

Corneille à l'œuvre de Georges Forestier, ou comment lire les créations « héroïques » dans le théâtre français du XVII^e siècle

Hélène BABY

Université Côte d'Azur

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTELA)

À la fin du siècle dernier, avec son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Georges Forestier lançait un pavé dans la mare en rappelant que, pour Corneille, une fois étudiées « les principales questions de l'art poétique », « ce qui reste n'est que la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale et la politique¹ ». Et fidèle au dramaturge pour qui la notion de « héros » se borne à désigner le personnage principal qu'il appelle le « premier acteur », Georges Forestier rappelait que « Corneille utilise rarement le terme même de héros² » et affirmait qu'« on a dégagé un concept, celui d'héroïsme cornélien³ » et que « le concept de “héros cornélien” déterminé par des caractéristiques idéologiques ou éthiques, est absolument étranger à sa réflexion⁴ ». Il ouvrait ainsi la voie à une série de travaux, comme ceux d'Emmanuel Minel ou de Myriam Dufour-Maître⁵, qui ont permis d'émanciper le personnage cornélien de la seule dimension axiologique dans laquelle l'enfermait la critique.

Pourtant, qui dit « héroïque » à propos du théâtre français du XVII^e siècle ne peut toujours pas échapper, malgré tout ce qui a pu être écrit depuis la génétique théâtrale, et malgré tout l'apport de Georges Forestier, à l'écrasante référence de l'héroïsme cornélien. Cette année encore, en 2025, c'est de l'ouvrage de Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*⁶ qu'a été tiré le sujet d'agrégation de lettres⁷, invitant à réfléchir plutôt sur les personnages que sur l'action. Il est vrai que le programme du concours comportait *La Place Royale*, et donc le célèbre Alidor, ce personnage dont Georges Forestier avait pourtant bien démontré que sa singularité découlait du dénouement matrimonial paradoxal : « c'est le paradoxe constitutif de l'intrigue qui a déterminé la constitution de ce caractère⁸ ».

¹ *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 22.

² *Ibid.*, p. 211.

³ *Ibid.*, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ Emmanuel Minel, *Pierre Corneille, le héros et le roi : stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*, Paris, Eurédit, 2010 ; ou l'ouvrage dirigé par Myriam Dufour-Maître, *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Mont Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.purh.10077>.

⁶ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1963.

⁷ « Le monde extérieur a beau être là, – cadre, décor, lieux publics, coutumes, langage, conversations – les êtres sont vides de substance ; ces ombres interchangeables (jusqu'à Alidor), ces noms précieux sont à la poursuite de leur incarnation, cent personnages en quête de pesanteur. C'est que ces égoïstes sont, essentiellement, des solitaires. »

⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

Il faut donc remettre encore une fois l'ouvrage sur le métier, et tenter de lutter contre l'entêtement de la critique à ne voir que le personnage ou, comme l'écrivait Georges Forestier, à « se jeter aveuglément au plus profond de l'illusion dramatique⁹ ». Aussi nous ne proposons pas ici de réfléchir sur les personnages créés par Corneille, mais d'illustrer la démonstration de Georges Forestier quant à la nature exogène de la notion d'« héroïsme cornélien » en faisant le point sur ce que recouvre le mot « héroïque » lorsque cet adjectif est utilisé en France au XVII^e siècle pour qualifier certaines productions destinées à la scène. À cette fin, nous recensons les créations dramatiques affichant ce qualificatif dans leur intitulé générique au moment de leur première publication¹⁰ : un « poème¹¹ », deux « tragi-comédies¹² », une « comédie pastorale¹³ », un « opéra pastorale¹⁴ », cinq « pastorales¹⁵ », et huit « comédies¹⁶ ». Sans préjuger d'un éventuel héroïsme axiologique, nous proposons donc d'interroger ce corpus en fonction de son contexte de production, de la concurrence entre les genres et des choix dramaturgiques.

Un rapide survol chronologique montre que ces créations se concentrent sur la deuxième moitié du siècle et que seules trois d'entre elles apparaissent avant 1650. Ainsi, on rencontre en 1629 la *Célinde* de Balthazar Baro, dénommée « poème héroïque » et il faut attendre l'année 1643 pour la publication de la « comédie héroïque » de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Europe*, suivie la même année de *La Sidonie* de Mairet, à la nomination originale de « tragi-comédie héroïque ». Quatre ans après *Don Sanche d'Aragon*, « comédie héroïque » de Corneille en 1650, Pousset de Montauban exploite à nouveau l'appellation inventée par Mairet en proposant en 1654 la seconde « tragi-comédie héroïque » du XVII^e siècle avec son *Séleucus*. C'est en 1663 qu'apparaît la première « pastorale héroïque », intitulée *Les Amours d'Ovide* et signée Gilbert, appellation qui connaîtra une grande faveur après 1672. À partir de 1670 renaît la « comédie héroïque » avec la création, cette année-là, du *Policrate* de Claude Boyer et de *Tite et Bérénice* de Corneille, puis, en 1672, de *La Fille Viceroy* de Nanteuil, du *Mariage de Bacchus et d'Ariane* de Donneau de Visé, et de la *Pulchérie* de Corneille. Enfin, dans le dernier quart du XVII^e siècle, après les hésitations entre « pastorale » et « opéra », manifestes dans le titre « Opéra pastorale héroïque » pour la pièce de Gilbert *Les Peines*

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ L'« héroïco-comédie », *Les Soupçons sur les apparences* d'Ouville, Paris, Toussaint Quinet, 1650, n'entre pas dans ce corpus mais pourra servir de pierre de touche. De même, pour *La Princesse d'Élide* et *Don Garcie de Navarre* de Molière, nous suivons l'édition des *Œuvres complètes* de Molière par Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010) qui leur laisse l'intitulé de comédie, « Comédie de Molière de la Princesse d'Élide, mêlée de Danse et de Musique » (vol. 1, p. 519). De fait, *Don Garcie de Navarre* n'est publiée sous l'intitulé « comédie héroïque » qu'à partir du XVIII^e siècle.

¹¹ *La Célinde* de Baro, Paris, François Pomeray, 1629.

¹² *La Sidonie* de Mairet, Paris, Sommaville, 1643 et *Séleucus* de Pousset de Montauban, Paris, Guillaume de Luine, 1654. Nous la citerons dans l'édition du *Théâtre complet* de Jean Mairet, tome IV, Paris, Honoré Champion, 2019.

¹³ *Mélicerte*, de Molière, publiée en 1682. Nous suivons là encore l'édition citée des *Œuvres complètes* de Molière qui respecte l'intitulé de « comédie pastorale héroïque » (éd. citée, vol. II, p. 909).

¹⁴ *Les Peines et les plaisirs de l'amour*, de Gilbert, Paris, Olivier de Varennes, 1672.

¹⁵ *Les Amours d'Ovide* de Gilbert, Paris, Guillaume de Luyne, 1663 ; *Acis et Galatée* de Campistron, Paris, Christophe Ballard, 1686 ; *Coronis* de Chappuzeau, Paris, Christophe Ballard, 1691 ; *Issé* d'Houdar de La Motte, Paris, Christophe Ballard, 1697 ; *Myrtil et Mélicerte* de Nicolas Guérin, Paris, Pierre Trabouillet, 1699.

¹⁶ *Europe* de Desmarets, Paris, Henry Le Gras, 1643 ; *Don Sanche d'Aragon* de Pierre Corneille, Paris, Courbé, 1650 ; *Policrate* de Boyer, Paris, Claude Barbin, 1670 ; *Tite et Bérénice* de Pierre Corneille, Paris, Louis Billaine, 1671 ; *La Fille Vice-Roi* de Nanteuil, Hannover, Wolfgang Schwendimann, 1672 ; *Le Mariage de Bacchus et Ariane* de Donneau de Visé, Paris, Pierre Le Monnier, 1672 ; *Pulchérie* de Pierre Corneille, Paris, Guillaume de Luyne, 1673 ; et *La Princesse de Crète*, Paris, Christophe Ballard, 1688.

et les plaisirs de l'amour en 1672, s'impose le nom de « pastorale héroïque » pour désigner un sous-genre opératique¹⁷ aux côtés de la tragédie lyrique¹⁸ : *Acis et Galathée* de Campistron en 1686, *Coronis* de Chappuzeau de Baugé en 1691, *Issé* d'Houdar de La Motte en 1697, *Myrtil et Melicerte* de Guérin en 1699. On peut d'ailleurs penser que c'est cette mode qui pousse l'éditeur de Molière en 1682 à formuler l'intitulé posthume de « comédie pastorale héroïque » pour *Mélicerte*, comme pour *La Princesse de Crète* qui reprend en 1688 le nom de « comédie héroïque » pour une création « mêlée d'entrées de ballet¹⁹ ».

Comme on voit, se dessine un corpus hétérogène, où voisinent des genres distincts, des auteurs obscurs tel Nanteuil, des dramaturges connus comme Boyer, et jusqu'aux grands Corneille et Molière. Cependant, toutes ces créations semblent unifiées par la notion d'héroïque, dans le sens sociologique où Corneille l'emploie pour son *Don Sanche d'Aragon*, celui de la « dignité » des personnages, comme il l'explique dans l'épître à Monsieur de Zuylichem²⁰ : « J'ajoute [...] l'épithète de héroïque, pour satisfaire aucunement à la dignité de ses personnages ».

La comédie héroïque de Corneille : un personnel élevé

S'appuyant sur cette épître, Georges Forestier rappelait que la pratique cornélienne découle de la hiérarchie aristotélicienne entre sujet et personnages, et que dans la « comédie héroïque », l'adjectif « héroïque » est circonscrit à la seule qualité du personnel dramatique, tandis que le substantif « comédie » découle de la nature de l'action, quels que puissent être les renoncements admirables de ses personnages :

[...] c'est par la seule considération des actions sans aucun égard aux personnages qu'on doit déterminer de quelle espèce est un poème dramatique²¹.

Et c'est en reliant cette épître au *Discours* du Tasse²² que Georges Forestier a pu asseoir la neutralité axiologique de la notion d'héroïsme chez Corneille et, partant, l'inexistence d'un « héros cornélien » déterminé par des valeurs morales singulières. Tous les personnages « héroïques » du théâtre sérieux, tragique et tragi-comique, se ressemblent en effet, partageant les valeurs de l'illustre, qu'il soit illustre tragique ou illustre épique²³ : le roi agit en roi, le grand seigneur en grand seigneur et tous les dramaturges font « agir les rois et les princes selon les capacités propres à ce de type de personnages²⁴ ». C'est bien pourquoi l'excellent article de Gilles Revaz²⁵ sur la comédie héroïque et la tragédie situe la différenciation générique entre l'illusion mimétique et l'artifice, et pas sur les éventuelles valeurs héroïques de leurs personnages.

¹⁷ Bénédicte Louvat : « [...] les premiers opéras prennent la forme de pastorales », dans « De quelques créateurs mineurs : l'opéra français avant Lully », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, p. 81-97, cit. p. 92. DOI : <https://doi.org/10.3406/licla.1997.2637>.

¹⁸ Pour les distinctions entre opéra et pastorale héroïque, nous renvoyons à l'étude essentielle de Jean-Philippe Gersperrin, « Empires du trouble et de la paix. Remarques sur la "pastorale héroïque" à l'opéra », dans la revue *Fontenelle*, n° 10, 2012, p. 233-275.

¹⁹ *La princesse de Crète, comédie héroïque, mêlée d'entrées de Ballet*, Paris, Christophe Ballard, 1688.

²⁰ Dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 1984, p. 553.

²¹ *Ibid.*

²² *Essai de génétique théâtrale*, éd. citée, p. 114-115.

²³ *Discorsi dell'arte poetica; et in particolare del poema eroico*, Venise, 1587, fol. 7r (*Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. par F. Graziani, Paris, 1997).

²⁴ Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998, p. 69.

²⁵ Gilles Revaz, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 305-315.

Le rappel du *Discours* du Tasse dont Georges Forestier écrit qu'il « ne pouvait pas ne pas être connu de Corneille²⁶ », permet à la critique de penser l'adjectif « héroïque » en fonction du latin *heroicus* qui signifie relatif au héros, et qui est directement emprunté à l'épopée, autrement nommée « poème héroïque », genre que nombre de poètes français essaient, au moins depuis Ronsard, de renouveler à partir des modèles anciens et modernes, latins, grecs ou italiens. Peuplée de divinités, traversée par des personnages de haute naissance dont la constance, la vaillance et la foi touchent à la perfection, l'épopée présente une galerie de personnages merveilleux et surhumains qui sont autant de « héros ». Dans la France de l'Ancien Régime, ces derniers peuvent, à l'image du Grand Condé, être aussi bien des membres de la haute noblesse qu'Ulysse ou Bacchus, d'autant que la tradition encomiastique déployée dans les épîtres liminaires construit l'équivalence, voire l'identification entre personnages et dédicataires. Citons, presque au hasard²⁷, l'éloge de Claude Boyer au duc d'Orléans au fronton de son *Policrate* : « J'ose croire, Monseigneur, que vous vous êtes reconnu dans tous les traits dont j'ai formé l'image de Policrate²⁸ [...] ».

La rhétorique du panégyrique, structurée par le parallèle entre le personnage décrit dans la fiction héroïque et le destinataire-mécène de l'ouvrage, rapporte au réel l'extraordinaire vertu du héros de fiction, en un échange truqué dont sort magnifiée la haute naissance. Le héros de la fiction épique doit atteindre le « comble de la vertu » dit Le Tasse²⁹ ; or les héros ressemblent aux vrais princes ; donc les princes sont héroïques : sous l'apparence du syllogisme, la tautologie qui affirme le caractère héroïque de la naissance est parfaite, et le héros (le prince) est un héros (vertueux). C'est bien pour cette raison que nombre d'ouvrages consacrés à l'art du blason cultivent la confusion entre les deux termes « héroïque » et « héraldique », car l'héroïque se confond avec le caractère de ce qui est de noble extraction. Ainsi un armorial porte-t-il le titre suivant : « Le triomphe de la science héroïque contenant les noms, armes, cimiers, supports devises et cris des personnes qui ont la science des herauds recherché³⁰ ». À l'homonymie des termes de « héraud » et de « héros » s'ajoute ainsi leur intersection sémantique, puisque les nobles (les héros) sont dotés d'armoiries que la science des blasons est apte à décrire³¹.

Comme pour les trois comédies de Corneille, les pièces « héroïques » de notre corpus exploitent bien le premier sens de cet adjectif, recouvrant la qualité élevée du personnel dramatique dans la mesure où toutes les pièces présentent des nobles, des Grands, des rois ou des divinités. Aussi le qualificatif apparaît-il redondant pour les créations supposant un personnel élevé, soit par leur genre, comme la tragédie ou la tragi-comédie, soit par leur titre, si celui-ci correspond au nom d'un personnage de haut rang. Les deux pièces de Mairêt et de Pousset, *Sidonie* et *Seleucus*, se présentant comme des tragi-comédies, présupposent d'emblée par cette identité générique un personnel mêlé où les Grands sont susceptibles de côtoyer le peuple³². De même, les titres des autres pièces, comédie ou pastorale, signalent la qualité de leurs personnages, tantôt par l'affichage de leur statut nobiliaire comme la « Princesse », « Don Sanche » ou le « Viceroy » tantôt par

²⁶ *Essai de génétique théâtrale*, éd. citée, p. 115.

²⁷ Mairêt à M^{me} de Hautefort « N'aurions-nous pas en vous une autre Athénaïs ? » (dernier vers du sonnet liminaire « À Madame de Hautefort », non paginé dans le paratexte de *Sidonie*).

²⁸ Paris, Claude Barbin, 1670, p. aiiij.

²⁹ Torquato Tasso, *Discours du poème héroïque, traduit de l'italien par Jean Baudoin*, dans *Recueil d'emblèmes divers, seconde partie*, Paris, J. Villery, 1638-1639, p. 577-619, citation p. 606.

³⁰ S.l.n.d., cote [IFN-10526067] (BnF Richelieu).

³¹ Notons au passage que c'est toujours cette équivalence entre l'« héroïque » et les plus hautes qualités qui est l'une des causes de l'émergence critique de l'« héroïsme cornélien ».

³² De fait, c'est la destinée du royaume d'Arménie qui se joue dans la *Sidonie* tandis que *Seleucus* de Pousset met aux prises les rois et reines de Cappadoce, de Bithynie, de Syrie et d'Épire.

les patronymes se rapportant à des rois, reines, princesses ou princes connus, comme Policrate, Europe, Mélicerte, Tite et Bérénice, Pulchérie, ou à des dieux ou demi-dieux comme Diane, Bacchus, la néréide Galatée, tandis que les noms de Coronis et d'Issé dessinent les amours d'Apollon.

Ainsi, l'on peut penser que cette première extension de l'héroïque n'est véritablement utile qu'à trois pièces, *Célinde*, *Les Amours d'Ovide* et *Les Peines et les plaisirs de l'amour*, qui sont les seules à ne pas annoncer la haute qualité de leur personnel, ni par leur genre, « poème » et « pastorale », ni par les patronymes présents dans leur titre. On peut se dire que le poème de Baro³³, dont la structure du théâtre dans le théâtre permet d'enchâsser le personnage de Judith, ainsi que les pastorales de Gilbert, mettant en scène Apollon, ont besoin de cet adjectif pour afficher ce caractère élevé.

De l'héroïque en passant par l'héroï-comique

Et c'est justement en revenant à la pièce de Baro que se dégage une autre signification : si l'histoire de Judith, pièce enchâssée dans sa *Célinde* (1629), offre aux spectateurs le spectacle d'une femme forte dont l'historicité et la grandeur justifient pleinement le qualificatif proposé par son auteur, il semble que la prudente nomination de « poème héroïque » découle plutôt de la duplicité générique induite par la structure du théâtre dans le théâtre : tandis que la pièce intérieure appartient sans conteste au genre de la tragédie, la pièce cadre présente toutes les caractéristiques de la tragi-comédie. D'ailleurs, à sa suite, en 1639, Corneille, passant avec son *Illusion comique* de cette dualité à la multiplicité générique, choisira lui aussi pour son « étrange monstre » une qualification très générale, celle de « comédie ». Manifestement rétif à la classification générique de son temps, ou habité par la tentation du narratif³⁴, Baro privilégiera ensuite l'appellation fort neutre de « poème dramatique », qu'il utilise à la fin de sa carrière dramatique pour *Saint Eustache martyr* (1649), *Le Prince fugitif* (1649), *Cariste, ou les charmes de la beauté* (1651) et *L'Amante vindicative*³⁵ (1652). Dans ce premier cas, il nous semble que le « poème héroïque » doit donc son nom au tremblé générique qui en caractérise la structure.

Obéissant à la même préoccupation taxinomique, Desmarets de Saint-Sorlin, empruntant et à Corneille et à Baro, mêle les deux tentatives qui l'ont précédé afin de proposer en 1643, le premier dans le siècle, le terme de « comédie héroïque » pour son *Europe*. Cela ne surprend guère de la part de ce fervent défenseur et praticien du poème héroïque³⁶, qu'il va illustrer dans son *Clovis* en 1657. Les personnages qui animent la pièce de Desmarets « sont des représentants symboliques tels des divinités des différents pays et villes qui jouent un rôle de premier plan en Europe³⁷ », et appellent eux aussi, du fait de leur statut de demi-dieux, la même qualification héroïque. En même temps, cette création, tout entière allégorique, pour laquelle des clés circulent, se révèle elle aussi

³³ Voir l'article important de Bénédicte Louvat-Molozay, « Les “poèmes dramatiques” de Baro : dénomination et pratiques génériques », dans *Balthazar Baro*, édité par Bénédicte Louvat-Molozay et Pierre Pasquier, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 71-84, <https://doi.org/10.4000/books.pur.179992>.

³⁴ Voir sur ce point l'article déjà cité de Bénédicte Louvat-Molozay.

³⁵ Tous parus à Paris, chez Antoine de Sommaville.

³⁶ *La Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D****, parue en 1674.

³⁷ Claire Chaineaux, *Théâtre complet* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Paris, Champion, 2005, p. 826.

inclassable³⁸ : elle emprunte à l'esthétique du ballet de cour mais sans y greffer des entrées dansées³⁹, son intrigue ressemble à celle d'une comédie mais supprime le mariage final, tandis que la « Paix descendant du ciel » pour prononcer le prologue témoigne de l'utilisation des machines.

Ces deux pièces ne permettent donc pas d'aller plus loin dans l'éventuelle définition de ce que ce serait la « comédie héroïque » dans le premier XVII^e siècle, puisqu'elles ne sont proches que par leur irréductible singularité : dans ces deux cas, l'intitulé générique renvoie à des pratiques distinctes et uniques, l'adjectif ne s'expliquant pas seulement par la qualité des personnages mis en scène. Cependant, avec ce nom attribué à sa pièce allégorique en machines, Desmarets allait ainsi donner à d'autres l'idée de se servir de cette épithète pour désigner des pièces que leurs ornements musicaux ou spectaculaires empêchaient d'appartenir à une catégorie générique clairement définie.

C'est donc lui qui pose un premier jalon qui permettra le dessin après 1660 d'un ensemble cohérent de pièces opératiques appelées « pastorales héroïques⁴⁰ ». En effet, cette appellation, qui sera courante sur la scène de l'opéra à partir de 1680, ne s'installe que progressivement, et ne concerne pas d'emblée l'ornement musical : c'est Gabriel Gilbert qui utilise pour la première fois cet intitulé pour ses *Amours d'Ovide*, pièce pastorale qui invite sur scène, grâce à la machine, le dieu Apollon. Et même si le titre a peut-être été choisi pour indiquer la présence de cette divinité parmi des bergers, cette première « pastorale héroïque » désigne *de facto* une pièce à machines, c'est-à-dire une pièce « mêlée », en opposition aux « pièces unies⁴¹ ». Prolongeant par là le geste inaugural de Desmarets, Gilbert confirmait à son tour l'utilisation de l'adjectif « héroïque » pour désigner le mélange : et c'est cette même voie qu'emprunte Donneau de Visé en 1672 avec *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, pièce où il fait alterner la musique, le chant, la danse et les machines, et qu'il appelle « comédie héroïque ». L'avis liminaire du *Sujet des Amours de Bacchus et d'Ariane* explique d'ailleurs que l'auteur « a voulu donner, cette année, une pièce dont la Musique et les entrées eussent quelque chose d'aussi particulier que les Machines de son dernier ouvrage⁴² ». Donneau distingue ainsi « son dernier ouvrage », *Les Amours du Soleil*⁴³, nommé « tragédie en machines » l'année précédente, de sa pièce « héroïque » qui donne toute sa place « aux Machines, à la Musique, et aux Ballets⁴⁴ ».

À partir de là, et pour les trente dernières années du siècle, seules les pièces pour l'opéra sont accompagnées de cet adjectif. C'est donc bien l'importance accordée à l'ornement musical (airs, chant, danse), tout autant que les dieux descendant de leurs machines, qui explique l'adjectif « héroïque » pour les pièces représentées par les académies de musique. À la toute fin du siècle, en 1698, pourra ainsi naître une « pastorale héroïque », *Diane et Endymion*, dont ne demeure que la partition de musique composée par Philidor⁴⁵.

C'est encore le mélange qui permet de rendre compte des hésitations génériques et des variations qui existent parfois dans les désignations affectées à une même pièce. On

³⁸ « *Europe* apparaît comme une exception dans le paysage théâtral parisien », écrit Anthony Saudrais dans « Au service de Richelieu. Écrire, jouer et publier *Europe* », *Romanica Wratislaviensia*, 67, 2020, p. 201-212, cit. p. 206, <https://doi.org/10.19195/0557-2665.67.15>.

³⁹ « Nous avons le sentiment d'être en présence d'un ballet à entrées où chaque personnage allégorique exécute sa danse puis quitte la scène » écrit Claire Chaineaux, éd. citée, p. 832.

⁴⁰ Nous renvoyons à l'article déjà cité de Jean-Philippe Grosperrin.

⁴¹ Expression empruntée à Donneau de Visé dans le *Sujet des Amours du Soleil*, Paris, Promé, 1671.

⁴² Paris, Promé, 1672, p. A1r^o.

⁴³ Paris, Barbin, 1671.

⁴⁴ Paris, Promé, 1672, p. A1r^o.

⁴⁵ *Diane et Endymion, pastorale héroïque, mise en Musique par le Fils de Philidor l'aisné*, 1698.

remarque ainsi que pour la pièce de Boyer en 1669, *La Fête de Vénus*, la page de titre et le privilège portent le titre de « comédie », alors que le prologue la nomme « pastorale héroïque », appellation que reprend d'ailleurs le titre courant dans l'ensemble de la section correspondant au prologue⁴⁶. De même, la comédie de Thomas Corneille, *L'Inconnu*, est éditée chez Jean Ribou en 1675 sous le titre « comédie mêlée d'ornements et de musique » tandis qu'un seul exemplaire, conservé à l'Arsenal⁴⁷ et non daté, présente l'appellation de « comédie héroïque ». On peut parier que cet exemplaire est de quelques années plus tardif et qu'il entérine ainsi l'héroïcité comme marqueur musical. Le caractère par trop composite d'une pièce peut conduire à un intitulé lui-même hétérogène, comme « comédie pastorale héroïque » pour la pièce de Molière, *Mélicerte*. Bénédicte Louvat, éditrice de la pièce sous ce même intitulé, rend d'ailleurs compte de cette appellation par le « mélange des tons et la synthèse de matériaux de provenances diverses⁴⁸ ».

Employé après 1665 pour la désignation d'une pièce mêlée d'ornements qui s'ajoutent au dialogue, l'adjectif « héroïque » en traduit donc le caractère mixte, renouant ainsi avec les propositions faites dans la première moitié du siècle. D'ailleurs c'est encore cette nomination qui sera exploitée en 1701 pour désigner la rhapsodie de Boursault, *Ésope à la Cour* : l'expression de « comédie héroïque » entend rendre compte de la structuration paratactique de cette pièce juxtaposant plusieurs fables dans chaque acte⁴⁹, à la suite de la galerie allégorique de Desmarets et de l'emboîtement de Baro.

L'adjectif appartient donc bien plutôt au champ du poétique qu'à celui de la morale et de la magnanimité et, même si « héroïque » s'impose par la qualité des personnages mis en scène, s'ajoute un glissement vers l'hybridation des formes et l'ornement musical. Les pièces sont alors « héroïques » parce qu'elles sont mixtes, non pas sur le plan du personnel dramatique, mais sur le plan de leur poétique. Et c'est sans doute du côté du burlesque et de l'héroï-comique qu'il faut chercher les raisons de ce glissement sémantique, car la mixité, stylistique, générique, formelle, modale ou tonale, s'alimente au puissant courant parodique venu d'Italie et qui parcourt le XVII^e siècle français. S'appuyant sur les effets de contraste et de décalage, la parodie de l'épopée proposée par le *poema eroicomico* promeut ainsi le mélange et la dissonance comme programme poétique. Aussi, quand les auteurs français s'en saisissent, ils savent tout aussi bien l'imiter⁵⁰ que l'émanciper de la satire pour proposer une création *sui generis*, reposant sur la combinatoire et l'assemblage. De fait, c'est à Saint-Amant et à la pratique de ses caprices héroï-comiques⁵¹ que l'on pense : sans se réclamer ni du rire, de la satire ou de la parodie, sa poésie propose un mélange tel que peut le résumer son « épître diversifiée⁵² » à Monsieur des Noyers. C'est bien la « diversité⁵³ » qui apparaît à

⁴⁶ Paris, Gabriel Quinet, 1670, p. 2-7.

⁴⁷ C'est un exemplaire sans lieu ni date, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, [GD20817], et aucune édition ne reprendra cette appellation.

⁴⁸ Molière, *Œuvres complètes*, éd. citée, vol. II, p. 1670.

⁴⁹ Trois fables aux actes I, II, III et IV, et deux dans le dernier acte.

⁵⁰ Il suffit de penser à Scarron et à son *Virgile travesti* (1648).

⁵¹ À côté de l'« Épître héroï-comique à Monseigneur le Duc d'Orléans » [1644] (*Œuvres complètes de Saint-Amant*, éd. Ch. Livet, Paris, P. Jannet, 1855, tome I, seconde partie, p. 356-371), et de l'« Ode héroï-comique pour Monseigneur le Prince » [1645] (*Ibid.*, troisième partie, p. 394-404), le « Passage de Gilbratar » [1640] (*Ibid.*, seconde partie, p. 290-313) et l'« Albion » [1644] (*Ibid.*, tome II, p. 435-471) portent le sous-titre de « caprice héroï-comique ».

⁵² « Épître diversifiée à Monsieur des Noyers », dans *Œuvres complètes de Saint-Amant*, éd. citée, tome I, troisième partie, p. 417-436.

⁵³ « Une diversité qui ne sera pas trouvée désagréable », « une diversité merveilleuse », dans « Avertissement au lecteur » [1642], dans les *Œuvres complètes de Saint-Amant*, éd. citée, tome I, p. 11-15.

plusieurs reprises dans la préface de ses *Œuvres*, décrivant l'alliance de tons⁵⁴, le fin mélange et l'élégante disparate poétique⁵⁵. Elle se trouve aussi définie par Dalibray en 1653 dans l'Avant-propos de ses propres *Œuvres poétiques*⁵⁶ :

On ne désapprouvera pas un assemblage si différent, quand on se ressouviendra des vers Heroïcomiques, et de ces Episodes ou Digressions qui rendent les pièces et plus diversifiées et plus divertissantes. C'est ce que j'ai voulu imiter.

L'« assemblage », à travers l'épisode, la digression, la diversion, tels sont les sèmes qui accompagnent l'héroïcomique, et que l'on retrouve alors dans l'emploi de l'adjectif « héroïque » appliqué aux pièces mêlées, qu'il s'agisse d'un mélange créé par l'enchâssement du théâtre dans le théâtre, par la présence de personnages allégoriques, par l'alliance du grave et de l'enjoué, ou opéré par la greffe de la musique, de la danse et du chant. Véritable attrape-tout, le sème de l'héroïque peut ainsi facilement glisser du contraste à la rhapsodie, pour se spécialiser dans la mixité générique et désigner ainsi le genre dramatique mixte par excellence au XVII^e siècle, la tragi-comédie.

Quelle place pour la tragi-comédie ?

C'est le pari que fait d'Ouille au milieu du siècle, en renonçant au nom, passé de mode, de « tragi-comédie » pour proposer l'hapax de la seule « héroïco-comédie » du siècle. En affichant ce nom original en 1650, au moment de l'épanouissement du burlesque dans la fiction grâce à Scarron⁵⁷, d'Ouille entend peut-être profiter de cette mode pour lancer ses *Soupçons sur les apparences*. Mais dans cette pièce, le mélange, si mélange il y a, demeure cantonné à la juxtaposition du sérieux et du comique : aucun Grand, aucun prince, aucun noble même dans cette comédie dont le personnel est tout entier « moyen », voire bas puisque quatre subalternes, deux valets, une servante et un laquais, font nombre. Sylvain, le valet d'Alcipe, occupe d'ailleurs une large place dans les deux premiers actes, rappelant par ses commentaires et sa vivacité⁵⁸ le Cliton de *La Suite du Menteur* de Corneille. Certes, Lancaster, Guichemerre, Anne Teulade ont tous noté la tonalité assez sombre de cette pièce⁵⁹, découlant du danger mortel que la jalousie de Léandre fait courir à son épouse Astrée. Cependant, si ce péril de mort explique sans doute que le seul nom de comédie n'ait pas satisfait le dramaturge, l'alliance de cette sérieuse menace et des scènes comiques n'est guère nouvelle, et correspond pleinement à ce que Ogier revendiquait dès la naissance de la tragi-comédie

⁵⁴ Voir Francis Bar, « L'alliance des tons dans les pièces "héroï-comiques" et quelques "Caprices" de Saint-Amant », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 14, 1982, p. 67-80, <https://doi.org/10.3406/annor.1982.3875>.

⁵⁵ Nous rejoignons pleinement l'analyse de Christian Wentzlaff-Eggebert sur la connotation du caprice : « [...] le titre même souligne l'importance que le principe de la diversité a acquis pour le poète », dans « L'épître en vers au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 18, printemps 1993, p. 149-155, cit., p. 154, <https://doi.org/10.3406/licla.1993.1719>.

⁵⁶ *Les Œuvres poétiques du Sr Dalibray, divisées en vers bachiques, satyriques, héroïques, amoureux, moraux et chrestiens*, Paris, Antoine de Sommaville, 1653.

⁵⁷ *Typhon ou la gigantomachie*, Paris, Toussaint Quinet, 1648 ; *La relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde, au combat des parques et des poètes, sur la mort de Voitures et autres pièces burlesques*, Paris, Toussaint Quinet, 1649.

⁵⁸ « J'ai connu ton génie et ta dextérité » le complimente son maître Alcipe (acte II, scène 5, vers 428).

⁵⁹ Lancaster parle d'une « tragi-comedy of treachery and jealousy », *History of French Seventeenth Century Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942, vol. 2, part. II, p. 740 ; Roger Guichemerre écrit que « certaines scènes ne sont pas sans nous faire penser à *Othello* » et que la pièce est « plus proche du drame que de la comédie », *La comédie avant Molière*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 93 et 241 ; dans son édition de la pièce, Anne Teulade évoque la « mélancolie du renoncement amoureux », *Théâtre complet*, tome II, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 370.

en 1628 dans la préface de *Tyr et Sidon*⁶⁰. La pièce d'Ouville illustre cette dramaturgie tragi-comique, certes privée de l'aventure et de la route, mais agrémentée de passages légers et tout entière tournée vers un dénouement heureux (le dénouement comique du mariage) déjouant le péril de mort. Proche des *Trahisons d'Arbiran*, pièce par laquelle d'Ouville illustre déjà la tragi-comédie en 1638, son héroïco-comédie rappelle les premières tragi-comédies de Rotrou, de Beys ou de Boisrobert, où le sérieux et la menace ne sont pas liés au statut social des personnages⁶¹. L'hapax lexical ne recouvre donc pas un véritable hapax poétique, et d'Ouville avec ses *Soupçons sur les apparences* affecte au morphème « héroïco » la fonction de désigner la gravité des obstacles rencontrés, sans référer aux personnages. Il rejoint ainsi toute une partie de la critique pour qui l'héroïque, en cette deuxième moitié du XVII^e siècle où la tragédie a anéanti la production tragi-comique, peut être employé, comme le fait l'abbé d'Aubignac, pour qualifier le sujet de la tragi-comédie :

Un Poème Dramatique dont tout le sujet est héroïque, et la fin heureuse, la plus noble et la plus agréable espèce de Tragédie, fort commune parmi les Anciens⁶².

C'est l'action qui est « héroïque » et pas forcément les personnages.

Aussi, quand, quelques mois après l'héroïco-comédie d'Ouville, Corneille crée avec *Don Sanche d'Aragon* une « comédie héroïque » où l'adjectif désigne la qualité des personnages, le chiasme quasi-parfait de ces deux nominations souligne leur inversion symétrique, et non leur ressemblance car Corneille entendait définir un nouveau genre et pas renommer autrement la tragi-comédie. C'est pourtant ce que deux dramaturges, Nanteuil et Boyer, désireux d'écrire des pièces mixtes, engageant des Grands dans des aventures matrimoniales et se terminant bien, ont voulu croire en choisissant ce même intitulé. Leurs « comédies héroïques » habillent une action de nature tragi-comique, reposant sur des obstacles à la fois extérieurs et faux. La paronomase entre la tragi-comédie de Boyer et sa comédie héroïque, respectivement « Policrite » (en 1662) et « Policrate », affiche d'ailleurs clairement la proximité générique de ses deux pièces. Son *Policrate* reprend le motif de l'*innamoramento* déclenché par un portrait, et met en scène une princesse thrace qui s'est laissée enlever pour rencontrer l'homme dont elle est tombée amoureuse après l'avoir vu en peinture : « Le portrait de son frère ayant frappé mes yeux / J'eus pour l'original un désir curieux⁶³. » Le roi Policrate quant à lui, subordonne ses décisions aux aléas diplomatiques, eux-mêmes conjugués aux aléas climatiques : la fuite maritime de la princesse déguisée échoue car « Le vent a repoussé son vaisseau jusqu'au port⁶⁴ » tandis que la mort opportune du tyran (« le tyran est mort⁶⁵ ») autorise le dénouement. Le vers prononcé au dernier acte « Du vent et de la mer accusez l'inconstance⁶⁶ » illustre parfaitement l'arbitraire de l'action. Quant à Nanteuil, c'est sans

⁶⁰ « Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt d'affaires sérieuses, importantes et Tragiques, et incontinent après de choses communes, vaines et Comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupés de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune. » (Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon, Tragicomédie divisée en deux journées* [1628], éd. Joseph W. Barker, Paris, Nizet, 1975, p. 159)

⁶¹ *Les Coups d'Amour et de Fortune* en 1655, *Le Fantôme amoureux* en 1656, *Le Feint Alcibiade* et *Amalasonte* en 1658, *Le Mariage de Cambise* en 1659, *Stratonice* en 1660.

⁶² *La Pratique du Théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2011, livre second, chap. X « De la Tragi-comédie », p. 228-229.

⁶³ II, 3, éd. citée, p. 19.

⁶⁴ V, 5, éd. citée, p. 74.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ V, 5, éd. citée, p. 75.

doute à la tragi-comédie de Boyer, *Fédéric*⁶⁷, qu'il emprunte le double motif du travestissement politique avec sa « Fille Viceroy ». Dès le titre, il annonce le travestissement féminin, motif courant de la tragi-comédie des années 1640 où, sur le modèle de la Clorinde du Tasse, une jeune femme travestie se distingue au combat par sa vaillance⁶⁸. Et, comme le faisait déjà Mareschal dans sa tragi-comédie de *La Sœur valeureuse*⁶⁹, le dramaturge fait d'emblée connaître au spectateur la véritable identité de l'héroïne devenue vice-roi, de sorte que l'enjeu actoriel consiste pendant cinq actes à en retarder la révélation aux autres personnages. Si Nanteuil s'inspire de Corneille pour renommer « comédie héroïque » cette tragi-comédie, il a aussi pensé à Scarron car la source de *La Fille Viceroy* est une nouvelle espagnole de María de Zayas⁷⁰ insérée dans le *Roman comique* en 1651. Avec ce nouvel intitulé, le comédien Nanteuil rend hommage à la fois à ce roman de comédiens et à la veine héroï-comique qui le nourrit.

Sa pièce, assez mal construite, et celle de Boyer, bien plus achevée, sont révélatrices à la fois de l'influence de Corneille et de la difficulté à l'imiter : au lieu de partir « à rebours » d'un sujet, les deux dramaturges cherchent à placer leurs personnages dans un dilemme moral, artificiellement réduit au conflit entre le devoir et l'amour. Alors que leurs deux héros sont tout-puissants et pourraient en une parole épouser la personne qu'ils aiment, Nanteuil et Boyer leur font développer « les raffinements d'un scrupule bizarre⁷¹ ». Le roi Policrate refuse ainsi de céder à l'amour, que pourtant il éprouve, par peur de n'être aimé que pour sa couronne et, pendant cinq actes, ne cesse de se demander quelle épouse il doit prendre. De son côté, la fille vice-roi doit juger celui qu'elle aime, faussement accusé – et pour cause ! – de l'avoir tuée : il suffirait donc qu'elle se montre pour que toute l'action s'éteigne mais, pendant cinq actes, elle ne cesse de se demander si elle doit révéler son identité. Nanteuil ose même consacrer à cette fausse question un monologue en stances constitué de vingt quatrains (III, 1).

Malgré le nom qu'ils empruntent au genre créé par Corneille, malgré leurs efforts pour remplacer les contingences de l'aventure tragi-comique par des impératifs moraux censés construire un conflit intérieur, ni Nanteuil ni Boyer n'y parviennent car le faux dilemme habille l'obstacle extérieur sans pour autant le transformer : c'est respectivement la révélation du travestissement et l'échec de l'aventure maritime qui provoquent les dénouements. Leurs « comédies héroïques » sont ainsi fort proches de la seule « tragi-comédie héroïque » créée après 1650, celle de Pousset de Montauban, *Seleucus*, publiée en 1654.

Dans cette pièce, comme dans les deux comédies héroïques de Boyer et Nanteuil, domine la toute-puissance du spectacle, de l'obstacle extérieur et de l'aventure, propre à la tragi-comédie. L'action politico-amoureuse y rassemble symétriquement deux couples, deux rivaux, deux reines mères, et tous s'affrontent par le biais d'armées qui assiègent la capitale de la Syrie. La résolution, finalement heureuse, découle donc d'un rapport de force militaire, obstacle extérieur s'il en est. « Aux portes du palais on voit nos halberdes⁷² » déclare le roi ennemi à l'acte III ; ce vers sera repris mot pour mot par le

⁶⁷ Paris, Courbé, 1660. En ligne sur le site du CELLF – [Fédéric. Tragi-comédie – Bibliothèque dramatique, CELLF](#).

⁶⁸ M^{me} d'Aulnoy l'exploitera à la fin du siècle dans son conte *Belle Belle ou Le Chevalier fortuné* [1698].

⁶⁹ Paris, Antoine de Sommaville, 1634.

⁷⁰ *Le Juge de sa propre cause*, nouvelle de María de Zayas, *El Juez de su Causa*, parue en 1637 dans ses *Novelas amorosas y exemplares*.

⁷¹ Expression que l'on peut lire dans la scène II, 5 du *Policrate*, éd. citée, p. 25.

⁷² III, 1, éd. citée, p. 26.

roi Seleucus au dernier acte⁷³ lorsque la situation militaire se sera inversée en sa faveur⁷⁴. Montauban ajoute à sa tragi-comédie l'adjectif « héroïque » pour préciser la nature militaire de cette action tragi-comique, tout entière occupée par les combats, et se place ainsi dans l'héritage d'une tragi-comédie spectaculaire et épique, dans la droite ligne de *L'Amour tyrannique* de Scudéry⁷⁵, où les personnages rencontrent de nombreux périls de mort.

D'Ouille, Montauban, Boyer et Nanteuil dessinent donc le troisième ensemble de notre corpus, regroupant ces créations « héroïques » qui renouent en fait avec la tragi-comédie.

Mairet ou de l'héroïque comme valeur

Enfin, et contre toute attente, il est impossible d'agréger à ce dernier groupe tragi-comique la pièce de Mairet, *Sidonie*, pourtant nommée « tragi-comédie » : il semble bien que l'adjectif « héroïque » que Mairet lui accole affiche une voie nouvelle pour le genre. Voie qui mène à l'impasse pour le Besançonais, dont *Sidonie* sera la dernière production dramatique, mais qui avait peut-être donné à Corneille l'idée du nom composé de « comédie héroïque ». En effet, seule dans ce corpus, la pièce de Mairet se situe à l'exact carrefour entre la tragi-comédie et la comédie héroïque qui sera théorisée par Corneille quelques années plus tard. Elle développe un sujet tragi-comique qui s'appuie sur le schéma connu des amours contrariées d'un jeune couple en butte à la violence d'un prince tyrannique jusqu'à ce que la résolution, provoquée par le coup de théâtre de la reconnaissance, apporte l'apaisement. L'affrontement des héros amoureux et du puissant rival se traduit concrètement par des « accidents⁷⁶ » et des coups du sort : à la suite d'une provocation en duel à la porte de chambre royale, un oracle inattendu vient soutenir l'opresseur. Ce « moyen » que le « Ciel a donné⁷⁷ » se trouve matérialisé sur la scène par le « sceau du grand-prêtre⁷⁸ » apposé sur le « parchemin sacré⁷⁹ » puis, au début de l'acte IV, par un tirage au sort de façon à respecter les « choix de la fortune⁸⁰ », redoublant ainsi la solidité de cet obstacle extérieur.

Mais, alors que toute autre tragi-comédie – comme le montrent d'ailleurs assez les pièces de Pousset, Boyer et Nanteuil – eût développé une intrigue exploitant les différentes réactions possibles à la contrainte (déguisements, évasion, combats, etc.), Mairet a choisi de fixer ses jeunes amoureux près de leur oppresseur et de les figer dans une obéissance absolue jusqu'à la décision du suicide. Face aux obstacles extérieurs, les héros demeurent immobiles et décidés à mourir. Mais, au lieu que ce soit « le blocage dramaturgique qui provoque un immobilisme psychologique⁸¹ », Mairet élabore un impeccable stoïcisme où regarder la mort fixement découle de la volonté d'obéir à la raison d'État. Et c'est bien cette morale que Mairet appelle « héroïque », utilisant ainsi l'adjectif dans son sens tout à la fois dramaturgique et axiologique. En effet, créer des personnages qui, du fait de la conception élevée qu'ils se font de leur devoir, acceptent

⁷³ V, 3, éd. citée, p. 69.

⁷⁴ S'ajoute un élément qui illustre le spectaculaire morbide propre à la tragi-comédie : comme dans *L'Hypochondriaque* de Rotrou, et surtout comme dans *Le Mausolée* de Mareschal, une salle mortuaire est dévoilée grâce au procédé du petit rideau, où trône le cercueil du roi défunt.

⁷⁵ Paris, Augustin Courbé, 1640.

⁷⁶ II, 8, vers 811, éd. citée, p. 558.

⁷⁷ II, 3, vers 528, éd. citée, p. 543.

⁷⁸ III, 3, vers 1025, éd. citée, p. 569.

⁷⁹ III, 3, vers 1036, *ibid.*

⁸⁰ IV, 1, vers 1182, éd. citée, p. 575.

⁸¹ Corneille. *Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.

l'obstacle extérieur sans le combattre, c'est proposer un théâtre de l'exemplarité morale ; et c'est aussi, sur le plan dramaturgique, aller vers l'obstacle intérieur propre à la tragédie. Peut-être croyait-il ainsi ressembler à Corneille qui, depuis son *Alidor* en 1634, donnait l'illusion de fabriquer un théâtre à partir de la liberté intérieure de ses premiers acteurs.

Mairet est en tout cas le seul, dans l'ensemble de ce corpus, à utiliser l'adjectif « héroïque » comme indicateur moral : rival de Corneille, il voulait peupler son théâtre de personnages généreux et parfaits, capables de se dépasser et de renoncer à l'amour heureux. Mais comme Georges Forestier l'a démontré, Corneille écrit à rebours, part du dénouement pour construire une intériorité, et ne construit pas une intrigue à partir de la vertu ou de la singularité morale de ses personnages. Aussi Mairet ne parvient-il pas à faire du Corneille, même si l'appellation radicalement nouvelle qu'il choisit, « tragi-comédie héroïque », tentait de répondre à la proposition dramaturgique que *Le Cid* avait faite. Par un détour ironique, c'est Mairet qui confère à l'héroïsme le sens axiologique et cornélien que Corneille lui-même ne lui a jamais donné, mais que l'histoire littéraire a prêté à ses personnages, et leur prête toujours. Car l'histoire littéraire, comme l'histoire tout court, se répète, et se répètera. Georges Forestier le savait, lui qui composait son *Corneille à l'œuvre* en même temps qu'il travaillait à l'édition de Racine dans la Pléiade. On sait aujourd'hui pourquoi il écrivait en 1999 : « il en est de la récusation de ce prétendu jansénisme de Phèdre comme de celle de la prétendue fatalité racinienne : un travail constamment à recommencer⁸² ». On pourrait écrire à sa suite : « il en est de la récusation de cette prétendue liberté d'*Alidor* comme de celle du prétendu héroïsme cornélien : un travail constamment à recommencer ».

⁸² Racine, *Œuvres complètes I – Théâtre-Poésie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1626.