

CORNEILLE

Pierre CORNEILLE

Rouen 1606 - Paris 1684

Académicien

« C'est le génie, cette aptitude que rien ne peut remplacer, et qui tient lieu de tout, qui a produit le grand Corneille. »

Melchior de GRIMM, *Correspondance*,
15 janvier 1754.

« Corneille, sincèrement méconnu. Nous ne l'aimons peut-être (sans y croire) que par habitude. Nous y sommes forcés. Il nous a été imposé en classe. »

Eugène IONESCO, *Notes et Contre-Notes*,
Gallimard, 1962.

Un demi-siècle de passion théâtrale

La jeunesse de l'auteur comique et tragique : de *Mélite* au *Cid*

Né à Rouen dans une famille de la moyenne bourgeoisie, Pierre Corneille était le fils d'un maître des Eaux et Forêts. Après de brillantes études chez les jésuites de Rouen (1615-1622), il fut reçu, en 1624, avocat stagiaire au parlement de Rouen, et, en 1628, son père lui acheta deux offices d'avocat. Mais ces charges, médiocres sur le plan de la hiérarchie sociale, ne lui permirent pas d'épouser celle qu'il avait choisie. Blessure sentimentale que la poésie sut exprimer : ses premiers vers, écrits en 1625, furent publiés en 1632 dans les *Mélanges poétiques*, et la déception amoureuse qui avait présidé à leur naissance fut évoquée dans un poème écrit en 1637, *L'Excuse à Ariste*. C'est aussi à cette aventure amoureuse qu'on rapporte l'inspiration de la première pièce, *Mélite ou les Fausses Lettres*, une comédie jouée en 1629, à Paris, où elle connut un prodigieux succès. Nonobstant les scènes consacrées à la folie, cette pièce inaugura un cycle de comédies qui, à partir du modèle de la pastorale, décrivent avec réalisme l'amour dans le milieu mondain de la capitale : *La Veuve ou le Traître trahy* (1631), *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale* (1632), *La Suivante* (1633). Comédies sentimentales et morales, elles évoquent avec humour et amertume les deux forces opposées : l'amour et l'argent. Parfaitement intégrée à cet univers impitoyable, la comédie de *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* (1634) s'en démarque pourtant par la figure

exceptionnelle d'Alidor, personnage tourmenté et cruel.

Les créations de Corneille permirent la résurrection du genre comique, confondu jusqu'alors avec la farce, et méprisé pour la grossière bouffonnerie qui en était le principal ressort. Résurrection qui en fit rapidement un dramaturge connu ; en 1633, l'archevêque de Rouen l'invita à composer des vers en l'honneur du roi : ce fut le poème latin de l'*Excusatio* qui, outre l'éloge officiel, développe la conception comique de Corneille, et qui, avec celui de l'*Avis au lecteur de La Veuve*, pièce éditée en 1634, révèle un théoricien derrière le praticien de la scène. Le cycle comique fut interrompu en 1631 par une tragicomédie, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, qui illustre l'esthétique foisonnante des tragicomédies contemporaines et que Corneille a présentée comme le pari de faire tenir en vingt-quatre heures deux intrigues d'amour entrecroisées : des tentatives d'assassinat sur un premier couple d'amoureux entraînent l'incarcération et la condamnation d'un innocent et ont pour conséquence indirecte un autre assassinat manqué, après une tentative de viol et l'éboulement du violeur par sa victime (le tout sur la scène même) ; mais le prince héritier arrive par hasard, en pleine forêt, le responsable de toutes ces violences et revient à temps au château pour sauver l'innocent Clitandre que le roi s'appropriait à faire exécuter.

Toutefois, pour être célébré et reconnu comme dramaturge, il fallait toucher au style sérieux, c'est-à-dire à la tragédie : ce fut chose faite en 1635 avec *Médée*, pièce aujourd'hui oubliée mais dont le succès est attesté. Elle confirma le renouveau du genre tragique, inauguré peu de temps auparavant avec *Hercule mourant* de Rotrou. Cependant, en 1636, fut jouée la pièce la plus baroque jamais écrite par Corneille, *L'Illusion comique*, rebaptisée en 1660 *L'Illusion* et qualifiée de « comédie » par son auteur : cette création échappe pourtant à toute classification générique, et, avec elle, Corneille se révélait à la fois expérimentateur audacieux et praticien magistral.

À cette époque, Corneille faisait partie des dramaturges protégés par Richelieu, les « Cinq Auteurs », aux côtés de Rotrou, Colletet, Boisrobert et L'Estolle, mais la participation du poète reste difficile à repérer : on ne lui attribue avec certitude que le troisième acte de *La Comédie des Tuileries* (1635). C'est enfin avec *Le Cid* que Corneille s'imposa en janvier 1637, comme le plus grand dramaturge de son temps : le déchirant conflit intérieur de Rodrigue et de Chimène marquait

l'apparition d'un nouveau ressort tragique, tandis que l'éclatant triomphe de cette tragicomédie était amplifié par une querelle retentissante qui, partie des attaques jalouses des rivaux les plus directs (Mairet, Scudéry) de l'auteur, déboucha sur une condamnation des principes esthétiques de la pièce et d'où les théories dramatiques régulières sortirent renforcées et légitimées.

Même si des lettres de noblesse furent accordées à son père à la suite du *Cid*, Corneille sortit meurtri de la bataille.

L'apogée de l'auteur tragique : de *Horace* à *Andromède*

D'un silence de trois ans naquit la pièce qu'on considère comme sa première grande tragédie : *Horace*, en 1640. Les réticences des doctes n'avaient pas influencé le poète, qui soutint avec fermeté une conception du vraisemblable extraordinaire, construite sur la fidélité à l'Histoire. Mais sa tragédie respecte les règles, et Corneille entérina ainsi la leçon tirée de la querelle du *Cid*.

En 1641, Corneille épousa Marie de Lampérière, grâce à l'intervention de Richelieu, et son premier enfant, une fille, naquit l'année suivante. Sa légitimité de dramaturge s'accrut encore avec le triomphe de *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, à la fin de l'été 1642. Le succès public s'accompagna enfin de l'approbation des doctes, et Corneille s'imposa comme poète historien, par son aptitude, selon le mot de Guez de Balzac, à « remplir d'un chef-d'œuvre les vides de l'histoire » (lettre du 17 janv. 1643).

À la fin de l'année 1642, Corneille expérimenta la tragédie religieuse avec *Polyeucte*, qui, cette fois, mettait en scène le christianisme : audace qui explique un succès moins éclatant. À la mort de Richelieu (décembre 1642), Corneille écrivit quelques vers qui résument ses relations délicates avec le ministre :

*Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.*

En 1643, il présenta *La Mort de Pompée*, tragédie originale par la présence-absence du personnage principal, Pompée, dont seules les cendres occupent la scène, et qui reprend l'étude de la politique romaine en dehors de Rome, inaugurée avec *Polyeucte*. Peu de temps après, réaffirmant sa capacité à être un auteur comique, et prolongeant de la sorte ses toutes premières créations, il fit jouer, au Théâtre du Marais, *Le Menteur*, comédie imitée de la *comedia* espagnole : on y retrouve les préoccupations amoureuses de la jeunesse

parisienne, auxquelles s'ajoute la complexité de l'intrigue, due à la multiplicité des inventions d'un menteur virtuose. Les réalités du monde étaient plus rétives à Corneille : alors qu'il avait réussi à innover dans le domaine de la protection des droits d'auteur avec *Cinna*, il tenta en vain d'obtenir l'exclusivité de la représentation pour certaines de ses pièces et fut candidat malheureux à l'Académie française en août 1644. Il fit néanmoins paraître, à la fin de l'année, une édition regroupant toutes ses premières œuvres. Le Théâtre du Marais, qui avait brûlé au mois de janvier 1644, accueillit à sa réouverture, en octobre suivant, deux nouvelles pièces : une comédie, *La Suite du Menteur*, et une tragédie, *Rodogune, princesse des Parthes*, qui fut l'un de ses plus grands succès et demeura sa pièce préférée.

Avec *Rodogune*, Corneille renouait d'ailleurs avec sa première création tragique : le personnage de Cléopâtre, dans la pièce de 1645, prolongeait la jalousie infanticide de la *Médée* de 1635, et annonçait la cruauté de la Marcelle de *Théodore, vierge et martyre*. Cette dernière tragédie, représentée pendant la saison 1645-1646 au Théâtre de Marais, fut un échec, attribué par les contemporains au choix d'un sujet jugé inconvenant (une vierge chrétienne, sauvée d'un bordel à soldats). Dans ces deux pièces, Corneille tirait le genre tragique vers la violence et le pathétique, avant de l'infléchir, un an plus tard, vers une nouvelle voie, avec la création d'*Héraclius, empereur d'Orient* pendant la saison 1646-1647 : l'intrigue en repose sur un mystère d'identité qui autorise une extrême complexité. Considérée à tort comme une résurgence de la tragicomédie, cette pièce connut une grande postérité, dont le rejeton le plus célèbre fut *Timocrate*, la tragédie du jeune frère de Corneille, Thomas, en 1656 (le plus grand triomphe théâtral du XVII^e siècle). Après un deuxième échec en novembre 1646, Corneille fut enfin élu à l'Académie française, le 22 janvier 1647. Son interprète favori, Floridor, ayant quitté cette année-là le Marais pour l'Hôtel de Bourgogne, le poète confia désormais son répertoire à la troupe des Comédiens du roi. La mode des pièces à grand spectacle se développant, Mazarin lui commanda une tragédie à machines, *Andromède*, afin de donner une réplique française aux opéras italiens.

La Fronde : les expériences et la retraite

En 1648, parut la deuxième partie de l'édition collective de ses *Œuvres*, dans laquelle la « tragicomédie » du *Cid* fut rebaptisée « tra-

gédie ». Mais, cette année-là, les troubles politiques se multiplièrent avec la première vague de révolte, dite *Fronde parlementaire*. La saison théâtrale de 1648-1649 fut donc ruinée, et *Andromède* ne fut jouée qu'au début de l'année 1650, dans la salle du Petit-Bourbon. Les princes (Condé, Conti, Longueville) étaient alors arrêtés, et ce spectacle sembla signaler l'apaisement des tumultes politiques. Corneille, resté fidèle à Mazarin, vendit ses charges d'avocat pour pouvoir accepter sa nomination au poste de procureur des États de Normandie. Aussi Condé et ses alliés virent-ils, dans sa nouvelle pièce, jouée, elle aussi, pendant la saison 1649-1650, *Don Sanche d'Aragon*, une œuvre favorable au cardinal, qui justifiait son rôle auprès de la reine : on y retrouve le mystère de l'identité, suivi de la reconnaissance finale, procédé qui a longtemps fait considérer la pièce comme un simple drame romanesque. C'est oublier sa qualité de « comédie héroïque », première création de ce type par Corneille, qui en précise la poétique dans le texte de l'*Épître à M. Zylichem*, publiée en 1650 avec la pièce : la comédie héroïque bannit le péril tragique qui touche les personnages liés par le sang, l'amour, ou l'affection. Un nouveau modèle tragique apparut dans *Nicomède*, en février 1651 : le héros éponyme de la tragédie demeure parfait, maniant l'ironie avec grâce, se défendant noblement des complots, et refusant les tentations machiavéliques de la Cour. Mais sa fidélité politique desservit le dramaturge : à la faveur de la paix civile, le précédent gouverneur de Normandie reprit sa charge, et Corneille demeura privé de fonction officielle. La fin de l'année 1651 vit la première de *Pertharite, roi des Lombards* : la pièce fut un échec total, en partie pour des raisons d'actualité, la réflexion politique, centrée sur l'usurpation et le refus des maximes du machiavélisme, n'étant pas sans évoquer la situation de la France, à un moment où Condé, rebelle à son roi, cherchait l'alliance de l'Espagne et de l'Angleterre. En 1653, l'édition de la pièce permit à Corneille de tirer les leçons littéraires de cet échec et de dire adieu au théâtre. Le dramaturge abandonna en effet la scène pendant près de sept ans. Mais le poète mit à profit cette interruption pour travailler à la traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* (traduite en vers français), sans doute déjà commencée : s'il n'en fut pas le premier traducteur (il y eut des traductions dès le x^ve siècle), c'est à lui que revint l'initiative d'une traduction en vers : publié en 1651 pour les livres 1 et 2, en 1654 pour le livre 3,

l'ensemble fut imprimé en mars 1656, et le succès de cette œuvre fut prodigieux.

Le retour à la scène : du magistère théâtral à la désaffection relative du public

En 1658, grâce à Pellisson, Corneille fut présenté au surintendant Fouquet, qui lui proposa de renouer avec la scène (ce que le dramaturge refusa d'autant moins qu'il était alors pauvre et père de six enfants) : pièce de commande, la tragédie d'*Œdipe* remporta un grand succès, le 24 janvier 1659, à l'Hôtel de Bourgogne ; elle appartient au cycle cornélien du mystère de l'identité, comme le souligne l'inflexion que Corneille confère au mythe en opposant deux personnages susceptibles d'être Œdipe. C'est aussi de ces années 1658-1659 qu'on date les célèbres *Stances à Marquise* (publiées en 1660, dans la 5^e partie des *Poésies choisies* de Sercey), sorte de mise à jour du célèbre sonnet de Ronsard à Hélène (« *Quand vous serez bien vieille...* ») — stances dont la dédicataire serait M^{lle} du Parc, actrice de la troupe de Molière, qui s'était, tout récemment, produite à Rouen, en 1658. Sincère ou fictif, c'est un bel exemple littéraire de dépit amoureux qu'offrent ces vers :

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

*Le temps aux plus belles choses
Se plat 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, Corneille fit paraître ses œuvres complètes en trois volumes, introduisant chacun des volumes par un *Discours sur l'art dramatique*, ainsi que par des *Examens des pièces* contenues dans le volume : cet ensemble de textes lui permettait de passer de la pratique à la théorie, afin de défendre ses choix dramaturgiques contre la critique. En 1661, il fit triompher au Marais une seconde pièce à machines, *La Toison d'or*, pièce de commande, commencée depuis 1656 et dont la fêerie et la magie illustrent avec faste la récente paix des Pyrénées (1659). Un autre grand succès salua la représentation de *Sertorius* au Marais, en février 1662 : Corneille y reprenait l'un de ses thèmes politiques favoris, avec l'analyse de la politique extérieure de Rome, et plaçait explicitement cette pièce dans la lignée de *La Mort de Pompée*. La même année, les frères Corneille quittèrent définitivement Rouen pour s'installer à Paris. Avec *Sophonisbe*, jouée à l'Hôtel de Bourgogne en janvier 1663, Corneille voulut récrire à sa manière la tragédie la plus estimée de son ancien rival, Mairet, mais ne réussit pas à la faire oublier. D'Aubignac, qui n'avait pas supporté que Corneille eût contesté ses principes esthétiques dans ses *Discours* de 1660, en profita pour attaquer la pièce, et la querelle de la *Sophonisbe* fut l'occasion, pour Corneille, de préciser, dans l'avis *Au lecteur*, une véritable poétique de l'Histoire. En juin 1663, il figura parmi les premiers bénéficiaires des gratifications royales accordées aux gens de lettres : il toucha une pension annuelle jusqu'en 1674. Après la révocation, pour vérification, de toutes les lettres de noblesse en 1664, il réussit, en 1665, à obtenir confirmation des siennes. Ayant déjà consacré des poèmes de louanges au roi en 1663 et 1665, le poète en dédia un chaque année au souverain à partir de 1667.

En 1664, Corneille donna *Othon* à l'Hôtel de Bourgogne : la pièce raconte la prise du pouvoir par un ancien compagnon de débâche de Néron, Othon, devenu vertueux au point d'être prêt à sacrifier son ambition à l'amour, mais qui, renonçant aux complexes stratégies matrimoniales, est acculé au coup d'État pour sauver sa vie menacée par les intrigants d'une cour corrompue. Le succès relatif de la pièce ne l'empêcha pas de constituer une nouvelle formule dramatique, qui fait naître la tragédie dans l'équilibre d'une politique matrimoniale.

C'est à cette veine que ressortissent les deux tragédies suivantes, *Agésilas*, jouée en 1666 à l'Hôtel de Bourgogne, et *Attila, roy des Huns*, créée en 1667 par la troupe de Molière. L'échec d'*Agésilas* s'explique par la nouveauté d'un poème dramatique entièrement écrit en vers libres, et par l'absence du péril de mort, traditionnellement attendu dans le genre tragique. Quant à *Attila*, qui eut un succès très honorable, la postérité, pour ravalier cette tragédie au rang de pièce ratée, œuvre d'un génie déclinant, lui a opposé le triomphe de l'*Andromaque* de Racine (qui ne fut créée que six mois plus tard), l'absence de toute nouvelle pièce de Corneille durant deux ans (découragement ?), enfin la cruelle, mais très tardive (1701) épigramme de Boileau :

*Après l'Agésilas
Hélas !
Mais après l'Attila
Holà !*

Élaborée à partir du dénouement quasi providentiel (mais historique) de la mort brutale d'Attila causée par une hémorragie nasale, cette belle tragédie s'organise autour de quatre personnages qu'Attila tient en son pouvoir : deux princesses, Honorie, sœur de l'empereur romain Valentinien, et Ildione, sœur du roi des Francs Méroüé, entre lesquelles il doit choisir ; deux rois, Ardaric et Valmir, qui sont, en apparence, ses alliés, mais, en fait, ses prisonniers. Au milieu de ces deux couples d'amoureux se tient la magnifique figure du tyran, monstre qui, sur la scène, contient ses fureurs et dissimule ses crimes sous le masque d'un diplomate retors et sadique, et qui paralyse ses victimes par les dilemmes auxquels il les confronte. L'outrance du héros et l'horreur qu'il inspire peuvent expliquer la tiédeur de l'accueil.

L'Office de la sainte Vierge, traduit en François tant en vers qu'en prose [...] parut en 1670. À la fin de la même année, une semaine après la première de *Bérénice* de Racine, à l'Hôtel de Bourgogne, eut lieu celle de *Tite et Bérénice*, intitulée « comédie héroïque » et confiée à la troupe de Molière. Devant le succès mitigé de sa pièce, Corneille accusa les comédiens de Molière et mit en cause leur incapacité dans le jeu tragique : aussi Molière refusa-t-il *Pulchérie*, en 1672. Corneille et Molière collaborèrent pourtant pour la tragédie-ballet de *Psyché* (attribuée à Molière), créée en janvier 1671 et qui remporta un immense succès : Corneille versifia de façon éblouissante le canevas établi par Molière. En novembre 1672 donc, Corneille donna sa dernière comédie héroïque,

Pulchérie, à la troupe du Marais, et elle paraît avoir rencontré un succès honorable : cette belle pièce méconnue raconte comment l'héroïne, qui aurait épousé Léon si le Sénat l'avait élu empereur, décide de renoncer à lui dès lors que c'est elle qui a été élue impératrice ; contrainte de faire monter sur le trône un époux vraiment digne d'elle, elle doit se détacher de Léon, que de nombreuses voix jugent encore trop inexpérimenté, et elle épouse le vieux sénateur Martian, à condition de conserver sa virginité. Étonnante transformation d'un sujet issu de l'hagiographie chrétienne — Pulchérie avait, depuis toujours, consacré sa virginité à Dieu — et méditation sur les sacrifices impliqués par le pouvoir suprême :

Je suis Impératrice, et j'étais Pulchérie.
(*Pulchérie*, III, 1, v. 754)

La dernière pièce de Corneille fut une tragédie, ultime confrontation entre l'héroïsme et la raison d'État, où la simplicité de l'action rejoint la pureté de l'épique : *Suréna, général des Parthes* fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne en décembre 1674 ; ses extraordinaires qualités passèrent presque inaperçues, et elle céda la place, au bout de quelques semaines, à *Iphigénie* de Racine.

Dans sa relecture moderne de la *Poétique* d'Aristote, Corneille s'efforce de retourner aux sources des principes esthétiques du philosophe, pour les opposer aux interprétations étroites de ses commentateurs et continuateurs, en particulier l'abbé d'Aubignac, dont *La Pratique du théâtre* avait paru en 1657. Ainsi, Corneille fait du plaisir le but du poème dramatique ; contre l'interprétation réductrice du possible aristotélicien, il accepte tout ce qui peut aller au-delà du vraisemblable, dans la mesure où le sujet a la garantie de l'Histoire ou de la légende. Mais il se sépare aussi quelquefois d'Aristote, lorsque celui-ci n'a pas prévu les inflexions qu'il a fait subir à l'esthétique tragique : il justifie son choix de héros tout vertueux contre la conception du personnage ni tout à fait bon ni tout à fait méchant ; et cette nouvelle esthétique héroïque engage une poétique de l'admiration qui se combine avec les effets tragiques traditionnels que sont la frayeur et la pitié.

En juin 1675, Corneille disparut de la liste des gratifications royales, et, lorsque, en 1678, il sollicita Colbert, il ne reçut pas de réponse. Pourtant, son théâtre (du *Cid* à *Sertorius*) avait retrouvé la faveur du roi et de la Cour, mais il lui fallut attendre ses toutes dernières années pour que les gratifications fussent

rétablies. Assidu aux séances de travail de l'Académie française jusqu'à ses derniers mois, il mourut le 1^{er} octobre 1684, dix ans après avoir cessé d'écrire pour le théâtre. C'est son frère Thomas qui, élu à l'unanimité, lui succéda sous la Coupole, au même fauteuil (occupé, deux siècles plus tard, par Hugo !), et, ironie de l'histoire littéraire, c'est son jeune et grand rival Racine qui, en sa qualité de directeur, prononçant la réponse au discours de réception de Thomas, proclama le plus vibrant éloge funèbre de Pierre, en des termes qui, au-delà des flatteries d'usage, disent assez la place centrale occupée alors et depuis par le seul que la postérité ait retenu sous le patronyme de Corneille : « *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 dignité, et en même temps quelle prodigieuse variété dans les caractères ! [...] 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 » (Réponse au Discours de réception de M. Thomas Corneille à l'Académie française, 2 janv. 1685).*

D'une vie longue de plus de trois quarts de siècle et riche de plus d'un demi-siècle de production littéraire, Corneille a laissé plus d'une trentaine de pièces de théâtre, dans tous les genres et les registres (sans compter quantité de poésies de circonstance) ; variété exceptionnelle qu'on redécouvre enfin, après trois siècles où l'on se contenta de célébrer celui que Péguy, grand admirateur, tenait pour « le plus grand de tous les tragiques » (Victor-Marie, comte Hugo, 1910), et qu'on qualifia au moins 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). On n'a, bien évidemment, jamais oublié d'associer à la célébration les deux grands rivaux : Molière pour le comique, et Racine pour le tragique « moderne ». Il est incontestable que

ce trio représente les trois dramaturges les plus importants de la scène française du XVII^e siècle. Pour autant, il faut se ressouvenir que les souverainetés respectives de Molière et de Racine sur la comédie et la tragédie, Corneille les exerça sur tous les genres et que lui seul sut offrir une telle diversité, du rire aux larmes, dont l'exemple le plus étonnant, aujourd'hui encore, reste *L'illusion comique*, cette voluptueuse déclaration d'amour au théâtre.

Un théâtre de la mise à l'épreuve

Tout au long de sa carrière, Corneille n'a cessé d'inventer des formes ou des formules dramatiques nouvelles (en début de carrière, la comédie d'amour et de mœurs qui met la jeune amoureuse, presque absente de la comédie à l'italienne, sur un pied d'égalité avec le jeune premier, ce dont se souvint Marivaux : vingt ans plus tard, la comédie héroïque), d'exploiter, jusqu'à leurs plus extrêmes possibilités, les virtualités inscrites dans chacun des genres auxquels il s'attaquait (la tragédie avec *Le Cid*, puis la tragédie), n'hésitant pas à heurter quelquefois les attentes du public et à s'aliéner les critiques savants, en pliant les préceptes de l'art à sa propre dramaturgie. S'il fut le dernier de sa génération à s'aventurer sur le terrain de la tragédie historique et politique, sa quête constante 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) — le conduisit à charger son théâtre, plus fortement que tous ses rivaux, de valeurs humaines, et tout particulièrement politiques. C'est pourquoi l'ensemble de son théâtre sérieux se donne à lire comme une série, constamment variée, de mises à l'épreuve du rapport de l'homme au monde, à la cité et à Dieu.

Mais, avant tout, la tragédie cornélienne est une constante mise à l'épreuve du genre même de la tragédie. Là où ses confrères considéraient simplement la tragédie comme le récit d'une illustre infortune fondée sur le renversement du bonheur au malheur, Corneille a trouvé, chez Aristote, la confirmation de ce qu'il avait déjà expérimenté dans *Le Cid* et que pourtant les théoriciens aristotéliciens de son temps lui avaient reproché au nom de la vraisemblance : que les violents conflits entre proches, par définition invraisemblables (il n'est pas vraisemblable qu'une fille conti-

nue d'aimer et accepte d'épouser le meurtrier de son père, ni qu'une mère songe à faire mourir ses enfants), sont les plus susceptibles d'engendrer les émotions tragiques que sont la crainte et la pitié. Mais, en même temps, la conception moderne du héros « généreux » (qui n'est pas propre à Corneille), issue de l'épopée, du roman et de la tragicomédie, et sa propre conception de l'identification théâtrale (le public aime les héros qui n'ont pas de sang sur les mains) l'empêchaient de mettre en scène ces héros coupables de crime par aveuglement ou par faiblesse — que reprit, pour sa part, Racine. Après avoir échoué à combiner harmonieusement ces deux paramètres dans *Horace* (où le même personnage passe, en quelques heures, de l'exploit héroïque au crime infamant), Corneille s'est attaché à tenter de résoudre la contradiction qui consistait à créer une tragédie *héroïque*. Pour cela, il a exploré deux types d'intrigues, les unes établissant une distinction des plans qui permettent au héros de paraître coupable tout en restant innocent (notamment *Cinna*, *Polyeucte*, *Suréna*), les autres opposant des héros quasiment immobiles à des usurpateurs et des tyrans qui les oppriment et menacent leur vie (*Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*, *Attila*). De là sa préférence pour des intrigues à situation bloquée (la forme la plus forte du fameux dilemme cornélien), génératrices d'un pathétique intense, et nécessitant (sauf exception : voir *Suréna*) un événement inattendu (coup de théâtre) pour sortir de l'impasse tragique. Dès lors, peu importe que la tragédie, pour se terminer de façon heureuse, exige un coup de théâtre qui sauve le héros. C'est que le tragique cornélien repose moins sur l'enchaînement des événements qui conduisent à une mort inéluctable que sur la situation portuese de violence, et donc sur l'étendue des affrontements entre les personnages. En même temps, placer des héros parfaits au centre de ces intrigues fondées sur des violences entre proches permet de susciter, aux côtés de la crainte et de la pitié, une autre émotion : l'admiration devant la réponse fournie par le héros à la situation pitoyable dans laquelle il est placé. C'est ainsi que Corneille, en cherchant à adapter les préceptes d'Aristote au théâtre de son temps, a créé une tragédie moderne qui n'a d'équivalent ni dans l'Antiquité ni sur les autres scènes européennes. Quant à l'originalité de son style, elle ne tient pas uniquement à quelques maximes de douze syllabes marmoréennes comme :

À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.
(*Le Cid*, II, 2, v. 434)

En effet, la rhétorique cornélienne est d'abord celle d'un public formé aux disciplines de l'art oratoire par les collègues des jésuites, et, surtout, elle est au service de la dramaturgie (comme l'a justement analysé Marc Fumaroli). Par exemple, la syntaxe de la phrase accompagne l'insinuante argumentation d'un Flaminius :

Songez mieux ce qu'est Rome et ce qu'elle peut faire,
Et si vous vous aimez, craignez de lui déplaire.
(*Nicomède*, II, 2, vv. 903-904)

Les constructions binaires et antithétiques explicitent les dilemmes, intensifient les conséquences, rationalisent les désirs et les sentiments d'une Chimène refusant

Qu'un même jour commence et finisse [son] deuil,
Mettre en [son] lit Rodrigue et [son] père au cercueil.
(*Le Cid*, V, 7, vv. 1833-1834 [texte de 1637])

Cependant, ce style baroque du premier *Cid* est celui que Corneille dut lisser pour suivre les doctes et le goût dominant. La contrainte s'exerça aussi sur son vocabulaire mais sans en effacer une diversité principalement créée par les comédies. S'éloignant des procédés comiques traditionnels, il s'efforce d'y imiter la « conversation des honnêtes gens » et, pour trois fois moins d'étendue de texte, y emploie autant de mots (3 532 en moyenne) que dans les tragédies (3 560). Dans le total, si « amour », « cœur » (renvoyant tantôt au courage, tantôt à l'amour), « âme », « bien », « grand », « beau », « faire », « pouvoir » et « vouloir » ont une fréquence globale particulièrement élevée, il est des mots attachés à une seule pièce, tels « collation » dans *Le Menteur*, et « baptême » dans *Polyeucte* (d'après les minutieux relevés de Charles Müller). La rhétorique elle-même trouve ses plus belles réussites quand elle ouvre l'espace de l'action à côté de celui du discours, comme lorsque Rodrigue jette au comte :

Marchons sans discourir,
(*Le Cid*, II, 2, v. 439)

quand elle exhibe la théâtralité dans la menace de Matamore :

Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards
(*L'illusion comique*, II, 2, v. 244)

quand elle dévoile la supériorité de la mort d'amour immédiate sur une prétendue survie assurée par les descendants :

Quand nous aurons perdu le jour qui nous éclaire,
Cette sorte de vie est bien imaginaire,
Et le moindre moment d'un bonheur souhaité
Vaut mieux qu'une si froide et vaine éternité.
(*Suréna*, I, 3, vv. 309 à 312)

quand le lyrisme associe d'autres mètres à l'alexandrin, comme le décasyllabe :

C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire,
Et cependant c'est moi qui vous le dis.
(*Psyché*, III, 3, vv. 1076-1077)

ou comme l'octosyllabe — association dont l'un des plus célèbres exemples reste les stances de Polyeucte :

Source délicieuse en misères féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachements de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés ?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre !
Toute votre félicité
Sujette à l'instabilité
En moins de rien tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre
Elle en a la fragilité.
(*Polyeucte*, IV, 2, vv. 1105-1114)

ou même l'octosyllabe et l'hexasyllabe, alternés dans les stances de Rodrigue :

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
Ô Dieu, l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène !
(*Le Cid*, I, 6, vv. 291 à 300)

quand l'alexandrin porte le cri à quoi se résume toute l'action :

— Rodrigue, qui l'eût cru ? — Chimène, qui l'eût dit ?
(*Le Cid*, III, 4, v. 987)

Je te suis odieuse après m'être donnée !
(*Polyeucte*, IV, 3, v. 1252)

enfin, quand il se fait trimètre élégiaque, bien avant le romantisme :

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.
(*Suréna*, I, 3, v. 268)

Théâtre de la mise à l'épreuve, l'œuvre de Corneille est aussi une mise à l'épreuve du théâtre, sous toutes ses formes : dramaturgie, scénographie, versification. Et si sa langue paraît parfois difficile, notamment par rapport à celle d'un Racine, c'est qu'une génération les sépare, Corneille étant un auteur déjà reconnu à la mort de Louis XIII (1643).

Une postérité injustement réductrice

Sa devise (« *Je sais ce que je vaudrais et crois ce qu'on m'en dit* ») — que Chateaubriand, dit-on, fit aussi sienne — explique qu'il n'ait pas eu que des amis... La gloire de Corneille fut néanmoins immédiate et ininterrompue, sa place dans notre panthéon littéraire étant d'emblée l'une des toutes premières, même si, de Voltaire — dont les avis varièrent beaucoup — à Léautaud en passant par Zola, les jugements plus ou moins acides ne manquèrent pas, qui reconnaissaient certes sa gran-

deur mais en soulignaient aussi les limites prétendues : artifice, convention, passivisme. Ses œuvres ont connu, elles, des postérités diverses, même si *Le Cid*, *Horace* et *Cinna* ont longtemps constitué le trio majeur retenu par les générations. Telle est d'ailleurs l'une des ambiguïtés de cette gloire immense : Corneille fut exclusivement célébré comme tragédien. Il a fallu attendre le dernier quart du xix^e siècle pour que soit réellement reconnu l'auteur de comédies. Reconnaissance qui s'est traduite par une mutation éditoriale et pédagogique décisive : les collections de « classiques scolaires », durant des décennies, ne proposaient que les tragédies — jusqu'aux années 1970, les programmes scolaires en prévoyaient l'étude d'une demi-douzaine, au trio majeur s'ajoutant *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 dramaturgique de Corneille. Une forme, aussi amusante qu'inattendue, de cette reconnaissance fut la fin, imaginée par Tristan Bernard et chantée par Georges Brassens, des *Stances à Marquise* :

Peut-être que je serai vieille,
Reprit Marquise, cependant,
J'ai vingt-cinq ans, mon vieux Corneille,
Et je l'emmerde, en attendant.

Irrévérence qui reste aussi une forme d'hommage implicite à celui qui ne fut pas que le « grand » et « vieux » Corneille.

ŒUVRES

Le Cid

Tragicomédie en 5 actes — comportant respectivement 6, 8, 6, 5 et 7 scènes — et en vers (1840, dont 1 804 alexandrins), représentée pour la première fois au Théâtre du Marais, au début du mois de janvier 1637, et publiée à Paris le 23 mars 1637. L'intrigue est tirée d'une comedia de l'Espagnol Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid* [Les Enfances du Cid] (1612 ou 1618).

À Séville, alors que le projet de mariage entre Rodrigue et Chimène satisfait leurs deux familles, Don Gormas, père de Chimène, jaloux de Don Diègue, père de Rodrigue, le soufflette. Trop âgé pour riposter (Ô rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie [II, 4, v. 237]), Don Diègue en appelle à son fils (Rodrigue, as-tu du cœur ? [I, 5, v. 261]). Ce dernier, déchiré entre son honneur et son

amour, crie son écartèlement en de célèbres stances (I, 6), puis venge son père en tuant Don Gormas après l'avoir provoqué (*Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années.* / [...] *À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire* [II, 2, vv. 405-406 et 434]). Chimène, à son tour, obéit à son devoir, non sans réticence (*Va, je ne te fais point* [III, 4, v. 963]), et poursuit en justice le meurtrier de son père. Mais Rodrigue devient « Le Cid » (le « seigneur » : le même mot a donné le maghrébin *sidi*) en sortant victorieux d'un combat contre les Mores, dont il fait lui-même le récit : *Sous moi donc cette troupe s'avance, / Et porte sur le front une mâle assurance. / Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort / Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port, /*

Tant, à nous voir marcher avec un tel visage, / Les plus épouvantés reprenaient leur courage (IV, 3, vv. 1257 à 1262). Chimène ne peut, dès lors, obtenir de la justice royale qu'un duel judiciaire, épreuve facilement surmontée par Rodrigue. Le roi donne alors Chimène à Rodrigue, tout en repoussant le mariage à une date ultérieure.

L'intérêt de la pièce réside dans la qualité de l'obstacle qui sépare les héros : l'intense conflit moral, qualifié, depuis, de dilemme « comélien », inaugure le règne de l'obstacle intérieur, traçant ainsi la voie de la crise tragique.

Avec le célèbre comédien Mondory dans le rôle de Rodrigue, le succès fut tel que trois représentations eurent lieu au Louvre, et deux au Palais-Cardinal. Un si grand triomphe rendit Corneille orgueilleux, et ses ennemis, jaloux : une querelle très violente éclata, avec les contributions acerbes de Mairet et de Scudéry, le premier accusant Corneille de plagiat, et le second, d'incapacité. Tandis que les pamphlets se multipliaient, Scudéry réclama l'arbitrage de la jeune Académie française qui tenta de se dérober jusqu'à ce que Richelieu la contraignît à prendre position. En décembre 1637, elle fit connaître *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragédie comédie du Cid*, rédigés pour l'essentiel par Chapelain, et déclara que la pièce péchait contre la vraisemblance, tant sur le plan dramaturgique que sur le plan moral : trop d'événements s'entassaient en vingt-quatre heures, Chimène apparaissait comme une fille dénaturée et le sujet lui-même était jugé invraisemblable (une fille n'épouse pas le meurtrier de son père). *Le Cid* et sa querelle faisaient triompher les théories régulières et marquaient ainsi l'avènement de la tragédie classique : lors de la première édition collective de ses *Œuvres*, en 1648, Corneille débaptisa sa pièce et la qualifia de « tragédie ».

Néanmoins, le succès de la pièce ne se démentit jamais. Le public eut raison des doctes : En vain contre *Le Cid* un ministre se ligue, / Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue (Boileau, *Satires*, IX, vv. 231-232). La pièce devint, au sens propre, un classique, étudiée par des générations d'élèves ; de nos jours, le cas échéant, elle reste la seule œuvre de Corneille presque systématiquement étudiée en classe. En 1951, la représentation du *Cid*, mis en scène par Jean Vilar, avec Gérard Philippe dans le rôle de Rodrigue, fut un véritable triomphe, que n'égalait pas le succès de la mise en scène de Francis Huster en 1985.

Cinna ou la Clémence d'Auguste

Tragédie en 5 actes — comportant respectivement 4, 2, 5, 6 et 3 scènes — et en vers (1 780 alexandrins), représentée pour la première

fois au Théâtre du Marais, en 1642, et publiée, à Paris, en janvier 1643. L'intrigue s'inspire du *De clementia* de Sénèque.

Émilie a demandé à Cinna la tête de l'empereur Auguste, afin de venger la mort de son père. Pour satisfaire la jeune fille, Cinna, aidé de son ami Maxime, favori, comme lui, de l'empereur, déconseille à Auguste, découragé, d'abdiquer et s'appuie sur les aspirations républicaines des Romains pour organiser une conjuration. Mais Maxime, secrètement amoureux d'Émilie, comprend les réelles motivations de Cinna et trahit les conjurés. Contre toute attente, Auguste se montre magnanime (*Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose / Observe exactement la loi que je t'impose* [V, 1, vv. 1425-1426]) et pardonne à tous (*Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler ; / Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler* [...]) / *Et que vos conjurés entendent publier / Qu'Auguste a tout appris, et veut tout oublier* [V, 3, vv. 1707-1708 et 1779-1780]).

Le double intérêt de la tragédie réside, d'une part, dans l'évolution d'Auguste, qui passe du statut de tyran (*Si tel est le destin des grandeurs souveraines / Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines, / [...] Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre. / Quoi ! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné !* [IV, 2, vv. 1125-1126 et 1130-1131]) à celui de prince légitime, comme dans le tragique du rôle de Cinna, écartelé entre sa fidélité à Émilie et son admiration pour l'empereur (*Le sort vous est propice autant qu'il m'est contraire ; / Je sais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire* [V, 1, vv. 1553-1554]) ; et, d'autre part, dans une dramaturgie novatrice : *Cinna* marque l'avènement de la tragédie à retournement et à fin heureuse.

Corneille revendiqua, pour *Cinna*, les mérites du style : il vanta les « ornements de la Rhétorique » (*Examen*), et qualifia son style de « fort » et « majestueux » dans l'*Examen de Polyeucte*.

L'approbation unanime que reçut *Cinna* consacra Corneille comme le premier dramaturge de son temps. La publication de la pièce marqua une révolution dans le domaine de l'édition : Corneille fit établir le privilège à son nom, et imprimer la pièce à ses frais à Rouen, pour pouvoir revendiquer ensuite ses droits à un éditeur parisien.

Lors de la première édition collective de ses *Œuvres*, en 1648, Corneille modifia le titre de sa pièce, qui devint simplement *Cinna*. Le succès des premières représentations se maintint jusqu'à la fin du siècle. Au XIX^e siècle, la pièce connut le succès grâce au comédien Talma, puis à la grande Rachel. Au XX^e siècle, elle fut célébrée par Gide : « Je relis une fois de plus *Cinna* avec un ravissement et une admiration extrêmes. Il me paraît de nouveau que c'est la pièce de Corneille

que je préfère ; elle n'a point la soufflure de certaines autres et c'est tout naturellement qu'elle s'élève aux régions les plus sublimes. Écrivit-il jamais vers plus denses, d'une sonorité plus belle, d'une syntaxe plus hardie ? » (*Journal*, 28 févr. 1941). Après Jean Vilar en 1954, Jean-Marie Villégier reprit la pièce en 1984, à la Comédie-Française. Tout comme *Horace*, autre tragédie « romaine » de Corneille, *Cinna* fut un « classique » pour des générations d'élèves, dont beaucoup étaient latinistes. De nos jours, elle n'est presque plus étudiée, ce qui explique son absence (ou sa disparition) aux catalogues des « classiques scolaires ».

Horace

Tragédie en 5 actes — comportant respectivement 3, 8, 6, 7 et 3 scènes — et en vers (1 782 alexandrins), représentée pour la première fois au Théâtre du Marais, en mai 1639, et publiée à Paris, en janvier 1641. L'argument en est repris de Tite-Live.

Pour éviter l'honneur d'une guerre qui décimerait Rome et Albe, chaque ville décide de choisir trois champions chargés de la représenter. L'honneur de défendre leur ville revient aux trois Horaces, pour Rome, et aux trois Curiaces, pour Albe. Mais devoir déchirant pour ces champions unis par des liens d'amour et de parenté : Horace est l'époux de Sabine, sœur des Curiaces, et Curiace doit épouser Camille, sœur d'Horace. La victoire d'Horace, seul survivant du combat, après une fuite qui désespère son père, le vieil Horace (*Que voulez-vous qu'il fit contre trois ? — Qu'il mourût, / Ou qu'un beau désespoir alors le secourût* [III, 6, vv. 1021-1022]), provoque la joie des Romains, mais le désespoir amoureux de Camille : celle-ci excite la colère de son frère en insultant Rome dans une tirade célèbre (*Rome, l'unique objet de mon ressentiment ! / Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant ! / Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore ! / Rome, enfin, que je hais parce qu'elle t'honore !* [IV, 5, vv. 1301 à 1304]), et Horace la tue (*Pénisse ainsi d'un châtement soudain / Tout ennemi de Rome et du peuple romain* [IV, 5, vv. 1321-1322]). Son statut de héros, sauveur de l'État, lui permet d'échapper au châtement judiciaire.

Outre la problématique politique qui esquisse les rapports entre le héros et la loi, l'intérêt de la pièce réside dans le caractère d'Horace, personnage accusé tantôt d'héroïsme et tantôt de barbarie ; et dans la situation tragique, et proprement comélienne, de personnages unis par les liens de l'amour et du sang, mais à jamais séparés par les exigences du devoir.

Après trois ans de silence, échaudé par la violence des critiques lors de la querelle du *Cid*,

Corneille soumit sa pièce à un comité d'académiciens qui désapprouva le meurtre de Camille, jugé invraisemblable, quoique historique, tandis qu'une représentation privée au Palais-Cardinal (en une sorte d'avant-première) gagnait l'approbation de Richelieu. Pourtant, la création de cette pièce fut loin de remporter le succès de la précédente, *Le Cid*, et Corneille lui-même manifesta plus tard des réserves sur le plan technique.

Rapidement considérée comme l'une des grandes tragédies de Corneille, elle fut fréquemment reprise jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. Tombée dans l'oubli au XVIII^e siècle, elle fut redécouverte au XIX^e avec le comédien Talma sous l'Empire, et plus tard avec la comédienne Rachel. Au XX^e siècle, la pièce fut jouée régulièrement, notamment par Jean-Pierre Miquel à la Comédie-Française, en 1971, ou par le Théâtre National de Chaillot, à la fin des années 1980. Pour des générations d'élèves, dont beaucoup étaient, en outre, latinistes, *Horace* constituait le second « classique » comélien, étudié après *Le Cid*, alors que, de nos jours, cette pièce l'est de moins en moins et connaît une désaffection marquée (parallèle, d'ailleurs, à celle de l'enseignement du latin).

L'illusion comique

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 3, 10, 12, 10 et 5 scènes — et en vers (1 688 alexandrins), représentée au Théâtre du Marais pendant l'année théâtrale 1635-1636, et publiée en 1639, à Paris.

Dans le premier acte, Pridamant, à la recherche de son fils Clindor, vient consulter le mage Alcandre. Ce dernier fait alors apparaître, sous les yeux de Pridamant et des spectateurs, des « fantômes parlants » qui représentent la vie de Clindor. Les actes II, III et IV décrivent ainsi les aventures amoureuses de Clindor et de son maître, le capitaine Matamore, tandis que le dernier acte révèle un Clindor devenu grand seigneur : il meurt dans une embuscade. Mais, à la dernière scène, alors que Pridamant se désole de la mort de son fils, Alcandre dévoile les coulisses d'un théâtre : le dernier acte était la fin d'une tragédie jouée par la troupe de Clindor, devenu comédien.

Qualifiée d'« étrange monstre » par son auteur, la pièce est une habile fusion de plusieurs genres dramatiques, pastorale, comédie*, tragi-comédie*, tragédie*. Outre l'apologie du théâtre qu'elle développe (*À présent le théâtre / Est en un point si haut que chacun l'idolâtre* [V, 5, vv. 1645-1646]), son intérêt réside dans la géniale utilisation du « théâtre dans le théâtre » qui enchâsse l'un dans l'autre trois niveaux dramatiques différents, et dans le personnage de Mata-

more, le plus brillant fanfaron de toute l'histoire du théâtre. Corneille n'était d'ailleurs pas l'inventeur de ce personnage, d'origine espagnole, et qui fut repris ensuite par Mareschal (1637), Scarron (1647), Rotrou, Cyrano et Tristan l'Hermitte. Mais le succès de la pièce a beaucoup contribué à sa popularité tout au long du XVIII^e siècle.

La pièce fut probablement une commande de la troupe du Marais qui venait d'engager le comédien Bellemore spécialisé dans les rôles de capitaine, et elle remporta un grand succès.

Corneille se félicitait, en 1660, de voir encore sa pièce représentée malgré les irrégularités qui la mettaient aux antipodes des pièces « classiques ». Mais le XVIII^e siècle l'ignora, et le XIX^e la méconnut. L'année 1937 marqua la résurrection de la pièce, avec la mise en scène de Louis Jouvet au Théâtre-Français. En 1984, Giorgio Strehler, au Théâtre de l'Europe, créa l'événement, en insistant sur le caractère magique de la pièce. Considérée aujourd'hui comme expression remarquable du baroque théâtral français, elle est souvent représentée.

La Place Royale ou l'Amoureux extravagant

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 4, 7, 8, 8 et 8 scènes — et en vers (1 529, dont 1 505 alexandrins), représentée pour la première fois au Théâtre du Marais pendant la saison théâtrale 1633-1634, et publiée à Paris, en 1637.

Angélique et Alidor s'aiment ; mais ce dernier refuse l'aliénation du mariage et prétend toujours « que l'on soit libre au milieu de ses fers » (I, 4, v. 212). Pour s'affranchir de l'amour d'Angélique, il manœuvre afin de la pousser à rompre, sans prévoir que le dépit conduira la jeune fille à envisager d'épouser le premier venu. Alidor, désireux de rester maître de la destinée d'Angélique, la reconquiert avec la secrète intention de la faire enlever par son ami Cléandre. Mais un quiproquo fait échouer le stratagème, et Angélique comprend enfin la trahison d'Alidor. Meurtrie, elle entre au couvent, tandis qu'Alidor se félicite d'être resté libre.

Outre la description des déchirements de cœur de la jeunesse dorée de la capitale (le titre de la pièce désigne l'actuelle Place des Vosges, en plein Marais, dans le IV^e arrondissement de Paris, dont la construction, entre 1605 et 1612, était alors toute récente et qui constituait un haut lieu de la vie mondaine et aristocratique), l'intérêt de cette comédie se concentre sur la complexité du caractère « extravagant » d'Alidor, qui sa mauvaise foi et ses palinodies empêchent d'atteindre la grandeur des futurs héros comédiens.

Loin des procédés du comique traditionnel, le style de *La Place Royale* se caractérise par l'« en-

jouement » et la recherche du naturel, avec l'emploi d'expressions familières : *Vois-tu, je ne sais quoi me brouille la cervelle* (III, 8, v. 926). Dans ce souci de naturel, Corneille disloque facilement l'alexandrin (« On a fait qu'Angélique... — Eh bien ? — Hait Alidor [II, 6, v. 504] : — Alidor. — Qui m'appelle ? — Cléandre [IV, 2, v. 1001]).

Sous le titre *La Place Royale* était annoncée une autre création par les comédiens du roi : la pièce de Corneille, destinée au Théâtre du Marais, lui fit concurrence et remporta un bon succès, comme Corneille le reconnaît dans son *Excusatio* de 1634.

Il semble que *La Place Royale* ne soit pas restée au répertoire au XVIII^e siècle, car elle n'apparaît pas dans *Le Mémoire de Mahelot*, décorateur à l'Hôtel de Bourgogne. Après trois siècles d'oubli, le XIX^e siècle l'a redécouverte et jouée fréquemment.

Polyeucte martyr

« Tragédie chrétienne » en 5 actes — comportant respectivement 4, 6, 5, 6 et 6 scènes — et en vers (1 814 alexandrins), représentée au début de l'année 1643, et publiée, à Paris, cette même année. Corneille donne, dans son édition de la pièce, la traduction de sa source principale : la vie de Polyeucte reprise de Siméon Métaphraste (écrivain byzantin du X^e siècle) dans les *Vitae Sanctorum* de l'Allemand Laurent Surius (XVI^e siècle).

Polyeucte, seigneur arménien, vient d'épouser Pauline, fille de Félix, gouverneur romain d'Arménie. Or Sévère, chevalier romain devenu favori de l'empereur, est de retour en Arménie : Pauline et lui s'étaient aimés, mais Félix avait refusé leur union. Pauline, dans une entrevue avec Sévère, tout en reconnaissant une attirance toujours vive (*Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte* [II, 2, v. 505]), affirme sa fidélité à son époux (« Adieu, trop vertueux objet, et trop charmant / — Adieu, trop malheureux et trop parfait amant [II, 2, vv. 571-572]). Entre-temps, on apprend que Polyeucte, à peine converti au christianisme, a renversé les idoles païennes. En dépit des supplications de Pauline et des menaces de Félix (*Une telle insolence avoir osé paraître ! / En public ! à ma vue ! Il en mourra, le traître !* [III, 3, vv. 865-866]), Polyeucte reste inébranlable dans sa foi, qu'il réaffirme en de célèbres stances (IV, 2), avant de trancher : *Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix* (IV, 3, v. 1290). Mais, après son supplice précédé d'aucun remords (*Je le ferais encor, si j'avais à le faire* [V, 3, v. 1671]), la grâce touche Pauline et Félix, qui se convertissent (*Immolez à vos dieux ces deux nouveaux chrétiens. / Je le suis, elle l'est, suivez votre colère* [V, 6, vv. 1782-1783]), tandis

que Sévère s'engage à défendre la cause des chrétiens auprès de l'empereur.

Outre l'originalité du traitement théâtral du problème de la grâce, ce sont les caractères de Pauline et de Polyeucte, deux personnages qui se distinguent par leur renoncement aux « honteux attachements de la chair et du monde » (IV, 2, v. 1107), qui font tout l'intérêt de la pièce.

Corneille se flatte du caractère « touchant » du style de la pièce, résultat de l'« agréable mélange » des « tendresses de l'amour humain » avec « la fermeté du divin ».

Ce mélange audacieux du sacré et du profane, explique qu'une lecture privée de cette pièce, à l'Hôtel de Rambouillet, ait rencontré un accueil réservé. Mais la création de la pièce, au Théâtre du Marais, remporta un honnête succès.

Sa qualité de « tragédie chrétienne » explique aussi que *Polyeucte* fut la moins jouée des grandes tragédies de Corneille. Mais la pièce triompha sur scène grâce à ses interprètes, en particulier Rachel et Mounet-Sully au XIX^e siècle. Le XIX^e siècle la reprit souvent, jusqu'à la représentation au festival de Versailles en 1987, et à la mise en scène de Jorge Lavelli. Si elle constituait encore un « classique » dans les années 1970, la pièce a « fait les frais » du double recul du christianisme et de l'enseignement du latin et n'est, pour ainsi dire, plus du tout étudiée dans le cadre scolaire. Des quelques jugements portés sur elle, l'un des plus inattendus (dans l'ironie et la dérision) fut celui de Claudel : « Ce n'est nullement un chef-d'œuvre, oh là là, il s'en faut de beaucoup. Mais enfin c'est intéressant et l'action est bien menée, en dépit de toutes les invraisemblances, par un praticien qui sait son métier. Le style en dépit du sujet et de [quelques] passages assez fiers (bien peu) est d'une invraisemblable platitude et d'un bourgeoisisme cocasse. [...] les personnages (sauf Félix) sont psychologiquement inexistantes. [...] le seul personnage vraiment vivant est Félix. Il est impayable. C'est un bourgeois de Labiche » (*Journal*, nov. 1939). À l'inverse, celui de Péguy, un quart de siècle plus tôt, mêlait chaleur et gravité : « Voilà l'éclatante et unique beauté de Polyeucte : ce magnifique dévotement du Saint, du martyr et de Dieu même : nul manteau de vertu, de nos maigres vertus, [...] de nos fausses vertus. Nul manteau magique. Les tenants de la borine cause ne reçoivent nul armement frauduleux. Il est si rare que les tenants de la bonne cause ne reçoivent pas une merveilleuse armure, c'est-à-dire une armure frauduleuse ; c'est-à-dire il est si rare que les tenants de la bonne cause n'aient pas peur » (Note conjointe sur M. Descartes, 1914).

Rodogune, princesse des Parthes

Tragédie en 5 actes — comportant respectivement 5, 4, 6, 7 et 4 scènes — et en vers (1 844 alexandrins), représentée pour la première fois au Théâtre du Marais, pendant la saison théâtrale 1644-1645, imprimée à Rouen et publiée à Paris, en 1647.

L'histoire de *Rodogune* est reprise de l'historien grec Appien (I^{er} siècle).

Cléopâtre, reine de Syrie, doit désigner l'ainé de ses deux fils jumeaux, Séleucus et Antiochus : l'héritier du trône est assuré d'épouser la princesse parthe Rodogune. Tous deux aiment cette dernière, mais décident de s'en remettre au verdict maternel. Or Cléopâtre leur apprend qu'elle donnera le trône à celui de ses deux fils qui acceptera de mettre à mort Rodogune (*Point d'ainé, point de roi, qu'en m'apportant sa tête* [II, 3, v. 672]). Celle-ci, avertie du danger, renverse le marché, et promet d'épouser celui qui tuera la reine (*Vous devez la punir, si vous la condamnez ; / Vous devez l'imiter, si vous la soutenez* [III, 4, vv. 1037-1038]). Tandis que Séleucus renonce au trône et à l'amour, Antiochus parvient à fléchir Rodogune, qui avoue l'aimer (*J'aime ; n'abusez pas, prince, de mon secret ; / Au milieu de ma haine, il m'échappe à regret* [IV, 1, vv. 1205-1206]). Cléopâtre, après avoir essayé vainement de dresser Séleucus contre son frère, le fait assassiner, puis tente d'empoisonner Antiochus et Rodogune au moment de leur cérémonie nuptiale : mais, contrainte, devant leur refus, de boire la coupe mortelle qu'elle leur destinait, elle meurt en maudissant les futurs époux (*Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble, / Puisse naître de vous un fils qui me ressemble !* [V, 4, vv. 1823-1824]).

L'intérêt et la nouveauté radicale de la pièce résident dans le caractère de Cléopâtre, équivalent historique de la Médée mythique, et dans la situation des héros se débattant entre les mains d'un personnage qui les écrase.

Deux ans séparèrent la création de la pièce de sa publication en librairie, ce qui permit aux comédiens du Marais d'en conserver l'exclusivité, et obligea les comédiens rivaux de l'Hôtel de Bourgogne, désireux d'exploiter la faveur du public, à commander une trilogédie à Gabriel Gilbert sur le même sujet (*Rhodogune*, représentée en 1645 et publiée en 1646).

Pièce préférée de Corneille, malgré une construction complexe, *Rodogune* fut l'un de ses plus grands succès. Ce dernier ne fut pas démenti jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, époque à laquelle cette tragédie était encore l'une des œuvres de Corneille les plus fréquemment jouées. Mais le XIX^e et le XX^e siècles consacreront son déclin,

confirmé par la quasi-disparition de l'œuvre-aux catalogues des « classiques scolaires ».

Suréna, général des Parthes

Tragédie en 5 actes — comportant respectivement 3, 3, 3, 4 et 5 scènes — et en vers (1 738 alexandrins), représentée pour la première fois au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, en décembre 1674, et publiée, à Paris, en janvier 1675. L'histoire est reprise du Grec Plutarque (II^e et III^e siècles).

En vertu d'un traité, la princesse d'Arménie Eurydice doit épouser le fils du roi des Parthes, Pacorus, mais elle aime Suréna, grand seigneur parthe auréolé de sa victoire sur les Romains de Crassus, et que le roi Orode voudrait s'attacher définitivement en le mariant à sa fille Mandane. Alarmé par la froideur d'Eurydice, Pacorus obtient d'elle l'aveu qu'elle en aime un autre (« Dites, est-ce un héros ? est-ce un prince ? est-ce un roi ? — C'est ce que j'ai connu de plus digne de moi [II, 2, vv. 565-566]). De son côté, Orode, devant la réticence de Suréna à épouser Mandane, se sent menacé par ce héros trop puissant : de plus, il apprend qu'Eurydice refuse d'épouser son fils Pacorus. Bien que de lourdes menaces pèsent désormais sur Suréna, les deux amants, malgré l'impasse de leur situation (Que le Ciel n'a-t-il mis en ma main et la vôtre, / Ou de n'être à personne, ou d'être l'un à l'autre ! [V, 3,

vv. 1541-1542)), refusent de céder aux exigences de la politique. À l'annonce de la mort de Suréna, assassiné par une flèche anonyme, Eurydice succombe au désespoir (*Généreux Suréna, reçois toute mon âme* [V, 5, v. 1734]).

L'intérêt de la pièce réside dans le tragique affrontement de l'héroïque et du politique, ainsi que dans la richesse et la pureté de l'histoire d'amour.

Le style de *Suréna*, accordé au caractère élogique de cette tragédie, marque une inflexion dans l'écriture cornélienne qui paraît prendre les accents raciniens de la souffrance amoureuse : *Je ne serai qu'à vous, qui que ce soit que j'aime, / À moins qu'à vous quitter vous m'obligiez vous-même* (IV, 3, vv. 1201-1202). La langue se caractérise par la sobriété et la densité.

Ne rencontrant qu'un succès d'estime, la pièce ne tint que quelques semaines à l'affiche et fut publiée très rapidement avec une préface exceptionnellement courte.

Suréna, dernière pièce de l'auteur, ne fut plus jouée du vivant de Corneille. La Comédie-Française ne reprit cette tragédie que quatre fois au XVIII^e siècle. Elle fut représentée une seule fois au XVIII^e siècle, à la Cour, devant Louis XIV. Il fallut attendre le XX^e siècle pour qu'on y vit l'un des chefs-d'œuvre de Corneille et qu'elle fût à nouveau jouée, mais elle demeure rarement représentée — et plus rarement encore étudiée.

CITATIONS

Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Le Cid, I, 4.

Rodrigue, as-tu du cœur ?
Le Cid, I, 5.

Qui ne craint point la mort ne craint point les
menaces.
J'ai le cœur au-dessus des plus fières disgrâces ;
Et l'on peut me réduire à vivre sans bonheur,
Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur.
Le Cid, I, 6.

À moi, comte, deux mots.
Le Cid, II, 2.

Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend point le nombre des années.
[...]

Mes pareils à deux fois ne se font point
connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de
maître.
Le Cid, II, 2.

À qui venge son père il n'est rien d'impossible.
Ton bras est vaincu, mais non pas invincible.
Le Cid, II, 2.

À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.
Le Cid, II, 2.

CHIMÈNE
Va, je ne te hais point.

RODRIGUE
Tu le dois.

CHIMÈNE
Je ne puis.
Le Cid, III, 4.

CHIMÈNE
Rodrigue, qui l'eût cru ?

RODRIGUE
Chimène, qui l'eût dit ?

CHIMÈNE
Que notre heur fût si proche, et sitôt se perdit ?
Le Cid, III, 4.

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

Et le combat cessa faute de combattants.
Le Cid, IV, 3.

Pour venger son honneur il perdit son amour,
Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,
Préférant (quelque espoir qu'eût son âme
asservie)
Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie.
Le Cid, V, 1.

Si tel est le destin des grandeurs souveraines
Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des
haines,
[...]

Pour elles rien n'est sûr ; qui peut tout doit tout
craindre.

Reentre en toi-même, Octave, et cesse de te
plaindre.

Quoi ! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien
épargné !
Cinna, IV, 2.

Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose...
Cinna, V, 1.

Je suis maître de moi comme de l'univers ;
Je le suis, je veux l'être. Ô siècles, ô mémoire !
Conservez à jamais ma dernière victoire !
Cinna, V, 3.

Je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une
belle tragédie doit n'être pas vraisemblable.
Au lecteur, in Héraclius.

Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses.
Héraclius, IV, 4.

Mourir pour le pays est un si digne sort,
Qu'on briguerait en foule une si belle mort.
Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
[...]
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous.
Horace, II, 3.

Avant que d'être à vous je suis à mon pays.
Horace, II, 5.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon
amant !
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome enfin, que je hais parce qu'elle t'honore !
[...]

Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir !
Horace, IV, 5.

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles.
L'Illusion comique, II, 2.

Quand je veux, j'épouvante ; et quand je veux, je
charme ;
Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour
Les hommes de terreur, et les femmes d'amour.
L'Illusion comique, II, 2.

Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie :
Mais le trône soutient la majesté des rois
Au-dessus des mépris, comme au-dessus des lois.
Médée, II, 3.

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on
donne.
Le Menteur, I, 1.

Monsieur, quand une femme a le don de se taire,
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire.
Le Menteur, I, 4.

Un menteur est toujours prodigue de serments.
Le Menteur, III, 5.

Il faut bonne mémoire après qu'on a menti.
Le Menteur, IV, 5.

On n'aime point à voir ceux à qui l'on doit tant.
Nicomède, II, 1.

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.
Excuse à Aristote, in Poésies.

Je ne veux que la voir, soupiret, et mourir.
Polyeucte, II, 1.

Une telle insolence avoir osé paraître !
En public ! à ma vue ! Il en mourra, le traître.
Polyeucte, III, 3.

Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus
que moi-même.
Polyeucte, IV, 3.

Il est des noeuds 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.
Rodogune, I, 5.

On a peine à haïr ce qu'on a bien aimé.
Et le feu mal éteint est bientôt rallumé.

Sertorius, I, 8.

Le temps est un grand maître, il règle bien des
choses.

Sertorius, II, 4.

Ah ! pour être Romain, je n'en suis pas moins
homme !

Sertorius, IV, 1.

La liberté n'est rien quand tout le monde est
libre...

Sertorius, IV, 2.

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.

Stances à Marquise Du Parc.

Amour, sur ma vertu prends un peu moins
d'empire !

Suréna, I, 2.

La tendresse n'est point de l'amour d'un héros,
Il est honteux pour lui d'écouter des sanglots ;
[...]

Un peu de dureté sied bien aux grandes âmes.

Suréna, V, 3.

Un bienfait perd sa grâce à le trop publier ;
Qui veut qu'on s'en souvienne, il le doit oublier.

Théodore, I, 2.

Un monarque a souvent des lois à s'imposer ;
Et qui veut pouvoir tout ne doit pas tout oser.

Tite et Bérénice, II, 2.

Nous mourons à toute heure ; et dans le plus
doux sort

Chaque instant de la vie est un pas vers la mort.

Tite et Bérénice, V, 1.

JUGEMENTS

« Il reste [de Corneille] une ardeur sans bavure, apparaissant abrupte à travers l'anecdote des tragédies, ces illustrations insérées, quoique pléines d'une infernale grandeur, de toutes les formes de la volonté de puissance, et aboutissant en surplomb à l'invor fati, l'acceptation souriante et affirmative du destin, ou Nietzsche aussi parviendra, et par le même sentier de chèvre. »

Roger CARLON, article in *NRF*, 1^{er} octobre 1938.

« Bête comme un héros de Corneille, me disais-je ce matin.
C'est une bonne définition de la bêtise. »

Paul LEAUTAUD, *Journal littéraire*, 22 novembre 1908,
Mercure de France, rééd. 1996.

« Corneille fut sans doute un esprit remarquable ; ce qu'il
dit de l'amour l'est ravement. »

André MALRAUX, *L'Homme précaire et la Littérature*,
Gallimard, 1977.

« [...] Corneille sait quelque chose de chaque passion ; on
plût, juge ce quelque chose important. Ses personnages
sont donc agités par leur passion dans la mesure où ils
l'énoncent. »

Robert MUSY, *Journaux*, t. II, trad. franç.,
Philippe JACQUOTTE, Seuil, 1981.

« Un génie peut être desservi 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. »

Charles PÉRICY, *Victor-Marie, comte Hugo*, 1910,
Gallimard, 1934.

« Les personnages de Corneille sont grands, généreux,
vaillants, tout en dehors, hauts de idées et nobles de cœur.
Nourris la plupart dans une discipline austère, ils ont subi
ce qui se dit 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'éti-
quette ; ils raisonnent longuement et ergotent à haute voix
avec eux-mêmes jusque dans leur passion. Il y a du Nor-
mand. Auguste, Pompée et autres ont dû étudier la dialecti-
que à Salamancque, et lire Aristote d'après les Arabes. Ses
héroïnes, ses adorables furies, se ressemblent presque tou-
tes : leur amour est subtil, combiné, alambiqué, et sorti plus
de la tête que du cœur. On sent que Corneille connaissait
peu les femmes. »

Charles Augustin SAINT-BEUVI, *Premiers Lundis*, 1851.

« 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.

[...] Corneille ne consultait personne, et Racine consultait
Boileau.

[...] Qu'il exécraible fatras que quinze ou seize pièces de ce
grand homme !

[...] Comment a-t-on pu préférer à un homme tel que
Racine, un rabâcheur d'un si mauvais goût, qui pisque 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 ? »

VOLTARE, *Correspondance*, 26 juin 1761, 20 août 1761,
19 février 1763 et 20 novembre 1768.

« Il y a une grandeur recueillie de Corneille ; il y a une
grandeur lisse de Racine. »

Marguerite YOURICHAUD, *Les Yeux ouverts*,
Centurion, 1980.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

Œuvres complètes, éd. Marty-Laveaux. « Grands Écri-
vains de la France », Hachette, 1862, 12 vol. ; éd.
R. Lebegue et A. Stegmanna, « L'Intégrale », Seuil,
1962, 1 vol. ; éd. G. Couton, « Pliade », Gallimard,
1980 à 1987, 3 vol. ; éd. A. Niderst, P.U. Rouen,
1984 à 1986, 6 vol. ; « Classiques Garnier », Dunod,
1995, 2 vol.

Théâtre, « GF », Flammarion, 1968 et 1980, 2 vol.

Les principales pièces de Corneille sont disponibles
en éditions de poche, annotées et commentées.

Études

M. BEAUD et A. NIDERST (dir), *Onze Études sur la
vieillesse de Corneille délégué à la mémoire de Georges
Couton*, ADIREL, 1994.

G. Concsa, *Pierre Corneille et la naissance du genre
comique (1629-1636)*, SEDES, 1989.

G. Couton, *La Vieillesse de Corneille*, Malcène, 1949 ;
Corneille, Hatier, 1958 ; *Corneille et la Tragédie politi-
que*, « Oaj 6 », PUF, 1984.

B. Dort, *Corneille dramaturge*, L'Arche, 1957.

J. Doubrovsky, *Corneille et la Dialectique du héros*, Gal-
limard, 1963, rééd. « Tel », Gallimard, 1982.

G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à
l'œuvre*, Klincksieck, 1996 ; *Corneille. Le Sens d'une
dramaturgie*, SEDES, 1998.

« 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 délicate-
ment sur des roses. »

Émile ZOLA, *Œuvres d'aujourd'hui et de demain*, 1866.

« Il n'y 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. »

Émile ZOLA, *Œuvres critiques*, t. II, 1881.

M. Fumaroli, *Héros et Orateurs. Rhétorique et Dramatur-
gie cornéliennes*, Droz, Genève (CH), 1990, rééd.
1996.

L. Herland, *Corneille par lui-même*, « Écrivains de tou-
jours », Seuil, 1954.

A. LI GALLI, *Pierre Corneille en son temps et en son œuvre :
enquête sur un poète du théâtre au XVII^e siècle*, Flamma-
rion, 1997.

J. LYONS, *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and
Historical Perspective*, Stanford U.P. (US), 1996.

J. MAURENS, *La Tragédie sans tragédie. Le Néo-stoïcisme
dans l'œuvre de Corneille*, Colin, 1966.

Ch. Müller, *Étude de statistique lexicale. Le Vocabulaire
du théâtre de Pierre Corneille*, Latousse, 1967, rééd.
Slatkine, Genève (CH), 1979 ; *Le Vocabulaire du
théâtre de Pierre Corneille*, Champion, 1979.

O. Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre
Corneille*, Gallimard, 1948, rééd. « Tel », Gallimard,
1991.

M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre
Corneille*, PUF, 1986.

A. RATHÉ, *La Reine se marie : variations sur un thème dans
l'œuvre de Corneille*, Droz, Genève (CH), 1991.

A. Stegmanna, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et Signifi-
cation*, Colin, 1968, 2 vol.

M.-O. Sweetser, *La Dramaturgie de Corneille*, Droz,
Genève (CH), 1977.

Les Cahiers de la Comédie-Française, n° spécial
Corneille, POL, 1996.

AUDIO & VIDÉO

Vidéo

A. MANN, *Le Cid*, 1951, Fil à film, s.d. (V.O.S.T. et
V.F.).

O. RICARD, *Horace*, 1971, Film Office, s.d.

A. VOLLEIN, *Corneille*, EMA, s.d.

CD-ROM

Corneille, Le Catalogue des lettres, 1998.

Encyclopédie de la littérature française, Bibliopolis, 1998.

Théâtre du Grand Siècle. Corneille, Molière, Racine,
Bibliopolis, 1997.