

Peut-on lire le théâtre de Corneille à la lumière des études de genre et de Georges Forestier ?

Jiexin SHEN

Docteur de l'université Paris-Sorbonne

D'un point de vue rétrospectif, il est frappant de constater l'absence d'une étude véritablement consacrée aux personnages féminins dans l'ensemble des pièces de Corneille, d'autant plus que les ouvrages consacrés à l'héroïsme de ses personnages masculins sont abondants et constituent, jusqu'à nos jours, les références majeures des études cornéliennes¹. Cette disparité doit-elle s'expliquer uniquement par la difficulté d'aborder les œuvres de l'âge classique à travers un prisme d'études féminines, ou les études cornéliennes avaient-elles besoin d'un renouveau théorique pour accueillir ouvertement une lecture centrée sur les héroïnes ? Le cas des ouvrages que Georges Forestier a consacrés au dramaturge mérite, à cet égard, d'emblée notre attention. Si ses travaux se caractérisent par un réexamen approfondi des héritages critiques, mêlant constats factuels et malentendus conceptuels, que trois siècles de réception ont projetés sur l'œuvre de Corneille, les héroïnes du dramaturge n'y occupent pas une place centrale. Le facteur temporel nous semble fournir une explication à cette relégation : puisque le renouveau des approches féminines est postérieur à la parution des principaux ouvrages de Forestier, les enjeux liés aux figures féminines ne pouvaient alors constituer une problématique majeure de l'étude cornélienne.

Néanmoins, même dans ces conditions, Forestier a profondément inspiré les analyses portant sur les personnages féminins. Sa contribution principale aux études cornéliennes consiste à déconstruire la place privilégiée, voire exclusive, accordée à une lecture idéologique centrée sur l'articulation entre enjeux politiques et héroïsation des personnages masculins, et, par conséquent, à dégager l'œuvre de Corneille du prisme strictement masculin qui en avait longtemps orienté la réception. En retraçant les facteurs qui ont tenu Forestier à l'écart des études portant principalement sur les personnages féminins chez Corneille, notre article engage une réflexion visant à associer l'approche « forestienne » aux études féminines du théâtre cornélien.

Le non-advenu de la rencontre

Dans la mesure où les personnages féminins ne constituent pas l'une des problématiques majeures que Forestier cherche à traiter, il convient d'interroger l'état des études à cet égard au moment où il s'engage dans le champ cornélien. En réalité, l'analyse des pièces de Corneille dans une perspective sinon féministe, du moins féminine,

¹ Sans prétendre à l'exhaustivité, nous renvoyons notamment aux ouvrages de Paul Bénichou (*Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948), de Serge Doubrovsky (*Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963) et de Michel Prigent (*Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986).

constitue une tendance loin d'être négligeable au tournant des années 1980. En Europe, deux ouvrages collectifs consacrés à la représentation des figures féminines du XVII^e siècle, publiés sous la direction de Wolfgang Leiner², témoignent de manière convaincante de l'ardent intérêt porté à l'articulation entre une perspective centrée sur les personnages féminins et la recherche cornélienne. On y relève deux communications dans le premier volume³ et une dans le second⁴, consacrées exclusivement aux héroïnes cornéliennes, tandis que nombreux sont les travaux où elles s'inscrivent parmi d'autres figures féminines. Cependant, le caractère essentiellement descriptif de ces analyses montre que leurs auteurs ne cherchent pas à revendiquer une posture pleinement féministe, mais plutôt à mobiliser une approche analytique traditionnelle pour enrichir et compléter la tradition de l'héroïsme cornélien, qui demeure, jusqu'à nos jours, résistante. L'ouvrage de Constant Venesoen⁵ en offre également un exemple particulièrement représentatif. Selon le critique, le dramaturge peut aisément projeter l'image idéale de lui-même dans ses personnages masculins, tandis qu'il ne parvient à façonner ses héroïnes qu'à travers l'imitation de modèles existants, réels ou fictifs : « Si la création du héros est à sa manière une expérience personnelle, la création de l'héroïne, elle relève plutôt de l'apprentissage, de l'exploration et de l'expérimentation⁶. » Ce jugement paraît moins enclin à présenter le mécanisme de conférer les expériences personnelles ou acquises d'un auteur à ses personnages qu'à confirmer un préjugé selon lequel les héroïnes cornéliennes ne sont pas à la portée de leurs homologues masculins. Pour des raisons historiques évidentes, l'importance du sexe d'un auteur dans la création de ses personnages n'explique nullement le succès que Racine a remporté avec ses héroïnes connues pour être psychologiquement naturelles. Dans le cas de Corneille, au contraire, que son sexe l'empêche de bien créer ses héroïnes semble tacitement tenu pour acquis. À partir de ce biais, la particularité des héroïnes cornéliennes, que Venesoen considère à juste titre comme enclines à briser « l'image et le préjugé d'une féminité toute en douceur, en délicatesse et en pudeur⁷ », ne paraît plus comme une innovation révélatrice, fondée sur des conceptions existantes mais probablement inexplorées, mais comme un imaginaire artificiel. Le contraste chez Venesoen entre la méfiance, à l'égard de la manière dont Corneille crée ses héroïnes, et l'affirmation de la nouveauté, que le même auteur leur a conférée, démontre la pression implicite qui pèse sur une analyse des héroïnes cornéliennes, confrontées à l'immense réputation que trois siècles de réception ont attribuée à leurs homologues masculins. De toute évidence, durant cette période en Europe, les personnages féminins chez Corneille ne constituent pas encore un ensemble : les analyses ne se développent qu'en fonction de celles des modèles masculins.

Par contraste, le monde anglophone adopte une perspective relevant au sens strict du féminisme, destinée presque exclusivement à rendre visible l'oppression des femmes par le patriarcat dans les œuvres créées sous l'Ancien Régime. À titre d'exemple, selon

² *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle* [1978], éd. Wolfgang Leiner, Tübingen/Paris, Narr/Éditions Place, 1984 ; et *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle*, dir. Wolfgang Leiner, Tübingen/Paris, Narr/Éditions Place, 1984.

³ Cecilia Rizza, « La condition de la femme et de la jeune fille dans les premières comédies de Corneille », dans *Onze études sur l'image de la femme...*, *op. cit.*, p. 129-146 ; Wolfgang Leiner et Sheila Bayne, « Cinna ou l'agenouillement d'Émilie devant la Clémence d'Auguste », dans *ibid.*, p. 147-164.

⁴ Giovanna Malquori Fondi, « D'une image inquiétante à une image rassurante : la femme dans deux comédies de Corneille », dans *Onze nouvelles études sur l'image de la femme...*, *op. cit.*, p. 55-76.

⁵ Constant Venesoen, *Corneille apprenti féministe : de Mélite au Cid*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1986.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

Domna C. Stanton, le pouvoir monarchique exercé par l'héroïne éponyme de *Pulchérie* est jugé comme éphémère, puisqu'il finit par passer à l'époux de Pulchérie⁸. De même, selon Mitchell Greenberg, dans *Horace*, l'attachement de Sabine aux valeurs domestiques et amicales semble remettre en question la valeur publique incarnée par son mari⁹. Dans ces analyses se manifeste une volonté estimable de renverser une tradition ancrée dans la recherche cornélienne encline à naturaliser l'oppression des femmes. Cependant, une telle approche analytique tend à être réductrice, en assignant aux figures féminines deux destins opposés mais également limités : d'une part, un statut suprême mais temporaire, suivi d'une infériorité inévitable face aux hommes (comme l'héroïne éponyme dans *Pulchérie*) ; d'autre part, une opposition issue des valeurs féminines, définies comme contraires à celles des hommes (comme Sabine dans *Horace*). Les travaux de D. Stanton et de M. Greenberg s'inscrivent dans un courant académique en mutation, qui va de la mise en avant de « la victimisation de la femme dans/par les discours dominants » à l'analyse de « l'agentivité » féminine¹⁰. La lecture féministe anglophone à l'égard des œuvres classiques françaises est née d'un contexte particulier, où les enseignants-chercheurs spécialistes du XVII^e siècle doivent susciter l'intérêt de leurs élèves et de leurs lecteurs en empruntant des pistes de lecture qui leur sont familières, au premier rang desquelles figure la perspective de *gender studies*¹¹. Cette perspective de recherche jouit encore d'une grande vitalité dans le monde anglophone, comme en témoigne l'article de David F. Arabia consacré à *Othon*, selon lequel l'héroïsme est plutôt porté par les héroïnes¹².

Toutefois, il n'en va pas de même en France. La revue *Dix-septième Siècle*, par exemple, a consacré en 1984 un numéro spécial aux pouvoirs féminins¹³, tandis que le numéro suivant spécifiquement dédié à la question féminine n'a paru que bien plus tard, en 2009¹⁴. Cet écart temporel démontre avec force que la communauté académique française n'avait pas accordé la même importance que ses collègues anglophones à l'approche féminine. S'agit-il d'une misogynie pure ou d'une insatisfaction face à une lecture qui n'était pas encore florissante, car elle apparaissait comme presque uniquement centrée sur l'opposition entre hommes et femmes ? Nous nous permettons de ne pas trancher avec certitude, mais il est nécessaire de souligner que, contrairement à l'image d'Athéna jaillissant tout armée du crâne de Zeus, une approche critique ne saurait émerger d'emblée comme toute parfaite et irréprochable. D'autant plus que la critique visant l'approche féminine n'est jamais entièrement neutre, dans la mesure où la misogynie peut tout à fait revêtir les apparences d'un discours purement technique¹⁵. C'est à partir des analyses, probablement « immatures », qui sont consacrées à tous les aspects de la production littéraire, que se systématise une autre manière, d'approche féminine, d'écrire l'histoire de la littérature.

⁸ Domna C. Stanton, « Power of sexuality: the blind of Corneille's *Pulchérie* », dans *Women & Literature*, vol. 1, éd. Janet Todd, New York et London, Holmes & Meier Publishers, 1980, p. 236-247.

⁹ Mitchell Greenberg, « *Horace*, Classicism, and Female Trouble », *Romantic Review*, n° 74, 1983, p. 271-292.

¹⁰ Domna C. Stanton, « Les études de femmes, de genre et de sexualité aux États-Unis », dans *La Littérature, le XVII^e siècle et nous : dialogues transatlantique*, dir. Hélène Merlin-Kajman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 201.

¹¹ Faith E. Beasley, « La voix des ombres : les femmes et la création du/au XVII^e siècle », dans *La Littérature, le XVII^e siècle et nous : dialogue transatlantique*, op. cit., p. 223-224.

¹² David Franco Arabia, « L'héroïsme déplacé : une analyse des espaces scéniques et politiques dans *Othon* de Corneille », *Early Modern French Studies*, juin 2025, p. 1-16.

¹³ « Les pouvoirs féminins au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 144, 1984.

¹⁴ « La femme et son statut en Europe au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 244, 2009.

¹⁵ Bertrand Lançon et Adeline Gargam, *Histoire de la misogynie* [2012], Paris, Arkhé, 2020.

Les efforts inlassables des chercheurs anglophones spécialistes du XVII^e siècle français contribuent non seulement à réexaminer la représentation des figures féminines dans la littérature, mais aussi à redécouvrir les autrices ainsi que le contexte de leur production littéraire¹⁶. À l'instar des travaux anglophones principalement consacrés aux femmes savantes habituées aux salons littéraires parisiens¹⁷, les travaux français s'articulent autour d'un corpus plus large allant jusqu'aux femmes dramaturges, parisiennes et provinciales¹⁸. Il émerge dès lors un thème plus précis sur la présence féminine dans le champ théâtral – non seulement les femmes dramaturges, mais aussi les actrices¹⁹ et les spectatrices²⁰. Au début du XXI^e siècle s'est ainsi constitué un ensemble de savoirs, qui met en lumière la place des femmes dans la production et la réception des œuvres dramatiques. Surgit aussi la possibilité d'une étude sur la manière dont cette sphère féminine influence la création des personnages féminins, à l'image de l'article que Claude Bourqui a consacré aux héroïnes de *Sophonisbe*, qui parlent et agissent selon des logiques largement discutées par le public féminin d'alors, telles que la prise d'initiative dans le divorce ainsi que l'ambivalence de la jalousie et de la solidarité entre femmes²¹. Notre siècle a vu de surcroît une appropriation des *queer studies* à l'analyse des héroïnes cornéliennes, à l'exemple de l'article que Matthieu Dupas a consacré au caractère *queer* de l'héroïne éponyme de *Sophonisbe*. Selon le critique, Corneille refuse de définir la reine carthaginoise comme purement amoureuse, caractéristique notamment attendue par les savants masculins comme l'abbé d'Aubignac²². De toute évidence, les chercheurs spécialistes du théâtre de l'âge classique parviennent à s'approprier les travaux de leurs collègues anglophones et à renouveler largement les études sur les figures féminines, réelles ou fictives, dans le domaine théâtral.

Il est aussi évident que Georges Forestier, dont les ouvrages parus dans les années 1990 marquent un moment décisif de la recherche cornélienne, ne paraît pas dialoguer avec cet essor. L'écart temporel peut en partie constituer une explication, quoique non décisive : quelques années après que l'étude cornélienne s'est éloignée du centre d'intérêt de Georges Forestier²³, l'article de M. Dupas évoqué plus haut parvient à éveiller une sorte d'enthousiasme au sein des chercheurs du théâtre français, y compris

¹⁶ Domna C. Stanton, « Les études de femmes, de genre et de sexualité aux États-Unis », *op. cit.*

¹⁷ Nous renvoyons aux travaux suivants : Caroline C. Lougee, *Le Paradis des Femmes. Women, salons, and social stratification in seventeenth-century France*, Princeton (É.-U.), Princeton University Press, 1976 ; Joan DeJean, *Tendre Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York (É.-U.), Columbia University Press, 1991.

¹⁸ Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, 1993 ; Myriam Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

¹⁹ Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.

²⁰ Véronique Lochert, *Les Femmes vont aussi au théâtre. Les spectatrices dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2023.

²¹ Claude Bourqui, « Corneille, 1663 : une Sophonisbe “pour les dames” », *Études Épistémè* [en ligne], n° 42, 2022, n. p. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/episteme/15888> [consulté le 20 août 2025].

²² Matthieu Dupas, « Sophonisbe *queer* ? Maîtrise de l'amour et genre chez les héroïnes cornéliennes », dans *Héros ou personnel ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, dir. Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 63-79.

²³ Lui-même s'en est expliqué d'un ton modeste et délicat : « C'est moi qui suis épuisé : après deux livres sur Corneille et un livre sur la tragédie où il est encore beaucoup question de Corneille, je suis passé à Racine auquel j'ai consacré près de dix ans, et je commence actuellement à me replonger dans Molière. » (Georges Forestier, « Corneille et la pratique des genres », dans *Pratiques de Corneille*, éd. Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 359.)

non dix-septiémistes²⁴, pour l'application des *queer studies*, et commence à ouvrir de nouvelles pistes de réflexions pour l'étude cornélienne. Il convient toutefois d'approfondir cette interrogation : Georges Forestier a-t-il exclu les personnages féminins sans réflexion explicite de son corpus de recherche, ou bien est-il confronté à des problématiques qui le conduisent à rédiger l'*Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre* (1996), puis à répondre, dans *Corneille. Le sens d'une dramaturgie* (1998), aux critiques que ce premier ouvrage a suscitées, et qui contribuent à définir le corpus de sa recherche cornélienne, lequel ne laisse pas beaucoup de place aux personnages féminins ?

Face aux problématiques capitales de la recherche cornélienne

En réalité, Forestier n'est pas entièrement étranger à la tendance des années 1980 consistant à réexaminer les figures féminines existantes, tout en s'y inscrivant avec une subtilité remarquable. Au lieu d'étudier les personnages féminins du XVII^e siècle, il remonte à l'analyse de la genèse des jeunes filles dans la comédie humaniste. L'enjeu est plus audacieux qu'on ne pourrait l'imaginer, dans la mesure où la conception de ce rôle-type « timide, effacé et passif²⁵ » semble clore toute possibilité de discussion. En revanche, en contextualisant la disparité entre la présence scénique extrêmement réduite de la jeune fille comique et la place théoriquement centrale qu'elle occupe dans l'action principale (« l'objet de la quête amoureuse du jeune [protagoniste] et des manœuvres de ses auxiliaires²⁶ »), Forestier dévoile le mécanisme consistant à créer « l'illusion de [la] présence permanente²⁷ » à partir de cette visibilité minimale. Avant la parution de son premier article fondateur consacré à un réexamen systématique du théâtre de Corneille²⁸, il apparaît déjà très « forestien », même lorsqu'il analyse un corpus du XVI^e siècle, qui s'éloigne du XVII^e siècle sur lequel sa renommée repose en grande partie²⁹. D'abord, il dresse une typologie très précise des différents prototypes des jeunes filles comiques, en distinguant notamment ceux de Larivey, dont l'origine italienne le singularise par rapport à ses confrères³⁰, afin d'éviter une discussion généralisante et réductrice. Ensuite, en adoptant un point de vue synchronique, il compare la présence scénique des personnages féminins dans la comédie et dans la pastorale, pour formuler une hypothèse fondée sur des facteurs esthétiques : si le théâtre de l'époque permet une abondante visibilité féminine dans la pastorale, la réduction de celle-ci dans la comédie résulte davantage d'un biais esthétique que d'une convention sociologique³¹. On voit par là que Forestier aborde

²⁴ Dans des discussions informelles, lorsque j'évoquais le sujet de ma thèse, à savoir les personnages féminins chez Corneille, de nombreux spécialistes du théâtre ont presque immédiatement mentionné l'article de M. Dupas consacré à *Sophonisbe*. Se manifeste par là une curiosité, pour le moins, à l'égard de l'application des théories anglo-saxonnes contemporaines aux études des œuvres classiques françaises.

²⁵ Georges Forestier, « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVI, 1, 1984, p. 7.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ Nous renvoyons à l'article que Forestier a consacré à *Suréna* (« Corneille et la tragédie : hypothèse sur l'élaboration de *Suréna* », *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 141-168).

²⁹ Georges Forestier est titulaire du prix de la Société d'Étude du XVII^e siècle (2000) pour la nouvelle édition des *Œuvres* de Racine (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999) ; ainsi que du prix de l'Académie française pour la biographie de Molière chez Gallimard (2018). Ses nombreuses publications et distinctions font parfois oublier que son champ d'étude ne se limite pas au théâtre du XVII^e siècle, mais inclut également le théâtre humaniste, comme en témoigne son ouvrage : *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars* (1988).

³⁰ « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », art. cité, p. 9, p. 14, p. 17.

³¹ *Ibid.*, p. 10-11.

une question à proprement parler féminine, qui concerne le rapport entre les genres dramatiques et la présence féminine sur scène, avant de conduire son analyse vers l'une des problématiques centrales de sa réflexion dramaturgique : quelle forme d'illusion théâtrale un procédé dramaturgique est-il susceptible de produire³² ? Forestier utilise la réponse à cette problématique – l'illusion de la présence scénique permanente que nous avons évoquée plus haut – pour mesurer à nouveau la place occupée par le rôle de la jeune fille de la comédie humaniste dans l'histoire du théâtre français : bien que, comme son prototype de la comédie antique, elle soit porteuse d'une caractéristique passive et qu'elle ait une fonction dramatique décorative, elle s'en distingue nettement par cette illusion et marque ainsi un progrès dans la représentation de ce type de la figure féminine comique³³. Il convient de constater que Forestier n'examine pas ces personnages féminins sous un prisme strictement féministe, mais la responsabilité qui le conduit à les présenter conformément aux données historiques permet de livrer une vision impartiale dégagée du biais sexiste, incarné ici par la sous-estimation voire la négligence de leurs progrès par rapport à leurs prédécesseuses. C'est dans le même esprit que Forestier démêle les données historiquement informées relatives aux héroïnes cornéliennes des biais créés au fil de la réception dans l'*Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre* (1996).

En effet, Forestier observe à juste titre que la conception de l'héroïsme cornélien se fonde à la fois sur une tradition qui s'attache à réduire l'ensemble des œuvres du dramaturge à la « tétralogie » (*Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*) ainsi que sur une lecture simplificatrice encline à dégager des « points communs » de l'œuvre cornélienne à partir de cette tétralogie. Le « héros cornélien », expression initiée par Gustave Lanson, en fournit un exemple représentatif. Selon le critique, les héros cornéliens sont définis par une forme de volonté intellectualisée et raisonnée. Les héroïnes cornéliennes, quant à elles, apparaissent comme une transposition féminine de leurs homologues masculins³⁴. Ceux qui cherchent à s'y opposer, totalement ou du moins partiellement (Maria Tastevin³⁵ et Constant Venesoen³⁶ pour le monde francophone, et Mary J. Muratore³⁷ ainsi que Josephine A. Schmidt³⁸ dans le monde anglophone), fondent leurs travaux sur la remise en cause de cette image féminine subordonnée à la figure masculine. Avant Forestier, donc, qu'elles soient favorables ou défavorables aux héroïnes cornéliennes, les analyses convergent vers l'idée d'un prototype incontournable du « héros cornélien » ; mais peut-on véritablement soutenir l'existence d'un tel prototype ? De son côté, Forestier soulève la problématique fondamentale de ces divergences, en interrogeant la nature des critères que l'on attribuait sans distinction aux « héros cornéliens » :

L'héroïsme cornélien est donc le résultat de l'accrétion de deux impératifs esthétiques d'origine différente. L'un, qui tourne le dos à la conception aristotélicienne de l'identification, postule un héros innocent et vertueux afin que le public s'attache à lui. L'autre, issu au contraire d'Aristote, postule que la peinture des caractères des principaux personnages – héros ou criminels – exige la perfection³⁹.

³² Sans entrer dans les détails, il convient de rappeler que selon Georges Forestier, Corneille recourt à l'in vraisemblance historique pour créer l'illusion de faire revivre l'histoire sur scène, tandis que Racine s'appuie sur la puissance des passions meurtrières pour produire l'illusion de l'inévitabilité du destin tragique.

³³ Art. cité, p. 19.

³⁴ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895.

³⁵ Maria Tastevin, *Les Héroïnes de Corneille*, Paris, Édouard Champion, 1928.

³⁶ Constant Venesoen, *op. cit.*

³⁷ Mary J. Muratore, *The Evolution of the Cornelian Heroine*, Maryland (É.-U.), Studia Humanitatis, 1982.

³⁸ Josephine A. Schmidt, *If there are no more heroes, there are heroines: A Feminist Critique of Corneille's Heroines: 1637-1643*, Lanham (É.-U.), University Press of America, 1987.

³⁹ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre* [1996], Genève, Droz, 2004, p. 223.

Sans engager une discussion spécifique sur les personnages féminins chez Corneille, Forestier y a largement contribué, en rendant vaine toute tentative de les référer à un modèle intenable. À travers un déplacement du terme susceptible de porter les valeurs éthiques (« héros ») vers l'expression souvent évoquée par le dramaturge et marquée par un trait purement technique (« premier acteur »), Forestier met l'accent sur la manière dont Corneille définit les personnages principaux de la tragédie par le péril de mort et les fait se dégager de ce péril sans contrevenir aux contraintes explicites ou implicites de son époque, au premier rang desquelles figure l'exigence d'une vertu parfaite⁴⁰. Afin d'étayer cette hypothèse, Forestier évoque plusieurs pièces sérieuses créées entre 1640 et 1651 et parvient à un résultat d'analyse inattendu : aucune héroïne n'est véritablement placée au centre de ses développements. L'un des personnages emblématiques, la Cléopâtre de Syrie de *Rodogune*, se trouve totalement exclue du cercle des « héros ». Dans la perspective de Forestier, la reine syrienne est en effet antagoniste du « premier acteur », en ce qu'elle ne subit pas le péril de mort mais l'impose à ses fils. Cette typologie apparaît comme contre-intuitive d'un point de vue rétrospectif. Il est naturel d'attendre de Forestier, lui qui a renouvelé la manière d'écrire l'histoire du théâtre de l'âge classique à partir de données historiques, qu'il propose une lecture susceptible de réévaluer la disparité considérable entre l'attention accordée aux personnages masculins et féminins. Or, Forestier semble au contraire renforcer l'image d'un Corneille qui excelle à attacher le public plutôt aux personnages masculins, alors même que c'est Corneille lui-même qui invite ses lecteurs à découvrir ce qu'il y a à admirer chez cette héroïne :

Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent⁴¹.

Toutefois, rappelle Forestier, il ne faut pas confondre les différents critères esthétiques pour évaluer cette héroïne. Au point culminant de son analyse de la « situation bloquée » qui immobilise Antiochus – « premier acteur » selon Corneille (et, par conséquent, selon Forestier), caractérisé par son refus inébranlable de se dégager du péril de mort par des gestes criminels, voire meurtriers –, la reine syrienne est clairement présentée comme une « criminelle parfaite », capable de susciter l'admiration par le raffinement même de son désir de régner⁴². En faisant de Cléopâtre l'antagoniste du « premier acteur », Forestier expédie cette héroïne, particulièrement controversée au cours des siècles de réception⁴³, hors du cercle des « héros cornéliens ». Cependant, la relégation au second rang des personnages féminins selon un point de vue axé sur le personnage central ne doit pas nécessairement signifier leur marginalisation totale dans l'analyse⁴⁴. Forestier démontre, en retraçant les paratextes de Corneille, que les propositions inhumaines de Cléopâtre et de Rodogune n'ont pas seulement pour fonction d'acheminer l'action principale vers un dénouement prescrit par les données historiques, mais ont aussi, et surtout, pour objet de

⁴⁰ Voir notamment le chapitre : « La tragédie héroïque : surmonter la contradiction », *op. cit.*, p. 199-269.

⁴¹ « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », dans Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique* [1999], éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF-Flammarion, 2021, p. 78-79.

⁴² Sur ce point, voir Georges Forestier, *op. cit.*, p. 214-225, et p. 252-256.

⁴³ Sans entrer dans les détails, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, les commentateurs découvrent en la Cléopâtre de *Rodogune* une persévérance admirable dans le crime, tout en reconnaissant qu'elle demeure horripilante moralement en tant que mère infanticide et difficile à classer même parmi les tyrans du théâtre de Corneille.

⁴⁴ Je remercie vivement Liliane Picciola d'avoir souligné ce point lors de la soutenance de ma thèse consacrée aux personnages féminins chez Corneille.

faire éclater les vers qu'elles prononcent, empreints des passions avec lesquelles le poète doit toucher le cœur du public⁴⁵.

En somme, Forestier témoigne de sa sensibilité aux recherches sur les personnages féminins, florissantes dans les années 1980, bien que ce terrain de recherche à cet égard semble se situer en dehors de l'horizon de la recherche cornélienne. Son orientation vers les personnages masculins dans l'évaluation des tragédies du dramaturge, telle qu'elle est formulée dans son *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, résulte de la nécessité pressante de remettre en cause, avant tout, la tradition académique qui assigne indistinctement tous ses protagonistes à un modèle héroïque irréel. Cependant, la distinction qui sépare le « premier acteur » du reste des protagonistes au sein d'une pièce ne désigne nullement une hiérarchie quant à l'importance analytique qu'il convient de leur accorder. D'un côté, en tant que l'un des premiers à considérer les paratextes de Corneille comme des arguments rigoureux de ses analyses, Forestier ne peut pas échapper entièrement aux commentaires formulés par le dramaturge à l'égard de ses personnages féminins. Le type de la reine en fournit un exemple probant : instruit par le paratexte cornélien relatif à la réinterprétation des données historiques, Forestier reconnaît, en la Cléopâtre d'Égypte de *La Mort de Pompée*, « le premier prototype dans son théâtre de la reine qui sait ce qu'elle se doit et qui fait passer l'amour après les considérations dues à son rang⁴⁶ » ; sur ce modèle, il voit en Rodelinde dans *Pertharite* « une vraie reine cornélienne, qui sait ce qu'elle se doit⁴⁷ ». De l'autre, puisque Corneille articule étroitement son action principale (qui relève souvent d'une crise politique ou d'un péril de mort menaçant le personnage central) à l'épisode amoureux, ses personnages masculins interagissent fréquemment avec les héroïnes, auxquelles ils doivent répondre. Ainsi, l'avancement même de l'analyse de Forestier le conduit à interroger la manière dont Corneille inscrit les figures féminines au sein d'une action le plus souvent structurée autour d'un protagoniste masculin ; il s'agit, rappelons-le, du corollaire de la fidélité à la dramaturgie propre du dramaturge.

Transposer l'approche « forestienne » à l'étude des personnages féminins

Dans son *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, en s'attachant à étayer l'hypothèse d'une continuité du système tragique de Corneille – continuité qui s'étend d'*Horace* à *Suréna* –, Forestier ne mentionne que très rarement les pièces tardives du dramaturge, à l'exception de cette ultime tragédie⁴⁸. Dans cette perspective, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie* constitue une étude complémentaire du point de vue des sources premières, en élargissant le corpus aux pièces représentées tardivement, notamment *Othon* et *Tite et Bérénice*. S'il est aisé de constater que Forestier demeure fidèle à son approche analytique, généralement centrée sur l'étude de l'héroïsation du « premier acteur » dans chacune de ces deux pièces, il n'en reste pas moins que la présence féminine y connaît un accroissement considérable.

En analysant *Othon*, pièce souvent considérée comme l'une des plus « politiques » du théâtre cornélien, Forestier souligne, de manière latérale, la place singulière que le dramaturge accorde aux personnages féminins : tout en se réclamant d'une fidélité rigoureuse aux données historiques rapportées par Tacite, Corneille place au centre d'une cour formée de trompeurs et de trompés, et au croisement d'enjeux politiques et

⁴⁵ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 163-172.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 251.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁸ Bénédicte Louvat, « La vieillesse de Corneille face à la critique », dans *Pratiques de Corneille, op. cit.*, p. 334.

matrimoniaux, une héroïne entièrement inventée, Camille. Dans la mesure où le mariage avec elle, nièce de l'empereur Galba, représente l'ascension au principat, elle est trompée par Othon qu'elle aime et ment aux autres courtisans qui cherchent à la lier à Pison pour servir leurs intérêts. Symétriquement, l'amante d'Othon, Plautine, est la seule à n'être ni trompeuse ni trompée dans les affaires de cabinet, en ce qu'elle ne souhaite que le bonheur de son amant et celui de son père⁴⁹. Le passage que Forestier consacre à ces personnages féminins est relativement bref, quoique révélateur. D'un côté, parce qu'il est confronté à la nécessité primordiale de délivrer Othon du biais qui le considère comme l'incarnation du « degré zéro de l'héroïsme⁵⁰ », de l'autre, bien que moins décisif, parce que la pauvreté des sources historiques liées aux héroïnes ainsi que la place marginale qu'elles occupent dans l'action principale (où Othon manifeste son héroïsation en affrontant une cour corrompue au moyen d'une stratégie de mensonge⁵¹) restreignent largement une analyse fondée principalement sur des données historiques et des paratextes contemporains. Dans l'épilogue de cet ouvrage, que Forestier consacre à *Tite et Bérénice*, l'histoire lui fournit au contraire des indications très concrètes pour analyser de manière plus approfondie les héroïnes de cette comédie héroïque.

On ne s'étonne pas que Forestier articule ses analyses autour d'un malentendu selon lequel Corneille aurait « compliqué » la pièce minimaliste de Racine en y introduisant un quatuor amoureux – malentendu, rappelons-le, nourri par la légende voulant que le vieux dramaturge soit entré en concurrence avec son jeune rival autour d'un même sujet dramatique à savoir la séparation dite « définitive » entre Bérénice et Tite. En réalité, la particularité de *Tite et Bérénice* parmi toutes les pièces sérieuses de Corneille réside dans sa matrice dramatique même, dont les enjeux politico-sentimentaux sont entièrement fournis par les données historiques : l'amour entre Tite et Bérénice ainsi que leurs deux séparations, les affaires ambiguës entre Tite et Domitie, le mariage de cette dernière avec Domitian, ainsi que la transmission du pouvoir de Tite à Domitian⁵². Forestier souligne à juste titre que la situation bloquée qui immobilise Tite est déclenchée simultanément par les deux héroïnes : d'une part, l'absence de Bérénice à la cour romaine laisse son cœur indisponible à toute autre femme ; d'autre part, Domitie, désireuse du trône et recevable aux yeux du Sénat pour devenir impératrice grâce à son identité romaine, apparaît comme la seule option politiquement envisageable pour Tite⁵³. En rappelant la matrice tragique de *Rodogune* dans l'évaluation de l'héroïsme porté par Tite (qui consiste, selon lui, « à ne pas choisir entre des solutions inacceptables afin de rester fidèle à soi⁵⁴ »), Forestier suggère ainsi une parenté restée inexplorée avant lui entre la situation bloquée d'Antiochus et celle de Tite, toutes deux imposées par les deux femmes qui leur sont proches : Antiochus, pris entre les propositions inhumaines de sa mère et de son amante ; Tite, confronté à deux unions dont aucune ne lui paraît acceptable. Dans le prolongement de ces analyses, la différence majeure entre ces deux situations dramatiques tient à la manière dont Corneille représente les personnages féminins. Dans *Rodogune*, Cléopâtre ordonne à ses deux fils de supprimer Rodogune comme elle n'hésite pas à éliminer tous ceux qui peuvent entraver son règne, tandis que Rodogune propose, en réaction stratégique, que l'un des deux attente à la vie de leur mère⁵⁵. *Tite et Bérénice*, de son côté,

⁴⁹ Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998, p. 89-93.

⁵⁰ Id., *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, op. cit., p. 205.

⁵¹ Id., *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, op. cit., p. 101.

⁵² *Ibid.*, p. 107.

⁵³ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁵ Examen de *Rodogune*, dans Corneille, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 202-203. À l'exception des indications particulières, toutes nos

se caractérise par un tournant sentimental exceptionnel : Bérénice se sent peignée en croyant percevoir, dans l'indifférence apparente de Tite, la crainte qu'il ne lui soit plus fidèle (v. 886-893) ; quant à Domitie, elle n'est nullement une ambitieuse aveuglée, mais une femme déchirée entre son désir du sceptre et son amour pour Domitian (v. 1-10). Pour expliquer ce tournant, il ne suffit pas d'invoquer la différence générique entre ces deux pièces ; il nous paraît nécessaire de recourir, à la manière « forestienne », aux sources historiques et littéraires susceptibles d'avoir influencé la création de Corneille, en y articulant un contexte encore peu exploré dans l'étude cornélienne : le contexte socio-culturel féminin que nous avons évoqué plus haut.

En effet, le théâtre créé à partir des années 1660, tant pour la comédie que pour les genres sérieux, se caractérise par une sensibilité marquée aux questions matrimoniales. Comme l'indique Lise Michel, « les thématiques du mariage, des relations entre hommes et femmes et de l'émancipation féminine sont les questions centrales des discussions et débats de salon⁵⁶. » Corneille n'y fait pas exception, en attachant la thématique matrimoniale au sujet politique dans lequel il excelle. Ses héroïnes peuvent ainsi se servir de leur mariage comme d'un instrument pour intervenir dans les affaires politiques. *Sertorius* en fournit un exemple emblématique : aucune des héroïnes ne cherche à épouser le héros éponyme par amour, mais chacune selon la nécessité politique qui lui est propre⁵⁷. Cette nouveauté ne tient pas seulement à la volonté de Corneille de renouveler son théâtre dès la composition de *Nicomède*⁵⁸, mais également à sa sensibilité aux évolutions du goût de son public, au sein duquel les spectatrices occupent une place particulièrement influente⁵⁹. Tout comme il lit assidûment les ouvrages historiques pour composer des pièces capables de produire l'illusion du vrai historique, Corneille se réfère également à des œuvres féminines – dont la familiarité auprès du public est assurée par leur succès commercial – afin de rendre vraisemblable la psychologie des figures féminines inscrites dans la tradition littéraire.

Dans les années 1660-1670, en particulier, *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques* (1642) semblent constituer l'une des principales références du dramaturge. Cet ouvrage, attribué à Georges de Scudéry, est très probablement le fruit de sa coopération avec sa sœur, Madeleine de Scudéry, si ce n'est le travail entièrement dû à cette dernière sous pseudonyme⁶⁰. La réimpression « une bonne dizaine de fois au cours des vingt-cinq années suivantes⁶¹ » démontre son succès exceptionnel et continu. L'œuvre est caractérisée, selon Joan DeJean, par un refus de limiter l'histoire des héroïnes « au simple récit de leur abandon et de leur souffrance⁶² ». Cette subjectivité féminine entre en résonance avec plusieurs héroïnes cornéliennes. Il est par exemple envisageable d'observer une sorte de parenté entre la Bérénice scudérienne, qui souhaite que son amant

références à Corneille sont empruntées aux trois tomes de l'édition de G. Couton, publiée entre 1980 et 1987, avec l'abréviation de « OC ».

⁵⁶ Lise Michel, « Discours misogynes et plaisanteries sur le cocuage dans la littérature mondaine autour de 1660 », dans *L'Invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècle)*, dir. Carine Barbaferi et Jean-Christophe Abramovici, Louvain, Peeters, 2013, p. 301-314, p. 309.

⁵⁷ « Mes deux héroïnes [*i. e.* celles de *Sertorius*] ont le même caractère, de vouloir épouser par ambition un homme pour qui elles n'ont aucun amour, et le dire à lui-même ; et toutefois je crois que cette ressemblance se trouvera si diversifiée par la manière de l'exprimer que beaucoup ne s'en apercevront pas. » (Lettre de Corneille à l'abbé de Pure, le 3 novembre 1661, OC III, p. 8.)

⁵⁸ Avis *Au Lecteur* de *Nicomède*, OC II, p. 639.

⁵⁹ Avis *Au lecteur* d'*Édipe*, OC III, p. 18-19.

⁶⁰ Joan DeJean, « Un grand siècle pour les femmes auteurs », dans *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I, dir. Martine Reid, Paris, Gallimard, 2020, p. 503.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 502.

Titus n'ait qu'elle dans le cœur, afin que pouvoir quitter Rome satisfaite⁶³, et celle créée par Corneille, qui déclare à son amant avant de quitter Rome « triomphante » (v. 1724) : « Votre cœur est à moi, j'y règne, c'est assez » (v. 1714). Loin d'être un « vieil » auteur déconnecté de son public et laissant sa création se dessécher, le dramaturge demeure, au contraire, aussi attentif aux intérêts de son public féminin qu'il est fidèle à son propre système dramaturgique.

À partir de cette observation, il convient de réexaminer *Sophonisbe*, tragédie qui figure parmi les pièces sérieuses auxquelles Forestier accorde le moins d'attention. La singularité de ce cas, par rapport aux autres œuvres peu mentionnées⁶⁴, tient au fait que Forestier ne néglige nullement la fable qui en constitue le sujet dramatique : Sophonisbe choisit la mort afin de ne pas se soumettre au joug romain. Toutefois, Forestier, comme la plupart des spécialistes du théâtre français du XVII^e siècle, s'intéresse moins à la version cornélienne qu'à l'adaptation de Mairet ; et ce, sans surprise, dans la mesure où cette dernière privilégie nettement la dimension amoureuse de l'intrigue, tandis que la version de Corneille, à l'instar de celles de ses prédécesseurs, en souligne davantage la portée politique⁶⁵. Mais n'est-il pas possible de mobiliser l'approche analytique appliquée par Forestier à *Tite et Bérénice*, afin de montrer que la singularité de la *Sophonisbe* de Corneille tient précisément à sa fidélité aux sources historiques – sources qui ne cherchent nullement à conférer une aura héroïque aux deux époux de l'héroïne, contrairement aux versions proposées par les prédécesseurs du dramaturge ? De surcroît, et il n'est jamais trop de le souligner, la place privilégiée et exclusive accordée à l'héroïne et la désacralisation des personnages masculins entrent en résonance avec *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, qui invitent leurs lecteurs non seulement à plaindre Sophonisbe mais aussi, et surtout, à ne pas approuver Massinisse, qui a « vécu quatre-vingts ans après [la perte de sa femme], et toujours ami des Romains⁶⁶ ». Par ailleurs, pour créer sa propre *Sophonisbe*, Corneille n'est-il pas tout aussi fidèle à une lecture nourrie probablement d'un extrait frappant des *Femmes illustres ou les Harangues héroïques* – « Il lui envoya la mort⁶⁷ » –, qu'à son propre système dramatique, en mettant en évidence la violence conjugale qui éclate lorsque le dernier époux de Sophonisbe, Massinisse, lui « envo[ie] du poison⁶⁸ » ?

Dans le prolongement de ces interrogations, il nous revient de proposer une approche destinée à lire le théâtre de Corneille à la lumière des études de genre et de Forestier. Le premier enjeu consiste à explorer la création cornélienne à partir du contexte socio-culturel féminin : il faut prendre en compte non seulement les personnes qui entourent

⁶³ Bérénice déclare à Titus : « Vous donnerez une Femme à l'illustre Titus, pour contenter le caprice du Peuple : mais vous ne donnerez point de Rivale à Bérénice. Elle sera seule en votre âme, comme vous êtes seule en la sienne : et quoi qu'éloignée de vous, elle sera pourtant toujours présente à votre esprit : si cela est ainsi, je souffrirai mon exil avec patience. » (Madeleine de Scudéry [attribué à], *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, éd. Claude Maignien, Paris, Côté-femmes, 1991, p. 100.)

⁶⁴ À l'instar de *Sophonisbe*, Forestier accorde peu d'attention à *Agésilas*, *Attila* et *Pulchérie*. Si *Attila* fait partie du corpus mobilisé pour l'étude des relations entre Corneille et Molière – étude qu'il développera dans ses ouvrages biographiques consacrés à Molière, au premier rang desquels *Molière, le mystère et le complot* (Paris, Hermann, 2023) –, *Agésilas* et *Pulchérie* demeurent, quant à elles, demeurent peu étudiées, aussi bien par Forestier que, plus généralement, par les spécialistes de Corneille.

⁶⁵ Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, op. cit., p. 58.

⁶⁶ *Les Femmes illustres*, op. cit., p. 77.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Préface de *Sophonisbe*, OC III, p. 382. Notre analyse approfondie fondée sur cette observation paraîtra, intitulée : « Une héroïne bigame surmontant la violence conjugale : la Sophonisbe reconfigurée par Pierre Corneille ».

l'auteur (son public et les actrices qui incarnent ses héroïnes⁶⁹), mais aussi les discours relatifs qui s'y rapportent, tels que les commentaires sur les héroïnes cornéliennes lors de la querelle du *Cid* ainsi que celle de *Sophonisbe*. Le deuxième exige une attention particulière à l'évolution des types féminins, et plus singulièrement de certaines figures célèbres, dans l'histoire littéraire qui s'étend de l'Antiquité à l'époque de Corneille, comme Médée, Cléopâtre d'Égypte, Sophonisbe et Bérénice. Le troisième repose sur la conception propre au dramaturge et sur sa manière singulière d'associer ses héroïnes à l'action principale : par exemple en leur conférant une dimension politique et en mêlant ainsi leur amour avec les intérêts d'État, comme dans *Sertorius* que nous avons évoqué.

En guise de conclusion, la manière originale dont Forestier analyse les personnages féminins dans la comédie humaniste permet de considérer que son indifférence relative à l'égard des héroïnes cornéliennes ne procède nullement d'une résistance à une lecture de genre, mais que ses ouvrages consacrés au théâtre de Corneille (et en particulier aux genres sérieux) reflètent l'incompatibilité entre, d'une part, l'analyse des problématiques centrales propres aux études cornéliennes dans une perspective dramaturgique et, d'autre part, une analyse féministe centrée sur la représentation de l'oppression des femmes par le patriarcat dans le théâtre cornélien. Cette incompatibilité ne peut être levée que dans la mesure où se développe la mise en évidence de la présence féminine dans la production et dans la réception des œuvres littéraires, laquelle conduit à reconsidérer à quel point cette dimension féminine est capable de (re)définir la production théâtrale de l'âge classique – à travers les autrices qui proposent une vision révélatrice de la présentation des figures féminines, à travers les actrices qui jouent les personnages féminins, à travers les spectatrices qui contribuent à déterminer le goût de leur temps. À une époque où la possibilité d'engager une lecture centrée sur les héroïnes cornéliennes se voit confirmée – à l'exemple de l'article que Sandrine Berrégard a consacré aux trois dernières comédies du dramaturge⁷⁰ – il devient tout à fait envisageable d'évaluer la faisabilité de lire le théâtre de Corneille à la lumière des études de genre et de Georges Forestier.

Les mœurs peuvent constituer un point de départ des réflexions. Chez Corneille, comme Forestier ne cesse jamais de l'affirmer, l'élaboration de l'action principale fondée sur le choix du sujet dramatique préside aux mœurs des personnages. Mais les mœurs, qui selon Aristote doivent être « bonnes, convenables, semblables, et égales⁷¹ », peuvent s'expliquer de manières différentes voire controversées. Ainsi, la théorisation et la mise en place par Corneille méritent d'être explorées. Il convient d'abord de se demander si la hiérarchie de ces principes varie selon la nature des personnages, qu'ils soient issus de l'histoire ou de la mythologie, ou bien entièrement inventés. Il est possible, par exemple, de suggérer que les figures historiques ou mythologiques privilégieraient d'abord la ressemblance, tandis que les personnages inventés seraient créés plutôt selon la convenance (à « l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi, et le pays⁷² ») ; que tous ces personnages relèveraient ensuite du principe de la bonté avant de s'ajuster à celui de l'égalité, en évitant une contradiction dans leur manière d'agir et de s'exprimer. S'ensuivent des interrogations fondées sur une réflexion approfondie : Corneille est-il enclin à présenter ses héroïnes sous une perspective « proto-féministe », comme dans les

⁶⁹ À l'exemple de M^{lle} Beauchâteau, qui a créé le rôle de l'Infante du *Cid*, ainsi que de M^{lle} des Œillels, qui a créé le rôle de Viriate de *Sertorius*.

⁷⁰ Sandrine Berrégard, « Les personnages féminins dans les trois comédies de Corneille », *Malice* [en ligne], n° 19, 2025, n. p. URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/personnages-feminins-dans-trois-comedies-corneille> [consulté le 9 décembre 2025]

⁷¹ « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *op. cit.*, p. 78.

⁷² *Ibid.*, p. 81.

cas de Bérénice et de Sophonisbe que nous avons évoqués, aussitôt que le principe de la ressemblance est pleinement assuré ? La définition de la convenance que donne le dramaturge ne concernant pas le sexe, alors que ses contemporains tels que La Mesnardière ne manquent pourtant pas de souligner la dimension de sexe, sous-entendant un critère genré, Corneille s'autorise-t-il plutôt à conférer à ses héroïnes un caractère que Mathieu Dupas qualifie de *queer* dans l'article cité plus haut ? Dans la mesure où le dramaturge dégage manifestement les jugements moraux des principes de la bonté et de l'égalité, Corneille se permet-il de créer des personnages délivrés du regard moral, tels que Chimène et Sophonisbe, qui sont pourtant accusées pour avoir heurté la bienséance pendant les querelles qui les concernent ?

Par conséquence, dans l'époque contemporaine où le culte de l'héroïsme n'occupe plus une place privilégiée dans la société française⁷³, l'étude cornélienne, longtemps marquée par une attention particulière à la recherche de l'héroïsme sous toutes ses formes, peut encore susciter des perspectives nouvelles qui, rappelons-le, sont rendues possibles par le système dramaturgique propre à Corneille, comme Forestier n'a cessé de le montrer.

⁷³ François Azouvi, *Du héros à la victime : la métamorphose contemporaine du sacré*, Paris, Gallimard, 2024.