



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

présente

**Pierre CORNEILLE**  
**(France)**  
**(1606-1684)**



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres  
qui sont étudiées dans d'autres articles du site :**

- CORNEILLE, "*Le Cid*"
- CORNEILLE, "*Cinna*"
- CORNEILLE, "*Horace*"
- CORNEILLE, "*Polyeucte*"
- CORNEILLE, ses autres tragédies
- CORNEILLE, ses comédies.

**À la fin, est tentée une vue d'ensemble (p. 30).**

Le 6 juin 1606, Pierre Corneille naquit à Rouen, rue de la Pie, près du Vieux-Marché, dans une de ces vigoureuses familles de bourgeoisie provinciales, aux traditions de travail et de vertu, riches d'enfants et d'alliances ; qui donnaient à l'Église des prêtres, au roi des fonctionnaires, à la Justice des avocats et des procureurs. Son grand-père, Pierre Corneille, conseiller référendaire à la chancellerie du parlement de Normandie, avait eu huit enfants. Son père, Pierre Corneille, était «maître particulier des Eaux et Forêts en la vicomté de Rouen». Sa mère, Marthe Le Pesant, était la fille d'un avocat de Rouen.

Fils aîné, il avait trois ans de plus que sa sœur, Marie qui allait épouser un sieur Ballan, lieutenant en la prévôté de Normandie ; cinq ans de plus que son frère, Antoine, qui allait être prêtre, curé de Fréville et auteur de "*Poésies chrétiennes*"; dix-sept ans de plus que sa sœur, Marthe, qui allait être la mère de Fontenelle ; dix-neuf ans de plus que son frère, Thomas, qui allait le suivre dans la carrière d'auteur dramatique ; vingt-trois ans de plus enfin que la dernière-née, Madeleine, qui allait mourir en 1635 à l'âge de six ans.

Appelé à suivre le processus de promotion lente et régulière habituel dans son milieu, il entra à l'âge de neuf ans au "Collège du Maulévrier" (aujourd'hui "Lycée Corneille") dirigé par les jésuites, où il se soumit à une stricte discipline, acquit une piété solide, un culte de la volonté et de la domination de soi, et fit de brillantes humanités, recevant une solide formation et une culture fondée essentiellement sur l'étude des écrivains latins. Il se distingua dans les compositions de vers latins, obtenant des prix en troisième (1618) et en première (1620). Il se découvrit une passion pour l'éloquence des stoïciens latins et pour la pratique de tragédies inspirées de l'Histoire romaine et de tragédies saintes (en latin), que, dans une perspective pédagogique, les jésuites composaient et faisaient jouer dans leurs collèges. Maintes fois, il allait témoigner publiquement de son attachement à la "Société de Jésus" qui, a-t-il dit, «a élevé ma jeunesse et celle de mes enfants».

Encore collégien, il s'éprit de Catherine Hue, la fille d'un «receveur des aides [impôts] en l'élection de Rouen» qu'il appelait «*Mélite*», nom qu'il allait donner à l'héroïne de sa pièce de ce nom (1629), et qu'il allait encore évoquer dans son poème, "*Excuse à Ariste*" (1633) :

*«J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,  
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,  
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.  
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise.  
Je gagnais de la gloire en perdant ma franchise.  
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour ;  
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.*

*J'adorais donc Phylis ; et la secrète estime  
Que ce divin esprit faisait de notre rime  
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux :  
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux ;  
Et bien que maintenant cette belle inhumaine  
Traite mon souvenir avec un peu de haine,  
Je me trouve toujours en état de l'aimer ;  
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer,  
Et par le doux effet d'une prompte tendresse  
Mon cœur sans mon aveu reconnaît sa maîtresse.*

*Après beaucoup de vœux et de submissions  
Un malheur rompt le cours de nos affections ;  
Mais, tout mon amour en elle consommée,  
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :  
Aussi n'aimais-je plus, et nul objet vainqueur  
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.*

*Vous le dirai-je, ami? tant qu'ont duré nos flammes,  
Ma muse également chatouillait nos deux âmes :  
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir ;  
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.  
Une voix ravissante, ainsi que son visage,  
La faisait appeler le phénix de notre âge ;  
Et souvent de sa part je me suis vu presser  
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.»*

qu'il appelait aussi Caliste, écrivant un dialogue où elle était aimée de Tirsis, c'est-à-dire lui-même.

Par ailleurs, il ne pouvait rester indifférent à ce qui se passait dans la France de ce temps-là, qui était marquée par une grande agitation politique. En 1610, Henri IV fut assassiné, et Louis XIII, n'étant âgé que de neuf ans, la régence fut confiée à sa mère, Marie de Médicis qui, alors qu'elle faisait confiance à un aventurier italien appelé Concini, dut faire face à des révoltes, et réunir les États généraux en 1614. Après le meurtre de Concini en 1617 et le gouvernement du ministre Luynes, le désordre fut à son comble jusqu'à ce que, en 1624, devienne le personnage le plus influent du Conseil du roi le cardinal de Richelieu. Alors que les Français, et en particulier la bourgeoisie, éprouvaient l'horreur de l'anarchie, semblaient aspirer à un idéal de grandeur, d'ordre et de prospérité, le ministre, qui est considéré comme l'un des fondateurs majeurs de l'État moderne en France, mena un long combat pour un renforcement du pouvoir royal, en ruinant le parti protestant, en luttant pour rabaisser l'orgueil des «grands» (aristocrates du plus haut rang) qui avaient encore le vieil esprit féodal ; en améliorant l'administration du royaume, s'occupant aussi des finances, de l'économie, stimulant la vie intellectuelle.

Étudiant en droit, Corneille ne manqua pas de composer des poèmes (chansons, madrigaux, odes, sonnets, stances, élégies), d'assister aux représentations de pièces de Hardy, de Calderon de la Barca, de Lope de Vega, que des troupes itinérantes venaient donner au "Jeu de paume" d'une ville où l'on cultivait alors les belles-lettres ; où le commerce du livre, plus particulièrement l'édition théâtrale, était prospère.

Licencié en droit à l'âge de dix-huit ans, il prêta serment le 18 juin 1624 au Parlement de Rouen, et allait y être avocat stagiaire pendant quatre ans. Mais, paralysé par la timidité, et n'éprouvant aucun intérêt pour la procédure, il ne plaida qu'une fois.

En 1625, la mère de Catherine Hue, veuve qui avait à établir cinq enfants mineurs, et qui se souciait moins d'amour que d'argent, le considérant insuffisamment fortuné, lui refusa la main de sa fille qui allait épouser un plus beau parti, l'aristocrate Thomas du Pont, «conseiller-maître à la cour des comptes de Normandie». Il exprima cette blessure sentimentale dans des poèmes.

En 1628, son père lui acheta deux charges modestes (elles furent payées 11 600 livres) mais honorables d'avocat du roi devant les juridictions locales des "Eaux et Forêts" et de l'"Amirauté de France" à Rouen. Il allait, pendant plus de vingt ans, et ce n'était pas une sinécure, représenter les intérêts du roi dans des questions d'administration et de police de la Seine et des forêts de Normandie.

Tout en continuant son métier d'avocat, comme bon nombre de diplômés en droit de son temps, il se consacra aussi à la littérature. Se tournant d'emblée vers le théâtre, dont les personnages lui permettaient de retrouver la vocation d'orateur qui lui faisait défaut comme plaideur, il voulut prouver sa maîtrise de nombreux genres dramatiques.

D'abord, sa déception amoureuse de 1625 lui inspira :

---

1629

**“Mélite ou Les fausses lettres”**

Comédie en cinq actes et en vers

Des jeunes gens jouent dangereusement avec leur amour avant de se l'avouer et de finalement convoler.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses comédies”

---

Corneille proposa la pièce à l'une des nombreuses «troupes de campagne» qui venaient régulièrement jouer quelques semaines à Rouen, en sachant choisir l'une des deux meilleures, celle du prince d'Orange, dirigée par Mondory et Le Noir. Elle donna trois représentations qui obtinrent un résultat médiocre. Puis, quelques semaines plus tard, elle vint à Paris, où le succès s'affirmant parce que la pièce créait une véritable révolution dans le paysage théâtral du temps, elle la joua durant la saison théâtrale 1629-1630, sur la scène de l'“Hôtel de Bourgogne”, malgré l'opposition de la troupe royale qui l'occupait habituellement et qui, jusque-là, était en situation de monopole, ce qui allait lui permettre, en 1634, de s'installer définitivement dans la capitale, dans le “Jeu de paume du Marais”, et de devenir dès lors la troupe du “Théâtre du Marais”. Trente ans plus tard, Corneille indiqua : «*Le succès en fut surprenant [...] il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connaître à la Cour.*»

Ainsi décidé à continuer d'écrire pour le théâtre, il répondit à une commande de Mondory, et fit jouer :

---

1630

**“Clitandre ou L'innocence délivrée ”**

Tragi-comédie en cinq actes et en vers

Des violences exercées sur des amoureux font que le protagoniste est menacé d'être exécuté, mais est sauvé grâce à un heureux hasard.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses comédies”

---

1631

**“La veuve ou Le traître trahi”**

Comédie en cinq actes et en vers

Clarice est une jeune veuve enlevée par le traître Alcidon, mais sauvée par Célian qui peut l'épouser.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses comédies”

---

Le 20 mars 1632, Corneille publia :

-“*Clitandre*” en présentant, dans sa préface, la soumission de cette folle tragi-comédie à la règle voulant que l'action se déroule en vingt-quatre heures comme un tour de force qui, cependant, ne l'engageait pas. Pour lui, les modernes avaient le devoir, non pas de suivre aveuglément les Anciens, mais d'aller plus loin qu'eux sur la voie qu'ils avaient seulement ouverte.

-des “*Mélanges poétiques*”, recueil de ses vers de jeunesse.

Il fit jouer :

---

1632

**“La galerie du palais ou L’amie rivale ”**

Comédie en cinq actes et en vers

À Paris, la volage Célidée, qui est aimée de Lysandre, se sépare de lui ; mais subit bien des déconvenues et lui revient.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses comédies”

---

Le 12 février 1633 fut publié “*Mélite*”.

Durant l’été, la Cour séjourna en Normandie pour suivre une cure près de Rouen à Forges-les-Eaux. Mondory joua devant le roi une pièce de Corneille. Celui-ci, désormais un écrivain reconnu, fut invité par Harley, l’archevêque de Rouen, à composer des vers latins en l’honneur de Louis XIII, de la reine et de Richelieu, et il donna un texte intitulé “*Excusatio*” où il déclarait que sa muse, légère, n’était pas digne de célébrer de telles personnes ; mais, en se défendant de le faire, il esquissa en quelques vers un éloge fort beau dont Richelieu ne dut pas être mécontent car Corneille devint dès lors l’un de ses protégés. Comme il était féru de théâtre, il lui fit verser, comme à plusieurs autres dramaturges, une pension de 1 500 livres. En fait, Richelieu voulait le museler.

Corneille fit jouer :

---

1633

**“La suivante”**

Comédie en cinq actes et en vers

Une demoiselle de compagnie est aussi bien née et aussi belle que sa maîtresse, mais pauvre. On la courtise, elle espère un beau mariage. Mais, lorsqu’il s’agit d’envisager celui-ci, épreuve révélatrice, il apparaît que les galants ne voyaient en elle qu’un moyen d’approcher de sa maîtresse, et elle reste seule.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses comédies”

---

En mars 1634, “*La veuve*” fut publiée avec un “*Avis au lecteur*” où Corneille, en véritable théoricien, prit position, de façon nuancée, à propos des règles.

Il fit jouer :

---

1634

**“La Place royale ou L’amoureux extravagant ”**

Comédie en cinq actes et en vers

Alidor aime Angélique. Mais, voulant être libre, il se sépare d’elle, tout en entendant rester maître de sa destinée. Quand il se rend compte de son erreur et veut revenir vers elle, elle, qui est meurtrie, préfère s’enfermer dans couvent.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses comédies"

---

En 1634, Richelieu, soucieux d'établir en France une sorte de dirigisme d'État dans le domaine des Belles Lettres comme dans tous les autres, institua l'Académie française.

En 1635, voulant écrire des pièces de théâtre mais n'ayant pas le temps de le faire, il réunit un groupe de dramaturges, constitué de François Le Métel de Boisrobert, Claude de L'Estoile, Jean Rotrou, Guillaume Colletet et Pierre Corneille, qui écriraient, à partir de ses idées de sujet, des pièces qui seraient jouées dans la salle de théâtre de son palais. C'est ainsi que vit le jour, le 4 mars, une première pièce, "*La comédie des Tuileries*", dont le canevas avait été rédigé par Jean Chapelain, le grand critique et théoricien dramatique de la période, sur une idée de Richelieu ; les cinq auteurs pour leur part s'étaient partagé la versification d'un acte chacun (Corneille aurait versifié l'acte III). La légende veut que, peu satisfait par cette expérience et d'humeur trop indépendante, Corneille se soit vite retiré du groupe en prétextant ses devoirs familiaux et professionnels à Rouen.

À cette époque, lui qui était tout le contraire d'un mondain, fut reçu dans le salon de la marquise de Rambouillet.

Sans doute incité par le succès de la "*Sophonisbe*" de Jean Mairet et de "*Hercule mourant*" de Jean Rotrou qui marquèrent le retour de la tragédie régulière sur les scènes parisiennes après un effacement de plusieurs années, Corneille écrivit sa première tragédie :

---

1635

**"*Médée*"**

Tragédie en cinq actes et en vers

La magicienne Médée, voyant Jason lui préférer Créüse, se venge en faisant mourir celle-ci, ainsi que ses enfants, avant de s'élever dans les airs.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies"

---

Pourtant, Corneille, répondant probablement à une commande de la troupe du Marais qui venait d'engager le comédien Bellemore qui était spécialisé dans les rôles de «capitan», revint à la comédie avec :

---

1636

**"*L'illusion comique*"**

Tragi-comédie en cinq actes et en vers

Clindor, fils prodigue, a quitté son vieux père, Pridamant, pour mener une vie d'aventures. Par ses prières au magicien Alcandre, Pridamant obtient de le voir en diverses occasions. Ainsi, alors qu'il est le valet du capitan Matamore, il est son rival heureux auprès d'une jeune fille que, après plusieurs péripéties, il enlève. Puis, vêtu en grand seigneur, il se fait poignarder par un mari jaloux ; mais, ressuscité, il se partage de l'argent avec ses compagnons. Pridamant comprend alors que son fils s'est fait comédien, et Alcandre lui fait un éloge du théâtre.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses comédies"

---

La France étant menacée par la puissance des Habsbourg en particulier depuis les Pays-Bas, Louis XIII avait, en 1635, déclaré la guerre à l'Espagne. De ce fait, l'armée espagnole envahit le Nord de la France ; et, en août 1636, la ville de Corbie sur la Somme fut prise, et les Espagnols poussèrent des avant-gardes jusqu'à Pontoise, ce qui laissa craindre une attaque sur Paris. Richelieu fut effondré, mais Louis XIII organisa la défense de la capitale. Cependant, en novembre, Corbie fut reprise, et l'ennemi repoussé jusqu'à la frontière.

C'est dans cette ambiance de nécessaire héroïsme que Corneille composa et fit représenter :

---

1637  
"Le Cid"

Tragédie en cinq actes et en vers

Dans l'Espagne du Moyen Âge, Rodrigue, fils de don Diègue, et Chimène, fille du comte don Gormas, amants heureux, doivent se marier. Mais un différend surgit entre leurs pères. Souffleté par don Gormas, don Diègue obtient de son fils qu'il le venge. Rodrigue provoque don Gormas et le tue. Chimène, suivant son devoir, exige son châtiment, sans cesser toutefois de l'aimer car elle s'engage à mourir aussitôt après lui. Cet aveu que l'honneur lui interdit d'exprimer, elle n'y consent qu'à la fin de la pièce, quand elle est sûre de la valeur de Rodrigue qui a sauvé le royaume en triomphant des Maures, obtenant ainsi le pardon du roi, et qui a désarmé don Sanche, le champion de la jeune femme, en un combat singulier qu'elle a souhaité ; quand elle est sûre enfin de l'amour de Rodrigue qui a vainement imploré d'elle une mort qu'elle ne pouvait que lui refuser.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, CORNEILLE, "Le Cid"

---

"Le Cid", créé le 4 janvier 1637 sur la scène du "Théâtre du Marais", enthousiasma le public parisien, qui, déjà réjoui par la reprise de Corbie sur les Espagnols, connut un véritable choc en assistant à la pièce, y vit une véritable révolution théâtrale, porta aux nues Corneille qui devint ainsi le dramaturge le plus en vue de son époque.

Le 8 janvier, fut représentée "*La grande pastorale*", une production de "la Société des cinq auteurs" dont Corneille.

Le 27 janvier 1637, à la demande de la reine Anne d'Autriche, le roi, par un acte sans précédent d'autant plus remarquable que le théâtre était alors un genre suspect aux autorités religieuses, marquant la dignité nouvelle que Corneille avait conquise par sa création littéraire, conféra des lettres de noblesse à son père.

Le 20 février furent publiées "*La galerie du palais*" et "*La Place royale*".

Le 23 mars, fut publié "*Le Cid*" avec une dédicace à la nièce de Richelieu.

Cette publication permit, à des rivaux jaloux de Corneille (en particulier, Scudéry) et à certains «doctes», une réaction scandalisée à la pièce, reprochant en particulier à Corneille ses atteintes à la règle classique du respect des trois unités d'action, de temps (une journée) et de lieu, qui étaient destinées à faire vivre l'expérience du tragique en la poussant jusqu'à un paroxysme, et son manque de respect des bienséances.

Cela déclencha "la querelle du Cid", une polémique retentissante, une bataille de pamphlets qui fut la plus violente de toute l'Histoire du théâtre français, où Corneille rendit coup pour coup, l'affaire menaçant de conduire à des voies de fait. Richelieu, d'abord spectateur amusé, trouva enfin, en octobre 1637, qu'elle avait assez duré, et demanda le jugement de l'Académie française, ce qui devait d'ailleurs la légitimer au sein du monde littéraire et y imposer son autorité ; en décembre 1637, elle produisit un texte intitulé "*Les sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid*" où elle s'érigea en défenderesse du conformisme, et condamna la pièce.

Corneille, ébranlé, se plongea dans les ouvrages de théorie dramatique (d'Aristote à ses commentateurs italiens de la Renaissance) pour présenter une défense hautaine et ironique. Mais on l'en dissuada en lui faisant savoir que cela déplairait au cardinal.

Il révisa quelque peu le texte de sa pièce avant de le publier.

Dans son poème, "**Excuse à Ariste**", composé et publié alors, il affirma :

*«Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.  
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue ;  
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue ;  
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,  
Ne les va point quêter de réduit en réduit ;  
Mon travail sans appui monte sur le théâtre ;  
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre :  
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,  
J'arrache quelquefois leurs applaudissements ;  
Là, content du succès que le mérite donne,  
Par d'illustres avis je n'éblouis personne ;  
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,  
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;  
Par leur seule beauté ma plume est estimée ;  
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.»*

À la suite de cette humiliation, soit par tactique, soit par mécontentement, il vécut retiré à Rouen, n'écrivant plus pour le théâtre.

En 1638, parut le texte d'une pièce intitulée "*L'aveugle de Smyrne*", produite par le groupe de dramaturges formé par Richelieu, avec une préface qui donne à croire que l'un des cinq auteurs s'était abstenu, aucun document d'époque ne permettant toutefois de penser qu'il se soit agi de Corneille, et que les relations entre lui et Richelieu en auraient été refroidies.

En octobre, le Trésor royal manquant d'argent, des charges nouvelles furent créées ; celle de Corneille se trouva ainsi dédoublée et ses revenus diminués ; il allait s'engager dans une longue et vaine procédure contre l'administration.

Le 15 janvier 1639, Chapelain écrivit à Guez de Balzac : «Il ne fait plus rien, et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier... Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger... en faisant quelque nouveau "*Cid*", qui attire encore les suffrages de tout le monde ... mais il n'y a pas moyen de l'y résoudre.»

Le 12 février 1639, survint la mort du père de Corneille, qui le laissa, à trente-trois ans, propriétaire de la maison de la rue de la Pie, chef de famille (avec sa mère) et tuteur de deux enfants mineurs, une sœur de seize ans (Marthe) et un frère de quatorze ans (Thomas).

Le 16 mars, il publia "*Médée*" et "*L'illusion comique*".

En juillet 1639, commença une série de graves désordres en Normandie : la révolte des "Va-nu-pieds" contre le fisc qui donna lieu à des émeutes. Les bourgeois se terrèrent ; le Parlement n'osa pas intervenir. Fin décembre : 7 000 soldats, commandés par le terrible Gassion, entrèrent à Rouen, précédant l'arrivée du chancelier Séguier. En janvier 1640 s'exerça une dure répression : le Parlement fut dissous et ses membres exilés de la province.

Corneille se remit au travail, et entreprit la rédaction de deux tragédies qu'il termina dans l'hiver de 1639-1640, dont les sujets étaient puisés dans l'Histoire romaine, et qui étaient conçues de façon à désarmer les critiques, à lui éviter les discussions provoquées par "*Le Cid*". Pour la première, il prit la précaution de la soumettre, au début de 1640, à un comité de lettrés proches de Richelieu et de l'Académie française (Chapelain, d'Aubignac et d'autres «doctes») qui lui demandèrent d'en modifier le dénouement. Mais il s'y refusa et, ainsi, le 19 mai 1640, fut créée :



1640  
“*Horace*”

Tragédie en cinq actes et en vers

Pour en finir avec la querelle depuis longtemps ouverte qui les oppose, les deux bourgades de Rome et d’Albe ont désigné leurs champions : les trois Horaces pour Rome, les trois Curiaces pour Albe. Mais Horace est l’époux de Sabine, qui est native d’Albe, et Curiace est fiancé à Camille, qui est la sœur d’Horace. La victoire remportée par Horace est déplorée par Camille avec tant de violence que son frère, exaspéré, la tue. Il doit rendre compte de ce meurtre devant le roi Tulle et le peuple romain. L’éloquent plaidoyer du vieil Horace, son père, le sauve du châtement.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, “*Horace*”

---

Le 15 janvier 1641, le texte d’“*Horace*” parut avec une dédicace à Richelieu d’une étonnante soumission, car Corneille reconnaissait au puissant ministre son pouvoir sur les orientations du théâtre du temps ; ce texte, aujourd’hui, laisse perplexe, tant l’éloge paraît moqueur sous la reconnaissance servile. Or Corneille était tombé amoureux d’une jeune aristocrate qui avait onze ans de moins que lui, Marie de Lampérière, fille de Matthieu de Lampérière, lieutenant-général des Andelys, et eut besoin (c’est du moins ce qu’allait dire Fontenelle dans sa “*Vie de M. Corneille*”) que le cardinal force le consentement du père à un mariage qui, d’ailleurs, eut lieu cette année-là. Or le jour même du mariage, une péripneumonie le terrassa, et la nouvelle de sa mort alla jusqu’à Paris. S’étant vu reprocher l’in vraisemblance du sujet d’“*Horace*” (pourtant historique), Corneille dut, pour une autre tragédie, trouver un sujet dans lequel le personnage principal pouvait accomplir un acte exceptionnel qui soit à la fois extraordinaire et vraisemblable ; ça allait être, deux ans plus tard :

---

1642  
“*Cinna ou La clémence d’Auguste*”

Tragédie en cinq actes et en vers

Fille d’un proscrit tué par ordre d’Octave, Émilie aspire à venger son père. Octave, une fois devenu l’empereur Auguste, combla de ses bienfaits Émilie, ainsi que son amoureux, le jeune Cinna, fils d’une fille de Pompée. Émilie impose à Cinna de former une conjuration contre Auguste dans laquelle entre aussi Maxime, lui aussi amoureux d’elle. De ce fait jaloux de Cinna, il dénonce la conjuration à Auguste qui, cependant, héros magnanime et soucieux de sa gloire, accorde à tous son pardon.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, “*Cinna*”

---

“*Cinna*” obtint un triomphe qui accrut encore la légitimité de dramaturge de Corneille, le succès public s’accompagnant enfin de l’approbation des «doctes».

Il fut alors incité à venir s’installer à Paris. Mais il refusa de le faire parce qu’il avait alors charge de famille, étant même encore tuteur de son jeune frère, Thomas. Cependant, il s’y rendait souvent, fréquentant alors les cercles littéraires.

Le 10 janvier 1642 fut baptisée Marie, la première fille de Corneille.

Le 1<sup>er</sup> août 1642, “*Cinna*” obtint son «privilege» d’impression. Mais survint la conspiration de Cinq-Mars, et la publication d’un texte prônant la clémence parut donc intempestive. De ce fait, la pièce n’allait sortir des presses que le 18 janvier 1643, c’est-à-dire après la mort de Richelieu ; elle était accompagnée d’une dédicace au financier Montoron, dans le désir de neutraliser le caractère politique de la pièce par le parrainage d’un personnage politiquement inexistant !

Le 4 décembre 1642, Richelieu mourut, et, à cette occasion, Corneille écrivit quelques vers qui résumant habilement ses délicates relations avec le ministre :

*«Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal  
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien ;  
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal  
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.»*

Il aborda alors un genre nouveau, la tragédie sainte, avec :

---

1643  
***“Polyeucte”***

Tragédie en cinq actes et en vers

Prince arménien, Polyeucte a épousé Pauline, fille de Félix, gouverneur romain de l'Arménie., qui a reçu de l'empereur Décius la mission de poursuivre les chrétiens. Or, entraîné par son ami, Néarque, Polyeucte s'apprête à recevoir le baptême. C'est alors qu'apparaît Sévère, chevalier romain que Pauline a aimé autrefois, mais à qui Félix a refusé la main de sa fille ; devenu favori de l'empereur, il inquiète Félix qui, maintenant, redoute son ressentiment. À la requête de son père, Pauline le rencontre et lui laisse entendre qu'elle n'a point cessé de l'aimer, mais qu'elle demeurera fidèle à Polyeucte. On apprend alors que, animé d'une sainte fureur, celui-ci vient de détruire les idoles païennes. Emprisonné, invité à renoncer à sa foi, il ne se laisse pas fléchir ni par les menaces de Félix ni par les larmes de Pauline. Résolu au martyre, il confie Pauline à Sévère. Le rayonnement de la grâce chrétienne opère alors un prodige : Pauline et Félix se convertissent, tandis que Sévère s'engage à défendre la cause des chrétiens auprès de Décius.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, “*Polyeucte*”

---

Les milieux dévots condamnèrent “*Polyeucte*”. Mais Corneille créa, en quelque sorte, une mode puisque la troupe de l’Hôtel de Bourgogne”, non seulement reprit cette pièce mais en fit écrire d'autres comme “*Le véritable saint Genest*” de Rotrou.

Il revint à un sujet antique avec :

---

1643  
***“La mort de Pompée”***

Tragédie en cinq actes et en vers

Alors que Pompée a été abattu par l'Égyptien Ptolémée qui l'a fait pour complaire à César vainqueur, celui-ci le venge.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses autres tragédies”

---

Le 14 mai mourut Louis XIII. Le roi fut de nouveau un enfant, Louis XIV, et la régence fut confiée à sa mère, Anne d'Autriche, qui, en fait, laissa le pouvoir au cardinal Mazarin contre lequel le mécontentement n'allait cesser de grandir.

Le 7 septembre, fut baptisé Pierre, le deuxième enfant de Corneille qui reçut de Mazarin, désireux de lui faire servir sa propagande, une pension de mille livres.

Le 20 octobre, le texte de “*Polyeucte*” fut édité avec une dédicace à la reine.

Corneille, tout en travaillant à une autre tragédie qui lui donnait beaucoup de mal ("*Rodogune*"), revint à la comédie, genre auquel il n'avait pas touché depuis huit ans, profitant alors de la mode de la comédie à l'espagnole sur les deux théâtres parisiens pour lancer :

---

1644  
**"Le menteur"**

Comédie en cinq actes et en vers

On y retrouve les préoccupations amoureuses de la jeunesse parisienne auxquelles s'ajoute la complexité de l'intrigue due à la multiplicité des inventions de Dorante, un menteur virtuose, qui se retourne contre lui, qui, cependant, réussit une dernière pirouette.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses comédies"

---

"*Le menteur*" fut un des plus grands succès de Corneille.

Le 16 février 1644, il fit éditer le texte de "*La mort de Pompée*" avec une dédicace à Mazarin où il lui appliqua un vers de Virgile («Tu regere imperio populos, Romane, memento») et un "**Remerciement**" en vers pour la pension qu'il lui avait octroyée, où ce «*Romain*» fut égalé aux plus grands Romains de l'Antiquité, ces énormités paraissant alors toutes naturelles.

Le 12 août, sa candidature à l'Académie française échoua parce qu'on prétendait que, habitant à Rouen, il ne pourrait assister aux réunions, alors que, en fait, il se rendait souvent à Paris.

Le 31 octobre, il fit éditer "*Le menteur*".

À la fin de 1644, il fit paraître une première partie de l'édition de ses "**Œuvres complètes**".

Le succès du "*Menteur*" avait été tel qu'il l'incita à donner :

---

1645  
**"La suite du Menteur"**

Comédie en cinq actes et en vers

Dorante n'est plus menteur mais le sauveur du perdant d'un duel, ce qui le conduit en prison et lui vaut aussi l'amour de Mélisse.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses comédies"

---

"*La suite du Menteur*" fut un échec.

Comme de 1643 à 1652, c'est-à-dire de la mort de Richelieu (décembre 1642) puis de Louis XIII (mai 1643), la France traversa une grave crise politique, Corneille se lança dans des tragédies de complot, de succession dynastique, mettant en scène des monstres animés par la violence passionnelle et machiavélique du pouvoir.

Ce fut d'abord :

---

1644

**“Rodogune, princesse des Parthes”**

Tragédie en cinq actes et en vers

Cléopâtre, la reine de Syrie, a fait mourir son époux qui l'avait délaissée pour la princesse Rodogune. Éprouvant une jalousie et une haine exacerbées à l'égard de celle-ci, elle offre le trône à celui de ses deux fils qui la fera mourir. Or ils sont tous deux amoureux d'elle qui, pour sa part, leur propose d'assassiner leur mère. Cléopâtre fait assassiner l'un. Mais, alors que l'autre est sur le point d'épouser Rodogune, elle tend une coupe empoisonnée qu'elle se trouve contrainte de boire, mourant donc en maudissant et en délirant.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses autres tragédies”

---

“Rodogune” fut un des grands succès de Corneille et allait demeurer sa pièce préférée.

Le 30 septembre 1645, il édita “*La suite du menteur*”.

Le 14 octobre, il fut invité à composer des sixains pour accompagner les gravures de Valdor destinées à célébrer “*Les triomphes de Louis le Juste*” (Louis XIII) dans un somptueux mémorial, et, surtout, à faire de la propagande pour Mazarin qui, malgré son peu de goût pour le mécénat, fit mine de reprendre sur ce plan la politique de Richelieu, et lui offrit une pension de 1 000 livres.

De ce fait, Corneille songea à réitérer le coup d'audace de “*Polyeucte*”, en portant à nouveau un sujet religieux sur une scène profane. Cette fois-ci, fort du soutien du cardinal, il alla précisément chercher un sujet qui avait tout pour séduire l'Italien tout en rassurant les dévots puisque qu'une “*Teodora vergine et martire*” de Julio Rospigliosi avait été représentée à Rome en 1636 et 1637 avec un tel succès que l'Europe entière en avait eu les échos. Depuis, Théodore passait pour une sorte de muse chrétienne qui avait purifié le théâtre. Il produisit donc :

---

1646

**“Théodore, vierge et martyre”**

« Tragédie chrétienne » en cinq actes

La mère d'un jeune Romain amoureux de Théodore qui, elle, aime Didyme, décide de se venger sur ceux-ci qui sont chrétiens

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses autres tragédies”.

---

Le 21 novembre 1646, Corneille subit un nouvel échec à l'Académie française.

Le 31 décembre, il remit les comptes de la tutelle de son frère, Thomas.

Lui naquit un deuxième fils, François.

Il fit jouer :

---

1647

**"Héraclius, empereur d'Orient"**

Tragédie en cinq actes et en vers

Dans l'empire de Constantinople règne le tyran Phocas qui veut obliger sa captive, Pulchérie, à épouser celui qu'il prend pour son fils, Martian. Mais des substitutions d'enfants ayant eu lieu, Martian est en fait Héraclius, le frère de Pulchérie qui, elle, aime, sous le nom de Léonce, celui qui est en fait le vrai fils de Phocas. Léonce proclame sa véritable identité, ce qui déclenche des affrontements, la situation se dénouant par l'assassinat de Phocas, des mariages et l'accord entre les deux héros, Héraclius et Martian.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies".

---

La pièce connut un succès durable.

"Héraclius" ouvrit dans l'œuvre de Corneille un véritable cycle, avec "Don Sanche d'Aragon", "Pertharite" et "Œdipe", pièces qui posent aussi, sous d'autres formes, la question des rapports entre l'identité du héros, l'héroïsme et la légitimité royale.

Le 22 janvier 1647, Corneille fut finalement admis à l'Académie française, au fauteuil 14.

Le 31 janvier, il fit éditer le texte de "Rodogune".

Le 28 juin, il fit éditer le texte d'"Héraclius" avec une dédicace au chancelier Séguier.

Dans la querelle littéraire qui, dans les salons, opposait les partisans du "sonnet d'Uranie" (1620) de Voiture et ceux du "sonnet de Job" (1647) de Bensérade, il donna lui-même un sonnet où, habilement, il refusait de prendre parti :

*Deux sonnets partagent la ville,  
Deux sonnets partagent la cour,  
Et semblent vouloir à leur tour  
Rallumer la guerre civile.*

*Le plus sot et le plus habile  
En mettant leur avis au jour,  
Et ce qu'on a pour eux d'amour  
À plus d'un échauffe la bile.*

*Chacun en parle hautement  
Suivant son petit jugement,  
Et, s'il y faut mêler le nôtre,*

*L'un est sans doute mieux rêvé,  
Mieux conduit et mieux achevé ;  
Mais je voudrais avoir fait l'autre.*

Son interprète favori, Floridor, ayant, cette année-là, quitté la troupe du "Théâtre du Marais" pour celle de l'"Hôtel de Bourgogne", Corneille allait désormais confier son répertoire à la troupe des "Comédiens du roi".

En 1648, il fit paraître la deuxième partie de l'édition de ses "**Œuvres complètes**" dans laquelle la «tragi-comédie» du "Cid" fut rebaptisée «tragédie».

En août 1648 éclata la Fronde, mouvement de révolte qui commença dans les parlements. En conséquence, la saison théâtrale de 1648-1649 fut donc ruinée. Ensuite, dernière résurgence du vieux monde féodal, les «grands» se soulevèrent ; ce fut la Fronde des princes (Condé, Conti, Longueville) qui obligea Mazarin à s'enfuir. Cependant, comme, en octobre, les traités de Westphalie libérèrent une partie des forces françaises, Condé et ses troupes furent appelés au secours du gouvernement. Il reste que, le 5 janvier 1649, la reine dut fuir à Saint-Germain avec Mazarin et le

jeune roi. Au cours de l'été, la situation politique se détendit, et le roi revint à Paris le 18 août. Les théâtres, fermés depuis le début des troubles, rouvrirent, et on trouva de nombreuses allusions politiques dans les tragédies présentées au cours de l'automne et de l'hiver.

Le 22 mai 1649, furent édités "**Les triomphes de Louis le Juste**", ouvrage à la gloire de Louis XIII où un texte de Corneille accompagnait des gravures de Jean Valdor.

Le 22 août parut un sonnet de Corneille en faveur de la paix civile.

La mode des pièces à grand spectacle se développant, Mazarin, qui avait introduit en France l'opéra italien et qui voulait lui donner une réplique française, lui commanda une tragédie à machines en spécifiant qu'il fallait réutiliser les coûteux décors et machineries conçus par l'ingénieur italien Torelli en 1647 pour "*Orfeo*" de Luigi Rossi. Ce fut :

---

---

1649

**"Andromède"**

Tragédie en cinq actes et en vers

Le demi-dieu Persée délivre Andromède du monstre marin qui devait la dévorer, puis punit la révolte du jaloux Phinée, auparavant fiancé à Andromède.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies".

---

---

Du fait d'une maladie du jeune roi et des premiers troubles de la Fronde, "*Andromède*" ne put être jouée qu'en janvier 1650, dans le "Théâtre royal du Petit-Bourbon", en présence de Louis XIV, avec un succès qui eut pour conséquence que cette première réplique française à l'opéra italien et la mode que la pièce lança empêchèrent durant vingt ans la création d'un opéra français.

En février, Mazarin destitua le procureur général des "États de Normandie" [assemblée provinciale], un frondeur qui avait tenté de soulever la Normandie, et nomma à sa place Corneille «dont la fidélité et l'affection nous sont connues». En conséquence, pour assumer ses nouvelles fonctions de commissaire, il dut, le 18 mars, vendre ses deux charges d'avocat.

Il fit jouer :

---

---

1650

**"Don Sanche d'Aragon"**

"Comédie héroïque"

La reine de Castille admire le valeureux soldat Carlos qui se dit le fils d'un pêcheur et fait face au mépris des «grands», avant que soit révélé qu'il est en réalité don Sanche d'Aragon et qu'il puisse épouser la reine.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses comédies"

---

---

La pièce reçut un accueil enthousiaste, qui fut cependant bientôt arrêté net, à la quatrième représentation, par «*le refus d'un illustre suffrage*», très probablement celui de Condé qui avait cru que Corneille, favorable à Mazarin, avait voulu représenter le destin de celui-ci, Italien d'extraction obscure devenu le premier personnage du royaume par la faveur de la reine, Anne d'Autriche. Cependant, la pièce eut du succès en province, et fut donc reprise quelques années après.

Le 14 mai 1650 fut édité "*Don Sanche d'Aragon*".

Le 5 juillet, Thomas Corneille épousa Marguerite de Lampérière, belle-sœur de Pierre, et les deux ménages allaient vivre ensemble.

Naquit Marguerite, quatrième enfant de Corneille.

En 1651, à la faveur de la rentrée en grâce des princes et de l'exil en Allemagne de Mazarin, l'ancien titulaire de la charge de procureur général des "États de Normandie" y fut rétabli, et Corneille fut remercié. Il se retrouva sans fonctions officielles. En somme, il fut l'une des nombreuses victimes de cette immense partie de dupes en quoi résulta la Fronde.

Le dramaturge revint à un type de tragédie fondée sur l'affrontement à visage découvert des caractères et des passions, avec :

---

---

1651  
**"Nicomède"**

Tragédie en cinq actes et en vers

Dans la Bithynie ancienne, Nicomède est le soutien du trône de Prusias, son père. Mais la seconde épouse de celui-ci, Arsinoé, veut l'éliminer pour donner le trône à son fils, Attale. Elle a l'appui de Rome où Attale a été élevé, et dont Nicomède est l'adversaire. Il est emprisonné, mais le peuple se soulève. Il triomphe, mais rend le trône à son roi.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies".

---

---

"Nicomède" remporta un éclatant succès, le public applaudissant aux allusions politiques, y voyant un éloge à peine voilé du Grand Condé, meneur de la Fronde alors en prison, et qui n'en sortit qu'au moment même où la pièce triomphait et que Mazarin s'était exilé.

La pièce fut publiée avec une préface qui sonne comme un bulletin de victoire, mais s'efforce aussi de détourner le lecteur des interprétations politiques qu'on avait pu en donner, Corneille affirmant : «*Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors*». Mais on peut penser que, au moment même où il semblait ainsi répudier toute allusion à l'actualité, sa phrase était à double sens car Mazarin n'était-il pas un «Romain» qui avait agi en maître dans un pays étranger? Ce fut la seule imprudence que Corneille commit dans toute sa carrière ; mais il la paya cher : il s'était pour toujours aliéné Mazarin qui, jusqu'à sa mort (1661), ne lui donna plus un sou, le priva de sa pension.

S'étant engagé dans ce travail difficile et de longue haleine en y étant poussé à la fois par sa grande dévotion et par ses amis, les jésuites, il publia, le 15 novembre 1651, un volume regroupant les vingt premiers chapitres de sa traduction d'un texte religieux anonyme du XVe siècle, intitulé "*L'imitation de Jésus Christ*", en vers auxquels on allait pouvoir reprocher «la pompe» qui lui était «naturelle» et un sentiment d'ennui ; il y joignait des paraphrases où il mit toute sa sincérité et toute sa noblesse, où on put retrouver son talent.

Un cinquième enfant lui naquit : Charles.

Il fit jouer :

---

---

1652

**“Pertharite, roi des Lombards”**

Tragédie en cinq actes et en vers

Dans la Lombardie du Moyen Âge, Grimoald, qui a dépouillé de son trône le roi légitime, Pertharite, se voit contraint de le lui rendre.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses autres tragédies”.

---

---

Sans que le talent créateur de Corneille soit en cause, les spectateurs se détournèrent de la pièce qui subit une chute brutale et retentissante, fut un échec total. Peut-être cela fut-il en partie dû à des raisons d'actualité, au cadre historique et à la thématique politique de la pièce ; les spectateurs devaient être lassés par les complexes enjeux politiques de la Fronde, car la réflexion politique, centrée sur l'usurpation et le refus des maximes du machiavélisme, n'était pas sans évoquer la situation de la France au moment où Condé, rebelle à son roi, cherchait l'alliance de l'Espagne et de l'Angleterre. Ce fut la première tragédie qui fit les frais de cette lassitude du public.

Les confrères de Corneille et les comédiens comprirent la leçon, et, après “Pertharite”, le genre tragique connut une éclipse totale de quatre ans, les genres à la mode étant alors la comédie, la pastorale (présentant des histoires de bergers et de bergères amoureux), le théâtre à machines.

Corneille annonça qu'il prenait à Rouen une retraite du théâtre qu'il présenta comme définitive, et qui aurait pu sonner le glas de la tragédie française. Il pouvait se le permettre puisqu'il était au comble d'une gloire qui courait d'un bout à l'autre de l'Europe. Lui, qui se démit de ses charges et devint minutieusement dévot, étant marguillier de sa paroisse, se consacra alors entièrement à la très pieuse et très lucrative entreprise de traduction en vers de “*L'imitation de Jésus-Christ*” : la fin du livre I et le début du livre II parurent à la fin d'octobre 1652 ; en juin 1653, les deux premiers livres complets parurent, illustrés de gravures figurant au début de chaque chapitre ; en 1654, suivit le livre III et, en 1656, le livre IV (et dernier), ce qui permit une édition complète, de l'ensemble, avec une épître dédicatoire au pape Alexandre VII. Ce livre remporta un extraordinaire succès de librairie avec 2 300 éditions et près de 2,4 millions d'exemplaires en circulation à la fin du XVIIIe siècle, ce qui en fit à cette époque le livre le plus souvent imprimé après la Bible.

En 1653 les troubles de la Fronde cessèrent, et Mazarin rentra à Paris.

En mars de cette année, parurent, dans le “Recueil Sercy” (du nom de son éditeur, le titre réel étant : “*Poésies choisies de Messieurs Corneille, Benséradé, de Scudéry, etc.*”), un poème de Corneille intitulé “**De la poésie à la peinture**” (où il déplorait l'absence de mécénat littéraire) et d'autres poèmes galants de son frère et lui adressés à des femmes, ce qui montre qu'ils s'étaient alors laissé griser par une vie mondaine et littéraire rouennaise plus intense que par le passé et calquée sur celle que connaissait Paris.

Le 30 avril fut édité “Pertharite”, ce retard s'expliquant peut-être par la fidélité de Corneille à la couronne : il ne voulait pas ramener l'attention sur cette mésaventure d'un roi dépossédé, aussi longtemps que la position du jeune Louis XIV demeurerait menacée. À cette occasion, il tira les leçons littéraires de son échec, et dit adieu au théâtre.

En 1654, il publia une édition in-12° de ses “**Œuvres**”.

En 1655 naquit Madeleine, sixième enfant de Corneille.

En 1656 naquit Thomas, dernier enfant de Corneille.

D'avril à octobre 1658, séjourna à Rouen la troupe de Jean-Baptiste Poquelin, l’“Illustre théâtre”, qui y joua plusieurs tragédies de Corneille, en particulier “*Nicomède*”, profitant très probablement des indications de Corneille qui le reçut. Or, selon une thèse, très iconoclaste et très controversée, le rimailleur-farceur, auteur médiocre jusqu'à l'âge de quarante ans, se serait soudainement, à son départ, révélé un écrivain au génie profond et à l'écriture brillante, ses plus beaux vers allant désormais ressembler aux plus beaux vers de Corneille. D'où la question : Corneille a-t-il été le prête-plume de Molière? Ils se seraient livrés à la plus grande mystification littéraire de tous les temps.



Molière n'aurait jamais existé comme écrivain, serait «un chef-d'œuvre de Corneille», comme l'écrivit le facétieux Pierre Louÿs, poète parnassien, qui, en 1919, dans un article publié dans la revue "*Comedia*", indiqua avoir remarqué une grande ressemblance stylistique entre "*Amphitryon*", pièce de Molière, et les pièces de Corneille. Cela fit naître chez lui un soupçon qui, toutefois, ne lui valut que ricanements, quolibets et même insultes, car il était un habitué des canulars.

Cependant, en 1957, le romancier Henry Poulaille publia "*Corneille sous le masque de Molière*" où il indiqua avoir relevé de très nombreuses similitudes littéraires entre les deux œuvres, avoir même retrouvé plusieurs vers identiques. Il se demanda comment un comédien, présumé sans grande éducation littéraire, à la fois valet de chambre du roi et directeur de troupe de théâtre, aurait pu écrire tant de chefs-d'œuvre.

En 1990, l'avocat belge Hippolyte Wouters publia "*Molière ou l'auteur imaginaire*", ouvrage où il mit en doute sa paternité des pièces qu'on lui attribue en s'appuyant sur le fait qu'aucun manuscrit de lui n'est parvenu jusqu'à nous : pas le moindre brouillon de pièce, pas même une seule lettre ; on ne retrouva de sa main que quelques reçus ou quittances et, en une dizaine de lignes sur l'une d'entre elles, cinq fautes de participes passés ! Wouters accumula nombre de «coïncidences troublantes». Il s'étonna de la métamorphose soudaine d'un comédien en un auteur de génie, commentant : «Ce serait, dans toute la littérature connue, le seul cas où un auteur médiocre jusqu'à quarante ans devient non seulement profond, mais surtout une des plus belles plumes de son temps.»

Un autre chercheur, François Vergnaud, découvrit dans l'œuvre de Molière une dizaine de termes normands que seul le Rouennais Corneille aurait pu employer. De plus, il avança qu'il aurait donné à sa «*marionnette*» son pseudonyme de Molière qui serait le nom de jeune fille de son arrière-arrière-grand-mère, un nom suffisamment éloigné dans le temps pour que personne ne puisse le découvrir. Il ajouta que leur intérêt était mutuel : s'il était hors de question pour Corneille de faire jouer sous son nom "*Tartuffe*", "*Dom Juan*" ou même "*Le misanthrope*", Molière était le seul à pouvoir faire passer certaines audaces parce qu'il avait la protection du roi, dont il était devenu le comédien attitré ; il faudrait tenir compte aussi des considérations financières : Corneille, qui n'avait rien écrit depuis six ans, qui avait sept enfants dont deux dans les ordres et deux autres aux armées, ne roulait pas sur l'or, tandis que Molière connaissait alors un grand succès à la Cour comme à la ville (évalués par ses biographes, ses revenus mensuels équivalaient à plus de douze mille euros) ; de plus, brusquement, en 1662, Corneille, renonçant à sa charge d'avocat à Rouen et ne disposant donc plus que des simples jetons de présence à l'Académie française et d'une pension du roi, vint s'installer à Paris, avec sa femme, ses enfants, son frère, Thomas, et la femme de celui-ci, chez le duc de Guise qui les protégeait, et on peut penser que cet homme plutôt misanthrope, casanier et dans la gêne, ne serait pas venu vivre dans une ville bien plus chère que Rouen sauf si la volonté de se rapprocher de Molière ne l'y appelait (désormais, il habitait le Marais, et Molière rue Saint-Thomas-du-Louvre ; c'était une proximité idéale pour satisfaire sans délais les commandes du roi). Enfin, dernier élément : comment le responsable de la troupe du roi, directeur d'un théâtre (l'équivalent d'une P.M.E. de soixante personnes), ayant l'œil sur tout (décors, costumes, musique, affichage, etc.), metteur en scène et acteur, astreint aux répétitions et aux voyages en province, aurait-il pu trouver le temps, de 1660 à sa mort, en 1673, de composer une trentaine de pièces, et plus spécialement, entre 1664 et 1669, douze pièces dont quatre chefs-d'œuvre ? Enfin, alors que les graphologues s'accordent à déceler dans l'écriture de Corneille les traces d'un grand travailleur et d'une intelligence exceptionnelle, ils s'étonnent devant celle de Molière, de la trouver peu compatible avec le talent qu'on lui attribue. Passant au crible la vie des deux hommes et les ressemblances plus que troublantes entre leurs deux œuvres (coïncidences spécifiques, auto-références, normandismes, tics), Vergnaud conclut à la dualité de Corneille : il aurait été à la fois un puritain et un esprit très gaillard, un amoureux de la grandeur mais aussi un railleur et un frondeur, un noble et un petit-bourgeois, un Espagnol et un Rouennais. Aussi, rien ne serait inconcevable venant de lui. On pourrait ainsi admettre que le même homme ait pu, d'une part, écrire "*Polyeucte*" et traduire "*L'imitation de Jésus-Christ*", et, d'autre part, oser "*Dom Juan*".

Enfin, en 2003, le linguiste Dominique Labbé publia les résultats de ses travaux de lexicométrie, où il avait comparé scientifiquement les textes des deux auteurs, et trouvé des indices convaincants. Sa méthode consiste à mesurer «*la distance intertextuelle*» entre deux textes en comptabilisant le vocabulaire et les expressions employés dans l'un et dans l'autre ; lorsque la distance est nulle, on attribue les textes au même auteur. Labbé crut pouvoir apporter, par ses calculs mathématiques, la preuve scientifique et quasiment incontestable que Corneille est le véritable auteur de la plupart des grandes pièces de Molière, seize exactement avec certitude ("*L'étourdi*" - "*Le dépit amoureux*" - "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" - "*Dom Garcie de Navarre*" - "*L'école des maris*" - "*Les fâcheux*" - "*La princesse d'Élide*" - "*L'école des femmes*" - "*Tartuffe*" - "*Dom Juan*" - "*Le misanthrope*" - "*Mélicerte*" - "*Amphitryon*" - "*L'avare*" - "*Psyché*" - "*Les femmes savantes*") et sept autres très probablement (dont "*Le bourgeois gentilhomme*" et "*Le malade imaginaire*") sur les trente-deux signées par Molière. Il détecta, au milieu de ses pièces, à partir de 1658, une même veine : la satire des mœurs du temps, exploitée puis abandonnée quinze ans plus tôt par Corneille, avec "*Le menteur*" et "*La suite du Menteur*". "*Dom Juan*", la pièce de Molière la plus attribuable à Corneille et, en même temps, celle que l'on penserait, par son fond antireligieux, la moins susceptible d'être de lui, serait la sœur jumelle du "*Menteur*" et de "*La suite du Menteur*". "*Le bourgeois gentilhomme*" et "*Le malade imaginaire*" sont en apparence plus éloignés de ces deux pièces ; mais le faux Turc du "*Bourgeois*" et le latin de cuisine du "*Malade*" élèvent notablement la distance intertextuelle et faussent le calcul sans effacer la paternité unique pour ces deux œuvres.

Selon Louÿs, Poulaille, Wouters, Vergnaud et Labbé, Corneille et Molière auraient, en 1658, conclu un accord secret par lequel le premier était animé du désir de, caché derrière le saltimbanque, régler ses comptes, sans se dévoiler, avec les précieuses des salons parisiens, avec les faux dévots et avec les médecins médiocres.

À la thèse selon laquelle Molière serait le prête-nom de Corneille, dans laquelle ils ne voient qu'un tissu d'inventions, d'approximations et d'erreurs, les moliéristes réagissent.

En particulier, Georges Forestier, titulaire de la chaire des études théâtrales du XVII<sup>e</sup> siècle à la Sorbonne, auteur d'une très savante biographie de Molière. Il fit remarquer : «Du vivant de Molière, ses ennemis, très nombreux, qui connaissaient tout de sa vie, lui ont tout reproché : de plagier les auteurs italiens et espagnols, de puiser dans des Mémoires fournis par les contemporains, d'être un dangereux libertin, d'être cocu, sans oublier d'avoir épousé sa propre fille ! Pourtant, l'idée même d'une supercherie littéraire n'a effleuré la pensée d'aucun de ses ennemis, même ceux qui voulaient l'envoyer au bûcher avec ses livres. Si un homme aussi scruté dans Paris que l'était Molière avait été soupçonné d'avoir hérité ne fût-ce que deux vers d'un autre que lui-même, et du grand Corneille en particulier, aurait-on attendu le XXI<sup>e</sup> siècle pour s'aviser qu'il était un imposteur?» Pour Georges Forestier, un examen attentif des deux œuvres montre l'existence de différences fondamentales : «Les comédies de Corneille reposent sur une esthétique totalement étrangère à celle de Molière. Types de personnages, formes de dialogue, construction des pièces, thèmes, rapport au monde, conception du comique, tout est différent. Des dizaines d'autres pièces de l'époque ressemblent à celles des deux auteurs.» Il ajouta : «Après avoir triomphé dans la comédie, puis la tragi-comédie avec *"Le Cid"*, Pierre Corneille s'est tourné vers le genre le plus haut placé, qui est celui de la tragédie. *"Le menteur"* n'est qu'une rechute due à l'envie de profiter de l'extraordinaire vogue de la comédie à l'espagnole et de montrer qu'il pouvait aussi y réussir. Puis il est revenu pour toujours aux genres sérieux et "hauts" comme la tragédie et la comédie héroïque, au-dessus de la simple comédie.» Il demanda comment le dévot Corneille aurait pu écrire *"Tartuffe"* et *"Dom Juan"* ; comment il se faisait que, en 1677, Armande, la veuve de Molière, ait confié la versification de *"Dom Juan"* à Thomas Corneille alors que Pierre était encore vivant ; comment Corneille aurait pu écrire de tels chefs-d'œuvre et accepter de les voir attribués à un autre, sinon à titre transitoire ; comment imaginer que l'orgueilleux auteur du *"Cid"*, sacré le plus grand dramaturge de son temps, ait pu abandonner la paternité de ses pièces à ce comédien inconnu, venu de province. Le spécialiste rappela que, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'usage n'était pas de conserver les brouillons de ses œuvres après publication. Il signala que, si Corneille et Molière s'étaient effectivement rencontrés, ils s'étaient quittés en mauvais termes ; en effet, dans une lettre, Thomas Corneille mentionna que la troupe de l'"Illustre Théâtre" était venue à Rouen pour demander aux deux frères de les appuyer pour s'allier avec la compagnie du "Théâtre du Marais", amoindrie par le récent départ de quelques membres ; que lui et son frère s'étaient empressés de donner leur bénédiction à cette union qui leur aurait permis de disposer à nouveau d'une troupe à Paris pour jouer leurs tragédies (on a même retrouvé le bail de location de la salle du Marais signé par Madeleine Béjart) ; que, au dernier moment, Molière préféra se mettre sous la protection de Monsieur, le frère de Louis XIV ; que ce revirement fut ressenti comme une trahison par les deux Rouennais qui, vexés, entamèrent alors une longue cabale contre le félon Molière ; que, dans une deuxième lettre, Thomas traita de farce *"Les précieuses ridicules"*, créée en novembre 1659, tout en jugeant la troupe de Molière propre seulement «à soutenir de semblables bagatelles, et que la plus forte pièce tomberait entre leurs mains». Il fit savoir que, en dehors de ces lettres de Thomas Corneille, les seules relations avérées entre les frères Corneille et la troupe de Molière tiennent à quelques poésies galantes qu'ils adressèrent à Marie-Thérèse de Gorla, dite Marquise, qui, célébrée pour sa beauté rayonnante, ses magnifiques yeux noirs, son timbre de voix admirable, son corps de danseuse et son tempérament volcanique (plus que pour ses qualités de comédienne d'ailleurs !), était entrée dans la troupe de Molière (qui aurait eu un penchant pour elle, et lui aurait donné un fils), s'était mariée avec un de ses comédiens, René Berthelot dit Du Parc (dit aussi Gros-René), prenant alors comme nom de théâtre Mlle Du Parc ; tombés amoureux d'elle qui était alors âgée de vingt-trois ans, ils se livrèrent à une aimable joute poétique autour de sa beauté : Pierre écrivit les célèbres "stances" *"À Marquise"* et le très beau *"Sur le départ de la marquise de B.A.T."*. Georges Forestier conclut que, dans ces conditions, on voit mal Corneille passer un accord secret avec Molière. Il créa un site : "Molière auteur des œuvres de Molière" pour réfuter les thèses de ses adversaires.

D'autre part, fort de sa longue carrière de comédien, Philippe Brigaud rappela que Molière était aussi un comédien ; que, en conséquence, il apprenait le texte de ses pièces par cœur ; que, comme, pendant toute sa jeunesse, il avait beaucoup joué les pièces de Corneille, il avait donc retenu le vocabulaire, les tournures de phrases, les rimes aussi de Corneille ; que, quand il a lui-même commencé à écrire, il aurait tout naturellement emprunté ce style. D'autre part, Philippe Brigaud affirma l'absolue opposition entre les deux théâtres : «La mobilité du dialogue de Molière dénote un comédien habitué à arpenter les planches. Les répliques sont envoyées dans le mouvement de l'acteur. Ce qu'on ne retrouve pas dans Corneille». Il se demanda comment Corneille aurait pu écrire *"L'école des femmes"* que Molière créa en décembre 1662, et où Chrysalde lance :

«Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre  
Qui n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre,  
Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux,  
Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux»?

car, indiqua-t-il, la salle reconnut, dans un éclat de rire, Pierre Corneille («Gros-Pierre») récemment anobli, et son frère, Thomas, qui se faisait appeler le sieur de l'Isle ; pour lui, il serait donc étonnant que Corneille ait écrit une pièce dans laquelle il se serait moqué de son frère et de lui-même, et cela après avoir écrit certaines des précédentes pièces de Molière. Il rappela que les deux frères Corneille prirent parti contre Molière dans la querelle au sujet de *"L'école des femmes"*. Il mit en doute la possibilité d'un accord secret, Corneille ayant, selon lui, semblé avoir été peu sensible à la présence de la troupe de Molière dans sa ville : ce n'était qu'une troupe de campagne de plus, parmi toutes celles qui occupaient régulièrement l'un des deux jeux de paume dans lesquels la municipalité autorisait les représentations théâtrales.

Enfin, les moliéristes aussi bénéficièrent des travaux d'un scientifique, un ingénieur de recherche au C.N.R.S., Florian Cafiero, qui se servit de la méthode de «linguistique computative» développée depuis les années 2000 et qui consiste à analyser statistiquement des habitudes d'écriture, des caractéristiques comme les préfixes, les suffixes, les mots-outils («et», «de», «si»), des «tics de langage» ; il se concentra sur un corpus de 70 pièces, et prouva que Molière en est bien l'auteur, indiquant : «Chaque auteur écrit avec une fréquence particulière des mots, des expressions, ou de structures grammaticales» - «Le théâtre du XVIIe siècle est très codifié, et il y a des sources d'inspiration qui sont les mêmes. Tout put vite se ressembler. Mais Molière fait partie de ceux qui s'isolent le mieux. Il s'identifie extrêmement bien. Il n'y a vraiment pas de doute : Corneille n'a pas écrit les pièces de Molière !»

Quoi qu'il en soit de sa possible collaboration avec Molière, il reste que l'auteur de tragédies qu'était Corneille fut tenté dès 1656 de revenir au théâtre, d'autant plus que son jeune frère, Thomas, après avoir enchaîné les succès avec une longue série de comédies, venait de se lancer dans l'écriture d'une tragédie romanesque ("*Timocrate*") qui, créée au "Théâtre du Marais" en décembre 1656, allait être l'un des plus grands succès du siècle. Une de ses connaissances rouennaises indiqua que, en juillet 1656, Pierre était déjà occupé à écrire une pièce à grand spectacle commandée par le marquis de Sourdéac, un original passionné de machineries théâtrales qu'il déployait dans son château de Neufbourg en Normandie (et qui allait faire construire treize ans plus tard la première salle d'opéra de Paris, rue Guénégaud) :

---

1656

***"La conquête de la Toison d'or"***

Tragédie en cinq actes et en vers

On assiste à l'expédition de Jason et des Argonautes en Colchide pour la conquête de la Toison d'or, et à la séduction de Médée.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies"

---

Après avoir achevé cette pièce et en attendant sa création (il fallut plus de deux ans au marquis de Sourdéac pour achever en son château les préparatifs d'un spectacle qu'il voulait magnifique), Corneille éprouva le besoin de faire une pause. Le 9 juillet 1658, il écrit à l'abbé de Pure : «*La paresse me semble un métier bien doux, et les petits efforts que je fais pour m'en réveiller s'arrêtent à la correction de mes ouvrages. C'en sera fait dans deux mois, si quelque nouveau dessein ne l'interrompt. J'en voudrais avoir un.*» En fait, il se lança dans une grande entreprise de révision et de correction de l'ensemble de son œuvre, tout en fréquentant les salons des précieuses de Rouen et correspondre avec celles de Paris, car ce fut la période mondaine de sa vie, celle où se fit deviner le plus l'influence de son frère, Thomas.

Mais, à l'automne de 1658, il fit un voyage à Paris au cours duquel il fut présenté au surintendant des finances, Nicolas Fouquet, grand mécène et protecteur des lettres de cette période, qui le pourvut d'une importante gratification et lui proposa de faire sa grande rentrée au théâtre sans toutefois lui imposer un sujet. Corneille, qui était alors pauvre et père de six enfants, accepta avec enthousiasme, et choisit le sujet «*le plus tragique de l'Antiquité*», y consacrant deux mois de travail. Ce fut :

---

1659  
"Œdipe"

Tragédie en cinq actes et en vers

Roi de Thèbes, Œdipe, époux de Jocaste, a une sœur, Dircé, qui revendique le trône. Comme la peste qui ravage la ville est attribuée à un crime qui a été commis, elle est prête à se sacrifier. Mais il s'avère que le coupable est Œdipe qui se dénonce et se retire.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies"

---

---

Le succès d'"Œdipe" fut tel que Corneille se trouva relancé pour quinze ans.

Il fit éditer le texte avec une dédicace à Fouquet qui lui accorda une pension de 2 000 livres affectée au budget des «entrées», procédé irrégulier qu'allait révéler le procès de Fouquet.

Cette année-là, devant la faveur grandissante des tragédies où dominait l'expression du sentiment amoureux (celles de Quinault, de son propre frère, Thomas, et enfin de Racine), il reconnut que les diverses formes de l'amour sont les «*principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique*», et que cela reléguait ses créations au second plan.

En 1660, dans la cinquième partie des "Poésies choisies" de Sercy, il plaça les "**Stances à Marquise**" qui serait Mlle du Parc, comédienne de la troupe de Molière. Reprenant le thème de la jeune femme indifférente au talent du vieux poète dont les vers assureront pourtant l'immortalité à sa beauté passagère, qu'avait déjà traité Ronsard, un siècle plus tôt, dans son célèbre sonnet "Quand vous serez bien vieille...", ces vers offrent un bel exemple littéraire de dépit amoureux, d'orgueil frustré et de franche goujaterie :

*Marquise, si mon visage  
A quelques traits un peu vieux,  
Souvenez-vous qu'à mon âge  
Vous ne vaudrez guère mieux.*

*Le temps aux plus belles choses  
Se plaît à faire un affront,  
Et saura faner vos roses  
Comme il a ridé mon front.*

*Le même cours des planètes  
Règle nos jours et nos nuits :  
On m'a vu ce que vous êtes ;  
Vous serez ce que je suis.*

*Cependant j'ai quelques charmes  
Qui sont assez éclatants  
Pour n'avoir pas trop d'alarmes  
De ces ravages du temps.*

*Vous en avez qu'on adore ;  
Mais ceux que vous méprisez  
Pourraient bien durer encore  
Quand ceux-là seront usés.*

*Ils pourraient sauver la gloire  
Des yeux qui me semblent doux,  
Et dans mille ans faire croire  
Ce qu'il me plaira de vous.*

*Chez cette race nouvelle,  
Où j'aurai quelque crédit,  
Vous ne passerez pour belle*

*Qu'autant que je l'aurai dit.*

*Pensez-y, belle Marquise,  
Quoiqu'un grison fasse effroi,  
Il vaut bien qu'on le courtise  
Quand il est fait comme moi.*

En 1660 encore, Corneille fit paraître l'édition de ses "**Œuvres complètes**" en trois volumes in-8°, témoignage d'une gloire à laquelle nul autre écrivain auparavant n'avait eu droit de son vivant. Il l'accompagna d'"**Examens**" de chacune de ses pièces et de trois "**Discours**" critiques et théoriques sur son art, où, en partie pour réfuter des critiques d'un «docte», l'abbé d'Aubignac, il donna, avec une «*simplicité volontaire*», sur les grands problèmes de l'art dramatique au XVIIe siècle, «*l'expression nue de [ses] sentiments*», ou si l'on préfère, dit-il, «*de [ses] hérésies*». Beaucoup plus que sur les préceptes que le philosophe grec Aristote édicta dans sa "*Poétique*", il se fonda «*sur [son] expérience du théâtre et sur ce qu' [il a] vu y plaire ou y déplaire*» car «*nous ne devons pas nous attacher si servilement à l'imitation des Anciens que nous n'osions essayer quelque chose de nous-même quand cela ne viole pas les règles de l'art.*» :

-"**Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique**" : S'opposant à l'opinion d'Aristote qui voulait que le personnage tragique ne soit ni tout à fait bon ni tout à fait méchant, et qu'il tombe par quelque faiblesse dans un malheur digne de commisération, il préférerait peindre de grandes vertus et de grands crimes, et ajoutait à la catharsis par la terreur et la pitié, un autre ressort tragique qui lui est propre : l'admiration. Il estimait qu'une pièce où il n'y a pas «*de péril de vie, de perte d'États ou de bannissement*» ne mérite pas «*un nom plus relevé que celui de comédie*», qu'il qualifiait toutefois d'«*héroïque*» en considération de «*la dignité des personnes*» mises en scène. Il affirmait : «*La poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs*».

-"**Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire**" : Alors qu'Aristote avait établi que les deux ressorts tragiques sont la crainte et la pitié (pitié pour un personnage sympathique en proie au malheur, crainte que nos passions ne nous entraînent dans des malheurs semblables), et que le but de la tragédie est «*la purgation des passions*», Corneille manifesta son désaccord, alla jusqu'à affirmer que «*le goût de notre siècle n'est point celui du sien*», que «*ce qui plaisait au dernier point à ses Athéniens ne plaît pas également à nos Français*» et que la tragédie est faite pour exalter, non pour apitoyer ou terrifier. Il montra que «*la fable [c'est-à-dire la mythologie] et l'histoire de l'Antiquité sont si mêlées ensemble que [...] nous leur donnons une égale autorité sur nos théâtres*». S'opposant à un autre précepte d'Aristote imposant qu'il fallait représenter le possible, ce qui est conforme au train ordinaire des choses, il déclarait que c'était pour lui «*une maxime très fautive qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable*» car, s'il peut l'être, «*les grands sujets qui remuent fortement les passions [...] doivent toujours aller au-delà du vraisemblable*» ; que c'est grâce à eux que se déploient les plus beaux conflits passionnels, les victoires les plus surhumaines, les malheurs les plus exemplaires ; cependant, il concédait qu'il faut parvenir à cette réalité tragique et sublime par des «*acheminements vraisemblables*».

-"**Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu**" : Commentant Aristote, il se montrait expérimentateur de formes dramatiques souvent éloignées des principes édictés par le philosophe. En ce qui concernait l'unité de temps, il voulait qu'on accepte trente heures (un jour et une nuit), conseillant sagement le vague dans les indications textuelles ; il demandait qu'on accepte que le temps du cinquième acte soit condensé : entre la sortie d'un personnage et le récit du dénouement les conversations devraient pouvoir être plus courtes que ne le suppose le déroulement des événements, l'intérêt l'emportant sur le trompe-l'œil ; il recommandait ce compromis de raccourci.

Enfin, en 1660, après que des difficultés aient surgi entre lui et le marquis de Sourdéac, car cette pièce à machines qu'était "*La conquête de la Toison d'or*" devait être une production somptueuse, avec de magnifiques décors et de la musique, d'où un coût élevé ; que les choses aient traînées en longueur ; que les comédiens de la troupe du Marais aient annoncé le spectacle au début de l'année ; qu'ils aient dû encore retarder les représentations ; ils n'en donnèrent finalement, à Neufbourg, que des «*échantillons*». Mais les machines leur furent données et, dès le début du mois de décembre, ils

jouèrent la pièce dans leur théâtre parisien, avec un succès certain. Cette création avait lieu l'année du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, ce mariage marquant "la paix des Pyrénées" entre la France et l'Espagne après une guerre longue et épuisante ; d'où, dans tout le pays, une année entière de festivités, parmi lesquelles se plaça donc l'œuvre de Corneille qui la fit précéder in extremis d'un "Prologue" de circonstance célébrant ce mariage. Le spectacle se maintint plus d'un an : on n'avait jamais vu sur un théâtre rien d'aussi magnifique.

En mars 1661, Mazarin mourut et Louis XIV déclara prendre personnellement le pouvoir.

En septembre, Fouquet fut arrêté.

Corneille obtint une place de page pour son fils aîné, et maria sa fille aînée à un gentilhomme normand.

Il se lança alors dans des tragédies purement politiques, froides, compliquées, forcées et presque forcenées.

Ce fut d'abord :

---

---

1662  
"Sertorius"

Tragédie en cinq actes et en vers

Le héros, dernier résistant contre Sylla, a reconstitué en Espagne une Rome républicaine. Le pouvoir est à sa portée ; mais, partagé entre celui-ci et son amour pour la reine Viriate, sans illusions, trahi, il meurt, et avec lui le vieux monde, tandis qu'un héros nouveau, Pompée, se lève dans l'autre camp.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies"

---

---

La pièce remporta un grand succès.

En octobre 1662, à l'invitation du duc Henri II de Guise, protecteur du "Théâtre du Marais", et depuis longtemps admirateur des frères Corneille, leurs deux familles quittèrent la maison natale de la rue de la Pie à Rouen pour s'installer à Paris, étant logées gracieusement dans l'hôtel du duc au cœur du Marais. Corneille pouvait désormais accepter ce déménagement parce qu'il n'y avait plus que trois jeunes enfants au foyer. Les deux familles allaient rester en ce lieu au moins deux ans, c'est-à-dire au moins jusqu'à la mort du duc en juin 1664. Les deux frères étaient entourés d'une coterie d'admirateurs. Ils tentèrent alors d'exercer une sorte de magistère sur le théâtre, fomentant une cabale contre "L'école des femmes" de Molière qui, cependant, jouissait d'une faveur croissante, triomphant aussi bien à la Ville (sur son théâtre du Palais-Royal) qu'à la Cour.

Il fit jouer à l'"Hôtel de Bourgogne" :

---

---

1663  
"Sophonisbe"

Tragédie en cinq actes et en vers

Sophonisbe privilégie sans hésitation son action politique de résistance aux Romains plutôt que son amour, et refuse de composer.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies"

---

---

La pièce suscita une querelle qui fut un premier signe montrant que, au théâtre, la manière de Corneille commençait à n'être plus au goût du jour.

En 1663 parut une luxueuse édition in-folio du "**Théâtre**" de Corneille, signe tangible d'une consécration depuis longtemps déjà européenne.

En juin de cette année-là, s'instaura le mécénat royal. Désormais, le roi pensionnerait lui-même les écrivains et les artistes, ceux du moins qu'on estimait pouvoir être enrôlés efficacement au service de la propagande officielle. Corneille fut alors un des plus richement traités : en sa dignité de « prodige et ornement du théâtre français », il fut inscrit sur la liste des gratifications royales aux gens de lettres pour la somme de 2 000 livres (une somme très importante que Racine, d'augmentation en augmentation, mit quinze ans à atteindre). L'enthousiasme du vieux dramaturge pour le jeune roi se manifesta dans son "**Remerciement présenté au roi en l'année 1663**" : « *Commande et j'entreprends ; ordonne et j'exécute.* » Il allait désormais écrire chaque année un poème à la gloire du roi, chanter en particulier (en des vers souvent admirables) ses campagnes victorieuses, où servirent bientôt ses deux grands fils.

Il fit jouer :

---

---

1664  
"Othon"

Tragédie en cinq actes et en vers

Othon, un ancien compagnon de débauche de Néron, devenu vertueux au point d'être prêt à sacrifier son ambition à l'amour, renonce aux complexes stratégies matrimoniales, mais est acculé au coup d'État pour sauver sa vie menacée par les intrigants d'une Cour corrompue.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies".

---

---

La pièce fut représentée le 3 août à Versailles ; puis, à partir du 5 novembre, à l'"Hôtel de Bourgogne".

Cette année-là, toutes les lettres de noblesse furent révoquées pour procéder à une vérification. Mais, en 1665, celles de la famille Corneille furent confirmées. Il adressa au roi un poème de louange.

En février 1665, il édita "Othon".

En août, il publia sa traduction des "**Louanges de la Sainte-Vierge, composées en rimes latines par S. Bonaventure, et mises en vers français par P. Corneille**".

Cette année-là, l'abbé d'Aubignac, un « docte » qui avait édicté de façon dogmatique la règle des trois unités pour le théâtre classique ; qui avait donné quelques conseils à Corneille ; mais qui fut irrité de voir que, dans l'examen de ses tragédies, il n'avait fait nulle mention de lui ; fit imprimer deux "*Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur les deux tragédies de M. Corneille, intitulées Sophonisbe et Sertorius*". Corneille s'en plaignit hautement, et voulut faire arrêter l'impression de ces dissertations. N'ayant pu en venir à bout, il engagea un de ses amis à publier les "*Défenses de la Sophonisbe et du Sertorius*". L'abbé d'Aubignac y répliqua par ses "*Troisième et quatrième Dissertations concernant la tragédie de M. Corneille, intitulée Œdipe, et Réponse à ses calomnies*".

En décembre 1665, Corneille vit monter l'étoile d'un jeune rival, Racine, qui obtint un triomphe dès sa deuxième tragédie, "*Alexandre le Grand*".

En 1666, le prince de Conti, membre influent de la très pieuse "Compagnie du Saint-Sacrement", publia son "*Traité de la comédie*" où il condamnait "*Le Cid*", "*Cinna*", "*Pompée*" et même "*Polyeucte*".

Corneille, constatant le succès qu'avait Quinault avec des pièces tendres, en écrivit lui aussi, faisant jouer :

---

---

1666  
"Agésilas"

Tragédie en cinq actes et en vers libres rimés

À Sparte, le roi Agésilas fait face au général ambitieux qu'est Lysandre, et se trouve impliqué dans un ensemble de rivalités amoureuses qui se concluent par des mariages satisfaisants pour tous.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies".

---

---

La pièce subit un échec.

Scarron porta alors ce jugement : «De Corneille les comédies  
Si magnifiques, si hardies,  
De jour en jour baissent de prix.»

Alors que Corneille avait été fidèle à la troupe de l'"Hôtel de Bourgogne" depuis 1649, il se vit offrir par Molière, toujours en quête de tragédies pour diversifier la programmation de la troupe du Palais-Royal (dont les qualités étaient contestées dans le genre sérieux), la forte somme de 2 000 livres payées d'avance pour une nouvelle tragédie qui fut :

---

---

1667  
"Attila, roi des Huns"

Tragédie en cinq actes et en vers

Attila, tenant prisonniers deux princesses et deux rois qui sont amoureux les uns des autres, décide de faire se battre en duel ceux-ci pour choisir la princesse aimée par le survivant. Mais il meurt soudain.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies".

---

---

La pièce connut un succès très honorable.

Mais, le 17 novembre, le jeune Racine triompha avec "*Andromaque*" qui représentait l'esprit d'une nouvelle génération et une autre conception de la tragédie. De ce fait, la postérité allait faire d'"*Attila*" une pièce ratée, œuvre d'un génie déclinant. Ainsi, en 1701, dans son entreprise systématique de valorisation de Racine au détriment de Corneille, Boileau allait lancer cette célèbre épigramme : «Après l'Agésilas / Hélas ! / Mais après l'Attila / Holà !» pour porter le coup de grâce à cette tragédie que, à juste titre, le XXe siècle a redécouverte.

Corneille publia le texte avec un avis "**Au lecteur**" où il défendit avec habileté des attaques que venaient de lancer le janséniste Nicole qui, après avoir dénoncé «les faiseurs de romans» et «les poètes de théâtre» comme «des empoisonneurs publics, non des corps mais des âmes des fidèles», avait, dans son "*Traité de la comédie*", assimilé la vertu cornélienne à «un furieux amour de soi-même» inconciliable avec les vertus chrétiennes d'humilité et de charité ; il écrivit : «*L'amour dans le malheur n'excite que la pitié, et est plus capable de purger en nous cette passion que de nous en faire envie. Il n'y a point d'homme, au sortir de la représentation du "Cid", qui voulût avoir tué comme lui le père de sa maîtresse, pour en recevoir de pareilles douceurs, ni de fille qui souhaitât que son amant eût tué son père, pour avoir la joie de l'aimer en poursuivant sa mort.*»

Il ajouta une épître "**Au roi, sur son retour de Flandre**" où, s'il le félicitait pour sa brillante conduite au feu, il parlait aussi de lui pour se plaindre car, se sentant passé de mode et étant irrité par le succès que le jeune Racine venait de remporter, il eut ces vers désenchantés :



«*Que ne peuvent, grand Roi, tes hautes destinées  
 Me rendre la vigueur de mes jeunes années !  
 Qu'ainsi qu'au temps du Cid je ferais de jaloux !  
 Mais j'ai beau rappeler un souvenir si doux,  
 Ma veine, qui charmait alors tant de balustres,  
 N'est plus qu'un vieux torrent qu'ont tari douze lustres ;  
 Et ce serait en vain qu'aux miracles du temps  
 Je voudrais opposer l'acquis de quarante ans.  
 Au bout d'une carrière et si longue et si rude,  
 On a trop peu d'haleine et trop de lassitude :  
 À force de vieillir un auteur perd son rang ;  
 On croit ses vers glacés par la froideur du sang ;  
 Leur dureté rebute et leur poids incommode,  
 Et la seule tendresse est toujours à la mode.*»

Découragé, il s'engagea dans l'énorme travail d'une nouvelle traduction d'une œuvre de piété, l'**''Office de la sainte Vierge''**.

En 1668, l'écrivain Saint-Évremond lui indiqua : «Je vous puis répondre que jamais réputation n'a été si bien établie que la vôtre en Angleterre et en Hollande. Les Anglais, assez disposés naturellement à estimer ce qui leur appartient, renoncent à cette opinion, souvent bien fondée, et croient faire honneur à leur Ben Jonson de le nommer "Le Corneille de l'Angleterre"». Corneille lui répondit qu'il fallait «*que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions.*» Cela montre que, en dépit de la nouvelle tendance dominante, il continuait à croire que, dans un monde machiavélique, l'effort humain pouvait encore s'élever jusqu'à la réalisation de la valeur ; qu'il n'approuvait l'amour que dans la mesure où il la soutenait, comme chez Rodrigue ; qu'il prétendait maintenir cette subordination de la passion amoureuse à un héroïsme devenu difficile.

Cette année-là, il adressa une ode à son vieux professeur, le père Delidel, à propos de son traité '*De la théologie des saints*' :

«*Je fus ton disciple , et peut-être  
 Que l'heureux éclat de mes vers,  
 Éblouit assez l'univers  
 Pour faire peu de honte au maître.*»

En décembre 1669, il assista, seul et taciturne dans une loge, à la représentation de "*Britannicus*", pièce avec laquelle la rivalité avec Racine devint polémique ouverte.

En 1670, il publia '**L'Office de la sainte Vierge traduit en français, tant en vers qu'en prose, par P. Corneille avec les sept psaumes pénitentiels, les vêpres et complies du dimanche et tous les hymnes du Bréviaire romain**', œuvre qui n'obtint que des ventes médiocres.

À cette époque, Henriette d'Angleterre, l'épouse de Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV, frappée des analogies qui existaient entre sa situation vis-à-vis de Louis XIV et celle de Bérénice vis-à-vis de Titus, voulut voir traiter en tragédie les adieux de Titus et de Bérénice par Corneille et par Racine, à l'insu l'un de l'autre. Mais elle n'allait pas pouvoir assister à la lutte qu'elle avait provoquée, car elle mourut d'une façon énigmatique le 30 juin 1670.

Corneille composa donc une pièce intitulée "*Bérénice*", dont il fit une lecture le 16 septembre 1670, avant de la vendre à la troupe de Molière qui jouait au Palais Royal. Or Racine fit jouer, le 21 novembre à l'Hôtel de Bourgogne, sa pièce également intitulée "*Bérénice*". Celle de Corneille ne le fut que le 28 novembre au Palais-Royal par la troupe de Molière. Devant la similitude des titres, il choisit de publier le texte sous le titre :

1670

**“Tite et Bérénice”**

Comédie héroïque en cinq actes et en vers

L'empereur romain Tite aime la reine de Judée, Bérénice, à laquelle s'oppose le peuple de Rome. Or il a promis à son père, Vespasien, d'épouser Domitie qui, très ambitieuse, tout en aimant et étant aimée de Domitian, frère de Tite, veut épouser ce dernier afin de parvenir à l'empire, et exige qu'il choisisse entre elle et Bérénice dont, pour rendre Tite jaloux, Domitian demande la main. Mais elle le repousse, de même qu'elle dissuade Tite d'abdiquer. Et, même si le sénat de Rome autorise le mariage, elle y renonce, tandis que Tite n'épousera pas Domitie.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “CORNEILLE, ses comédies”.

---

La “*Bérénice*” de Racine, se caractérisant par son extrême simplicité, et, surtout, son ton élégiaque, fut appréciée du public au long de trente représentations, tandis que la pièce de Corneille ne fut jouée que vingt et une fois. Dans cette rivalité malheureuse, Racine triompha donc ; mais une avance de huit jours et de meilleurs acteurs ne furent pas sans contribuer à son succès, car la troupe de Molière était peu apte au registre sérieux, et dut être assez embarrassée pour exprimer certains sentiments, et même pour comprendre quelques passages obscurs. Pour tâcher d'attirer un peu plus de monde, Molière eut soin, à chacune des quatre dernières représentations, de faire jouer aussi “*Le bourgeois gentilhomme*”.

Le 3 février 1671, Corneille publia le texte sans préface.

Se déroula alors une “querelle des Béréenices” où le débat portait sur la fadeur et l'immoralité de ces pièces qui s'écartaient de la vérité historique et surtout étaient jugées par trop galantes :

-En janvier 1671, Villars publia “*La critique de Bérénice*” (sur la pièce de Racine), puis “*La critique de la Bérénice du Palais-Royal*” (sur la pièce de Corneille), y déclarant : «La Muse du Cothurne [la muse du théâtre tragique qui était symbolisé par cette chaussure montante à semelle très épaisse, portée par les comédiens de l'Antiquité] a refusé à l'auteur ses faveurs accoutumées..., elle l'a abandonné à sa verve caduque, et s'est jetée du côté du plus jeune.» Racine répondit dans la préface de l'édition de sa pièce, qui parut le 24 janvier 1671. Corneille ne répondit pas.

-En mars, Saint-Ussans publia, en faveur de Racine, une “*Réponse à la critique de Bérénice*” où il se moqua de Villars.

-La querelle semblait devoir en rester là. Mais en 1673, un anonyme publia à Utrecht “*Tite et Titus ou Les Béréenices*”, comédie en trois actes qui est une critique des deux pièces : le Tite de Corneille et sa Bérénice viennent implorer Apollon contre le Titus et la Bérénice de Racine, qu'ils traitent d'imposteurs ; les plaidoyers prononcés de part et d'autre font bien ressortir les défauts des deux pièces et surtout les invraisemblances et les obscurités de la tragédie de Corneille ; après avoir vainement tenté un accommodement, Apollon rend ce jugement : «Quant au principal, à la vérité il y a plus d'apparence que Titus et sa Bérénice soient les véritables, que non pas que ce soient les autres ; mais pourtant, quoi qu'il en soit, et toutes choses bien considérées, les uns et les autres auraient bien mieux fait de se tenir au pays d'Histoire, dont ils sont originaires, que d'avoir voulu passer dans l'empire de Poésie, à quoi ils n'étaient nullement propres, et où, pour dire la vérité, on les a amenés, à ce qu'il me semble, assez mal à propos.» Cette pièce ne fut pas représentée.

Le vieux dramaturge qu'était Corneille allait, dans les années suivantes, sentir comme un outrage chaque succès de Racine, et d'autant plus que ses plus fervents admirateurs, comme Madame de Sévigné, reconnaissaient le talent du jeune rival. Le changement de goût du public vouait son théâtre au purgatoire du demi-succès.

Les excellentes relations professionnelles qu'avaient Corneille et Molière à ce moment-là expliquent que, au mois de décembre 1670, Molière, qui était pressé par le temps pour achever la composition d'une grande «tragédie-ballet» à machines qui avait été commandée par le roi et qui devait

absolument être créée avant la fin du carnaval de 1671 dans la grande salle des machines des Tuileries ; qui avait dressé le plan et le détail de la pièce (c'est-à-dire qu'il l'avait entièrement rédigée en prose, comme c'était l'usage) ; qui avait en outre versifié le prologue, le premier acte et les courtes scènes dans lesquelles il apparaissait dans le rôle de Zéphire, fit appel à Corneille pour qu'il achève la versification du reste de la pièce (1 100 vers), tandis que Quinault devait écrire les parties chantées sur une musique de Lully. Ce fut :

---

---

1671  
"Psyché"

Tragédie-ballet en cinq actes et en vers libres

Comme l'ordonnait un oracle, Psyché a été exposée sur des «*rochers affreux*» pour y être la proie d'un monstre ; mais elle voit un premier prodige transformer ce «*désert*» en un magnifique palais ; puis, nouveau prodige ! au lieu du monstre tant redouté, c'est l'Amour en personne qui paraît, et dont, aussitôt, elle s'éprend, lui avouant son tendre émoi ainsi :

*À peine je vous vois, que mes frayeurs cessées  
Laissent évanouir l'image du trépas,  
Et que je sens couler dans mes veines glacées  
Un je ne sais quel feu que je ne connais pas.  
J'ai senti de l'estime et de la complaisance,  
De l'amitié, de la reconnaissance ;  
De la compassion les chagrins innocents  
M'en ont fait sentir la puissance ;  
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.  
Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme.  
Que je n'en conçois point d'alarme :  
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer.  
Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,  
Et je dirais que je vous aime,  
Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.  
Ne les détournerez point, ces yeux qui m'empoisonnent,  
Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux,  
Qui semblent partager le trouble qu'ils me donnent.  
Hélas ! plus ils sont dangereux,  
Plus je me plais à m'attacher sur eux.  
Par quel ordre du ciel, que je ne puis comprendre,  
Vous dis-je plus que je ne dois,  
Moi de qui la pudeur devrait du moins attendre  
Que vous m'expliquassiez le trouble où je vous vois ?  
Vous soupirez, Seigneur, ainsi que je soupire :  
Vos sens comme les miens paraissent interdits.  
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire ;  
Et cependant c'est moi qui vous le dis. (III, 3)*

On constate que Corneille versifia de façon éblouissante le canevas établi par Molière, montrant une exquise qualité poétique, ayant su rendre, avec une délicatesse charmante et une grâce aérienne, la naissance de l'amour dans un cœur de jeune fille : comme elle est aimable, cette Psyché étonnée et ravie, innocente et hardie, tout juste un peu précieuse ! La libre alternance de l'alexandrin, du décasyllabe et de l'octosyllabe, des rimes plates, croisées, embrassées, contribue à donner au lyrisme sa légèreté mélodieuse.

On constate encore que la collaboration entre Corneille et Molière fut fructueuse, puisqu'on ne distingue pas les vers de l'un de ceux de l'autre, tant ils se surpassèrent pour obtenir une expression poétique particulièrement gracieuse.

Alors que la pièce avait toujours été présentée sous le seul nom de Molière, quand, plus d'un an plus tard, on l'imprima, le nom de Corneille apparut, l'éditeur expliquant : «Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. Le librettiste Quinault y a mis la sienne, et M. Corneille a employé une quinzaine au reste», c'est-à-dire plus de mille vers, peut-être ses plus beaux, représentant à peu près les deux tiers de la pièce, une collaboration plus que décisive !

Cependant, Corneille ne plaça pas "*Psyché*" dans la liste de ses œuvres, ne fit pas figurer les parties qu'il avait versifiées.

---

---

En 1671, parut l'édition de "*Tite et Bérénice*".

S'il semble que Corneille ait conçu le rôle principal de sa tragédie suivante pour Armande Béjart («Mlle Molière»), l'affaire ne fut pas conclue, et ce fut la troupe du "Théâtre du Marais", alors bien tombée, désormais plutôt spécialisée dans les grands spectacles à machines que dans les tragédies et, dira-t-il, «*reléguée dans un lieu où l'on ne voulait plus se souvenir qu'il y eût un théâtre*», qui créa :

---

---

1672  
"*Pulchérie*"

Comédie héroïque en cinq actes et en vers

Dans l'empire d'Orient, la princesse Pulchérie était amoureuse de Léon, un homme beaucoup plus jeune qu'elle. Mais, devenue impératrice, elle choisit plutôt de s'unir sagement à Martian, un homme âgé, à condition de conserver sa virginité.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses comédies"

---

---

"*Pulchérie*" obtint un certain succès.

En 1673, Corneille en fit éditer le texte.

Le 5 décembre, à l'Académie française, il vota pour l'admission de Racine qui fut ainsi «reçu de toutes les voix», comme le nota Conrart, le secrétaire.

En 1674, à la mort du duc de Guise, les Corneille s'installèrent dans une maison de la rue de Cléry, Thomas, Marguerite et leurs deux enfants occupant le rez-de-chaussée, Pierre, Marie et leurs trois enfants étant à l'étage. Les repas étaient pris en commun. Lorsqu'il écrivait, Pierre ne trouvait pas toujours la rime, et, comme Thomas était un véritable dictionnaire sonore, il levait une trappe qu'il avait fait découper dans le plancher, et pouvait solliciter l'aide de son frère qui, dans la seconde même, lui proposait cinq ou six choix !

Molière étant décédé, Corneille, qui avait repris confiance et était devenu moins exigeant, écrivit une nouvelle pièce et la confia à la troupe de "l'Hôtel de Bourgogne" qui, après "*Iphigénie*" de Racine qui venait de triompher durant plusieurs semaines, créa donc :

---

---

1674  
"*Suréna, général des Parthes* "

Tragédie en cinq actes et en vers

Le général des Parthes, Suréna, vient de triompher des Romains. En compagnie d'Orode, il est venu à la cour d'Arménie où doit se dérouler le mariage de Pacorus, fils d'Orode, avec Eurydice, princesse

d'Arménie. Mais Suréna et Eurydice sont liés par un amour absolu et secret. Et Suréna, victime de sa fidélité à son amour et du respect qu'il porte aux ordres du roi, accepte de mourir assassiné.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "CORNEILLE, ses autres tragédies"

---

"*Suréna*" obtint un demi-succès et sombra dans l'oubli durant près de trois siècles. Or c'est l'un des chefs-d'œuvre du théâtre classique français.

Ce fut la dernière tragédie de Corneille qui, cependant, n'annonça pas qu'il mettait fin à son activité de dramaturge. Il pouvait, comme le firent plusieurs autres auteurs de tragédies, y renoncer pendant quelques années, en attendant que passe l'engouement du public pour, d'un côté, celles de Racine ; pour, d'un autre côté, les opéras de Quinault et Lully.

En juin 1675, il découvrit qu'on avait oublié de lui verser la gratification royale. En dépit de la légende, il ne fut jamais réduit à une seule paire de souliers. Cependant, il réagit, d'une part indirectement en composant régulièrement des "*Épîtres au roi*" sur divers sujets (ses pièces, "*Cinna*", "*Horace*", "*Pompée*", "*Œdipe*", "*Sertorius*", "*Rodogune*", qu'on fit jouer à la Cour en 1676 car son théâtre avait retrouvé la faveur du roi ; les victoires de celui-ci en 1677 ; la Paix de Nimègue en 1678 ; le mariage du grand dauphin en 1680) ; d'autre part directement en envoyant, en 1678, une lettre à Colbert à laquelle celui-ci ne répondit pas ; probablement aussi en faisant jouer ses appuis.

En 1677, Racine se retira du théâtre, et d'autres auteurs recommencèrent à écrire des tragédies, mais pas Corneille : on comprit qu'il avait définitivement renoncé. Sans Thomas et son journal, "Le Mercure galant", le public aurait oublié qu'il vivait encore. Comme il avait vu mourir deux de ses fils (dont l'un à la guerre en Hollande), un autre devenir prêtre, une fille s'être mariée, une autre s'être faite religieuse, il n'avait plus auprès de lui que sa femme et leur dernière fille qui, sacrifiant sa vocation religieuse, se dévoua à ses vieux parents.

Vers 1679, Corneille confia à son ami, Urbain Chevreau : «*J'ai pris congé du théâtre ; ma poésie s'en est allée avec mes dents.*»

En 1681, il subit une première attaque qui le laissa un peu diminué.

En 1682, il quitta la maison de la rue de Cléry pour s'installer dans une autre au 6 rue d'Argenteuil que, pour la première fois de sa vie, il ne partagea plus avec son frère. Ce logis se trouvait proche du Louvre où siégeait l'Académie, et il participa activement à ses travaux jusqu'au 21 août 1683, car il était tombé malade.

Cette année-là, il fit paraître une édition complète de son "*Théâtre*" en quatre volumes in-12°.

En 1683, sa gratification de 2 000 livres lui fut de nouveau versée. Il n'a donc pas connu la pauvreté dans les dernières années de sa vie qu'il finit loin de la Cour, oublié de tous, mais jouissant d'une aisance confortable.

Cette année-là, en vue d'arrangements relatifs à sa succession, il se défit de la maison de la rue de la Pie.

Il mourut dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684 à l'âge de soixante-dix-huit ans. Il fut inhumé dans l'église Saint-Roch.

\*

\* \*

## VUE D'ENSEMBLE

### L'homme

Si on croit pouvoir dire d'un écrivain et de son œuvre : «Tel arbre, tel fruit», ce n'est pas le cas de Corneille, car il est difficile de saisir le rapport entre ce qu'il fut et ce qu'il écrivit, entre le caractère terne de sa vie et le caractère héroïque de son théâtre. Si ses pièces furent pleines de héros, il n'en avait pas du tout l'apparence, et le père du théâtre héroïque en France fut, dans la vie, l'exacte antithèse de ses personnages, même s'il se donna cette orgueilleuse devise : «*Je sais ce que je vaudrais et crois ce qu'on m'en dit*» qui montra bien qu'il était fier, susceptible, conscient de son génie.

Physiquement, il était lourd, gauche et maladroit ; le portrait qu'a fait de lui de Michel Lasne (voir page 1) montre un visage rude, aux traits fortement marqués, sévère et triste comme celui d'un juge. Son neveu, Fontenelle, dont le témoignage ne saurait être suspect, mais qui l'avait connu seulement dans sa vieillesse, dans sa "*Vie de M. Corneille*", le décrit ainsi : «M. Corneille était assez grand et assez plein, l'air fort simple et fort commun, toujours négligé et peu curieux de son extérieur. Il avait le visage assez agréable, un grand nez, la bouche belle, les yeux pleins de feu, la physionomie vive, les traits fort marqués et propres à être transmis à la postérité dans une médaille ou dans un buste. Sa prononciation n'était pas tout à fait nette. Il lisait ses vers avec force, mais sans grâce.» (III, p. 77).

La Bruyère, dans son chapitre "*Des jugements*" de ses "*Caractères*" le peignit ainsi : «Un autre est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation ; il prend un mot pour un autre, et il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui lui en revient ; il ne sait pas la réciter, ni lire son écriture.»

Cela fut confirmé par maints témoignages, entre autres par celui de Ménage qui rapporta que Corneille «lisait mal ses vers» ; par celui de Vigneul-Marville qui indiqua : «À voir M. de Corneille, on ne l'aurait pas pris pour un homme qui faisait si bien parler les Grecs et les Romains et qui donnait un si grand relief aux sentiments et aux pensées des héros [...] Son extérieur n'avait rien qui parlât pour son esprit ; et sa conversation était si pesante qu'elle devenait à charge, dès qu'elle durait un peu». Dans une lettre à Pellisson, Corneille cita des vers qu'il avait composés vers 1638, où il disait sans ambages :

*«Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui  
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.»*

Furetière indiqua encore : «Il était mélancolique. [...] Il avait l'humeur brusque [...] Au fond, il était très aisé à vivre, bon père, bon mari, tendre et plein d'amitié. Son tempérament le portait assez à l'amour, mais jamais au libertinage et rarement aux grands attachements. Il avait l'âme frêle et indépendante, nulle souplesse, nul manège, ce qui l'a rendu très propre à peindre la vertu romaine et très peu propre à faire fortune.» ("*Vie de M. Corneille*", III, p. 78). D'autres contemporains le dirent d'humeur triste, sinon misanthrope. Face aux critiques et aux rivaux, il défendit son œuvre avec une assurance ombrageuse, qui est manifeste dans ses poèmes polémiques, ses préfaces, ses dédicaces, ses "*Avis au lecteur*", ses "*Examens*" de ses pièces. Il fut jaloux de ses jeunes rivaux, en particulier de Racine dont la gloire était montante.

On ne sait à peu près rien de sa vie intime ni de ce qui a pu le préoccuper en dehors de la création de ses œuvres. Mais il a dit lui-même qu'il avait le caractère amoureux. Si sa première pièce, "*Mérite*", aurait trouvé sa source dans une passion amoureuse, c'est le seul lien direct entre le «moi» intime et l'écriture qui soit attesté chez lui. On a aussi de lui les vers qu'il adressa, âgé de plus de cinquante ans, à la jeune comédienne Marquise Du Parc, en souffrant sans doute de n'avoir d'autres moyens de plaire que sa gloire d'écrivain.

Son œuvre littéraire ne l'écarta ni de ses fonctions, ni de sa famille sur laquelle, étant un bon époux et un bon père, il veilla, soucieux d'assurer le bonheur des uns et des autres, son affection étant d'ailleurs payée de retour.

Socialement, il fut un bourgeois normand, humble et conformiste, partisan de l'ordre établi, qui n'aurait fait que rêver l'aventure que d'autres vivaient dans une époque marquée par des événements politiques cruciaux : les ministères de Richelieu puis de Mazarin, la Fronde, le règne de Louis XIV.

Il resta toute sa vie un homme de sa province, casanier, économe et simple dans ses habitudes et ses mœurs modestes. S'il fréquenta un temps les salons littéraires ; si, au sommet de sa gloire, il était

de pair à compagnon avec tous les maîtres de la première génération classique, il n'a jamais brillé dans le monde et guère pratiqué la Cour.

Étant magistrat, il connaissait les réalités de la vie, sut bien administrer ses finances, et eut, dans les milieux littéraires, la réputation d'aimer l'argent outre mesure, faisant dire à l'un de ses personnages (dans *"L'illusion comique"*) : «*Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.*» Nul n'a plus que lui défendu au XVIIe siècle la dignité du métier d'écrivain, y compris dans ses aspects matériels, comme en témoignent ses efforts pour tenter de faire reconnaître la propriété littéraire ; en effet, il sut vendre chèrement ses pièces aux comédiens, et se garder le privilège des éditions de ses œuvres alors qu'il était jusque-là au seul bénéfice des libraires, affirmant ainsi la dignité de la création artistique, non plus comme simple divertissement ou louange des puissants mais comme activité symbolique autonome. Il ne se priva pas de solliciter âprement des pensions auprès des mécènes (Montoron, Fouquet) ou des hommes de pouvoir (Richelieu, Mazarin ou Louis XIV).

Si, en politique, il se déclara un «très humble observateur des lois et de son prince», et s'il se fit un des champions de la morale aristocratique du XVIIe siècle, il était un bourgeois (ce qu'était aussi Shakespeare) pour qui la monarchie absolue aurait dû, puisqu'elle était absolue, mettre tous les sujets sur le même plan, ne plus reconnaître la qualité de la naissance mais seulement le véritable mérite ; ainsi, les aristocrates ne seraient plus privilégiés, et seraient reconnus les mérites des sujets les plus entreprenants : les bourgeois.

Pieux dès l'enfance, demeuré dévot, il eut toujours une foi robuste et profonde qui le fit résister aussi bien aux séductions du monde qu'aux égarements jansénistes (car il ne dévia pas de l'orthodoxie catholique, du catholicisme jésuite qui exaltait le saint, héros chrétien). Il en donna la preuve et comme paroissien (qui fut même un temps marguillier) et comme écrivain.

\*

\* \*

### L'écrivain

Dans le cas de Corneille, il serait particulièrement hasardeux d'expliquer l'œuvre par la vie. Le peu que nous savons de sa personnalité intime, par les quelques confidences biographiques de ses poèmes et les indications de ses biographes les plus sûrs, confirme l'effacement de l'homme au profit de l'écrivain. Comme on l'a vu, tout à l'opposé de son œuvre, il était assez terne. Animé de la fierté de l'artiste, resté fidèle à l'idée qu'il n'y a de noblesse qui vaille que celle de la valeur personnelle, il laissa la prééminence de l'œuvre orienter sa vie, sa carrière s'ordonnant autour de la création littéraire. L'écrivain capta et transforma le petit magistrat ; l'homme s'identifia de plus en plus à son rôle social d'écrivain.

Or il bénéficia d'une imagination aussi riche que sa condition était modeste, et d'une puissance de travail qui le fit déployer sa création dans de multiples domaines où il fraya bien des chemins, et où il donna tant de triomphants exemples.

En effet, il fut un auteur protéiforme.

\* \* \*

D'une part, Corneille fut un grand poète lyrique. Il écrivit :

-des poèmes d'amour (chansons, madrigaux, odes, sonnets, élégies), où se distinguent les vers de jeunesse où il célébra Mlle Hue (ou Méлите ou Caliste), et les vers de l'âge mûr adressés à Mlle du Parc (Marquise) qu'il nomma encore Aminte ou Iris ;

-des poèmes fugitifs et parfois de circonstances, souvent très brillants, dont ceux adressés au roi.

-des épîtres, des dédicaces, des épigrammes ;

-des poèmes sacrés (dont des traductions en vers français de *"l'Imitation de Jésus-Christ"* et de *"l'Office de la Sainte Vierge"*).

Poète dramatique dans son théâtre, il y fut aussi poète lyrique. Depuis ses premières comédies jusqu'à *"Psyché"*, et à *"Suréna"*, il fut un grand poète de l'amour : duos d'amour de Rodrigue et de

Chimène dans "Le Cid" (III, 4 en particulier vers 985-1000, et V, 1), expression de leur passion par Camille dans "Horace" et par Pauline dans "Polyeucte". 'Près de quarante après "Le Cid", "Suréna" reprit l'épique de l'amour malheureux : Eurydice évoque avec mélancolie le moment où Suréna l'a quittée, alors qu'ils venaient de s'éprendre l'un de l'autre : «*Notre adieu ne fut point un adieu d'ennemis*» (vers 80) ; à sa plainte déchirante :

«*Je veux, sans que la mort ose me secourir,  
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.*» (vers 267-268)

ce à quoi Suréna fait écho :

«*Où dois-je recourir,  
Ô ciel ! s'il faut toujours aimer, souffrir, mourir?*» (vers 347-348).

\* \* \*

Surtout, Corneille fut un grand dramaturge, qui, au long de plus d'un demi-siècle, témoignant d'une impressionnante puissance créatrice, d'un génie du théâtre inépuisables, d'une féconde variété de registres aussi, présenta, avec, il est vrai, des fortunes diverses, une œuvre étendue et riche : 32 pièces, en manifestant une visible prédilection pour certaines situations et pour certaines âmes et cela sans cesser d'inventer des formes dramatiques nouvelles car il évolua dans sa conception du théâtre, dans les approches et les thématiques, en pliant les préceptes de l'art à sa propre dramaturgie qui ne cessa de se renouveler, l'effort d'innovation étant chez lui la recherche de modulations adaptées aux diverses nuances du goût contemporain. Aussi cette œuvre dense et variée, fut-elle un réceptacle de nombreuses images des valeurs sociales du temps. Mais elle joue comme un prisme aux multiples facettes : loin de s'ordonner en un discours monodique, elle vaut, par sa polyphonie, comme un révélateur de la problématique de valeurs morales, politiques et artistiques.

Il mit toujours l'accent sur la construction de ses pièces, ménageant une action dense, rapide, avec de fréquents rebondissements, le sujet important plus que les personnages qu'il créa selon la dynamique du conflit qu'ils représentaient plutôt que selon les subtilités de l'analyse. Aussi, ces bases établies, il pouvait dire: «*Ma pièce est terminée, je n'ai plus qu'à l'écrire.*», ce qu'il faisait en multipliant les discours et les débats parfois intérieurs (monologues qui, dans leur forme la plus poétisée, sont des stances), des figures variées, puisées dans le catalogue des effets destinés à «émouvoir» (antithèses, hyperboles, maximes, interpellations, etc.).

Ayant une claire conscience de la répartition des pouvoirs entre les fractions du public, attentif au goût des mondains, de la Cour, de la bourgeoisie et du peuple, sinon aux exigences des théoriciens (les «doctes»), toujours soucieux du succès, il indiqua que son but était de plaire à plusieurs publics à la fois : «*Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leur représentation. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne pas déplaire aux savants, et recevoir un applaudissement universel.*»

De ce fait, il se livra à un constant effort d'innovation prolongé jusque dans la dernière partie de sa carrière, et qui explique la variété de son œuvre. L'évolution de son esthétique ne se fit pas de façon linéaire : s'il a parcouru presque toute la hiérarchie des genres inscrits dans la pratique théâtrale de son temps, c'est au fil d'un itinéraire qu'on pourrait dire «en étoile». Après sa première comédie ("Mélite"), il passa à la tragi-comédie ("Clitandre") ; puis il revint à la comédie assez longuement ("La veuve", "La Galerie du Palais", "La suivante", "La Place Royale", "L'illusion comique") non sans traiter aussi un mythe païen violent ("Médée") ; ensuite, s'ouvrit une série de grandes tragédies historiques à fin heureuse, où, au terme d'une épreuve, force et lucidité triomphent dans l'acte de générosité et de pardon qui dénoue l'action ("Le Cid", "Horace", "Cinna", "Polyeucte", "La mort de Pompée") ; il fit alors un retour à la comédie gaie ("Le menteur" et "La suite du Menteur") ; y succédèrent de sombres tragédies ("Rodogune", "Théodore", "Héraclius") ; il intercala alors la tragédie antique "Andromède" et la «comédie héroïque» qu'est "Don Sanche d'Aragon" ; suivirent deux tragédies ("Nicomède" et "Pertharite") et une pièce à grand spectacle ("La conquête de la Toison d'or") ; enfin, dans la période de sa vieillesse (avec les tragédies "Œdipe", "Sertorius", "Sophonisbe", "Othon", "Agésilas", "Attila" et "Suréna", ainsi que les «comédies héroïques», "Tite et Bérénice" et "Pulchérie") apparut la vision de plus en plus pessimiste d'un univers en déclin. Ainsi, les pièces de Corneille se groupent par petites séries qui explorèrent chacune les diverses ressources d'un registre d'expression. Autre trait remarquable, il alla volontiers vers des extrêmes contrastés : de



l'écriture baroque et du spectacle foisonnant de "*Clitandre*" (ou, plus tard, de "*La conquête de la Toison d'or*"), à la composition rigoureuse de "*Cinna*". Il est donc impossible de ranger cette œuvre dans quelque grande catégorie que ce soit.

D'autre part, plus qu'aucun autre auteur de son époque sans doute, Corneille se livra à l'autocritique littéraire. Au fil des éditions de ses pièces, il ne cessa de les retoucher pour éliminer ce qu'il jugeait être des imperfections, et l'abondance des variantes montre quelle discipline il s'imposa en ce domaine. De plus, il soumit ses pièces à des "*Examens*" où il n'hésita pas à désapprouver certains de ses choix esthétiques, à défaut de pouvoir les modifier, car cela aurait détruit l'économie d'ensemble de certaines, comme "*Horace*" par exemple.

Ayant montré une constante curiosité et un désir toujours renouvelé de parcourir nombre des chemins de l'art dramatique, ayant été un grand expérimentateur de formes dramatiques, il se déploya dans différents genres en se montrant soucieux d'exploiter, jusqu'à leurs plus extrêmes possibilités, les virtualités inscrites dans chacun d'eux.

Nous allons suivre Corneille dans chacun de ces genres en nous arrêtant successivement à : l'auteur de comédies, l'auteur de tragi-comédies, l'auteur de tragédies.

\*  
\* \*

### L'auteur de comédies

Corneille, se montrant très attentif aux désirs du public, alors que ses goûts et son tempérament étaient tout autres, faisant preuve d'originalité, ouvrant des voies nouvelles, refusa la tradition de facilité de la comédie, ses personnages ridicules, tout faits et simplifiés par stylisation psychologique, réduits à l'expression d'un état ou d'une passion (l'amoureux, l'ingénue, le vieillard, etc.), son grossissement, ses déformations caricaturales, son recours aux déguisements, aux mystifications grossières, aux lourdes ruses, aux mensonges énormes, aux farces jouées par les valets, les nourrices, les gens fertiles en expédients (qu'il élimina ou réduisit à un rôle accessoire), aux moyens de dénouer les pièces grâce aux arrivées inopinées, aux traditionnelles reconnaissances d'enfant, bref, à toute intervention extérieure.

N'écoutant que les exigences de son génie personnel, sans compromissions, il voulut dérouler de pures intrigues d'amour et de mariage, riches en péripéties, situées dans un monde que ne passionnait aucun intérêt d'État, dans la société élégante, délicate et raffinée de l'aristocratie parisienne (d'où des titres comme "*La Galerie du Palais*" et "*La Place Royale*" qui étaient les lieux de rendez-vous à la mode ; les allusions topographiques au Marais, au faubourg Saint-Germain ; les mentions de modes féminines et d'ouvrages célèbres ; les échos des débats mondains sur l'amour ; le mariage ou le duel, ce qui donnait à ses pièces un piquant d'actualité qui n'était pas sans coquetterie). Il voulut montrer, en perpétuant la tradition courtoise d'une conception délicate et épurée de l'amour, de parfaits «amants» qui sont de jeunes hommes et de jeunes femmes, spirituels, beaux parleurs, fins faiseurs de pointes et de bons mots, luttant à armes égales, les hommes se séparant entre les «*généreux*», amoureux que leur amour porte et exalte et grandit, et les lâches, ceux qui, par calcul, par vanité, par manque de courage, finissent par commettre une faute, et s'attirer un mépris définitif.

Ces jeunes gens ardents et passionnés s'opposent à la prudence calculatrice des parents (les premiers aimeraient passer outre à toute différence ; les autres savaient qu'un mariage était une affaire avant d'être un plaisir ; les heurts étaient donc inévitables), tout en ayant la conscience de la gravité de leurs actes, leurs amours n'ayant rien de platonique car ils ont, au contraire, un sens certain des plaisirs charnels et se permettent même de «*petites privautés*», tout en n'aspirant à rien d'autre qu'aux joies du mariage (même un enlèvement n'avait pas d'autre but, étant osé «en tout bien, tout honneur»).

En fait, dans ces comédies, Corneille créa deux types de personnages masculins :

-D'une part, des amants volages qui vont d'amour en amour, et qui, au fond, recherchent autre chose que l'amour, et font finalement un mariage de raison ; on peut considérer qu'ils ont une conduite bourgeoise.

-D'autre part, des amants parfaits, tels le Tircis de "*Mélite*" qui découvrent que, pour eux, l'amour est une chose essentielle, vitale ; ils sont «éblouis» par cette découverte qu'ils font d'eux-mêmes ; mais ils ont besoin de savoir si cet éblouissement n'est pas qu'une illusion, et si leur partenaire le connaît aussi ; ils s'imposent et lui imposent une épreuve dans laquelle ils feignent de ne plus aimer et de proposer l'amour d'un autre ; ainsi l'amour passe au second plan car ils ont découvert la gloire. Le héros ébloui se veut éblouissant, et le meilleur représentant en est Alidor de "*La Place Royale*" en qui on peut voir la naissance du héros cornélien ; en effet, étant soucieux de sa liberté, il se rend compte que celle-ci se heurte à l'emprise de la passion amoureuse, née dans l'éblouissement du premier regard ; pour apparaître dans toute sa «gloire», il lui faut refuser l'amour d'Angélique qu'il aime, non par devoir, mais pour prouver à lui et aux autres qu'il est parfaitement libre (selon Corneille lui-même : «*L'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire.*») ; la lutte s'engage alors entre son désir d'indépendance et d'affirmation de soi et le devoir amoureux que la passion impose ; il déclare : «*Je vis dorénavant, puisque je vis à moi.*» or il se retrouve seul à la fin de la pièce !

Corneille nous fait prendre nos distances vis-à-vis de ses personnages qu'il ne réduisit jamais à n'être que des instruments : on sourit de tous ces amoureux qui vont, tête baissée, donner dans les panneaux de la comédie d'amour ; mais on se moque de leur naïveté, jamais de leur sincérité ni d'eux-mêmes.

D'autre part, Corneille s'employa à rendre avec un réalisme scrupuleux et le souci de respect des bienséances les mœurs contemporaines et les rapports sociaux ; le rang et la fortune de chacun furent toujours soigneusement indiqués, parce qu'ils déterminaient le comportement de tous.

Il apporta dans le genre de la comédie un sens nouveau du mouvement scénique, du dialogue, du dynamisme de l'action, redonnant aux aventures représentées un intérêt d'imprévu qu'elles n'avaient plus. En général, ses dénouements, qui n'ont rien d'artificial car une belle intrigue porte en soi son dénouement, arrivent à point pour empêcher le mariage forcé ou la révolte ; le drame reste discret derrière la comédie d'intrigue ; cependant, il donna un ton pathétique au sort des filles qui risquaient, à tout moment, de se trouver mariées à quelqu'un qu'elles n'aimaient pas, l'une d'elles disant : «*Et pourtant il y va de la vie...*». Tant de gravité donne une profondeur certaine aux drames que dissimule la comédie d'intrigue. Quant aux ruses, aux mensonges, aux malentendus par lesquels progressait son intrigue, il chercha à les rendre habiles, discrets, vraisemblables, comme ils le seraient dans la vie.

Il parvint ainsi à imposer à des salles volontiers turbulentes, voire agitées, un comique en demi-teintes, des comédies «moyennes» qui ne sont pas franchement comiques, le public et les personnages n'étant unis ni par le rire, ni par l'émotion, mais par une sorte de charme fait d'élégance, d'esprit, de jeunesse. Il prouva que la sympathie, à laquelle s'ajoute peut-être un peu d'humour, peut être un ressort dramatique. Le spectateur s'en allait séduit, charmé, non par un amusement d'un instant, mais par un contact soudain avec un monde de jeunesse et de grâce.

Ses cinq premières comédies : "*Mélite*" (1629), "*La veuve*" (1631), "*La Galerie du Palais*" (1632), "*La suivante*" (1634) "*La Place Royale*" (1634), ont beaucoup de points communs. D'abord, elles furent toutes construites sur un même schéma : c'était une intrigue d'amour, d'amour contrarié, et d'amours en chaîne. Il choisissait cinq personnages principaux, trois jeunes gens et deux jeunes filles, et imaginait entre eux tout un chassé-croisé de déclarations, de ruptures, de malentendus, pour terminer par un ou deux mariages. La langue dans laquelle s'expriment les personnages est un mélange de lyrisme et de clarté analytique ; elle était pleine d'allégresse tout en étant extrêmement décente. Dans une atmosphère généralement détendue, se déploie l'enjouement d'un dialogue spirituel, au rythme posé mais sans lourdeur, aux répliques fermes et solides. Ces comédies n'offrent donc peu ou pas de comique franc, mais une élégance et un charme qui cherchent à faire sourire et à séduire. Par son réalisme conscient, il leur a donné une épaisseur ; mais c'est par son lyrisme qu'il a pu donner la vie. Ce fut à juste titre qu'il écrivit, dans l'"*Examen de Mélite*" : «*La nouveauté de ce genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune langue, et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens furent sans doute cause de ce bonheur qui fit alors tant de bruit.*»

Mais, parmi ces comédies, se détache "L'illusion comique" (1635) où, dans un brillant exercice de style, Corneille atteignit un sommet de fantaisie, d'invention théâtrale, en recherchant l'effet spectaculaire par de multiples changements de décors, afin de représenter la précarité de la société et la fugacité des choses, en se livrant finalement à une apologie du théâtre. Dans son personnage, Clindor, on retrouve le héros cornélien qui était né avec Alidor : sens de l'honneur, courage, goût de la gloire, sang et rang ; mais ces sentiments sont exposés et, en même temps, dénoncés, Corneille semblant se demander si ce héros ébloui qui se veut éblouissant ne serait pas qu'une création de théâtre, une illusion, le rêve d'un bourgeois fasciné par le monde aristocratique.

Alors que son goût de la liberté dramatique avait pu sans péril se satisfaire dans le genre comique, Corneille se tourna ensuite vers les genres dramatiques sérieux, dont la tragédie.

Il revint toutefois à la comédie en profitant de la mode de la comédie à l'espagnole avec :

- "Le menteur" (1644) où on retrouve les préoccupations amoureuses de la jeunesse parisienne auxquelles s'ajoute la complexité de l'intrigue due à la multiplicité des inventions de Dorante, un menteur virtuose, inventions qui se retournent contre lui, qui, cependant, réussit une dernière pirouette ;

- "La suite du Menteur" (1645), où Dorante n'est plus menteur mais gagne l'amour de Mélisse.

Enfin, Corneille en vint à présenter des pièces qu'il qualifia de « comédies héroïques », parce que, comme il l'indiqua, dans son "Discours du poème dramatique", les héros « *ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur État, ou de bannissement* » ; qu'« *on n'y voit naître aucun péril par qui nous puissions être portés à la pitié ou à la crainte* » ; qu'elles ne méritaient pas « *un nom plus relevé que celui de comédie* » tout en étant des comédies dont le rire était absent ; qu'elle méritaient d'être appelées « héroïques » en considération de « *la dignité des personnes* » mises en scène qui étaient en effet :

- un soldat dont sont amoureuses une reine et une princesse, et qui se révèle être un roi, dans "Don Sanche d'Aragon" (1650) ;

- un empereur romain et une reine de Judée, amoureux l'un de l'autre mais soumis à un obstacle politique qui les contraint à se quitter, dans "Tite et Bérénice" (1670) ;

- la sœur d'un empereur qui doit renoncer à son amour pour pouvoir lui succéder, dans "Pulchérie" (1672).

Si ces dernières pièces sont moins plaisantes, il reste que Corneille porta la comédie classique à un point de perfection remarquable.

\*  
\* \*

### L'auteur de tragi-comédies

Corneille se consacra un temps à ce genre caractérisé par :

- une action qui implique des personnages de haute extraction, et aboutit à un dénouement heureux ;

- une grande liberté de la forme,

- l'accumulation de péripéties romanesques et parfois violentes, de déplacements dans l'espace ;

- la recherche du spectaculaire et des changements de décor.

Il produisit ainsi :

- "Clitandre" (1630) où fut mis en scène une chaîne d'amours contrariés (Rosidor aime et est aimé de Caliste. Clitandre aime Caliste, mais elle le dédaigne. Dorise est aimée de Pymante, mais elle aime également Rosidor. Pymante est amoureux de Dorise, qui le repousse), conduisant à des situations tragiques, trouvant cependant un dénouement heureux (d'où notre classement de la pièce dans les comédies de Corneille).

- "Le Cid" (1637) où l'amour qui, dans l'Espagne médiévale, unit Rodrigue et Chimène doit affronter l'obstacle qu'est la querelle entre leurs pères qui mène à un meurtre, avant que la conduite héroïque

de Rodrigue et l'intervention du roi apportent un dénouement heureux et nuptial. Or, en 1648, Corneille requalifia sa pièce en tragédie sans y avoir encore effectué de modification majeure, ce qui avait changé étant la perception qu'on avait des différents genres théâtraux.

\*  
\* \*

Corneille conçut aussi des pièces à machines (accordant une grande importance à des effets de mise en scène spectaculaires obtenus grâce à des machines) qui annonçaient l'opéra, en reprenant des sujets de la mythologie grecque : "*Andromède*" (1649) et "*La conquête de la Toison d'or*" (1656).

\*  
\* \*

### L'auteur de tragédies

#### Le système dramatique de Corneille

Aucun auteur dramatique n'a approfondi l'essence de son art et médité sur les problèmes qu'il pose avec plus de rigueur et de scrupule que Corneille qui, ayant dû subir les attaques des théoriciens du théâtre (appelés alors «les doctes»), a produit, pour se défendre, ces ouvrages théoriques que sont ses "*Discours*" et ses "*Examens*" de ses pièces. Il faut donc faire mention des problèmes qui lui furent posés par la nécessité de respecter des règles, avant d'exposer le système dramatique qu'il édifia, et d'étudier la conception de l'être humain que nous révèlent ses chefs-d'œuvre.

\* \* \*

Par rapport aux règles que voulaient imposer des «doctes» (comme l'abbé d'Aubignac qui publia, en 1657, sa "*Pratique du théâtre*") en fonction de ce qu'Aristote avait édicté dans sa "*Poétique*". Corneille, qui avait procédé à une relecture de cet ouvrage, s'efforça de retourner aux sources des principes esthétiques du philosophe grec pour les opposer aux interprétations de ses commentateurs et continuateurs. Ainsi :

-Il contesta une soumission stricte aux règles de respect de l'unité de l'action, de l'unité de temps et de l'unité de lieu.

Dans son "*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*", il exerça une ironie mordante : *«Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour, personne n'en doute ; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour et de lieu.»* Il y revint dans son "*Discours des trois unités*" où l'on constate qu'il n'a jamais recherché la parfaite simplicité dont allait pouvoir se glorifier Racine.

Au sujet de l'unité d'action, affirmant que, *«si un poète a fait de belles narrations morales et des discours bien sententieux, il n'a fait encore rien par là qui concerne la tragédie, dit Aristote. Les actions sont l'âme de la tragédie où l'on ne doit parler qu'en agissant et pour agir.»*, il ne conçut pas l'action centrale comme le développement d'un seul événement, mais comme une suite d'actions particulières préparées les unes par les autres. Elle ne lui parut pas non plus exclusive d'actions secondaires, à condition que celles-ci lui soient étroitement subordonnées, ou qu'elles apparaissent comme des acheminements vers cette action principale. Aussi put-il écrire : *«L'unité d'action consiste dans la tragédie en l'unité de péril, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls [...] pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre ; car alors la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second.»* ; pourvu encore que la cohérence soit sans faille, que l'intérêt central ne faiblisse à aucun moment, qu'il permette d'intégrer des conflits multiples à une même ligne de force ; ainsi une action foisonnante devient possible. Même dans ses chefs-d'œuvre, dont le schéma est relativement simple, l'unité d'action n'est pas toujours rigoureusement respectée :

-Si, dans "*Le Cid*", les nombreux événements forment un tout centré sur le péril qui menace le héros, le rôle de l'Infante n'est qu'accessoire.

-Au sujet d'«*Horace*», Corneille lui-même estima que «*ce n'est pas nécessairement qu'Horace tue sa sœur après sa victoire.*»

-Dans «*Polyeucte*», on suit d'abord deux intrigues séparées qui, cependant, se fondent ensuite de la façon la plus heureuse).

Ce qui comptait aux yeux de Corneille était moins l'événement que la situation tragique, et il se soucia plutôt de peindre les états intérieurs successifs de ses personnages que de suivre leur histoire. Et c'est, paradoxalement, ce choix même qui lui permit de compliquer et de diversifier cette histoire, dont l'allure discontinue lui paraissait justifiée par l'évolution logique et sans faille des héros. Dans la mesure même où le personnage central veut convaincre, le spectateur doit pouvoir le suivre dans ses attitudes successives. Dans la mesure où il voulait surprendre, le spectateur ne doit pas être à même de prévoir son choix et son destin définitifs. C'est pourquoi, dans le même «*Discours*», Corneille exprima la double exigence de la suspension, qui laisse l'événement dans le mystère jusqu'à ce qu'il éclate, et de la préparation, qui le rend, sinon vraisemblable, du moins nécessaire. Il entendait éveiller, dès les premiers vers, la curiosité de son public, le préparer à un événement inouï et fort proche, tout en le maintenant dans la suspension d'une attente inquiète, et qui le devient d'autant plus que les sujets choisis furent toujours plus obscurs. Il entendait tout à la fois ménager la surprise et assurer l'enchaînement logique de l'action. Cette esthétique du «discontinu-continu» suppose une progression de l'intérêt : il est nécessaire, et Corneille souligna, dans l'«*Examen de Rodogune*», que chaque acte passe le précédent, et que le dernier l'emporte sur tous les autres. Cette esthétique suppose également une certaine concentration temporelle car le jour choisi pour l'événement tragique est un grand jour, où d'importants problèmes doivent trouver leur solution, et des situations incertaines et inconfortables une issue décisive. Il s'agit donc, au sens précis du terme, d'une crise, c'est-à-dire de ce moment où la balance doit pencher définitivement, soit dans un sens, soit dans l'autre.

Au sujet de l'unité de temps, lui qui, dans «*Horace*», avait fait passer son personnage, en quelques heures seulement, de l'exploit héroïque au crime infamant, considéra que l'action de la pièce pouvait s'étendre sur trente heures. Contrairement à ce qu'on dit parfois, il a donc, bien avant Racine, limité dans le temps la durée du conflit tragique, et accordé à ses héros un très court sursis à leur engagement fatal.

Au sujet de l'unité de lieu, il considéra que l'action pouvait s'étendre à l'espace d'une ville.

Au sujet du respect de la bienséance, règle qui imposait un seuil de tolérance à ne pas franchir sans discrédit, car on considérait comme des fautes de goût et même des outrances ce qui pouvait choquer la vue (seule la violence verbale était tolérée sur la scène), il ne s'y soumit que difficilement. Le même principe qui lui faisait privilégier l'effet extraordinaire le guida dans son rapport avec les bienséances : il les respecta, mais refusa d'éliminer par pusillanimité un bel effet.

D'une façon générale, sans contredire les règles dans leur ensemble, il adopta une position moyenne. Considérant que la liberté de l'auteur ne devait pas être excessivement bornée, il mit en doute plus d'une fois les préceptes aristotéliens, en écrivain qui avait peine à concilier son génie propre avec la doctrine officielle ; qui percevait une contradiction entre son instinct d'inventeur et une conception toute faite à l'avance.

Par ailleurs, Corneille soutint que «*la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs*», mais ajouta : «*Nous ne saurions plaire à tout le monde si nous ne mêlons à l'agréable l'utile [...]* Ainsi, quoique l'utile n'y entre que sous la forme du délectable, il ne laisse pas d'y être nécessaire.» («*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*»), se donnant par là le droit d'inventer et de créer hors du carcan des règles ; cette affirmation, qui revint plusieurs fois dans ses écrits, était bien naturelle (Racine, plus régulier que lui, et Molière dirent la même chose) car, en art, l'effet compte plus que le précepte.

Dans son premier "*Discours*", Corneille indiqua que la tragédie «*veut pour son sujet une action illustre, extraordinaire, sérieuse*». Examinons successivement ces différents aspects.

-Pour que l'action soit «illustre», il fallait que le sujet tragique soit un épisode célèbre emprunté à l'Histoire ou à la légende (ce qui excluait les intrigues inventées à plaisir), mettant en scène des rois, des princes, des «grands», des chefs d'armée, etc., mêlés à des affaires politiques, soumis au péril de mort (suivi ou non de mort effective).

En 1635, Corneille osa, avec "*Médée*", une «tragédie à machines» reprenant un mythe grec, sanglant à souhait, où l'héroïne est l'épouse du héros qu'est Jason.

En 1666, "*Agésilas*" fut une incursion dans l'Histoire de Sparte au IV<sup>e</sup> siècle avant J.C.

En 1637, avec "*Le Cid*", Corneille donna une tragi-comédie où, dans l'Espagne médiévale, s'aiment, Rodrigue, le fils d'un capitaine valeureux, et Chimène, la fille d'un autre capitaine valeureux, non sans intéresser l'Infante dont le père, qui est le roi, reconnaît finalement la conduite héroïque de Rodrigue, et intervient pour permettre un dénouement heureux et nuptial.

Corneille s'inspira le plus souvent de l'Histoire romaine, avec des pièces aux thèmes austères, marquées de nobles débats d'idées, où, avec une intensité et une grandeur exceptionnelles, il traduisit une exigence ou une folie d'héroïsme, pièces qui allaient être considérées comme les plus beaux exemples de l'idéal cornélien, et qu'on peut citer en les plaçant dans un ordre qui suit le déroulement de cette Histoire :

-"*Horace*" (1640) évoque la période de la fondation de Rome, avec l'affrontement des héros de la ville avec ceux de sa voisine, Albe, et l'intervention finale du roi Tulle.

-"*La mort de Pompée*" (1643) se situe au dernier siècle de la République, alors que Pompée, ayant été abattu par l'Égyptien Ptolémée qui l'a fait pour complaire à César vainqueur, celui-ci le venge.

-"*Cinna ou La clémence d'Auguste*" (1642) et "*Othon*" (1664) présentent deux empereurs.

-"*Polyeucte*" (1642), "*Théodore, vierge et martyr*" (1645), "*Nicomède*" (1651), "*Sertorius*" (1662), "*Sophonisbe*" (1663) et "*Suréna, général des Parthes*" (1667) montrent la conduite que l'Empire eut dans les pays conquis.

-"*Héraclius, empereur d'Orient*" (1646) nous amène au VII<sup>e</sup> siècle.

D'autres pays existant à côté et au-delà de l'Empire romain apparurent aussi avec "*Rodogune, princesse des Parthes*" (1644) qui se déroule en Syrie en -121, avec "*Attila, roi des Huns*" (1667) qui prend place dans la Hongrie actuelle au Ve siècle, et avec "*Pertharite, roi des Lombards*" (1652) qui se passe à Milan au VII<sup>e</sup> siècle,

Si l'Histoire romaine fut à ce point prééminente dans le théâtre de Corneille, c'est qu'elle était celle qui convenait le mieux à son caractère, et pouvait le mieux illustrer sa psychologie ; elle était aussi celle qui, plus riche et plus variée, lui fournissait une garantie d'authenticité, était mieux propre à subir la forme dramatique en satisfaisant les exigences des «doctes» ; elle était enfin celle qui s'inscrivait dans un cadre de référence familier au public lettré car il y retrouvait des épisodes qu'il avait étudiés en classes où on lui avait appris que le génie romain, dur, étroit, pragmatique, arrivait à la noblesse par la maîtrise de soi ; que la tradition avait fait des citoyens romains de valeureux héros, de purs stoïciens, des serviteurs impassibles de l'ordre universel et de la raison souveraine. S'était ainsi imposée une idée du Romain grave, producteur infatigable d'actes sublimes et de mots qui valent des actes, immolant sa vie et celle de sa famille à sa patrie. Corneille prit donc ce que cette Histoire lui fournissait pour composer ses tragédies romaines, monuments véritablement marmoréens qui l'ont fait célébrer comme un historien.

En fait, il a su conserver tout ce que l'Histoire romaine avait de plus extraordinaire pour ériger une Rome idéalisée, car, avec cette Histoire, il prit des libertés, la modifia, la transforma (ainsi dans "*Nicomède*" ou dans "*Héraclius*") afin de pouvoir organiser une intrigue propice à l'effet d'admiration. Pour lui, l'Histoire n'était pas une contemplation poétique du passé, et, comme tout son siècle, il fut indifférent au pittoresque du passé, à la couleur locale. Il employa plutôt l'Histoire à fournir des exemples utiles, à proposer une conduite, une morale, une éthique de la grandeur glorieuse, à donner un cours de politique expérimentale.

Si ces tragédies historiques lui valurent la consécration dans le genre théâtral qui était alors considéré comme le plus noble, on peut cependant considérer qu'elles ne sont pas toujours de véritables tragédies mais plutôt des drames historiques.

-Pour que l'action soit «extraordinaire», il fallait accepter tout ce qui pouvait aller au-delà du vraisemblable, dans la mesure où le sujet a la garantie de l'Histoire ou de la légende. Ainsi Corneille écrit : *«Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation [préjugé favorable] de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés. Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère ; mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules.»* Il prit d'ailleurs plaisir, dans ses préfaces et "Examens", à manifester son érudition historique afin de convaincre les «doctes».

Il s'employa encore à justifier de tels sujets : *«Toute action se passe, ou entre des amis, ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme, quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage, d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action ; mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur, c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie.»*

Ainsi, dans "Horace", on trouve un concours de circonstances tout-à-fait exceptionnel : des beaux-frères, choisis comme champions, parmi d'autres citoyens, par leurs cités devenues soudain rivales, sont contraints de s'entretuer ; un des guerriers triomphe à lui seul de trois adversaires, puis abat sa sœur. Or c'était, pour Corneille, le type même du sujet tragique du fait qu'il l'emprunta à l'historien Tite-Live.

Alors que les théoriciens aristotéliens développaient une dialectique du «vraisemblable» et du «vrai» (Boileau allait plus tard statuer : «Le vrai n'est pas toujours vraisemblable»), Corneille, dans le "**Discours de la tragédie**", s'employa à définir un «vraisemblable extraordinaire» qui, pour permettre de construire une action exemplaire, dépasse la vérité particulière (le vrai historique) et le vraisemblable ordinaire. Il avait trouvé, chez Aristote, la confirmation de ce qu'il avait déjà expérimenté dans "Le Cid" et que pourtant «les doctes» lui avaient reproché au nom de la vraisemblance : que les violents conflits entre proches, par définition invraisemblables, ne le sont pas : il n'est pas vraisemblable qu'une fille continue d'aimer et accepte d'épouser le meurtrier de son père, ni qu'une mère songe à faire mourir ses enfants. Et ce sont les situations les plus susceptibles d'engendrer les émotions tragiques que sont la terreur et la pitié.

-Pour que l'action soit «sérieuse», il fallut que ces tragédies, dont les protagonistes appartiennent toujours à la classe dirigeante, satisfassent à cette exigence que Corneille définit bien dans son "**Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique**" : *«La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État, 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 mit au point des intrigues fortement politiques, où les affaires d'État tiennent une place capitale. Ainsi : le salut de Rome est en jeu dans "Horace" ; la conception du pouvoir est au centre de "Cinna" ; dans "Nicomède", le héros, fervent admirateur d'Annibal, s'insurge contre la domination de Rome en Orient. Plus que tout autre dramaturge de son temps, il redonna à la tragédie la dimension politique qui avait été la sienne dans l'Antiquité.

Même quand le sujet n'est pas politique, «quelque grand intérêt d'État» forme comme une toile de fond : dans "Le Cid", Rodrigue sauve le royaume par sa victoire sur les «Mores» ; dans "Polyeucte", entre le drame humain et le drame surnaturel intervient un problème politique, celui de l'État romain devant le christianisme.

Il ne s'agissait pas seulement de conférer par là davantage de grandeur au genre, mais aussi d'en faire un moyen didactique en permettant une réflexion sérieuse sur les problèmes qui se posent aux collectivités humaines : le bon et le mauvais gouvernement, la paix et la guerre, la justice et l'injustice, etc. Les contemporains le comprenaient ainsi, eux qui voyaient dans chaque tragédie une allégorie dont il fallait chercher les clés dans l'actualité. Ainsi, "Le Cid" soulevait la question du duel interdit par Richelieu et celle de l'indépendance frondeuse de la haute aristocratie, car le renforcement de l'État monarchique en vint à limiter peu à peu la liberté de cette classe dont les valeurs, nées dans l'ordre féodal et foncièrement individualistes, ne s'intégraient pas sans crise à ce nouvel ordre, dans lequel l'État dominait l'individu et le lignage. Pour sa part, "Cinna", prônait, au temps de la conspiration du comte de Chalais, la clémence comme le seul remède efficace contre les troubles séditeux.

Or Corneille aime les débats oratoires. Nous assistons à des délibérations : ainsi, dans "La mort de Pompée", le roi d'Égypte, Ptolémée, réunit son conseil pour décider du sort du général romain. Ailleurs, Corneille organisa de véritables procès : procès de Rodrigue devant le roi avec le réquisitoire de Chimène et le plaidoyer de don Diègue (II, 8) ; procès d'Horace (V, 2 et 3) avec les interventions de Valère, d'Horace lui-même, de Sabine, du vieil Horace, et la sentence du roi. Dans "Cinna", nous assistons, en II, 1, à un débat politique en bonne et due forme sur les avantages respectifs de la république et de l'empire ; de longues tirades se répondent alors, enflammées mais rigoureusement composées. Cette éloquence ample et lucide ne manque pas d'être entraînante ; mais elle risque de paraître tendue, gonflée ou monotone, et de lasser à la longue. Corneille présenta aussi d'autres débats où les répliques sont alors hachées, pressées, lapidaires, où l'éloquence concise porte le pathétique à son comble : la scène où Rodrigue provoque le comte (II, 2), la scène où Polyeucte s'oppose à l'amour de Pauline (IV, 3, vers 1273-1291).

D'autre part, les maximes politiques abondent, et on pourrait rédiger, d'après Corneille, tout un manuel à l'usage des souverains ; ou plutôt deux manuels car deux thèses s'affrontent :

-D'une part, une conception noble et grandiose du pouvoir : c'est celle d'Auguste dans "Cinna", celle de Nicomède et de Corneille lui-même qui pensait que la maîtrise de soi, la lucidité, l'aspiration à la grandeur, le souci d'une justice sereine et de la clémence étaient les vertus d'un empereur ou d'un roi.

-D'autre part, un réalisme cynique, un machiavélisme allant jusqu'aux crimes les plus noirs : c'est le fait des êtres éperdument épris du pouvoir, comme Cléopâtre dans "Rodogune" ou des souverains à l'âme basse (Prusias et surtout Arsinoé dans "Nicomède", Orode dans "Suréna") et de leurs conseillers (ainsi ceux de Ptolémée dans "La mort de Pompée").

Les «cornéliens» allaient reprocher à Racine de peindre des souverains (surtout Pyrrhus dans "Andromaque") qui sacrifient l'intérêt de leur État à celui de leur amour. De fait, tandis que les héros de Racine sont tout à leur passion, ceux de Corneille n'oublient jamais la cité dont ils sont les membres, et souvent les chefs, et c'est ainsi que, dans "Horace", Camille reçoit un «*châtiment soudain*» pour avoir maudit sa patrie.

On saisit aisément la grandeur de cette conception. Mais ses dangers ne sont pas moins frappants. Crises mettant en jeu le sort des États, situations extraordinaires, personnages et passions hors du commun : cet univers tragique rie risque-t-il pas de nous demeurer étranger? Sans doute nous avons un effort à faire pour nous hausser à ce niveau, pénétrer dans cet univers et nous sentir de plain-pied avec ces héros. Corneille n'en attendait pas moins des spectateurs et des lecteurs de son théâtre. Mais, dans tous ses chefs-d'œuvre, il a rendu cet effort aisé et exaltant à la fois ; il a su faire en sorte que ses héros aient une valeur exemplaire mais non point transcendante, et que nous reconnaissons en eux le meilleur de nous-mêmes.

\* \* \*

L'invention dramatique de Corneille s'exerça dans deux directions :

-Le choix de situations d'exception, de conjonctures étonnantes, de conflits rares et frontaux entre les impératifs du désir et ceux du devoir (obligation d'ordre moral qui peut cependant être étrangère à la morale ordinaire en commandant la vengeance ou en soutenant l'ambition, en poussant même au crime) ; entre deux conceptions de l'amour. De telles situations lui permettaient d'illustrer par un beau débat tragique sa conception du héros, car il admira toujours les dépassements héroïques, paraissant



prendre plaisir à accroître constamment les difficultés du personnage central afin de faire apparaître les multiples dimensions de sa grandeur d'âme.

-L'introduction de rebondissements de l'action nombreux et imprévus, et de coups de théâtre, cette multiplication servant à mettre en évidence les divers aspects d'une situation tragique, à ballotter entre l'espoir et la crainte le spectateur pris par le mouvement dramatique. Les exemples les plus frappants de ce mouvement sont fournis par :

-la méprise de Chimène ("*Le Cid*", V, 5) ;

-l'oracle qui, au début d'"*Horace*", nous égare, nous donnant à croire que la tragédie se terminera par le mariage de Curiace et de Camille ;

-l'annonce de la victoire d'Horace ("*Horace*", IV, 2) après celle de sa fuite (II, 6) ;

-le revirement d'Auguste à la dernière scène de "*Cinna*" ;

-le songe de Pauline ("*Polyeucte*", I, 3) qui, à la fois, nous éclaire et nous égare sur la suite de l'action.

-l'arrivée de Sévère qu'on croyait mort ("*Polyeucte*", I, 4) ;

-la fin de "*Rodogune*" où le spectateur, fasciné par la coupe fatale contenant du poison, se demande avec anxiété si Antiochus y trempera ses lèvres ; de rebondissement en rebondissement, l'auteur le tient en haleine jusqu'aux dernières répliques.

-l'intervention inattendue d'Attale en faveur de Nicomède ("*Nicomède*", V, 7 et 9).

Enfin, Corneille allait recourir à l'invention, pour rendre plus complexes des intrigues (en particulier dans des pièces qu'il appela «*implexes*») en y multipliant les péripéties extérieures, cette complexité lui paraissant un caractère essentiel du théâtre moderne. Or, au contraire, l'idéal de Racine allait être de «faire quelque chose de rien», et la comparaison de "*Tite et Bérénice*" de Corneille avec "*Bérénice*" de Racine est révélatrice à cet égard : trouvant trop mince la donnée fournie par Suétone, Corneille voulut l'étoffer en ajoutant au couple Tite-Bérénice le couple Domitian-Domitie ; en fait, il a ainsi surchargé l'intrigue et dispersé l'intérêt. Dans "*Œdipe*", il ne conserva pas la ligne pure de la tragédie de Sophocle, et crut bon de donner au personnage une sœur. Malheureusement, la complication est telle parfois que nous débrouillons avec peine les fils de l'intrigue : ainsi au premier acte de "*Rodogune*" ; ainsi dans "*Héraclius*", dont il dit lui-même : «*Le poème est si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention*».

\* \* \*

Corneille fit très délibérément et très consciemment reposer ses tragédies sur des passions «*plus nobles et plus mâles que l'amour*» qui était, pour lui, une passion «*trop chargée de faiblesse pour être la dominante*». Aussi, dans son théâtre, l'amour n'occupe-t-il pas la même place que dans celui de Racine. Cependant, définissant le sujet tragique et se soumettant à la tradition de la tragédie française qui voulait qu'elle comporte une intrigue amoureuse, il indiqua, après avoir parlé des «*grands intérêts d'État*» dont traitait ses tragédies : «*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.*» Il ajoutait, parlant de ses tragédies et de cette passion : «*J'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps.*»

Or on peut constater que l'amour est partout présent dans son théâtre. Mais il ne voyait pas l'amour comme le voyaient les gens de l'époque pour qui c'était une force irrationnelle, une inclination mystérieuse et irrépressible. Lui-même en fit parfois un «*je ne sais quoi*», un «*charme*» au sens premier du mot (dans "*La suivante*", Florame indique : «*Un je ne sais quel charme auprès d'elle m'attache.*» - dans "*Polyeucte*", Pauline avoue à Sévère : «*Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.*» [vers 505] ; dans "*Psyché*", le personnage dit ressentir «*un je ne sais quel feu que je ne connais pas. Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme*» [III, 3]) ; dans "*Rodogune*", deux frères, Antiochus et Séleucus, aiment Rodogune ; celle-ci répond à l'amour d'Antiochus, et n'éprouve qu'indifférence pour Séleucus, constatant qu'elle ne peut l'expliquer :

«*Comme ils ont même sang avec pareil mérite,  
Un avantage égal pour eux me sollicite ;*

*Mais il est malaisé, dans cette égalité,  
Qu'un esprit combattu ne penche d'un côté.  
Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,  
Dont par le doux rapport les âmes assorties  
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer  
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.  
C'est par là que l'un d'eux obtient la préférence.» (vers 355-363).*

Mais ce qui se manifeste ainsi, c'est le dangereux éros qui est fatal, tyrannique, contraire à la liberté, à l'autonomie, à la grandeur et à la supériorité héroïques, imposant une dépendance, sinon un esclavage, ne pouvant donc être tenu pour une valeur car il s'oppose aux vraies valeurs (l'honneur, le souci du rang) et doit leur être sacrifié.

Dans la plupart des cas, chez Corneille, proche à cet égard de l'esprit de galanterie qui triomphait dans la société mondaine et dans les grands romans précieux contemporains, la tragédie commence quand le cœur entre en conflit avec «*les grands intérêts*», soumettant de ce fait les personnages au dilemme, cet élément proprement cornélien qui donne à la situation son caractère à la fois héroïque et tragiquement humain. L'un de ses titres de gloire est justement d'avoir su concevoir l'amour comme une passion noble et généreuse, ce qui ne l'empêcha pas de le faire apparaître aussi sous des formes perverses, car il n'a pas craint de porter par deux fois à la scène le crime atroce d'une mère qui tue ses enfants : après Médée, que poussaient la jalousie et le désir de vengeance, il y eut Cléopâtre, reine de Syrie dans "*Rodogune*" qui, égarée par l'ambition et par la haine, a tué son mari, Démétrius Nicanor parce qu'il voulait la répudier pour épouser Rodogune, princesse des Parthes, puis veut tuer aussi ses deux fils, Séleucus et Antiochus, qui, à leur tour, se sont épris aussi de Rodogune ; d'ailleurs, ne connaissant que l'amour du pouvoir, elle parle à son trône comme à un amant.

Si, dans son "*Examen du Cid*" (1660), Corneille indiqua que Chimène dispose de «*la haute vertu dans un naturel sensible à ses passions, qu'elle dompte sans les affaiblir, et à qui elle laisse toute leur force pour en triompher plus glorieusement*», cela se retrouve chez tous ses héros. «*Ses passions*», c'est l'amour qui était pour Corneille un sentiment maîtrisable, qu'on devait et qu'on finissait par pouvoir combiner avec (ou soumettre à) la politique et la liberté du moi. De ce fait, ses contemporains et la postérité se sont plu à opposer un théâtre cornélien excluant les faiblesses de l'amour à un théâtre racinien voué aux désordres de la passion. Il est vrai que sa dramaturgie fut fondée sur l'éthique de l'héroïsme et l'esthétique de l'admiration qui naît de la considération des mérites.

Si son souci de donner une place à l'amour dans ses tragédies le fit aller même jusqu'à inventer des intrigues (comme il le fit dans "*Œdipe*"), il resta plutôt en-deçà d'une réelle promotion ou valorisation de la passion amoureuse, laquelle dans son univers est parfois, sous sa forme la plus haute, seulement un adjuvant de l'héroïsme et toujours un ressort dramatique dans la mesure où elle est occasion de conflits déchirants. Et il faut reconnaître que son théâtre est extrêmement viril, parfois exagérément, et que les femmes peuvent y manquer de féminité, ayant moins de grâce sentimentale ou de tendresse passionnée que d'esprit énergique et de franche robustesse ; elles sont fortes, capables de raisonnement et d'action ; ainsi Émilie, dans "*Cinna*" et Cornélie, dans "*La mort de Pompée*". C'est le danger de la tension qu'imposa Corneille et de son goût pour les âmes hors du commun.

La véritable question, qui fut donc posée de pièce en pièce, est de savoir si l'amour est compatible ou non avec l'héroïsme. En fait, la réponse avait été donnée dès "*Le Cid*", où Corneille inventa l'amour héroïque de Rodrigue et de Chimène ; où il apparut que, pour lui, l'amour ne naît pas par un simple attrait physique, par une «*surprise des sens*», ni par un choix conscient et raisonné, tout en étant pourtant fondé sur la raison car ses personnages ont l'intuition de la valeur de l'être qui mérite d'être aimé. Le héros ou l'héroïne de Corneille a le cœur trop noble pour que son inclination puisse l'asservir à un être indigne de lui ou d'elle. Par un instinct sûr, le héros s'éprend de la femme la plus parfaite qu'il connaisse, et celle-ci est séduite à son tour par cet élan vers la perfection qu'elle devine chez lui. L'intuition est en effet divinatrice : Chimène aima Rodrigue avant qu'il ait eu l'occasion de s'illustrer ; elle pressentit en lui (de même que l'Infante) le héros futur. Pauline dit à sa suivante, à propos de

Sévère : «*Je l'aimai, Stratonice ; il le méritait bien.*» (vers 184). À la différence des héroïnes raciniennes, qui se livrent à l'amour portées par un instinct aveugle et mystérieux, qui sont incapables de raisonner et d'obéir à la volonté, l'amour des héroïnes cornéliennes est fondé sur le mérite de celui qu'elles aiment. De ce fait, au moment où elles ont l'air d'agir contre leur amour, en réalité elles travaillent pour lui. Ainsi, comme Chimène aime dans Rodrigue ses qualités chevaleresques, loin de lui en vouloir d'avoir tué son père pour venger l'affront reçu par le sien, elle l'en aime encore davantage et l'avoue sans rougir.

Chez les héroïnes cornéliennes, le souci de «*la gloire*» écrase la personne, non sans lui procurer pourtant quelque revanche, car cette soumission, qui n'est de rigueur que chez les filles de haut rang, et qui les distingue du commun des femmes, exalte l'idée qu'elles ont d'elles-mêmes, et leur donne accès au seul triomphe héroïque dont leur sexe soit susceptible.

Cet amour partagé est donc nourri et vivifié par l'estime réciproque, par l'admiration de chacun devant la manière dont l'autre fait face aux coups du sort ou surmonte les conflits. Les «*amants*» cornéliens, qui sont «*généreux*», ne peuvent aimer qu'un(e) égal(e), et, chez eux, le désir va de pair avec l'estime de l'autre et la reconnaissance de son mérite. Comme le couple héroïque transforme l'amour en facteur d'émulation, en agent de «*la gloire*», cela entraîne deux conséquences psychologiques :

-le désir d'être bien jugé de l'être aimé ;

-le fait que s'aimer, c'est aimer ensemble la gloire. On se sacrifie donc de concert, et la tendresse et la certitude accompagnent la douleur.

L'admiration est d'ailleurs le ressort tragique proprement cornélien.

Généralement, on trouve chez Corneille des «*amants*» qui, s'admirant mutuellement, peuvent compter l'un sur l'autre, un constant échange s'établissant : l'estime attise l'amour et l'amour exalte «*la gloire*». D'ailleurs, pour lui, l'amour seul est digne d'être opposé à «*la gloire*», et ils s'opposent souvent, ou du moins paraissent s'opposer car leur essence est au fond la même : «*la gloire*» est fondée sur l'estime de soi-même, l'amour sur l'estime de l'être aimé.

On remarque que, dans «*La mort de Pompée*», César reconnaît l'âme de Pompée en sa veuve, Cornélie :

*«Il vit, il vit encore en l'objet de sa flamme,  
Il parle par sa bouche, il agit dans son âme.»* (vers 1369-1370).

Le débat est particulièrement remarquable dans les âmes de Rodrigue et de Chimène :

-Lorsque don Diègue dit à Rodrigue :

*Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !  
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.*

Rodrigue répond, indigné :

*L'infamie est pareille, et suit également  
Le guerrier sans courage et le perfide amant.* (III, 6).

-Chimène est présente en Rodrigue lorsqu'il décide de provoquer le comte, et Rodrigue en Chimène lorsqu'elle demande sa tête au roi.

-Rodrigue est invincible parce qu'il aime et se sent aimé ; au cours du combat contre «*les Mores*», il est animé, n'en doutons pas, par l'aveu de Chimène : «*Va, je ne te hais point.*» (vers 963), et par ces mots de Don Diègue :

*«Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur  
C'est l'unique moyen de regagner son cœur.»* (vers 1095-1096).

-Avant le duel avec don Sanche, au cri que l'amour arrache à Chimène : «*Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix*», la généreuse exaltation du Cid ne connaît plus de borne :

*«Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?  
Paraissez, Navarrais, Mores et Castellans,  
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants ;  
Unissez-vous ensemble et faites une armée,  
Pour combattre une main de la sorte animée :  
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux ;  
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous.»* (vers 1558-1564).

Dans les pièces de la dernière partie de la production de Corneille, la tragédie, devenant sentimentale, le conduisit à de fines analyses de l'amour, dont il diversifia les représentations car on découvre : l'amour précieux de Thésée, l'amour par générosité patriotique de la Viriate de "Sertorius", l'amour « racinien » d'Eurydice, l'hésitation de Jason, dans "La conquête de la Toison d'or", entre deux maîtresses et celle d'Agésilas entre Mandane ou Aglatide, le renoncement à l'amour de Pulchérie au nom des mêmes exigences. Des héros comme Thésée, Sertorius, Attila ou Suréna sont d'autant plus démunis devant l'amour qu'ils sont plus forts contre tous les autres obstacles. Tous ces sentiments, qui prétendent se dissimuler derrière le mensonge, lâche de la part d'un Jason, résigné chez Ildione dans "Attila" ou chez Eurydice dans "Suréna", « généreux » quand il vient d'un Sertorius ou d'un Martian, s'analysent pourtant avec attention, quitte à ne dévoiler que leur ambiguïté : quelle est la part du cœur et celle de la politique dans les sentiments de Jason, d'Othon ou de Sophonisbe? L'amour « platonique » de Pulchérie est-il heureux ou désespéré? Le renoncement, quoi que veuille Sertorius, ne comporte-t-il pas de mortels dangers, comme paraît en témoigner Suréna? On assiste à l'association paradoxale de passions incoercibles et de jeux politiques compliqués. Cette thématique renouvelée engendra le pathétique plus que le sublime, car la recherche du bonheur était promise à l'échec dans les cercles restreints du pouvoir.

Ainsi l'amour cornélien ressemble à l'amour courtois du Moyen Âge où, pour sa « dame », le chevalier était capable de toutes les prouesses. Cette conception chevaleresque de l'amour rappelle aussi celle du roman précieux, et l'idéal héroïque et romanesque des seigneurs et nobles dames du temps du règne de Louis XIII et de la Fronde. Mais, si Corneille se rattacha à une tradition et exprima les aspirations de son temps, il apporta surtout cette révélation : l'amour véritable est une passion noble, qui fait non pas des lâches, mais des héros.

\* \* \*

Pour Corneille, le conflit tragique naît chez un personnage faisant face à la difficulté d'exercer sa liberté de décision et d'action, quand s'oppose « *l'impétuosité des passions aux lois du devoir et aux tendresses du sang* ». Entre deux passions nobles, la plus noble l'emporte, mais sans humilier sa rivale, bien au contraire. Entre elles, le combat est déchirant, mais « généreux » et loyal, les adversaires se ressemblant plus encore qu'ils ne s'opposent ; c'est le cas dans le combat du Cid avec le comte, des Horaces avec les Curiaces. De son affrontement avec l'honneur, l'amour, d'abord meurtri, sort grandi et épuré, cependant que l'honneur, mesurant le prix de la tendresse, en devient plus humain. Ainsi, "Le Cid" oppose l'amour partagé de Rodrigue et de Chimène à leur devoir qui consiste, pour l'un comme pour l'autre, à tout faire pour venger son père ; dans "Horace", la passion patriotique fait taire chez Horace non seulement l'amour (sa femme, Sabine, est originaire d'Albe) et l'affection pour ses beaux-frères, mais jusqu'aux « *tendresses du sang* » puisqu'il tue sa sœur, coupable d'avoir souhaité la perte de Rome ; chez Curiace, l'amour s'incline, à regret, devant le devoir patriotique ; dans "Cinna", Auguste est partagé entre son désir de vengeance et la clémence, devoir d'un souverain ; Polyeucte lutte contre son amour pour Pauline pour satisfaire au devoir du chrétien qui est de faire à Dieu le sacrifice de toutes les affections terrestres ; la passion effrénée du pouvoir étouffe chez Cléopâtre le sentiment maternel, pour ne pas dire tout sentiment humain.

\* \* \*

### Le héros cornélien

Avec Corneille, qui fut invinciblement attiré par les âmes fortes, les personnalités puissantes en qui rien de médiocre ne subsiste, et qui, sans transiger, atteignent à une parfaite unité par le triomphe de leur tendance dominante, le héros tragique tendit à devenir un héros tout court. Mais, s'il crut à une hiérarchie des âmes, il n'en a pas conclu que les plus nobles eussent le droit de se mettre au-dessus des lois ; il pensa, au contraire, qu'elles devaient rester dans le rang, au premier rang toutefois, servir comme les autres et même payer d'exemple.

\* \*

Il reste que, soucieux de vérité humaine, Corneille créa aussi des personnages d'une médiocre qualité morale, des êtres faibles, veules et vils, odieux comme Orode, ou ridicules comme Prusias et Félix, se montrant d'ailleurs dur, plein de mépris pour eux. Pour les peindre, il retrouva sa veine comique, les dessinant avec un réalisme qui le rapprocha de Molière, leur prêtant des mots de comédie au point que, avec eux, la tragédie se détend un moment, et que nous retrouvons l'atmosphère de la réalité quotidienne, l'humanité banale et même grotesque. Mais l'élément comique ne doit pas nous faire oublier la rigueur de la condamnation portée par l'auteur. Pour lui, «*ces âmes que le ciel ne forma que de boue*» ("La mort de Pompée", vers 265) ne sont même pas capables d'oser quelque grand crime. Cependant, à la fin de "Nicomède", Attale, conquis par le rayonnement de son frère, passe du clan des médiocres au parti des héros ; il sauve Nicomède, et lui sacrifie son amour et ses ambitions. Des âmes basses le héros peut avoir pitié, mais non pas l'auteur.

Corneille créa aussi des monstres (Médée, Cléopâtre, Marcelle, Arsinoé ou Phocas), qu'une passion violente, une ambition démesurée, pousse à des actions non seulement paradoxales, mais parfaitement condamnables. Leur courage procède d'un attachement aveugle à un intérêt unique : le leur, ou celui d'enfants trop ou trop mal aimés. Ils ne connaissent que la loi qu'ils se sont donnée, et ne tiennent aucun compte des autres. Leur conception de la vie est le fruit, non d'un dépassement, mais d'une pure et simple négation des exigences humaines. Ils canalisent leur énergie vers un objet unique, et mutilent leur être afin de n'être disponibles que pour sa conquête. Ils n'imposent l'admiration que dans la mesure où l'appauvrissement intérieur qu'ils acceptent prend l'allure d'une ascèse, et leur permet de mépriser les affections naturelles pour se rendre semblables à l'image d'eux-mêmes que leur propose une passion effrénée. Cela fait qu'ils ne sont jamais parfaitement compris par leurs adversaires ; mais cela les empêche aussi de les comprendre. Le dénouement des tragédies où ils paraissent accule ces anti-héros au dilemme du suicide ou de la conversion.

\* \*

Le héros cornélien est une «*âme bien née*», et a l'orgueilleuse certitude de sortir du commun, Corneille faisant ainsi la promotion d'une élite, d'une aristocratie morale. Sans doute, le rang social y joue son rôle. Dans "La mort de Pompée", Cléopâtre parle de

«*Cette haute vertu dont le ciel et le sang*

*Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang*» (vers 275-276).

Pourtant, Prusias et Orode sont des rois indignes, tandis qu'un héros comme Sévère n'est qu'un simple chevalier romain.

Le rôle du «*sang*» étant capital, les héros cornéliens disposent parfois d'un héritage d'héroïsme : Rodrigue et Chimène sont des héros issus de héros ; si Nicomède est fils du lâche Prusias, la valeur d'une longue lignée d'ancêtres rois revit en lui.

L'éducation, elle aussi, peut faire des héros, qu'elle confirme l'appel de l'hérédité ou le corrige. Ainsi Nicomède est disciple d'Annibal ; dans "Héraclius", Léontine dit de Martian, fils de l'odieux Phocas :

«*C'est du fils d'un tyran que j'ai fait ce héros ;*

*Tout ce qu'il a reçu d'heureuse nourriture*

*Dompte ce mauvais sang qu'il eut de la nature.*» (vers 1434-1436).

Les héros ne constituent donc pas une caste fermée : on peut y accéder par plus d'une voie. Aucune lourde prédestination ne pèse sur eux.

Le héros est «*une grande âme*» ; il est tout vertueux, Corneille ayant d'ailleurs dû se justifier contre la volonté d'Aristote et de ses disciples de personnages ni tout à fait bons ni tout à fait méchants ; dans son "**Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire**", il protesta : «*L'exclusion des personnages tout à fait vertueux qui tombent dans le malheur bannit les martyrs de notre théâtre. Polyeucte y a réussi contre cette maxime.*»

Le héros est «*généreux*», la «*générosité*» au sens étymologique du terme étant la noblesse de sang, de naissance, de race ; puis, qui est liée à la précédente, la noblesse du naturel, du caractère, sans idée d'inclination à donner, de libéralité facile. De ce fait, le tragique de Corneille étant en quelque sorte ascensionnel, le héros est convié à gravir les cimes d'un héroïsme conquérant et exaltant, à

défier le malheur, à se montrer toujours prêt à renoncer à la vie, par amour, par amitié, par souci de «*la gloire*». Corneille excella dans la peinture de la générosité du cœur et d'une rayonnante noblesse d'âme. Mais cela se faisait sous le signe d'un héroïsme galant qui entraînait l'enthousiasme de l'exploit, le héros inspirant, du fait de sa surhumanité morale, plus d'admiration que de pitié.

Le héros est animé de la «*vertu*» qui est (à partir du latin «*virtus*») un ensemble de qualités viriles, physiques ou morales, l'énergie tant du corps que de l'esprit), le courage, une ardeur jeune et fougueuse, une joie qu'il ressent jusque dans le sacrifice suprême. Son courage le pousse à élever et à dilater son univers moral.

Le héros obéit au sentiment de l'honneur (selon «*Le Robert*» : «bien moral dont on jouit dans la mesure où on a le sentiment de mériter de la considération et de garder le droit à sa propre estime») qui lui impose le devoir, qui est souvent le respect des obligations de lignage) mais aussi une exigence intime, le devoir n'étant pas une acceptation froide ou résignée de la loi, mais le culte fervent d'une règle intériorisée.

Ayant une âme fière, le héros a le souci de sa «*gloire*» qui, d'un côté, est la gloire-réputation sociale, la volonté d'imposer la reconnaissance du mérite personnel ; et, d'un autre côté, est une gloire intime, la haute idée qu'on a de soi-même et de ce qu'on se doit, le sentiment de devoir être fidèle à soi-même, la passion pour soi-même, le respect de tous les germes de grandeur qu'on sent en soi, l'application à les développer, la volonté avant tout ne pas déchoir à ses propres yeux et de réaliser la plus haute image de soi-même, en faisant, pour cela, un effort sur soi. La gloire transporte le héros et l'enthousiasme ; mais aussi l'endurcit contre lui-même quand elle se voit menacée par les mouvements naturels de l'instinct. Et cette fierté peut être capable de tyranniser les autres. Remarquons que, en sauvegardant sa «*gloire*» intime, le héros acquiert la gloire sociale, cette renommée qui le distingue comme le représentant le plus éminent des vertus et des valeurs célébrées par le groupe. Le souci de «*la gloire*» est donc aussi le désir de l'admiration publique pour les grandes actions ou les grandes œuvres. Signalons que le mot n'était pas employé dans la vie courante ; il était littéraire, conventionnellement hyperbolique, propre à la tragédie.

N'étant ni solitaire ni révolté (comme allait l'être plus tard le héros romantique), le héros cornélien n'a à aucun moment le désir de l'évasion : même quand il n'est pas compris, il s'insère (comme autrefois le héros antique) dans une communauté dont il se sent solidaire, dont il respecte les valeurs morales (famille, patrie, monarchie) pour les dépasser, dont seul le regard peut le faire accéder à la gloire à laquelle il aspire. Il lui faut des témoins qui puissent au besoin l'admirer, voire l'imiter. Aussi, avant d'imposer aux autres la loi particulière qu'il s'est choisie, il commence par se soumettre à celles qui lui sont imposées. Il se met au service de l'État comme de l'éthique amoureuse. Ainsi se réalise l'alliage de réflexion politique et d'essai d'éthique individuelle qui caractérise le théâtre cornélien.

À la fois réfléchi et impulsif, passionné et libre, le héros cornélien perpétua l'idéal de toute une époque qui aima comme lui la vie dangereuse, les passions nobles.

\* \*

À cet être d'exception, il faut une situation d'exception. Or, rien n'étant facile dans le théâtre de Corneille, si le héros progresse vers la grandeur, sur le chemin, il rencontre des obstacles, des événements extraordinaires qui le mettent à l'épreuve, qui lui donnent aussi l'occasion de se dépasser ; il doit les surmonter pour se réaliser pleinement. Ainsi :

-Auguste doit lutter contre son propre passé d'ambitieux sans scrupules.

-Tout le mouvement dramatique de «*Polyeucte*» réside dans les cas de conscience que le héros a à résoudre douloureusement, dans les choix moraux fondamentaux qu'il doit faire, dans l'opposition irréductible qu'il doit affronter entre deux points de vue (une option affective ou amoureuse contre une option morale ou religieuse, une impossible conciliation entre l'honneur et le bonheur). De ces obstacles naît une crise morale douloureuse et émouvante. On le voit repousser des assauts

successifs : tentation de l'instinct de conservation et de la peur (Félix fait exécuter Néarque sous yeux), de l'ambition (IV, 3, vers 1173-1198), du devoir civique (vers 1199-1214) ; en V, 2, Félix recourt à un subterfuge : il veut être initié au christianisme ; son gendre doit donc renoncer au martyre pour assurer le salut d'une autre âme, et, par la conversion de Félix, sauver la vie de nombreux chrétiens ; la feinte est subtile, mais Polyeucte a tôt fait de la percer à jour ; contre l'appel divin, une seule tentation l'ébranle vraiment, celle de l'amour humain ; il doit prier (dans des stances) pour avoir le courage de résister à Pauline ; la brusquerie même de ses répliques prouve à quel point il est sensible à son charme et à son appel ; un moment vient où son émotion ne peut plus se contenir («*Hélas !*», vers 1252) ; il triomphe pourtant, et pour être tout à fait sûr que son amour pour Pauline est dépouillé de toute faiblesse humaine et parfaitement compatible avec l'amour de Dieu, par un suprême effort il veut la confier à Sévère, son rival (IV, 4) ; il déclare : «*Je le ferais encor, si j'avais à le faire.*» (vers 1671) comme l'avait déjà dit Rodrigue (vers 878).

Aucun de ces personnages ne craint la mort : elle leur apparaît comme le moindre des malheurs, et parfois comme un bien souhaitable

Le héros connaît un conflit dans son âme où s'opposent deux valeurs antagonistes, deux sentiments passionnés et inconciliables. C'est le célèbre dilemme cornélien, cette division intérieure d'autant plus pathétique que le héros est d'une impitoyable lucidité, que les valeurs incompatibles sont aussi fortes, nécessaires et justes les unes que les autres, et que le dépassement surhumain ne peut être qu'inhumain.

Peu importe que ce combat soit heureux ou désespéré, et que le héros surmonte l'épreuve ou soit enfin abattu ; l'essentiel est ce défi que la liberté humaine a lancé au destin en marche, fatal ou providentiel. Le héros répond à l'élan qui le pousse à trouver la plus haute et la plus difficile solution, et à l'appliquer, à surmonter les antinomies. La décision et le geste sont dictés par un idéal qui transcende l'égoïsme et la lâcheté ordinaires. L'élan vers le sublime où le moi affirme sa propre grandeur et l'injonction du devoir à laquelle il se plie procèdent du même besoin de «*gloire*», encore faut-il que celle-ci soit vertueuse, qu'elle se confonde avec la noblesse morale. De ce fait, le héros force l'admiration.

C'est avec une grande lucidité qu'il se livre à une délibération intérieure qui prend la forme du monologue. Ainsi, dans "*Cinna*", le monologue d'Auguste qui est aussi solidement charpenté qu'un discours, mais traduit cependant le désarroi d'une âme partagée entre deux sentiments. Parfois, le monologue sans perdre son caractère dialectique, prend une forme et un élan lyriques brisant l'uniformité du rythme tragique : ce sont, quand l'émotion du héros devient trop forte, son épanouissement dans des stances qui, loin d'interrompre l'action, sont des moments de suspension qui en marquent le tournant décisif, avec une variété des rythmes et des rimes, des effets de refrain («*Faut-il punir le père de Chimène?*») qui permettaient au poète de rendre avec plus de nuances et plus d'intensité les sentiments de ses héros dans la crise qu'ils traversent ; ce sont celles dans "*La veuve*" (1631), celles dans "*Le Cid*" de Rodrigue (I, 6) et de l'Infante, celles de Polyeucte (IV, 2), celles de "*La conquête de la Toison d'or*" (1660). En 1660, dans l'"**Examen d'Andromède**", tout en condamnant les stances du "*Cid*" pour leur «*affectation*» et un refrain «*qui n'a rien de naturel*», il déclara leurs «*cadences inégales*» «*merveilleusement*» aptes à exprimer «*les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries*». À partir de "*Polyeucte*" (1643), il les évita dans la tragédie régulière ; mais il continua à les employer dans la tragédie lyrique en musique ("*Andromède*", 1650 ; "*La conquête de la Toison d'or*", 1661).

En fait, quand un héros cornélien entre en conflit avec ses passions, si serrée et si émouvante que soit la lucide discussion qui se déroule en lui, on sait d'avance quelle sera la décision finale. L'action n'est pas suspendue puisque, paradoxalement, bien que les obstacles soient extérieurs, c'est la force intérieure du héros, canalisée par la raison, qui mène le jeu.

\* \*

Le héros cornélien fait souvent face au conflit entre l'amour et le devoir.

Ce conflit est vécu en particulier par Rodrigue (auquel un devoir s'impose) et Polyeucte (qui se donne un devoir) :

-Rodrigue doit choisir entre son amour pour Chimène et sa soumission à l'honneur du clan familial. S'il ne provoquait pas le comte, il serait déshonoré aux yeux de son père, aux yeux de Chimène, aux yeux de tous et, surtout, à ses propres yeux ; honni comme un lâche par la société féodale dans laquelle il vit, il deviendrait une sorte de paria. Mais, loin de se révolter contre ce code social de l'honneur, il le fait sien par l'adhésion de sa raison ; dès lors sa décision ne doit rien qu'à lui-même, à sa volonté libre et souveraine. Une fois le comte mort, Chimène agit comme lui, pour les mêmes raisons. De même, lorsque l'Infante lutte contre son amour pour Rodrigue, elle n'obéit pas à un simple préjugé de caste ; elle se jugerait diminuée si, dédaignant ce qu'elle se doit, elle cédait à son inclination ; pourtant, cet amour est loin d'être un égarement ; mais sa raison la persuade qu'elle doit renoncer à Rodrigue : il y va de sa gloire, c'est-à-dire du respect qu'elle se doit à elle-même, comme princesse de sang royal.

-Polyeucte doit choisir entre son amour pour Pauline et son devoir de chrétien, son amour de Dieu. Il se plaint : «*Il faut combattre un ennemi que j'aime*» (vers 357), tandis que l'idéal qui le guide est l'accomplissement le plus haut pour un chrétien : la sainteté et le martyre. L'éminente dignité du héros tient à ce que cet idéal, sans être inhumain ni surhumain, est cependant plus qu'humain ; bien au-delà du devoir, la «*gloire*» rejoint ici la «*grâce*» ; et la grandeur d'âme de Polyeucte se communique à ceux qui l'entourent, haussant Pauline et Sévère à son niveau : symbole humain de cette transmission des mérites surnaturels qui permettra au martyr d'obtenir, à la fin de la pièce, la conversion de sa femme, Pauline, et de Félix, son bourreau.

Or, en immolant une valeur à une autre, le héros trouve le plus sûr moyen de la préserver. Auguste, en pardonnant à ceux qui veulent le dépouiller du pouvoir et de la vie, s'assure un pouvoir plus grand qu'auparavant et l'immortalité posthume. En renonçant, Polyeucte à l'amour terrestre, Pauline à ses premières amours, les époux sublimes parviennent à se réunir, à s'unir à jamais dans l'amour divin. Par ce sacrifice, ce dépassement, le héros va du malheur à la grandeur.

Cette orgueilleuse et souvent paradoxale confiance en leurs propres forces n'empêche pas les héros de Corneille de demeurer lucides. Il n'y a pas chez eux d'abandon à l'intuition ou de négation de l'obstacle. L'intuition n'intervient qu'après un temps de réflexion où toutes les valeurs en présence ont été appréciées ; et l'obstacle n'est nié qu'après avoir été mesuré. Les héros savent mesurer et apprécier exactement leurs droits et leurs devoirs. Ils analysent impitoyablement la situation inextricable où ils sont plongés, établissent minutieusement la hiérarchie des exigences qui leur sont imposées, et en déduisent, avec une rigueur quasi juridique, l'attitude qu'ils doivent adopter. D'ailleurs, ils ont souvent à la bouche le mot «raison». S'il est le plus souvent synonyme d'«obéissance à la loi», il garde toujours une acception intellectuelle. La raison, c'est l'argument décisif qui, toute réflexion faite, détermine l'attitude à prendre, même si cette attitude doit étonner ou indigner d'abord le public. De plus, comme la raison peut justifier l'amour que ressent le héros cornélien, et comme sa volonté peut avoir prise sur lui, cet amour devient donc une vertu et non une faiblesse. Le conflit n'est alors donc pas entre l'amour et le devoir, mais plutôt entre des devoirs.

L'apparente déraison, dans ce théâtre, n'est en fait qu'une raison supérieure.

Si on peut penser que, le plus souvent, c'est le devoir qui l'emporte, en fait, il ne triomphe pas de l'amour, mais le contraint à se dépasser, à renoncer à ses aspirations immédiates pour survivre dans son essence même.

\*

Le théâtre de Corneille nous offre une grande variété de types humains. Ses personnages sont :

- exaltés comme Horace et Cléopâtre ;
- «*généreux*» comme Rodrigue (qui est un héros de l'honneur familial et féodal avant d'être un héros de la patrie), Chimène, Polyeucte (qui est un saint), Pauline et Sévère ;
- des âmes romaines comme Auguste et le vieil Horace ;
- des stoïciens comme Nicomède et Suréna ;
- des êtres aussi nobles mais moins entiers, comme Curiace ;



-des médiocres séduits par la grandeur comme Cinna et Attale ;  
 -des êtres faibles ou vils comme Félix dans "Polyeucte", Prusias, Orode dans "Nicomède" ;  
 -des monstres comme Médée et Cléopâtre, de grands criminels qui nous font horreur car leurs sentiments sont dénaturés sans être toutefois vulgaires ; en effet, étant dans l'éblouissement de soi et s'admirant presque naïvement, ils sont admirables par l'exemple qu'ils offrent du pouvoir de l'être humain sur la force des choses et sur eux-mêmes. Ils nous permettent de constater que, si le héros cornélien aspire à la plus complète réalisation de lui-même, si c'est ordinairement dans le bien, c'est parfois dans le mal. Si, moralement, Médée, Cléopâtre, Horace lui-même (il nous fait horreur lorsqu'il tue Camille) s'égarèrent, ces personnages méritèrent l'intérêt passionné de leur créateur, non son adhésion, car la morale cornélienne n'est pas le culte de la volonté de puissance. On constate donc que Corneille donna naissance à deux lignées opposées de personnages : d'un côté les purs, les vertueux ; de l'autre les monstres, les grands criminels.

D'autre part, il ménagea une sorte de hiérarchie parmi ces héros qu'il proposa à notre admiration. Entre Rodrigue et don Sanche, Horace et Curiace, Auguste et Cinna, Polyeucte et Sévère, il y a toute la distance qui sépare le héros inspiré, dont la mission est de changer les destinées de son pays et celles du monde, et «l'honnête homme», soucieux seulement d'obéissance et de loyauté.

Il alla jusqu'à créer des héros parfaitement accomplis :

C'est Auguste qui renie en Octave les petites égoïstes de l'homme, qui doit, par un effort douloureux et méritoire, parvenir à préférer la clémence à la vengeance pour incarner l'idéal du souverain, et pouvoir alors affirmer : «*Je suis maître de moi comme de l'univers*» (vers 1696).

C'est surtout le cas de Nicomède, car, dans "Nicomède", Corneille a tenté de fonder sa tragédie sur la seule grandeur d'âme du héros, qui est constamment sûr de lui, sûr de Laodice, sûr de son triomphe final, étant un bloc sans failles de «générosité» dont le rayonnement force les êtres médiocres, lâches ou perfides, qui l'entourent à se convertir à la grandeur héroïque. Il ne connaît pas de conflit intérieur, mais subit l'assaut contre lui de ce médiocre qu'est Prusias. À ce niveau, peu importe en somme qu'il triomphe ou soit accablé ; fixé à jamais, immobile en sa perfection, il est plus grand que le destin même : la mort n'est pour lui, comme pour le martyr Polyeucte, que le passage à l'immortalité. Or cet assaut est parfaitement vain car la situation bloquée nécessitant, pour que la tragédie puisse se terminer de façon heureuse, un événement inattendu, un coup de théâtre, qui permette de sortir de l'impasse, c'est ce qui se produit, le dénouement voyant le triomphe complet de Nicomède. Il s'est, tout au long de la tragédie, montré si grand, si sûr de lui, que jamais nous n'avons tremblé vraiment pour lui, que nous n'avons éprouvé que de l'admiration. C'est un cas limite, un tour de force, que cette tragédie sans aucun élément pathétique. Dans son "Examen de Nicomède", Corneille indiqua : «*La tendresse et les passions, qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci : la grandeur de courage y règne seule et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en saurait arracher une plainte. Elle y est combattue par la politique et n'oppose à ses artifices qu'une prudence généreuse, qui marche à visage découvert, qui prévoit le péril sans s'émouvoir et qui ne veut point d'autre appui que celui de sa vertu et de l'amour qu'elle imprime dans les cœurs de tous les peuples.*» - «*La fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs.*»

Corneille fit de la tragédie une cérémonie du culte des héros qui, s'ils peuvent bien être surhumains, ne sont jamais inhumains !

\* \* \*

Le système dramatique de Corneille était en germe dans ses premières pièces, qui n'ont pas été faites pour illustrer une théorie dramatique. Mais il ne prit corps qu'en 1660, alors qu'il avait déjà vieilli et éprouvé bien des déceptions ; qu'il voulait se défendre contre des critiques et s'affirmer contre des rivaux heureux ; que s'était formé le «parti cornélien» ; qu'il commençait à être prisonnier d'une image de lui-même. Comme c'est l'auteur en personne qui nous guide, le risque d'erreur est sérieux. En fait, ses idées sur son théâtre ne rendent parfaitement compte ni de sa richesse ni de sa réalité vivante.

Elles mettent bien en évidence certaines tendances de son tempérament, certaines intentions dominantes de son œuvre, mais ne donnent pas une image fidèle de son génie dans sa spontanéité créatrice. En outre, dans plusieurs de ses œuvres mineures, il appliqua ces théories d'une façon aussi exacte que malheureuse. Enfin, on a trop souvent aggravé la raideur du système qu'il exposa, jusqu'à fausser complètement le sens de son théâtre. Le théoricien nous découvre d'importantes perspectives sur sa création tragique, mais non pas le secret de son génie

\* \* \*

Corneille écrivit ses tragédies en déployant un art tenant à :

-La précision d'un vocabulaire assez restreint, s'ordonnant autour de termes clefs tels que « *honneur* », « *gloire* », « *devoir* », « *mérite* », « *amour* », « *cœur* » (renvoyant tantôt au courage, tantôt à l'amour), « *âme* », « *bien* », « *grand* », « *beau* », « *faire* », « *pouvoir* », « *vouloir* », etc., ce qui n'empêcha pas la verbosité.

-Un ton constamment soutenu, un rythme parfois insistant maintenant la grandeur d'un style qu'on peut trouver grandiloquent.

-La quête de la plus grande cohérence possible, notamment dans le rapport entre le statut des personnages et les actions qu'ils accomplissent (ainsi, mettre un roi sur le théâtre implique de le faire agir en roi).

-Une ferme rhétorique à la romaine pompeuse et volontiers déclamatoire (en particulier dans ces célèbres morceaux de bravoure que sont le monologue de don Diègue dans "*Le Cid*", et les imprécations de Camille dans "*Horace*"), déroulant circonlocutions et circonvolutions, frappant de fortes maximes (comme : « *À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire* » [*Le Cid*", II, 2, vers 434] - « *Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi* », dernier vers de la même pièce - « *Je suis maître de moi comme de l'univers* » que proclame Auguste dans "*Cinna*" [V, 3] - « *Dieu ne veut point d'un cœur où le monde domine* » qu'affirme Polyeucte [I, 1]), érigeant ainsi une puissante et rigoureuse architecture verbale, son verbe sonore montant et éclatant d'une façon prodigieuse en donnant aux actions et aux sentiments toute leur dimension spirituelle.

-Des touches d'un lyrisme retenu.

-Une métrique magnifiquement maîtrisée et une cadence des vers nette qui firent de lui un des tout premiers poètes de son temps. Ses alexandrins qui peuvent, au premier abord, sembler un carcan, ne sont pas vraiment un obstacle dès qu'on les apprivoise, dès qu'on les habite, qu'on domine le drapé, la pompe et la majesté.

Les constructions binaires et antithétiques explicitent les dilemmes, intensifient les conséquences, rationalisent les désirs et les sentiments de Chimène qui refuse

« *Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,*

*Mettre en mon lit Rodrigue et mon père au cercueil.* » ("*Le Cid*", V,7, v. 1833-1834

[texte de 1637]).

\* \* \*

### L'évolution politique de la tragédie cornélienne

Comme aucun créateur n'échappe complètement à son siècle ; que les plus grands, qui ont voulu s'isoler ou qui ont voulu s'opposer à l'esprit de leur époque en furent cependant les miroirs et, quelques fois, les consciences, même Corneille, auteur de tragédies dont les sujets étaient puisés dans l'Histoire et où les affaires de l'État tenaient une place capitale, apparaît aussi comme un témoin et un observateur réaliste et actif de la France de la première moitié du XVIIe siècle dont il a rendu l'atmosphère agitée et troublée dans son théâtre, qui n'était pas œuvre gratuite, mais œuvre engagée, directement branchée sur le réel, sur l'actualité, participant à l'évolution de la société et des mentalités au cours du XVIIe siècle. Il y donna un véritable enseignement politique concentré dans des maximes définissant une conception noble et grandiose du pouvoir, et exposant même une théorie politique cohérente.

Ce que son théâtre perdait du côté de la couleur historique, il le regagna en intense actualité, nous offrant une saisissante et fidèle peinture de la France du début du XVII<sup>e</sup> siècle où la politique et l'intrigue occupaient les esprits des classes supérieures.

Examiner le théâtre de Corneille permet d'y distinguer une thèse politique qui fut d'abord entrevue, puis définie et exaltée au moment où elle semblait sur le point de triompher dans la réalité, puis qui s'en sépara nettement. Il avait l'idée d'un État qui s'incarnait dans un roi qui devait être dynamique, devait sans cesse se dépasser lui-même, et n'y parvenait que par un dialogue s'instaurant entre lui et le héros, par une lutte latente car ils étaient comme deux ennemis nécessaires l'un à l'autre. Leurs rapports sont difficiles parce que la «*vertu*» du héros constitue un danger permanent pour le pouvoir du roi dont l'autorité est une menace pour l'épanouissement du premier.

On peut en suivre les étapes.

\* \*

Même si, sous le gouvernement de Richelieu, l'esprit féodal était irréversiblement réprimé, l'aristocratie française, naguère brisée par les luttes religieuses, retrouva une rayonnante vitalité, un turbulent essor, étant ivre de confiance et de conquête, ayant la tête dans l'idéal mais une tête sanguine, querelleuse, obsédée par les combats intimes du devoir et de l'amour, ignorant le principe de précaution ; on vivait alors moins longtemps mais plus haut et plus fort.

D'autre part, après les âpres dissensions religieuses, triompha la spiritualité de la Contre-Réforme qui restitua à l'être humain des forces morales dont il avait pu se croire privé. Des espoirs put se faire jour.

C'est peut-être pour ces raisons que la tragédie cornélienne put échapper aux catastrophes désespérées. Elle parvenait à rapprocher la terre du Ciel, à trouver des compromis entre l'épanouissement de l'individu et le devoir social, entre l'ambition des castes et l'exigence civique. Le héros de Corneille partait à la conquête d'une harmonie ; il découvrait dans sa vocation personnelle au bonheur les principes de son dévouement, dans son culte de l'honneur familial la source de son patriotisme, et dans son amour pour la cité la préfiguration de son amour de Dieu.

À une époque où la tendance dominante était de croire l'être humain capable, par un effort héroïque, de maîtriser ses passions, et de renoncer à la vengeance, Corneille envisagea d'abord une adhésion du héros à l'État :

On la trouve dans de grandes tragédies historiques à fin heureuse ("*Le Cid*", "*Horace*", "*Cinna*") où, au terme d'une épreuve, force et lucidité triomphent dans l'acte de générosité et de pardon qui dénoue l'action ; elles donnèrent une image de conciliation entre la dynamique aristocratique et la dynamique étatique.

Cela se constate dans "*Le Cid*" (1637) où le héros, après une dernière soumission à l'ordre féodal, bénéficie de l'ordre monarchique, le roi apparaissant, au bourgeois qu'était Corneille, comme un médiateur entre les aristocrates et les bourgeois exerçant des charges publiques ; ce roi était pour lui, au sens le plus large du mot, l'État, qui devait canaliser l'héroïsme. Le drame du "*Cid*" est autant celui de l'amour de Rodrigue et de Chimène que compromet le souvenir d'un père tué que celui de l'instauration d'un nouvel ordre, d'un ordre de justice (dont la clé de voûte est le roi) contre le désordre féodal (don Gormas est bien le féodal rétif devant l'autorité du roi), d'un pouvoir légitime.

Et Corneille célébra plus encore cet accord, cette conciliation entre le héros et le roi, dans "*Horace*" et surtout dans "*Cinna*" où, d'ailleurs, le héros et le roi se confondent en Auguste qui va plus loin que don Fernand (dans "*Le Cid*") et Tulle (dans "*Horace*"), en étant la synthèse vivante du héros et du roi ; sa clémence est à la fois politique (en tant qu'empereur) et généreuse (en tant que héros) ; il résout toutes les contradictions du héros cornélien car ses actes prennent leur importance dans l'État ; Livie le célèbre à l'égal d'un dieu car il a atteint cette pleine liberté dont rêvait Alidor. Corneille eut là une vision presque mystique. "*Cinna*" est un moment privilégié, un sommet de l'œuvre. L'année de "*Cinna*", 1640, apparaît d'ailleurs comme l'apogée de la maîtrise de Richelieu sur les ennemis intérieurs et extérieurs.

On peut remarquer que, dans ces pièces, on trouve des couples formés sûrement, dont l'amour mutuel ne pose pas de question, qu'il s'agisse de Rodrigue et Chimène, Horace et Sabine, Curiace et

Camille ou Émilie et Cinna ; ce sont là des certitudes bourgeoises, et le conflit ne naît pas sur ce plan ; il naît de l'opposition aux clans féodaux de leurs pères (qui sont présents dans "Le Cid" et "Horace", qui est mort dans "Cinna"). Pour être parfaitement libres à l'égard de cette féodalité, Rodrigue, Chimène, Curiace, Horace, Émilie, voire Cinna, sacrifient leur amour, car, si c'est par amour qu'ils tuent, c'est aussi par amour qu'ils vont jusqu'à le nier. Et, dans cette voie, l'émulation les pousse à s'éblouir l'un l'autre à tout prix (en particulier Rodrigue et Chimène) pour apparaître dignes l'un de l'autre. Leur but n'est pas le pouvoir, mais l'affirmation de leur « gloire » qui leur fait répudier leur clan. Ils ne répondent plus que d'eux seuls devant eux-mêmes : « Je m'immole à ma gloire et non pas à ma sœur » dit Horace - « Je fais gloire pour moi, de cette ignominie. » dit Émilie.

Tous les protagonistes sont de la famille des « généreux », et ne sont dressés les uns contre les autres que par l'événement. Une situation tragique les sépare : ils parviendront à découvrir, à travers leurs combats eux-mêmes, la solidarité profonde qui les unit. Dans "Horace", Horace aime comme son frère Curiace, mais doit le combattre ; il est passionnément amoureux de sa patrie, et se dresse contre sa loi en tuant Camille ; c'est par la bouche du roi que le dénouement réconcilie Rome, Horace, Curiace et Camille. Dans "Cinna", Cinna, Émilie et Auguste sont tous trois « généreux », mais séparés par la passion politique : le pardon d'Auguste, en le faisant reconnaître comme un cœur « généreux », entraîne l'adhésion enthousiaste des conjurés d'hier à sa conception de la grandeur humaine.

Le roi intervient donc pour remplacer cette affirmation éperdue de son seul moi par le héros en lui offrant une adhésion à l'État, pour métamorphoser celui qui est tenté par la mort en serviteur de l'État (dans "Horace" : « Vis donc, Horace ; vis, guerrier trop magnanime » - « Vis pour servir l'État »). Ces rois fondent l'État car celui-ci repose sur le juge, le conciliateur, l'intercesseur, et non, comme allait le vouloir plus tard Louis XIV, sur une personne divine.

Mais cet équilibre n'allait pas durer, et Corneille allait reprendre son débat, qui se situa alors entre le roi et le héros.

Si variée qu'ait été la production de Corneille entre 1640 et 1650, elle demeura marquée par un certain nombre de caractères précis. Il s'agit d'abord d'un théâtre résolument optimiste. Si la vie des personnages et leur bonheur sont en péril, la tragédie enseigne non pas la toute-puissance du malheur ou la débilité de la condition humaine, mais la grandeur de l'être humain, sa capacité à vaincre le destin ; elle fait agir, non la pitié et la terreur, suivant la formule aristotélicienne, mais l'admiration. Elle s'achemine, par d'héroïques victoires, vers le meilleur dénouement possible, souvent vers un dénouement heureux, non vers une catastrophe. Dans de telles tragédies, le pathétique proprement dit a relativement peu de place car elles sont effort et conquête. La douleur tragique y est moins essentielle que la force d'âme et la prouesse. En ce sens, on peut dire que les tragédies de Corneille restèrent alors en-deçà du tragique.

\* \*

Dans une seconde période, Corneille accorda la préférence au héros.

En effet, dans "Polyeucte", Félix n'est qu'une caricature d'Auguste : il voit le problème, mais il ne peut le dépasser. Par contre, Polyeucte est un héros qui, à la gloire du roi, a substitué celle de Dieu ; il ne vise qu'à « faire éclater sa gloire aux yeux de tous », celle de Dieu mais aussi la sienne ; et ce Dieu est un roi sublimé, un Auguste infini. D'où cette émulation qui saisit les personnages à la fin de la pièce car Polyeucte leur a montré comment atteindre vraiment la gloire, lui qui s'écrie : « périssant glorieux, je périrai content ». C'est parce que le roi lui fait défaut qu'il choisit Dieu et la mort ; c'est un Alidor qui appellerait Dieu sa liberté. D'ailleurs, les spectateurs du temps ont préféré à cet halluciné de gloire le couple Pauline-Sévère.

Polyeucte, Pauline et Sévère ne restent éloignés les uns des autres par les malentendus de l'amour et de la foi que jusqu'au moment où une commune grâce, acquise par les mérites des martyrs, les rend participants du même univers. Non que tout cela aille de soi, et tout de suite. Il a fallu à Polyeucte bien des renoncements successifs avant la découverte de cette cohérence du monde qui permet d'accéder aux plans supérieurs sans renoncer pour autant aux valeurs de la simple humanité.

\* \*

Dans une troisième période, Corneille constata la division de l'État, le désaccord entre le roi et le héros.

Les pièces qu'il fit jouer de 1644 à 1652, de "*La mort de Pompée*" à "*Pertharite*", paraissent relever d'une inspiration franchement romanesque, et cela à cause de plusieurs abandons :

-D'abord, l'abandon de l'Histoire : le dramaturge s'abrita derrière des historiens obscurs et des noms inconnus du grand public pour bâtir à son aise, sur un simple ordre de succession dynastique, des intrigues sorties de son imagination hardie, assez naturellement encline à l'extraordinaire.

-Ensuite, l'abandon de la politique : les débats idéologiques, les problèmes fondamentaux (la guerre, le patriotisme, etc.) disparurent au profit des combinaisons politiciennes et des intrigues de cour susceptibles sans doute d'éveiller un intérêt amusé mais non de profondes réflexions.

-Encore, l'abandon du sacrifice héroïque, puisqu'il n'y a plus de division tragique dans l'âme de héros aussi romanesques que César dans "*La mort de Pompée*" ou encore Nicomède, lesquels concilient avec aisance leur gloire et le «service» d'amour.

-Enfin, l'abandon de la vraisemblance dans des pièces qui visaient à l'extraordinaire et à l'inattendu en multipliant les situations et les ressorts hautement romanesques (substitutions de personnes, reconnaissances, victoires du courage, de la jeunesse et de l'amour sur les obstacles de toutes sortes). Il croyait qu'une belle tragédie ne devait pas être vraisemblable. Il aimait, dans le romanesque, ce qui est héroïque et grandiose.

Corneille fit d'abord jouer "*La mort de Pompée*" (1643), pièce qui résumait sa production antérieure et qui contenait en germe toute son œuvre à venir ; on y trouve, face à Ptolémée, un roi dépendant de mauvais ministres, un héros devenu roi, César, qui pardonne à Pompée, qui est d'ailleurs mort ; cependant, cette clémence n'a pas la valeur de celle d'Auguste car elle sert à humilier Ptolémée et à séduire Cléopâtre (qui l'est déjà) et Cornélie, la veuve de Pompée, qui pourtant refuse farouchement de se réconcilier dans l'État ; comme Alidor et Médée, elle affirme son moi : «*Souviens-toi seulement que je suis Cornélie*» ; avec elle, le héros tient tête à l'univers ; l'État, le monde, sont divisés sans remède, et le roi ne peut plus réconcilier le héros avec le monde et l'Histoire.

Dans "*Rodogune*" (1644), on retrouve ce qu'on avait déjà dans "*Le Cid*" et dans "*Cinna*", un État non unifié, divisé en factions, la société faisant une rechute de féodalité comme ce fut d'ailleurs le cas pour la France après la mort de Richelieu. Dans la pièce, il y a détournement de l'État, perversion de la gloire royale par une gloire individuelle car Cléopâtre est une reine qui ne se sert de l'État que pour s'exalter elle-même, pour satisfaire sa haine ; avec elle, le roi est donc devenu un tyran, le contraire même du roi unificateur. Elle mène son jeu meurtrier à l'égard d'Antiochus et Séleucus non seulement pour garder le trône, mais pour affirmer son moi. Il est intéressant de constater que le texte de la pièce fut dédié au Grand Condé, le type même du féodal qui allait bientôt se révolter contre le roi. La légitimité de la reine est suspecte, et elle a contre elle le héros qui est ici Rodogune qui, à l'ultimatum de la reine exigeant de l'un de ses fils, pour le déclarer roi, qu'il lui apporte la tête de Rodogune, répond par un défi inverse : que celui, d'Antiochus ou de Séleucus, qui veut l'épouser, lui apporte d'abord la tête de Cléopâtre. Ainsi le héros tient la royauté dans sa dépendance, et jamais il n'a été si près de son triomphe. L'État se détériore, et le roi est partagé entre deux tentations : celle de héros fou de soi qu'est Cléopâtre et la tentation bourgeoise représentée par les ministres mauvais conseillers et par les affranchis.

L'éclipse de la royauté fut marquée aussi dans "*Héraclius, empereur d'Orient*" (1646) où un autre roi-tyran qui est un usurpateur, Phocas, divise encore l'État, l'absence de toute légitimité faisant tourner à vide la justice du roi et la gloire du héros qu'est Héraclius qui peut légitimement l'affronter pour rétablir un ordre juste. La pièce expose un invraisemblable imbroglio. Les variations sur la personnalité qu'on y trouve ont surtout pour fonction de révéler le désordre qui ravage l'État. L'impuissance du roi Phocas renvoie à l'impuissance du héros, cet Héraclius qui n'ayant pas de nom ne peut donc s'affirmer. De nouveau, l'interrogation de Corneille déboucha sur la mort.

Le dramaturge parut alors vouloir ressusciter Médée : la Cléopâtre de "*Rodogune*", la Marcelle de "*Théodore*" (1646), le Phocas d'"*Héraclius*" semblaient destinés à éveiller les mêmes sentiments d'admiration horrifiée que sa première héroïne tragique. Seulement ces trois tragédies, qui,

remarquons-le, ne se paraient plus du nom des monstres, se refusaient aussi à les faire triompher ; la victoire appartenait alors à la faiblesse des vertueux, grâce aux détours d'une intrigue complaisamment providentielle ; la mort de Cléopâtre effaçait tout malentendu entre Rodogune et Antiochus ; Théodore mourait, mais en vierge et martyr, et son ennemie, déçue, ne lui survivait pas ; Phocas, l'usurpateur, était assassiné, tandis que triomphait Héraclius, l'empereur légitime. Ces dénouements violents mais moralement conformistes étaient exactement opposés à celui de "Médée", et leurs heureux aspects faisaient moins appel à la généreuse bienveillance de la « vertu romaine » qu'à la présence dans les événements d'une toute-puissante Justice. Fut-ce un scrupule religieux qui inspira alors Corneille ? En effet, cheminait alors en son esprit l'idée d'une adaptation de "L'imitation de Jésus-Christ".

\* \*

Dans une quatrième période, Corneille revint à son grand rêve de réconciliation dans et par l'État, qu'il poursuivait à l'époque de la Fronde, semblant désirer encourager ses contemporains à la paix, en dépit des violences et des haines du moment, vouloir que le courage et la jeunesse l'emportent sur l'intrigue et la jalousie, dans des pièces où triomphait le romanesque.

Celui-ci fut complet dans les « *tragédies à machines* » que sont :

- "Andromède" (1649) qu'il prétendit n'avoir fait que « *pour les yeux* » ("Argument" en tête de la première édition en 1650), mais où il mit en scène un triomphe de l'amour et de l'innocence, que les machines ont seulement rendu plus éclatant ; où apparut un héros réconcilié, ce Persée que le roi consacre dans son amour pour Andromède. Toutefois, la pièce ne fut représentée qu'en 1650 et, entre temps, se déclencha la Fronde.

- "La conquête de la Toison d'or" (1656) dont l'intérêt principal était dans le spectacle visuel, et non dans le texte que, même si on y retrouve la patte de Corneille, on ne peut considérer essentiel dans son œuvre.

La « *comédie héroïque* », "Don Sanche d'Aragon" (1650), ne fut que du roman sur la scène, car y fut exploité le mystère de l'identité du héros, un soldat glorieux mais de naissance inconnue qu'aime sans espoir une reine et une princesse ; qui a, parmi les « grands », des rivaux jaloux ; qui bénéficie, grâce à un tissu de cheveux, deux portraits et un billet, d'une reconnaissance finale, faisant de lui un fils de roi, promis à un mariage satisfaisant enfin les cœurs et la politique. Si la légitimité triomphe aisément, la situation initiale n'allait pas sans audace : Carlos est le héros absolu qui n'existe que par ce qu'il fait, tandis que les féodaux n'existaient que par leur nom ; son assurance serait insensée si, justement, il n'était en fait le roi, et si l'ordre ne se substituait pas au désordre par une opération magique.

On peut considérer que cette pièce forma une trilogie avec deux tragédies animées du même esprit :

- "Nicomède" (1651), tragédie où la donnée est celle d'un État contesté, divisé à l'intérieur et menacé à l'extérieur ; la question est de savoir qui va triompher : le roi-tyran Prusias ou le héros révolté, Nicomède, qui conserve une réserve orgueilleuse à l'égard du roi ; il n'y a plus absorption du héros par le roi, mais indépendance de l'un vis-à-vis de l'autre. Mais la grandeur d'âme du héros permet d'éviter que le conflit entre lui et le roi ne s'aggrave, et le monstre est converti au bien par la vigueur contagieuse du vertueux ; ce qui ne provoque que de l'admiration chez le spectateur.

- "Pertharite, roi des Lombards" (1652), tragédie où, la situation s'étant, en quelque sorte, inversée, se pose cette question : le héros, Grimoald, devenu un tyran devra-t-il renoncer devant le roi détrôné, Pertharite ? si le roi va jusqu'à s'humilier devant le héros, c'est une situation-limite, et le héros, une fois « reconnu » par le roi, se soumet de nouveau à lui. Le phénomène est comparable à celui qui se dessine à travers "Le Cid" et "Horace" pour s'accomplir dans "Cinna" : entre le héros et le roi un pacte était passé qui fondait l'État ; mais c'était le roi qui en prenait l'initiative. Ici, l'initiative est au héros ; il force le roi à en redevenir un, non par générosité mais parce que, s'il est seul, le héros est un tyran, et parce que le peuple a besoin d'un roi. La réconciliation entre un roi et son peuple, par l'intermédiaire du héros, est nécessaire ; l'un et l'autre sont restaurés dans leur fonction, et l'anarchie est évitée. Mais on n'assiste plus à la réconciliation suprême par laquelle se résolvent tous les antagonismes ; le triomphe de la légitimité n'est plus un triomphe glorieux, mais un triomphe de raison ; à la gloire, Corneille essaya de substituer la vertu ; il se rendait compte que la gloire pouvait laisser

se manifester le machiavélisme ; la réconciliation n'englobait pas non plus les reines dont l'amour risquait à tout moment d'être fatal au roi comme au héros.

Dans ces pièces, Corneille chercha une solution au problème politique que posait la Fronde, en voulant projeter une nouvelle légitimité. Mais il ne s'agissait plus de se demander comment faire l'État, mais comment le refaire. En apparence, les solutions proposées par ces trois pièces semblent contradictoires : celle de "*Nicomède*" s'opposant à celles de "*Don Sanche d'Aragon*" et de "*Pertharite*" ; en réalité, ce sont les trois termes d'une même démonstration, à savoir que rois et héros sont étroitement dépendants l'un de l'autre. C'était déjà le thème de la trilogie "*Le Cid*", "*Horace*" et "*Cinna*" ; mais ici il ne s'agissait plus d'une fusion du héros et du roi, mais d'un équilibre, d'un compromis. Corneille abandonnait sa vision mystique du pouvoir au profit d'une conception juridique de l'État fondée sur un pacte entre le héros et le roi.

Ainsi il n'y a pas de contradiction entre "*Don Sanche d'Aragon*" et "*Pertharite*" qui passèrent pour des pièces favorables à Mazarin ("*Pertharite*" fut un échec causé par Condé, héros qui refusait de reconnaître le roi comme roi) et "*Nicomède*" qui fut tenue pour un hommage à Condé. L'échec de "*Pertharite*" montra que le public ne suivit pas ce mouvement jusqu'au bout. Comme la solution qu'il avait proposée avait été refusée, il s'enferma dans un silence de sept ans, de 1652 à 1659, période au cours de laquelle il vit Condé, véritable rebelle, se réfugier aux Pays-Bas et passer au service de l'Espagne.

\* \*

Dans une quatrième période, Corneille, à la demande du surintendant des finances, Nicolas Fouquet, qui apparaissait comme un nouveau Richelieu, revint au théâtre. Mais on était alors à une époque où on croyait depuis longtemps que les passions entraînent irrésistiblement l'être humain. Alors que lui-même gardait confiance en l'être vertueux et en la Providence, il fut marqué par ce changement de perspective.

Il donna d'abord une pièce restreinte à la question du héros ; ce fut "*Œdipe*" (1659) où le personnage, soumis à la fatalité, semble être le contraire du héros cornélien, parangon de liberté. Mais il en fit justement un héros qui s'affirme contre les dieux, et qui pose son moi dans l'absolu ; c'est en quelque sorte un nouveau Rodrigue, mais qui ne peut prouver sa liberté qu'en choisissant la mort ou un aveuglement volontaire et l'exil. Cette pièce témoigne d'un profond désaccord entre le théâtre de Corneille et les temps nouveaux : Œdipe, héros aristocratique, ne peut plus se réaliser et sauver son peuple que dans et par la mort.

La disgrâce de Fouquet et le début du règne personnel de Louis XIV marquèrent la rupture définitive avec la politique préconisée par Corneille, celle d'une unification de l'État fondée sur un pacte entre le héros et le roi qui s'appuierait à la fois sur les officiers et sur les «grands». Désormais, son théâtre allait montrer la séparation entre le héros et l'État, l'effacement volontaire de l'héroïsme.

Comme il constatait que le détenteur du pouvoir imposait des exigences abusives, ou, pire encore, que le pouvoir devenait une fin en soi et niait toutes les valeurs et aspirations individuelles ; que la Cour n'acceptait pas de critiques ; que les «grands» renonçaient à l'héroïsme ; que le roi incarnait l'État et n'avait de comptes à rendre qu'à Dieu, sa dramaturgie allait s'enfoncer dans un pessimisme dramatique qui allait lui coûter sa gloire, en unissant toutefois une vision tragique de plus en plus sombre et une vision héroïque et galante inclinant aux dénouements heureux. Il ne devint pas un ennemi de Louis XIV ; il ne mit pas en question la légitimité du pouvoir royal ; mais se manifesta un désaccord de plus en plus sensible entre son théâtre et son temps.

Il reprit son débat entre le héros et le roi, dorénavant condamnés à un tête-à-tête inefficace, la dialectique proposée précédemment étant définitivement rompue. S'il continuait à croire que l'effort humain pouvait s'élever jusqu'à la réalisation de la valeur, l'héroïsme lui paraissait devenu difficile à soutenir, le voyait même réduit à l'impuissance dans un monde clos et machiavélique où la lutte pour le pouvoir se faisait par des intrigues, des manœuvres, des faux-fuyants. L'individu devant se démettre au profit du collectif, il ne chercha plus à concilier le héros et l'État, celui-ci, étant si fermement établi que l'acte libre d'un homme ne pouvait plus agir sur lui, gouvernait, et non plus le roi, car la royauté n'était plus qu'une fonction, n'était plus la gloire, mais l'exercice mesuré du pouvoir pour

le bien de tous (et au détriment de soi) ; de ce fait, le roi ne pouvait plus tolérer le héros qui était le seul à témoigner encore de «*la gloire*» dans un État figé ; la politique devenait un destin.

Si Corneille revint au héros de sa jeunesse, celui-ci avait un passé auquel il lui fallait être fidèles, ce qui l'alourdisait. Il ne pouvait tenter d'accéder au pouvoir non plus par la reconnaissance de son identité ou simplement de son héroïsme, mais par une combinaison de mariages (de ce fait, l'expression de «tragédies matrimoniales» fut appliquée aux œuvres alors produites). On assistait à son effacement volontaire, car il s'imposait la contrainte sur soi, ce qui explique que, après les tentations de l'État et de l'amour, il ne désirait plus connaître que celle d'une mort où il pourrait se réfugier avec sa liberté et sa gloire. Si l'amour est mentionné, c'est qu'une plus grande part lui fut accordée par Corneille qui, en 1666, écrit à Charles de Saint-Évremond en 1666 : «*J'ai avancé touchant la part que l'amour doit avoir dans les belles tragédies*», le héros cherchant une consolation dans le bonheur d'aimer et d'être aimé. De ce fait, les reines jouèrent un rôle décisif, ayant, pour lors, tout pouvoir sur le héros et sur le roi qui, étant affaiblis, sortant de leur affrontement les uns et les autres perdants, étaient leurs victimes ; comme elles ne visaient qu'à s'affirmer par la possession d'un trône, par elles, le héros devenait un tyran, le roi, un esclave, et l'État n'était plus qu'un mot creux qui ne servait que leur gloire.

De plus, l'univers de Corneille, comme lui-même, avait brusquement pris de l'âge, et il mit sur la scène des héros vieillissants ou apparemment dépourvus de vertus héroïques actives : dans "*Othon*", "*Sophonisbe*" et "*Agésilas*", ce sont des personnages âgés qui mènent l'action. De ce fait, on parle volontiers de cette période comme celle de la vieillesse de Corneille, et on a souvent voulu voir dans ces œuvres l'expression d'un désenchantement, de l'amertume d'un grand homme à son déclin car, s'il était reconnu comme l'auteur-modèle de la tragédie française, il était soumis à une vive concurrence de dramaturges plus jeunes et nouveaux venus, dont Racine était le plus illustre. Pour maintenir son audience, il poursuivit son effort de renouvellement esthétique.

Avec "*Sertorius*" (1662), Corneille revint au sujet qui avait été celui de "*La mort de Pompée*" : alors que l'Empire était divisé, la colonie espagnole, dirigée par Sertorius, général romain du parti de Marius, revendiquait son indépendance d'une métropole dévoyée (il a cette formule demeurée célèbre : «*Rome n'est plus dans Rome*»), et il s'agit de savoir comment il pourra s'y maintenir, voire y constituer un nouvel État, alors qu'il est menacé par Pompée, le général de Sylla ; les deux hommes s'opposent sans se reconnaître ; il faut que, à cause de raisons vagues, Sertorius soit assassiné pour que Pompée puisse faire acte d'autorité.

Dans "*Sophonisbe*" (1663), le personnage éponyme privilégiait sans hésitation son action politique de résistance aux Romains plutôt que son amour, et refusait de composer ; dans sa «*grandeur de courage*», elle retrouvait l'attitude d'Alidor.

Dans "*Othon*" (1664), le personnage éponyme aspire à l'empire, mais ne peut le conquérir, il lui faut l'acheter ; quoique héros, il est manié par les conseillers de Galba, l'empereur, qui échafaudent sans cesse d'autres constructions politico-amoureuses ; son destin n'est plus entre ses mains ; la Cour impériale est un huis-clos où l'action semble devoir demeurer suspendue dans l'indécision ; et si, finalement, il devient empereur c'est, en quelque sorte, par hasard et non par une convergence entre la nécessité historique et la liberté individuelle.

Dans "*Agésilas*" (1666), la situation est inverse : l'imbroglio est ici dénoué par le roi, à travers lequel Corneille ne ménagea pas ses éloges à Louis XIV ; mais il a triomphé en sacrifiant son amour ; il est bien absolu, mais aux dépens de lui-même : il fait son métier de roi qui est une amputation. Ici, comme dans "*Othon*", la liberté n'a plus pleine carrière. Le roi ne peut plus tout, car, en face de lui., se tient toujours le héros, un héros vieilli, désabusé, qui ici est Lysandre. Quoiqu'il n'y ait, cette fois, entre eux, nulle animosité, leurs fonctions se contestent mutuellement, et l'existence de Lysandre, toute innocente qu'elle soit devenue, «*offusque*» inlassablement le pouvoir d'Agésilas. Cette pièce, qui marquait un effort du dramaturge pour devenir le chantre du roi absolu, fut un échec. Elle ne pouvait plaire ni à Condé ni à Louis XIV. Le gouvernement personnel de celui-ci ne signifiait pas



seulement royauté absolue, mais inutilité de s'interroger sur l'essence même de cette royauté comme sur ses conditions d'exercice. La politique était devenue un champ réservé au roi et à ses commis.

Avec "*Attila, roi des Huns*" (1667), Corneille n'avait pu que se retourner vers lui, vers son débat initial, vers ses propres contradictions, et les résoudre par l'absurde. Le personnage, qui domine tout, est un sur-héros qui va au désastre. En effet, il est à la fois héros et roi, comme Auguste était roi-héros. Mais, alors qu'Auguste réalisait l'union du héros et du roi, il réalise l'opération contraire : en lui, le héros pervertit le roi. Au lieu de la réconciliation universelle instaurée par Auguste, nous ne trouvons plus que déchirements, contradictions, un monde réduit en esclavage, précipité vers la destruction et la mort. Corneille prit au sens littéral l'expression «fléau de Dieu» appliquée à Attila, et sembla suggérer qu'il était un vrai serviteur de Dieu dont il aurait exercé les volontés sur «*les reines et les rois contre lui révoltés*», poussant à l'extrême une liberté qui n'était plus que liberté de destruction, se mesurant au nombre de ses ruines, consacrant l'échec des tentatives de reconnaissance et de réconciliation qui avaient jalonné l'œuvre de Corneille. Il meurt d'un saignement de nez, succombant donc à sa propre force. On peut donc considérer la pièce comme la seule vraie tragédie de Corneille, les autres pièces n'étant que des drames où intervient toujours une solution politique. Attila, supérieur à l'État, aux rois, aux reines, est seul, et, de ce fait, condamné au monologue. Avec ce personnage, Corneille est allé jusqu'au bout du refus d'Alidor, est parvenu au bout de la gloire pour constater que celle-ci est pure exaltation de rien. "*Attila*" fut l'autodafé du dramaturge Corneille.

Après "*Attila*", Corneille garda de nouveau, pendant trois ans, un silence qui s'explique par le désaccord entre lui et son époque. Ayant liquidé son théâtre avec '*Attila*', il lui fallait pour lors trouver un apaisement en acceptant son échec.

Surtout, peu après "*Attila*" apparut "*Andromaque*" de Racine en qui la Cour constata vite qu'elle venait de trouver son auteur tragique qui abolissait son faste et montrait qu'il débouchait sur la mort. Cette rivalité signifiait pour Corneille la fin de son rêve d'un grand théâtre d'Histoire ; désormais l'enjeu des héros tragiques n'était plus l'État mais la mort (effective dans "*Sertorius*" et "*Suréna*", encourue et souhaitée dans "*Othon*"). Désormais, il n'y avait plus de moyen terme : ou le roi se sacrifiait à l'État, à cette politique devenue fatalité pour apparaître comme roi, ou il essayait, en tant qu'homme, de diriger cette politique, et il tombait alors inévitablement dans la tyrannie.

En 1670, Corneille revint au théâtre avec "*Tite et Bérénice*" où, étant en concurrence avec Racine, il prit des accents élégiaques, sut accueillir les «*tendresses*» nouvelles, découvrant du même coup un autre tragique, tout en marquant, avec son Tite, combien le roi était dorénavant différent de ce héros total qu'était Auguste, qui pensait que, pour être maître du monde, il fallait également être maître de soi. En effet, Tite reconnaît :  
«*Maître de l'univers sans l'être de moi-même,*  
*Je suis le seul rebelle à ce pouvoir suprême.*» (vers 407-408).

Là où Auguste inventait ses valeurs et les imposait au monde, Tite se plie à celles des autres et s'y perd littéralement. Il n'assume plus la fonction unificatrice d'Auguste. Il ne signifie plus l'unité du monde puisqu'il est lui-même divisé : d'un côté, il y a son métier de roi ; de l'autre côté, son rôle d'homme. Il apparaît jaloux de ses sujets, de leur liberté. À cet égard, le Titus de Racine, moins découragé que le Tite de Corneille, est plus cornélien, plus conforme aux rois cornéliens traditionnels ; il demeure un roi qui prend à sa charge jusqu'au destin des autres, tandis que, chez Corneille, Tite est agi. Lorsque, à la fin de la pièce, le Sénat prie Tite d'épouser Bérénice, ils refusent cette médiation pour étonner le Sénat, pour consacrer le déchirement. Dans l'ensemble de la pièce, on assiste à l'exaltation de l'amour qui a recouvré sa pureté (comme entre Rodrigue et Chimène, il n'y a, à l'origine, entre Tite et Bérénice, ni questions ni doutes) ; qui, apparaissant comme un défi à la société, atteint une puissance qu'il n'avait jamais connue chez Corneille ; mais les héros renoncent à l'amour afin qu'il échappe au monde, à l'État divisé, à l'univers qui se détruit, afin qu'il se convertisse en légende.

On retrouve le même schéma dramatique dans "*Pulchérie*" (1672), «*comédie héroïque*» où la question centrale est de savoir qui sera le roi parmi trois prétendants à la main de la future héritière. Lorsque, devenue impératrice, elle peut choisir Léon qui l'aime et qu'elle aime (c'est la passion la plus

violente, la plus charnelle), elle refuse : faire du héros un roi serait le diminuer, le mettre à la merci de l'État. Elle choisit donc Martian car la première preuve de la toute-puissance d'un roi, c'est sur lui qu'il doit la donner. Et, comme Tite, elle se condamne à la virginité car, si elle a renoncé à épouser celui qu'elle aime, elle veut mettre cet amour hors d'atteinte. Une fois impératrice, elle devient le contraire d'une femme, et elle se métamorphose en pur principe d'État, en idole. Mais elle découvre que sa liberté est une liberté qui débouche sur la mort. La pièce est l'extase d'un être qui ne veut plus être que son propre éblouissement.

Dans la dernière pièce de Corneille, "*Suréna, général des Parthes*" (1674), le héros est voué à la mort. Dans cette pièce, Orode n'est qu'un tyran ; sa Cour (on pense à celle de Versailles où Louis XIV avait domestiqué les «grands»), où l'atmosphère est délétère, montre le pourrissement de l'État ; Suréna est un héros sans être un rebelle ; mais, face à un tyran, il n'y a plus de place pour le héros trop «*glorieux*», être supérieur qui pourrait avoir la tentation de mépriser son roi ou de se révolter contre lui s'il est lâche ou tyrannique. Suréna n'est vraiment un héros que pour Eurydice, leur amour demeurant toutefois longtemps inconnu des autres protagonistes tout en étant à l'origine et à l'issue de toutes les situations. Comme Suréna veut conserver purs son amour et sa gloire, il est condamné à la mort ; il le sait, il la cherche, il s'y réfugie, il y va en affirmant : «*Je suis libre*», et, en effet, il s'est libéré de tout parce qu'il a tranché les liens qui le reliaient au monde ; parce qu'il s'est préféré, lui, rien que lui. L'exemple de Suréna était sans réplique : Corneille constatait qu'il n'y avait plus d'espoir de réconciliation ni d'équilibre ; il condamnait le monde, l'Histoire, son œuvre même ; il découvrit la paradoxale grandeur des échecs de l'être, qui témoignent en faveur de la transcendance absolue des valeurs, et son théâtre gagna une nouvelle dimension tragique.

\* \*

Le succès de Corneille déclina après 1660, non pas parce que son génie inventif aurait été épuisé, mais parce que les réalités politiques avaient évolué, ainsi que le public, qui accorda ses préférences à une nouvelle dramaturgie, qui, d'ailleurs, s'élabora à partir du modèle donné par Corneille avant de s'affirmer contre lui.

\* \* \*

On a vu que, au fil de son œuvre dramatique, ce chercheur infatigable que fut Corneille, qui fut le seul dramaturge français à avoir constitué un théâtre d'Histoire, développa ainsi une pensée politique qui, marquée de constantes (respect de la monarchie, loyauté, conciliation), traduisit bien la vision qu'il avait de son temps en mettant sur la scène diverses situations de la relation du couple héros-roi qui est au centre même de sa dramaturgie dont le nœud est le passage à l'État, la création ou l'acceptation, par des personnes privées, de l'État qui signifie découverte d'une nouvelle liberté, d'un nouveau mode d'être. Il alla ainsi d'espoirs à des inquiétudes, des désillusions, avec des retours optimistes, pour finir par un total désespoir.

Si on discerne bien une évolution dans le choix et dans la disposition des sujets, dans chacune de ses tragédies, un même thème reparut sans cesse : celui de la conciliation des inconciliables, opérée par des êtres de trempe exceptionnelle.

Aux grandes tragédies de sa maturité marquées par la conciliation entre le héros et le roi succédèrent des drames politiques qui eurent pour sujet principal la violente passion du pouvoir chez des tyrans allant jusqu'au machiavélisme, que les héros avaient à combattre, drames qu'on a souvent méconnus ou relégués dans l'ombre, car les valeurs et les idéaux aristocratiques y déclinèrent ou se pervertirent dans une société de plus en plus mondaine et domestiquée, de moins en moins aristocratique et chevaleresque. Presque tous les hommes politiques que Corneille mit en scène étaient plus proches de Néron que d'Auguste. Face à des héros sans cesse plus maîtres d'eux, les souverains injustes et cruels, tels que Cléopâtre ("*Rodogune*"), Phocas ("*Héraclius*"), Arsinoé ("*Nicomède*"), remplacèrent les rois équitables du "*Cid*", d'"*Horace*" et de "*Cinna*". Dans ce mouvement, les figures féminines, toujours vigoureuses chez Corneille, atteignirent à une force extrême, volontiers agressive, comme la Cléopâtre de "*Rodogune*".

D'autre part, le langage de Corneille se compliqua et s'assombrit progressivement : clair, précis, limpide, dans "Le Cid" et "Cinna", il se brouilla dès "La mort de Pompée", et aboutit à un imbroglio dans "Héraclius". Au début, l'État se fondait sur une phrase ; plus tard, les formules proliférèrent, et cette prolifération masquait la réalité.

Cette recherche, qui atteste un effort constant de renouvellement, aboutit parfois à des complications extrêmes, agencées cependant avec une grande virtuosité. À la complexité ingénieuse des intrigues répondirent des cascades d'incidents extraordinaires, de péripéties, de rebondissements et d'effets inattendus. Ce ne fut plus la psychologie qui façonna les personnages, mais bien la dramatisation du spectacle, et les conflits insolubles (que venaient maintenant dénouer; au lieu des dépassements héroïques, les détours providentiels de l'intrigue) fournirent avant tout des effets étonnants et soutenus.

En suivant l'évolution de son siècle, Corneille ne cessa de poser ces questions éternelles et universelles sur le pouvoir : faut-il gouverner vertueusement ou de façon machiavélique? la morale est-elle compatible avec la politique? Historique, son œuvre invite chaque génération à une réflexion sur le présent. Les thèses qu'il développa n'étaient pas des ornements ; elles venaient du fond même du sujet historique qui se réalisait en tragédie politique. Et il demeura toujours fidèle à une même attitude :

-La promotion des valeurs privilégiées dans la caste aristocratique : le sens de la grandeur, une certaine exaltation du moi, le goût de ce qui distingue, le penchant à se faire valoir, le désir de resplendir, le culte de la gloire, un orgueil ombrageux qui porte au défi et à la révolte, le courage, le souci de l'honneur, de la loyauté, l'ambition, la volonté de dominer, etc. ; mais aussi le goût de la vertu à l'antique, de l'ascétisme, de la volonté, du service exalté de l'idéal. Il fut un stoïcien chrétien qui se sentit pris dans un ordre rigoureux lui imposant des devoirs, l'abnégation, le faisant donc osciller entre la prérogative de son moi et la loi de sa lignée, de son roi ou de l'État.

-Le souci de la permanence du pouvoir du souverain qui était alors un monarque héréditaire et masculin, de droit divin, à l'autorité absolue dont la personne était sacrée, l'autorité censée être éclairée.

Cependant, si Corneille se hissait à une grande hauteur, s'il se faisait un des champions de la morale aristocratique du XVIIe siècle et s'opposait donc à la morale bourgeoise, en fait, il était un bourgeois (ce qu'était aussi Shakespeare) pour qui la monarchie absolue aurait dû, puisqu'elle était absolue, mettre tous les sujets sur le même plan, ne plus reconnaître la qualité de la naissance mais seulement le véritable mérite ; ainsi, les aristocrates n'auraient plus été privilégiés, et auraient été reconnus les mérites des sujets les plus entreprenants : les bourgeois. Dans plusieurs de ses pièces se manifesta l'apaisement final que permet le roi s'il est évidemment doté de la maîtrise de soi, de la lucidité, de l'aspiration à la grandeur, s'il est capable d'exercer une justice sereine, de faire preuve de clémence. Mais, ensuite, ce ne fut plus le cas, et l'entreprise de Corneille se termina sur un échec car, bourgeois qui avait compris que le seul moyen de voir reconnu le vrai mérite était d'obtenir pour le héros la reconnaissance par le roi, il dut constater l'échec de la bourgeoisie sous Louis XIV puisque celui-ci régnait seul en s'appuyant sur une bureaucratie de commissaires et d'officiers. Au lieu de la monarchie parlementaire à laquelle il avait rêvé, d'un État qui serait unifié par un roi qui s'appuierait sur la bourgeoisie, la France subissait une monarchie absolue indépendante de l'aristocratie comme de la bourgeoisie ! On peut d'ailleurs estimer que Corneille et Shakespeare n'allaient produire de véritables tragédies que lorsqu'ils allaient constater que ce rêve ne se réalisait pas, que la monarchie absolue ne réduisait pas les aristocrates, et ne donnait pas aux bourgeois la place qu'ils méritaient.

\* \* \*

Il reste que, dans son ensemble, le théâtre de Corneille est un théâtre optimiste, chargé de valeurs humaines, étant une succession, constamment variée, de mises à l'épreuve du rapport de l'être humain au monde, à la Cité et à Dieu, marqué par le refus de consentir au désespoir. C'est que sa morale fut l'héritière de celle des jésuites dont il avait été l'élève ; ils lui avaient inculqué un christianisme confiant en la grâce divine, en la possibilité du salut personnel, en dépit du péché originel, par l'exercice du libre arbitre éclairé par la raison. Ils lui avaient fait croire que les êtres

humains peuvent, par l'exercice de leur propre volonté, grâce à une pensée claire fondant leur conduite, réaliser leurs idéaux en ce monde ; que peut ainsi se constituer une aristocratie de la «vertu» incarnant le possible et le meilleur de l'âme. Ils lui avaient montré qu'étaient compatibles l'inspiration chrétienne et l'inspiration stoïcienne, bien que le stoïcisme qu'on peut attribuer à Corneille fut plutôt l'ardeur héroïque qui, depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'échec de la Fronde, enflamma en France toutes les âmes nobles. Au contraire, Racine fut éduqué par des jansénistes fondamentalement pessimistes, et il montra l'être humain impuissant devant la fatalité qu'il porte en lui.

Ainsi, de la diversité des personnages de Corneille se dégage un idéal psychologique et moral. On constate qu'il mit l'accent sur la confiance en la grandeur de l'être humain et en sa liberté ; le héros cornélien a des passions nobles, et il est en son pouvoir de les faire triompher ; il forge son propre destin. Cela explique que Corneille ait eu le goût des dénouements heureux (*"Le Cid"*, *"Cinna"*, *"Nicomède"*, etc..) ; que, chez lui, la mort même du héros ne constitue pas un dénouement malheureux : elle est exaltante et non déprimante ; elle devient son suprême accomplissement. Ainsi, Polyeucte, par le martyre, accède à la gloire surnaturelle ; la mort de Suréna est encore une victoire. D'ailleurs, peu importait le dénouement de ses pièces, l'essentiel étant pour lui ce défi que la liberté humaine avait auparavant lancé au destin en marche, fatal ou providentiel. Tendant à refuser la tragédie de la déploration et de la défaite, il invita même la tragédie à fin heureuse.

Mais il ne faut pas en conclure qu'il ne se préoccupa pas de la vérité humaine : s'il avait confiance en l'être humain, ses héros n'étaient pas surhumains. Tout comme ceux de Racine, ils sont représentatifs de la nature humaine, mais d'un aspect opposé. Leur vérité n'est pas banale et quotidienne, mais exemplaire.

L'œuvre de Corneille est fondée sur une morale généreuse et exaltante.

### Jugements portés sur Corneille

Le 2 janvier 1685, en recevant son frère, Thomas, à l'Académie française, Racine, en sa qualité de directeur, prononça un vibrant éloge funèbre de son frère aîné, lui rendit un hommage d'une rare délicatesse : «La scène retentit encore des acclamations qu'excitèrent à leur naissance *"Le Cid"*, *"Horace"*, *"Cinna"*, *"Pompée"*, tous ces chefs-d'œuvre représentés depuis sur tant de théâtres, traduits en tant de langues, et qui vivront à jamais dans la bouche des hommes. À dire vrai, où trouvera-t-on un poète qui ait possédé à la fois tant de grands talents, tant d'excellentes parties : l'art, la force, le jugement, l'esprit? Quelle noblesse ! Quelle économie dans les sujets ! Quelle véhémence dans les passions ! Quelle gravité dans les sentiments ! Quelle dignité, et en même temps quelle prodigieuse variété dans les caractères ! [...] Enfin, ce qui lui est surtout particulier, une certaine force, une certaine élévation, qui surprend, qui enlève et qui rend jusqu'à ses défauts, si on lui en peut reprocher quelques-uns, plus estimables que les vertus des autres. Personnage véritablement né pour la gloire de son pays, comparable [...] aux Eschyles, aux Sophocles, aux Euripides, dont la fameuse Athènes ne s'honore pas moins que des Thémistocles, des Périclès, des Alcibiades qui vivaient en même temps qu'eux.»

En 1688, La Bruyère publia ses *"Caractères"* où il parla de Corneille :

-Dans le chapitre intitulé *"Des jugements"*, il dit de lui : «Laissez-le s'élever par la composition : il n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Héraclius ; il est roi et un grand roi ; il est politique, il est philosophe ; il entreprend de faire parler des héros, de les faire agir ; il peint les Romains ; ils sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire.»

-Dans le chapitre intitulé *"Des ouvrages de l'esprit"*, il estima : «Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle ; il a pour lors un caractère original et inimitable, mais il est inégal. Ses premières comédies sont sèches, languissantes et ne laissent pas espérer qu'il dût ensuite aller si loin ; comme ses dernières font qu'on s'étonne qu'il ait pu tomber de si haut. Dans quelques-unes de ses meilleures pièces, il y a des fautes inexcusables contre les mœurs, un style de déclamateur qui arrête l'action et la fait languir, des négligences dans les vers et dans l'expression qu'on ne peut comprendre en un si grand homme. Ce qu'il y a eu en lui de plus éminent, c'est l'esprit, qu'il avait sublime, auquel

il a été redevable de certains vers, les plus heureux qu'on ait jamais lus ailleurs, de la conduite de son théâtre, qu'il a quelquefois hasardée contre les règles des Anciens, et enfin de ses dénouements ; car il ne s'est pas toujours assujéti au goût des Grecs et à leur grand simplicité : il a aimé au contraire à charger la scène d'événements dont il est presque toujours sorti avec succès ; admirable surtout par l'extrême variété et le peu de rapport qui se trouve pour le dessein entre un si grand nombre de poèmes qu'il a composés. Il semble qu'il y ait plus de ressemblance dans ceux de Racine, et qui tendent un peu plus à une même chose ; mais il est égal, soutenu, toujours le même partout, soit pour le dessein et la conduite de ses pièces, qui sont justes, régulières, prises dans le bon sens et dans la nature, soit pour la versification, qui est correcte, riche dans ses rimes, élégante, nombreuse, harmonieuse : exact imitateur des Anciens, dont il a suivi scrupuleusement la netteté et la simplicité de l'action ; à qui le grand et le merveilleux n'ont pas même manqué, ainsi qu'à Corneille, ni le touchant ni le pathétique. Quelle plus grande tendresse que celle qui est répandue dans tout "*Le Cid*", dans "*Polyeucte*" et dans "*Les Horaces*"? Quelle grandeur ne se remarque point en Mithridate, en Porus et en Burrhus? Ces passions encore favorites des Anciens, que les tragiques aimaient à exciter sur les théâtres, et qu'on nomme la terreur et la pitié, ont été connues de ces deux poètes. Oreste, dans l'"*Andromaque*" de Racine, et Phèdre du même auteur, comme l'Œdipe et les Horaces de Corneille, en sont la preuve. Si cependant il est permis de faire entre eux quelque comparaison, et les marquer l'un et l'autre par ce qu'ils ont eu de plus propre et par ce qui éclate le plus ordinairement dans leurs ouvrages, peut-être qu'on pourrait parler ainsi : "Corneille nous assujéti à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont." Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit même imiter ; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve dans soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison, est manié par le premier ; et par l'autre, ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion. Ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes ; et dans celui-ci, du goût et des sentiments. L'on est plus occupé aux pièces de Corneille ; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine plus naturel. Il semble que l'un imite SOPHOCLE, et que l'autre doit plus à EURIPIDE.»

De 1685 à 1742, le neveu de Corneille, Fontenelle composa une "*Vie de M. Corneille*" où il écrivit : «Il savait les belles-lettres, l'histoire, la politique, mais il les prenait principalement du côté qu'elles ont rapport au théâtre. Il n'avait pour toutes les autres connaissances ni loisir, ni curiosité, ni beaucoup d'estime. Il parlait peu, même sur les matières qu'il connaissait parfaitement. Il n'ornait pas ce qu'il disait, et pour trouver le grand Corneille il fallait le lire. [...] Il était mélancolique, il lui fallait des sujets plus solides pour espérer et pour se réjouir que pour se chagriner ou pour craindre. Il avait l'humeur brusque et quelquefois rude en apparence ; au fond il était très aisé à vivre, bon père, bon mari, bon parent, tendre et plein d'amitié. [...] Rien n'égalait son incapacité pour les affaires que son aversion : les plus légères lui causaient de l'effroi et de la terreur. Quoique son talent lui eût beaucoup rapporté, il n'en était guère plus riche. Ce n'est pas qu'il eût été fâché de l'être, mais il eût fallu le devenir par une habileté qu'il n'avait pas et par des soins qu'il ne pouvait prendre. [...] Il ne s'était pas trop endurci aux louanges à force d'en recevoir ; mais, s'il était sensible à la gloire, il était fort éloigné de la vanité. Quelquefois il se fiait trop peu à son rare mérite et croyait trop facilement qu'il pût avoir des rivaux. [...] À beaucoup de probité naturelle, il a joint dans tous les temps de sa vie beaucoup de religion et plus de piété que le commerce du monde n'en permet ordinairement. Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre, et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établie sur la scène, des nobles sentiments qui règnent dans ses ouvrages et de la vertu qu'il a mise jusque dans l'amour.»

Saint-Évremond constata : «Personne n'a mieux compris la nature que Corneille. Étant jeune, il en exprimait les mouvements ; étant vieux, il nous en découvre les ressorts.»

Voltaire montra un grand intérêt pour Corneille dans ses lettres ou dans ses ouvrages.

En 1746, dans son *“Discours de réception à l’Académie”*, il l’appela «un de ces génies faits pour changer et pour élever l’esprit de toute une nation.» En 1751, dans *“Écrivains français du siècle de Louis XIV”*, il constata qu’on ne représentait que cinq ou six de ses pièces et qu’il y en avait «environ vingt qui sont, à quelques endroits près, ce que nous avons de plus mauvais par le style, par la froideur de l’intrigue, par les amours déplacés et insipides et par un entassement de raisonnements alambiqués qui sont l’opposé du tragique.», et il rapporta encore que «Molière disait de Corneille qu’il y avait un lutin qui tantôt lui faisait ses vers admirables, et tantôt le laissait travailler lui-même.» Dans une lettre du 26 juin 1761, il confia : «Je relis cet infâme et cet excommunié Corneille avec une grande attention. Je l’admire plus que jamais en voyant d’où il est parti. C’est un créateur, il n’y a de gloire que pour ces gens-là. Nous ne sommes aujourd’hui que de petits écoliers.» Dans une lettre du 20 août 1761, il prétendit : «Corneille ne consultait personne, et Racine consultait Boileau.» Dans une lettre du 19 février 1763, reprenant le parallèle entre Corneille et Racine, il s’étonna vivement qu’on ait «pu préférer à un homme tel que Racine un rabâcheur d’un si mauvais goût, qui jusque dans ses plus beaux morceaux, qui ne sont après tout que des déclamations, pêche continuellement contre la langue et est toujours ou trivial ou hors de la nature». Dans une lettre du 23 février 1763, il se plaignit : «Lire tout Corneille est une rude pénitence. . [...]. Quel exécrationnable fatras que quinze ou seize pièces de ce grand homme !». Dans une lettre du 20 juin 1733, il trouva une magnifique formule pour dire que «Corneille, ancien Romain parmi les Français, a établi une école de grandeur d’âme». En 1764, il fit paraître les douze volumes de ses *“Commentaires sur Corneille”*, complétés dix ans plus tard par de nouvelles critiques qui révèlent une évolution dans son appréciation ; en puriste, il lui reprocha son manque de mesure, ses fautes de goût, ses métaphores baroques ; mais il considéra qu’il avait été un grand homme, qui avait tout créé, dont les défauts étaient ceux de son siècle, tandis que ses beautés étaient à lui. Dans une lettre du 20 novembre 1768, il se demanda : «Comment a-t-on pu préférer à un homme tel que Racine, un rabâcheur d’un si mauvais goût, qui jusque dans ses plus beaux morceaux, qui ne sont après tout, que des déclamations, pêche continuellement contre la langue et est toujours ou trivial ou hors de la nature?»

Dans une lettre à Voltaire (18 juillet 1764), Mme du Deffand ne put se retenir, «malgré l’énormité de ses défauts», d’avoir pour Corneille «du respect et de l’admiration», et, au rebours de son correspondant, observa pertinemment qu’il peignit la nature «suivant ce que l’éducation et les mœurs du pays peuvent l’embellir ou la défigurer» ; que certains de ses personnages étaient des «types de la Fronde».

En 1746, Vauvenargues, dans *“Réflexions et maximes”*, se prononça : «Les héros de Corneille étalent des maximes fastueuses et parlent magnifiquement d’eux-mêmes, et cette enflure de leurs discours passe pour vertu parmi ceux qui n’ont point de règles dans le cœur pour distinguer la grandeur d’âme de l’ostentation.»

Napoléon Ier, qui l’apprécia grâce au verbe du comédien Talma, déclara : «S’il vivait, je le ferais prince !»

Goethe le célébra : «L’action de Corneille fut si grande qu’elle forgea des âmes héroïques.»

Les romantiques furent, en général, favorables à Corneille.

-Chateaubriand, dans son *“Génie du christianisme”*, rendit hommage à un écrivain «qui se connaissait en sublime» et admira «les beaux mots de *“Polyeucte”*» qui lui parurent à l’égal des plus beaux d’*“Horace”*.

-Hugo, qui avait conscience d’avoir une certaine parenté avec Corneille, s’exprima toujours sur son compte avec beaucoup plus de ménagements et d’estime que sur celui de Racine.

-Lamennais, dans son *“Traité du beau”*, loua un écrivain qui «trouvait dans sa grande âme tout ce qui est grand», et dont «les vives et soudaines réparties... se croisent, se choquent, en montant toujours, telles que deux aigles qui se combattent au haut des airs.»

-Lamartine admira en Corneille «un Romain d'Ibérie» et un poète à part «enflé comme un Castillan, tendu comme un Latin, sublime comme un Africain, pompeux comme un Gascon».

-Cousin, dans *"Du vrai, du beau, du bien"*, trouva qu'«Eschyle, Sophocle et Euripide ensemble ne balancent point le seul Corneille», lui sacrifia très nettement Racine qui serait «plus homme de lettres» et n'aurait «pas l'âme tragique».

-Laprade, dans *"Essais de critique idéaliste"*, l'estima le plus grand des écrivains français, «le poète national».

-Saint-Victor, dans *"Les deux masques"*, nota superbement que «Corneille est un de ces grands vieillards qui font face aux siècles, et se roidissent contre l'éroulement... Ses ruines même se tiennent debout et solides... Son théâtre ressemble à la campagne romaine, cette tragédie de la Nature faite à mains d'hommes. Quelques monuments, d'un marbre éternel, s'y maintiennent dans une inflexible attitude. Puis, tout alentour, s'étendent d'arides espaces, où se renfrognent des termes camards, où se rouillent des trophées détruits, où des inscriptions mutilées bégaient. *"Attila"*, *"Pulchérie"*, *"Othon"*, *"Bérénice"*, *"Suréna"*, sont les ruines de ce grand théâtre, ébauches incorrectes, modelées dans l'argile, par la main vieillie de l'artiste, mais qui, çà et là, accusent encore l'empreinte du doigt magistral,»

-Stendhal, dans *"Pensées"*, nota : «Il me semble que Corneille réunit plus souvent la perfection des idées à celle du style que Racine. Racine est souvent parfait dans la peinture de l'amour, Phèdre, Hermione, Monime. Il a presque toujours la perfection du style. Corneille, souvent celle des idées et non celle du style. Il suit de là que Corneille doit être plus goûté par les âmes qui cherchent la moelle que par le vulgaire. [...] Quelle différence pour Corneille si au lieu de perdre un temps précieux à faire des pièces comme *"Heraclius"* il ne se fût jamais écarté de la sublime simplicité de *"Cinna"* et du *"Cid"*. Voilà ce que fait le goût. Il a dépensé peut être autant de talent pour *"Heraclius"* que pour *"Cinna"*.» Ailleurs, il sut reconnaître que «l'amour de la gloire» était la plus forte de toutes les passions et qu'elle était le mobile des héros de Corneille.

Sainte-Beuve, qui revint à maintes reprises sur la comparaison coutumière entre Corneille et Racine, qui préférerait le second, jugea sévèrement le premier : «Le grand Corneille, à travers ses hautes qualités, avait, je ne dirai pas beaucoup d'esprit, mais prodigieusement de bel esprit ; quand ils ne sont point passionnés et grandioses, et même alors, une fois que leur mot sublime est lâché, ses personnages continuent de raisonner, et ils le font avec subtilité et à outrance ; ils parlent de tête ; le cerveau chez eux prend la place du cœur ; ils raffinent et quintessencient les idées et les choses. Faites un seul moment une supposition : retirez au grand Corneille toute sa chaleur, toute son inspiration de cœur et d'âme, et demandez-vous ce qu'il deviendra avec cette faculté desséchée et refroidie de finesse exacte et de raisonnement.» En 1851, dans ses *"Premiers lundis"*, il fut plus mesuré : «Les personnages de Corneille sont grands, «*généreux*», vaillants, tout en dehors, hauts de têtes et nobles de cœur. Nourris la plupart dans une discipline austère, ils ont sans cesse à la bouche des maximes auxquelles ils rangent leur vie ; et comme ils ne s'en écartent jamais, on n'a pas de peine à les saisir ; un coup d'œil suffit : ce qui est presque le contraire des personnages de Shakespeare et des caractères humains en cette vie. [...] Les hommes de Corneille ont l'esprit formaliste et pointilleux : ils se querellent sur l'étiquette ; ils raisonnent longuement et ergotent à haute voix avec eux-mêmes jusque dans leur passion. Il y a du Normand. Auguste, Pompée et autres ont dû étudier la dialectique à Salamanque, et lire Aristote d'après les Arabes. Ses héroïnes, ses adorables furies, se ressemblent presque toutes : leur amour est subtil, combiné, alambiqué, et sort plus de la tête que du cœur. On sent que Corneille connaissait peu les femmes.»

Barbey d'Aurevilly, dans *"Les œuvres et les hommes"*, lui attribua «les deux génies : le génie romain et le génie gaulois», et jugea «qu'il a fait Racine et qu'il a fait Molière.»

En 1866, Émile Zola, dans *"Livres d'aujourd'hui et de demain"*, fit cette confidence : «Le grand tragique trouve qu'il est bon galant au théâtre. Moi, lorsque je lis une scène d'amour dans ses œuvres, il me semble toujours voir un éléphant qui veut marcher délicatement sur des roses.» En

1881, dans ses "*Œuvres critiques*", il ajouta : « Il n'a qu'un levier pour toute mécanique, le patriotisme, et quelque chose même de plus raide encore, le fanatisme du Romain pour Rome. Le mot "Rome", et le mot "Romain" reviennent à chaque ligne, comme des arguments suprêmes. Ils remplacent nos ficelles, nos habiletés, nos précautions. Ce sont eux qui amènent les péripéties et qui les dénouent. »

En 1886, Paul Stapfer, dans "*Racine et Victor Hugo*", remarqua que Corneille et Hugo étaient « deux génies de la même famille » ; que "*Le Cid*" et "*Hernani*", « déjà extérieurement semblables par les circonstances de leur éclatante apparition, peuvent offrir dans la provenance espagnole des sujets, dans la couleur romantique des sentiments, dans l'éloquence empanachée et les rodomontades des personnages, de quoi prêter à une comparaison plus directe » ; que le sublime d'Hernani, réclamant l'honneur du supplice réservé aux conjurés d'un sang noble, rappelait le sublime des héros de Corneille ; que Charles-Quint, faisant grâce à Hernani et lui cédant pour épouse doña Sol, pouvait être comparé à Auguste pardonnant à Cinna et lui donnant Émilie pour fiancée ; que l'accueil que, dans la comédie héroïque, "*Don Sanche d'Aragon*", la reine de Castille fait à Carlos :

« Eh bien ! seyez-vous donc, marquis de Santillane,  
Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos »

trouva un écho dans ces vers de don Carlos à doña Sol :

« Allons, relevez-vous, duchesse de Segorbe,  
Comtesse Albatera, marquise de Monroy. »

Cependant, dans la seconde partie du XIXe siècle, et notamment après 1880, la réaction racinienne triompha, et Corneille parut de nouveau, comme au XVIIIe siècle, être beaucoup trop plein d'emphase et d'outrance. Deux « adorateurs » de Racine, Anatole France et Jules Lemaître que suivit, sauf de rares exceptions, toute la critique universitaire, n'acceptèrent pas entièrement Corneille ou du moins le jugèrent faible à côté du « divin » Racine. Dans "*La vie littéraire*", France railla Corneille d'arranger la scène tragique à son propre goût que, cependant, il avait noble : « Il abondait en belles maximes. Les grands sentiments ne lui coûtaient guère, et l'on voit trop que le bonhomme les prenait dans son encrier. Il est bien difficile de se mettre aujourd'hui dans l'état d'esprit où il était quand il écrivait une tragédie dans sa petite chambre, entre deux procès, car, avocat et normand, il aimait à plaider. Les grandeurs de ce monde, les grandeurs de chair, le pénétraient d'un respect profond. Il se faisait sur les princesses des idées qui ne s'accordent pas bien avec la physiologie. Shakespeare avait un autre génie. »

Jules Lemaître, que ce soit dans sa thèse sur "*Corneille et la poétique d'Aristote*" ou dans ses "*Impressions de théâtre*" ou encore dans son important article de "*La littérature*", reprocha aux héros de Corneille « d'avoir, au moral, de terribles muscles », de « les étaler », de « les faire rouler », de les exercer comme pour le plaisir : « Corneille adore ces exercices, et, de plus, affecta de ne voir, de l'âme humaine, que ses muscles. Or il y a les nerfs, qui sont autrement curieux, dans la sensibilité, le trouble, le mystère, la contradiction, la vie. Corneille oublie tout cela. Et c'est pourquoi, à dater de "*Théodore*", son théâtre ne vit plus ; sauf dans deux ou trois rencontres, il est en pierre. »

Le 22 novembre 1908, dans son "*Journal littéraire*", Paul Léautaud, à son habitude, se fit sarcastique : « Bête comme un héros de Corneille, me disais-je ce matin. C'est une bonne définition de la bêtise. »

En 1910, dans "*Victor-Marie, comte Hugo*", Charles Péguy, grand admirateur de Corneille, le tint pour « le plus grand de tous les tragiques », et s'exalta : « Un génie peut être dessaisi par un talent, par le talent qui le parasite [...]. Ce qui fait de Corneille un cas unique, c'est peut-être cette pureté unique du génie, cette incapacité totale du talent [...], cette incapacité, quand le génie n'y était pas de savoir y faire, [...] de substituer au génie le talent. » Il dit, à propos des héros cornéliens : « Plus ils sont ennemis, plus ils se battent, moins aussi, moins donc ils se veulent du mal. [...] C'est l'idée cornélienne même, on pourrait dire le système cornélien, le grand honneur cornélien. »

En 1914, dans "*Note conjointe sur Descartes*", il fit cette distinction : « Le devoir est une grandeur et une noblesse et [...] la passion [...] une faiblesse et certainement une bassesse. » pour ajouter



aussitôt : «En réalité, le conflit dans Corneille ce n'est pas un conflit entre le devoir qui serait une hauteur et la passion qui serait une bassesse. C'est un débat tragique entre une grandeur et une autre grandeur, entre une noblesse et une autre noblesse, entre l'honneur et l'amour.»

La guerre de 1914-1918 fut la cause d'un retour en faveur du théâtre de Corneille. En 1916, le poète Auguste Dorchain écrivit, «pour allumer ou aviver en des cœurs la religion de Corneille», une étude riche et forte simplement intitulée '*Pierre Corneille*'.

Anna de Noailles confia : «Le poète, le héros, me conquérait par la fierté inflexible, le tragique puissant, le duel somptueux du dialogue ample ou rapide. Qui est né au pays de Corneille et a écouté sa voix vit et meurt selon ses commandements. Dans les conflits du cœur, ses leçons stoïques se dressent en nous, comme l'ange sévère à l'épée flamboyante, debout devant les portes de l'Éden, et obtiennent une soumission. [...] Les nations ne sont pas constituées uniquement par leurs territoires ; le génie de Corneille vaut des provinces.»

Robert Brasillach statua : «Je vois que Pierre Corneille mérite bien le nom que l'on peut proposer pour lui. Il a été violent et il a été tendre, il a été dur et il a été doux et même fade, il a été charmant, emphatique, merveilleux, lucide, et tantôt admirablement pénétrant et tantôt conventionnel. Il a été héroïque et il a été saint. Il a été précieux, et il a été l'écrivain le plus robuste de notre langue. Il a tendu son miroir à l'univers, et il a aussi créé son univers glacé de poète savant, parfois accessible à lui seul. Oui vraiment, il a été notre Shakespeare.»

En 1936, Jean Schlumberger, dans '*Plaisir à Corneille*', rappela : «Pendant deux siècles et demi, la France s'est plu à trouver dans son théâtre les lois mêmes de la grandeur d'âme et, plus ou moins explicitement, une sorte d'orthodoxie héroïque, magnifique et vital contrepoids à l'orthodoxie chrétienne. Ainsi, lorsque dans les âges suivants on parlera avec étonnement des victoires prodigieuses et de toutes les grandes choses qui rendront notre siècle l'admiration de tous les siècles à venir, Corneille, n'en doutons point, Corneille tiendra sa place parmi toutes ces merveilles. La France se souviendra avec plaisir que sous le règne du plus grand de ses rois a fleuri le plus célèbre de ses poètes.»

Le 1<sup>er</sup> octobre 1938, dans un article de la "N.R.F.", Roger Caillois indiqua : «Il reste [de Corneille] une arête sans bavure, apparaissant abrupte à travers l'anecdote des tragédies, ces illustrations insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur, de toutes les formes de la volonté de puissance, et aboutissant en surplomb à l'"amor fati", l'acceptation souriante et affirmative du destin, où Nietzsche aussi parviendra, et par le même sentier de chèvre.»

En 1956, dans le tome I de son '*Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*', intitulé '*L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*' et qui était dominé par la figure de Corneille, Antoine Adam considéra que le héros cornélien «accepte dans leur plénitude les exigences de ces devoirs contraires.»

En 1977, dans '*L'homme précaire et la littérature*', André Malraux apprécia : «Corneille fut sans doute un esprit remarquable ; ce qu'il dit de l'amour l'est rarement.»

En 1980, dans '*Les yeux ouverts*', Marguerite Yourcenar nota : «Il y a une grandeur rocailleuse de Corneille ; il y a une grandeur lisse de racine. »

En 1981, Robert Musil, dans ses '*Journaux*' : «Corneille sait quelque chose de chaque passion ; ou plutôt, juge ce quelque chose important. Ses personnages sont donc agités par leur passion dans la mesure où ils l'énoncent.»

Au XX<sup>e</sup> siècle, après avoir fait de la simplicité de Racine la pierre de touche de la tragédie classique réussie, et n'avoir retenu dans la production de Corneille que les œuvres où construction, conflits,

expression de l'amour, actions héroïques s'appréhendent d'emblée sous le signe de l'évidence, avoir porté une attention exclusive sur les premières tragédies, et, à l'autre bout, quoique plus récemment, à "Suréna", on en est venu à une modification radicale du mode de lecture de son théâtre ; on a appris à l'envisager dans sa totalité et à le juger non plus selon les critères d'une vision étroite et fautive du classicisme, mais selon ceux qui se dégagent d'une part de l'ensemble de la production théâtrale du XVIIIe siècle, d'autre part, et surtout, de l'intérieur même de son œuvre.

Comme on le voit les jugements plus ou moins acides ne manquèrent pas, qui reconnaissaient certes la grandeur de Corneille, mais en soulignaient aussi les prétendues limites : artifice, conventions, passéisme.

\*  
\* \*

Le théâtre de Corneille, qui marqua de son empreinte tout le XVIIIe siècle, lui valut alors une gloire sans égale, immédiate et ininterrompue tout au long de sa carrière. Puis il continua à dominer toute la littérature dramatique, ses pièces n'ayant longtemps pas cessé d'être jouées et de fasciner les spectateurs. Durant quatre cents ans, on le révéra. Il figurait parmi les grands classiques voués à diffuser une certaine idée du Bien et du Beau, la conscience d'une vérité éternelle, et la magie d'une langue coulée dans le bronze.

Cependant, ses œuvres ont connu des postérités diverses, "Le Cid", "Horace", "Cinna" et "Polyeucte" ayant été les quatre grandes tragédies retenues par des générations, selon une tradition scolaire qui mutila ainsi un univers dramatique d'une grande variété et d'une féconde liberté. Il faut regretter qu'il ait été exclusivement célébré comme auteur de tragédies, qu'il ait été qualifié de «père de la tragédie française» en un tenace et singulier mélange de respect (pour l'institution assurément vénérable) et de dédain (pour l'ancêtre un peu dépassé). Il fallut attendre le dernier quart du XXe siècle pour que soit réellement reconnu l'auteur de comédies, reconnaissance qui se traduit par une mutation éditoriale et pédagogique décisive : alors que les collections de «classiques scolaires», durant des décennies ne proposèrent que les tragédies ; que, jusqu'aux années 1970, les programmes scolaires prévoyaient l'étude d'une demi-douzaine d'entre elles, ajoutant au trio majeur "Polyeucte", "Rodogune" et "Suréna" ; désormais, elles se limitent au "Cid" et, plus rarement, à "Horace", mais proposent aussi "L'illusion comique" ou "La Place royale", signe probant de cette redécouverte de la variété de la dramaturgie de Corneille.

Aujourd'hui, il est encore l'un des dramaturges les plus joués, et il est, par ailleurs, l'une des grandes références de la littérature universelle. Mais la France l'a quasi chassé de la mémoire nationale, oubliant jusqu'à son nom ; si un billet de 100 francs français à son effigie sur les deux faces, œuvre de Jean Lefeuvre, gravé par Poilliot & Piel, fut mis en circulation en 1964, il fut remplacé en 1979 par le billet à l'effigie du peintre Eugène Delacroix, et il fut retiré en 1986. Surtout, on ne comprend plus son art de dire et, encore moins, ce qu'il dit : l'honneur, le service exalté de l'idéal, la loyauté.

Si le Corneille auteur de comédies fut comparé à Molière ; si le Corneille auteur de tragédies fut comparé à Racine ; s'il est incontestable qu'ils sont les trois dramaturges les plus importants de la scène française du XVIIIe siècle, il faut cependant ne pas oublier que les souverainetés respectives de Molière et de Racine sur la comédie et la tragédie, Corneille les exerça avant eux, et que lui seul sut offrir une telle diversité.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

[andur@videotron.ca](mailto:andur@videotron.ca)

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

[www.comptoir litteraire.com](http://www.comptoir litteraire.com)