

Christian Reidenbach (Université du Luxembourg)

Chef et suppléants, en cas d'absence. Théologie théâtrale dans *La Mort de Pompée* (1643) de Pierre Corneille

... a lonely dragon that his fen
Makes feared and talked of more than seen ...¹

Lorsque le troisième fils des Maccabées s'oppose avec éloquence au tyran Antiochus dans le deuxième livre de *De Iacob et vita beata* – livre dans lequel Ambroise de Milan, au IV^e siècle de notre ère, a transformé en martyrs chrétiens les héros juifs de la révolte des Maccabées –, ce dernier veut le faire fouetter et lui arracher la langue. Mais l'intrépide provocateur se moque de lui :

[M]a langue coupée, en tombant, te fouettera de son murmure encore plus cruellement. Tu penses m'échapper, Antiochus, si tu me retires la parole ? [...] Voici que j'ai ouvert ma bouche, que j'ai tiré ma langue. Coupe ma langue, mais [...] tu ne m'arracheras pas le cri de mon cœur. Si on me retranche la langue, mon sang criera, et on te dira : La voix du sang de ton frère crie vers moi. Car il entend la voix du sang celui qui entend les pensées intérieures, même si les ténèbres nous cachent et la clôture des murs nous entoure [...]. À quoi bon parler ? Les blessures sont plus éloquentes : même si on recouvre les blessures, même si on cache la cicatrice, on ne saurait cacher la foi.²

Glossolalie audible, cri du cœur audible, voix du sang audible, communication de pensées audible, éloquence des blessures audible, message intérieur audible dans et par la foi : l'exemple décrit un triomphe de la parole transmise malgré ou peut-être justement à cause d'un retrait ou d'une invisibilité de son émetteur. Là où la parole est autorisée théologiquement, son porteur humain peut être physiquement effacé, pour néanmoins, depuis son au-delà, donner d'autant plus de poids à ses appels.

Dans l'ensemble de son œuvre, Corneille s'est référé à plusieurs reprises à Ambroise de Milan. C'est dans *Le Cid* qu'il a expérimenté pour la première fois le motif d'un corps absent ou invisible pour les spectateurs, maintenu au centre de l'attention par le discours des personnages scéniques présents. Chimène fait entendre le message qui émane du corps meurtri de son père et qui se fait valoir devant le roi dans et par la bouche de sa fille :

Son flanc était ouvert, et pour mieux m'émouvoir
Son sang sur la poussière écrivait mon devoir,
Ou plutôt sa valeur, en cet état réduite,
Me parlait par sa plaie et hâtait ma poursuite.
Et pour se faire entendre au plus juste des Rois
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.³

Chimène remplit sa fonction d'avocate avec d'autant plus de force qu'elle se sent investie d'une mission, celle de venger l'assassinat commis par Rodrigue et de remplir ainsi le devoir que son sang lui impose.

Dans sa tragédie *La Mort de Pompée*, écrite en 1643 sous le double choc des décès de Louis XIII et de Richelieu (et donc en l'absence du patron du théâtre classique jusque-là), Corneille pousse le procédé encore plus loin : il démontre la souveraineté des signes théâtraux par un protagoniste qui n'entre jamais en scène. Lorsqu'il est question de lui au début de la pièce en tant que « déplorable Chef du parti le meilleur », il ne s'agit pas seulement de Pompée, leader du parti optimiste jadis

¹ William Shakespeare : *The Tragedy of Coriolanus* [1608], IV/1, v. 30 s., éd. John Dover Wilson, Cambridge 1960, p. 83. Cette contribution se base sur une section du chapitre 7 de mon livre *Gesten der Entscheidung. Spielarten von Souveränität im Theater Pierre Corneilles (1636–1643)*, Berlin/Boston 2024 ; pour la présente version, le texte a été traduit et augmenté. Je remercie mon estimé collègue Édouard Kayser de l'avoir relu d'un œil perspicace.

² Ambroise de Milan : *Jacob et la vie heureuse* [vers 386], éd. Gérard Nauroy, Paris 2010, pp. 476-479.

³ Pierre Corneille : « Le Cid », dans : id. : *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, 3 vol., Paris 1980-1987, ici t. I, pp. 689-777, ici v. 685-690 (version après 1660, voir à ce sujet le commentaire de Couton, p. 1499).

choyé par le succès, mais aussi – anticipant le meurtre insidieux *pars pro toto* – de sa tête coupée,⁴ qui se transformera en un signifiant radical dans les récits des messagers et les dialogues de la pièce. Ce faisant, le nom de « Pompée » fait office de gage : il peut se porter lui-même garant de sa personne.

Je voudrais montrer par la suite que dans sa tragédie, Corneille met à profit la décapitation du Romain Pompée, vaincu par César à la bataille de Pharsale et réfugié à Alexandrie où il a demandé asile, selon un procédé que l'on pourrait appeler – en référence à Carl Schmitt – une théologie théâtrale (1). La pompe monumentale attestée aux vers de la pièce par une critique contemporaine déjà, et l'horreur de l'écoûrement servent au poète à réanimer le crâne par le biais de la rhétorique (2). Le triomphe esthétique ainsi obtenu par le dramaturge devrait également se révéler payant : en dédiant la tragédie à Mazarin et en désignant le personnage principal de la pièce, Pompée, comme le portrait en paroles de ce dernier, le poète se recommande à un nouveau mécène en vue de gratifications futures (3). En son absence physique, la tête du Romain devient ainsi un signe à codage multiple, tout en manifestant sa capacité à valoriser son suppléant. Cette capacité de représentation, rendue concrète par la notion de théologie théâtrale, nous permet de conclure sur les fondements sacrés de la scène du début de l'époque moderne, qualifiée à juste titre de lieu de retraite du miracle.⁵

1. Théologie théâtrale. De la tête coupée au signe vivant

L'abbé d'Aubignac constate que la force de représentation du discours théâtral fait prévaloir dans un drame les actions qui n'ont pas lieu sur la scène même et qui ne sont médiatisées que par des mots. « [O]n trouvera que les Actions ne sont que dans l'imagination du Spectateur, à qui le Poète par adresse les fait concevoir comme visibles, et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours[.] »⁶ D'où la priorité donnée au faire voir, d'où l'accent mis sur les capacités rhétoriques du dramaturge, notamment sur l'hypotypose, sur les « peintures de quelques événements passés ou qui pourraient arriver[.] »⁷ L'abbé n'hésitera pas à déduire un jugement de valeur esthétique à partir de cette sous-proportion de ce qui est réellement présenté : « [L]e génie du Théâtre est tel, que d'ordinaire, ce qui ne paraît point, en est le plus grand art[.] »⁸ L'art suprême de l'écrivain de théâtre se manifeste donc précisément dans ce qu'il ne montre pas ou ne suggère qu'en passant.

Le cas particulier d'une telle rétention artistique repose dans *La Mort de Pompée* sur un protagoniste physiquement absent, qui n'est représenté que par le discours des autres personnages ou dans l'accessoire d'une urne. Par sa mort, le Romain devient une « Ombre [...] voyant notre ennui »⁹ ; il constitue le repère moral pour les personnages qui doivent faire leurs preuves en agissant sur scène. Ce changement de côté, de la salle des spectateurs à l'arrière-scène ou au « vantage point of the absent scene »,¹⁰ Pompée l'a emporté sur son adversaire César : là, il est incontestable en tant que favori moral ; à partir de là, il peut s'affirmer contre César dans la lutte pour la dignité historique. Ainsi, *Pompée* se révèle être une pièce sur un mort qui n'entre jamais en scène en personne et qui pourtant – que ce soit en tant qu'observateur ou en tant que nom écrit ou prononcé – détermine le jeu et en décide l'issue en sa faveur.

Or, lorsque Corneille écrit en 1644 à propos du Pompée qu'il vient d'achever : « J'ai voulu faire un essai de ce que pouvait la majesté du raisonnement et la force des vers dénués de l'agrément du

⁴ Le *Thresor de Nicot* (1606) focalise en premier lieu sur cette dénotation : « Chef, m. *Qui vient du Grec képhalé, non du Latin Caput, est la teste proprement de l'homme et de la femme, Caput, car quant aux bestes brutes, on use du mot Teste.* » Furetière (1690) et le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) limitent cet usage à la poésie, Furetière parle d'un sens désuet et étaye son jugement en citant Corneille.

⁵ Cf. Jan Lazardzig : *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, p. 35.

⁶ François d'Aubignac : *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris 2011, livre IV, chap. 2, p. 408.

⁷ Ibid., chap. 4, p. 435.

⁸ Ibid., p. 429.

⁹ Corneille : « La Mort de Pompée », dans : id. : *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1069-1140, ici v. 1687.

¹⁰ Cf. Judd D. Hubert : « The Function of Performative Narrative in Corneille's *La Mort de Pompée* », dans : *Semiotica* 51/1984, pp. 115-131, ici p. 117, p. 119, p. 121, p. 123 (citation).

sujet »,¹¹ la tournure est remarquable à trois égards. Elle montre tout d'abord par le mot « essai » que le spectacle doit être considéré comme une innovation esthétique au moyen de laquelle le poète veut prendre position dans le contexte d'un champ littéraire ou d'une offre théâtrale, et répondre aux préférences spécifiques de son public. Elle montre ensuite que le thème moins plaisant – par rapport à la comédie *Le Menteur*, à l'occasion de laquelle cette épître préliminaire est rédigée – fut compensé par la qualité de persuasion accrue du langage. Et troisièmement, on peut supposer – avec « sujet » comme nom générique – que cette compensation aide à surmonter l'absence générale d'un thème ou d'un sujet qui donne le titre.

Cette interprétation trouve un appui dans l'*Examen* de Corneille, où l'on peut lire : « Il y a quelque chose d'extraordinaire dans le titre de ce Poème, qui porte le nom d'un Héros qui n'y parle point ; mais il ne laisse pas d'en être en quelque sorte le principal Acteur, puisque sa mort est la cause unique de tout ce qui s'y passe. »¹² Le fait que Corneille ait réduit *La Mort de Pompée* à *Pompée* pour l'édition de 1648¹³ peut être considéré comme une tentative de faire savoir ce triomphe de la représentation théâtrale déjà dans le titre de sa pièce. Pompée n'est donc pas physiquement présent en tant que héros, mais il est incarné dans le libellé de son propre nom, prononcé par les autres protagonistes.¹⁴ Ombre voyante, il pousse de loin les personnages devant lui et peut ainsi devenir l'acteur principal. Ses évocations internes à la pièce – depuis les récits des messagers jusqu'à la divinisation par un César désirant construire des autels et faire des offrandes à son beau-frère à Rome –¹⁵ sont d'autant plus efficaces que le référent lui-même reste invisible et n'existe que dans l'imagination des spectateurs.

Le triomphe esthétique du poète Corneille, qui démontre la supériorité de son art par un protagoniste invisible, et le triomphe politico-moral d'un héros, dont les cendres dans les mains de son épouse Cornélie serviront de fanal aux guerres civiles à venir et deviendront, grâce à son ennemi César, l'objet d'une vénération divine, sont menés en parallèle dans *Pompée*. Le vide dans la liste des personnages doit, telle est l'astuce de Corneille, démontrer une efficacité performative maximale dans la structure de l'action ; c'est à partir de là que se déploie l'« effrayante puissance de la tête coupée »¹⁶ – de ce chef qui n'est également rendu présent que par et dans les mots. L'idée de Benjamin sur la préparation emblématique du corps du martyr et sur le devenir-signe de son cadavre à la fois anéanti et conservé dans le nom,¹⁷ se confirme donc de manière radicale. A ce titre, le crâne

¹¹ Corneille : « Epître » (*Le Menteur*), dans : id. : *Œuvres complètes*, t. II, pp. 3 s., ici p. 3. Dans l'édition de son *Pompée* de 1644, Corneille se sert de la même formule pour décrire les qualités de la *Pharsale* de Lucain, « dont la lecture m'a rendu si amoureux de la force de ses pensées et de la majesté de son raisonnement[.] » (« Au Lecteur », ibid., t. I, pp. 1072 f.)

¹² Id. : « Examen » (*Pompée*), ibid., pp. 1075–1078, ici p. 1076.

¹³ Par le nom original de sa pièce, Corneille reprend une convention de titre de l'époque (*La Mort de [...]*) et une conception du tragique selon laquelle la mort de grands personnages suffit à constituer une action (Bruno Tribout : « Le Corps funèbre dans *La Mort de Pompée* de Corneille », dans : Isabelle Billaud et Marie-Catherine Laperrière [éd.] : *Représentations du corps dans la littérature d'Ancien Régime*, Laval 2007, pp. 215–227, ici p. 217 s. ; Louis Herland : « Les Éléments précornéliens dans « *La Mort de Pompée* » de Corneille », dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France* 50/1950, pp. 1–15, ici p. 4 s.).

¹⁴ Louis Marin : « La Tête coupée », dans : id. : *Le Pouvoir des images. Gloses*, Paris 1993, pp. 133–158, ici p. 155 s. Marin identifie au v. 758 une variante de la formule de consécration et fonde sur elle son interprétation eucharistique de la tête tranchée.

¹⁵ Corneille : *Pompée*, v. 939 f., v. 1692 f.

¹⁶ Marin : *La Tête coupée*, p. 156.

¹⁷ Walter Benjamin : « Ursprung des deutschen Trauerspiels », dans : id. : *Gesammelte Schriften*, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, t. I.1, Francfort-sur-le-Main 1974, pp. 203–430, ici pp. 391 s. Au sujet du personnage de Pompée en tant que martyr païen, voir Albert Donald Sellstrom : « Roman History and Tasso's Theory of Christian Epic », dans : *PMLA* 97/1982, pp. 830–843, ici p. 840 : « Pompée is a martyr without a faith that could give meaning to his martyrdom[.] » Déjà Péguet avait mis en parallèle stoïciens et saints : « Si l'on peut considérer [...] la cité antique elle aussi comme une figure, comme une préfiguration temporelle de la cité de Dieu, il est certain que dans cette figuration et ce parallélisme c'est le stoïcisme qui a donné, et qui seul a pu donner, dans le registre du monde antique, et qui seul figure les saints et les martyrs. » (« Note conjointe sur M. Descartes » [1914], dans : id. : *Œuvres en prose complètes*, éd. Robert Burac, t. III, pp. 1278–1477, ici p. 1371) Voir à ce sujet également les

de Pompée passe par différentes étapes d'un martyre : il est d'abord soustrait à la visibilité (encore par Pompée lui-même), puis détaché et empalé, et enfin offert comme cadeau de bienvenue.¹⁸ L'organique est traité jusqu'à ce qu'en émerge le symbolique. Mais seul le corps brûlé fera un signe parlant. Dans l'urne, la dépouille mortelle peut être abordée comme un être vivant ; à l'inverse, la fidèle épouse se fait elle-même le porte-parole du défunt, si bien que César réalise :

Il vit, il vit encore en l'objet de sa flamme,
Il parle par sa bouche, il agit dans son âme,
Il la pousse, et l'oppose à cette indignité,
Pour me vaincre par elle en générosité.¹⁹

Cendre dans l'urne, voix dans le réceptacle vivant de son épouse, Pompée formule ses exigences à l'égard des vivants tout en faisant valoir sans cesse son excellence morale. C'est donc par les seuls moyens de son théâtre que Corneille rend présent un acteur principal qui n'a plus besoin de corps physique pour démontrer sa supériorité. Il en ressort que Pompée ne succombe pas seulement au raisonnement politique de Ptolomée, mais aussi au calcul dramaturgique de l'auteur. Celui-ci peut d'autant plus faire preuve de la performance de son théâtre qu'il s'appuie sur des signes, pour ouvrir la « aktualisierbare Erfahrung [...] für Nichtaktuelles »,²⁰ c'est-à-dire à la représentation d'une personne précédemment décapitée.

En évoquant l'absence de Pompée, Marin parle d'un tombeau fait de mots et d'un devenir-monument d'autant plus efficace que les signes de mémoire circulent dans le ouï-dire et s'y renforcent.²¹ Leur force d'expression est due à la conception baroque de la représentation, documentée de manière exemplaire dans la *Logique de Port-Royal*, dans laquelle la consécration de l'hostie et le miracle eucharistique servent de concepts directeurs.²² Alors que depuis les années 1630, le politique et le sacré se distinguent d'autant plus nettement qu'une théologie politique joue sur leur ligne

explications d'Hélène Merlin-Kajman sur les funérailles de Louis XIII le 22 juin 1643, où pour la première fois aucune effigie du roi ne fut employée (*L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris 2002, pp. 133-135 ; cf. aussi Alain Boureau : *Le simple Corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français – XV^e-XVIII^e siècle*, Paris 1988, p. 13). C'est justement la publicité de sa mort qui tenait à cœur à Louis, car elle permettait de témoigner de la qualité de martyre de son agonie et de l'humanité de son trépas. L'affirmation d'une présence réelle du corps physique dans le mannequin semblait donc inappropriée. La cérémonie d'enterrement fut décrite comme l'une des plus sobres et des plus modestes, du moins dans les communiqués respectant la volonté du roi (Cédric Coraillon : « Les deux Morts de Louis XIII », dans : *Revue d'Histoire moderne et contemporaine* 55/2008, pp. 50-73, ici pp. 61-63, pp. 65-67).

¹⁸ Corneille : *Pompée*, v. 531, v. 755.

¹⁹ Ibid., v. 1369-1372. Cf. aussi ibid., v. 1687 f., v. 1690.

²⁰ Niklas Luhmann : *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort-sur-le-Main 1995, p. 280. Le théâtre de représentation de la première modernité parvient à thématiser son extérieur avant tout parce que l'espace scénique ne marque plus la limite du monde représenté. Les interactions entre les acteurs sur scène mettent plutôt en évidence, « daß die Welt über den Bildrahmen [ou, dans notre cas, le cadre scénique] hinausreicht und daß eigentlich die beobachtbare Welt abgebildet wird. So kann auch das unsichtbar Bleibende in das Bild [ou l'action théâtrale] hineingezogen, durch es sichtbar gemacht werden. » (Ibid., p. 142) Dans ce sens, Corneille remarque que le poète doit se limiter aux actions centrales et cacher les autres derrière la scène (« Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu », dans : id. : *Œuvres complètes*, t. III, p. 174-190, ici p. 176; cf. aussi id. : « Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire », ibid., pp. 142-173, ici p. 159).

²¹ Marin : *La Tête coupée*, p. 138 f.

²² Id. : « Un Chapitre dans l'histoire de la théorie sémiotique. La théologie eucharistique dans « La Logique de Port-Royal », dans : Achim Eschbach et Jürgen Trabant (dir.) : *History of Semiotics*, Amsterdam/Philadelphia 1983, pp. 127-144 ; id. : *La Critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris 1975, pp. 51-58.

de partage et l'occulte,²³ on pourrait ainsi parler d'une théologie théâtrale,²⁴ en tenant compte non seulement de la conjoncture du drame religieux comme l'envers des phénomènes de profanation,²⁵ mais aussi du pouvoir de représentation accru de la scène, dont témoigne *Pompée*. En égard au drame et à la force de représentation du théâtre classique, le soupçon formulé, dans le domaine de la législation, par le théorème de Böckenförde ne serait donc pas déplacé : à savoir que les temps modernes se nourrissent d'un héritage religieux que, sur le plan des idées, ils n'alimentent plus.²⁶

2. Réanimations rhétoriques

Si l'exigence des spectateurs de voir l'acteur de l'arrière-scène participer à sa propre tragédie²⁷ peut être étroitement liée à leur intérêt, celui-ci n'est pas le seul instrument auquel l'attrait de la tête coupée est redevable. Le rapport du messager Achorée, lui-même résultant d'une distanciation épique, décrit au début le frisson ressenti devant le décapité à travers les réactions des témoins oculaires :

Tout le Peuple tremblant en détourne la tête,
Un effroi général offre à l'un sous ses pas
Des abîmes ouverts pour venger ce trépas,
L'autre entend le tonnerre, et chacun se figure
Un désordre soudain de toute la Nature,
Tant l'excès du forfait troublant leurs jugements
Présente à leur terreur l'excès des châtiments.²⁸

Contrairement à Lucain qui, à la même occasion, s'était lancé dans une description terrifiante du crâne,²⁹ chez Corneille, le spectateur de théâtre n'est confronté que de manière doublement indirecte au visage hideux. Les descriptions d'Achorée le rendent voyant, tandis que le peuple sur scène détourne le regard et lutte pour garder son calme et sa constance. Chez Corneille, le fait que le monde soit à la dérive – cette expérience apocalyptique par laquelle Lucain a fait débuter son épopee – est mis en perspective dans les tableaux individuels des réactions psychiques. Ce n'est que dans les hallucinations dépeintes d'une nature perturbée que l'on entrevoit d'abord le frisson métaphysique devant la tête tranchée ou face à un destin qui ne semble plus vouloir se montrer favorable aux héros.

Si l'excitation du pathos est restée jusque-là relativement modérée chez les récepteurs, elle augmente considérablement dès que l'auteur recourt à des moyens rhétoriques servant à la

²³ En témoignent non seulement la resacralisation du pouvoir étatique, renforcée depuis Henri IV, mais aussi le fait que Hobbes déduise la fiction juridique de l'État des pratiques de représentation théâtrale (*Leviathan* [1651], éd. Noel Malcolm [*The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes*, vol. IV], t. II, Oxford 2012, partie I, chap. 16, p. 244). L'ensemble de ses fonctions rappelle à Carl Schmitt « ein großes Degen- und Mantelstück [...] », in welchem der Staat unter vielen Verkleidungen, aber als immer dieselbe unsichtbare Person agiert » (*Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], Berlin 2009, p. 44).

²⁴ Hans-Christian von Herrmann a proposé cette expression en se référant à Carl Schmitt (*Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, Munich 2005, pp. 76 s.). Il faudrait toutefois délimiter son champ de signification par rapport à une *theologia fabulosa theatrica scaenica* critiquée par Saint Augustin dans *De Civitate dei* (livre VI, chap. 2-9) et reconçue par Pierre Klossowski dans le sens d'une théâtralisation ludique et érotique du christianisme (*Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines* [1968], Saint Clément de rivière 2010).

²⁵ Cf. Christopher Semk : *Playing the Martyr. Theater and Theology in Early Modern France*, Lewisburg 2017, pp. 21-23.

²⁶ Ernst-Wolfgang Böckenförde : « Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation » [1964], dans : *Der säkularisierte Staat. Sein Charakter, seine Rechtfertigung und seine Probleme im 21. Jahrhundert*, Munich 2015, pp. 43-72, ici p. 71.

²⁷ Hubert : *The Function of Performative Narrative*, p. 122.

²⁸ Corneille : *Pompée*, v. 550-556.

²⁹ Lucain : *La Guerre civile (La Pharsale)*, trad. Abel Bourgery, Paris 1967, livre VIII, v. 682-691. Dans ce passage, Lucain mentionne également l'embaumement du crâne. Pour une comparaison des textes, voir Christiane Wanke : *Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, Heidelberg 1964, pp. 48-53.

vivification.³⁰ Corneille tarde cette réanimation créatrice³¹ par l'hypotypose jusqu'au moment où le trophée est présenté à César. Alors que chez Lucain le lecteur avait déjà pu étudier les traces de putréfaction sur la tête de Pompée (comme la putréfaction est d'ailleurs un *topos* central de l'épopée)³² et que César se voyait présenter un crâne embaumé, Corneille ne se réfère qu'à présent au passage que Lucain avait placé immédiatement après l'acte meurtrier. Dans le rapport d'Achorée, par contre, tout signe de décomposition est effacé.

À ces mots Achillas découvre cette tête.
Il semble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un reste de chaleur
En sanglots mal formés exhale sa douleur.
Sa bouche encore ouverte et sa vue égarée
Rappellent sa grande âme à peine séparée,
Et son courroux mourant fait un dernier effort
Pour reprocher aux Dieux sa défaite et sa mort.³³

Pour donner forme à ce point culminant d'une rencontre entre les ennemis, le dramaturge se sert abondamment dans les effets descriptifs de la *Pharsale*. Des restes de vitalité dégoulinante, une bouche ouverte, un regard confus et l'expression de la colère sont les agents qui animent, selon toute apparence, ce visage sans vie d'un mouvement convulsif. C'est comme si la tête coupée s'autonomisait dans ses fonctions expressives et rattrapait ce que le stoïcien Pompée, en s'interdisant toute émotion au moment de mourir, lui avait refusé. La comparaison avec Lucain révèle l'astuce dramatique de Corneille, qui consiste à maintenir les effets de vitalité le plus longtemps possible, en fait jusqu'à la fin de la pièce. C'est avec brio qu'il apporte ainsi la preuve que le physique et le visible peuvent se transformer par le biais des signes linguistiques et devenir autonomes dans la communication scénique. À l'acteur principal, ils procurent une vie propre en tant que survie, en analogie avec le nom du héros, qui acquiert sa dignité historique dans la mesure où il est sur toutes les lèvres.

De plus, la confrontation avec le crâne de Pompée constitue une mise à l'épreuve publique de l'intégrité morale de César. Le public du théâtre l'observe à cet effet au moment précis où le trophée destiné à asseoir son pouvoir lui est tendu, doublant ainsi les regards des figurants ou ceux à travers le cadre scénique dans lequel Charmion entend le rapport d'Achorée. La première réaction de César est aussi immédiate qu'indéchiffrable : il paraît comme figé à la vue du visage.

³⁰ L'abject peut être d'autant plus fascinant qu'il a été mis à distance et esthétisé par le biais du langage. La bouche ouverte, au sens d'une fente béante à la surface de la peau, provoque donc un dégoût voluptueux, tout comme la défiguration du corps humain. Cf. à ce sujet Winfried Menninghaus : *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Francfort-sur-le-Main 1999, pp. 90-99; voir aussi ibid., pp. 123-128; Manfred Fuhrmann : « Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung », dans : Hans Robert Jauß : *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Munich 1968, pp. 23-66, ici p. 31, pp. 50-57. Descartes précise que le spectateur de théâtre contemporain associe tous les affects, y compris les affects négatifs comme le dégoût, à un plaisir esthétique dans le sens d'un plaisir intellectuel (« Les Passions de l'âme » [1649], dans : *Œuvres de Descartes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, t. XI, Paris 1909, § 147, p. 441). On peut encore trouver trace de cette fascination de la tête effrayante dans la déception de Diderot devant sa représentation trop sage chez Lagrénée, qui montre une tête de Pompée trop petite avec une bouche fermée : « Je ne lui voudrais pas la bouche béante, ce qui serait hideux. Mais je ne la lui voudrais pas fermée, parce que les muscles s'étant relâchés, elle a dû s'entrouvrir. » (*Salon de 1767 [Œuvres complètes. Édition critique et annotée*, éd. par Herbert Dieckmann et Jean Varloot [DPV], Bd. XVI] Paris 1990, p. 146) Dans son argumentation, Diderot fait valoir ses connaissances médico-légales. Sa critique témoigne d'un effort de répondre aux exigences de son désir de voir sans pour autant s'exposer à l'accusation de dépravation.

³¹ Dans l'épître dédicatoire à Mazarin, Corneille loue son propre don de résurrection et parle non sans humour de « cette seconde vie que j'ai tâché de lui [à savoir Pompée] redonner » (« À Monseigneur Monseigneur l'éminentissime Cardinal Mazarin », dans : *Œuvres complètes*, t. I, pp. 1071 s., ici p. 1071).

³² Fuhrmann : *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive*, pp. 50 et 56 s.

³³ Corneille : *Pompée*, v. 761-768.

César à cet aspect comme frappé du foudre,
Et comme ne sachant que croire ou que résoudre,
Immobile, et les yeux sur l'objet attachés,
Nous tient assez longtemps ses sentiments cachés[.]³⁴

Le choc du premier moment se prolonge dans une hésitation attentiste. Seul le silence permet de saisir le tumulte intérieur dans lequel le Romain se débat pour trouver l'image extérieure adéquate. Achorée continue à faire ses preuves en tant qu'observateur neutre. Il indique clairement qu'il est témoin oculaire³⁵ et marque avec précision où commence son interprétation :

Et je dirai, si j'ose en faire conjecture,
Que par un mouvement commun à la Nature,
Quelque maligne joie en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.
L'aise de voir la Terre à son pouvoir soumise
Chatouillait malgré lui son âme avec surprise,
Et de cette douceur son esprit combattu
Avec un peu d'effort rassurait sa vertu.
S'il aime sa grandeur, il hait la perfidie,
Il se juge en autrui, se tâte, s'étudie,
Examine en secret sa joie et ses douleurs,
Les balance, choisit, laisse couler des pleurs,
Et forçant sa vertu d'être encor la maîtresse,
Se montre généreux par un trait de foiblesse.
Ensuite il fait ôter ce présent de ses yeux,
Lève les mains ensemble et les regards aux Cieux,
Lâche deux ou trois mots contre cette insolence,
Puis tout triste et pensif il s'obstine au silence,
Et même à ses Romains ne daigne repartir
Que d'un regard farouche et d'un profond soupir.³⁶

Corneille limite autant que possible les introspections de Lucain dans le jeu affectif de César³⁷ et présente à la place un rapporteur qui s'en tient aux gestes et aux regards, tout en livrant une interprétation en tous points bienveillante : il excuse par exemple la joie du Romain devant la défaite de son adversaire comme relevant d'une émotion naturelle, au lieu d'y voir l'expression d'une solide *libido dominandi*. De même, Achorée fait la distinction chez César entre sa grandeur de caractère et ses basses aspirations au pouvoir, afin d'imaginer un conflit intérieur malgré lui, dont le Romain pourra se tirer avec gloire.

Ce n'est que le texte suivant qui ne laisse aucun doute sur le fait que la maîtrise de soi n'était réussie que dans l'intérêt d'une grandeur ostentatoire, et que César ne se reflète dans les yeux de

³⁴ Corneille : *Pompée*, v. 769-772. Dans le substrat textuel de Lucain, le mythe de Méduse constitue une référence latente dont bénéficient encore les récits d'Achorée dans le drame de 1643. Voir à ce sujet Martha Malamud : « Pompey's Head and Cato's Snakes », dans : *Classical Philology* 98/2003, pp. 31-44, ici p. 35-39; Elaine Fantham : « Lucan's Medusa-Excursus. Its Design and Purpose », dans : *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 29/1992, pp. 95-119, ici p. 110. Les deux analyses aboutissent à la conclusion, valable également pour l'adaptation de Corneille, que le regard de la tête de Pompée dévoilée met certes à l'épreuve le vainqueur de Pharsale, sans toutefois se subjuguer complètement comme la Méduse, mais en le défiant comme un maître du contrôle de soi et de son image, jusqu'à la larme calculée. Marin doit forcer le texte cornélien pour pouvoir attribuer à César une projection de son visage ou de son masque de conquérant sur la tête gorgone de Pompée (*La Tête coupée*, p. 157). Marin s'est probablement inspiré d'un passage qu'il a pu trouver dans l'analyse pertinente de Georges Couton : « [D]evant la tête de Pompée, [César] réprime un premier mouvement de joie maligne qui laisse transparaître, sous le romanesque amant de Cléopâtre et l'adversaire chevaleresque de Cornélie, l'ambitieux des bustes et des médailles avec ses traits sévères. » (*Corneille et la tragédie politique*, Paris 1984, p. 104) Rien de plus facile pour Marin que de mettre en mouvement cette collection de physionomies victorieuses sur l'axe visuel maintenu pendant 25 vers entre le visage de César et celui de Pompée.

³⁵ Corneille : *Pompée*, v. 799 (« Voilà ce que j'ai vu »).

³⁶ Ibid., v. 773-792.

³⁷ Cf. Lucain : *La Guerre civile*, livre IX, v. 1032-1108.

ceux qui l'entourent que pour parfaire la démonstration de sa propre historicité. Ses gestes et ses regards subséquents sont déjà choisis en fonction de leur effet théâtral ;³⁸ ils visent explicitement les observateurs internes à la scène et culminent avec effet dans des soupirs et des larmes.³⁹ Il en ressort que même si Corneille atténue le portrait négatif de César par rapport à l'original de Lucain, il dresse néanmoins l'image d'un homme qui se met en scène et qui est plus que soucieux de son impact.

3. Incarnation d'un nouveau patron sous le masque du mort

Il faut toutefois se garder d'extrapoler et de faire de ce triomphe poétologique ou moral du protagoniste invisible un triomphe politique. En effet, la tragédie de Corneille donne lieu à un constat au moins double. La survie dans les mots et dans la mémoire s'oppose au déclin de la personne physique de Pompée ; l'efficacité dramatique de son personnage cache à peine son échec réel dans l'ici-bas de la scène. En excluant le premier acteur de l'action, l'auteur pose des jalons sur le plan de l'histoire des mentalités : une fois les centres de gravité d'un ordre ancien disparus avec Richelieu, Louis XIII et sa mère Marie de Médicis, l'idéalisme étatiste dans lequel le héros cornélien assumait sa fonction de figure d'identification transitoire a cédé la place à un monde sensiblement plus complexe, où règnent des signes pas toujours univoques. L'héroïsme se diffuse : la souveraineté, la vertu, le courage et la force, encore réunies dans le personnage d'Auguste, se répartissent désormais entre tous les protagonistes, sans former en eux des profils de caractère clairement héroïques et donc exemplaires.

Contrairement aux personnages schématisés de Lucain, il en résulte maintenant des juxtapositions morales ambivalentes. La fausse souveraineté royale s'accompagne d'un oubli cynique en matière de morale (Ptolomée) ; celui qui veut devenir la boussole du monde politique doit faire appel à la violence physique et à la loi du plus fort (César) ; l'humanité et l'amour ne sont admis que lorsqu'ils sont utiles au propre avancement (Cléopâtre).

Corneille ne conçoit plus de héros chez qui les vertus aristocratiques se manifestent à l'état pur ou au moins comme mélangées. La complexité des personnages témoigne plutôt d'une nouvelle méfiance à l'égard des descriptions de la grandeur humaine. L'étatisme à base machiavélique ne triomphe certes pas (comme c'était encore le cas dans *Cinna*), mais l'éthique de la vertu représentée par César et Cléopâtre paraît avoir été vidée de sa substance. Pas de héros, nulle part.⁴⁰ En revanche,

³⁸ Il a déjà été fait état des aspects performatifs de cette autoreprésentation (Merlin-Kajman : *L'Absolutisme dans les lettres*, p. 12, p. 128; Hubert : *The Function of Performative Narrative*, p. 121, p. 123, p. 129). Montaigne appelle ce procédé « faire que les actions soient connues et vues » et démontre que l'acte historique requiert une visibilité comme sur un échafaud et des témoins oculaires. Seul une fraction de ce qui est digne d'être raconté dans l'histoire entrerait dans les annales. C'est pourquoi les Spartiates auraient sacrifié aux muses avant d'entrer dans la bataille, afin que leurs gestes guerriers soient vus et dignement décrits (Michel de Montaigne : « De la Gloire », dans : id. : *Les Essais*, éd. Jean Céard, Paris 2001, livre II, chap. 16, pp. 953-973, ici p. 959-961, p. 969, citation p. 959). L'action militaire s'effectue ici en conscience de l'effet esthétique, fournissant ainsi des visibilités pour les futurs livres d'histoire.

³⁹ Ces signes de regret qu'Achorée attribue naïvement à la magnanimité (*Pompée*, v. 495 s., v. 786) sont recommandés par les penseurs de la raison d'État, afin que les mesures prises contre des adversaires politiques ne soient pas accusées d'inhumanité (cf. Michel de Montaigne : « De l'Utile et de l'honnête », dans : id. : *Les Essais*, livre III, chap. 1, pp. 1231-1254, ici p. 1248 ; Pierre Charron : *De la Sagesse* [1601/1604], éd. Barbara de Negroni, Paris 1986, livre II, chap. 2, p. 560 ; Gabriel Naudé : *Considérations politiques sur les coups d'État* [1639], éd. Frédérique Marin et Marie-Odile Perulli, Paris 2004, chap. 3, p. 114).

⁴⁰ La tragédie de 1643 met en concurrence cinq personnages principaux, sans qu'aucun d'entre eux n'atteigne l'élan héroïque des pièces précédentes (Couton : *Corneille et la tragédie politique*, pp. 105 s. ; Michel Prigent : *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris 1986, p. 178, p. 198; Nina Ekstein : « Pompée's Absence in Corneille's *La Mort de Pompée* », dans : *Rivista di Letteratura Moderna e Comparata* 56/2003, pp. 259-273, ici pp. 269 f.). Il me semble donc tout à fait justifié qu'Ekstein s'en prenne à un grand nombre de travaux de recherche qui auraient succombé à leur « universal need for a heroic character » (ibid., p. 269). Ce n'est qu'en supposant une continuation aveugle du mythe d'un Corneille héroïque (cf. John D. Lyons : « Le Mythe du héros cornélien », dans : *Revue d'histoire littéraire de la France* 2/2007, pp. 433-484) que l'on peut expliquer pourquoi Tribout (*Le Corps funèbre*, pp. 224 f.), tout comme Georges Forestier (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996, p. 250) et Jochen Hüther (*Die monarchische Ideologie in den französischen Römerdramen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Munich 1966, pp. 131-134) veulent identifier une

le drame relance le débat sur les différences entre la bonne et la mauvaise gouvernance, et notamment entre la bonne et la mauvaise violence, et ce dans une situation politique intérimaire qui ne connaît pas de héros incontestable ni de souveraineté dont la légitimité soit au-dessus de tout soupçon. Désormais, même le plus intègre moralement doit faire preuve de prudence pour survivre en tant qu'acteur politique. La devise de Ptolémée en dit long : « Le temps de chaque chose ordonne et fait le prix. »⁴¹ Il est tentant de voir dans cette formule une mise en garde que le poète adresse à soi-même, afin de se montrer disposé à servir les nouveaux acteurs politiques.

Dans cette perspective, le grand vide au milieu de sa tragédie révèle son potentiel stratégique : le fait que le héros Pompée reste sans visage permet d'autant plus de le déclarer, avec les héros des pièces à succès précédentes, comme le portrait flatteur du nouveau mécène. Corneille écrit dans son *Remerciement à Mazarin* :

Quand j'ai peint un Horace, un Auguste, un Pompée,
Assez heureusement ma Muse s'est trompée,
Puisque sans le savoir, avecque leur portrait,
Elle tirait du tien un admirable trait.⁴²

Force est de constater que les traits du mécène furent toujours déjà inscrits dans le poème dramatique. Cette offre ressemble au geste par lequel Corneille avait déposé son *Horace* aux pieds de Richelieu à peine quatre ans auparavant : le poète avait exprimé à cet endroit l'espoir que malgré toutes ses faiblesses, sa tragédie pourrait être un cadeau digne et approprié au cardinal – un cadeau qui serait à l'image de Richelieu, dans la mesure où il serait en lui-même une réponse aux objections critiques de celui-ci.⁴³ Même manœuvre alors, mais avec un destinataire différent, avec l'insertion du mécène dans le jeu et l'appréciation de son regard expert.

Et pourtant, cette fois-ci, les choses sont différentes : par la tête de Pompée, c'est dans le texte même que Corneille place l'interface par laquelle l'Italien Mazarin devient le double du Romain Pompée. C'est sous le masque inanimé que le nouveau cardinal-ministre ouvrira les yeux. Tel que du corps désarticulé du héros, sa figure émergera à partir des éléments héroïques que Corneille disséminera dans ses œuvres futures. Ainsi, du dispersé naîtra « un tout qui te ressemble, / Et l'on rassemblera de leurs pompeux débris / Ton âme et ton courage épars dans mes écrits. »⁴⁴ Une

instance héroïque centrale en César, d'autres (Albert S. Gérard : *Baroque Tragedies. Comparative Essays on Seventeenth-Century Drama*, Lüttich 1993, p. 84; Bernard Dort : *Pierre Corneille dramaturge*, Paris 1957, pp. 60 s.) en Cornélie. Dans le contexte d'un décentrement de l'héroïsme, seules les représentations de Pompée laissent entrevoir une réminiscence du modèle héroïque d'antan (John Trethewey : « La Mort de Pompée and Lucan. Epic into Theatre », dans : *Romance Studies* 17/1990, pp. 21-33, ici pp. 27 s. ; Hubert : *The Function of Performative Narrative*, pp. 119 s.).

⁴¹ Corneille : *Pompée*, v. 256.

⁴² Corneille : « Remerciement à Monseigneur Monseigneur l'éminentissime Cardinal Mazarin », dans : id. : *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 1063–1065, ici v. 37-40, p. 1064. Jean de Silhon, conseiller d'État sous Richelieu, fait référence à la perception complexe d'un visage, qui se compose de nombreuses perceptions individuelles : « Plusieurs traits joints ensemble, et dans la scituation [sic] que la nature ordonnée, formeront le visage d'un homme, et cette admirable figure qui a absolument besoin de l'assemblage régulier de tous ces traits pour estre exprimée. » (*De la Certitude des connaissances humaines* [1661], éd. Christian Nadeau, Paris 2002, p. 318) Le procédé épistémologique a son parallel dans l'optique contemporaine : dans *La Perspective curieuse*, Jean-François Nicéron avait présenté une lunette à facettes qui permettait de reconstituer le visage du roi à partir d'aperçus partiels épars (*La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1638, pp. 114 s., pl. XXIII s.).

⁴³ Corneille : « À Monseigneur, Monseigneur le Cardinal Duc de Richelieu », dans : id. : *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 833-835, ici p. 833. Pour le rapport entre les deux paratextes, voir aussi Louis Marin : « Théâtralité et politique au XVII^e siècle. Sur trois textes de Corneille » [1986], dans : id. : *Politiques de la représentation*, Paris 2005, pp. 175-184, ici pp. 177-181; Françoise Jaouën : « *Pompée* ou la fin de l'Histoire », dans : *Papers on French Seventeenth-Century Literature* 89/1995, pp. 249-263, ici pp. 252 s.

⁴⁴ Corneille : *Remerciement*, v. 47-49, dans : *Oeuvres complètes*, t. I, p. 1064. Lors du décès de Pompée, le corps physique et le corps politique – le cadavre blessé d'une part et la résistance face à l'usurpateur César représentée par Cornélie de l'autre – ne se distinguent donc que superficiellement ; le corps physique se transfigurant en signe lisible de loin, en visage fascinant qui se cristallise ensuite dans le récit du messager pour y devenir, en tant que tête de Pompée

politique vertueuse, et non la mauvaise de la cour égyptienne, devrait cependant être le signe auquel les Français reconnaîtront leur nouveau Magnus. Dans sa lettre dédicatoire au cardinal, Corneille se montre optimiste :

Dans le peu de séjour qu'il [à savoir *Pompée* en tant que pièce et comme personnage] a fait en France, il a déjà su de la voix publique, que les Maximes dont vous vous servez pour la conduite de cet État ne sont point fondées sur d'autres principes que sur ceux de la vertu.⁴⁵

Mazarin peut donc compter sur l'approbation publique, à condition qu'il continue d'exercer ses fonctions sous le même signe de vertu que celui sous lequel il les a prises.

Toutefois, il convient d'évaluer correctement le rapport de force dans les deux textes de dédicace. Lucain avait écrit sa *Pharsale* notamment pour se mesurer à César. Le jeune héros-poète faisait face à un guerrier vieillissant et mettait « mes vers et ton histoire »,⁴⁶ la bataille de Pharsale et sa représentation linguistique, sur un pied d'égalité. Avec lui, l'affirmation de soi du poète atteint une dimension qui ne laisse pas Corneille indifférent. Le *Remerciement* qu'il adresse au nouveau cardinal-ministre dépasse le coup de son modèle antique. En effet, au même titre que la grandeur historique de Pompée, il s'arroge celle, politique, de son futur bienfaiteur : c'est lui, Corneille, qui installe et maintient le rapport de représentation entre la scène politique, les récits historiques du passé et le théâtre de demain. C'est de sa main, de celle du poète, que les vertus du cardinal prennent le format héroïque de la scène. Qu'on lui permette seulement « que de tes vertus le portrait sans égal / S'achève de ma main sur son original[.] »⁴⁷

Le voilà, le geste du poète. Il peint, il modèle, il façonne les héros passés et futurs. C'est dans sa capacité à établir et à maintenir les équivalences entre « le plus grand personnage de l'ancienne Rome » et « [le] plus illustre de la nouvelle ».⁴⁸ S'il venait à manquer, si le poète retirait sa main, il ne resterait plus de l'État que la mécanique de ses fonctions, tandis que la voix publique, que l'on sait extrêmement inconstante, serait abandonnée au libre jeu des opinions et aux pulsions d'affects négatifs. La politique étant de plus en plus portée par la raison d'État et faisant défaut en tant qu'instance morale, c'est donc l'écrivain qui aura le dernier mot sur la légitimité ou l'illégitimité du pouvoir. De la même manière que son geste dans *La Mort de Pompée* dispose de l'espace et du temps pour placer les faits historiques dans une structure dramatique,⁴⁹ il établit l'homme d'État en tant que héros politique et stimule l'opinion publique en sa faveur ou en sa défaveur. Il est grand temps de le faire. A peine cinq années s'écouleront avant la Fronde. On peut supposer que les gestes de l'auteur, que Corneille fait miroiter ici à l'Italien, seront en réalité indispensables à ce dernier.

devenue mot et nom ainsi que corps de texte noir comme de la cendre, le prédicat héroïque pour un Mazarin invité à se reconnaître « sous des noms empruntés » (*ibid.*, v. 64).

⁴⁵ Corneille : *À Monseigneur Monseigneur*, *ibid.*, p. 1071.

⁴⁶ Lucain : *La Guerre civile*, livre IX, v. 985.

⁴⁷ Corneille : *Remerciement*, v. 51 s., dans : *Oeuvres complètes*, t. I, p. 1064.

⁴⁸ Id. : *À Monseigneur Monseigneur l'éminentissime Cardinal Mazarin*, *ibid.*, p. 1071.

⁴⁹ Corneille parle d'une compression spatio-temporelle d'événements historiques distants d'environ un an, afin de les soumettre à l'unité de temps (*Examen [Pompée]*, pp. 1074 s.).