politiques des tragédies de Tristan L'Hermite » dans Bénédicte Louvat et Guillaume Peureux (dir.), *Nouveaux regards sur Tristan L'Hermite*, Atlande, 2022, p. 27 *sq*.

[27] Pierre Corneille, Examen du *Menteur*, dans *Théâtre complet*, dir. Liliane Picciola, t. III, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 823-824.

Lyon incarnant l'autorité politique susceptible, à l'issue de nombreuses péripéties que je ne développe pas ici, de faire emprisonner Dorante et de séparer les amants. La dernière scène de la pièce fait craindre une séparation violente, causée par le conflit entre la liberté individuelle et l'autorité politique. Mais aussitôt, le personnage incarnant l'autorité révèle sa générosité et réunit les amants.

En revenant à la comédie, Corneille réactive donc une interprétation politique de l'action comique, pour mieux la congédier. Le conflit entre autorité et liberté, comme conflit politique potentiellement violent, est subtilement rappelé en même temps qu'il est écarté. *Le Menteur* et sa *Suite* mettent en scène l'accord heureux des volontés individuelles et du pouvoir, et revendiquent la représentation d'un pouvoir s'exerçant sans conflit, pour le plus grand plaisir des sujets qui lui sont soumis comme du public du théâtre. Elles associent étroitement la promotion du plaisir du public et celle d'un pouvoir absolu qui se présente comme consensuel.

Les sujets du *Menteur* et de *La Suite du Menteur* n'ont rien de politique. Mais l'attention à la dramaturgie des comédies, saisie dans une histoire de l'investissement politique du théâtre, permet de comprendre le travail de la forme comique comme un travail politique, et d'apercevoir les liens entre la promotion d'un plaisir théâtral sans portée politique ou morale et la promotion du pouvoir absolu.

La tragédie réglée comme évènement d'actualité : *Andromède* (1650)

Les comédies ne sont pas les seules pièces de Corneille dont le sujet n'est pas politique. Pour prouver que « la politique n'est pas l'essence de la tragédie », Georges Forestier mentionne une série de tragédies « dépourvues d'enjeux politiques » : *Médée*, *Andromède*, *La Toison d'or*[28]. Il ne consacre que quelques pages à *Andromède*. La pièce constitue cependant un cas significatif pour penser la construction historique d'une signification politique de la forme tragique.

La création d'*Andromède* en 1650 correspond à un nouveau moment d'investissement politique dans les spectacles : après les troubles de la Fronde, Mazarin semble vouloir reprendre la politique de production de « grands spectacles » commencée avec la *Finta Pazza* (1645) et l'*Orfeo* (1647). *Andromède* est commandée à Corneille dès 1647 à la suite du succès de l'*Orfeo.* Mais la maladie du roi et les troubles politiques reportent la création : la pièce est représentée pour la première fois à la fin du mois de janvier 1650[29]. La *Gazette*, le périodique officiel de la monarchie, consacre alors un numéro extraordinaire au compte-rendu d'*Andromède*, qui s'ouvre sur un développement étonnant. Plutôt que d'évoquer les commanditaires ou le contexte curial du spectacle, il propose une brève histoire du théâtre en France et fait l'éloge des « lois du Théâtre » :

> Que la Grèce ne se vante plus d'avoir inventé, Rome d'avoir mis au dernier point le théâtre, l'un des plus agréables objets des deux plus nobles sens, et la peinture parlante de toutes les passions humaines ! […]
> Le Poème dramatique qui ravissait d'admiration notre enfance dans les Ouvrages des premiers auteurs Français, a maintenant honte de paraître sous ses anciens ornements, et n'ose plus s'exposer même au jugement du simple populaire. Ces premières pièces confondaient non seulement les actions et les lieux, mais aussi les jours et les années, nous représentant ce qui s'était passé en divers climats et en des temps différents sur une même scène : employant souvent une seule personne à représenter divers personnages, et leur suffisant de la déguiser d'habits différents : ce qui bien loin d'imprimer le sujet dans les sens par ses apparences, ôtait toute créance à une

[28] Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 95.
[29] Sur les conditions de création du spectacle, on se reportera aux deux éditions de référence : P. Corneille, *Andromède*, éd. Christian Delmas, STFM, 1974 et *Andromède*, éd. Hélène Visentin, dans *Théâtre complet*, t. IV, Classiques Garnier, 2024.

> représentation qui ne contentait les yeux et les oreilles que par la richesse de ses habits et l'harmonie de ses concerts : au lieu que les lois du Théâtre bien observées, rangent les évènements les plus irréguliers sous l'un ou l'autre des deux vraisemblables […].
>
> Quoi qu'il en soit, cet excellent emploi du théâtre est à présent venu au comble de sa perfection : et pour parler avec les astrologues, en son apogée : ce qui nous fait espérer qu'il pourra produire le même effet dans les esprits de ce temps, qu'il faisait autrefois en ceux qui ont longtemps donné des lois au reste du monde, qu'il ne récréait pas seulement, mais les apprivoisait et rendait plus traitables.
>
> Il y a déjà quelques années que la France a produit des ouvrages approchant de cette perfection, depuis que les plus Grands, au lieu de dédaigner le théâtre, l'ont honoré de leur présence et tiré de cet insupportable mépris dans lequel l'ignorance grossière de quelques censeurs l'avait jeté[30]…

Le passage oppose deux moments de l'histoire du théâtre français. Le théâtre du passé (« notre enfance ») était caractérisé par la multiplicité des temps et des lieux et l'invraisemblance de l'action. Le seul plaisir qu'il pouvait procurer tenait à sa magnificence (la « richesse de ses habits et l'harmonie de ses concerts »). Le présent au contraire est caractérisé par l'observation des « lois du théâtre » et *Andromède* constitue l'apogée de ce théâtre régulier, fruit de l'intérêt des « Grands » pour l'art dramatique, et capable non seulement de plaire, mais aussi d'« apprivoiser » les esprits. L'avènement des « lois du théâtre » est ici raconté comme un évènement dans une histoire du théâtre qui est aussi une histoire politique : celle du rayonnement de la France (devenue l'égale de la Grèce et de Rome), de l'action des Grands et du projet politique d'« apprivoisement » des peuples par le théâtre.

En outre, ce récit prend place dans la *Gazette* : un périodique qui se donne comme une archive des affaires du temps, un matériau pour l'histoire à venir. Les derniers paragraphes de l'extraordinaire soulignent ce que le compte-rendu d'une représentation théâtrale peut avoir d'inattendu, voire de déplacé, au sein d'une écriture historique « destinée au récit de la vérité ». L'auteur s'en justifie : « aussi ne doit-on pas trouver étrange que je fasse part aux absents d'un divertissement que le plus grand Roi du monde n'a pas jugé indigne de sa présence[31]. » L'extraordinaire constitue ainsi *Andromède* en évènement politique. Et ce qui fait évènement, si l'on en croit la *Gazette*, ce n'est pas tant la commande issue du pouvoir que la forme même du divertissement : son respect des « Lois du théâtre », sa « vraisemblance » et le plaisir qui en résulte.

La suite du passage décrit le succès de la pièce en ces termes :

> Mais il faut que les plus critiques confessent que l'*Andromède* du sieur Corneille, aujourd'hui reconnu pour l'un des plus excellents auteurs en ce genre de poésie, et ici représentée dans les Machines du sieur Torelli Italien, par la troupe royale dans la salle du Petit Bourbon, s'est montrée si puissante à charmer ses spectateurs, qu'il lui est arrivé, ce qu'on n'a pu dire jusqu'ici que de fort peu de pièces, et possible d'aucune, à savoir que de plusieurs milliers d'assistants de toutes conditions, personne ne s'en est retourné que très satisfait[32] […].

Cette insistance sur la satisfaction unanime produite par *Andromède* prend sens en regard de la polémique qui avait suivi la création du précédent spectacle commandité par Mazarin, l'*Orfeo* de Francesco Buti et Luigi Rossi. Plusieurs libelles[33] avaient alors utilisé

---

[30] *L'Andromède représentée par la troupe royale au Petit Bourbon avec l'explication de ses machines*, *Gazette*, nº 27, Paris, Bureau d'adresse, 18 février 1650 ; dans Théophraste Renaudot, *Recueil des gazettes nouvelles ordinaires et extraordinaires… advenues toute l'année 1650*, Paris, Bureau d'adresse, 1651, p. 245-260, citation p. 245-246. Cité par Christian Delmas dans son édition d'*Andromède*, p. 156 *sqq*.
[31] *L'Andromède représentée par la troupe royale…*, *op. cit.*, p. 260.
[32] *Ibid.*, p. 246-247.
[33] Voir par exemple *La Mazarinade*, 1651, attribuée à Scarron, et *Le Passe-port et l'Adieu de Mazarin en vers burlesque*, Paris, Claude Huot, 1649.

le spectacle pour s'en prendre à Mazarin et à sa politique. Ces écrits reprochaient au ministre le coût du spectacle, désigné comme une dépense excessive et inutile. Surtout, ils associaient l'*Orfeo* à une série d'éléments topiques de la violence polémique : xénophobie anti-italienne et mises en cause d'ordre sexuel, assimilant les chanteuses italiennes à des prostituées et mettant en avant l'usage de castrats comme un signe de perversité. La rime entre « Orphée » et « Morphée », utilisée notamment par Scarron dans sa *Mazarinade*, ridiculisait Mazarin en affirmant l'échec de son spectacle, qui aurait endormi le public. L'histoire du théâtre élaborée par la *Gazette* et la manière dont elle fait d'*Andromède* l'apogée du théâtre réglé peut être lue comme une réponse à cette polémique : il s'agit de distinguer *Andromède* de l'*Orfeo* et de substituer au modèle discrédité de l'opéra à l'italienne celui de la tragédie réglée à la française. De ce point de vue, la mention de Rome qui ouvre l'extraordinaire se charge d'un double sens : il ne s'agit pas seulement de surpasser l'Antiquité, mais bien aussi de distinguer *Andromède* des spectacles romains commandités par Mazarin dans les années précédentes. La forme de la tragédie réglée est ici investie d'une valeur politique : à la fois nationale et morale, elle fonde la légitimité du spectacle de cour.

Cette opération ne peut pas être réduite à une interprétation de la pièce de Corneille par un périodique soucieux de l'inscrire dans l'actualité politique. Les choix d'écriture exposés par Corneille lui-même dans le *Dessein* qu'il publie pour accompagner le spectacle (et dont il reproduit ensuite l'argumentation dans son *Examen*) participent d'un même mouvement de rejet de l'esthétique magnifique et irrégulière de l'opéra à l'italienne au profit d'un spectacle vraisemblable et moral. Corneille insiste ainsi sur la place réduite laissée au chant, sur l'attention portée à la vraisemblance de l'action (unité de lieu, amour de Persée pour Andromède, interventions divines) et à la moralité du spectacle (nudité d'Andromède, relation de parenté entre Andromède et Phinée). Si ces choix ne sont pas nécessairement déterminés, pour Corneille, par la polémique autour de l'*Orfeo*, cette polémique leur donne une pertinence nouvelle : elle informe le recours à une poétique de la tragédie réglée. Poétique et politique ne sont pas ici des déterminations concurrentes de la création, entre lesquelles il s'agirait de trancher : la valorisation de la poétique aristotélicienne est une opération politique prise dans un contexte polémique. Si, comme l'affirme Georges Forestier, le sujet d'*Andromède* est dépourvu d'enjeux politiques, sa forme, elle, est investie d'une valeur politique par les écrits qui la commentent – et il n'est possible de saisir l'enjeu politique d'*Andromède*, qu'à condition de prêter attention aux choix formels opérés par Corneille et aux contraintes qui les déterminent.

Dans la *Gazette*, l'intérêt politique porté à *Andromède* est double. La promotion du théâtre réglé va de pair avec une description des effets du spectacle en termes d'admiration, dans la continuité de la politique spectaculaire de Mazarin. Depuis 1645, celui-ci privilégie en effet l'organisation de spectacles mêlant machines, théâtre et musique. Il ne poursuit pas la politique théâtrale de Richelieu, mais reproduit plutôt les pratiques de magnificence de l'aristocratie romaine, visant l'admiration des spectateurs pour la pompe des spectacles, et à travers elle pour le pouvoir du commanditaire. C'est cet usage politique des spectacles qui est condamné par la polémique autour de l'*Orfeo*, et qu'il s'agit ici de rendre acceptable par le recours à la tragédie réglée. Ce problème politique est aussi formulé comme un problème poétique. Le texte de la *Gazette* développe une réflexion sur l'admiration en se référant à Aristote et en signalant les risques du spectacle admirable. L'admiration s'y trouve associée à la superstition, à l'idolâtrie, à des croyances fausses et dangereuses. Le texte décrit ainsi les effets sur les spectateurs du vol du char du Soleil *:*

> tous ceux qui voient son transport dans les Cieux, sans être soutenu d'aucune autre chose que de l'adresse du Machiniste, considérant l'impossibilité apparente de ce mouvement contre nature, ne le pourraient imputer à autre cause qu'un art magique, s'ils ne savaient bien que rien d'illicite ne saurait compatir avec la piété de ce Prince, non plus qu'avec la pureté à laquelle est aujourd'hui le Théâtre[34].

L'admiration, on le voit, doit être tenue en bride par « la pureté du théâtre » pour ne pas produire de croyance fausse. À partir d'*Andromède*, la *Gazette* formule l'intérêt du pouvoir pour un théâtre réglé susceptible de susciter et d'orienter l'admiration pour le héros, pour la magnificence du spectacle et pour la puissance de la monarchie française.

Ce projet politique rencontre les expérimentations tragiques de Corneille. Dans *Andromède*, l'admiration suscitée par le spectacle, aussi bien dans le public que chez les personnages de la tragédie, est régulièrement tenue à distance par l'expression d'un soupçon. Les blasphèmes de Phinée mettent en doute le merveilleux des interventions divines. Plus loin il soupçonne le « prodige » réalisé par la tête de Méduse de n'être qu'« un conte » et met en doute l'origine divine de *Persée* (IV, 4), avant de critiquer son héroïsme, tout entier dépendant du soutien des dieux (V, 2) en faisant un usage ironique de la rime entre « gloire » et « victoire » traditionnellement porteuse de l'admiration pour le héros (v. 1539-1540). Ces interventions, même démenties par l'action, rappellent que l'admiration peut être source d'erreur. Corneille répond ainsi par sa dramaturgie à un problème indissociablement poétique et politique : celui de la production d'une admiration réglée qui échappe à la polémique.

Ce travail de l'admiration sensible dans la pièce est déjà présent dans le *Dessein* que Corneille fait paraître pour annoncer la création d'*Andromède* et pour en encadrer la réception. Il s'agit d'une courte brochure racontant l'action de la pièce, décrivant les décors et les machines et reproduisant les paroles chantées, pour permettre aux spectateurs même les plus éloignés de comprendre le déroulement de la tragédie. Au début de l'acte III, à propos d'un changement de décor surprenant, la description admirative fait place à une réflexion sur l'illusion :

> Voici une étrange Métamorphose. Sans doute qu'avant de sortir de ce jardin, Persée a découvert cette monstrueuse tête de Méduse qu'il porte partout sous son bouclier. Les Myrtes et les Jasmins qui le composaient sont devenus des Rochers affreux, dont les masses inégalement escarpées et bossues suivent si parfaitement le caprice de la nature, qu'il semble qu'elle ait plus contribué que l'art, à les placer ainsi des deux côtés du Théâtre. C'est en quoi l'artifice de l'ouvrier est merveilleux, et se fait voir d'autant plus, qu'il prend soin de se cacher.

La métalepse initiale, qui renvoie le pouvoir de la tête de Méduse à son statut de « conte », fait porter sur le spectacle un regard bien proche de celui de Phinée. Elle amorce une réflexion sur l'admiration comme illusion, qui débouche sur le dévoilement de l'art du machiniste. Les dangers de l'admiration sont désamorcés par un écrit qui encadre la réception et propose au spectateur une posture critique.

La réponse de Corneille au problème poétique et politique que pose le divertissement de cour à la sortie de la Fronde n'est donc pas seulement dramaturgique : elle passe par la constitution d'un dispositif médiatique complexe, associant le dessein, le spectacle, l'édition de la pièce, ainsi qu'une seconde édition illustrée de gravure, qui fait du livre de théâtre un objet d'admiration, au même titre que le spectacle[35]. Avec ce dispositif, qu'il emprunte à la tradition de publication des spectacles de cour, il constitue en outre sa pièce en évènement politique. Cela n'a rien de singulier, dans la mesure où *Andromède* est effectivement le résultat d'une commande passée par le pouvoir. Mais ce faisant,

[34] *L'Andromède représentée par la troupe royale…*, *op. cit.*, p. 249.
[35] Pour une description de ce dispositif, voir l'introduction d'Hélène Visentin à son édition d'*Andromède*, dans *Théâtre complet*, t. IV, éd. citée, p. 589-620.

Corneille contribue à diffuser et à renforcer l'idée d'une valeur politique du théâtre, à produire un lien fort et durable entre expérience spectaculaire et expérience politique. Les lectures politiques des tragédies cornéliennes, si elles peuvent être réfutées au nom de la spécificité de l'écriture théâtrale, doivent cependant être considérées comme des moments dans cette histoire longue, qui, du XVII^e^ siècle à notre actualité, a fait du spectaculaire une catégorie de l'expérience politique.

***

Quels peuvent être, trente ans après, les enseignements de la « querelle de la broderie », et que nous dit cette querelle, de la méthode et de la trajectoire de Georges Forestier, de Corneille et peut-être aussi de nos usages académiques ? D'abord qu'elle coïncida avec un moment particulier de la trajectoire de Georges Forestier, ce moment où le structuralisme *stricto sensu* faisait place chez lui à la génétique théâtrale, c'est-à-dire à une approche non située historiquement de la dramaturgie et plus spécifiquement de la dramaturgie tragique, celle, donc, d'un genre particulièrement réglé et dont l'autonomie est peut-être plus évidente, ou moins problématique. Quel aurait été le Corneille de Georges Forestier s'il s'était penché sur lui après le tournant historien des années 2000-2010, marqué successivement par la biographie de Racine et l'édition de son théâtre – d'une tragédie qui échappe en partie au modèle de la composition à rebours mis au jour pour Corneille –, puis par l'édition du théâtre de Molière – de comédies donc, et non de tragédies – et sa biographie ?

La lecture génétique de Corneille mise en œuvre par Georges Forestier est donc située à la fois dans une histoire de la tragédie, dans un parcours de chercheur et dans un état du champ critique. Elle est rendue possible par le statut spécifique du théâtre tragique, rapidement et durablement érigé en modèle de la « lecture *littéraire* » au moment où la littérature émerge comme un domaine spécifique de l'écrit. La démarche de Georges Forestier, qui choisit de « prendre à la lettre » l'autonomie de la poétique tragique, fait ainsi écho aux analyses exactement contemporaines d'Alain Viala, qui étudie dans son *Théâtre en France* la construction politique et polémique de cette autonomie, le « rôle moteur » de la tragédie dans nos conceptions de la littérature française et ses effets de longue durée[36].

Corneille à l'œuvre est aussi une prise de position dans un état du champ universitaire. Il s'agit de revendiquer un renouveau, à la fois critique et générationnel, et de produire de nouvelles distinctions – d'autant plus importantes, sans doute, que la parution de *Corneille à l'œuvre* coïncide avec un moment de mobilité institutionnelle dans la carrière de Georges Forestier, qui vient de quitter la Sorbonne nouvelle (où Alain Viala co-anime le GRIHL avec Christian Jouhaud et ses collègues de l'EHESS) pour la Sorbonne.

Si la « querelle de la broderie » est donc un évènement situé, elle n'en est pas pour autant dépassée. Elle nous rappelle que la volonté – même délibérément polémique – de mettre au jour les faiblesses des interprétations consensuelles, l'invention de questions nouvelles, la confrontation des méthodes et des interprétations, sont les conditions du progrès des connaissances. Nous avons délaissé les formes conflictuelles que prenait alors la dispute, peut-être parce que l'état actuel de la recherche et de l'université pousse à la solidarité plus qu'à la distinction. Mais avec cet article à quatre mains, il s'agit bien de poursuivre un dialogue exigeant, teinté peut-être d'une forme de nostalgie au souvenir de ce temps, pas si lointain, où Corneille divisait, parce qu'il passionnait, le champ académique…

[36] Dans son *Histoire du Théâtre en France*, *op. cit.*, en particulier p. 39-40.