

LE THÈME DE L'AMOUR DANS LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE

Vasile RĂDULESCU

radul_vas_romanice@yahoo.com

Université de Pitești

Résumé

Corneille s'est proposé, de manière programmatique, de traiter des sujets « sérieux », conformes à la « dignité » de la tragédie, combiné toujours avec le thème de l'amour, théoriquement considéré comme un agrément, destiné à attirer et à séduire le public. En pratique, les proportions sont égales, le thème de l'amour est traité aussi sérieusement que les thèmes « sérieux ». De plus, il est traité avec une grande virtuosité poétique, les manifestations lyriques sont bien contenues et renfermées dans des vers d'une beauté sans pareille. Pour cela, un arsenal de figures, de stratégies argumentatives et de procédés rhétoriques est mis à contribution. Le personnage cornélien débat, raisonne, mais il n'oublie jamais de faire surgir avec raffinement les élans de son cœur.

Mots-clés : amour, manifestations lyriques, procédés rhétoriques, stratégies argumentatives

On rencontre une variété étonnante de types d'amour dans la tragédie cornélienne : amour-passion, amour généreux, amour «politique», amour tyrannique, etc. La peinture de l'amour est riche et nuancée. Les deux sentiments contradictoires – amour-passion et amour généreux - traversent d'un bout à l'autre les tragédies de Corneille et s'entremêlent. L'idée directrice est qu'on ne peut pas lutter contre l'amour, il est tout-puissant. Théodore et Polyeucte le font pourtant, mais au prix de grands efforts et souffrances, parce qu'ils se consacrent à l'amour suprême, l'amour de Dieu. Théodore rejette l'amour-passion parce qu'il est considéré comme basé sur les sens et elle déteste « le commerce des sens ». Placide, qui aime Théodore d'un amour fervent, sans « être payé de retour », se voit obligé de transformer sa passion en amour désintéressé, sa souffrance et son sacrifice ne le détournent pas de son cher « objet ».

Corneille a emprunté à l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé la conception de l'*amour généreux*, fondé sur l'appréciation des vertus et des qualités de la personne aimée et sur l'altruisme (« mourir en soi pour revivre en autrui »). Il y avait à l'époque un consensus et une connivence : tous ont lu l'*Astrée* – les auteurs, les spectateurs et les lecteurs -, c'était un don communément partagé. A la filière de l'*Astrée*, s'ajoute le néo-platonisme greffé sur la tradition chevaleresque. A l'analyse, on pourrait se demander si la morale amoureuse cornélienne est altruiste. Oui et non. Dans le cas de Corneille, il faut toujours nuancer, il y a toujours des lignes de force qui s'entrecoupent. Tout le monde

est d'accord que chez Corneille l'amour est inséparable de la gloire. Nadal¹ souligne le mérite de Corneille d'avoir transféré, pour la première fois, les notions d'honneur et de gloire (spécifiques à d'autres domaines, militaire par ex.) dans le domaine de l'amour. Dans *Théodore*, par ex., Placide supplie Marcelle d'épargner à Théodore la honte à laquelle Valens l'a condamnée : « Madame, elle est mon choix, et sa gloire est la mienne ».

L'amour généreux est illustré tout d'abord dans *Le Cid*. Rodrigue et Chimène sont les deux faces inséparables du même être, de la même âme, ils appartiennent l'un à l'autre. Le problème de l'infidélité ne se pose pas (et cela partout dans la tragédie cornélienne). Le problème est d'avoir du mérite pour s'élever au niveau de l'être aimé, de là une joute permanente, une course vers la perfection. Rodrigue déclare à plusieurs reprises qu'il ne mériterait pas d'être aimé s'il renonçait à l'honneur. De même, s'il ne se venge pas, il ne mérite pas Chimène. Quand il *court à la vengeance* il est persuadé qu'il *court au trépas*, l'issue heureuse du combat contre le père de Chimène n'est qu'un hasard, Rodrigue ne s'y attendait pas. Et c'est justement cette réussite qui cause son malheur, qui a compliqué la situation et qui a propulsé l'action dramatique. *Traînant une mourante vie*, il ne souhaite plus pour lui-même que mourir de la main de sa bien-aimée. A son tour, Chimène supplie Rodrigue de ne pas tenir compte de son désespoir et de sortir vainqueur du combat avec Don Sanche, « dont Chimène est le prix ».

Cette conception de l'amour généreux a résisté jusqu'à la fin de la carrière dramatique de Corneille, malgré la prédominance de l'amour politique. La reine Bérénice sacrifie le bonheur à la pureté de son amour. *Suréna* témoigne au plus haut degré que l'amour généreux est libre et qu'on ne peut pas l'opprimer, qu'il faut le défendre au prix de sa vie, parce qu'il est plus précieux que la vie même.

L'amour généreux prend parfois chez Corneille des formes paradoxales. Il a gardé toujours un motif original de ses comédies : le renoncement à la personne aimée en faveur d'un/une autre. Dans des comédies, comédies héroïques et tragédies, on voit comment un amant renonce à sa maîtresse ou comment une femme quitte un homme dont elle est éprise. L'Infante, ne pouvant pas épouser Rodrigue (son rang le lui interdit), le donne à Chimène ; Polyucte, avant de mourir, conseille à Pauline de rester avec Sévère (ce qui provoque la révolte de celle-ci) ; Placide cède Théodore à Didyme, son rival ; Pertharite est prêt à disparaître de nouveau pour donner carte blanche à sa femme Rodelinde d'épouser l'usurpateur Grimoald qui lui fait assidûment la cour en motivant son geste : *il faut se tourner du côté du*

¹Nadal, O., *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille*, Gallimard/S.E.P.C., 1948/1991, p. 305

bonheur ; Sertorius, surmontant sa passion, donne Viriate à son lieutenant Perpenna ; Bérénice ou Eurydice, obligées de renoncer à l'homme qu'elles aiment, l'invitent à épouser une autre pour assurer sa descendance ; Pulchérie donne Léon à Justine, etc. Les raisons (ou plutôt les prétextes) en sont multiples : la reconnaissance, associée à la politique, chez Sertorius ; la « gloire » d'une princesse le plus souvent (l'Infante, Isabelle de *Don Sanche d'Aragon*, Bérénice, etc) ; le détachement des attraits de la vie terrestre dans le cas de Polyeucte ; le désir d'assurer le bonheur à l'être aimé dans le cas de Pertharite ; la sécurité de la vie de l'être aimé et de l'Etat, dans le cas de Plautine d'*Othon*, etc.

Ni dans la comédie ni, d'autant plus, dans la tragédie, ce geste inhabituel n'est le reflet du relâchement des mœurs. Les personnages généreux respectifs font des déclarations héroïques de bravade, sous lesquelles on devine facilement la souffrance du sacrifice. Sertorius, avec une fermeté militaire, voue Viriate à Perpenna, mais il se trahit à un moment donné : « ...je ne vous puis voir entre les bras d'un autre ». Il ne faut donc pas accepter l'idée de l'existence d'un héros cornélien toujours maître de lui, qui sacrifie par un effort de volonté son amour à sa « gloire ». Pulchérie fait savoir à Léon : « je souffre autant et plus que vous ». Euridyce, au plus haut degré, exprime lyriquement cette souffrance :

*Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume, / Qu'il me
fasse à longs traits goûter son amertume, / Je veux, sans que la mort ose
me secourir, / Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir //*

Avec une fine psychologie, Corneille suggère que le renoncement à l'être aimé n'est jamais total et pour rendre cette idée il recourt à une trouvaille sur le plan de l'expression, récurrente dans beaucoup de tragédies : *donner la main, mais garder le cœur*, paradoxe qui résout la tension et replace les héros surhumains dans la sphère de l'humain. R. Guichemerre considère ce comportement comme une manifestation de l'égoïsme humain :

Cette exigence commune aux héroïnes montre bien que leur renoncement n'est pas total : en disposant de leur amant, elles ont dans une certaine mesure l'impression de le posséder encore, sinon de l'aimer à travers l'épouse qu'elles lui donnent. Cette possessivité, cette tentative de garder d'une certaine façon l'être auquel elles doivent renoncer, Corneille l'analyse avec beaucoup de lucidité.[...] Cette possessivité s'accompagne généralement d'une certaine jalousie : l'idée que l'amant auquel elles renoncent puisse aimer une autre femme, est insupportable à ces héroïnes.

À son tour, G. Couton se montre plus tranchant à cet égard : *On ne voit guère chez Corneille d'amant ou d'amante qui accepte la mort et la résurrection en autrui dont parle d'Urfé. Leur « gloire », leur « sang », leur « rang », la « raison d'Etat » parfois constituent les premières valeurs. L'amour ne vient qu'ensuite ; dans les meilleurs des cas, il finit par se concilier avec les valeurs premières, sinon il est brisé.* G. Couton considère qu'il n'y a dans le théâtre de Corneille qu'une seule amante qui donne la priorité à l'amour, c'est Camille d'*Horace* : « elle est émouvante,[...], mais unanimement condamnée »¹.

L'amour galant, spécifique à la comédie, apparaît souvent, sous l'influence du mouvement précieux, dans la tragédie cornélienne, comme une originalité également. Corneille introduit la galanterie amoureuse dans une intrigue grave, comme dans *Œdipe* ou *Attila* et même dans les tragédies à sujet religieux. C'était une profession de foi de Corneille, imposée par le souci de toucher et de plaire :

*Les tendresses de l'amour humain y font un si agréable
mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout
ensemble les dévots et les gens du monde. (Examen de Polyeucte)*

L'amour galant est normalement à sa place dans les tragédies à machines, - où Corneille fait des tours de force de virtuosité dans ses manifestations -, mais presque toutes les tragédies cornéliennes sont parsemées de répliques et de dialogues des personnages faisant l'éloge de l'amour pour l'amour, en en raffinant longuement, à la manière des précieuses.

La galanterie s'allie au romanesque de l'amour dont traite toute une tradition et qui constitue une mode au XVII-e s. Dans les sujets puisés à l'histoire, Corneille introduit quelque intrigue amoureuse féminine, invente quelque personnage pour illustrer et justifier des complots politiques. Ainsi, tel événement historique connu, attesté par les historiens, a à sa base quelque intrigue amoureuse, la main d'une « femme fatale ». C'est le cas, par ex., d'Emilie dans *Cinna*, qui n'a pas existé et qui devient le moteur de la conjuration de Cinna contre Auguste. Par amour pour la symétrie (préoccupation constante de Corneille), il introduit Sabine (inventée), femme d'Horace, à côté de Camille, fiancée (réelle) de Curiace, mentionnée par Tite-Live. J. Truchet fait cette constatation : « ... la France littéraire du XVII-e s. aurait trouvé malséant un héros sans amour ».

¹ Couton, G., *Corneille et la tragédie politique*, « Que sais-je ? », 1984, pp. 104-105.

Y a-t-il un « **amour raisonnable** » dans la tragédie cornélienne ? Le problème est posé par J. Truchet qui considère comme un amour de telle facture l'amour *déjà quasi-conjugal* de jeunes gens désireux de se marier, mais séparés par des obstacles extérieurs, qu'ils surmonteront plus ou moins (Chimène – Rodrigue, Emilie – Cinna, Laodice – Nicomède, Euridyce – Suréna, etc) ; l'amour des couples qui veulent servir d' *exemples à l'univers* (Bérénice – Tite) ; l'amour des rivaux généreux, tels Antiochus et Séléucus de *Rodogune* ou même l'amour de ceux qui renoncent à la personne aimée (l'Infante, Don Sanche du *Cid*, etc.). J. Truchet en fait le point de la manière suivante :

Que signifie, donc, finalement, amour raisonnable ? A peu près ce qu'en 1900 on aurait appelé « aimer pour le bon motif » : un amour tourné vers le mariage, respectueux de l'ordre établi et de la liberté du partenaire. Mais nullement un amour désincarné[...]. Ni tiède : un amour dont on meurt n'est pas un amour tiède ; or tous les héros sont capables de mourir d'amour[...]. Ni, enfin, un amour paisible : que de possibilités de violence en ces parfaits époux, en ces veuves, en ces amants !¹

A l'amour généreux et à l'amour « raisonnable » s'oppose radicalement l'**amour tyrannique**. L'amour généreux rend libre l'amoureux et la liberté de la personne est strictement respectée, l'ordre établi n'est pas mis en cause par lui. L'amour tyrannique ne respecte ni l'ordre établi ni la liberté des personnes. Cet amour, sans scrupules, sans mesure, n'est pas réciproque, il est unilatéral et s'allie souvent à la jalousie. La mentalité de la génération de Louis XIII était plus penchée à chanter allégoriquement l'amour et l'héroïsme. L'amour se rattache à cette exaltation générale. La jalousie de Médée, sa démesure, dans la pièce de Corneille éclatent avec des accents déjà raciniens. On a affaire à un amour tyrannique dans le cas de Grimoald pour Rodelinde (*Pertharite*), non pas que Grimoald soit un tyran, au contraire, il se comporte en « parfait amant », mais son insistance tyrannise Rodelinde qui ne ressent pas le même sentiment. A son tour, elle se plaît à profiter de la passion amoureuse de Grimoald qui le rend faible, elle l'exhorte : « Deviens le tyran de qui te tyrannise ».

Attila, cet ogre, malgré sa tyrannie politique, se comporte comme un amoureux capable de galanteries. Il est plutôt tyrannisé lui-même par la passion pour Ildione qui s'empare de lui et qui le voit diminuer son pouvoir sur les autres.

Que la dernière pièce de Corneille soit de facture racinienne, on le voit aussi par l'existence de la jalousie, du soupçon, de la tyrannie dans

¹ Idem, p. 80

l'amour de Pacorus pour Euridyce : (Pacorus) : « M'aimez-vous ? / (Euridyce) : « Oui, Seigneur, et ma main vous est sûre » / (Pacorus) : « C'est peu que de la main, si le cœur en murmure// ».

Il lui dicte ses conditions :

Vous feriez plus, Madame, / Vous me feriez justice, et prendriez plaisir / A montrer que nos cœurs ne forment qu'un désir. / Vous me diriez sans cesse ; Oui, Prince, je vous aime, / Mais d'une passion comme la vôtre extrême, / Je sens le même feu, je fais les mêmes vœux, / Ce que vous souhaitez est tout ce que je veux, / Et cette illustre ardeur ne sera point contente, / Qu'un glorieux hymen n'ait rempli notre attente. (Suréna, II, 2).

Cependant, jamais un amant possessif ne brutalise son « objet », la politesse ne manque jamais. Dans la plupart des cas, on pourrait parler plutôt de tyrannie de l'amour que d'amour tyrannique dans les tragédies de Corneille.

Le plus souvent, amour et héroïsme sont inséparables et alors apparaît cette préoccupation spécifiquement cornélienne : le héros, maître de soi, libre, doit-il s'asservir à l'amour, qui amollit ses forces et retient son bras ? Encore une fois, la bravade des déclarations cache un déchirement intérieur. L'ultime leçon de Corneille s'exprime par la bouche de Suréna :

La tendresse n'est pas de l'amour d'un héros : / Il est honteux pour lui d'écouter des sanglots ; / Et parmi les douceurs des plus illustres flammes, / Un peu de dureté sied bien aux grandes âmes // (Sur., IV,3).

Il s'agit de l'autodéfense du héros contre l'asservissement, contre la tyrannie de l'amour, qui menace son indépendance, non pas d'une mise en cause de la qualité de l'amour des amants. Ceux-ci ont surmonté la contradiction par la constitution des couples héroïques : les deux sont exemplaires, infaillibles, autant généreux, avec un comportement irréprochable, donc inséparables. Découverts par Auguste, Emilie et Cinna prennent chacun la responsabilité sur soi, en protégeant le partenaire, en vertu des lois du parfait amour. Emilie dit d'abord à Cinna :

Tout doit être commun entre de vrais amants

et puis à Auguste :

Nos deux âmes, seigneur, sont deux âmes romaines ; / Ensemble nous cherchons l'honneur d'un beau trépas : / Vous vouliez nous unir, ne nous séparez pas //.

Ce qui a fait l'originalité absolue de Corneille, c'était «**l'amour politique**». Il répond à une tendance générale de la psychologie amoureuse de la génération de 1660. Le « ciel » de la passion amoureuse « s'assombrit » à cette époque (et à son âge). Un certain désabusement est perceptible dans une série d'œuvres littéraires (les *Maximes* de La Rochefoucauld – avec sa théorie de « l'amour propre » : « Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour »–; *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, *Les Désordres de l'Amour* de Mme de Villedieu, etc.). La galanterie et l'amour généreux se réfugient dans l'opéra et dans les tragédies et les comédies-ballets, encouragés par Louis XIV et très en vogue à la Cour.

La théorie que Corneille se propose de mettre en pratique est explicite et elle est formulée par lui-même :

La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'Etat ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème, et leur laisse le premier.¹

Parallèlement à la complication des intrigues, Corneille soumet désormais l'amour aux nécessités politiques. A partir de *Sertorius* (1662), on perçoit un certain mépris des attraits physiques de l'amour, de la sensualité. Il met en scène désormais ce qu'il appelle lui-même « l'amour politique ». *Sertorius* balance entre l'amour (sincère et profond d'ailleurs) pour la reine Viriate, qui pourrait lui apporter l'appui de l'armée portugaise et Aristie, qui lui amènerait l'appui de l'aristocratie romaine contre Sylla. Le balancement entre deux forces contradictoires autant puissantes – passion amoureuse et idéal politique et militaire – paralyse ses forces et le rend totalement inactif et inefficace, le mène à sa perte. Donc, l'amour politique ne conduit à aucune décision. Dans *Sophonisbe* (1663), l'amour est démythifié, il ne sert plus qu'aux arrangements politiques, un moyen de procurer le pouvoir et la gloire. Dans *Othon* (1664), Corneille soumet à l'attention du public cinq projets de mariage, dont aucun ne s'accomplit : Othon – Plautine, Othon – Camille, Martian – Plautine, Pison – Camille, Pison – Plautine. L'amour existe, les déclarations sont pathétiques, par ex. Othon avoue à Vinius qui l'exhorte de

¹ Corneille, P., *Discours sur le poème dramatique* in *Œuvres complètes*, Ed. du Seuil, Présentation et notes de André Stegmann, 1963, p. 824

prendre la couronne pour sauver l'Empire : « Vous voulez que je règne, et je ne sais qu'aimer » (*Othon*, I,2). Mais à la cour du roi Galba, l'amour s'incline devant le pouvoir, tout est artifice, l'art de feindre doit être parfait si on veut survivre. Cette situation rend impossible et l'amour et la gloire.

Conformément à l'habitude de Corneille de retourner une vérité sur toutes les faces, de donner des alternatives, la pièce suivante, *Agésilas*, propose la réconciliation entre amour et politique. Cela se fait par le sacrifice généreux du roi Agésilas. Comme le note J. Scherer¹ :

Les problèmes d'Agésilas sont solubles, et solubles par l'amour.[...]. Les personnages d'Agésilas échappent au drame en usant constamment et avec la plus grande souplesse du troc sentimental. Peu à peu, avec une obstination que la vie récompense, les sentiments finissent par se satisfaire et les couples heureux par se former. [...]. L'amour n'est plus humilié.

Mais c'est un cas unique, isolé. Les autres tragédies font voir le contraire, elles portent au paroxysme le conflit entre amour et politique. Attila se fait une théorie de l'amour politique, qui devient odieuse par le fait qu'elle est exposée par ce type de personnage rusé et cruel. Comme Sophonisbe, Pulchérie sait régner sur elle-même, en immolant son bonheur personnel. Martian, qu'elle choisit sans l'aimer, montre – et démontre-, que le vrai amour est toujours désintéressé. L'amour politique semble devenir dans cette pièce « raisonnable » :

Pulchérie est presque une démonstration, presque un théorème. L'héroïne prend des décisions raisonnables, bien qu'imprévues. Elle a raison de vouloir que Léon, plutôt qu'elle, soit nommé Empereur, raison de refuser de l'épouser, raison de se lier à Martian par un mariage blanc, raison de préparer Léon à régner plus tard.²

La dernière pièce de Corneille, *Suréna*, porte au paroxysme le conflit entre amour et politique, doublé du conflit entre le Héros et l'Etat. L'amour triomphe, il est vrai, mais il triomphe par la mort. C'est toujours J. Scherer qui remarque :

Condamnée par le pouvoir, inutile dans le contexte politique, et même dangereuse, la tendresse illumine toute l'œuvre d'une flamme nouvelle.[...]. Entre ceux qui s'aiment, le dialogue est brûlant de passion contenue. L'amour réciproque de Suréna et d'Euridyce ne peut s'affirmer que par la poésie, non par la réalité. [...]. Suréna abandonne donc la

¹ Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Libr. A. Nizet, 1984, p. 122

² Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Libr. A. Nizet, 1984, p. 90

*tentative machiavélique de mettre l'amour au service de la politique. Le pouvoir triomphe sans lutte du sentiment. Il l'immole en silence, par une sorte de nécessité naturelle.*¹

Au-delà de la diversité de manifestation de la passion amoureuse dans la tragédie cornélienne, on peut dégager quelques constantes. Tout d'abord, « la dignité de la tragédie » n'accepte que des protagonistes d'origine noble. Les personnages sont caractérisés du point de vue de leur rang social. Th. Pavel fait remarquer que des propositions comme « x est roi, x est prince » abondent dans la tragédie cornélienne et que « Les personnages qui ont le rang le plus haut sont les plus désirables : être roi = être désirable. » On doit cependant ajouter que : être susceptible de devenir roi = être désirable. Une autre formule pourrait être encore plus exacte : x aime y si et seulement si y est roi, où x est normalement une femme, reine elle-même.

Il est facile de constater aussi la continuité de l'amour. Un personnage n'a pas deux amours en même temps, le problème de l'infidélité ne se pose pas et une situation comme celle d'*Andromaque* est rare chez Corneille. Dans *Othon*, les hésitations sont dues à la politique, non pas à l'amour. Il existe, il est vrai des « réorientations », imposées par les circonstances, comme dans *Agésilas*, dans *Pertharite*, où Grimoald revient à sa fiancée abandonnée, après avoir aspiré vainement à la main de Rodelinde, de même dans *Suréna*, où Pacorus, qui aimait la sœur de Suréna, finit par convoiter la bien-aimée de ce dernier, ce qui fait penser à une situation de type racinien, on assiste donc à une érosion progressive de l'amour pur durant la carrière de Corneille.

Une autre constante de l'amour dans la tragédie cornélienne est qu'on aime toujours en vue du mariage, comme corrolaire. Pauline de *Polyeucte* vit aussi une histoire de « mal mariée », mais elle ne revient pas à son premier amour.

On peut conclure que l'amour n'est pas du tout un thème mineur dans la tragédie cornélienne. Il s'intègre à la doctrine cornélienne de la tragédie, il fait toujours pendant à un thème « sérieux » spécifique à la tragédie. On pourrait mettre en formule le sujet d'une tragédie cornélienne : thème non-amoureux + thème de l'amour = sujet de la tragédie X. Corneille ne respecte pas sa déclaration programmatique, parce que l'amour existe en proportion égale (sinon supérieure) à une autre passion « mâle », ou bien c'est lui qui la déclenche.

Pour comprendre les manifestations de la passion amoureuse « dans sa lettre et dans son esprit », il est utile et nécessaire d'examiner de près le

¹ Idem., pp. 129-130

vocabulaire à travers lequel elle est exprimée dans la tragédie cornélienne (et dans la tragédie classique en général).

Bibliographie

- Couton, G., *Corneille*, Hatier, 1958
Couton, G., *Corneille et la tragédie politique*, « Que sais-je ? », 1984
Dort, B., *Corneille dramaturge*, L'Arche Editeur, 1952/1972
Forestier, G., *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, SEDES, 1998
Forestier, G., *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'Oeuvre*, Klincksieck, 1996
Fumaroli, M., *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990
Maurens, J., *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'oeuvre de P. Corneille*, Libr. A. Colin, 1966
Nadal, O., *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille*, Gallimard/S.E.P.C., 1948/1991
Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Libr. A. Nizet, 1984
Stegmann, A., *L'héroïsme cornélien*, A. Colin, Paris, 1968
Sweetser, M.-O., *La dramaturgie cornélienne*, Droz, 1977
Verhoeff, H., *Les grandes tragédies de Corneille*, Ed. Lettres Modernes, 1982
Pierre Corneille, Actes du Colloque de Rouen du 2 au 6 oct. 1984, P.U.F.
Corneille, Revue XVII-e s., no 190/1996
Europe, no 540-541/1974 (No spécial Corneille).

Références

- Les tragédies de Corneille* [Document électronique] - nouv. ed. revue et augm. par Ch.Marty-Laveaux.
P.Corneille, *Oeuvres complètes*, Ed. du Seuil, Présentation et notes de André Stegmann