

# L'héroïsme féminin

Médée, Rodogune, Sophonisbe ou les jeux de  
pouvoirs

\*\*\*

**Christelle Burdeau**  
**Master de littérature française « de la Renaissance aux Lumières »**

Le pouvoir est une réalité dont on se méfie. On craint les abus de pouvoirs, la violence d'un pouvoir politique, la tyrannie engendrée par l'utilisation abusive d'un pouvoir. Mais le terme même de pouvoir revêt plusieurs sens. En effet, il est à la fois une institution légitime, un droit, une autorité mais également une force, un « pouvoir sur » autrement dit une domination en tant qu'exercice légitime qui accomplit l'autorité de la loi<sup>1</sup>. Il s'inscrit donc dans le domaine politique mais pas seulement. Le pouvoir est aussi une supériorité, une capacité, une potentialité. Il est ainsi défini par Furetière comme étant « l'autorité, le droit d'agir selon ses volontés. Les rois ont un souverain pouvoir ». Le pouvoir serait alors à concevoir comme la prise de décision subjective royale dont la seule autorité supérieure serait celle de Dieu. C'est alors que Furetière définit plusieurs formes de pouvoirs : « Il y a un pouvoir absolu et despotique qui dégénère souvent en pouvoir tyrannique. Il y a un pouvoir légitime, qui est limité par les lois et par la raison ». Ainsi « les grands qui sont en pouvoir de faire du bien, n'en font guère, bien souvent ils abusent de leur pouvoir »<sup>2</sup>. Il s'agit dès lors d'aborder l'opposition entre « potestas ordonata » et « potestas absoluta » en la laïcisant chez Corneille à travers l'opposition entre ordinaire et extraordinaire<sup>3</sup>. Ces termes vont traduire chez Corneille l'utilisation de deux modes d'accès au pouvoir : l'accession au trône peut s'appuyer sur la puissance « ordinaire », qu'on pourrait classer dans la catégorie des pouvoirs légitimes mais limités par les lois et la raison, ou sur la puissance « extraordinaire », le pouvoir absolu, sans limite. La puissance ordinaire serait alors le pouvoir royal qui s'exerce sans contrôle mais qui n'en a pas moins de limites tandis que la puissance absolue relèverait du pouvoir divin, tel qu'on le percevra chez Médée. Cette opposition permettra par la suite d'aborder le travail de légitimation, opéré par le dramaturge, qui se rapporte à la raison d'État. Il s'agira alors d'interroger la notion d'absolutisme chez Corneille, entendu comme exercice du pouvoir, qu'il convient d'examiner tout particulièrement à travers la distinction entre le titulaire de la souveraineté et le détenteur de la puissance : ces deux postulats peuvent-ils être réunis en une seule personne ?

---

<sup>1</sup> Voir Monique Castillo, *Le Pouvoir, puissance et sens*, éd. Michalon, Paris, 2008, p. 5-21.

<sup>2</sup> Première entrée du terme « pouvoir » dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière.

<sup>3</sup> Voir l'article de Christian Jouhaud, « La tactique du lierre : sur « l'État au miroir de la raison d'État » de Marcel Gauchet », dans « Miroirs de la Raison d'Etat » dans *Cahiers du centre de recherches historiques*, Paris, Avril 1998, n°20.

Ce sont ces notions mêmes de « pouvoirs », de « puissance » et de « légitimité » que nous questionnerons à travers trois tragédies de Corneille : Médée (1634), Rodogune (1642) et Sophonisbe (1663). Malgré leur date de représentation éloignée dans le temps, nous montrerons la continuité de ces trois pièces qui permettent une réflexion sur ce que nous appelons les « jeux de pouvoirs ». Il s'agit de trois tragédies qui nous offrent différents modes d'accès au pouvoir, à la souveraineté : Jason est un coureur de trônes par séduction des femmes, Créon poursuit une politique qui consiste à acheter la paix, Cléopâtre fait du secret d'Etat la conservation du pouvoir, Séleucus et Antiochus envisagent l'accès au pouvoir comme secondaire par rapport à l'amour, Sophonisbe séduit les hommes pour conserver sa couronne tandis que Rome se définit par son impérialisme. Dans chacune des pièces, il s'agit de combattre la dénaturation des institutions gouvernementales : Médée use de ses pouvoirs magiques pour dénoncer et punir cet abus de pouvoir politique, Rodogune répond symétriquement à la perversion du pouvoir de Cléopâtre, enfin Sophonisbe abdique devant l'hégémonie de Rome. Nous verrons en quoi une lecture politique de ces trois tragédies est possible en analysant le régime des passions. En effet, l'utilisation des passions –en tant que manifestation des passions ou manipulation des sentiments- permet de convaincre de la légitimité du pouvoir souverain : Créon justifie le bannissement de Médée au nom de ses crimes passés, Jason refuse toute culpabilité et rejette la faute sur Médée, Cléopâtre manipule ses enfants, elle joue sur leur sentiment afin de légitimer sa tyrannie, enfin, Massinisse se laisse séduire par la beauté de Sophonisbe, sa passion empiète sur son rôle de roi, de vainqueur, d'envahisseur. Les passions deviennent le résultat d'un usage du politique. A l'injustice, à la tyrannie, répond la violence des sentiments. Médée, victime du pouvoir gouvernemental, utilise la violence pour assouvir sa passion vengeresse. Cléopâtre, qui joue plutôt le rôle de bourreau, se sert de la violence afin de conserver un pouvoir qu'elle doit léguer. Sophonisbe puise dans ses ressources féminines, son charme -qui est par conséquent lui aussi un pouvoir- pour contrôler les décisions de son mari contractant uniquement des « hymens politiques »<sup>4</sup>. Cependant, cet amour-politique rencontre l'impérialisme romain : le pouvoir de Rome entraîne alors la violence de l'acte final, le suicide. Le pouvoir, qu'il s'agisse d'une institution, d'une supériorité ou d'une domination est source de violence dans ces trois tragédies. Mais si Cléopâtre mérite le sort qu'elle subit, Sophonisbe paye pour une nation qui se glorifie d'assouvir les peuples et de conquérir les territoires. C'est bien ici la question de la légitimité – au sens éthique – qui

---

<sup>4</sup> *Sophonisbe*, A. I, sc. 2, v. 71.

est en jeu. Pourquoi les actes de Médée restent-ils impunis ? Pire, pourquoi le spectateur se range du côté de cette magicienne, du côté de la passion vengeresse ? Le pouvoir est-il le dépositaire de la légitimité de l'usage de la force ? Peut-on justifier la violence dans ces tragédies par la représentation politique, ou du moins, par l'usage abusif d'un pouvoir légitime ? Le terme « légitime » est lui-même porteur de plusieurs sens : il s'agit à la fois d'une décision reconnue, admise par la loi et d'une décision qui est fondée en raison, en droit, en justice. Pourtant, dans ces trois tragédies ces deux sens du terme ont beaucoup de mal à s'imbriquer et la violence s'avérera être l'unique solution pour ces reines.

Médée, représentée pour la première fois en 1635, est la première tragédie de Corneille. Le sujet ne semble pas d'emblée croiser le thème du politique mais il s'agira de montrer que les actes de Médée ne peuvent pas et ne doivent pas être dissociés du pouvoir politique. Certes Médée est avant tout une magicienne, une femme abandonnée par son mari, désireuse de se venger. Mais elle est également une princesse, une descendante royale maltraitée par un roi qui pervertit le pouvoir. La représentation d'un Créon tyrannique induit nécessairement une interprétation politique qui rend le meurtre supportable parce que le tyrannicide est susceptible d'être légitime ; présenter Créon comme le père de la rivale suggère, au contraire, qu'il s'agit plus d'un crime privé que d'un régicide. On a donc deux interprétations possibles : les actes de Médée correspondent au désespoir d'une femme meurtrie qui tire de sa souffrance une fureur vengeresse, ou bien, les crimes de cette magicienne sont la réaction d'une femme qui est abusée par un pouvoir qui se revendique comme légitime. Il s'agira en fait de montrer pourquoi Médée est à la fois une femme motivée par sa passion amoureuse qui la pousse à la vengeance et une princesse qui s'érige contre une représentation erronée d'un pouvoir politique « injuste » comme le dit Corneille :

La raison en est qu'ils [Créon et Créuse] semblent l'avoir mérité [leur mort] par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'auditoire, qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari, et qu'on a plus de compassion du désespoir où ils l'ont réduite, que de tout ce qu'elle leur fait souffrir.<sup>5</sup>

Corneille aurait donc créé un personnage de telle sorte que ses actions, si noires qu'elles soient apparaissent aux spectateurs comme la « juste » réponse d'un traitement injuste : Médée subit une « injustice » affirme Corneille, cette « injustice » est à chercher du côté de la politique, du système de gouvernement de Créon qu'il faudra comprendre et

---

<sup>5</sup> *Examen*, 1660, *Médée* in *Théâtre II*, GF Flammarion, Paris, 2006, p. 140.

analyser. Médée est donc une figure de femme pathétique puisqu'on « excuse » ses meurtres, son infanticide au nom de son désespoir et de sa souffrance. Mais répondre à « l'injustice », à l'usage excessif d'un pouvoir légitime, par des pouvoirs magiques, des pouvoirs qui n'ont de légitimité que dans les cieux, n'est-ce pas user de la violence pour venger la violence ? La vengeance est-elle légitime même si pour Corneille Médée souffrante, meurtrie et abandonnée attire la compassion du public ?

Les jeux de pouvoirs se manifesteront alors à travers les décisions « injustes » d'un roi qui détient un pouvoir légitime, face à une femme, dont la légitimité est plus que remise en doute par ses actes passés, mais dont la vengeance est considérée (à juste titre ?) comme légitime, au sens de juste. Louis Marin a déjà conçu une interprétation politique de Médée :

La première tragédie de Corneille, Médée, pièce à coups d'État et à coups de théâtre, pièce sinon à machines du moins de machination. La tragédie et plus précisément la représentation tragique du pouvoir, de la prise de pouvoir, de sa conservation et de sa reproduction doivent constituer à la fois un des moyens de cette analyse des dispositifs passionnels un des instruments de la réorientation constructive des passions en vue du consentement à l'assujettissement<sup>6</sup>.

Les « machinations » sont omniprésentes dans cette tragédie : les intrigues – tout comme dans Rodogune – sont au cœur de Médée. Jason a mené en secret sa « prise de pouvoir », il a voulu ruser en cachant ses intentions à Médée. Créon s'assure une descendance, et la paix avec le royaume de Colchide. C'est alors que le dramaturge met en place un « dispositif passionnel » qui vise à convaincre les protagonistes. Les décisions politiques ont donc un lien indissoluble avec les passions. C'est bien là le problème d'une politique qui fait passer les intérêts privés avant les intérêts publics. Corneille se sert ainsi dans sa première tragédie, de la violence de Médée pour questionner une conception du pouvoir et un mode de gouvernement : la tragédie manifeste l'échec d'une violence qui se pense comme légitime parce qu'émanant du pouvoir. Peut-on parler d'une légitimité de la violence ? En tant que fille de roi, Médée recèle bel et bien une valeur dont elle entend honorer la grandeur. Elle incarne le « sceptre des rois, et le foudre des Dieux »<sup>7</sup>. Cet alexandrin signale un aspect de sa vengeance : elle est indignement traitée par un roi, alors qu'elle est elle-même fille de roi. Ici s'opère un déplacement de la simple rivalité amoureuse vers l'opposition au roi. Peut-on accorder une valeur politique à la vengeance

<sup>6</sup> Louis Marin, « Théâtralité et pouvoir, magie, machination, machine : Médée de Corneille » dans *Le Pouvoir de la raison d'Etat*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 231.

<sup>7</sup> Médée, A. I, sc. 5, v. 324.

de Médée ? Il s'agirait alors de remettre en cause le pouvoir, car a lieu sur scène un régicide, acte qui n'est pas anodin dans la société monarchique du XVIIe siècle. Médée est-elle alors une tragédie politique ? Il s'agira de montrer que oui. Médée détient une puissance absolue dont elle use à l'encontre du pouvoir, sans chercher elle-même à le conquérir. Le pouvoir peut-être considéré comme une composante exigée par l'intrigue, nécessaire à l'intérêt dramatique, mais non comme un sujet de premier plan dans une pièce où le conflit n'est pas d'ordre politique et où le trône ne fait l'objet d'aucune lutte entre les personnages. Et pourtant, on peut voir dans cette tragédie une interprétation politique pertinente dans la mesure où elle représente un roi vaincu qui rappelle le débat contemporain sur les notions de monarchie et de tyrannie. Dans Médée, le pouvoir ne constitue pas le mobile de la violence. L'assassin de Créon et de sa fille, qui soit-dit en passant, élimine le roi de Corinthe et sa descendance, n'obtient pas et même ne désire pas le trône. La jalousie envers une rivale paraît une raison bien plus convaincante pour ce double crime. D'ailleurs, Corneille a lui-même pris le soin de réduire les caractéristiques politiques des protagonistes qui semblent moins agir en roi et en princesse qu'en père et en maîtresse<sup>8</sup>. Pourtant, Créon est bel et bien le dépositaire du pouvoir royal mais il galvaude le pouvoir qu'il est censé incarner et il s'avère incapable de garantir la sécurité de l'Etat. Parce qu'il est injuste et finalement impuissant face aux pouvoirs magiques de Médée, il n'incarne qu'une version dégradée du pouvoir royal. La violence sans visée politique de la « barbare »<sup>9</sup> répond à la force de ses adversaires dont ils ne disposent que grâce à leur statut politique. Médée, se venge de personnages qui se sont allègrement servis du pouvoir que leur confère le trône pour l'opprimer. Jason lui-même combine sa passion avec son ambition : « J'accommode ma flamme aux biens de mes affaires » affirme-t-il<sup>10</sup>. En cela, Jason peut être rapproché de Sophonisbe qui parle « d'hymen politique »<sup>11</sup>. Mais si Sophonisbe agit pour le peuple, pour l'Etat – « Je me rends au pouvoir, et non pas à l'amour »<sup>12</sup> –, Jason quant à lui agit en vue d'intérêts privés : « Un objet plus beau la chasse de mon lit »<sup>13</sup>. Les charmes -qui apparaissent donc dans ce corpus comme un pouvoir- de Créuse sont indissociables de son statut royal. L'amour,

---

<sup>8</sup> Il faudra reprendre la première version de *Médée*, celle de 1639, qui présente de nombreuses différences avec celle de 1660, notamment sur les formules à caractères politiques.

<sup>9</sup> Créon, A. II, sc. 2, v. 387.

<sup>10</sup> Jason, A. I, sc. 1, v. 30.

<sup>11</sup> Sophonisbe, A. I, sc. 2, v. 71.

<sup>12</sup> Sophonisbe, A. III, sc. IV, v. 968.

<sup>13</sup> Jason, A. I, sc. 1, v. 9.

pour Jason, devient un instrument afin de conquérir (Hypsipyle à Lemnos, Médée à Colchos et désormais Créuse à Corinthe). Mais l'échec des stratégies et des calculs utilisés par le roi, la princesse et son futur gendre montre la faillite d'une pratique d'inspiration machiavélique, qui soumet le bien public à l'intérêt privé comme le font Créuse et Jason qui « accomode » ses amours au bien de ses affaires et non pas dans l'intérêt commun du peuple. Jason se fait donc lui aussi tyran. Mais Médée, princesse exilée sans couronne, à la puissance illimitée, est l'antagoniste de Créon, roi qui détient le pouvoir mais ne possède pas de puissance réelle : par ses actions d'une puissance inhumaine, Médée pousse Créon, Créuse et Jason dans leur retranchement pour démontrer l'impossible succès du pouvoir tel qu'ils l'exercent et le conçoivent. En définitive, la violence de Médée répond à une violence d'Etat. Comme le souligne Hélène Merlin-Kajman :

Médée apparaît donc comme une puissance infernale mais juste, et sa présence démoniaque agit sur l'espace politique pour en révéler le simulacre et l'injustice, la violence inversée<sup>14</sup>.

La puissance de Médée, qualifiée ici de « juste » est-elle une réponse conforme à la morale ? Le mot « juste » est en fait ici à comprendre dans le domaine juridique mais certainement pas éthique. Médée venge plus qu'une trahison, elle venge l'injustice faite par un Etat. Elle révèle ainsi la dénaturation de cet Etat, car Créon et Créuse, ainsi que Jason, sont toujours animés par la force de leurs intérêts privés. Ils confondent politique et coup de force et Médée dévoile alors l'artifice et la faiblesse de cette institution. Elle prouve que le calcul et la ruse ne sauraient garantir la stabilité du pouvoir. Médée semble donc interroger les conditions et les modalités de l'usage de la violence dans le cadre du pouvoir. Il s'agit alors d'une réflexion plus large sur le pouvoir comme le coup d'Etat ou la violence exercée par le pouvoir. Par l'usage d'une puissance sans limite, qui n'a pas pour fin la conquête du trône, Médée montrerait l'essence du pouvoir : la force semblerait le garantir et par conséquent peut suffire à la définir. Rodogune ne nous prouve pas le contraire ? Sophonisbe, quant à elle ne fait-elle pas les frais de cette omnipotence ? Médée permet alors de penser le politique : cette tragédie porte sa réflexion sur la légitimité du pouvoir et cette interrogation sera développée dans Rodogune et Sophonisbe.

On perçoit dès lors, dans le caractère furieux de Médée une préfiguration de la Cléopâtre de Rodogune. Cléopâtre est caractérisée par le dramaturge lui-même comme

---

<sup>14</sup> Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 254.

une « seconde Médée »<sup>15</sup>. *Rodogune*, représentée en 1644, est une tragédie dans laquelle les notions de « pouvoirs », de « politique » et de « puissance » prennent tout leur sens. Cléopâtre, cette reine vieillissante, machiavélique, qui refuse de léguer sa couronne est le parangon du personnage assoiffé de pouvoirs. Cléopâtre est donc une reine, une veuve du reste ce qui renforce son statut de détentrice du pouvoir politique. Elle est la dépositaire d'un pouvoir légitime mais elle en fait un usage illégitime. Chez cette reine, la passion du pouvoir a tué tout sentiment humain. Elle est animée par l'esprit de vengeance : ni femme, ni mère, elle n'est plus qu'une implacable machine à régner. Elle sait qu'elle ne peut y parvenir qu'en divisant c'est pourquoi elle fait de la tête de Rodogune le prix à payer pour l'accès au trône. Elle fait ainsi de la rhétorique l'usage dramatique le plus perfide et atteint, par exemple, le sublime de la fabulation lorsqu'elle affirme que c'est Rodogune qui a tué Nicanor par sa main. Cléopâtre ne peut donc pas se targuer d'être « innocente » et « coupable » à la fois comme Médée : elle est coupable de libido dominandi mais sachant cela elle montrera sa capacité à porter des masques afin de parvenir à ses fins en bonne machiavélique. Cléopâtre, tout comme Médée, est un être d'exception, un monstre. Le lien entre Médée et Cléopâtre s'impose d'autant plus que Corneille lui-même qualifie la reine de Syrie de « seconde Médée », dans l'épître dédicatoire de *Rodogune*. Mais à la différence de Médée, Cléopâtre ne sort pas victorieuse de ses actions criminelles : un seul de ses fils meurt, et la coupe empoisonnée qui était destinée au second est finalement bu par elle, de sorte que la mère infanticide est punie. D'ores et déjà on peut se demander s'il s'agit d'une réelle défaite ? La mort ne serait-elle pas comme pour Sophonisbe une victoire ? Mais si le suicide de Sophonisbe est une victoire contre l'hégémonie de Rome, le suicide de Cléopâtre s'avère être l'ultime ressource pour atteindre son but : Cléopâtre ne peut pas régner, personne ne règnera. Cléopâtre assume alors deux fonctions : celle des dirigeants tyranniques et des intrigants machiavéliques tandis que Rodogune, Séleucus et Antiochus incarnent des figures morales, privées de tout pouvoir et cherchant une compensation dans le bonheur d'amour. Ils sont destinés à être les victimes de Cléopâtre s'il n'y avait le retournement final ménagé par le dramaturge. On pourrait parler de fureur tyrannique face à l'innocence inactive dans cette tragédie : aux passions exacerbées de Cléopâtre s'opposent la passivité des héros, de ses fils. Mais il ne s'agit pourtant pas d'un combat manichéen du bien contre le mal. C'est beaucoup plus compliqué. Cléopâtre, ce démon féminin de l'Orient (étant donné la perception des sexes et des nations dans l'imaginaire du XVII<sup>e</sup> siècle), conçoit l'horreur de

---

<sup>15</sup> Corneille, Avertissement de *Rodogune*, p. 15.

ses actes mais le trône, pour cette reine, vaut bien des meurtres. C'est là toute la question de la légitimité des actes de la reine prête à tout pour régner. Cléopâtre n'est pas une femme jalouse, c'est une reine jalouse. Là où Médée se révélait femme, Cléopâtre se révèle reine, tandis que Sophonisbe sera un entre-deux. C'est bien une question d'éthos qui est ici en question : qu'est-ce qu'un bon roi ? Comment justifier l'usage de la violence dans un gouvernement ? Cléopâtre a perdu toute féminité dans cette tragédie : elle a perdu son caractère de mère, en assassinant son fils et d'amante, en faisant assassiner son premier mari. Il ne lui reste que le trône qu'elle doit léguer à l'un de ses fils. Son éthos est-il donc réduit à son statut de reine ? C'est le secret de la naissance de ses fils qui est son atout principal et la dissimulation devient une stratégie pour affirmer sa puissance. Le pouvoir est miné à la base ; il est dénaturé par un secret d'Etat qui délégitime le pouvoir de la reine :

Si je cache en quel rang le Ciel les a fait naître,  
Vois, vois que tant que l'ordre en demeure douteux,  
Aucun des deux ne règne et je règne pour eux.  
(A. II, sc. 2, v. 444-446)

Cette affirmation de la première personne du singulier n'est pas sans rappeler le « moi c'est assez »<sup>16</sup> de Médée. Mais le « moi » de Médée relève d'une sphère surhumaine, une sphère divine, tandis que le « moi » de Cléopâtre prend une dimension absolue. La politique de Cléopâtre est celle de l'omnipotence, le « moi » se suffit à lui-même et se passe de tout conseiller. Le pouvoir devient dès lors véritablement un jeu, au sens propre, autrement dit une sorte de devinette qui instaure une rivalité afin de confirmer sa puissance. Les jeux de pouvoirs se manifesteront du reste également du côté de la rivalité féminine : Cléopâtre et Rodogune établiront une surenchère de la violence dans leur chantage. Les deux héroïnes sont donc à concevoir comme des doubles et ce thème de la gémellité mériterait une étude approfondie. La puissance de Rodogune réside avant tout dans son « charme », qui est également un pouvoir, charme qui sera reconnu par Cléopâtre elle-même<sup>17</sup>. Le thème du double est alors visible à travers la valeur égale des deux protagonistes, la force et la grandeur dans le mal de Cléopâtre, le charme et la morale de Rodogune. Cette dernière saura pourtant également faire d'un secret une arme : la dissimulation royale laisse place à une dissimulation pour mieux régner. La puissance des femmes s'oppose alors directement à la passivité des hommes, à l'inaction de ces princes sans couronne que sont Séleucus et Antiochus. Ces hommes ne

<sup>16</sup> *Médée*, A. I, sc. 5, v. 321-322.

<sup>17</sup> Cléopâtre : « l'objet qui vous charme », A. IV, sc. 3, v. 1336.

perçoivent pas la perversion politique de leur mère : ils rêvent d'un royaume dominé par l'amour et la générosité. Entre ces deux représentations extrêmes d'un pouvoir politique, comment justifier la *libido dominandi* de Cléopâtre et la naïveté de ses enfants ? Il est alors nécessaire d'aborder la notion d'absolutisme qui permet de concevoir les décisions de la reine de Syrie comme légitimes. Le régime politique de Cléopâtre est univoque quant à la possession des pouvoirs. C'est la reine de Syrie qui concentre tous les pouvoirs. D'autant plus que Cléopâtre détient un savoir qu'elle fait sien et qui pourtant relève d'une dimension étatique. Il s'agit alors de comprendre l'absolutisme comme l'élaboration théorique qui légitime les pratiques du gouvernement quelles qu'elles soient. Cette tentative de légitimer la totale possession des pouvoirs passe alors par l'autorité qui émane de ces reines. L'absolutisme ne peut ainsi se comprendre hors de la théorie de la souveraineté qui est à concevoir comme

l'autorité entière, indépendante, sans laquelle un État n'est ni libre, ni parfait. Cette autorité se présente comme un pouvoir objectif, un monopole de contrainte, une force coactive sur les sujets ou les citoyens afin d'instituer l'ordre, de le maintenir et de le promouvoir [...] L'absolutisme monarchique signifie que le roi est seul titulaire de la souveraineté et qu'ainsi la monarchie est à l'état pur sans aucun compromis, sans aucun partage<sup>18</sup>.

La notion de souveraineté aborde alors un point crucial qui est celui de l'autorité des personnes royales. C'est en détenant l'autorité, qui est ordinairement celle du roi et non pas de la reine, que ces femmes vont pouvoir revendiquer leur puissance. Au XVIIe siècle, même si la reine jouit du même prestige que son époux, il est inconcevable d'attribuer l'autorité royale à la femme. Elle possède la même dignité royale certes, mais elle ne peut revendiquer une autorité pleine et indépendante à l'image du roi. C'est par cette autorité entière qu'on pourra légitimer les actes du roi :

Un roi absolu détient la pleine possession de tous les pouvoirs que l'État peut légitimement exercer, et même s'il outrepassé les limites d'une loi plus haute, on ne saurait à bon droit lui résister ou le déposer<sup>19</sup>.

Il s'agit ici d'une véritable légitimation de la dénaturation des sentiments maternels : « s'il outrepassé les limites d'une loi plus haute ». L'autorité inconstatable de la reine est instaurée dans le but de conserver l'ordre établi. Ainsi aucun partage des pouvoirs n'est possible. Médée ne peut tolérer la volonté de dominer de la part de Créon. Il ne peut

---

<sup>18</sup> Philippe Sueur, Histoire du droit public français XVe-XVIIIe siècle, Paris, PUF, collection Thémis, t. 1, La Constitution monarchique, 1989, p. 124.

<sup>19</sup> Julian H. Franklin, *Jean Bodin et la naissance de la théorie absolutiste*, Paris, PUF, 1993 (1973), p. 150.

exister qu'un détenteur de la puissance. L'absolutisme est donc une théorie d'un pouvoir qui se nourrit de lui-même, en tant que système fermé n'autorisant d'autre légitimité que la sienne propre. Cléopâtre conçoit sa vengeance comme nécessaire et pour cela même légitime. Elle s'inscrit dès lors dans cette théorie de l'absolutisme en instaurant une politique qui justifie tous ses actes par l'ambition politique. Ce faisant, c'est la haine qui devient le principe fondateur de la politique de Cléopâtre. C'est le sentiment exaspéré de haine profondément ancrée dans tout son être qui domine sa personnalité, haine inextinguible contre un époux qu'elle croyait mort, ce qui l'avait amené à contracter un remariage politique. Elle se définit ainsi par son machiavélisme et son amoralisme : elle ne reculera devant rien pour parvenir à ses fins. Elle personnifie la passion du pouvoir absolu. Personnage démoniaque, incarnation du mal, elle possède une force de caractère du personnage qui conçoit pleinement l'horreur de ses actes mais décide de poursuivre jusqu'au bout comme en témoigne la malédiction finale : « Puisse naître de vous un fils qui me ressemble » (A. V, sc. 4, v. 1824). Peut-on imaginer que la corruption du pouvoir se poursuivra avec la descendance d'Antiochus ? On a un peu de mal à croire en une fin heureuse : la déception d'Antiochus est sans pareille, il ne croit plus en un pouvoir juste et « naturel »<sup>20</sup>. Cléopâtre n'a donc pas vraiment échoué, elle est morte en affirmant son essence, elle a atteint l'optimisme d'Antiochus :

Oronte, je ne sais dans son funeste sort  
Qui m'afflige le plus, ou sa vie, ou sa mort ;  
L'une et l'autre a pour moi des malheurs sans exemple :  
Plaiguez mon infortune.

(A. V, sc. 4, v. 1837-1840).

Sophonisbe, représentée en 1664, est une tragédie anti-romaine, puisque le personnage éponyme se caractérise avant tout par sa haine contre Rome, contre l'impérialisme romain. On a d'ores et déjà le fil conducteur de ces jeux de pouvoirs avec l'hégémonie de Rome manifestée ici à travers la conquête du royaume de Carthage. Sophonisbe refuse l'esclavage de Rome, ne consentant dans de brefs moments qu'un rôle modeste et subordonné à l'amour qu'elle éprouve pour Massinisse, et elle revendique avec force, au prix de sa vie s'il en est besoin, l'autonomie royale comme valeur suprême : « Je me rends au pouvoir et non pas à l'amour »<sup>21</sup> dit-elle. Devant la puissance romaine et la médiocrité de ses deux maris, il n'est pas étonnant qu'elle aboutisse à une mort qui, dans la perspective monarchique de la gloire, apparaît comme une apothéose, admirée

<sup>20</sup> Antiochus : « Après avoir vaincu, fais vaincre la nature », A. IV, sc. 3, v. 1252.

<sup>21</sup> Sophonisbe, A. III, sc. 4, v. 968.

par les Romains eux-mêmes : « Une telle fierté devait naître Romaine »<sup>22</sup>. Il s'agit d'une reine plus fière et plus exigeante -voire même plus masculine- que tous les hommes qui l'entourent : Sophonisbe préfère la mort à la servitude tandis que son premier mari Syphax se retrouve prisonnier, elle refuse la domination de Rome, Massinisse est inconstant, arriviste et faible. C'est bien ce qu'affirme Sophonisbe à sa rivale Eryxe :

Je vous l'[Massinisse] ai pris vaillant, généreux, plein d'honneur,  
Et je vous le rends lâche, ingrat, empoisonneur ;  
Je vous l'ai pris magnanime, et vous le rend perfide ;  
Je vous le rends sans cœur, et l'ai pris intrépide ;  
Je l'ai pris le plus grand des princes africains,  
Et le rends, pour tout dire, esclave des Romains.  
(A. V, sc. 4, v. 1661-1666)

On perçoit bien ici la rivalité féminine qui est présente du début à la fin de cette tragédie. Les jeux de pouvoirs se font alors joutes verbales, tournois d'orgueil : Sophonisbe se montre jalouse et possessive. Ce portrait peu flatteur de Massinisse est donc peut-être une dernière ruse pour la reine de Carthage. Elle viserait à inverser la situation et transformer sa défaite en victoire. Pourtant, c'est manifestement cette passion de la jalousie qui mènera à sa perte :

Ce n'était point l'amour qui la rendait égale ;  
C'était la folle ardeur de braver ma rivale ;  
J'en faisais mon suprême et mon unique bien.  
Tous les cœurs ont leur faible, et c'était là le mien.  
(A. V, sc. 1, v. 1545-1548)

Le mariage de Sophonisbe prend ici une dimension de caprice, de péché d'orgueil. Peut-on se contenter de définir cette tragédie par « la folle ardeur » de braver une rivale ? Un tel faible n'est pas tragique. C'est donc restreindre la tragédie à un simple caprice, un simple jeu de tournoi d'orgueil. Il semblerait plus pertinent de voir en Sophonisbe la dénonciation d'un pouvoir qui impose ses lois et soumet toute une nation à la domination. C'est ici qu'intervient le rôle des hommes. Massinisse, même s'il est qualifié de « héros »<sup>23</sup> n'a rien d'un vainqueur. Il est soumis à Rome, subit les décisions et se laisse dominer par une passion éphémère. Sophonisbe, qui s'est pourtant laissée entraîner dans le cercle de la jalousie féminine, n'oublie pas son statut de reine :

Sur moi, quoi qu'il en soit, je me rends absolue ;  
Contre sa dureté j'ai du secours tout prêt,  
Et ferai malgré lui moi seule mon arrêt.

<sup>22</sup> Lélius, A. V, sc. 7, v. 1812.

<sup>23</sup> Sophonisbe : « Ce héros a trop fait de m'avoir épousée », A. V, sc. 1, v. 1537.

(A. V, sc. 1, v. 1526-1528)

Il s'agit pour la carthaginoise d'assumer la souveraineté du moi moral, de se dominer. Sophonisbe se résout alors à ne dépendre de nul autre qu'elle, elle apparaît alors elle aussi comme une « seconde Médée », une femme qui refuse la soumission au pouvoir. La tragédie n'est donc plus simplement le jeu de la dissimulation des passions, c'est l'affirmation d'un ethos royal au féminin. Comment mourir en reine ? Seule Sophonisbe répondra à cette question car elle est l'unique personnage qui mérite une couronne. Elle est perdue par les faiblesses des hommes, indignes des titres royaux dont ils se parent. C'est bien ici que Sophonisbe rejoint la première tragédie de Corneille : comment justifier un usage abusif d'un pouvoir légitime, du moins au premier abord ? Son suicide est-il une victoire sur Rome sans générosité ? Sophonisbe elle-même avait joué de ses charmes pour contrôler les décisions de son mari, elle n'en a pas honte et s'en vante d'ailleurs auprès de Massinisse :

Quand j'épousais Syphax je n'y fus point forcée:  
De quelques traits pour vous que l'amour m'eût blessée,  
Je vous quittais sans peine et tous mes vœux trahis  
Cédèrent avec joie au bien de mon pays.  
(A. II, sc. 4, v. 684-687).

Mais force est de constater que c'est bien Sophonisbe le « roi » de cette tragédie. C'est elle qui décide et qui régit l'Etat. Il conviendra alors de définir les qualités royales de ce personnage complexe et ambigu. Sophonisbe, qui privilégie sa patrie à son amour – « Je n'aime point Carthage à l'égal d'un époux »<sup>24</sup> – est le personnage royal de cette tragédie. Pourtant elle est condamnée au suicide. Condamnée, parce que la mort est un sort bien plus doux que les fers. Une nouvelle fois c'est une stratégie politique qui est la source de la violence, violence nécessaire certes, mais est-elle juste ? Peut-on donner raison à la faiblesse et à l'inconstance de Massinisse ? Sommes-nous en droit de blâmer la politique de Rome ? Le suicide est-il une réponse appropriée à cet impérialisme romain ? Il conviendrait alors d'interroger la légitimité du pouvoir de Rome mais également celle de la politique de Sophonisbe qui fait de la séduction un enjeu de pouvoir.

\*\*\*

---

<sup>24</sup> Sophonisbe, A. I, sc. 4, v. 330.

Cette étude est l'occasion de mettre en relation trois œuvres de Corneille qui au premier abord ne présentent pas de points communs. Médée, Rodogune et Sophonisbe permettent de définir l'invention d'un personnage féminin –plus précisément d'un caractère au féminin- qui met en évidence des conflits passionnels. Corneille apparaît alors en tant que créateur de personnages féminins. La variété des passions et des caractères qu'il met en œuvre apparaît ainsi dans ces trois tragédies : de la magicienne à la meurtrière, de l'amoureuse à la reine, les femmes ont autant de visages que de passions. Médée, Cléopâtre et Sophonisbe sont des héroïnes qui inversent des normes de comportement, elles adoptent des façons d'agir masculines en réaction contre un pouvoir abusif ou en vertu d'un pouvoir qu'elles souhaitent conserver. Il s'agira de mettre en évidence les spécificités féminines : on privilégiera par conséquent le caractère féminin de la souveraine –en tant que figure royale autonome- et non de l'épouse royale. Médée ne dépend plus de Jason, Sophonisbe refuse de s'avouer la femme d'un prisonnier et Cléopâtre a fait tuer son mari. Ces trois femmes se définissent par leur statut de reine, de princesse, de veuve ou d'amante. Ces caractères seront alors la source de conflits passionnels. Le statut de reine peut en effet engendrer une passion du trône, une éthique de la gloire qui rendra possible le conflit tragique. Enfin, ces passions seront résolues dans une violence extrême –dans la mort des enfants, le tyrannicide ou le suicide- faisant de ces reines des héroïnes criminelles.

\*\*\*

## Bibliographie

### Textes sources :

CORNEILLE Pierre, Médée dans Théâtre II, GF Flammarion, Paris, 2006 (édition de 1660).

CORNEILLE Pierre, Rodogune dans Théâtre III, GF Flammarion, Paris, 2006 (1644).

CORNEILLE Pierre, Sophonisbe, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008 (1663).

CORNEILLE Pierre, Trois discours sur le poème dramatique, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1997 (1660).

MAIRET, Jean, Sophonisbe, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008 (1634).

Sources secondaires :

ARISTOTE, Poétique, R. Dupont-Roc et J. Lallot eds., Seuil, 1980 ; M. Magnien éd, Le Livre de Poche classique, 1990.

AUBIGNAC François Hédelin (abbé d'), La Pratique du théâtre, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, (1657).

AUBIGNAC (abbé d'), Remarques sur la tragédie de Sophonisbe de M. Corneille envoyées à Mme la duchesse de R\*\*\* (1663) in dans Sophonisbe, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008 (1663).

LA MESNARDIERE, Jules Pilet de, La Poétique, A. de Sommaville, 1639, réimpression Genève, Slatkine, 1972.

POULAIN DE LA BARRE, François, De l'égalité des deux sexes, Fayard, 1984 (1673).

SAINT-EVREMOND, Dissertation sur la tragédie de Racine intitulée Alexandre le Grand dans Théâtre complet de Racine, Livre de poche, Paris, 2008.

SAINT-EVREMOND, Sur les caractères des tragédies, dans Œuvres en prose, R. Ternois éd., Paris, STFM, vol. III, 1966.

SENEQUE, Médée, GF Flammarion, Paris, 1997.

### **Études critiques :**

APOSTOLIDES, Jean-Marie, Le roi-machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV, Paris, Editions de Minuit, 2008.

- Le Prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV,

BENICHOU Paul, Morales du grand siècle (1948), Paris, Gallimard, Folio essais 1988.

CASTILLO, Monique, Le Pouvoir. Puissance et sens, Paris, éd. Michalon, 2008.

COSANDEY, Fanny, La reine de France, Symbole et pouvoir, Paris, Gallimard, 2000.

COSANDEY, Fanny et DESCIMON, Robert, L'absolutisme en France, Histoire et historiographie, Paris, éditions du Seuil, 2002.

DELMAS, Christian, La tragédie de l'âge classique (1553-1770), Paris, Seuil, 1994.

DORT, Bernard, Pierre Corneille dramaturge, Paris, L'arche, 1957.

DOUBROVSKY, Serge, Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, 1963.

DUFOUR-MAITRE, Myriam, « « La pompe d'un courroux » Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », dans « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique » Littératures classiques, 68, Paris, 2009, p. 255-p. 270.

DUPONT, Florence, Les Monstres de Sénèque, Paris, Berlin, 1995.

- Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité, Paris, Belin, 2000.

EMELINA, Jean, « Les morts dans les tragédies de Pierre Corneille. Le Cid, Othon, Suréna. », dans « Corneille, le Cid, Othon, Suréna » dans Littératures Classiques, 11, Paris, 1989, p. 11-31.

FIX, Florence, La violence au théâtre, Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

FORESTIER, Georges, Corneille. Le sens d'une dramaturgie, Paris, SEDES, 1998.

- Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre, Paris, Klincksieck, 1996.
- La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques, Paris, Armand Colin, 2010.

FUMAROLI, Marc, Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne, Genève, Droz, 1990.

GALLARDO, Jean-Luc, Les délices du pouvoir, Cinna, Rodogune, Nicomède, Orléans, Collection Références, 1997.

JOUHAUD, Christian, « La tactique du lierre : sur « l'État au miroir de la raison d'État » de Marcel Gauchet », dans « Miroirs de la Raison d'Etat » dans Cahiers du centre de recherches historiques, Avril 1998, n°20, Paris.

LANDRY, Jean-Pierre, Romains et Barbares dans Nicomède de Corneille », dans Mélanges Barbares : hommage à Pierre Michel, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 45-58.

LECERCLE, François, « Médée, la barbarie au féminin » dans Mélanges Barbares : hommage à Pierre Michel, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 71-80.

LOUVAT, Bénédicte, La poétique de la tragédie classique, SEDES, 1997.

MARIN, Louis, « Théâtralité et pouvoir, magie, machination, machine : Médée de Corneille » dans Le Pouvoir de la raison d'état, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 231-259.

- Le portrait du roi, Paris, Editions de Minuit, 2010.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique, Paris, Champion, 2000.

- Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- « Les larmes au XVII<sup>e</sup> siècle : entre féminin et masculin » dans « Le langage des larmes aux siècles classiques », Littératures classiques, 62, été 2007, p. 205-221, (dirigé par A. Cron et C. Lignereux).
- « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public » dans « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique » Littératures Classiques, 68, Paris, 2009, p. 335-354.
- NADAL Octave, Le sentiment de l'amour chez Corneille, Paris, Gallimard, 1991.
- PRIGENT, Michel, Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille, Paris, PUF, 1986.
- RATHE, Alice, La reine se marie, Variations sur un thème dans l'œuvre de Corneille, Droz, Genève, 1990.
- SCHERER, Jacques, Le théâtre de Corneille, Paris, Nizet, 1984.
- SCHWEITZER, Zoé, « La mort de Créon dans les Médée de Corneille et de Glover ou comment rendre supportable le meurtre d'un roi » dans « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », Littératures classiques, 67, 2009, p. 131-145.