



Noni Aronica Claire

L'illusion héroïque Rodrigue et la représentation du héros tragique dans le premier XVIIe siècle

NONI ARONICA Claire. *L'illusion héroïque Rodrigue et la représentation du héros tragique dans le premier XVIIe siècle*, sous la direction d'Olivier Leplatre. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2016.
Disponible sur : www.theses.fr/2016LYSE3030



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



N°d'ordre NNT : 2016LYSE3030

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale ED 484 / 3LA
Ecole Doctorale Lettres, Langues, Linguistiques et Arts

Discipline de doctorat : Langue et littérature française

Soutenue publiquement le 16/09/2016, par :
Claire Aronica

L'illusion héroïque
Rodrigue et la représentation
du héros tragique dans le premier XVII^e siècle

Devant le jury composé de :

Monsieur Emmanuel Bury, Professeur des Universités, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Madame Myriam Dufour-Maître, Maître de conférence, Université de Rouen

Monsieur Luc Fraisse, Professeur des Universités, Université Haute Alsace Mulhouse Colmar

Madame Agnès Guiderdoni, Professeur des Universités, Université catholique de Louvain (Belgique)

Monsieur Olivier Leplatre, Professeur des Universités, Université Jean Moulin Lyon III Directeur de thèse



N°d'ordre NNT : 2016LYSE3030

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale ED 484 / 3LA
Ecole Doctorale Lettres, Langues, Linguistiques et Arts

Discipline de doctorat : Langue et littérature française

Soutenue publiquement le 16/09/2016, par :
Claire Aronica

L'illusion héroïque
Rodrigue et la représentation
du héros tragique dans le premier XVII^e siècle

Devant le jury composé de :

Monsieur Emmanuel Bury, Professeur des Universités, Université de Versailles
Saint-Quentin-en-Yvelines

Madame Myriam Dufour-Maître, Maître de conférence, Université de Rouen

Monsieur Luc Fraisse, Professeur des Universités, Université Haute Alsace Mulhouse
Colmar

Madame Agnès Guiderdoni, Professeur des Universités, Université catholique de
Louvain (Belgique)

Monsieur Olivier Leplatre, Professeur des Universités, Université Jean Moulin Lyon
III Directeur de thèse

Je dédie cette thèse à mes enfants, qui ont su très tôt qui était Corneille et qui ont appris à
vivre avec lui,

A la mémoire de mon grand-père et de ma grand-mère qui m'ont appris combien l'écriture
et la lecture donnent un sens au monde,

A tous ceux qui font du savoir et de l'étude un rempart contre la barbarie.

L'envie de faire de la recherche et l'idée de cette thèse sont nées toutes deux des enseignements de M. le Professeur Jean-Pierre Landry, véritable humaniste et honnête homme, dont l'intelligence et le savoir ont suscité bien des vocations. Je lui dois mon goût pour le XVII^e siècle, mon désir de le lire autrement et ma volonté de mieux le comprendre. Je regrette aujourd'hui qu'il n'ait pas pu voir l'aboutissement de ce travail dont il a inspiré bien des pages.

Mais ces pages n'auraient pas pu aboutir sans l'accompagnement précis, constant et stimulant de M. le Professeur Olivier Leplatre. La qualité de ses conseils et l'étendue de ses savoirs, infatigablement mis au service de cette recherche, ont permis d'éviter bien des écueils et de résoudre bien des points épineux. Il a été, au cours des six années de ce travail, un directeur aussi attentif qu'admirable. Son amitié a su simultanément déjouer les moments de découragement et toujours instiller ce qu'il a fallu de soutien et de confiance pour que je puisse le mener à bien. Que de tout cela, il sache ici à quel point je le remercie.

INTRODUCTION

A travailler sur le héros littéraire, on acquiert en premier lieu la certitude d'entrer dans un domaine de connaissance et de reconnaissance très largement partagé. Le héros est une image collective dont chacun se déclare à même de dessiner les grands traits. Il n'est nul besoin *a priori* de passer par l'exemple pour le faire surgir en soi : sa personnalité appartient avant tout à une représentation théorique. Elle est *cosa mentale*, comme l'a dit Léonard de Vinci de la peinture, et se rapproche elle aussi de l'art graphique en ce que l'héroïsme, quand on le questionne, se donne presque immédiatement à voir. Quiconque cherche à définir le héros fait surgir à son esprit des contours sensiblement identiques à ceux convoqués par d'autres que soi. L'image héroïque est d'abord une silhouette esquissée par quelques lignes systématiques en nombre assez limité : la jeunesse, la vaillance, la noblesse, le courage, la grandeur d'âme et le sacrifice de soi au bien commun. Chacun tombe d'accord pour reconnaître que de telles qualités sont à la fois nécessaires et quasiment suffisantes pour former un héros.

Cette relative simplicité définitionnelle explique que l'héroïsme soit souvent circonscrit en énoncés brefs et gnomiques. On doit à de nombreux auteurs d'évoquer en des formules lapidaires et définitives l'une ou l'autre de ces grandes caractéristiques. Voltaire assure ainsi que « c'est le sort d'un héros d'être persécuté »¹ tandis que Romain Rolland déclare qu'un « héros, c'est celui qu'il fait ce qu'il peut ; les autres ne le font pas »². Derrière la dérision, le bon mot ou la sentence marquante, on retrouve attribuées au héros la vaillance, le sacrifice de soi ou le courage. Victor Hugo glorifiant son père, triomphant à cheval sur le champ de bataille et magnanime envers l'ennemi vaincu, rassemble lui aussi dans un vers aussi célèbre que bref les contours identiques de la figure du « héros au sourire si doux »³.

¹ Voltaire, *Tanocrède*, dans *Théâtre de Voltaire*, Paris, Firmin-Didot, 1884, I, 6, p. 613.

² Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 360.

³ Victor Hugo, « Après la bataille », dans *La Légende des siècles*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 605.

Cependant, la situation se complique lorsque l'on désire animer et singulariser cette première ébauche. Si les mentalités communes s'accordent sur les grandes lignes de l'image, elles peinent à les compléter des couleurs qui confèreraient à chaque personnage ses aspérités et ses spécificités. Il est aisé de définir le héros, mais il semble beaucoup plus délicat d'en circonscrire un ou de trouver au concept une correspondance plus concrète. Quels personnages de la littérature peuvent illustrer l'idée de héros sans l'altérer, sans qu'une formulation concessive vienne corriger l'exemple qui se propose à l'esprit ? Qui, dans le roman, le théâtre ou la poésie, incarne une forme de perfection humaine ? La réponse peine à se formuler, ce qui semble en réalité parfaitement naturel. La littérature n'a que faire de multiplier le même type humain. Ce qui l'intéresse, c'est au contraire de le nuancer, de l'approfondir ou de le mettre à mal afin de tester sa résistance. La complexité des personnages littéraires contrecarre ce que l'héroïsme peut avoir de systématique et de schématique. Maurice Blanchot l'exprime lorsqu'il remarque que « l'art nous offre des énigmes, mais par bonheur aucun héros »⁴. En retournant le problème, nous pourrions en effet davantage nous étonner de trouver des exemples de cet héroïsme si stéréotypé, que de ne pas en découvrir. A quoi bon construire un récit ou une pièce autour d'une image convenue et fixe ? Les écrivains s'en emparent au contraire pour la modifier et la remodeler à leur gré et *Don Quichotte* est déjà, en 1605, une réflexion sur la dimension caricaturale du héros et sur ses ridicules.

Cependant, un personnage semble incarner l'héroïsme sans restriction : Rodrigue, dans *Le Cid* de Corneille. Ses duels contre le Comte puis contre Don Sanche, son combat victorieux contre les Maures témoignent de son courage et de sa bravoure militaire ; son amour pour Chimène, auquel il refuse de renoncer, équilibre le portrait épique de grandeur d'âme et de profondeur de sentiments ; son obéissance au roi et son dévouement à son pays ajoutent enfin à ses qualités celles de la magnanimité et du sacrifice de soi au bien commun. Jeune et noble, Rodrigue est un héros idéal. C'est ainsi, tout au moins, que le perçoivent des générations de spectateurs. Appartenant aujourd'hui à notre patrimoine littéraire, Rodrigue est connu depuis longtemps des lecteurs qui savent son histoire et peuvent énumérer les caractéristiques qui le définissent. Il est en effet un héros dont chacun se souvient car il a le plus souvent suscité l'émotion et l'admiration. Certains vers du *Cid*, associés à son personnage, se perpétuent dans la culture commune sans être jamais

⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2015, p. 123.

oubliés⁵. En cela, Rodrigue est un « lieu de mémoire »⁶, actualisant une représentation théorique et collective du héros et éveillant simultanément un goût pour son personnage qui, bien que renouvelé d'époque en époque, n'en est pas moins d'abord individuel. Emblématique d'une notion dont il apparaît comme un exemple rare, voire unique, Rodrigue s'impose comme une figure atypique de la littérature, associant des intérêts personnel et national d'une part, conciliant l'image conceptuelle de l'héroïsme et son incarnation singulière de l'autre.

A ce titre, il suscite en réalité de nombreuses questions. Loin de clarifier l'image héroïque, il pose en effet le problème de la correspondance entre la théorie et sa mise en pratique. Qu'a donc de particulier le personnage de Rodrigue pour pouvoir fonctionner à la fois comme type, manifestant des traits généraux, et comme personnage spécifique, lié à une individualité et à une histoire unique, celle du *Cid* écrite par Corneille ? Pourquoi le stéréotype héroïque n'est-il pas pour lui un obstacle ni une image figée à contourner et à retravailler ? Que présente-t-il d'unique pour que la littérature, et plus particulièrement la littérature dramatique, semble à première vue ne proposer qu'un seul exemple de cette nature ? Pourquoi ne lui trouve-t-on pas d'*alter ego* ? Et quelles conséquences cette propriété peut-elle avoir sur la place du protagoniste du *Cid* dans le théâtre français ?

Ce sont de tels questionnements qu'est née la problématique de départ de ce travail. La particularité que nous avons décelée chez Rodrigue, que nous avons d'abord simplement discernée aux détours d'une réflexion sur l'héroïsme littéraire, a arrêté notre intérêt. Les quelques lectures que nous avons faites en quête de premières confirmations abondaient dans notre sens. Les ouvrages sur le théâtre du XVII^e siècle ou sur la notion d'héroïsme dans la littérature donnaient tous à voir un personnage à part, à qui était réservée une place très particulière. Sans toujours expliquer la raison de sa spécificité, ces textes mettaient en évidence sa singularité par le nombre de pages qui lui étaient consacrées, par la fréquence avec laquelle il servait d'exemple aux démonstrations, par l'emploi récurrent de son nom dans des domaines aussi divers que la philosophie ou l'Histoire⁷. Si bien que peu à peu, Rodrigue s'est associé dans notre esprit à l'idée d'un

⁵ Ces vers, sur lesquels nous reviendrons plus loin, sont ceux que tout un chacun se récite : « La valeur n'attend pas le nombre des années », « Ton bras est invaincu mais non pas invincible » ou le célèbre « Nous partîmes cinq cents... » (Pierre Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres Complètes I*, édition Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, II, 2, v. 405 ; II, 2, v. 418 ; IV, 3, v. 1259).

⁶ Nous empruntons la formule à Pierre Nora, *Les Lieux de mémoires*, Paris, Gallimard, Quarto, 1997.

⁷ *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001) utilise des exemples de pièces anciennes et modernes : parmi ces dernières, *Le Cid* connaît une très nette faveur. De même, l'ouvrage de Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque

personnage hors norme, sans précédent et sans successeur, non pas tant par ses qualités héroïques – sur lequel il convenait pourtant de revenir – que pour la place exceptionnelle qui semblait lui être réservée à la fois dans la critique littéraire et dans la culture collective.

Notre première démarche a donc été de chercher à confirmer cette impression et de démontrer le statut particulier du personnage, ce qui ne pouvait être fait sans une étude précise de la réception du *Cid* et de son héros au fil des siècles. Si ce dernier acquiert en effet une place spéciale dans l'histoire de la littérature française, elle se mesure d'abord à l'accueil que lui ont réservé le public des théâtres et les lecteurs. Ils sont les premiers agents de la notoriété d'un texte et de sa postérité et c'est d'abord en examinant les réactions des instances réceptrices successives d'une œuvre que peut s'élaborer l'importance qu'elle a progressivement acquise au fil du temps ou au contraire l'oubli dans lequel elle est tombée. La première partie de ce travail se consacre pour cette raison à l'étude de la réception du *Cid*, s'attachant à voir comment depuis janvier 1637, date de la première représentation de la tragi-comédie, jusqu'au début du XXI^e siècle la pièce et son héros ont été accueillis. Elle établit ainsi que la longévité du texte – remarquable en lui-même puisque des quatre siècles qui nous occupent, aucun n'a cessé de le jouer ou de le lire – se double d'un phénomène relativement rare dans l'histoire de la littérature. En effet, quelle que soit l'époque à laquelle la tragi-comédie est étudiée, elle ne semble susciter que des réactions d'adhésion, voire d'engouement. L'histoire de sa réception se fait d'une continuité de louange et de plaisir, à peine nuancée de très rares moments de réticence. Elle confirme la spécificité de la pièce et permet de reconnaître en son protagoniste l'un des éléments majeurs de cette réussite sans faille.

D'un point de vue pratique, une telle étude a d'abord exigé l'établissement de la liste des ouvrages et des articles consacrés soit à Corneille, soit plus particulièrement au *Cid*. Le jeu des renvois bibliographiques et le grand nombre d'études consacrées à Corneille et à sa tragi-comédie ont aidé à satisfaire notre volonté d'être la plus complète possible, sans prétendre évidemment à une exhaustivité impossible en la matière. Nous avons en effet estimé que plus le champ d'étude serait large, plus les conclusions seraient fiables et ne risqueraient pas d'être faussées ou forcées par des sources lacunaires. C'est la

des idées », 1963), propose une réflexion sur toute l'œuvre de Corneille, mais accorde en réalité plus d'un dixième de son analyse au *Cid*. Enfin, plusieurs textes attirent le personnage de Rodrigue du côté de l'étude philosophique. C'est le cas notamment de Gustave Lanson avec « Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes. Etude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes » (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1894) ou de *Philosophy and the State in France* de Nannerl Keohane (Princeton University Press, 1980).

raison pour laquelle se sont adjoints aux ouvrages et articles, dans la mesure du possible, des comptes rendus publiés dans des revues, des articles de journaux ou des extraits de correspondance qui tous permettaient d'obtenir une réaction personnelle et immédiate de la lecture ou de la représentation de la pièce.

Nous avons complété avec profit notre propre réflexion sur l'accueil réservé au *Cid* des travaux antérieurement menés sur la réception littéraire. Ceux de l'École de Constance et particulièrement de Hans-Robert Jauss font ici figure de textes fondateurs : *Pour une esthétique de la réception*⁸ se propose en effet de réinscrire l'analyse de la littérature dans l'Histoire, en refusant les catégories de l'histoire littéraire traditionnelle pour emprunter celles des réactions des lecteurs face au texte. D'après Jauss, et pour la première fois dans la critique, le lecteur occupe un rôle central dans la compréhension du texte et dans l'élaboration de sa postérité. Cette approche, légèrement tombée en désuétude dans les années 1980, retrouve aujourd'hui un regain d'intérêt ; il seconde celui qui se manifeste à l'égard de l'histoire littéraire. La prise en compte des réactions des lecteurs à diverses époques et du contexte social et politique d'écriture des œuvres est ravivée, ce qui renouvelle la pratique exégétique et donne lieu à des travaux extrêmement enrichissants dans l'étude et la compréhension des œuvres. En ce qui concerne Corneille, l'examen de la réception de son œuvre, et plus particulièrement du *Cid*, apparaît brièvement dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle. Le titre du livre de François Guizot, *Corneille et son temps*⁹, témoigne de la volonté de comprendre le dramaturge face à ses contemporains. De même, les *Histoires de la littérature* de Géroze, Godefroy, Longhaye ou Nisard¹⁰, les cours de Saint-René-Taillandier¹¹ ou le *Corneille* de Lanson¹² consacrent tous quelques pages à l'accueil de la tragi-comédie en 1637. Il est vrai que la Querelle qui éclate dès ses premières représentations invite à envisager la pièce sous l'angle de la réception. En la matière, *Le Cid* est l'une des rares œuvres dramatiques à être systématiquement présentée avec le rappel de son succès immédiat et des débats houleux qu'elle a aussitôt déclenchés.

⁸ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

⁹ François Guizot, *Corneille et son temps* [1813], Paris, Perrin et C^{ie}, 1886.

¹⁰ Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution* [1859], Paris, Didier et C^{ie}, 1882 ; Frédéric Godefroy, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Gaume et C^{ie}, 1877 ; Georges Longhaye, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Retaux-Bray, 1895 ; Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française* [1854], Paris, Librairie Firmin-Didot, 1879.

¹¹ Voir l'ouvrage de Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*, Genève-Paris, Champion, 2002.

¹² Gustave Lanson, *Corneille*, Paris, Hachette, 1898.

L'ouvrage de Jean-Marc Civardi¹³ propose une synthèse extrêmement documentée sur ce sujet.

Plus récemment, l'image du XVII^e siècle à travers les âges est soumise à plusieurs études et cette approche plus générale permet néanmoins d'aboutir à une analyse de l'œuvre de Corneille. Les ouvrages de Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*¹⁴, et de Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*¹⁵ interrogent ainsi plus largement la réception du Grand Siècle au XIX^e siècle, le premier sous la Restauration, le second à partir de 1850 et de la naissance de l'histoire littéraire. Ils évoquent tous deux la réception plus particulière de Corneille d'après les lignes directrices qu'ils dégagent de leurs analyses d'ensemble et montrent comment le XIX^e siècle procède à sa « classicisation » et à son intégration dans le patrimoine littéraire. La représentation du XVII^e siècle de nos jours est pareillement questionnée dans le numéro de la revue *Littérature classique* intitulé « Echos du Grand Siècle »¹⁶ et dans celui de la revue *Elseneur* sur la « Postérité du Grand Siècle »¹⁷. Ces ouvrages montrent une prise de conscience de l'image artificielle et peut-être fausse que les XVIII^e et XIX^e siècles nous ont laissée et la volonté de la corriger. La représentation d'un XVII^e siècle divisé en deux époques, l'une heureuse, glorieuse mais balbutiante dans sa recherche esthétique, l'autre pessimiste et sombre, mais produisant des œuvres splendides, provient en effet de la patrimonialisation des œuvres du Grand Siècle telle qu'elle s'effectue aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elle repose sur des critères politiques, éthiques et moraux qui systématisent cette périodisation. La critique actuelle s'efforce au contraire de la nuancer et de se défaire des habitudes de lecture laissées par ces deux cents ans d'exégèse.

Reconsidérer l'image littéraire d'une période passe bien entendu par la relecture de ses auteurs. Pour le XVII^e siècle, Corneille bénéficie depuis quelques années d'une attention particulière. Myriam Dufour-Maître invite ainsi à s'interroger sur la façon dont il est lu par les Romantiques¹⁸ ; dans un ouvrage collectif, elle conduit à établir l'importance du dramaturge dans les années 1830-1850, mais aussi la lecture partielle dont souffre son théâtre. Ralph Albanese pour sa part confronte la réception de Corneille aux lecteurs de la

¹³ Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Honoré Champion, collection « Sources classiques », 2004.

¹⁴ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, CNRS éditions, Paris, 2012.

¹⁵ Luc Fraisse, *Les Fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*, *op. cit.*

¹⁶ *Littérature Classiques*, « Echos du Grand Siècle », n°76, 2011.

¹⁷ Revue *Elseneur*, « Postérité du grand siècle », Suzanne Guellouz (dir.), Presses universitaires de Caen, n°15-16, février 2000.

¹⁸ Dans *Corneille des Romantiques*, Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

III^e République, met en évidence les disparités de lecture entre ses différentes pièces et montre le rayonnement culturel du Grand Siècle et de notre dramaturge¹⁹. Enfin, Myriam Dufour-Maître et John Lyons²⁰ notamment révèlent les stéréotypes cornéliens façonnés peu à peu par la réception publique et critique, essentiellement autour des personnages et de leur apparente ressemblance. Le « héros cornélien », si fréquemment et si étroitement associé au théâtre de Corneille, pourrait n'être qu'une construction intellectuelle ne connaissant que peu de rapports avec l'essentiel de ses protagonistes.

Notre propre travail s'intègre ainsi dans la même volonté de confronter l'œuvre à son lecteur et de la comprendre au travers de mentalités en évolution, c'est-à-dire modelées par l'histoire, la société et les changements d'ordre moral et esthétique. La confrontation d'une œuvre au temps – ou, dans le cas qui nous occupera plus spécifiquement, de son héros – invite à réfléchir au paradoxe d'un texte à la fois définitivement fixé par la plume de son auteur, mais simultanément à réinterpréter sans cesse selon la façon dont il est lu et compris. Si les mots de la pièce de Corneille demeurent les mêmes, les interprétations qui diffèrent empêchent en revanche de lui attribuer un sens unique. Peut-on établir une hiérarchie entre la lecture passionnée des Romantiques et celle plus bourgeoise de la fin du XIX^e siècle ? Les différentes réceptions s'enrichissent et se complètent au contraire pour révéler les significations multiples d'un texte. Elles éclairent, dans un mouvement d'analyses réciproques, l'œuvre elle-même et ceux qui la lisent. Connaître les caractéristiques d'une société à un moment donné permet de comprendre ses réactions à la lecture d'un ouvrage ; mais inversement, l'étude de ces réactions affine notre connaissance des hommes qui les éprouvent. De la réception du *Cid*, nous serons parfois amenée à déduire des analyses surprenantes et instructives dans des domaines aussi variés que la politique, l'Histoire ou même les problèmes de succession royale.

Ce premier constat d'un intérêt jamais démenti pour la pièce ou son protagoniste invite naturellement à en comprendre les raisons. Comment expliquer cet enthousiasme permanent pour cette tragi-comédie ? Qu'est-ce qui, à travers les siècles, justifie l'engouement suscité par la pièce ? C'est à nouveau vers l'étude de sa réception qu'il nous a fallu nous tourner, en cherchant cette fois à établir non pas la qualité de la réception elle-

¹⁹ Ralph Albanese, *Corneille à l'Ecole Républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France 1800-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁰ Myriam Dufour-Maître, « Présentation », John D. Lyons, « Vouloir, être, héros », dans *Héros ou personnages. Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, sous la direction de Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

même, mais ce qui pouvait en expliquer les réactions. Il est apparu assez rapidement que les éléments de réponse convergeaient pour l'essentiel en direction du personnage de Rodrigue. C'est lui qui, en grande partie, semble retenir l'intérêt des lecteurs et des spectateurs ; c'est lui également que la critique littéraire analyse avec le plus d'acuité pour comprendre les fonctionnements et les enjeux d'un tel succès.

Rejoignant notre questionnement préalable, nous avons cherché dans notre deuxième partie à comprendre ce qui fascinait tant en Rodrigue et nous l'avons pour cette raison confronté à l'idée de héros. En nous efforçant de nous en tenir à l'étude de la réception, à ce que les critiques et les lecteurs ont pu donner comme image du héros au fil des siècles et au rapport qu'ils ont pu établir entre cette image et Rodrigue, nous avons établi le portrait du héros tel que le conçoit le XVII^e siècle. La coïncidence saisissante que les réactions publiques révèlent entre ce portrait et le protagoniste du *Cid* nous a permis d'aboutir à un premier stade de compréhension : la pièce est accueillie avec enthousiasme au XVII^e siècle parce que son personnage principal actualise l'idéal humain tel que l'époque se le représente.

Cependant, l'avancée de notre analyse dans le temps a débouché sur des constats plus inattendus. Si Rodrigue et sa valeur héroïque continuent d'expliquer après le siècle classique la majeure partie de l'engouement du public, c'est en revanche parce qu'ils appartiennent au XVII^e siècle et qu'ils le reflètent qu'ils plaisent. En d'autres termes, ce que le spectateur du siècle des Lumières, du Romantisme, de la Troisième République ou de l'entre-deux-guerres apprécie en Rodrigue, c'est qu'il soit l'image exacte de l'héroïsme des siècles de Louis XIII et de Louis XIV. Le protagoniste du *Cid* apparaît comme un héros révérend mais regretté car appartenant à une époque révolue. La nostalgie émanant de son évocation au XIX^e siècle traduit notamment ce phénomène. Elle signifie aussi le glissement qui s'opère à son sujet d'un domaine exclusivement littéraire – celui du théâtre – au champ beaucoup plus large de l'Histoire et de la réalité. Rodrigue est progressivement senti comme un modèle héroïque ayant existé mais dont la race est désormais éteinte. La fascination du public à son endroit s'explique en partie, nous le verrons, par le regret de ce qu'il incarne.

La célébration de Rodrigue comme perfection humaine connaît également des retombées plus exclusivement littéraires. Au sein de l'œuvre de Corneille, ce protagoniste idéal est reconnu par la critique comme paradigme héroïque. Il incarne le modèle dont tous les personnages masculins du théâtre cornélien ne seraient que la déclinaison. C'est à

l'aune de Rodrigue que l'on juge le reste des héros, mis en valeur s'ils lui ressemblent, décriés s'ils s'en écartent. Élément fondateur de la notion de « héros cornélien » dont la critique élabore peu à peu le stéréotype, il explique la forte tendance des études littéraires lisant l'œuvre de Corneille d'après la tragi-comédie donnée comme matricielle et élaborant une dégradation d'un théâtre qui peu à peu s'en éloigne. On découvre même que la réussite du *Cid* et son influence sont telles qu'elles engagent l'analyse de tout le théâtre tragique du premier XVII^e siècle et orientent, bien au-delà de la seule pièce de 1637, la compréhension de l'homme et des mentalités du Grand Siècle.

Cependant, cette apparente unanimité d'intérêt et cette fascination exemplaire peuvent susciter l'incrédulité. Tout le monde a-t-il aimé Rodrigue ? Celui-ci a-t-il toujours incarné l'image que l'on se faisait du héros ? A-t-il vraiment été le seul chez Corneille, et même plus largement dans le théâtre préclassique, à le représenter ? A l'ouverture de notre troisième partie, une brève étude du théâtre du premier XVII^e siècle permet aussitôt de démentir de telles assertions. Un véritable écart se fait jour entre l'image de Rodrigue façonnée par la réception et la réalité du théâtre des années 1630-1650. La tragi-comédie de Corneille n'est pas la seule pièce à connaître du succès et son héros n'est pas l'unique incarnation sur scène de l'homme tel qu'on se le représente alors. Un aperçu du théâtre préclassique permet de s'en convaincre et le détour que nous effectuerons par les pièces de Jean de Mairet, Georges Scudéry, Jean Rotrou, Pierre Du Ryer, Gautier de La Calprenède ou Tristan L'Hermite achèvera d'en témoigner. Ces auteurs, joués et appréciés, nuancent et complètent une perception trop exclusivement cornélienne de la tragédie et de ses héros.

La réception critique, en revanche, ne les prend pas en considération. Les mêmes exégètes qui, aux XIX^e et XX^e siècles essentiellement, construisent la mythification du *Cid* refusent d'accorder aux dramaturges contemporains la part qui leur revient. La célébration unanime de Rodrigue se fonde même sur cet aveuglement volontaire qui consiste à ne parler des autres auteurs que pour constater leur infériorité par rapport à Corneille. L'histoire littéraire semble ne vouloir retenir pour la postérité que son œuvre et plus particulièrement *Le Cid*. Elle l'impose avec fermeté comme dramaturge hors pair ; mais, en agissant ainsi, elle fausse l'appréciation que nous nous faisons du théâtre et des mentalités du XVII^e siècle. Nombre de théories critiques se sont en effet élaborées sur l'idée d'un premier XVII^e siècle glorieux à l'image de Rodrigue et d'une seconde moitié de siècle déclinante et sombre. C'est le cas, pour ne citer que celle-ci, de Paul Bénichou et de sa « démolition du héros ». Mais peut-on en garantir l'exactitude si elles reposent pour

affirmer la grandeur des premières décennies du siècle sur le seul exemple de Rodrigue ? Peut-on réellement accréditer l'idée de cette partition binaire du siècle, qui provient peut-être d'une analyse faussée de sa littérature ? Les engouements des différents publics pour *Le Cid* et son héros n'ont-ils pas dénaturé l'image des règnes de Louis XIII et de Louis XIV ? L'importance de la réception est fondamentale dans la compréhension d'une œuvre et d'une période ; son étude permettra peut-être ici pour finir de revenir sur des conceptions altérées par le temps, l'habitude et l'éclat du succès incomparable du *Cid*.

Le titre de notre travail est issu de ces conclusions : Rodrigue est incontestablement un héros. Mais il impose également une « illusion héroïque » en ce qu'il voile de son éclat tout ce qui l'entoure et donne à lui seul une image qui n'est pas juste. Le héros du théâtre préclassique ne se résume pas à ce seul personnage ; la réception de quatre siècles, pourtant, s'en est convaincue et a influencé de son parti-pris grand nombre de représentations littéraires et historiques.

En soumettant le texte au regard de l'histoire, de l'histoire des mentalités et de l'histoire littéraire, nous avons pu sans cesse ouvrir le champ de notre réflexion et comprendre la littérature dans un ensemble qui la dépasse largement et la nourrit. Une telle démarche nous a notamment permis de revisiter l'histoire littéraire ; elle nous a éclairée sur ses origines souvent peu ou mal connues et a approfondi notre savoir de ses orientations et de ses évolutions du milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Ses premiers concepteurs, regroupés autour des travaux majeurs de Saint-René-Taillandier et de Gustave Lanson, sont peu lus aujourd'hui ; lorsqu'ils le sont, leur pratique s'accompagne parfois d'un regard un peu réticent qui semble sanctionner un usage désuet aux résultats obsolètes. L'évolution des méthodes critiques avance toujours dans le sens d'une opposition aux pratiques précédentes et il n'est pas anormal que l'exégète des années 1960 s'efforce de rompre avec des procédés qu'il juge vieillissants. Pour notre part cependant, et dans la mesure où l'ensemble de ce travail recourt à l'examen de la réception du *Cid*, nous nous sommes toujours efforcée de maintenir la plus grande neutralité quant aux procédés d'analyse utilisés dans les textes traitant de la pièce de Corneille. Qu'il s'agisse de critique rhétorique ou historique, nous avons eu le souci de procéder avec objectivité, en replaçant toujours les auteurs dans leurs contextes et en prenant précisément appui sur les différences de pratiques et d'études pour faire apparaître l'évolution des goûts et des critères de jugement d'une œuvre.

Le recours à l'histoire littéraire et l'étude diachronique de la réception du *Cid*, envisagée depuis les premières réactions en janvier 1637 jusqu'aux ouvrages ou aux articles les plus récents, nous a nécessairement amenée à nous exprimer en périodes. Le découpage temporel, opéré par les auteurs eux-mêmes ou nécessaire pour établir une progression chronologique, s'est rapidement révélé comme n'allant pas de soi. Il constitue au contraire une problématique mouvante et compliquée, dans la mesure où les choix de dates ouvrant et fermant une période ne reposent que sur la libre interprétation de chacun. Quand, pour un auteur, le siècle de Louis XIV s'amorce avec la mort de Richelieu en 1642, un autre le fait débiter en 1661, au moment du règne personnel du monarque. La périodisation littéraire n'est pas plus objective ni plus définitive : la fin du XVI^e siècle s'étire parfois jusqu'en 1610 ; le début du classicisme remonte pour certains à 1628, lorsque les premières querelles théoriques naissent autour des règles, et pour d'autres aux années 1660-1670, à l'apogée du théâtre de Racine et de Molière. Notre propos n'étant pas ici de repenser le découpage historique de la littérature – mais de constater ses variations et de chercher à les comprendre – nous nous sommes efforcée d'adopter tout au long de ce travail une terminologie qui ne soit pas sécante. Lorsque pour les besoins de notre démonstration, il nous a fallu procéder à un séquençage, nous avons choisi de les désigner par des appellations volontairement allusives. La période de première représentation du *Cid* s'intitule à cet effet le premier XVII^e siècle, le siècle préclassique, le règne de Louis XIII ou les premières décennies du siècle. Elles désignent les années 1620 à 1650 en orientant selon les cas le propos vers une représentation historique, esthétique, politique ou délibérément neutre. Elles révèlent toutes notre intention de ne pas poser de date jalon, de rupture nette ou de point de départ exact, à l'exception d'une seule : 1637, qu'une grande partie de la critique, nous le verrons, considère comme le point de départ du théâtre moderne mais dont nous nous contenterons de faire le seuil nécessaire de notre étude de réception. Avant que *Le Cid* ne soit représenté en effet, notre problématique et nos analyses n'ont évidemment pas lieu d'être. Au cours de notre travail, nous verrons par ailleurs les éventuelles erreurs de jugement fondées sur une confiance excessive en la périodisation ou sur la volonté très affirmée de définir des époques précises. Nous avons souhaité nous prémunir contre ces écueils par une terminologie qui ne soit jamais, en ces matières de datation, tout à fait définitive.

Dans la mesure du possible, nous avons privilégié les sources premières et nous avons préféré au texte renvoyant à un écrit antérieur la lecture et la citation de ce même

écrit. Quelques obstacles techniques assez rares – ouvrage disparu, texte introuvable, etc. – nous ont parfois contrainte à reproduire un extrait de seconde main. Nous l’avons toujours fait quand sa source était fiable et quand ce qu’il exprimait nous semblait essentiel à notre démonstration. Dans le même esprit de rectitude, nous avons reproduit l’orthographe originale des éditions dont nous donnions un passage. Cela explique que des « Scudéri », des « Polieucte » et de nombreux « poèmes dramatiques » émaillent nos pages.

Enfin, même si nous avons mené cette étude du point de vue presque exclusif de la réception, les renvois au texte du *Cid* sont évidemment nombreux. Afin de fluidifier la lecture, nous avons choisi pour ce seul ouvrage de ne pas indiquer systématiquement ses références mais de nous contenter de mentionner l’œuvre et la référence des vers utilisés²¹.

Nous avons ouvert cette introduction en associant l’idée du héros à une image, dont les lignes seraient les grandes caractéristiques théoriques, reconnaissables par tout un chacun, et les couleurs les spécificités propres aux figures particulières des héros. Nous aimerions y revenir, pour achever ces pages préliminaires, en nous attachant à l’image très particulière que sera pour nous, dans le travail à venir, le personnage de Rodrigue. Pour ce faire, nous empruntons à Roland Barthes la terminologie qu’il emploie dans *La Chambre Claire* pour définir le double champ d’action de la photographie – et plus largement de toute image artistique – sur celui qui la regarde. Comme elle, le héros du *Cid* est d’abord un *studium*. Il présente un intérêt culturel, s’inscrit dans une époque précise dont il se fait le témoin, renseigne sur des considérations historiques, morales et sociales²². Rodrigue dit quelque chose de son époque ; il éclaire également sur une esthétique et sur le genre tragique dans lequel il s’inscrit. En ce sens, il engage chez le lecteur ou le spectateur un « affect moyen » et provoque une reconnaissance et des effets de compréhension, voire de connivence, qui ne sont pas recherchés par eux. Chaque personnage de théâtre, chaque héros de la littérature joue auprès des lecteurs un rôle identique, fondé sur les intentions de l’auteur d’une part – le sens et la symbolique que, à un moment donné, dans un but précis,

²¹ Nous utiliserons tout au long de notre travail l’édition suivante : Pierre Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres Complètes I*, éd. cit.

²² « C’est par le *studium* que je m’intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c’est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions » (Roland Barthes, *La Chambre Claire*, dans *Œuvres Complètes V*, Paris, Seuil, 1995, p. 809.

le dramaturge confère à son personnage – et les mécanismes de compréhension du lecteur d'autre part – sa culture et sa capacité à déceler et à comprendre les intentions de l'auteur.

Mais Rodrigue est surtout un *punctum*²³, le petit point qui aiguillonne, qui pique, qui arrête l'attention du lecteur. Il est ce qui surprend et ce qui détonne, ce qu'on n'avait auparavant jamais vu et que, l'espace d'un moment, on est incapable de comprendre. Il est cet élément sensible de l'œuvre d'art qui remplace la compréhension par la fascination. Il est d'abord innommable car non reconnaissable et il contraint de renoncer aux cadres habituels de l'interprétation. En cela, il dépasse la volonté de son créateur et s'adresse presque sans son intermédiaire à la sensibilité du spectateur. Cet élément d'émotion fascinante, détaché dans sa démesure et dans son triomphe des intentions de son créateur, c'est ce qu'est Rodrigue à travers les siècles. L'engouement qu'il suscite, le modèle qu'il incarne constituent les premières facettes de ce personnage singulier. L'étude de Rodrigue face à son public découvre un personnage adoré mais qui ne se laisse pas facilement saisir, qui ne laisse pas appréhender les conditions et les raisons d'une admiration sans faille. Notre espoir est que les pages qui suivent permettent toutefois de comprendre un peu mieux la fascination qu'il exerce sur son public depuis 1637 et donnent simultanément accès à ce qu'il est et à ce que nous sommes.

²³ « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*) » (*ibid.*).

PREMIÈRE PARTIE

DE L'ŒUVRE AU MYTHE LITTÉRAIRE

ETUDE DE LA RÉCEPTION DU *CID*

A. « QUEL PRODIGE QUE CE CHEF-D'ŒUVRE ! »¹ : LA RÉCEPTION D'UNE PIÈCE D'EXCEPTION

L'histoire du théâtre français retient quelques grandes œuvres de renom universel. Leur succès à la fois immédiat et durable, les circonstances particulières qui se sont attachées à leur création ou, au fil des siècles, à leur représentation, leur assurent une notoriété supérieure à celle des autres textes du répertoire dramatique. De telles pièces sont rares ; chaque époque n'en engendre qu'un nombre restreint. Au XVII^e siècle par exemple, *Tartuffe* et *Dom Juan* de Molière frappent les esprits : leur dimension subversive, les violentes réactions qu'elles suscitent et la grande qualité littéraire des textes les inscrivent au nombre des œuvres faisant date. Au XVIII^e siècle, *Le Mariage de Figaro* et ses idées politiques novatrices renouvellent l'expérience d'une réception agitée et assurent à la comédie de Beaumarchais une longue renommée. Une cinquantaine d'années plus tard, la bataille d'*Hernani* consacre définitivement le drame de Victor Hugo. Puis le triomphe absolu de *Cyrano de Bergerac* témoigne du plaisir exceptionnel des spectateurs pour une pièce qui n'a depuis lors jamais cessé d'être jouée. Au XX^e siècle, *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco bénéficie pour sa part de représentations quasi ininterrompues depuis 1951.

Le Cid fait partie de ces œuvres à part qui se signalent à notre attention par des réactions triomphales à la fois immédiates et bénéficiant d'une grande longévité : « La mise en scène et la publication du *Cid*, par Pierre Corneille, sont à tous égards, des épisodes capitaux pour l'ensemble de la littérature et du théâtre »². La réception de la pièce, du XVII^e au XXI^e siècle, et l'histoire de la critique qui l'analyse rendent compte de la place particulière que la tragi-comédie de Corneille occupe dans le théâtre français. Toujours lue, toujours jouée, toujours étudiée, elle appartient à notre patrimoine littéraire et constitue l'un des chefs-d'œuvre de son art dramatique.

¹ Jules Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille*, Paris, P. Janet, 1855, p. 53.

² Christian Biet, préface du *Cid*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 5.

I. Le plaisir renouvelé du public

A considérer l'histoire de la réception du *Cid*, à la fois envisagé comme spectacle théâtral et comme texte littéraire, un premier constat s'impose : la tragi-comédie de Corneille bénéficie auprès du public d'un engouement sans faille. Il n'est pas de siècle, en effet, où elle n'ait pas été représentée ou rééditée ; il n'est pas de génération de lecteurs ou d'écoliers qui n'en ait analysé ou récité les scènes les plus célèbres. La pièce, toujours vivante depuis 1637, s'inscrit dans une culture à la fois classique et populaire qui semble se l'être définitivement appropriée.

1. Editions et représentations

a. Le Cid lu

Le nombre et la fréquence des publications du *Cid* forment le premier indicateur du goût des lecteurs. Au XVII^e siècle, Corneille supervise lui-même plusieurs éditions de sa pièce. La première, au tirage double, date de mars 1637³. Elle est complétée par trois réimpressions cette même année, suivie de rééditions séparées en 1639, 1644, 1645 et 1646. Viennent ensuite les onze éditions collectives produites au XVII^e siècle⁴. Cet ensemble de parutions révèle pour une part la volonté du public de lire le texte d'une pièce qu'il a aimée au théâtre. Elle autorise d'autre part les corrections et modifications du dramaturge qui, au fur et à mesure des différentes éditions, reprend son texte pour le conformer aux orientations esthétiques du classicisme naissant⁵. Mais ces variations ne

³ Le premier tirage s'est fait chez Augustin Courbé, le 23 mars 1637, le second, daté du lendemain, chez François Targa.

⁴ Ces éditions collectives datent de 1648, 1652, 1654, 1655, 1656, 1657, 1660, 1663, 1664, 1668 et 1682. Les différentes informations sur les éditions du XVII^e siècle du texte de Corneille proviennent de la notice de Georges Couton (dans *Œuvres Complètes I*, éd. cit., p. 1477) ainsi que de l'édition du *Cid* donné par Georges Forestier (Paris, STFM, 2001, p. LX à LXVIII de l'introduction). Georges Forestier y reprend et complète le travail de Maurice Cauchie, préfaçant le *Cid* (édition STFM de 1946).

⁵ En 1648, le sous-titre de « tragi-comédie » est ainsi remplacé par celui de « tragédie » et la pièce est assortie d'un important « Avertissement » défendant la pièce des accusations de la Querelle. En 1660, les modifications sont de taille : « L'importance générale de l'édition collective de 1660 qui apporte, outre un texte minutieusement revu, les "Examens" et les "Discours" est grande. Pour *Le Cid* elle est plus grande encore que pour la plupart des autres œuvres. La pièce y apparaît si profondément modifiée, et quelquefois par des touches peu apparentes et qui n'ont pas assez attiré l'attention, qu'on peut sans trop d'excès l'appeler le "second *Cid*" » (Georges Couton, notice à l'édition du *Cid* des *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 1468). La pièce est en effet reprise pour satisfaire à la règle de bienséance : parmi les modifications majeures, la

répondent pas au seul enjeu théorique d'une adaptation du texte à de nouvelles règles. Elles témoignent également du désir du dramaturge de plaire à ses lecteurs⁶. En corrigeant sa pièce, Corneille vise leur agrément et l'adaptation de son texte à l'évolution de leur goût. L'édition de 1660 est établie pour un public aux exigences plus classiques et assure dans la deuxième moitié du siècle la permanence de son intérêt.

La *Bibliographie cornélienne* d'Emile Picot⁷, minutieux travail de recensement des éditions des textes de Corneille, permet à titre de comparaison de confronter la fréquence de publication du *Cid* à celle des autres pièces. Elle confirme une prédilection constante pour la tragi-comédie. Emile Picot ordonne son classement selon trois critères successifs : les textes publiés d'abord du vivant de l'auteur, ensuite de son vivant mais sans sa participation et enfin depuis sa mort jusqu'à « nos jours » – c'est-à-dire jusqu'en 1876. En 239 ans, *Le Cid* comptabilise 73 publications. *Horace*, qui a connu un franc succès et fait partie des tragédies romaines appréciées du public, n'en connaît que 53. *Nicomède* n'en compte que 15⁸. L'écart entre les différentes pièces établit sans conteste la préférence des éditeurs et des lecteurs pour *Le Cid*. Le relevé des publications des textes au XX^e et au XXI^e siècles aboutirait du reste au même constat : *Le Cid* à leur tête rencontre un indiscutable succès d'édition.

Une telle vitalité et une telle régularité éditoriales dessinent les premiers contours de la dimension exceptionnelle de la tragi-comédie de Corneille. Mais, puisque « les Comédies ne sont faites que pour être jouées »⁹, c'est également à sa réussite scénique que se mesure l'engouement particulier du public pour *Le Cid*.

première scène entre le Comte et Elvire disparaît et le dénouement est réécrit. Corneille supprime notamment les vers de Chimène qui avaient choqué en 1637 : « Qu'un même jour commence et finisse mon deuil, / Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil ? ».

⁶ L'ouverture du premier des trois *Discours sur le poème dramatique* énonce précisément comme une maxime que « la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs » (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 119).

⁷ Emile Picot, *Bibliographie cornélienne ou description raisonnée de toutes les éditions des œuvres de Pierre Corneille, des imitations ou traductions qui en ont été faites, et des ouvrages relatifs à Corneille et à ses écrits*, Paris, 1876, Kraus Reprint Ltd., Nendeln, Liechtenstein, 1967 et *Additions à la bibliographie cornélienne*, Rouen-Paris, P. Le Verdier et E. Pelay, 1908.

⁸ Pour *Le Cid*, Emile Picot dénombre 6 éditions publiées par l'auteur, 16 réalisées de son vivant mais sans sa participation et 51 depuis sa mort. Pour *Horace*, 5 ont été contrôlées par Corneille, 9 ont paru de son vivant, 39 depuis sa mort. Pour *Nicomède* enfin, 4 sont réalisées par Corneille, 6 paraissent de son vivant, 15 sont posthumes.

⁹ Molière, *L'Amour Médecin*, « Au lecteur », dans *Œuvres Complètes I*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 603.

b. Le Cid joué

La première représentation du *Cid* eut lieu le 5 janvier 1637 au théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple, à Paris. De nombreux témoignages rapportent le succès éclatant et inédit que la pièce connaît aussitôt. Celui de Jean Chapelain écrivant au comte de Belin le 22 janvier 1637 en constitue l'un des plus immédiats : « Au reste, depuis quinze jours, le public a été divertie du *Cid* et des deux *Sosies* à un point de satisfaction qui ne se peut exprimer »¹⁰. Soulignant d'emblée la durée du succès, Jean Chapelain insiste sur le haut degré de plaisir pris par le public au spectacle du *Cid*. L'expression superlative de son triomphe caractérise d'ailleurs l'ensemble des récits qui en rendent compte. Mondory, dans la lettre qu'il écrit à Guez de Balzac, rapporte de même que « *Le Cid* a charmé tout Paris » et qu'« il est *si beau* qu'il a donné de l'amour aux Dames *les plus* continentes »¹¹. Dans son *Histoire de l'Académie Française*, Pellisson revient à son tour avec emphase sur ce succès unanime :

Or ce fut environ en ce temps-là que M. Corneille, qu'on avait considéré jusqu'alors comme un des premiers en ce genre d'écrire, ayant fait représenter son *Cid*, fut mis, du moins par l'opinion commune, *infiniment au-dessus de tous les autres*. Il est *malaisé de s'imaginer* avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la Cour et du public. On ne pouvait se lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants, et, en plusieurs endroits de la France, il était passé en proverbe de dire : *Cela est beau comme le Cid*¹².

Les aveux d'incapacité à décrire l'événement insistent sur sa nouveauté. Pour Jean Chapelain comme pour Paul Pellisson, le langage achoppe et les déclarations d'impuissance littéraires rendent compte de l'aspect inédit du succès¹³.

¹⁰ *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie Française*, publiées par Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1880, tome premier (septembre 1632-décembre 1640), p. 134-135.

¹¹ Mondory, *Lettre à Balzac*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883 (cité par Armand Gasté, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, New York, Georg Olms Verlag Hildesheim, 1974, p.61). Nous soulignons.

¹² Paul Pellisson-Fontanier, *Histoire de l'Académie Française*, [1653], 1858, éd. Charles Livet, Paris, Didier, I, p. 86. Nous soulignons.

¹³ Les réactions de rejet qui tout aussi rapidement et avec une verve hyperbolique analogue suscitent les débats houleux de la Querelle du *Cid* confirment le caractère hors norme de la tragi-comédie. S'y exprime dans le dénigrement et le mépris la même vigueur que dans la louange. Ainsi, pour ne donner ici qu'un seul exemple, la *Lettre à *** sous le nom d'Ariste* ne ménage pas les critiques d'ordres privé et littéraire à l'encontre de Corneille et de sa pièce : « Cette insupportable vanité dont il [Corneille] nous persecute depuis tant de temps, & la peine qu'il prend tous les jours pour nous persuader qu'il est homme hors du commun, m'ayant donné la curiosité de lire sa pièce du *Cid* m'a donné quant et quant la connoissance, & de son peu de

Au fil des époques, la critique littéraire entérine le caractère exceptionnel de ce triomphe. Jusqu'au début du XX^e siècle, il serait vain de chercher un ouvrage qui n'en fit pas état. Dès 1686, Adrien Baillet, dans ses *Jugemens des Savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, oppose aux détracteurs du *Cid* le succès public de la pièce :

Ce n'est pas qu'il [Corneille] ne convînt lui-même de l'équité qui paraît dans une bonne partie de ces censures, mais il prétendait avoir remporté le témoignage de l'excellence de sa pièce par le grand nombre de ses représentations [note de Baillet : le *Cid* fut représenté plus de trente fois en deux ou trois ans], par la foule extraordinaire des Spectateurs de tout état & de toute condition, & par les acclamations générales qu'elle avait reçues¹⁴.

Un siècle plus tard, les *Causes de la décadence du goût sur le théâtre* de Louis Charpentier insistent pareillement sur l'incroyable réussite du *Cid* et célèbrent à leur tour l'unanimité du public : « Ce phénomène jetta la Cour, la Ville & la Province dans une espèce de ravissement ; le nom de Corneille voloit de bouche en bouche. On accouroit en foule à ses tragédies. La France lui déféra le titre de grand »¹⁵.

Le XIX^e siècle redit de son propre enthousiasme le triomphe de la pièce. En 1813, François Guizot établit que « le succès du *Cid* fait époque dans notre histoire dramatique »¹⁶ avant de rapporter les propos de Paul Pellisson qui, dans son *Histoire de l'Académie Française*, évoque la lexicalisation de l'expression « Cela est beau comme *Le Cid* »¹⁷. L'éloquent proverbe revient du reste sous la plume de tous les historiens de la littérature. C'est le cas dans l'ouvrage de Jules Taschereau qui, après avoir cité à son tour l'extrait de l'*Histoire de l'Académie française*, explique :

Le Cid fut reçu avec enthousiasme par la ville ; la cour ne lui fit pas un accueil moins empressé : trois fois il fut représenté au Louvre, et valut à Corneille les félicitations du roi, de la reine, des princesses et de leur entourage. (...) On ne pouvait se lasser de voir *le Cid* ; il était le sujet de

valeur & de l'imbecillité du personnage » (cité par Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 732). Il se dégage de la virulence des textes opposés au *Cid* le même constat que des réactions d'enthousiasme : la réception de la pièce, passionnée, démesurée, met au jour dès 1637 son statut particulier.

¹⁴ Adrien Baillet, *Jugemens des Savans sur les Principaux Ouvrages des Auteurs par Adrien Baillet, Revus, corrigés et augmentés par M. de la Monnoye de l'Académie Française*, Paris, Charles Moette, Charles Le Clerc, Pierre Morisset, Pierre Prault, Jacques Chardon, 1722, tome 5, p. 345.

¹⁵ Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, Lyon, P. Cellier et Paris, Dufour, 1768, p. 33.

¹⁶ François Guizot, *Corneille et son temps* [1813], Paris, Perrin et Cie, 1886, p. 171.

¹⁷ « Il était passé en proverbe de dire : *Cela est beau comme le Cid* » (Paul Pellisson-Fontanier, *Histoire de l'Académie française*, op. cit., p. 86).

toutes les conversations ; chacun en récitait des passages ; bientôt, il se trouva dans la mémoire des enfants¹⁸.

On reconnaît dans les propos de Jules Taschereau l'écriture hyperbolique que le XVII^e siècle avait déjà mise en œuvre pour décrire la réception du *Cid*. A la fin du siècle, Eugène Géroze y recourt également :

Le plus beau triomphe dont le théâtre ait gardé le souvenir est, sans comparaison, celui du *Cid*, qui parut, date mémorable ! en 1636. Rien jusqu'alors n'avait préparé les esprits à cette vérité de passion, à cette force et à cet éclat de poésie. Ce fut une surprise d'admiration qui alla jusqu'à l'enthousiasme¹⁹.

Si la critique relaye cette consécration, c'est qu'elle la perçoit comme l'un des événements mémorables de l'histoire du théâtre français. Rares sont les œuvres qui bénéficient d'emblée d'un tel enthousiasme ; plus rares encore sont celles qui le maintiennent au fil des siècles en consacrant la postérité de l'œuvre. Le cas du *Cid* n'est pas fréquent et le XVII^e siècle offre plutôt l'exemple de pièces dont le triomphe initial n'a pas empêché que l'œuvre tombât ensuite dans l'oubli. Ainsi en est-il du *Timocrate* de Thomas Corneille, salué en 1656 par un succès retentissant, mais irrémédiablement abandonné dès les années 1680²⁰. *Le Cid* n'a jamais connu pareille désaffection. Au cours du XVII^e siècle, la pièce est représentée à Paris à diverses reprises²¹, notamment pour l'occasion des fêtes du mariage de Conti et de l'une des nièces de Mazarin, Anne-Marie Martinozzi, le 22 février 1654 : « Le soir, dit la *Gazette*, on représenta *Le Cid* sur le théâtre de la cour »²². Plusieurs ouvrages consacrés à Molière attestent par ailleurs de la présence du *Cid* dans le répertoire de sa troupe. Lors de ses quatorze saisons parisiennes, alors qu'il dirigeait le petit-Bourbon, puis le Palais-Royal, Molière met en scène les plus grands textes de Corneille :

¹⁸ Jules Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille*, op. cit., 1829, p. 55-58.

¹⁹ Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Didier et Cie, quinzième édition, 1882, chapitre III, p. 77.

²⁰ La pièce connut un véritable triomphe dont rend compte Yves Giraud : « *Timocrate* fut le plus grand succès théâtral de son siècle » faisant salle comble pendant plus de six mois (Thomas Corneille, *Timocrate*, introduction d'Yves Giraud, Genève, Droz, 1970, p. 7). Cependant, le succès ne s'est pas maintenu : la tragédie de Thomas Corneille n'est plus représentée après 1680 et son texte devient même inaccessible à partir de 1870. « Etrange destin, en vérité, que celui de *Timocrate* ! Le titre en est partout cité, le surprenant succès de la représentation monté en épingle, mais on ne lit plus la pièce, on ne s'interroge guère sur les raisons de son éphémère fortune. (...) Aux limbes, *Timocrate* ! » (*ibid.*, p. 7).

²¹ *Le Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille* de Georges Mongrédien (Paris, CNRS, 1972) donne de précieux renseignements concernant les dates de représentations de la pièce. Elle fut ainsi jouée à l'Hôtel Guénégaud en 1679 (les 30 août, 1^{er} et 3 septembre et 9 octobre) et en 1680 (le 17 mai) ; à l'Hôtel de Bourgogne le 28 juillet 1680. A partir d'août 1680, la pièce est représentée chaque année à intervalles réguliers à la Comédie-Française.

²² Cité par Roger Duchêne dans *Molière* [1998], Paris, Fayard, 2006, p. 122.

De Corneille, il prit dix tragédies et une comédie : les chefs-d'œuvre consacrés, *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Pompée*, *Rodogune*, *Nicomède* (mais non *Polyeucte*), des œuvres plus contestées comme *Héraclius*, trois nouveautés, *Sertorius*, *Attila*, *Tite et Bérénice*, sans oublier la comédie ancienne du *Menteur*²³.

Les troupes itinérantes de province l'inscrivent également à leur programme comme l'illustre la comédie du *Baron de la Crasse* de Raymond Poisson. Elle met en scène un hobereau inculte qui, recevant une troupe de théâtre dans son château, réclame la représentation d'une pièce en vogue dont il a – comble d'ignorance – oublié le nom. Le chef de troupe lui propose de nombreux titres, que le Baron écoute sans réagir :

LE BARON
Mais tu n'as point nommé celle... où... foin, la...
LE COMÉDIEN
La Sœur ?
LE BARON
Non, c'est une où l'on dit : « Rodrigue, as-tu du cœur ?
Tout autre que mon père... » Ah ! morbieu ! qu'elle est belle !
LE COMÉDIEN
C'est *Le Cid*. Nous l'avons ; elle n'est pas nouvelle²⁴.

Au XVIII^e siècle, de nouveaux auteurs investissent la scène parisienne. Crébillon, Houdar de la Motte et Voltaire renouvellent notamment le genre tragique et tirent de leurs pièces un réel succès. Toutefois, malgré l'essor de leur théâtre, Corneille continue d'être joué : « *There was never a season throughout the period under study when Corneille and Racine were not well represented on the Parisian stage* »²⁵.

²³ René Bray, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 108. Roger Duchêne établit le même constat dans sa biographie de Molière : « Dès le 11 juillet [1659], la troupe joue les jours ordinaires. Pendant le mois qui suit, elle reprend *Sancho Pança*, *Scévole*, *Jodelet*, *Don Japhet*, *Le Dépit amoureux*. Elle y ajoute *L'Etourdi*, *L'Héritier ridicule*, *Le Cid* et *Horace* » (Roger Duchêne, *Molière, op. cit.*, p. 203). Il est à noter que dans sa biographie *Le Roman de Monsieur de Molière*, Mikhaïl Boulgakov attribue à la lecture du *Cid* la décision de Molière de faire du théâtre : « La lecture de Corneille, qui enflammait la nuit le cerveau de mon héros, les sensations inoubliables retirées des exhibitions de rue, l'odeur lourde du masque qui une fois revêtu ne peut plus jamais être quitté achevèrent d'empoisonner le juriste manqué, et un beau matin, en éteignant ses chandelles au-dessus du *Cid* qu'il lisait, il décida que le moment était venu pour lui d'étonner le monde » (Mikhaïl Boulgakov, *Le Roman de Monsieur de Molière*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 55). Il est peu probable, à l'évidence, que le détail biographique des lectures de Molière soit parvenu aussi précisément jusqu'à Mikhaïl Boulgakov. *Le Cid* est ici cité parce qu'il emblématise le théâtre du premier XVII^e siècle et constitue l'un des exemples les plus marquants et les plus enviables de sa réussite.

²⁴ Raymond Poisson, *Le Baron de La Crasse*, éd. Charles Mazouer, Paris, Nizet, STFM, 1987, scène 5, v. 275-278. Dans *Le Roman Comique* de Scarron, La Rappinière tombe amoureux de Mlle de L'Etoile en lui voyant représenter Chimène (éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 158).

²⁵ Emilie Kotoroski, *The Eagle and the Dove : Corneille and Racine in the Literary criticism of eighteenth century France*, Banbury, The Poirson Foundation, 1972, p. 20. (« Pendant toute la période étudiée [le

Le Cid, exemple canonique de la possible alliance du manquement aux règles et de la réussite, suscite un jugement ambivalent dans lequel l'admiration liée aux beautés de la pièce prévaut largement sur le blâme que peuvent inspirer ses défauts : « *Le Cid continued to be hailed throughout the century with enthusiasm and respect* »²⁶. Malgré la Querelle des Anciens et des Modernes, qui oriente le goût vers un théâtre plus contemporain, et la forte rivalité des dramaturges des Lumières, le public du XVIII^e siècle manifeste la permanence de son attrait pour *Le Cid* en l'inscrivant en tête du palmarès des pièces représentées à la Comédie-Française. Entre 1680 et 1793, elle y est jouée quatre cent soixante-quatorze fois²⁷ et bénéficie des audiences les plus favorables. En marge de la Comédie-Française, le célèbre acteur Baron la reprend également. De cette époque où les comédiens les plus expérimentés – et souvent les plus âgés – se voyaient d'autorité confier le rôle principal, Bernard Dort rapporte l'anecdote suivante : « Il [Baron] joue (...) Rodrigue, à soixante-dix ans passés, alors qu'à genoux devant Chimène, il ne peut plus se relever sans l'aide de deux personnes »²⁸. Il semble alors qu'interpréter le rôle du jeune noble espagnol soit tenu pour un honneur dépassant toute considération de réalisme et toute logique d'interprétation.

Tout au long du XIX^e siècle, les nombreuses reprises du *Cid* continuent d'attester la vitalité de la tragi-comédie. Bernard Dort rend ainsi compte de l'engouement des années du Consulat et de l'Empire en écrivant qu'« en 1799, lorsque le Théâtre-Français fait sa réouverture, c'est avec *Le Cid* et *L'Ecole des Maris* »²⁹. A son tour, le XIX^e siècle le met régulièrement en scène. En 1842, la comédienne Rachel incarne Chimène dans une représentation marquante³⁰. A la fin du siècle, l'acteur Mounet-Sully redonne pour sa part son panache à Rodrigue, à qui il restitue énergie, jeunesse et héroïsme, dans une interprétation faisant date :

XVIII^e siècle], il n'y eut jamais une saison au cours de laquelle Corneille et Racine ne furent pas bien représentés sur la scène parisienne »).

²⁶ *Ibid.*, p. 237. (« *Le Cid* continua d'être acclamé pendant tout le siècle avec enthousiasme et respect »).

²⁷ « La plus jouée, on s'y attend, est bien évidemment *Le Cid* (474 représentations.). Mais la suite du classement ne correspond pas à nos schémas scolaires. En effet, c'est *Rodogune* qui vient en deuxième position, assez loin derrière *Le Cid* (317 représentations). *Cinna* doit se contenter de la troisième place, suivi d'*Horace* et de *Polyeucte* » (Jean-Pierre Perchellet, « Corneille et ses publics au XVIII^e siècle », dans *Revue XVII^e siècle, Corneille après Corneille. 1684-1791*, octobre 2004, n°225, p. 550).

²⁸ Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957, p. 151-152.

²⁹ *Ibid.*, p. 153.

³⁰ Cette mise en scène restaure en effet le texte de 1660 et remplace les versions abrégées de Jean-Baptiste Rousseau – amputées notamment du rôle de l'Infante, jugé inutile au XVIII^e siècle – qui avaient cours jusqu'alors sur le théâtre.

M. Mounet-Sully a rendu, avec une poésie qui ne peut guère être dépassée, la figure du héros adolescent, d'essence supérieure et quasi divine. Il l'a même, à mon avis, quelque peu féminisé, et je trouve qu'il a bien fait³¹.

Le succès de l'œuvre se prolonge enfin au XX^e siècle qui, par les nombreuses mises en scène qu'il en propose, témoigne de l'intérêt que le monde du théâtre et le public continuent de porter au *Cid*. La tragi-comédie, vieille de quatre siècles, suscite toujours le même enthousiasme. Elle est représentée plusieurs fois à la Comédie-Française : par Jacques Copeau en 1940, par Julien Bertheau en 1949, par Terry Hands en 1977 et par Brigitte Jaques-Wajeman en 2005. Les critiques sont ainsi extrêmement élogieuses sur la performance d'André Falcon, le Rodrigue de Julien Bertheau. Dans *Le Monde* du 14 octobre 1949, Roger Kemp écrit : « Rarement aura-t-on vu un Rodrigue aussi vrai, aussi fier et aussi peu vaniteux »³². Jean-Jacques Gautier salue également son jeu en termes flatteurs : « Il a laissé éclater dans le récit du *Cid* une jeunesse, une générosité, une fraîcheur intelligente qui nous a tous ravis »³³. Rodrigue rencontre le même succès dans l'interprétation qu'en propose Gérard Philipe à Avignon puis au Théâtre National Populaire de Paris, en 1951, dans une mise en scène de Jean Vilar. C'est à nouveau la compréhension du rôle du protagoniste, dont la jeunesse, la passion, la démesure restituent l'enthousiasme des premiers spectateurs du *Cid*, qui en assure la réussite. D'après Bernard Dort, elle consacre « le renouvellement du *Cid* par un double échange mythologique : Rodrigue devenant Philipe, et Philipe Rodrigue, sous le signe d'une immémoriale jeunesse. (...) D'ores et déjà, les représentations de Corneille se multiplient. Le T.N.P a joué *Le Cid* 176 fois et *Cinna* 33 fois (à la date où ce livre est publié) »³⁴.

Plus récemment, les mises en scène de Francis Huster – au théâtre Renaud-Barrault, en 1985, où Francis Huster lui-même reprend le rôle-titre – et de Gérard Desarthe – à la maison de la culture de Bobigny, en 1988, qui confie le rôle de Rodrigue à Samuel Labarthe – s'attirent une critique pareillement élogieuse, saluant les qualités de la performance des acteurs principaux et attestant du goût toujours renouvelé pour la pièce de Corneille. Cynthia Kerr évoque l'énorme succès de la mise en scène de Francis Huster :

³¹ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, Première série, Paris, Boivin et Cie, 1886, Comédie Française : *Le Cid*. 15 juin 1886, p. 4.

³² Roger Kemp, « Reprise du *Cid* salle Richelieu », dans *Le Monde* du 14/10/1949.

³³ Jean-Jacques Gautier, « *Le Cid* à la Comédie-Française », dans *le Figaro* du 14/10/1949.

³⁴ Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, op. cit., p. 156. La pièce sera jouée 195 fois en tout.

Le résultat fut un exploit jamais encore réalisé pour cette œuvre culte tellement usée par les explications de texte et trop souvent liée au souvenir des récitation scolaires : six mois de représentations ininterrompues. Du 26 novembre au 24 mai, la création de Francis Huster, axée sur les trois thèmes de la violence, de la transcendance et de la démythification, connut un succès sans faille devant des salles toujours combles. 150000 personnes assistèrent au spectacle, ce qui valut au Théâtre du Rond-Point les plus grosses recettes de la saison³⁵.

Les accents émerveillés des contemporains du premier *Cid* résonnent dans l'expression admirative de Cynthia Kerr. Comme Chapelain, comme Pellisson, elle affirme la dimension inédite du triomphe. Elle réinvestit l'éloge superlatif dont avaient usé ses prédécesseurs et révèle en réalité que *Le Cid* n'en est pas à son coup d'essai dans la réussite et l'engouement du public³⁶.

Introduisant ses conversations sur *Le Cid* avec Brigitte Jaques-Wajeman, Martial Poirson présente l'œuvre comme « la plus célèbre et apparemment la plus incontournable d[u] répertoire », appartenant à notre « patrimoine national » et représentant un « archétype de la culture "Classique" »³⁷. Il associe ainsi dans sa description une voix populaire, celle par laquelle *Le Cid* appartient à un « patrimoine national » et dont nous venons de voir qu'elle en consacre le triomphe, et une voix plus spécialisée, celle des lecteurs et des critiques, qui la constituent comme élément de la culture classique. Sa dimension à part s'autorise de fait de ce double effet de réception : que l'intérêt critique et cultivé se conjugue à l'engouement populaire établit l'ampleur de la réussite de la tragi-comédie de Corneille.

³⁵ Cynthia B. Kerr, « *Le Cid* de face et de profil : le jeu théâtral au service du texte », dans *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales, 1980-2000*, Tübingen, Biblio 17 n°123, 2000, p. 63.

³⁶ Les critiques de la pièce montée par Gérard Desarthe se montrent aussi unanimement louangeuses. A titre d'exemple, Armelle Héliot écrit ainsi dans *Le Quotidien de Paris* du 20 janvier 1988 : « Fraîche, neuve, forte, telle est la tragédie de Pierre Corneille que nous redonne en un mouvement de générosité magnifique Gérard Desarthe. D'une pièce très difficile qu'il respecte et révèle, dans un souci de langue que chaque comédien sert avec humilité et vigueur, Desarthe offre un spectacle lumineux et clair qui bouleversera tout le monde, et résonnera longtemps, profondément ». La liste des mises en scène donnée ici du *Cid* au XX^e siècle n'est pas exhaustive. La pièce est jouée au Festival d'Avignon en 1998 dans une mise en scène de Declan Donnellan. Thomas le Douarec en propose une version flamenco en 1999. L'engouement semble par ailleurs se poursuivre au XXI^e siècle, puisque la tragi-comédie de Corneille est montée par Alain Ollivier en 2008, par le Théâtre Fontaine en 2013.

³⁷ Martial Poirson, « Corneille en état de grâce : *Le Cid* ou la dénégation et l'extase ». Conversations avec Brigitte Jaques-Wajeman, *Revue d'Histoire du Théâtre*, janv-mars 2006. Tome 1, p. 51.

2. *Le Cid*, patrimoine populaire

L'enthousiasme d'Henri Rollan, metteur en scène du *Cid* au Théâtre de l'Union-Française, fait état de la portée symbolique nationale acquise dans les années 1950 par la pièce de Corneille :

Est-il rien de plus « français » que cet étincelant joyau de notre littérature dramatique ? Depuis plus de trois cents ans, son rayonnement ne pâlit point ; il n'a rien perdu de sa chaleur, de ses vertus exaltantes, de sa tendresse amoureuse, de sa tension héroïque³⁸.

Les vertus des personnages, la grandeur de Rodrigue et la passion qu'il éprouve pour Chimène sont alors reconnues comme des valeurs emblématiques de la France. Comme telles, elles invitent à une large reconnaissance et réunissent dans un même mouvement d'identification ou de sympathie un public *a priori* disparate : « Les jeunes de 16 ou 17 ans me disent souvent que *Le Cid* est leur pièce préférée »³⁹, constate Brigitte Jaques-Wajeman en attirant l'attention sur l'intérêt d'une catégorie de lecteurs ou de spectateurs qu'on imaginerait peu attirée par le théâtre du XVII^e siècle. Mais bien avant elle, La Bruyère avait déjà évoqué l'unanimité d'un succès touchant les groupes les plus variés de la société et capable de séduire la Cour et le peuple :

Le Cid n'a eu qu'une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l'admiration ; (...) il a réuni en sa faveur des esprits toujours partagés d'opinions et de sentiments, les grands et le peuple⁴⁰.

Une telle communauté de jugement, évaluée cette fois dans un mouvement synchronique, indique l'intégration du *Cid* à la culture et à l'imaginaire collectifs. Au-delà de l'appropriation du texte par sa seule réception érudite, l'engouement de la jeunesse ou d'un auditoire plus populaire forment de probants indices de son appartenance à un patrimoine commun. S'il est malaisé d'interroger un domaine aussi diffus et aussi immatériel que peut l'être celui des connivences culturelles communes, quelques éléments permettent néanmoins d'attester de la présence de la pièce de Corneille en leur sein.

³⁸ Cité par Joël Huthwohl, « *Le Cid* à la Comédie-Française : décors et interprètes », *Revue d'Histoire du Théâtre*, janv-mars 2006. Tome 1, p. 41.

³⁹ Citée par Martial Poirson dans « Corneille en état de grâce : *Le Cid* ou la dénégation et l'extase », art. cit., p. 55.

⁴⁰ La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », I, 30, p. 135, éd. Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

La première source de connaissance du *Cid* réside dans les apprentissages scolaires. Sa présence dans les programmes d'études en assure la diffusion massive ; elle signale également la perception du texte comme un classique, c'est-à-dire un jalon incontournable de notre culture littéraire. A l'école de la Troisième République, *Le Cid* s'impose comme l'un des textes cruciaux de ce XVII^e siècle que l'on regarde comme garant d'une perfection littéraire et morale. Martine Jey, décrivant les programmes sous Jules Ferry, écrit ainsi :

Sont immédiatement donnés trois noms : Corneille, Racine, Bossuet ; trois œuvres : *Le Cid*, *Andromaque*, l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, classiques parmi les classiques⁴¹.

La même remarque est formulée par Jean Schlumberger pour les premières décennies du XX^e siècle :

Jusqu'à nos jours les écoles restent une citadelle d'où l'on n'a pas pu l'évincer, car *Le Cid* émeut les jeunes imaginations à un âge où *Andromaque* les ennue presque toujours⁴².

De nos jours, l'observation des éditions de la pièce de Corneille destinées aux classes de collège et de lycée permet d'aboutir au même constat d'une œuvre tenue pour essentielle. Leur fréquence indique de fait l'intérêt permanent que l'institution scolaire porte au *Cid* et dément Brigitte Prost, qui déplore que « cet auteur dit "classique" [soit] pourtant si peu étudié dans les "classes" du secondaire »⁴³. La multiplicité des éditions scolaires, conçues pour une étude à la fois poétique et historique de la pièce et adaptées à de jeunes lecteurs, refuse un tel constat. Le seul échantillon des publications effectuées entre 2003 et 2012 le prouve⁴⁴ : il permet d'établir une liste de treize éditions parues en moins de dix ans –

⁴¹ Martine Jey, « Les classiques de l'ère Ferry », *Littératures classiques. Qu'est-ce qu'un classique ?*, n°19, automne 1993, p. 241.

⁴² Jean Schlumberger, « Corneille », dans *Tableau de la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, NRF, Gallimard, 1939, p. 16.

⁴³ Brigitte Prost, « Une œuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, op. cit., p. 6.

⁴⁴ Classiques Bordas, édition Bernard Chédozeau, Claire Guibert et Marie-Henriette Bru, Paris, 2003 ; Classiques Hachette, édition Hubert Carrier, Paris, 2005 ; Classiques Hachette Bibliolycée, édition Anne Antiquet et Armelle Vautrot-Allégret, Paris, 2005 ; Les Classiques abrégés de l'Ecole des Loisirs, Paris, 2006 ; Hatier, Classiques et Cie, édition Marie-Aude de Langenhagen, Paris, 2006 ; Larousse, Petits Classiques, Collection Lycée, édition Sylvie Joye, Paris, 2006 ; Nathan, Carré Classiques, édition Odile Gandon, Paris, 2006 ; Etonnants Classiques, édition Frédéric Maget, Paris, 2008 ; Garnier-Flammarion, édition Boris Donné, Paris, 2009 ; Belin, Classicocollège, édition Anne Arzoumanov, Paris, 2010 ; Hatier, Classiques et Cie, Collège, édition Pascale Philberg, Paris, 2010 ; Magnard, Classiques et Patrimoine, édition

certaines au sein d'une même maison d'édition – traduisant d'ailleurs l'accélération commémorative de 2006, année des quatre cents ans de la naissance de Corneille. Ces parutions témoignent clairement de la vitalité de l'étude du *Cid* dans le secondaire : à intervalles très réguliers, la pièce est publiée, lue et étudiée. Il est à noter en outre, d'après les titres de collection, que la tragi-comédie de Corneille est nettement marquée comme faisant partie d'un répertoire classique : « Petits Classiques », « Classiques et Cie », « Classiques et Patrimoine », etc. enseignent aux élèves, en même temps que la connaissance du texte lui-même, son appartenance à un fonds commun de culture littéraire.

Les prémisses d'une intégration du *Cid* dans un socle de références collectives s'établissent ici. Participant de notre culture scolaire et de notre champ d'étude littéraire, la tragi-comédie de Corneille prend rapidement une forme identifiable. Son intrigue, ses personnages, certains de ses vers sont connus de tous. La portée et le rayonnement de l'œuvre sont tels que leur dimension familière s'étend même au-delà de ceux qui ont fréquenté le texte. Certaines scènes, certaines répliques s'érigent en proverbes et s'apparentent à l'expression d'une sagesse populaire et anonyme. Des passages de l'œuvre éveillent ainsi des échos significatifs provenant non d'une lecture personnelle, mais d'une connaissance plus diffuse relevant des émanations d'une culture collective. C'est à cette reconnaissance privée d'une référentialité clairement identifiable que se mesure l'évolution de l'œuvre vers l'espace parfois allusif des repères collectifs.

La connivence des lecteurs avec le texte repose essentiellement sur quelques vers si célèbres que, lexicalisés et détachés peu à peu de leur texte d'origine, ils intègrent la langue courante. Chacun les connaît, les utilise et les comprend, sans toutefois être toujours en mesure d'en identifier la provenance. Il en est ainsi du fameux « Ô rage, ô désespoir ! ô vieillesse ennemie »⁴⁵ du monologue de Don Diègue ; des expressions gnomiques « La valeur n'attend pas le nombre des années »⁴⁶ ou « A vaincre sans péril on triomphe sans gloire »⁴⁷ issues du duel entre Rodrigue et le Comte ; de la célèbre litote de Chimène – « Va, je ne te hais point »⁴⁸ – ou de l'ordre de Don Diègue à son fils « Va, cours, vole et nous venge »⁴⁹. Dans « Le Cid sur la scène contemporaine. *Romances del Cid et Amor !*

Laëtitia Serres et Josiane Grinfas-Bouchibti, Paris, 2011 ; Flammarion, Etonnants Classiques, édition Frédéric Maget et Elise Sultan, Paris, 2012.

⁴⁵ Pierre Corneille, *Le Cid*, I, 5, v. 235, p. 718.

⁴⁶ *Ibid.*, II, 2, v. 408, p. 725.

⁴⁷ *Ibid.*, II, 2, v. 436, p. 726.

⁴⁸ *Ibid.*, III, 4, v. 973, p. 747.

⁴⁹ *Ibid.*, I, 6, v. 292, p. 720.

ou les *Cid de Corneille* (2007) », Stéphanie Urdician fait le constat de cette assimilation par la langue courante des vers de Corneille :

L'impact de la figure du Cid est tel que cette dernière imprègne les langues mêmes de France et de Navarre qui l'ont accueillie et fait naître. L'histoire du Cid s'est lexicalisée dans les idiomatismes espagnols tels que *No se ganó Zamora en una hora*, « Rome ne s'est pas faite en un jour » ou *Creerse descendiente de la pata del Cid*, « Sortir de la cuisse de Jupiter », tout en occupant une place notable dans la mémoire culturelle française à travers les plus célèbres vers de Corneille : « Va, je ne te hais point », « O rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! », « Nous partîmes cinq cents... »⁵⁰.

Quelques textes du XVII^e siècle citant *Le Cid* portent la première trace de la popularisation de ses vers. La référence est alors encore récente et traduit autant un effet de complicité entre l'auteur et le lecteur, fondé sur le rappel d'une connaissance théâtrale commune, que la véritable appropriation de la citation par la langue. La Bruyère révèle de fait, dans *Les Caractères*, que la pièce est si célèbre que les spectateurs en viennent à connaître des passages par cœur : « Ils s'accordent tous à le savoir de mémoire, et à prévenir au théâtre les acteurs qui le récitent »⁵¹. Peu à peu, les vers cités se lexicalisent et autorisent des acceptions proverbiales. Ainsi trouve-t-on chez Mme de Sévigné une utilisation fréquente, par antonomase, des noms de Chimène et de Rodrigue ou la reprise de certains vers célèbres du *Cid*, qui ne sont d'ailleurs pas toujours cités exactement :

J'ai été malade de bonne foi, pour la première fois de ma vie,
*Et pour mon coup d'essai, j'ai fait un coup de maître*⁵²

L'inexactitude, qui traduit une approximation de la mémoire, signifie à l'évidence que la citation est formulée de tête – ce qui souligne que, plusieurs décennies après la création du *Cid*, le texte demeure présent à l'esprit de l'épistolière. Mais elle révèle aussi un premier état de lexicalisation du langage : si la citation est toujours reconnue comme un emprunt – elle est désignée par l'italique ou par un retrait dans la lettre – elle s'intègre progressivement au texte qui la convoque. Ne gardant que les syntagmes marquants et sentis comme gnomiques – « coup d'essai », « coup de maître » – la marquise choisit de

⁵⁰ Stéphanie Urdician, « Le Cid sur la scène contemporaine. *Romances del Cid et Amor ! ou les Cid de Corneille* (2007) », dans *Le Cid, figure mythique contemporaine ?*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 121.

⁵¹ La Bruyère, *Les Caractères*, éd. cit., I, 30, p. 135.

⁵² Mme de Sévigné, lettre à Madame de Grignan du 16 février 1676, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, tome II, p. 239.

modifier le reste du vers pour qu'il convienne mieux à son propre texte et sans souci du respect authentique de la citation de départ. Le même procédé est ainsi repris dans la lettre à Bussy du 15 décembre 1685, qui évoque en ces termes le duc de Beauvillier : « Il a bien de l'esprit, et la *capacité n'attend pas le nombre des années* »⁵³. La citation, légèrement altérée par un discret persiflage, s'intègre au corps de texte dont elle ne se distingue plus que par l'italique. Elle ne renvoie plus au vers exact du *Cid*, mais au sens devenu proverbial qu'il contient.

La même reconnaissance d'une référence commune opère dans *Le Médecin Volant*, où Molière fait prononcer par Sganarelle, au milieu de latin et de salamalecs, une citation du *Cid* :

Ne vous imaginez pas que je sois un Médecin ordinaire, un Médecin du commun, tous les autres Médecins ne sont, à mon égard, que des avortons de Médecine, j'ai des talents particuliers, j'ai des secrets. *Salamalec, Salamalec, Rodrigue as-tu du cœur ? Signor, si Signor, non, per omnia saecula saeculorum*, mais encore voyons un peu⁵⁴.

Le Cid appartient à la culture rudimentaire de Sganarelle qui, cherchant à faire étalage de son savoir, énonce tout ce que son cerveau sait par cœur : un peu d'arabe, un peu de latin de messe, de l'italien et un vers du *Cid*. La citation, au tragique inadapté, participe à l'évidence de la tonalité comique de la réplique et témoigne de la dimension populaire acquise par le vers de Corneille, choisi par Molière parce qu'il peut être immédiatement identifié par le parterre. Au XVII^e siècle, les allusions à la tragi-comédie sont aisément reconnues et décryptées par tous. Elles initient le processus de lexicalisation, achevé aujourd'hui, dont témoigne l'utilisation des mêmes vers du *Cid* dans des contextes et des formulations beaucoup moins littéraires. Quelques exemples illustrent le glissement des vers de Corneille vers un sens proverbial coupé de son contexte originel :

- le « O rage, ô désespoir ! ô vieillesse ennemie » de Don Diègue a été à maintes reprises utilisé dans des titres de journaux pour signifier, non sans une certaine grandiloquence, la déception et le mécontentement. Un calembour fondé sur « ô rage » et

⁵³ Mme de Sévigné, lettre du 15 décembre 1685 à Bussy-Rabutin, *Correspondance*, éd. cit., 1978, tome III, p. 244.

⁵⁴ Molière, *Le Médecin volant*, scène 4, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 1094.

« orage » autorise même aujourd’hui la citation, réappropriée et modifiée, à figurer en légende d’une photographie d’orage⁵⁵ ;

- l’expression « blanchi sous le harnois »⁵⁶, également prononcée par Don Diègue, est répertoriée quant à elle dans le *Dictionnaire des Expressions et Locutions figurées* qui indique :

Blanchi sous le harnois, « vieilli dans l’exercice d’un métier » (XVII^e siècle). L’expression qui s’appliquait d’abord seulement au métier des armes (*harnois* a ici son sens ancien d’« armure ») est une allusion directe à un vers du *Cid*⁵⁷

- « la valeur n’attend pas le nombre des années » sert notamment de titre à un article politique sur la plus jeune candidate UMP aux élections législatives de mai 2012⁵⁸ ;

- enfin, la bravade de Rodrigue « A moi comte deux mots »⁵⁹ autorise de nombreux jeux d’homonymie et se retrouve travestie en « A moi compte deux mots » pour évoquer le versant financier du débat entre François Hollande et Nicolas Sarkozy⁶⁰ ou en « A moi conte deux mots » à propos du *Gainsbourg vie héroïque* de Jonathan Sfar⁶¹.

Les exemples de ces appropriations par d’autres domaines que la littérature – politique, journalisme, cinéma, etc. – sont extrêmement nombreux. Ils attestent de la vitalité linguistique de ces quelques vers du *Cid*. L’adaptation de scènes elles-mêmes, ou de l’intégralité de la pièce, dans des formes de cultures plus accessibles achèvent de convaincre de la popularité de l’œuvre. Des moments-clefs de la tragi-comédie sont repris dans des espaces autres que littéraires : le monologue de Don Diègue est réparti entre les nombreuses voix féminines de la publicité pour « Egoïste » de Chanel⁶² ; un

⁵⁵ « O rage ô désespoir saleté de temps » accompagnant une photographie d’orage prise en Aquitaine, juin 2007 et présente dans *Linternaute.com*, http://www.linternaute.com/photo_numerique/galerie-photo/photo/les-100-photos-de-l-ete-2007/o-orage-o-desespoir-salete-de-temps.shtml.

⁵⁶ Corneille, *Le Cid*, II, 7, v. 721, *op. cit.* p. 737.

⁵⁷ Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des Expressions et Locutions figurées*, Paris, Le Robert, 1979, article « Harnais », p. 502.

⁵⁸ Journal *Antilla* n°1507. La citation de Corneille forme le titre d’une interview réalisée par Mike Irasque et parue dans le journal du 10 mai 2012.

⁵⁹ Corneille, *Le Cid*, II, 2, v. 399, *op. cit.*, p. 724.

⁶⁰ Caroline Lebrun, Journal d’une franc-tireuse. Le blog de Caroline Lebrun, mai 2012.

⁶¹ Sergio Salam, « *Gainsbourg, vie héroïque*, de Sfar : à moi, conte, deux mots », *Actua BD* du 24 janvier 2010.

⁶² Publicité réalisée par Jean-Paul Goude en 1990, sur la musique de *Roméo et Juliette* de Serge Prokofiev et avec quelques vers de Corneille issus du *Cid*, I, 5 : « Où es-tu ? Montre-toi, misérable / Prends garde à mon courroux, je serai implacable / O rage, ô désespoir, ô amour trahi / N’ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? ».

sketch des Inconnus se fonde sur l'audition de comédiens ayant à dire le récit de Rodrigue ouvert par le célèbre « Nous partîmes cinq cents »⁶³ ; la pièce est entièrement réécrite sous la forme d'une bande-dessinée⁶⁴. Dans tous ces cas, il apparaît clairement qu'elle échappe à une destinée exclusivement littéraire et que sa renommée se propage et se ramifie vers d'autres domaines qui en consacrent, encore une fois, la popularité et le succès. Les propos de Martial Poirson en achèvent le constat : « *Le Cid* est précisément ce (...) théâtre patrimonial, qui cristallise une part non négligeable de notre imaginaire national »⁶⁵. Il constitue l'un de ces textes d'exception dont la mémoire collective porte définitivement trace. A l'engouement général qui lui est manifesté s'ajoute du reste une dernière prédilection, plus scientifique, que l'examen des rapports entre l'œuvre de Corneille et la critique littéraire et universitaire permettra à présent de mettre au jour.

II. L'intérêt critique pour *Le Cid*

Le rapport de la réception critique au *Cid* se révèle plus complexe et d'abord plus nuancé que les relations entre la pièce et son public. La réflexion théorique autour la tragi-comédie ou plus largement autour de son auteur n'emprunte pas d'aussi systématiques chemins d'éloge et de célébration. Soumise aux sinuosités de l'histoire littéraire et de l'histoire de la critique elle-même, la réception scientifique du *Cid* n'établit pas d'emblée la dimension exceptionnelle de la pièce et ne la classe pas de prime abord parmi les œuvres marquantes du théâtre. Cependant, au fil des temps et des études, se fondant sur des postures analytiques diverses qui épousent l'évolution des méthodes critiques, la spécificité de la tragi-comédie de Corneille apparaît. Les textes théoriques et universitaires lui reconnaissent une réelle particularité et, rejoignant l'engouement populaire, la constitue à leur tour comme un chef-d'œuvre incarnant un moment central dans l'histoire du théâtre. L'analyse du *Cid*, amorcée en 1637 par la Querelle, s'étend bien au-delà du seul XVII^e siècle et occupe divers moments de l'histoire de la réception théorique de la littérature ; elle

⁶³ Les Inconnus, « Le Cid », sketch du spectacle *Au Secours, tout va mieux*, mai à septembre 1989, mis en scène par Jacques Decombe.

⁶⁴ *Le Cid version 6.0*, d'après Corneille, texte de Monsieur Vandermeulen, dessin de Morvandiau, Montreuil, Rackham, 2005 et *Le Cid*, texte intégral de Corneille, adapté par Oliv', dessin de Jean-Louis Mennetrier et Christophe Billard, Darnétal, Petit à Petit, 2006.

⁶⁵ Martial Poirson, « Corneille en état de grâce : *Le Cid* ou la dénégation et l'extase ». Conversations avec Brigitte Jaques-Wajeman, art. cit., p. 53.

ne serait donc pas significative si elle n'était pas replacée dans le contexte d'évolution de la critique qui l'accompagne et la détermine.

1. Les trois critiques classiques : Corneille sans Le Cid

Au XVII^e siècle, la critique littéraire emprunte trois formes d'analyse systématiques : la critique laudative, qui exprime une admiration sans faille et souvent sans nuance ; la critique comparative, qui s'appuie dans la majorité des cas sur la forme du parallèle ; et la critique rhétorique, qui vise à confronter l'œuvre étudiée aux règles et pratiques héritées de la doctrine antique et émanant pour l'essentiel de la *Poétique* d'Aristote. C'est à l'examen d'une œuvre dans son ensemble que s'attachent ces trois procédés. A l'exception de la critique des journaux et des gazettes, formée d'articles de circonstance rendant compte d'un texte au moment de sa parution ou de sa première représentation, l'analyse littéraire se comprend dans une formulation globale et porte sur la totalité d'une œuvre. Si le théâtre de Corneille est donc volontiers pris pour sujet par les théoriciens, *Le Cid*, en revanche, se voit fondu au reste du théâtre cornélien dont il ne se détache que ponctuellement pour servir d'exemple.

La critique laudative s'exerce largement au XVII^e siècle à propos de Corneille, reconnu auteur d'excellence et dont les doctes admirent le génie. L'œuvre cornélienne dans son intégralité suscite l'admiration et des commentaires de pure célébration. Ainsi Jean Chapelain écrit à son sujet dans sa « Liste de quelques gens de lettres français vivants en 1662 » :

Est un prodige d'esprit et l'ornement du théâtre français. Il a de la doctrine et du sens, lequel paraît néanmoins plus dans le détail de ses pièces que dans le gros⁶⁶.

Le style n'est pas sans rappeler les textes écrits à la réception du *Cid* pour en exalter le succès. Chapelain procède ici de la même rhétorique encomiastique, engagée pour louer la valeur littéraire de Corneille. Cette pratique se retrouve, plus développée, dans *La Précieuse* de l'abbé de Pure, où le personnage d'Eulalie l'évoque en ces termes :

⁶⁶ Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007, p. 419.

J'avoue que par-dessus tout et hors de pair, je mets Corneille. Je ne puis parler de cet homme sans respect, sans vénération ; et quand je devrais m'ériger en diseuse de grands mots, il faut que vous me permettiez de m'acquitter d'une partie de ce que je crois lui devoir. Le Théâtre n'a jamais rien vu ni montré de si beau que ses ouvrages : l'esprit, la conduite, le travail, les vers, et surtout les sentiments honnêtes et les mouvements de la droite raison y brillent avec tant d'éclat et de douceur tout ensemble, que cela me paraît au-delà de tous les exemples, et au-dessus de toute imitation⁶⁷.

L'éloge ne dépasse pas le constat et révèle une approche très générale de l'auteur et de ses pièces. Son excellence n'est établie par aucun commentaire précis ; elle se contente d'être affirmée. Le même procédé se retrouve dans les *Hommes illustres* de Charles Perrault :

Personne n'a jamais eu plus de grandeur de génie pour le Théâtre, soit pour les caractères extraordinaires et bien marqués qu'il donne à tous ses personnages, soit pour les sentiments qu'il leur fait avoir, et la manière noble dont il les exprime. On a surtout admiré le caractère de la fierté romaine qu'il a mis dans les Héros en qui l'Histoire marque qu'il a éclaté. Quoiqu'il ait fait revenir ce caractère beaucoup de fois sur le théâtre, il a toujours plus (*sic*) par quelques charmes de nouveauté qu'il y ajoutait⁶⁸.

Notre pratique critique contemporaine attendrait, pour éclairer de telles affirmations, l'exemple d'un ou deux de ces « caractères extraordinaires », de leur noble expression, de leur « fierté romaine ». Mais le texte demeure évasif et l'analyse s'en tient aux considérations générales. L'admiration de préjugé, sur laquelle se fonde la démarche de la critique laudative, ne cherche pas à entrer dans le détail du texte⁶⁹. Elle célèbre Corneille, elle ne dit mot du *Cid*.

Procédant d'une démarche plus analytique, la technique comparative des parallèles propose une approche moins générale des œuvres dont elle traite. Ce procédé n'est pas à

⁶⁷ Abbé de Pure, *La Précieuse*, 1656, éd. Myriam Dufour-Maître, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 196.

⁶⁸ Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits au naturel* [1697], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 77-78.

⁶⁹ On trouve trace de cette pratique de la louange assertive jusque chez la marquise de Sévigné qui, relatant à sa fille la représentation de *Bajazet* à laquelle elle a assisté, exprime la même admiration de préjugé. La tragédie de Racine, écrit-elle, n'a « rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine ; sentons-en la différence. (...) Vive donc notre vieil ami Corneille ! Pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent ; ce sont des traits de maîtres qui sont inimitables. Despréaux en dit encore plus que moi, et en un mot, c'est le bon goût ; tenez-vous-y » (Mme de Sévigné, lettre à Mme de Grignan du 16 mars 1672, *Correspondance*, éd. cit., 1972, tome I, p. 459). La part d'appréciation personnelle qui s'exprime dans le jugement de la marquise aboutit au même éloge que celui des textes d'une critique plus savante. La louange systématique, procédé de la critique du XVII^e siècle, assure ainsi à Corneille une place éminente et incontestée au Parnasse des auteurs français.

imputer au seul XVII^e siècle : l'Antiquité en faisait déjà usage, puis la Renaissance l'a remis en application. Marc Fumaroli reconnaît ainsi en lui « une figure de pensée constitutive de la République européenne des Lettres depuis les origines de la Renaissance »⁷⁰. Corneille apparaît dans de nombreuses entreprises comparatives, dont les plus célèbres le confrontent soit aux dramaturges anciens, soit à son rival Jean Racine. Saint-Evremond, dans *Sur les Tragédies*, l'impose ainsi face aux auteurs de l'Antiquité :

J'avoue que nous excellons aux ouvrages de théâtre, et je ne croirai point flatter Corneille, quand je donnerai l'avantage à beaucoup de ses tragédies sur celles de l'antiquité⁷¹.

Le commentaire est complété d'une comparaison sur la vraisemblance de la conception tragique de Corneille, qui se refuse aux interventions divines sur scène, et sur l'élaboration de ses personnages :

[II] ne va point chercher dans les Cieux, de quoi faire valoir ce qui est assez considérable sur la terre ; il lui suffit de bien entrer dedans les choses et la pleine image qu'il en donne fut la véritable impression qu'aiment à recevoir les personnes de bon sens. (...) [II] est descendu dans leur cœur [celui des personnages] pour y voir se former les passions, et y découvrir ce qu'il y a de plus caché dans leurs mouvements⁷².

La remarque témoigne, par l'étude des thèmes dominants des ouvrages, d'une analyse plus précise du texte. Elle permet de conjuguer l'éloge de l'œuvre cornélienne à une valorisation de la littérature contemporaine – le texte de Saint-Evremond s'intégrant dans la Querelle des Anciens et des Modernes.

Il en va de même des nombreux parallèles effectués entre Corneille et Racine. Le plus notoire, celui de La Bruyère, a été devancé au XVII^e siècle par ceux de Longepierre, de Saint-Evremond ou de Fontenelle. Un seul de ces exemples suffit à établir le procédé systématique mis en œuvre dans une telle forme critique. Ainsi, chez Fontenelle, l'intérêt se porte successivement sur les origines des deux œuvres, leurs personnages, les vertus qu'elles mettent en scène et leur style, pour aboutir à l'invariable supériorité de Corneille. La cinquième proposition, réservée aux héros, l'illustre :

⁷⁰ Marc Fumaroli, *Les Abeilles et les Araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 23.

⁷¹ Saint-Evremond, *Sur les Tragédies*, dans *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966, p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 25-27.

Quand on a le cœur noble, on voudrait ressembler aux héros de Corneille ; et quand on a le cœur petit, on est bien aisé (*sic*) que les héros de Racine nous ressemblent⁷³.

La technique du parallèle s'en tient toutefois à une approche thématique générique qui regarde l'ensemble de l'œuvre dans ses grandes lignes de force. Qu'il soit mis en valeur comme chez Fontenelle et Saint-Evremond, ou dénigré face à Racine comme chez La Bruyère, Corneille, n'est jugé que sur l'intégralité de son théâtre sans que soient évoquées les particularités de chacune de ses pièces.

Il en va de même de la critique rhétorique, dont les analyses et les conclusions exigent pourtant une approche plus minutieuse de l'œuvre étudiée. Prenant place dans une interrogation doctrinale sur la mise en application des règles héritées des Anciens, ou s'insérant dans une réflexion rhétorique autour du style, le texte commenté exemplifie une donnée théorique. Il est lu alors avec une rigueur qui en objective et en précise l'analyse. Corneille est ainsi mis à l'honneur par *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, où il sert d'exemple à plusieurs reprises. Dans son chapitre sur « De l'étendue de l'action théâtrale », d'Aubignac démontre en effet que le dramaturge doit préparer les incidents de son action par des adresses ingénieuses :

C'est ce qu'on peut observer dans l'*Ion* d'Euripide, l'*Amphitryon* de Plaute, et l'*Andrienne* de Térence, où tous les Evénements sont si bien préparés qu'ils semblent naître nécessairement dans le cours de la Pièce. M. Corneille le pratique aussi fort ingénieusement dans les *Horaces*, le *Cinna* et beaucoup d'autres⁷⁴.

De tous les dramaturges contemporains, Corneille semble le seul, aux yeux de d'Aubignac, à pouvoir supporter la confrontation avec les Anciens et à être cité sur le même plan qu'eux :

De fait, signe de l'exception cornélienne, l'inventaire des dramaturges a révélé un emploi quasi exclusif des exemples tirés de l'Antiquité (Aristophane, Plaute, Térence, Eschyle, Sophocle, Euripide, Sénèque), à l'hégémonie desquels Corneille, seul parmi ses contemporains, peut résister. (...) Il est le seul moderne à figurer parmi les dramaturges cités⁷⁵.

⁷³ Fontenelle, « Parallèle de Corneille et de Racine », dans *Œuvres Complètes*, Paris, Fayard, 1989, tome III, p. 11.

⁷⁴ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 190.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 610.

La présence de Corneille, convoqué en même temps que Sophocle et Euripide, exprime l'admiration de l'abbé d'Aubignac pour son œuvre. Elle dit aussi l'absence de mise en perspective historique dans la critique littéraire, où l'Antiquité et le XVII^e siècle peuvent servir conjointement d'exemples à l'exposé d'un point de doctrine :

Les ouvrages de rhétorique sont là pour l'attester, les auteurs ni les œuvres n'avaient point d'histoire propre : s'agissait-il de classer et de définir par l'usage les figures de style, Virgile et Corneille se juxtaposaient dans la démonstration sans la moindre épaisseur de temps⁷⁶.

L'œuvre cornélienne sert à l'énoncé d'une règle ou d'un usage rhétorique. Décontextualisée, elle ne bénéficie d'aucune mise en perspective historique et n'est utilisée que tronquée et ramenée à un élément précis : ses personnages, son respect des unités, son style. La critique littéraire du XVII^e siècle ne réserve ainsi aucune place particulière au *Cid* et ne l'évoque qu'assimilé à l'ensemble clos que forme l'œuvre théâtrale de Corneille. Pour qu'il s'en détache et obtienne une valeur propre, il faudra attendre l'évolution de la critique vers une démarche historique, qui inaugurerait la véritable renommée érudite de la tragi-comédie de Corneille.

2. Les prémisses de l'histoire littéraire : Le Cid et la naissance du théâtre classique

C'est le XVIII^e siècle qui, jetant les premières bases d'une conception historique de la critique littéraire, va octroyer au *Cid* le statut d'œuvre d'exception que la réception populaire lui conférait déjà depuis 1637. Si l'on en croit Emmanuelle Mortgat-Longuet, les origines d'une conception diachronique de la critique sont cependant à chercher dès le XVII^e siècle. Gabriel Naudé, tenant d'une représentation évolutive du temps, travaille dans l'*Addition à l'histoire de Louis XI* à élaborer le lien qui s'exerce entre pouvoir politique et développement de la vie intellectuelle. Il associe les lettres à l'histoire en s'appuyant sur l'idée que le temps n'est pas cyclique – c'est-à-dire constitué de l'infinie répétition d'époques composées d'une origine, d'un paroxysme et d'un déclin – mais évolutif :

⁷⁶ Luc Fraisse, « La littérature du XVII^e siècle chez les fondateurs de l'Histoire littéraire », *XVII^e siècle*, 2003/1, n°218, p. 3.

Naudé consacre son dernier chapitre à envisager les relations que chaque roi de France (il procède chronologiquement en considérant cas par cas) a eues avec les lettres ; une continuité favorable dans les actions des rois, est donc ainsi établie⁷⁷.

Gabriel Naudé énonce l'idée que chaque époque, politique ou littéraire, progresse grâce aux acquis de la précédente. De telles conceptions sont encore trop ponctuelles dans le premier XVII^e siècle pour modifier réellement la façon d'envisager l'histoire et la lecture des textes. En revanche, elles se multiplieront à la fin du siècle, lors de la Querelle des Anciens et des Modernes, qui les développera en profondeur. C'est à ce moment-là que l'approche critique de la littérature rend au *Cid*, par le détour de l'histoire, sa place prépondérante.

a. L'émergence de l'histoire littéraire

La représentation d'une temporalité non plus cyclique mais linéaire s'amorce réellement à l'extrémité du XVII^e siècle. Les érudits favorables à la cause des Modernes investissent ce schéma temporel postulant le bénéfice tiré, par chaque génération, de celle qui la précède. Ils affirment, par cette idée d'un progrès se constituant à travers les âges, la supériorité des contemporains sur les Anciens qui, eux, n'ont pas pu tirer profit des découvertes et des avancées récentes. Charles Perrault en fait la démonstration dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* en s'appuyant notamment sur l'exemple de la peinture :

Quand nous avons parlé de la peinture, je suis demeuré d'accord que la Saint Michel et la Sainte Famille de Raphaël que nous vîmes hier dans le grand appartement du roi sont tous deux préférables à ceux de M. Lebrun ; mais j'ai soutenu et je soutiendrai toujours que M. Lebrun a su plus parfaitement que Raphaël l'art de la peinture dans toute son étendue, parce qu'on a découvert avec le temps une infinité de secrets dans cet art, que Raphaël n'a point connus⁷⁸.

⁷⁷ Emmanuelle Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2006, Collection Lumière Classique, p. 164.

⁷⁸ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Dialogue IV, Paris, Imprimerie Jean-Baptiste Coignard, 1692, tome III, p. 153. Le locuteur étend, dans la suite de son discours, la démonstration aux lettres et affirme que « s'il plaisait au ciel de faire naître un homme qui eût un génie de la force de celui de Virgile, il est sûr qu'il ferait un plus beau poème que l'*Enéide*, parce qu'il aurait, suivant ma supposition, autant de génie que Virgile, et qu'il aurait en même temps un plus grand amas de préceptes pour le conduire ».

La modernité s'envisage ici comme un gain par accumulation de savoirs. Fontenelle défend une conception identique dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*. Postulant une égalité naturelle absolue entre les hommes, il démontre que les Modernes bénéficient à la fois des acquis et des erreurs commises par les Anciens : « Ainsi étant éclairés par les vues des Anciens, et par leurs fautes mêmes, il n'est pas surprenant que nous les surpassions »⁷⁹. Le temps est conçu dans une continuité, et non plus selon le schéma d'une révolution dont les étapes, éternellement récurrentes, conduiraient à un retour attendu et sans apport. L'aspect linéaire et progressiste de cette conception du temps rend possible, d'une époque à l'autre, l'idée de progrès. Elle engage à considérer la littérature, au même titre que l'histoire, dans une perspective diachronique qui lierait l'ensemble des auteurs et des œuvres et leur ouvrirait de nouveaux champs de compréhension et de signification. Luc Fraisse date également du début du XVIII^e siècle l'optique historique de la critique littéraire :

L'idée d'aborder les œuvres d'une littérature sous l'angle de l'*histoire littéraire* a été entr'aperçue fugitivement, mais régulièrement de siècle en siècle, peut-être depuis le Moyen Age ; mais c'est dans la première moitié du XVIII^e siècle que certains savants commencent à se demander précisément comment procéder pour constituer une *Histoire littéraire de la France*⁸⁰.

L'émergence d'une pratique systématisée d'histoire littéraire s'explique par la volonté de recontextualiser textes et auteurs pour leur rendre une forme de réalité⁸¹. S'y ajoutent d'autres motivations dont la première résulte de la Querelle des Anciens et des Modernes. La perspective diachronique permet de faire doublement ressortir la distance chronologique à laquelle se situent les auteurs antiques et les apports successifs que les Modernes ont pu se constituer au fil des siècles. La seconde explication tient au rapport que le siècle des Lumières entretient avec le Grand Siècle. Les liens entre les deux périodes sont omniprésents et ne se conçoivent qu'en termes d'imitation ou de rejet. Pour Jean Rohou, « le XVIII^e siècle s'évalue sans cesse par rapport au précédent, en continuité ou en

⁷⁹ Fontenelle, « Digression sur les Anciens et les Modernes », dans *Œuvres Complètes* tome II, éd. cit., p. 419.

⁸⁰ Luc Fraisse, « La littérature du XVII^e siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire », art. cit., p. 3.

⁸¹ « Tout à coup, l'écrivain cesse seulement et abstraitement d'illustrer dans le détail de ses phrases le fonctionnement du langage, et dans la conception de ses œuvres les préceptes à la source d'un genre, parce qu'on veut partir à la découverte de sa réalité » (*ibid.*, p. 4).

opposition »⁸². Annie Becq le confirme pour sa part en notant la « relation étrange de ce siècle, qui a pourtant proclamé son identité de siècle des Lumières, avec le précédent par rapport auquel il se sent constamment obligé de s'évaluer »⁸³. La qualité littéraire du XVIII^e siècle semble ne s'élaborer qu'en rapport avec le XVII^e siècle. Houdar de la Motte, lorsqu'il écrit la préface à sa tragédie *Œdipe*, en offre un exemple explicite en justifiant que le moderne ait osé s'emparer du même sujet que son prédécesseur classique. Dans un rapport d'imitation et d'éloignement, Houdar s'en explique ainsi :

Voilà précisément comme je pense de Corneille. Je me fais honneur d'avouer toute mon insuffisance auprès d'un génie si rare ; & si l'on m'en croit, on sera bien loin d'imaginer que j'ai voulu lutter à cet égard contre un si grand maître : mais il n'en est pas de même de ses pièces en particulier. Peut-être n'y en a-t-il point d'absolument parfaite ; & voici, ce me semble, deux raisons qui doivent y avoir laissé des défauts, même considérables. La première : c'est que quand un Ecrivain trouve un art presque encore dans le chaos, comme Corneille y a trouvé parmi nous la tragédie, il n'en peut perfectionner que successivement les différentes parties. (...) La seconde raison vient du grand nombre des ouvrages. Un génie qui enfante tant de différents desseins est entraîné par sa propre abondance ; il ne saurait faire une attention scrupuleuse à tous les détails⁸⁴.

Cette longue citation permet d'éclairer le rapport ambivalent que le XVIII^e siècle entretient avec le XVII^e siècle. Selon Houdar, le génie admirable de Corneille, inégalable pour l'ensemble de l'œuvre, mérite cependant des amendements dans le détail de ses parties. Le dramaturge des Lumières, postulant ici l'imperfection de certains des textes cornéliens – position critique dont nous verrons plus loin ce qu'elle peut révéler de difficultés à cerner et à analyser l'œuvre de Corneille – illustre le mouvement de fascination et de rejet que l'ensemble du XVIII^e siècle éprouve à l'égard du XVII^e siècle. Or, c'est ce rapport double qui engage les Lumières dans une démarche de critique historique. Pour mieux appréhender le « siècle de Louis XIV », pour mieux en circonscrire les choix esthétiques et les héritages, les érudits des Lumières éprouvent le besoin de périodiser le XVII^e siècle, en attribuant à son goût, à ses genres et à ses visées un début dans le temps, mais surtout une fin. Toute lecture diachronique implique de s'organiser en périodes datées. La critique

⁸² Jean Rohou, « Introduction », *Littératures Classiques. La périodisation de l'âge classique*, n°34, automne 1998, p. 12.

⁸³ Annie Becq, « Le XVII^e siècle au miroir du XVIII^e siècle », art. cit., p. 265.

⁸⁴ Antoine Houdar de la Motte, « Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'*Œdipe* », dans *Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, éd. Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, collection « Sources Classiques », 2002, p. 675.

historique se donne alors pour tâche de cerner les faits et les courants littéraires, d'en situer le démarrage, puis d'en sanctionner l'interruption ; elle clarifie ainsi le jeu d'influences et d'oppositions reçus du Grand Siècle.

b. La périodisation du Grand Siècle

Luc Fraisse accorde à Fontenelle, qui rédige en 1693 une *Vie de Corneille avec l'Histoire du Théâtre Français*, la primeur de l'analyse historique :

C'est lui qui, déjà, amorçait un tel changement d'optique, en s'appuyant sur une *Vie de Pierre Corneille* son oncle, pour dessiner plus largement dès lors une *Histoire du Théâtre Français, depuis son origine jusqu'à Rotrou* (...) Ainsi deux entreprises d'histoire littéraire, l'une restreinte, l'autre sensiblement plus vaste, s'élaboraient-elles⁸⁵.

Après lui, l'*Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent* des Frères Parfaict et *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire – même si sa perspective n'est pas entièrement littéraire – posent de même les premiers jalons d'une analyse historique des lettres. Cette inscription de la littérature dans un raisonnement chronologique implique, pour les critiques du XVIII^e siècle, de périodiser les arts et les lettres en grandes époques significatives. La difficulté de l'entreprise, déjà abondamment et savamment commentée⁸⁶, engage le délicat concept de « siècle » et pose le problème de ce que l'on entend lui faire recouvrir. Nous n'entrerons pas ici dans le détail d'analyses déjà développées et nous nous contenterons de rappeler brièvement les deux orientations qui s'opposent sur la période désignée comme le « Grand Siècle » par les Lumières.

La première est celle de Voltaire, pour qui le XVII^e siècle se réduit au siècle de Louis XIV. L'ouvrage qu'il fait paraître en 1751 démontre ainsi la grandeur des arts et des lettres sous le Roi-Soleil, au détriment de tout ce qui a pu les précéder :

Il est vrai de dire qu'à commencer depuis les dernières années du cardinal de Richelieu jusqu'à celles qui ont suivi la mort de Louis XIV, il s'est fait dans nos arts, dans nos esprits, dans nos mœurs, comme dans notre

⁸⁵ Luc Fraisse, « La littérature du XVII^e siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire », art. cit., p. 10.

⁸⁶ Voir notamment Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS éditions, 2012 ; le numéro de *Littératures classiques. La périodisation de l'âge classique*, op. cit. ; Jean Dagen et Philippe Roger (dir.), *Un siècle de deux cents ans. Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des Lettres », 2004.

gouvernement, une révolution générale qui doit servir de marque éternelle à la véritable gloire de notre patrie⁸⁷.

Une telle conception explique que, pour le théâtre, sa préférence soit accordée à Racine, dont Voltaire considère l'œuvre comme l'expression tragique la plus aboutie. Les *Commentaires sur l'œuvre de Corneille*, qui accompagnent une édition de son théâtre complet en 1764, en témoignent en se révélant fort critiques à l'égard des textes cornéliens. Si Voltaire reconnaît quelques mérites à son prédécesseur, il ne lui adresse pas moins de nombreux et sévères reproches :

Dans l'édition de 1637, il y a : *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre*. Vous pouvez juger par ce seul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers & nobles défigurait tous les ouvrages sérieux. C'est Boileau qui, le premier, enseigna l'art de parler toujours convenablement ; et Racine est le premier qui ait employé cet art sur scène⁸⁸.

Pour Voltaire, la pureté de la langue et la grandeur du tragique sont à chercher chez Racine. Seul, le « siècle de Louis XIV » a produit des génies dignes d'être encore admirés. Corneille, s'il est l'auteur de quelques belles pièces, ne se voit pas reconnaître la grandeur de son rival :

Racine passa de bien loin et les Grecs et Corneille dans l'intelligence des passions, et porta la douce harmonie de la poésie, ainsi que les grâces de la parole, au plus haut point où elles puissent parvenir⁸⁹.

Entre le théâtre de l'époque de Richelieu et celui de Louis XIV, la préférence est explicite.

Face à la périodisation du XVII^e siècle proposée par Voltaire, Louis-Sébastien Mercier réhabilite les écrivains oubliés d'une chronologie qui ne reconnaît pas le siècle de Louis XIII. Il reproche aux critiques contemporains d'avoir démesurément élargi le « siècle de Louis XIV » pour y rapporter les plus grands noms de la littérature d'alors et il cherche à restituer l'exactitude historique en rappelant leur appartenance à l'époque de Louis XIII et de Richelieu :

⁸⁷ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 123. Le Cardinal de Richelieu meurt en 1642.

⁸⁸ Voltaire, *Théâtre de Pierre Corneille avec des commentaires*, Genève, Cramer, 1764, p. 186. Le vers de l'édition de 1637 que cite Voltaire est en réalité : « A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre » (Corneille, *Le Cid*, I, 4, v. 164).

⁸⁹ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., p. 739.

Quand une erreur est déposée dans un livre, elle se répète dans une infinité d'autres, & bientôt elle deviendrait universelle, si elle n'étoit combattue par l'amour de la vérité, qu'il faut respecter dans les détails comme dans les grands traits. Telle est l'erreur qui dépossède gratuitement le siècle de Louis XIII de ses plus beaux ornements, pour en parer le siècle de Louis XIV, déjà si riche par lui-même⁹⁰.

Citant notamment Descartes, Malherbe, Rotrou, Corneille, Pascal et Retz, il ajoute :

Tous ces hommes célèbres naquirent & furent illustres avant que Louis XIV fût majeur. Osons dire que la seconde génération des hommes de génie eut moins de force, d'originalité & de vigueur que la première. Molière, Bossuet, La Fontaine appartiennent à la première génération, puisqu'ils avoient publié une partie de leurs chefs-d'œuvre avant qu'on eût vu Louis XIV en état de les lire⁹¹.

Affirmant contre Voltaire une position encore rare, Mercier prône la reconnaissance du premier XVII^e siècle. Stéphane Zékian reconnaît sa conception novatrice :

Mercier est à la pointe du combat de révision historiographique. Sa démarche tend à ruiner l'équivalence implicite entre le règne de Louis XIV et le « siècle de Louis XIV » (...). Il lui oppose en effet, plus d'un siècle avant André Suarès, la grandeur occultée d'un hypothétique « siècle de Louis XIII »⁹².

Ces oppositions entre deux découpages temporels de l'âge classique nous intéressent essentiellement dans la mesure où elles signifient la complexité de périodiser. A qui s'inscrit dans une démarche d'histoire littéraire, la datation du début et de la fin d'une époque n'ayant d'autre unité qu'esthétique ou littéraire apparaît délicate et sujette à caution. Or, pour les érudits du XVIII^e siècle qui les premiers se confrontent à ces questions, l'œuvre de Corneille apporte une appréciable solution : elle délimite en effet clairement, pour les partisans d'un XVII^e siècle élargi comme pour ceux qui le restreignent au règne de Louis XIV, le début du théâtre classique. Tous s'accordent de fait pour reconnaître dans *Le Cid* le point de départ incontestable de la forme moderne du théâtre français.

⁹⁰ Louis-Sébastien Mercier, « Du siècle littéraire de Louis XIII », *Portraits des Rois de France*, Neuchâtel, Société typographique, 1783, tome 4, p. 295.

⁹¹ Louis-Sébastien Mercier, « Du siècle littéraire de Louis XIII », *ibid.*, p. 297.

⁹² Stéphane Zékian, *L'Invention des Classiques*, *op. cit.*, p. 38-39.

c. Corneille et les débuts du théâtre moderne

C'est en 1637 en effet que toutes les histoires littéraires du XVIII^e siècle datent la naissance du théâtre moderne. Corneille et *Le Cid* se positionnent ici en jalons incontournables dans la création du genre tragique et de la dramaturgie classique. Emmanuelle Mortgat-Longuet fait même remonter cette attribution au *Théâtre François* de Chappuzeau, en 1674 :

C'est Chappuzeau qui ouvre la voie – bientôt relayée par Fontenelle ou les frères Parfaict – à une longue tradition. Celle-ci continue au demeurant, bien longtemps encore, de faire reposer l'histoire du théâtre en France sur l'idée d'un renouveau essentiel apporté par Corneille⁹³.

L'idée d'une « rupture cornélienne » est doublement fondatrice : elle marque un point de départ avéré dans la conception de l'histoire du théâtre d'une part, elle initie un mouvement apologétique durable dans la critique cornélienne d'autre part.

La critique historique exprime sans ambiguïté le rôle originel joué par *Le Cid* dans l'élaboration du théâtre classique. Dans leur *Histoire du Théâtre*, les frères Parfaict rédigent un long chapitre sur la pièce en stipulant d'emblée leur volonté de proposer des analyses nouvelles à son sujet :

Nous pouvons dire que la Tragédie du Cid, si connue, & dont on parle encore tous les jours, paraîtra dans cette Histoire un Ouvrage tout nouveau par les vraies recherches qui l'accompagnent⁹⁴.

Les auteurs signifient de la sorte la dimension particulière dans laquelle ils tiennent la pièce de Corneille. Leur entreprise, qui relève en réalité davantage de la compilation de textes du XVII^e siècle que de la critique inédite, attribue au *Cid* cette fonction matricielle en insistant sur sa nouveauté et sur la supériorité qu'elle confère à son auteur dans le monde du théâtre :

Semblable à un coup de foudre, la première représentation du *Cid* causa une surprise universelle, répandit une consternation générale parmi les auteurs

⁹³ Emmanuelle Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse*, op. cit., p. 302.

⁹⁴ François et Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Morin et Flahault, 1734-1749, tome V, p. VII.

Dramatiques, & fit connaître les sublimes talens de M. Corneille, qui dès ce moment fut reconnu le maître de tous ceux qu'il avait regardés comme ses rivaux⁹⁵.

Voltaire lui-même, malgré sa préférence pour l'œuvre de Racine, répète volontiers que Corneille, ayant trouvé le théâtre dans un état de chaos, lui a donné ses premières lettres de noblesse :

Mais en même temps je suis persuadé que ce même goût qui vous a fait sentir si bien la supériorité de l'art de Racine, vous fait admirer le génie de Corneille, qui a créé la tragédie dans un siècle barbare⁹⁶.

Dans *Épître à l'ombre d'un ami* de 1777, Dorat insiste à son tour sur la dimension fondatrice de la pièce de Corneille :

Le Cid n'avait été précédé que par des productions informes, & l'Art Tragique, depuis, n'a pas été au-delà du *Cid*. Corneille, en un mot, est, à la fois, créateur et modèle⁹⁷.

Tout au long du XIX^e siècle, de nombreux ouvrages d'histoire littéraire reprennent l'idée du *Cid* établissant le point de départ du théâtre moderne. Ils insistent davantage encore sur l'effet de rupture créé par la tragi-comédie en employant une rhétorique de la nouveauté qui en signifie l'importance et le caractère inédit.

3. L'enthousiasme du XIX^e siècle pour Le Cid

En 1804, Jean-Baptiste-Antoine Suard écrit dans *Mélanges de Littérature* :

Avec *Médée*, la tragédie prit un ton de grandeur et de dignité jusqu'alors inconnu ; de nouveaux sentiments se réveillèrent ; de nouvelles idées commencèrent à fermenter dans les esprits ; une révolution se préparait ; *le Cid* parut, et elle fut accomplie⁹⁸.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁹⁶ Voltaire, lettre du 15 avril 1743 au marquis de Vauvenargues, dans *Correspondance*, éd. Théodore Besterman, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, tome II, p. 717. La même idée s'exprime dans *Le Siècle de Louis XIV*, plus succinctement, lorsque Voltaire écrit que « Corneille s'était formé tout seul » (Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., p. 738).

⁹⁷ Dorat, « Quelques idées sur Corneille », dans *Épître à l'ombre d'un ami*, Paris, Delalain, 1777, p. 43-44.

⁹⁸ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de Littérature*, Paris, Dentu, an XIII (1804), tome premier, volume 4, p. 183.

La rupture révolutionnaire causée par *Le Cid* entraîne un renouveau des formes théâtrales : l'intrigue est épurée, les règles sont respectées, les personnages sont approfondis, le style est élégant et travaillé. Tout l'âge classique, jusqu'à Racine et Voltaire, s'en inspirera : « *Athalie* et *Mérope* se sont élevées sur les mêmes fondements que *Le Cid*, et tout ce que nous admirons a suivi cet ouvrage que rien n'avait précédé »⁹⁹. Dans *Corneille et son temps* (1813), Guizot envisage d'abord *Le Cid* dans une perspective chronologique. Il exprime en termes d'historien l'apport littéraire de la pièce : « Le succès du *Cid* fait époque dans notre histoire dramatique »¹⁰⁰. La même démarche de périodisation de l'âge classique amorcée avec la pièce de Corneille apparaît plus tard dans l'*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* de Frédéric Godefroy (1877) : « *Le Cid*, représenté en même temps que Descartes faisait paraître le *Discours de la méthode*, commence l'époque classique de la tragédie en France »¹⁰¹. A la fin du XIX^e siècle, le discours demeure inchangé et Désiré Nisard utilise à son tour le thème de la rupture salutaire et de l'avènement d'un ordre littéraire nouveau pour décrire l'apparition du *Cid* dans l'horizon théâtral français :

Ce fut un grand jour dans l'histoire de notre littérature, vrai jour de fête pour les contemporains, que celui qui vit paraître, après des commencements si obscurs et des progrès si lents, après les prédécesseurs de Corneille, après Corneille lui-même, s'essayant dans ces huit pièces, meilleures seulement que ce qui s'était fait avant lui, *Le Cid*, cette merveille, comme on l'appela tout d'abord, qui mit Corneille bien plus au-dessus de ses premiers ouvrages que ceux-ci ne l'avaient mis au-dessus de ses devanciers¹⁰² !

On reconnaît à l'enthousiasme de Nisard que l'image matricielle conférée au *Cid* n'a rien perdu de sa force à la fin du XIX^e siècle. C'est cette conception qui contribue à conférer à la tragi-comédie sa prééminence sur le plan de la théorie critique. Elle est relayée par un faisceau d'intérêts se concentrant au XIX^e siècle en faveur de la pièce : l'engouement du public, déjà constaté à travers la permanence des éditions et des représentations, se conjugue au renouvellement de l'attention portée par le monde des lettres. Qu'il s'agisse de critique érudite dont la pratique se systématisait en s'institutionnalisant dans la deuxième

⁹⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁰ François Guizot, *Corneille et son temps*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰¹ Frédéric Godefroy, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Gaume et Cie, 1877, p. 343.

¹⁰² Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, tome deuxième, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1879, septième édition, p. 103.

moitié du siècle, ou de réflexions théoriques formulées par les auteurs romantiques eux-mêmes, les différentes études de la célèbre tragi-comédie de Corneille convergent pour la désigner comme l'expression la plus absolue de son génie.

a. Enfin *Le Cid* vint

Les histoires littéraires du XIX^e siècle conservent, nous l'avons vu, la périodisation des Lumières qui attribue au *Cid* un rôle fondateur dans le théâtre français moderne. A l'origine du genre tragique, la pièce établit une nouvelle esthétique dramatique dont les prolongements aboutissent au théâtre romantique. Dans son *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt*, Sainte-Beuve statue ainsi : « Au sortir de la première représentation du *Cid*, notre théâtre est véritablement fondé ; la France possède tout entier le grand Corneille »¹⁰³. La valeur originelle de la pièce permet à Corneille d'endosser le rôle de « père du théâtre » que lui reconnaissent de nombreux critiques. Dans *De la Tragédie* (1838), Musset lui accorde ce titre en précisant qu'« il n'y a cependant que deux époques importantes et que deux maîtres, Sophocle et Corneille »¹⁰⁴. L'autorité fondatrice de Corneille ne se voit pas d'autre comparaison que celle du tragique grec et, face au théâtre ancien créé par ce dernier, l'acte référentiel et constitutif du théâtre moderne prend naissance sous la plume de Corneille composant *Le Cid*. Barbey d'Aurevilly élargit le rôle du dramaturge en le distinguant simultanément comme « Père de la tragédie et père aussi de la comédie »¹⁰⁵. La critique érudite puis universitaire du XIX^e siècle relaye cette conception historique. Elle la justifie au moyen d'arguments nombreux, précis et fréquemment réemployés. Ainsi de l'idée qu'avant Corneille, le théâtre français était informe et chaotique. Dès 1804, Jean-Baptiste-Antoine Suard l'affirme :

Pour apprécier dignement le père de la tragédie, pour savoir ce qu'était Corneille par rapport à son siècle, c'est dans ses premiers ouvrages qu'il faut chercher ce que l'esprit de ce siècle avait obtenu de lui ; c'est là qu'on peut comprendre combien le goût général était encore peu formé, en voyant

¹⁰³ Sainte-Beuve, *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt (Portraits et causeries)*, éd. Michel Brix, Paris, Librairie Générale française, « Pochothèque », 2004, « Corneille », p. 413. Sainte-Beuve reprend ici deux articles du *Globe* datés des 12 août et 12 septembre 1829.

¹⁰⁴ Alfred de Musset, *De la Tragédie*, dans *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 892.

¹⁰⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, « Corneille », dans *Les Œuvres et les Hommes, Œuvre Critique III, Deuxième série, volume I*, Les Belles Lettres, Pierre Glaudes et Catherine Mayaux (dir.), Paris, 2007, p. 738.

ce qu'il a inspiré à un génie tel que celui de Corneille, qui devait bientôt après s'élever de lui-même, et comme par inspiration, à la hauteur du *Cid*¹⁰⁶.

Il en va de même du *Corneille et son temps* de Guizot (1813), qui définit d'abord le théâtre précédant Corneille avant de mettre en évidence les innovations apportées par celui-ci. Or, les remarques sur le théâtre pré-cornélien se résument souvent au constat du désordre :

Les unités, observées par hasard ou violées sans scrupule, prescrites par quelques savants, méprisées par la plupart des autres, n'étaient guère qu'un sujet de discussion, indifférent à ceux qui auraient dû s'en occuper le plus¹⁰⁷.

Dans la logique de la démonstration, c'est *Le Cid* qui, en 1637, pose les premières pierres de l'édifice réglé et ordonné du théâtre classique. En 1879, Désiré Nisard avance toujours le même argument :

Tout était donc à créer au temps de Corneille. (...) Pour juger du mérite d'un génie créateur, il faut le comparer au chaos d'où sont sorties ses créations. A ce point de vue, il n'y a pas de plus grand nom dans l'histoire de notre littérature que le nom de Pierre Corneille¹⁰⁸.

Là encore, les premières comédies ne comptent pas et *Le Cid* joue le rôle de texte fondateur.

Les ouvrages critiques du XIX^e siècle s'organisent souvent selon la même démarche : optant pour un déroulement chronologique, ils font précéder l'étude de l'œuvre cornélienne à proprement parler d'une réflexion sur l'état du théâtre avant 1636¹⁰⁹. L'argument d'une rupture par rapport au théâtre inabouti et exsangue des années 1620-1630, répercuté tout au long du siècle, s'enrichit d'une théâtralisation progressive de

¹⁰⁶ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁷ François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 142.

¹⁰⁸ Désiré Nisard, *Histoire de la Littérature française*, op. cit., p. 97-98.

¹⁰⁹ Le sommaire du cours de Saint-René Taillandier du 12 février 1864 se compose ainsi : « Débuts de Corneille. – Etat du théâtre au commencement du XVII^e siècle. – *Le Cid* (1636). – Originalité du *Cid* : création du théâtre » (cité par Luc Fraisse, « La littérature du XVII^e siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire, art. cit., p. 19). Nisard ouvre le livre III de son *Histoire de la littérature française* par le chapitre « Histoire du poème dramatique jusqu'à la venue de Corneille » (1879) ; Eugène Géroze élabore ainsi le début de son troisième chapitre : « Chapitre III. Etat du théâtre au commencement du XVII^e siècle. – Essais de Hardy. – Influence de Richelieu. – Débuts de Corneille. – Ses premiers chefs-d'œuvre tragiques. – *Le Cid*. » (*Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, 1882) ; Gustave Lanson intitule son deuxième chapitre « Le théâtre avant Corneille » (*Corneille*, 1898) ; etc.

l'entrée du *Cid* sur la scène littéraire française. Le texte de Lanson, en 1898, en constitue un exemple probant :

La *Sophonisbe* de Mairet était désarticulée, et les deux systèmes opposés se partageaient les cinq actes sans se combiner intimement. En un mot, la tragédie, tirillée en deux sens, s'arrêtait dans un mélange incohérent et confus. *Le Cid* fit la lumière ; ce qu'on cherchait à tâtons apparut à tous les yeux¹¹⁰.

Comme si la valeur du *Cid* ne se suffisait pas à elle-même, la création de la tragi-comédie s'accompagne d'effets d'annonce et présente la pièce comme un coup de théâtre inattendu et révolutionnaire. « Enfin *Le Cid* vint », s'exclame à l'unisson la critique du XIX^e siècle. L'effet de surprise régénératrice et le rôle matriciel du texte montrent son statut éminemment supérieur et pour longtemps indiscuté.

b. Corneille, dramaturge romantique

Les commentaires érudits de l'œuvre de Corneille s'accompagnent, dans le premier XIX^e siècle essentiellement, de l'appréciation qu'en donnent les écrivains eux-mêmes. Leur propre lecture du *Cid* reproduit l'enthousiasme de la critique. Nombreuses sont alors les voix qui s'élèvent pour célébrer la pièce. Elle présente, il est vrai, le double mérite de favoriser le rejet des règles et des normes classiques, que conteste la génération romantique et d'incarner les grands thèmes de prédilection de la littérature du début du XIX^e siècle : la liberté, l'honneur et l'amour. Victor Hugo se révèle ainsi un grand admirateur de Corneille et de ses pièces espagnoles – *Hernani* et *Ruy Blas* leur doivent une large part de leur fameuse couleur locale. Arnaud Rykner insiste du reste sur la sélectivité des lectures cornéliennes de Victor Hugo qui, à l'instar de Voltaire, se concentre essentiellement sur la tétralogie :

Le « vrai » Corneille semble en fait se limiter au *Cid*. Ni les premières pièces, fondamentales, (comme *La Place Royale* et *Médée*, voire *Clitandre* ou *La Veuve*), ni des tragédies aussi essentielles qu'*Horace*, *Polyeucte* ou *Suréna*, ne sont évoquées, sans parler bien sûr de *Pertharite*, *Othon* ou *Pulchérie*¹¹¹.

¹¹⁰ Gustave Lanson, *Corneille*, Paris, Hachette, 1898, p. 47.

¹¹¹ Arnaud Rykner, « Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles », *Elseneur*, « Postérité du grand siècle », sous la direction de Suzanne Guellouz, février 2000, n°15-16, p. 38.

Les *Préfaces* de *Cromwell* et d'*Hernani* révèlent à quel point le Corneille de Victor Hugo peut être tronqué. Dans la première, l'œuvre entier de Corneille semble lu par le prisme du *Cid* :

C'est après avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce génie, tout moderne, tout nourri du moyen-âge et de l'Espagne, forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité, nous donna cette Rome castillane, sublime sans contredit, mais où, excepté peut-être dans le *Nicomède* si moqué du dernier siècle pour sa fièvre et naïve couleur, on ne retrouve ni la Rome véritable, ni le vrai Corneille¹¹².

L'imprégnation médiévale et espagnole que Victor Hugo prête à Corneille traduit l'influence du *Cid* dans ses analyses et indique que l'ombre portée de la tragi-comédie sur le reste de l'œuvre lui garantit son indétrônable prééminence. Etudiant les comparaisons que Théophile Gautier établit entre les théâtres hugolien et cornélien, Françoise Court-Pérez confirme que « le Corneille de Hugo, il n'en faut pas douter, est bien celui du *Cid* et non celui d'*Horace* ou de *Cinna* »¹¹³. Le même constat s'établit pour Alexandre Dumas, qui tient Molière et Corneille pour les deux plus grands dramaturges français, et qui s'inspire du *Cid* pour l'écriture de son drame *Charles VII chez ses grands vassaux*. Dumas rédige d'ailleurs un long article sur « Corneille et *le Cid* », publié en 1856, qui analyse précisément la pièce dans ses portées et ses répercussions politiques¹¹⁴. L'auteur du *Cid* occupe une même place de choix dans le panthéon dramatique de Musset ou de Vigny. Dans son article sur « Vigny et Corneille », Lise Sabourin rend compte de la prédilection du poète pour la tragi-comédie de 1637 :

Mais il admire surtout, de « l'immortel Corneille », le caractère de Maxime dans *Cinna*, la profondeur de *Polyeucte* et, bien sûr, *Le Cid*, « cette véritable épée moderne d'Othello, dont la lame espagnole est dans l'Ebre trempée. *Ebro's temper !* Pourquoi ne s'en est-il servi qu'un jour ? »¹¹⁵

¹¹² Victor Hugo, *Préface* de *Cromwell*, dans *Théâtre Complet*, tome I, éd. J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 432.

¹¹³ Françoise Court-Pérez, « "Les beautés choquantes" : Corneille dans la critique dramatique de Gautier », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁴ Alexandre Dumas propose toutefois une variante dans la perspective fondatrice de l'œuvre de Corneille et attribue à *Mélite* la maternité du renouveau du théâtre : « De *Mélite*, en effet, date la naissance du théâtre en France » (*Souvenirs dramatiques*, « Corneille et *Le Cid* », p. 83-125, éd. Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, p. 91).

¹¹⁵ Lise Sabourin, « Vigny et Corneille », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 67. La citation d'Alfred de Vigny provient de *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, éd. A. Bouvet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 410.

Le goût des dramaturges romantiques pour *Le Cid* est étayé par l'admiration qu'ils conçoivent pour la personne même de Corneille. Les auteurs du premier XIX^e siècle voient de fait en lui une incarnation du génie libre et solitaire. Ils le représentent comme une figure pauvre et marginale, affranchi de toutes les compromissions avec le pouvoir et se consacrant à son œuvre sans souci des conséquences, ni morales ni matérielles. C'est cette image que dessinent par exemple les nombreuses pièces écrites au XIX^e siècle et dans lesquelles Corneille apparaît en tant que personnage :

La quinzaine de pièces écrites et, pour la plupart, représentées au XIX^e siècle autour de la figure de l'écrivain véhicule la même légende ; peint comme un auteur à la fois humble et travailleur, privilégiant la gloire à la fortune, ne tolérant aucune concession et sachant braver l'autorité politique et la censure, le personnage de Pierre Corneille répond au mythe romantique du génie décalé dans son époque¹¹⁶.

Corneille incarne alors le premier exemple moderne d'auteur indépendant, travaillant à une dramaturgie libre. Le théâtre en propose une image magnifiée qui correspond aux idéaux romantiques. Dans *L'Invention des Classiques*, Stéphane Zékian confirme que « la représentation des vies classiques sur les planches des théâtres populaires constitue un des lieux privilégiés de leur idéalisation »¹¹⁷. Cette représentation va dans le sens d'une construction imaginaire embellie. L'auteur du premier XVII^e siècle qu'est Corneille y est moins mis en scène pour lui-même que pour toutes les valeurs qu'il symbolise. Libre, affranchi et génial, il se fait porte-parole de la génération romantique ; ses œuvres, et par-dessus tout *Le Cid*, bénéficient alors du même regard admiratif que lui et s'inscrivent, nous y reviendrons, dans une démarche de mythification conjointe de l'auteur et de sa pièce.

4. Rodrigue, héros de la critique moderne

La critique littéraire des XX^e et XXI^e siècles maintient l'intérêt et l'admiration que les générations précédentes ont manifestés à l'égard du *Cid*. Dans l'article qu'il lui consacre pour le *Tableau de la littérature française* commandé par les éditions Gallimard, Jean Schlumberger déplore une apparente désaffection des textes cornéliens :

¹¹⁶ Roxane Martin, « La figure de Corneille dans le théâtre du XIX^e siècle », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 133. L'article donne, en note, la liste des pièces mettant en scène Corneille au XIX^e siècle. Roxane Martin en dénombre treize.

¹¹⁷ Stéphane Zékian, *L'Invention des Classiques*, *op. cit.*, p. 260.

Les préoccupations du jour s'éloignent tellement de Corneille, une si soudaine indifférence s'est appesantie sur son œuvre que, pour un peu, l'on oublierait sur quelles puissantes assises fut fondée sa longue royauté¹¹⁸.

Cependant, les pratiques éditoriales et les choix de mise en scène nous ont précédemment indiqué que *Le Cid* ne perdait rien de sa popularité auprès du public. De même, l'examen des études critiques qui lui sont consacrées confirme la permanence de son succès et tend à renvoyer la remarque de Jean Schlumberger davantage au constat d'une diminution générale de la pratique des classiques qu'à une véritable désaffection à l'égard du *Cid*.

L'observation des bibliographies cornéliennes pour la fin du XIX^e siècle et pour le XX^e siècle permet en premier lieu de constater un accroissement assez net des ouvrages d'érudition sur Corneille. Dans la décennie 1850 à 1860, seuls deux volumes lui sont consacrés : il s'agit du texte de Benoît Duparay¹¹⁹ sur la théorie dramatique de Corneille et de celui d'Alexandre Lecœur¹²⁰ sur les personnages de son théâtre. En revanche, la dernière décennie du XIX^e siècle ou les années 1920 révèlent un regain d'intérêt de la critique littéraire. Ainsi, sur les onze années allant de 1918 à 1929, plus d'une dizaine de travaux sont cette fois réservés à l'exégèse de son œuvre¹²¹.

Les formats d'étude diachroniques ou comparatifs des siècles passés continuent d'être employés. Les histoires littéraires du XX^e siècle conservent à Corneille sa place de choix dans la fondation du théâtre classique. Antoine Adam réserve ainsi au *Cid* une large analyse dans ses pages de l'*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Il réfléchit à la nouveauté de la tragi-comédie et à son excellence, attribuant une grande part de la réussite de la pièce à l'héroïsme de personnages profonds et nuancés, au romanesque de

¹¹⁸ Jean Schlumberger, « Corneille », dans *Tableau de la littérature française. XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 15.

¹¹⁹ Benoît Duparay, *Des principes de Corneille sur l'art dramatique* (thèse de doctorat soutenue à Dijon), Lyon, impr. A. Vingtrinier, 1857.

¹²⁰ Alexandre Lecœur, *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*, Paris, Hachette, 1860.

¹²¹ 1918 : Auguste Dorchain, *Pierre Corneille*, Paris, Garnier frères. 1920 : J. Le Guiner, *Les Femmes dans les tragédies de Corneille*, thèse. 1922 : H. Gillot, « Les origines de l'héroïsme cornélien », *Revue des cours et conférences*, 15 juillet 1922. 1923 : H. Lyonnet, *Les Premières de Corneille*, Paris, Delagrave. 1924 : Maria Tastevin, *Les Héroïnes de Corneille*, Paris, Champion. 1926 : E. Renan, *Sur Corneille, Racine et Bossuet*, Paris, « Les Cahiers de Paris », 2^e série, cahier V. 1927 : R. Crétin, *Les Images dans l'œuvre de Corneille*, Caen, A. Olivier, G. Reynier, *Le Cid de Corneille* et René Bray, *La Tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (1663)*, Paris, Hachette. 1928 : B. Matulka, *The Cid as a courtly hero from the Amadis to Corneille*, New York, Columbia University. 1929 : Henri Lyonnet, *Le Cid de Corneille*, Paris, Malfère.

l'intrigue et à l'esthétique de la volonté. Comme nombre de ses devanciers, il achève son étude en soulignant le rôle matriciel du texte :

Médée enfin avait réalisé le type de l'être solitaire et révolté. Mais ni Alidor ni Médée n'avouaient un « devoir », ne conformaient leur conduite aux exigences d'une « raison ». Leur liberté jouait à vide. Le jour où Corneille mit ce sens de la liberté intérieure au service de l'idéal romanesque, resté jusqu'alors si « extérieur », si borné à de vaines parades, il écrivit son premier chef-d'œuvre, et le premier de la scène française¹²².

La même idée est énoncée dans le récent *Dictionnaire des Grandes Œuvres de la littérature française* de Jean-Pierre de Beaumarchais et de Daniel Couty :

La pièce, appelée à devenir l'une des œuvres majeures du répertoire, connut un triomphe sans précédent et suscita une querelle fondamentale, tant pour le dramaturge lui-même que pour l'évolution du théâtre français¹²³.

On connaît d'autre part le célèbre parallèle que Charles Péguy établit entre Corneille et Racine dans son texte *Victor-Marie, comte Hugo*. Il revient sur l'opposition entre les deux grands dramaturges du XVII^e siècle, largement exploitée avant lui, pour l'envisager sous un angle religieux :

Quand nous ferons, à notre tour, quand nous referons après tant d'autres le célèbre *parallèle* (si inégal) *de Corneille et de Racine*, nous reconnaitrons aisément, ce sera une de nos premières constatations, une de nos reconnaissances capitales, mais une de nos reconnaissances pour ainsi dire préliminaires, sur le seuil, avant le seuil, que Corneille ne travaille jamais que dans le domaine de la grâce et que Racine ne travaille jamais que dans le domaine de la disgrâce. Corneille n'opère jamais que dans le royaume du salut, Racine n'opère jamais que dans le royaume de la perte¹²⁴.

Dans une telle perspective, Péguy accorde à son tour une nette prééminence à la tétralogie de Corneille sur le reste de son œuvre ; c'est en revanche *Polyeucte* qui constitue à ses yeux la pièce maîtresse de l'ensemble¹²⁵.

¹²² Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. Tome I. L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Domat, 1956, p. 513.

¹²³ Jean-Pierre de Beaumarchais et de Daniel Couty, « Le Cid », *Dictionnaire des Grandes Œuvres de la littérature française*, Paris, Larousse, 1997, p. 224.

¹²⁴ Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, Cahiers XII, 1 (23. 10. 1910), dans *Œuvres Complètes en prose*, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, p. 276.

¹²⁵ « Les trois tragédies de Corneille d'un seul et même et triple geste comme des cariatides se couronnent en *Polyeucte* » (p. 294).

Cependant, si les histoires littéraires et les parallèles continuent de représenter une part de la critique, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e assistent à un renouveau des méthodes d'analyse. La perspective éminemment historique qui était celle du XIX^e siècle s'efface au profit d'une approche plus thématique des œuvres. Le *Corneille* de Lanson, rédigé en 1898, s'inscrit déjà dans cette démarche. L'ouvrage, qui révèle encore quelques tentations d'étude diachronique, propose en effet un plan où chaque chapitre traite d'un sujet. Les trois premiers chapitres¹²⁶ rappellent l'approche de la critique historique. Les suivants en revanche¹²⁷ s'apparentent bien à la démarche thématique que le XX^e siècle commence à privilégier pour ses études littéraires. De fait, des ouvrages désormais consacrés à un thème précis de l'œuvre voient le jour. En la matière, les pionniers sont Alexandre Lecœur, travaillant en 1860 sur *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*¹²⁸, Ernest Desjardins, soutenant en 1861 dans *Le Grand Corneille historien* la thèse selon laquelle Corneille aurait porté au théâtre les différentes phases de l'histoire de Rome¹²⁹ ou encore Frédéric Godefroy réfléchissant en 1862 au *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue du XVII^e*¹³⁰. La critique du XX^e siècle s'approprie cette méthode thématique. Il serait trop long de citer tous les ouvrages qui la mettent en œuvre. Dans le premier XX^e siècle, *Les Héroïnes de Corneille* de Maria Tastevin¹³¹ et *Les Débuts de Pierre Corneille* de Louis Rivaille¹³² forment des exemples caractéristiques de cette critique qui, privilégiant un aspect technique de l'œuvre, cherche à en circonscrire tous les développements.

La pratique critique contemporaine, dans le second XX^e siècle, développe et affine encore cette démarche. D'orientation structuraliste¹³³, marxiste¹³⁴, psychanalytique¹³⁵, elle s'appuie sur des systèmes de pensée et de lecture auxquels elle confronte un aspect précis

¹²⁶ Chapitre I. La vie et l'homme ; chapitre II. Le théâtre avant Corneille ; chapitre III. Les comédies de Corneille.

¹²⁷ Chapitre IV. Les écrits théoriques de Corneille ; chapitre V. L'histoire et la politique dans les tragédies de Corneille ; chapitre VI. Les caractères et les passions ; chapitre VII. L'action et l'intrigue ; chapitre VIII. Langue, style, vers, poésie ; chapitre IX. Le rapport de la tragédie cornélienne à la vie ; chapitre X. L'influence de Corneille.

¹²⁸ Alexandre Lecœur, *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*, op. cit.

¹²⁹ Ernest Desjardins, *Le Grand Corneille historien*, Paris, Didier et Cie, 1861.

¹³⁰ Frédéric Godefroy, *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue du XVII^e*, op. cit.

¹³¹ Maria Tastevin, *Les Héroïnes de Corneille*, op. cit.

¹³² Louis Rivaille, *Les Débuts de Pierre Corneille*, Paris, Boivin et Cie, 1936.

¹³³ C'est le cas des ouvrages de Thomas G. Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris-Ottawa, Klincksieck, 1976 ou de Marie-Odile Sweetser, *La Dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977.

¹³⁴ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, NRF Gallimard, 1963.

¹³⁵ Han Verhoeff, *Les Comédies de Corneille : une psycholecture*, Paris, Klincksieck, 1978.

de l'œuvre cornélienne : la dimension comique chez Han Verhoeff, l'héroïsme chez Doubrovsky. Face à un tel choix critique, on s'attend à ce que *Le Cid* reprenne sa place dans l'ensemble de la carrière dramatique de Corneille et ne soit plus nécessairement regardé comme un *terminus ad quem* historique ou esthétique, mais seulement comme une pièce parmi toutes celles que Corneille a composées.

Or, l'inflexion thématique de la critique demeure favorable à la tragi-comédie de 1637. Les héritages des Lumières et du XIX^e siècle expliquent-ils que lui soit conservée une forme de tacite prééminence ? Les analyses de l'œuvre cornélienne peinent à se défaire entièrement de l'étude chronologique qui établit *Le Cid* comme prémisse à la réflexion ; en outre, les perspectives privilégiées par l'exégèse moderne ressortissent fréquemment aux problématiques du *Cid* ou à ses protagonistes, invitant à penser que les auteurs déterminent leur axe de travail d'après les thèmes à l'œuvre dans la tragi-comédie. C'est ainsi que l'héroïsme constitue un sujet central qui, traité de manière diachronique selon le déroulement de l'œuvre de Corneille, s'amorce systématiquement dans la figure de Rodrigue. Des ouvrages-clefs de l'analyse cornélienne s'y consacrent et Serge Doubrovsky aborde sa propre étude selon cette entrée. La démarche chronologique adoptée dans *Corneille et la dialectique du héros* octroie au *Cid* un chapitre d'une cinquantaine de pages – « Le Cid ou la conquête d'autrui » – dans lequel se réinstaure l'idée que la pièce offre l'exemplaire originel de la théorie de l'héroïsme et, par conséquent, de la construction de Doubrovsky :

Il apparaît que cette pièce représente, à tous égards, un apogée. Prenant conscience de lui-même, le projet aristocratique s'est ici, du premier coup, porté à l'absolu. C'est en ce sens, également, que les « coups d'essais » sont des « coups de maître »¹³⁶.

D'emblée, l'image héroïque trouve son paroxysme dans le personnage de Rodrigue, qui apparaît simultanément comme expression première et modèle de l'héroïsme aristocratique cornélien. Dans *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Michel Prigent utilise à son tour un développement diachronique qui débute par *Le Cid*. La première partie de l'ouvrage, « Du *Cid* à *Polyeucte* : l'ordre », s'ouvre sur « La Genèse du héros : sacrifice, singularité, exemplarité » et l'analyse du protagoniste dont Michel Prigent écrit :

¹³⁶ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 131.

« avant *Le Cid*, le héros était en formation. (...) Rodrigue sera un exemple »¹³⁷. D'autres ouvrages encore¹³⁸ montrent l'intérêt de la critique moderne pour la pièce. La réception universitaire et les études contemporaines la reconnaissent à leur tour comme fondamentale de l'esthétique cornélienne et confirment le statut particulier qu'elle occupe dans la carrière de Corneille et dans toute l'histoire du théâtre français.

Depuis sa première représentation, *Le Cid* est considéré par l'ensemble de ses lecteurs comme une parfaite réussite dramatique. La pièce consacre Corneille « père du théâtre français » et établit un modèle héroïque élargi ensuite à tout le théâtre du XVII^e siècle. Elle se trouve même à l'origine de l'institutionnalisation de la critique littéraire¹³⁹. Les multiples rayonnements de la pièce, sa popularité, l'engouement qu'elle suscite tout au long des siècles placent le texte au rang des chefs-d'œuvre et incitent même à lui octroyer un statut plus exceptionnel encore. Texte majeur et succès inédit, *Le Cid* ne s'est-il pas constitué en mythe de la littérature française ? La tentation est souvent grande de qualifier de mythe les textes qui, par leurs personnages, leur intrigue, leur réception, retiennent plus singulièrement l'attention et s'inscrivent plus durablement dans la mémoire collective. Cependant, l'intérêt qui est porté au *Cid* depuis 1637, le plaisir sans cesse renouvelé à sa lecture ou à sa représentation et l'actualité des questions que la pièce soulève inviteraient bien à l'intégrer dans la sphère resserrée de ces œuvres à part.

La notion de mythe est malgré tout complexe. Elle recouvre des caractéristiques à la fois précises et subtiles et ne peut s'appliquer indifféremment à tous les chefs-d'œuvre ou à tous les grands textes de la littérature. Définir *le Cid* comme un mythe littéraire impose donc d'abord d'en circonscrire le concept et d'en définir les caractéristiques et les fonctionnements ; après quoi, il conviendra de confronter à cette définition le texte de Corneille lui-même et les éléments de sa réussite et de sa singularité.

¹³⁷ Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1986, p. 13.

¹³⁸ André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien*, Paris, A. Colin, 1968 ; Mariette Cuélin-Lieber, *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*, Biblio 17, Gunter Narr Verlag Tübingen, n° 134, 2002 ; Emmanuel Minel, *Pierre Corneille. Le Héros et le Roi*, Paris, Eurédit, 2010 ; etc. Un autre pan de la critique moderne, qui se caractérise par la volonté d'effectuer une lecture complète de l'œuvre cornélienne, s'ouvre sur l'ensemble du théâtre et rend souvent à la pièce de Corneille une place moins centrale. Le fait que les deux démarches coexistent indique que l'analyse littéraire tend à conserver encore une place un peu à part au *Cid*.

¹³⁹ « La querelle du *Cid* paraît donc avoir eu deux résultats probants. L'un, de manifester l'impact du *Cid*, puisqu'il continua à plaire malgré toute la machinerie critique mise en branle contre lui ; et au-delà du *Cid*, l'impact de la poésie dramatique. L'autre, au-delà de l'Académie, de porter le discours critique au rang d'une quasi-institution » (Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 154).

B. LA FABRIQUE DU MYTHE LITTÉRAIRE

Le mythe littéraire n'est pas le mythe. De nombreux travaux¹⁴⁰ réalisés autour de cette question fondamentale aboutissent à une nette distinction entre le mythe ethno-religieux, constitué de récits oraux, primitifs et anonymes, et le mythe littéraire, né d'œuvres de la littérature. L'article de Philippe Sellier intitulé « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? »¹⁴¹ s'ouvre par une entreprise de différenciation entre les deux notions. Le mythe ethno-religieux se définit d'après lui comme un récit fondateur, chargé d'une fonction explicative et placé hors du temps ordinaire. Il est une narration collective, anonyme, tenue pour vraie et remplissant une fonction socio-religieuse. L'ensemble des récits mythiques, rassemblés parfois sous le terme de « mythologie », préexiste à toute littérature écrite.

Or, Philippe Sellier établit clairement qu'une telle caractérisation ne saurait totalement s'appliquer au mythe littéraire :

Il est clair que du mythe au mythe littéraire les trois premières caractéristiques du mythe ont disparu : le mythe littéraire – si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (Antigone, Tristan, don Juan, Faust) ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Evidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai¹⁴².

Le mythe littéraire constitue un objet conceptuel à part entière qui, s'il présente des points communs avec le mythe ethno-religieux, doit en être distingué dans sa définition, ses fonctionnements et ses portées. Nous l'envisagerons comme tel, en nous attachant essentiellement aux exemples de mythes « nouveau-nés » – comme les nomme Philippe Sellier – c'est-à-dire les mythes récents, spécifiquement créés par la littérature. Ce sont non

¹⁴⁰ Parmi les plus déterminants : Pierre Albouy, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Amand Colin, 1969 ; Hans Robert Jauss, *Pour une Herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988 ; Pierre Brunel, *Mythes et littératures*, Paris, PUPS, 1994 ; *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Paris, PUF, 1992 ; *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Presses Universitaires de Lille, « Travaux et Recherche », 1994. Le travail fondateur de Jean Rousset, explorant le mythe littéraire de *Dom Juan*, appartient également à ces ouvrages fondamentaux dans la réflexion autour du mythe en littérature (Jean Rousset, *Le Mythe de Dom Juan*, Paris, Armand Colin, 1978).

¹⁴¹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littératures*, n°55, 1984, p. 112-126.

¹⁴² *Ibid.*, p. 115.

les mythes ayant donné lieu à une œuvre littéraire qui retiendront ici notre attention – Œdipe, Antigone, etc. – mais, à l'inverse, les œuvres littéraires ayant inventé ou suscité un personnage ou une situation mythique. Le *Dictionnaire des mythes littéraires*¹⁴³ de Pierre Brunel offre plusieurs exemples de ces mythes récents, en proposant des entrées telles que Carmen, le Graal, Hamlet, Louis XIV, Tristan et Yseult ou encore le Cid.

Si le mythe littéraire n'est pas le mythe ethno-religieux, il est également à distinguer du chef-d'œuvre. Les deux appellations désignent de fait des œuvres marquantes et ayant exercé sur les lecteurs une influence profonde et durable. Leur portée et leur notoriété les constituent comme des textes référentiels, appartenant à une culture et à un patrimoine communs. Cependant, la notion de chef-d'œuvre impose un critère de jugement qui ne semble pas opératoire dans le cadre du mythe littéraire. Elle sous-tend en effet l'idée d'une réussite particulière dans le domaine esthétique. En littérature, les chefs-d'œuvre sont les textes qui auront su exprimer une vision originale de l'homme et du monde au moyen d'une écriture qui, par sa beauté, sa violence, la force de ses effets, procure au lecteur une émotion esthétique. Cette catégorisation ne s'applique pas à la définition du mythe littéraire, qui traite dans ses récits d'une situation marquante ou d'un personnage emblématique sans qu'interfèrent l'idée de beauté ni aucun jugement esthétique. Ainsi, *A la Recherche du temps perdu* est un chef-d'œuvre ; Faust est un mythe. Dans la mesure où la réflexion porte sur le mythe *littéraire*, la frontière entre les deux notions et entre les deux types de texte demeure ténue. L'œuvre mythique peut-elle en effet réellement s'abstraire d'un texte matriciel, d'autant plus fondamental qu'il aura su marquer ses lecteurs ? Elle semble au contraire se situer à la lisière du chef-d'œuvre et du mythe. Ligne de crête entre la littérature d'une part et des récits destinés d'autre part à une réception plus collective, aux résonances culturelles, sociales et religieuses, le mythe littéraire forme un concept particulier, aux contours subtils et aux critères définitionnels bien spécifiques, que nous allons à présent chercher à circonscrire. Quelles caractéristiques permettent de le définir, puis de le désigner ? Quelles composantes ont en commun des textes issus d'époques, d'auteurs et de genres différents ? Comment un texte passe-t-il du statut d'œuvre littéraire à celui de mythe ?

De nombreuses et solides définitions du mythe littéraire ont déjà été élaborées dans les ouvrages ou les articles de Pierre Albouy, de Pierre Brunel, de Philippe Sellier ou

¹⁴³ *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), Paris, éditions du Rocher, 1988, article « Cid » de Georges Martin et Alain Niderst, p. 324-337.

d'Alain Deremetz¹⁴⁴. C'est de ses travaux que nous extrairons les six grandes caractéristiques, ou six grandes étapes, jalonnant la transformation d'une œuvre en mythe.

I. Réécrire

La première composante du mythe littéraire repose sur une caractéristique partagée avec le mythe ethno-religieux. Comme le mythe originel qui, se faisant l'écho d'une voix primitive et chorale, réinvestit génération après génération une histoire partagée par la culture collective, le mythe littéraire se fonde également sur un processus de tradition et de réécriture.

Les deux démarches diffèrent cependant dans la mesure où, pour le mythe ethno-religieux, le processus de mise à l'écrit constitue la démarche ultime dans l'histoire du mythe : le mythe a existé longtemps sous une forme orale avant que les récits littéraires ne viennent le figer. En revanche, pour le mythe littéraire, la forme écrite sert de point de départ à la mythification du texte. C'est le récit écrit, élaboré par un auteur, qui constitue le texte fondamental acquérant ultérieurement le statut de mythe. Néanmoins, ce texte matriciel ne naît pas *ex nihilo*. Une forme antérieure préexiste, qui en inspire bien souvent l'intrigue et les personnages. Par traditions, orales ou déjà écrites, des sources plus ou moins fournies aboutissent au texte littéraire.

Dans son article « *Romeo and Juliet* : la (re)naissance d'un mythe littéraire »¹⁴⁵, Sterenn Le Coadou explique en quoi la tragédie de Shakespeare, devenue mythique aujourd'hui, puise ses sources dans un matériau ancien. Écrite en 1594, la pièce s'inscrit dans la pratique constitutive de la Renaissance de faire revivre et d'adapter au goût de l'époque un texte ou une référence antique. La tragédie est pour lui « réappropriation d'un mythe antique fondateur »¹⁴⁶, celui des amours tragiques liées à des conflits sociaux et générationnels présent dans l'épisode de Pyrame et Thisbé des *Métamorphoses* d'Ovide.

Mais il va de soi que Shakespeare ne se contente pas d'un simple travail de reprise. La réécriture qu'il opère procède à de nombreuses transformations par lesquelles les

¹⁴⁴ Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe : le mythe, un concept ou un nom ? », dans *Mythe et Création*, textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Travaux et recherches » 1994, p. 15-32.

¹⁴⁵ Sterenn Le Coadou, « *Romeo and Juliet* : la (re)naissance d'un mythe littéraire », dans *Lectures et écritures du mythe*, Sophie Marret et Pascale Renaud-Grosbras (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 65-83.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

thèmes mythologiques – amours tragiques, opposition sociale à l’amour – vont trouver ici leur valeur spécifique et mythique. Le dramaturge introduit dans le récit fondateur des mythèmes¹⁴⁷ qui lui sont propres : la scène du balcon, la simulation de la mort, la résurrection. Ce sont ces mythèmes qui conduisent l’histoire d’origine au mythe aujourd’hui reconnu tel. Sterenn Le Coadou précise ainsi que la ville de Vérone, choisie par Shakespeare comme cadre de la passion de Roméo et Juliette, est devenue à partir de son texte la cité mythique de l’amour.

Les textes fondateurs du mythe littéraire semblent n’être jamais des œuvres premières. Ils proviennent d’un récit préexistant. Ce sont eux, pourtant, qui permettent le basculement de ce récit vers le mythe, suscitant alors un questionnement autour de ce qui provoque la transition de l’œuvre au mythe. Véronique Gély, après avoir constaté cette tradition de réécriture, s’interroge sur ces conditions de passage :

Pour les mythes nouveaux, dans bien des cas, on connaît non « le mythe d’origine », certes, mais le « texte d’origine » – les *Métamorphoses* d’Apulée pour Psyché, *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina pour Don Juan, le roman de Daniel Defoe pour Robinson Crusoé. Et d’ailleurs, à bien y regarder, les « vieux mythes » eux aussi sont dépendants de quelques œuvres rayonnantes : que serait Œdipe sans les tragédies de Sophocle, Ulysse sans *L’Odyssée* ? Il n’est donc pas sans intérêt de comprendre comment on passe du texte au mythe, et du personnage au héros ou à la figure mythique¹⁴⁸.

Le texte littéraire devenant mythe ne se contente pas d’un simple réinvestissement qui consisterait à reprendre à l’identique une histoire et des personnages fixés par la tradition. Il met au contraire en œuvre ce qu’il est tentant de nommer une *réécriture originelle*, qui allie à la fois réinvestissement et nouveauté, inscription dans une tradition et point de départ vers une forme inédite et enrichie.

L’appartenance à une tradition fait souvent appel à un héritage mythologique. Ainsi se renoue le lien entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire. Ce dernier, au moins sous l’Ancien Régime, trouve nombre de ses sujets dans la mythologie grecque et latine. Au moment où Corneille devient dramaturge, la mythologie est en effet encore très à l’honneur comme source d’inspiration des textes théâtraux. Il suffit de regarder les titres des tragédies

¹⁴⁷ Le mythème désigne les « grosses unités constitutives du mythe », d’après Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1972, p. 243.

¹⁴⁸ Véronique Gély, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », dans *Mythe et littérature*, Sylvie Parizet (dir.), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2008, p. 75.

de cette décennie : *Hercule mourant*¹⁴⁹, *Médée*¹⁵⁰, *Hippolyte*¹⁵¹, *Didon*¹⁵², *Antigone*¹⁵³ ou *Iphigénie*¹⁵⁴. Progressivement, l'inspiration mythologique, sans jamais se perdre tout à fait, se double d'une tradition historique dont témoignent les sujets romains utilisés dans les tragédies ou le contexte espagnol du *Cid*. Les mythes « nouveau-nés » perdent leur coloration systématiquement mythologique et, s'ils procèdent également du travail de *réécriture originelle*, Don Juan, Faust ou Robinson Crusoé ne sont plus issus d'une culture collective antique.

La première caractéristique du mythe littéraire procède donc de cette entreprise de réinvestissement d'un récit ou de personnages préexistants. Elle le situe, ce faisant, à la conjonction de deux temporalités, entre un passé dont il hérite et qu'il place au fondement de sa démarche et un présent dans lequel il inscrit cet héritage en le refaçonant pour qu'il lui corresponde. C'est ce travail innovant, cette inscription dans une actualité, qui constitue le deuxième critère définitionnel du mythe littéraire.

II. Entrer en résonance

Le texte littéraire ne prend sa valeur mythique que s'il correspond aux attentes des lecteurs ou du public pour lequel il est conçu et s'il fait d'abord écho à une actualité – que simultanément il transcende. L'entreprise de réécriture débouche en effet sur une actualisation du récit, dont les thèmes et les protagonistes doivent entrer en résonance avec qui les reçoit. Pour devenir mythe – et se dégager précisément de ces contingences sociales, géographiques et historiques afin d'accéder à une forme d'universalité –, il n'en faut pas moins commencer par être parfaitement contemporain. De nombreuses définitions insistent sur la nécessaire coïncidence de vues et de préoccupations entre l'œuvre et son public. « Point de mythe littéraire, écrit ainsi Pierre Albouy, sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes

¹⁴⁹ Jean Rotrou, *Hercule mourant* (1634), *Théâtre complet*, tome 2, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1999.

¹⁵⁰ Pierre Corneille, *Médée* (1635), *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, 1980.

¹⁵¹ Guérin de La Pinelière, *Hippolyte ou le Garçon insensible* (1635), Paris, A. de Sommerville, 1635.

¹⁵² Georges de Scudéry, *Didon* (1636), Paris, Augustin Courbé, 1636.

¹⁵³ Jean Rotrou, *Antigone* (1637), *Théâtre complet*, tome 2, éd. cit.

¹⁵⁴ Jean Rotrou, *Iphigénie* (1640), *ibid.*

propres »¹⁵⁵. Dans son article du *Dictionnaire des mythes littéraires*, André Debazies précise :

Pour la création littéraire, le mythe intervient dans la relation de l'écrivain avec son époque et son public : un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques qui peuvent répercuter un mythe déjà ambiant ou/et être reconnus par le public comme exprimant une image fascinante¹⁵⁶.

Le texte, procédant de la réécriture d'un récit souvent déjà connu, atteint alors un point d'exacte coïncidence entre les attentes des lecteurs et les analyses de l'auteur. Le travail de réinvestissement utilise des données de l'instant, intègre et traduit les dispositions d'esprit d'une société à un moment donné et épanouit le récit originel vers sa pleine maturité. Ce qui n'était que récit ou thème littéraire à d'autres époques, devient alors mythe : « Un simple « thème » littéraire prend un jour valeur de mythe quand il vient à exprimer la constellation mentale dans laquelle un groupe social se reconnaît »¹⁵⁷.

La rareté de l'œuvre littéraire se constituant en texte mythique réside dans cette coïncidence entre un thème ancien et une *réécriture originelle*. Coïncidence à la fois régulière – elle advient de génération en génération dans la mesure où le mythe perdure selon un processus de résurrection¹⁵⁸ – et inédite. Surcroît de complexité, l'accession au statut mythique semble provenir du caractère original des questionnements que le texte révèle. En effet, celui-ci ordonne et formule des idées et des sensations encore latentes dans les mentalités de l'époque et n'ayant pas trouvé de support d'expression. Il transcrit ce dont la conscience collective se contente d'avoir l'intuition. Il forme une voie incarnant un cheminement nouveau de la pensée – le libertinage de Don Juan –, une angoisse – Frankenstein et les dérives de la science – ou une explication symbolique de l'incompris – les crimes du juif errant. Il livre, grâce au génie, à la fine sensibilité de son auteur, le secret d'une époque capté dans un texte.

Le mythe de Carmen, écrit par Mérimée en 1845, naît ainsi d'une latence. La littérature romantique avait suscité sans le combler le désir d'une Espagne qui ne fût pas

¹⁵⁵ Pierre Albouy, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵⁶ André Debazies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1179.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 1180.

¹⁵⁸ Nous verrons plus loin comment ce processus atteste de la dimension universelle du texte mythique (voir IV. Incarner l'universel, p. 78).

celle de Victor Hugo et, surtout, d'un personnage féminin où la passion pût s'exprimer en dehors de l'honnêteté et de la pureté, d'un récit où la chute morale fût féminisée :

Carmen, forgée de toutes pièces à partir de tout ce qui pouvait renouveler la mode espagnole en 1845, est devenue un mythe universel, sans lieu ni date. (...) Elle rejoint don Juan, dont on oublie facilement aussi l'hispanisme originel, parmi les grandes incarnations de la séduction, de la fatalité et de la mort¹⁵⁹.

Le succès, immédiat et durable, de la nouvelle qui la met en scène, le plaisir pris à sa lecture traduisent que le texte comble alors un manque. *Carmen* métaphorise un type de personnage et de comportement correspondant à une attente à laquelle la littérature n'avait pas encore répondu. En le créant, se fait porte-parole des mentalités de son temps¹⁶⁰. C'est là un des traits distinctifs du mythe littéraire qu'André Debazies définit comme

un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique, qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action¹⁶¹.

Les derniers mots de la définition explicitent la dimension d'abord contemporaine du texte au devenir mythique, qui s'impose alors à la fois comme réceptacle et expression première des caractéristiques et des composantes de son époque. Formulant ce qui était jusqu'alors inexprimé et donnant corps à ce qui n'était qu'informe, le texte mythique dévoile et formule les attentes des lecteurs et révèle le rôle fondamental de la réception dans la définition du mythe littéraire.

¹⁵⁹ Préface de *Carmen*, de Prosper Mérimée, éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 35.

¹⁶⁰ La littérature romantique a mis en œuvre des héroïnes toutes plus pures les unes que les autres – la reine Dona Maria de Neubourg dans *Ruy Blas*, Mme de Mortsauf dans *Le Lys dans la Vallée*, jusqu'à Ellénore dans *Adolphe* – suscitant ainsi une répartition schématique et sexuée des comportements face à la passion amoureuse. *Carmen* vient rééquilibrer ces attitudes et rendre au personnage féminin une place de plus grande importance et de plus grande liberté dans la littérature, dont bénéficieront Emma Bovary, Nana, etc.

¹⁶¹ André Debazies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », art. cit., p. 1179.

III. Etre reconnu

La portée du mythe littéraire, à l'instar de celle du mythe ethno-religieux, est collective : « Un mythe, écrit André Debazies, n'est pas l'affaire personnelle de quelqu'un, mais d'un groupe, d'une collectivité »¹⁶². Le texte littéraire s'érige en mythe par l'effet d'une réaction commune à sa lecture. Un ensemble de lecteurs ou, dans le cas du théâtre, de spectateurs, s'accorde à en reconnaître simultanément l'intérêt ou le caractère novateur. Véronique Gély met ainsi en avant le rôle essentiel de la réception dans la caractérisation du mythe : « Une image ou le nom d'un héros ne sont des mythes que quand on les nomme mythes, c'est-à-dire quand on les reçoit comme tels »¹⁶³. Sans qu'il soit possible d'en systématiser le constat, les réactions de réception peuvent du reste se révéler, pour les textes appelés à devenir mythes, de grande ampleur. L'éclat – triomphe ou scandale – qui préside à leur naissance en signale parfois le caractère exceptionnel. Qu'on pense au mythe médiéval d'Esméralda et de Quasimodo dont les réécritures, depuis celle de Victor Hugo jusqu'aux interprétations les plus récentes, suscitent chaque fois un véritable enthousiasme qui dépasse le simple engouement littéraire ; ou au *Dom Juan* de Molière, sur lequel nous nous attarderons un peu plus tard, provoquant un scandale moral tel que Molière a été contraint de retirer sa pièce du théâtre.

Il est vrai que tous les mythes en devenir ne provoquent pas de telles réactions. Mais ils partagent une réception unifiante, permettant à un public de lecteurs ou de spectateurs, au-delà de simples considérations littéraires, de se constituer en un groupe homogène. La réception du mythe littéraire agit – implicitement ou non – comme ferment de cohésion sociale, donnant l'occasion, à un moment donné, pour une œuvre donnée, de reconnaître et de partager des valeurs et des convictions communes. Autour du mythe de Frankenstein tel que le met en œuvre Mary Shelley en 1818 se cristallise, dans le XIX^e siècle bouleversé par de grandes découvertes scientifiques et industrielles, une forme nouvelle d'angoisse face aux dérives de la science et du progrès. L'œuvre de la romancière anglaise rassemble autour d'elle une communauté de lecteurs dont l'intérêt se situe au-delà d'un simple engouement littéraire. En cela, le texte glisse vers le mythe car il montre, dans le prolongement des différentes strates de réception, que son thème et ses personnages débordent de simples problématiques littéraires pour évoquer des problèmes d'ordres

¹⁶² *Ibid.*, p. 1179.

¹⁶³ Véronique Gély, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », art. cit., p. 70.

différents – sociaux, économiques, historiques, etc. Les conditions et les réactions de réception sont ici déterminantes¹⁶⁴.

Le rôle de l'instance réceptrice enrichit alors d'une caractéristique supplémentaire notre définition du mythe littéraire. Si ce sont les lecteurs qui, par leur communauté de réactions et d'intérêts, font évoluer l'œuvre vers le mythe, il est alors possible d'affirmer que la mythification d'un texte échappe absolument à la volonté de son auteur : il ne peut être celui qui en décide. Ni Goethe écrivant *Faust*, ni Shakespeare composant *Roméo et Juliette* n'ont préalablement décidé de donner naissance à un mythe littéraire¹⁶⁵ :

Un simple « thème » littéraire prend un jour valeur de mythe quand il vient à exprimer la constellation mentale dans laquelle un groupe social se reconnaît et redevient, quand il ne fascine plus le public, un simple thème qu'on ne reprend plus que par habitude ou tradition littéraire¹⁶⁶.

Un mythe peut donc cesser de l'être. Pour illustrer ce cas de figure, Véronique Gély donne l'exemple de Céladon : personnage mythique du premier XVII^e siècle, il n'est plus guère, pour les lecteurs du XXI^e siècle, qu'un berger précieux, ou, pire encore, une couleur... L'exemple qu'offre Don Juan, plus évocateur pour nous dans la mesure où notre époque accrédite toujours la valeur mythique du personnage, prouve également que la dimension de mythe attribuée à un texte n'est en rien définitive. C'est avec l'œuvre de Molière que le public français fait accéder « le grand seigneur méchant homme » à ce rang. La pièce de Tirso de Molina, *El Burlador de Seville*, datant de 1625-1630, déjà revisitée par les Comédiens-Italiens dans leur *Convitato di Pietra* de 1657, n'est que peu connue des spectateurs parisiens. Les *Festins de pierre* de Dorimon et Villiers – joués respectivement en 1659 et 1660 – attestent de l'intérêt porté au récit mais ne semblent pas recevoir un accueil triomphant. La véritable *réécriture originelle* du mythe, celle qui réactive la tradition tout en la chargeant d'un sens nouveau, est celle de Molière :

¹⁶⁴ « Il s'agira de se demander comment une œuvre de fiction devient un mythe, en substituant à la question de l'origine celle de la "production", pour reprendre les mots de Blumenberg, et de la "réception" » (*ibid.*, p. 71).

¹⁶⁵ Selon Véronique Gély, le mythe est souvent défini dans sa portée universelle et exerçant son action dans un inconscient collectif de l'humanité. Elle estime cependant que des textes peuvent être volontairement écrits pour en faire résonner les archétypes, citant à cet égard les constructions intentionnellement mythiques de George Lucas (*Star Wars*) ou de John Ronald Reuel Tolkien qui se fonde sur *The Hero with Thousand Faces* de Joseph Campbell pour créer le monde du *Seigneur des Anneaux*. Les textes, élaborés artificiellement d'après une théorie du mythe, fonctionnent-ils comme mythe littéraire ? La mythification peut-elle se déplacer de la réception à la production ? Lorsque le mythe est ainsi calculé dans sa portée symbolique et dans son rayonnement mythique, il semblerait peut-être plus juste de parler d'allégorisation – portant trace d'une action volontaire de l'auteur – que de mythification.

¹⁶⁶ André Debazies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », art. cit., p. 1180.

On se pressa à la première de *Dom Juan*, le 15 février 1665. Du beau spectacle, le public en eut : la fin extraordinaire de cette comédie montra Don Juan, impie puni par la statue vivante, abîmé dans les feux de l'Enfer dans un grand fracas de décor rappelant les fins du monde des pièces à machine. On adora¹⁶⁷.

Le public, fasciné, réserve un triomphe à la pièce. Mais les dévots, horrifiés de la transgression de la morale et des valeurs religieuses, le détournent en scandale : « *Dom Juan* crée immédiatement le scandale en s'attaquant à un sacrement religieux doublé d'une institution garante de la famille et de la société ! »¹⁶⁸. Pire encore : la pièce « s'en prend aux valeurs les plus sacrées : les valeurs religieuses »¹⁶⁹. On s'agite autour de *Dom Juan* et on reconnaît dans ces réactions extrêmes de triomphe et de condamnation la réception mouvementée qui peut sanctionner la naissance d'un mythe. Face au rejet que suscite sa pièce, Molière corrige quelques passages, puis finit par retirer définitivement l'œuvre du théâtre, au bout d'une quinzaine de représentations seulement. Ce brusque renoncement étouffe le scandale qui menaçait de prendre l'ampleur de celui de *Tartuffe*. La pièce n'est plus jouée et le mythe qu'elle a créé va s'estomper avec elle. A la fin du XVII^e siècle en effet, la version affadie que Thomas Corneille propose de l'œuvre de Molière aura raison de cette dimension mythique. Son *Don Juan* expurgé met en scène « les aventures d'un petit marquis épris de conquêtes, désinvolte et badin qu'on s'activait à prévenir et qu'on cherchait à entraîner au Bien »¹⁷⁰. Or, c'est ce texte qui est joué pendant cent soixante-quatorze ans. Il ne correspond plus aux questionnements soulevés par les libertins du XVII^e siècle sur les questions religieuses et l'existence de Dieu ; édulcoré, il trouve de trop nombreux échos dans le foisonnement de textes illustrant au XVIII^e siècle le libertinage de mœurs. Il perd alors sa valeur unique et sa teneur scandaleuse. Le mythe s'effrite et lasse :

Au cours du XVIII^e siècle, le mythe s'est affaibli, laissant un Don Juan avant tout collectionneur, auquel on accole un catalogue infini de femmes séduites dont le valet tient une comptabilité scrupuleuse¹⁷¹.

¹⁶⁷ Christian Biet, *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1998, p. 28.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36-37.

Le mythe, pourtant, ne lasse pas définitivement. Don Juan retrouvera plus tard la dimension mythique que nous lui connaissons. L'opéra de Mozart, qui restaure la méchanceté du personnage, puis les nombreuses réécritures romantiques lui restituent sa force originelle et lui assurent un développement plus durable et plus universel. Selon les époques, selon les préoccupations et les questionnements des groupes qui reçoivent l'œuvre, le texte mythique est susceptible de s'affaiblir ou se renforcer.

IV. Incarner l'universel

Si nous avons vu qu'une tradition, orale ou écrite, préexiste au mythe littéraire dont il est la réécriture, il convient de préciser que, tendant également de l'autre côté de l'échelle du temps, le mythe se constitue aussi comme un point de départ et connaît des développements et des prolongements dans le futur. Recouvrant une temporalité complète, le texte appelé à devenir mythe est à la fois ancré dans le passé, indissociable du présent dont il parle et qui le reconnaît comme mythe, et de l'avenir qui garantit la pérennité de son statut. Le mythe littéraire ne saurait en effet se définir hors d'une représentation universelle qui lui permet de toucher diverses communautés et diverses époques. La définition du mythe littéraire que propose Alain Deremetz exprime à la fois le lien du texte mythique avec le présent et son expansion au-delà de son époque de création. Il montre en effet que le mythe littéraire serait notamment analysable selon deux plans, « celui de sa place dans l'ensemble des champs constituant la culture d'une époque, où il fait office de schème différenciateur et intégrateur ; et enfin celui, historique, de ses réutilisations successives, où il apparaît comme instrument fondateur d'une tradition et d'une continuité culturelle »¹⁷².

Le mythe littéraire ne peut exister qu'en offrant à chaque époque, à chaque génération qui le reçoit, la possibilité d'une appropriation¹⁷³. S'il s'établit sur la

¹⁷² Voir Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe : le mythe, un concept ou un nom ? », dans *Mythe et Création*, op. cit., p. 31.

¹⁷³ Le fonctionnement du mythe littéraire se renouvelant selon chacun des âges de sa réception rejoint ici la théorie de la survivance mise en œuvre dans le domaine iconographique par Aby Warburg. Dans son article « Aby Warburg et l'archive des intensités », Georges Didi-Huberman écrit en effet : « Telle est bien, dans la langue comme dans les corps et les images, la puissance des survivances : toute transformation, selon Warburg – toute protension vers le futur, toute découverte intense, toute nouveauté radicale –, en passe par la revisitation de "mots originaires" » (*Etudes photographiques*, 10 novembre 2001, paragraphe 8). Il signifie

coïncidence du texte fondateur avec des préoccupations contemporaines, il se perpétue par sa capacité à renouveler et à réactualiser continuellement ce point de rencontre :

Par le détour de la fiction, il [le mythe] exprime une vérité profonde. Mais la vérité change à travers le temps. C'est pourquoi à chaque âge, sur des modèles anciens, la société réécrit ses mythes¹⁷⁴.

Les mythes proposent un matériau modulable et la possibilité, à l'intérieur d'une structure toujours identique, d'une même intrigue ou de mêmes personnages, d'un renouvellement de leurs interprétations. Leur reprise littéraire s'explique par cette volonté de donner du récit fondateur une lecture contemporaine. Au XX^e siècle, les réécritures du mythe de Robinson Crusoé de Michel Tournier (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1967) et de J. M. Coetzee (*Foe*, 1986) complètent par une vision moderne les éléments mythiques établis par le texte de Daniel Defoe. La question fondamentale des rapports entre l'homme et la société et de l'opposition entre état de nature et civilisation sous-tend, comme chez Defoe, les réécritures modernes. Cependant, l'exemple de J. M. Coetzee nous montre un auteur assignant au mythe un axe de réflexion supplémentaire autour de l'importance de la parole. Son héroïne et narratrice, Susan Barton, cherche en effet à convaincre Daniel Foe d'écrire l'histoire de Robinson Crusoé et Vendredi, dont elle a partagé l'île, et qu'elle s'avère incapable de relater elle-même. Cette insistance sur la volonté de raconter montre, d'après Patrick MacGrath, à quel point le roman de Coetzee s'articule autour du « lien entre langage et pouvoir, [exprimant] l'idée que ceux qui sont sans voix cessent de signifier, au sens propre comme au sens figuré »¹⁷⁵. Ce choix romanesque, centré sur le rôle fondateur du langage, enrichit d'une interprétation nouvelle le mythe révélé par Daniel Defoe et associe à sa signification universelle une lecture réactualisée.

Le texte mythique fondateur se ramifie en réactualisations et en compréhensions successives. Sa capacité à les susciter et à les accepter repose également sur un ensemble de traits invariants qui assurent la pérennité du texte. Il engage des thèmes, des situations et

ainsi que, dans le domaine de l'image, chaque nouvelle production se construit sur la réutilisation de gestes primitifs. Il donne pour exemple de cette survivance du geste une Ménade grecque qui apparaîtrait sous les traits de la Salomé dansante de la Bible. Le mythe littéraire serait l'équivalent de ces gestes originaires, revisités selon les différentes interprétations qui en sont données, et offrirait la même notion de survivance dans les réceptions renouvelées dont il ne cesse de bénéficier.

¹⁷⁴ Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses, 1994, p. 91.

¹⁷⁵ « One of the central themes is the linkage of language and power, the idea that those without voices cease to signify, figuratively and literally » (Patrick MacGrath, « To be Conscious is to suffer », *New York Times*, 20 novembre 1994 : « L'un des thèmes centraux réside dans le lien entre langage et pouvoir, dans l'idée que ceux qui n'ont pas la parole cessent d'exister, au sens propre comme au sens figuré »).

des personnages universels. L'une des caractéristiques du mythe est sa valeur paradigmatique :

Si les mythes offrent ainsi des images particulièrement riches des *situations* qui se retrouvent dans toute société humaine, ils fournissent encore les images idéales des individus qui affrontent et dénouent ces situations et qui sont les *héros*¹⁷⁶.

Les héros comme les situations qu'ils vivent relèvent de l'archétype, illustrant ce que « toute société humaine » peut traverser et reconnaître. Dans cette mesure, chaque époque, chaque communauté et, partant, chaque lecteur retrouve dans le mythe littéraire des éléments familiers. Y sont mis en œuvre de grands traits humains ou des situations types qui, tendant à l'universel, engagent une reconnaissance large et partagée. C'est ce que Gaëlle Zussa constate à propos du personnage médiéval de Merlin. Au XX^e siècle, il incarne doublement, par ses pouvoirs de magicien, la part de merveilleux enfantin que chacun porte en soi et la possibilité de comprendre l'inexplicable :

Merlin, en tant que personnage médiéval, ferait donc partie pour nous de ce monde de secrets, il aurait accès à un savoir qui nous est inconnu et dont nous cherchons continuellement les réponses. (...) Il symbolise un savoir total¹⁷⁷.

La valeur exemplaire prise par le personnage assure la permanence de l'intérêt qui lui est porté et explique la continuité de son succès :

Merlin représente chacun de nous au plus profond de lui-même, il existe dans chaque être. Son ambiguïté, ses pouvoirs, sa magie sont aussi les nôtres. Voilà pourquoi, aujourd'hui, nous avons encore besoin de Merlin¹⁷⁸.

Le mythe littéraire, capable de révéler les composantes fondamentales de l'humanité que le temps n'altère pas, permet à chaque époque d'élire en lui ce qu'il juge essentiel. Il se module au gré des variations des lecteurs et, d'une génération à l'autre, se fait porteur de

¹⁷⁶ Pierre Albouy, *Mythes et mythologie dans la littérature française, op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁷ Gaëlle Zussa, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, Slatkine, Genève, 2010, p. 415.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 416.

différentes significations¹⁷⁹. *Dom Juan* offre à nouveau l'exemple d'un sens variant selon l'époque qui le reçoit :

Le romantisme s'en empare afin de prendre en charge sa singularité, sa révolte et son désespoir. (...) Don Juan se transforme ainsi, à l'image de ses auteurs, en un personnage mélancolique, rêveur et réprouvé¹⁸⁰.

La dimension paradigmatique du mythe littéraire est inscrite dans les diverses définitions qui en ont été données. Philippe Sellier évoque pour sa part une « saturation symbolique »¹⁸¹, désignant par ce syntagme la tension du mythe vers l'universel et la possibilité pour tous de s'y reconnaître quand chaque étape de l'intrigue du mythe peut bénéficier de différentes interprétations :

C'est la richesse exceptionnelle de la surdétermination qui explique la diversité des interprétations au fil des époques et la fascination persistante du scénario¹⁸².

De même, pour Alain Deremetz, « le mythe littéraire serait à considérer comme un *préconstruit culturel* dont le *schématisme* convient à la représentation d'une grande diversité de situations empiriques »¹⁸³. Sa valeur archétypale s'impose comme la caractéristique la plus volontiers reconnue et partagée par les différentes définitions. Chacun peut comprendre le récit mythique, chacun peut s'y reconnaître. La douleur d'Hamlet face au cadavre de son père, son désir de justice et de vengeance, ne sont d'aucune époque et d'aucun lieu ; ils les recouvrent tous.

Ainsi s'explique que le mythe littéraire se confonde, dans la grande majorité des cas, avec le personnage principal du récit qui le met en scène. A considérer les entrées du *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, on remarque en effet que la très grande majorité de ces mythes sont désignés par le nom d'un personnage, qu'ils soient mythes antiques ou « mythes nouveau-nés » : Arthur, Carmen, David, Europe, Faust, Hamlet, Jeanne d'Arc, Louis XIV, Médée, Œdipe, Orphée, Phèdre, Robin des Bois, Tristan, etc. La liste, trop longue pour pouvoir être exhaustivement citée, attire l'attention

¹⁷⁹ Pierre Albouy, *Mythes et mythologie dans la littérature française, op.cit.*, p. 8.

¹⁸⁰ Christian Biet, *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe, op.cit.*, p. 46.

¹⁸¹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 118.

¹⁸² *Ibid.*, p. 119.

¹⁸³ André Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe : le mythe, un concept ou un nom ? », art. cit., p. 31, il souligne.

sur la coïncidence qui s'établit entre mythe et personnage. La désignation par le nom de son protagoniste informe du déplacement de la valeur mythique du récit vers le héros. Davantage qu'une histoire ou qu'une situation, c'est lui qui cristallise en effet les caractéristiques que les hommes partagent d'une génération à l'autre. L'amour interdit, la générosité, la folie, l'anormalité qu'ils incarnent forment des éléments constitutifs de l'Homme que connaît et reconnaît chaque génération de lecteurs. Le héros se fait alors porteur d'un aspect universalisant immédiatement perceptible. L'exemple de la psychanalyse, utilisant Œdipe pour désigner un comportement commun à tous, a clairement montré que le mythe recouvre d'abord des constantes dans les attitudes et les sentiments. Le personnage mythique est incarnation de l'universel humain.

Pour introduire la réflexion qu'il mène sur Roméo et Juliette, Sterenn Le Coadou propose également une définition du mythe littéraire. Reprenant plusieurs des éléments que nous lui avons déjà reconnus, elle peut ici figurer à titre de jalon récapitulatif :

Le propre du mythe littéraire est d'être, à l'inverse du mythe antique, une œuvre écrite et signée, dont la source même réside en un ou plusieurs mythes fondateurs que l'auteur s'approprie pour révéler ses conceptions et sentiments, afin de refléter au plus près les nouvelles réalités de la société dans laquelle il écrit. Mais le mythe littéraire n'en demeure pas moins mythe car son sens n'est pas seulement celui du récit de ses événements, mais aussi celui déployé par les figures symboliques qui le composent¹⁸⁴.

Cette définition suggère un cinquième critère qui agit à la fois comme élément de différenciation avec le mythe ethno-religieux et comme élément de caractérisation du mythe littéraire : celui-ci se matérialise dans une « œuvre écrite et signée ».

V. Signer et disparaître

Les mythes primitifs, hérités d'une tradition orale et anonyme, ne portent pas la signature de ceux qui les inventent. Dans la littérature en revanche, l'œuvre, d'abord écrite par un auteur identifié, se charge après coup de sa valeur mythique. C'est un texte précis qui forme l'élément de bascule du récit vers le mythe ; un écrivain unique et identifiable en est à l'origine. Pour un lecteur du XXI^e siècle, le mythe de Don Juan est ainsi attribué à Molière, celui de Phèdre à Racine, celui d'Hamlet à Shakespeare :

¹⁸⁴ Sterenn Le Coadou, « *Romeo and Juliet* : la (re)naissance d'un mythe littéraire », art. cit., p. 67.

Le texte d'origine est dans le cas de Hamlet la tragédie de Shakespeare, qui n'est pas à proprement parler le premier texte hamletien, car elle vient après Saxo Grammaticus, les sagas et François de Belleforest, textes antérieurs à partir desquels d'aucuns ont cherché « l'origine du mythe » ou « le mythe d'origine ». Mais cette tragédie est le texte à partir duquel Hamlet a pu déborder de l'univers de la fiction pour acquérir un statut nouveau¹⁸⁵.

Toutefois, le mythe littéraire entretient avec son auteur une relation plus ambiguë qu'une œuvre traditionnelle. Que le créateur du texte mythique puisse être identifié ne lui garantit pas la même reconnaissance à travers les âges que son œuvre. Comme pour se conformer à l'anonymat du mythe ethno-religieux, pour retrouver peut-être cette parole collective et primitive qui a engendré la première mythologie, l'auteur du mythe littéraire et sa vie se trouvent très fréquemment voilés de mystère. Ainsi en est-il d'Homère et de Shakespeare, dont les existences ont été toutes deux mises en doute ; de Mary Shelley, disparue derrière le nom de Frankenstein. Il semblerait que l'immortalité de l'œuvre mythifiée ne puisse se satisfaire d'un auteur mortel, réellement humain, dont les circonstances de la vie nous seraient connues et s'identifieraient aisément à la nôtre. Rêver sur la vie de l'auteur du mythe, pour progressivement en effacer la consistance et la trace, permet vraisemblablement de mieux se l'approprier. L'auteur, comme le texte, dépasse les cadres de son existence propre pour devenir lui aussi création de l'instance réceptrice.

A travailler par exemple sur l'existence de Molière – auteur identifié du mythique *Dom Juan* – on constate que quelques épisodes s'imposent dans le récit de sa vie. Ces moments, tirés d'un fait réel mais souvent déformés ou amplifiés par la voix publique, compensent les zones d'ombre d'une vie par ailleurs mal connue¹⁸⁶. Ce sont eux que l'histoire répète, condamnant l'auteur à être définitivement associé à des événements qu'il n'a peut-être pas exactement vécus ou à des sentiments qu'il n'a peut-être jamais éprouvés. Dans le cas de Molière, les exemples seraient fort nombreux. Les carences biographiques autorisent de fait le développement de multiples moments devenus stéréotypes : qu'on

¹⁸⁵ Véronique Gély, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », art. cit., p. 76.

¹⁸⁶ Roger Duchêne ouvre de fait sa biographie en constatant l'absence presque totale de documents relatifs à la vie de Molière : « On n'a donc, pour parler de lui, aucun document personnel. (...) Il n'a pas fait de confidence. On ne peut le saisir qu'indirectement » (Roger Duchêne, *Molière* [1998], *op. cit.*, p. 7). Il ne cesse ensuite de constater les ignorances et les silences entourant son existence : « Le 11 mai 1632, Jean-Baptiste perdit sa mère (...) : aucun des premiers biographes de Molière ne rappelle ce malheur » (p. 29), « De la façon dont Molière a été élevé avant de devenir orphelin on ne sait strictement rien » (p. 31), « Du contenu des études de son héros, Grimarest [le premier biographe de Molière] ne dit rien » (p. 37), etc. La biographie de Francine Mallet, *Molière* (Paris, Grasset, 1986) porte par ailleurs en quatrième de couverture : « Rangé sur le rayon des grands classiques, Molière est sans doute l'auteur dramatique le plus populaire et le plus mystérieux, le plus représenté et le plus méconnu ».

pense à la découverte du théâtre sous l'œil bienveillant de son grand-père maternel Louis Clessé, à la pauvreté et à l'errance de l'Illustre Théâtre ou, à l'autre extrémité de sa vie, à sa mort survenue pendant une représentation du *Malade Imaginaire*. De telles anecdotes contribuent à former l'image légendaire d'un Molière voué au théâtre : son goût pour l'art dramatique né dans l'enfance n'aurait trouvé de terme qu'à sa mort, venue – rêve de tous les comédiens – le cueillir sur scène. Elles organisent un portrait symbolique de l'auteur qui, s'il s'éloigne des données biographiques réelles, se rapproche de la figure attendue d'un tel dramaturge.

A ces épisodes stéréotypés s'ajoutent, dans le processus de reconstitution biographique, des événements plus marquants et plus marginaux, visant à souligner l'aspect exceptionnel du personnage. Un créateur de mythe, père d'un texte extraordinaire, ne saurait en effet mener une vie simple et banale¹⁸⁷. Son existence est alors étoffée par des actes audacieux ou inhabituels et elle se recouvre d'un voile d'ombre qui lui confère une dimension mystérieuse et inaccessible. Le mariage de Molière avec Armande Béjart, la sœur cadette de Madeleine, son ancienne maîtresse, constitue ainsi l'un de ces actes remarquables. L'histoire d'amour en elle-même, entre l'homme déjà mûr et la jeune et belle comédienne de sa troupe, se hausse au rang des passions et autorise de nombreux développements romancés :

Et Molière devient tout à fait amoureux. Armande, extraordinairement flattée, s'épanouit de mois en mois et prend un éclat insoupçonné. Elle est charmante ; elle fait tout avec grâce, jusqu'aux plus petites choses, elle s'isole de la troupe par sa fraîcheur d'abord et par on ne sait quelle distinction qui lui demeure particulière. Ce que Molière éprouve est entièrement nouveau ; émotion d'adolescent tardif, battements de cœur, joies attendrissantes, il découvre le printemps¹⁸⁸.

Mais cette union, dont Roger Duchêne s'efforce de démontrer les causes bourgeoises¹⁸⁹, a surtout suscité les interprétations plus hardies quant à la moralité de Molière. En se fondant sur l'absence de documents authentifiant le lien de parenté entre les deux femmes, on a d'abord voulu faire d'Armande la fille de Madeleine, ce qui conférerait au mariage avec

¹⁸⁷ Nous verrons que la vie pourtant bourgeoise de Corneille donnera lieu à la même mise en œuvre de légendes et d'épisodes significatifs visant à lui conférer une dimension plus exceptionnelle.

¹⁸⁸ Pierre Brisson, *Molière sa vie dans ses œuvres*, NRF Gallimard, Paris, 1942.

¹⁸⁹ « Le mariage de Molière est un mariage bourgeois. Un mariage dans lequel ont primé, envers et contre tout, fût-ce le scandale, des considérations de famille et d'argent » (Roger Duchêne, *Molière, op. cit.*, p. 302).

Molière une touche plus immorale¹⁹⁰. On frise même l'inceste lorsqu'on suppose qu'Armande pouvait être la fille de Madeleine et de Molière lui-même¹⁹¹. Une telle interprétation de faits désormais invérifiables tend à calquer la vie du dramaturge sur les orientations libertines et immorales de son mythe de *Dom Juan* et constitue, par cet épisode amoureux à part, une des composantes de sa légende.

Les recompositions et les suppositions biographiques confèrent à la vie de Molière une dimension énigmatique qui s'étend à la création même de son œuvre. Une croyance persistante voudrait en effet que Molière ne soit pas l'auteur de son théâtre et que ses pièces soient nées de la plume de Corneille. Les premiers mots de la biographie que Roger Duchêne consacre à Molière attestent de la vivacité de la légende :

L'idée lancée en 1919 par Pierre Louÿs, à propos de quelques pièces de Molière, est devenue un serpent de mer qui réapparaît périodiquement. En 1957, après plusieurs autres, Henry Poulaille publiait un *Molière sous le masque de Corneille* qui reprenait l'idée en l'étendant à la quasi-totalité de l'œuvre du grand comique du XVII^e siècle. D'autres l'ont soutenue depuis, bien qu'on ait maintes fois établi sa totale improbabilité¹⁹².

La théorie est reprise aujourd'hui par Dominique Labbé qui se fonde sur l'analyse informatique et comparée du lexique employé par les deux auteurs. Elle donne lieu à un essai, intitulé *Corneille dans l'ombre de Molière* qui en expose les pratiques et les conclusions¹⁹³. Cet ouvrage révèle la dimension occulte que revêt presque systématiquement la vie d'un auteur de textes mythiques. Un tel secret de création, perdu dans la nuit des temps, invite à la confusion des auteurs et estompe d'une lumière énigmatique les contours des deux dramaturges. L'auteur du texte mythique est dessaisi d'une part de son identité et de son existence. Le mythe dont il est l'inventeur s'étend à sa vie, la romance, l'obscurcit. De cette façon, son existence et sa personnalité réelles tombent peu à peu dans

¹⁹⁰ « Molière voulut remplir la passion que les charmes naissants de la fille de la Béjart avaient nourrie dans son cœur » (Jean-Léonor Legallois, sieur de Grimarest, *La Vie de monsieur de Molière*, Paris, Jacques Le Febvre, 1705, édition, n.p.).

¹⁹¹ Francine Mallet évoque cette interprétation pour la réfuter : « Si elle avait été la fille de Madeleine, que son père eût été ou non Molière, les tabous de l'Eglise n'auraient sans doute pas permis le mariage. Si elle avait été la fille de Molière, Louis XIV, qui disposait d'une police bien faite, n'aurait pas été le parrain du fils aîné qui naîtra de ce couple » (Francine Mallet, *Molière, op. cit.*, p. 76-77).

¹⁹² Roger Duchêne, *Molière, op. cit.*, p. I.

¹⁹³ « Le lecteur sait maintenant comment nous avons identifié la plume de Corneille dans les principales comédies signées Molière » (Dominique Labbé, *Corneille dans l'ombre de Molière*, Les Impressions Nouvelles, Paris-Bruxelles, 2003, p. 121). Le même auteur fait paraître *Si deux et deux sont quatre. Molière n'a pas écrit Dom Juan Tartuffe Le Misanthrope Le Bourgeois Gentilhomme Le Malade Imaginaire L'Avare*, Paris, Max Milo, 2009.

la méconnaissance et l'anonymat qui caractérisent les auteurs de mythes ethno-religieux. Les mythes fondateurs n'ont de fait pas d'auteur identifiable. Le mythe littéraire en reconnaît un qui, par déformations et mythifications successives, se voit dépossédé de sa personnalité véritable pour devenir, à son tour, une sorte de légende.

Cette ambiguïté du statut de l'auteur – nommé et anonyme, connu et si schématiquement caractérisé – nous conduit à la dernière caractéristique du mythe littéraire, qui renforce l'effet de contradiction et d'ambivalence déjà mise en œuvre par la position de l'écrivain face au mythe qu'il crée. Le mythe littéraire, familier et inquiétant, nouveau et ancien, s'inscrit en effet dans une dynamique et une esthétique de la contradiction.

VI. Dire et contredire

Le texte mythique est un lieu de mystère. Dans sa capacité à formuler ce qui, dans les consciences collectives, demeurerait à l'état latent, dans la réception particulière qui lui est réservée, résident notamment des éléments qui échappent à la compréhension. Il semble qu'il ne soit jamais tout à fait possible d'expliquer la valeur et la portée mythiques d'un texte. Pourquoi rencontre-t-il, à un moment donné puis pour une durée indéterminée, une adhésion massive ? Quels ressorts met-il en œuvre qui résonnent en chaque lecteur ou en chaque spectateur de manière à la fois individuelle et collective ? Les tentatives de définition du mythe littéraire, les études et les explications fournies, pour précises et élaborées qu'elles soient, n'abolissent jamais tout à fait la part d'inexplicable qui le caractérise et entérinent l'idée d'un secret qui présiderait à sa réussite. L'œuvre devenue mythique jouit d'un aspect indéchiffrable. Dans son ouvrage *Hamlet, le prince impossible*, Ismail insiste sur le lien qui s'établit ainsi entre la dimension universelle et le fond obscur du texte :

Pour paradoxal que cela puisse paraître, l'idée d'universalité et celle de mystère semblent liées. Leur symbiose s'établit tout naturellement et le seul et unique doute que nous n'arrivons pas à lever est de savoir si c'est le mystère qui rend l'œuvre universelle ou si, au contraire, c'est son universalité qui la voile de mystère¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Ismail Kadaré, *Hamlet, le prince impossible*, Paris, Fayard, 2007, p. 10.

Il semble que le mythe littéraire, enténébré d'un voile énigmatique, ne se laisse jamais entièrement saisir. Il touche à des domaines si profondément ancrés dans l'inconscient collectif ou si proches du tabou social ou individuel que leur formulation ne peut qu'emprunter une forme métaphorique ou mystérieuse. Le mythe symbolise « une vérité que l'imagination se plaît à mettre en énigmes, parce qu'elle touche un domaine que le raisonnement ne peut cerner »¹⁹⁵. Le récit mythique fait affleurer une part refoulée de l'humanité. Sa parole, parce qu'elle ne choisit pas une expression explicite et univoque, autorise ce que Philippe Sellier nomme une « saturation symbolique ». Le propos en effet peut se charger de nombreuses interprétations. De ce phénomène, Ismail Kadaré propose l'exemple d'Hamlet qui, selon les époques et les lieux, peut être lu très diversement : le roi Hamlet serait lui-même coupable, le prince ne serait qu'un double de son père, le poison versé dans l'oreille symboliserait une mauvaise nouvelle, Claudius ne serait pas en réalité l'assassin du roi, etc. Parce que le récit demeure pour partie inexplicé, il autorise la multiplication des interprétations qui mène à une appréciation universelle du mythe littéraire.

L'étude des textes mythiques met cependant au jour l'emploi d'un procédé récurrent qui façonne une partie de cet inexplicable. A lire les ouvrages qui se consacrent à l'analyse du mythe littéraire, on constate en effet que reviennent des développements sur l'association des contraires. L'écriture mythique procéderait par ce moyen à l'élaboration d'une familière étrangeté qui conduirait simultanément le lecteur vers l'adhésion à ce qui lui ressemble et vers la fascination pour ce qui s'oppose à lui. Pour Véronique Gély, l'expression fondamentale de cette contradiction inhérente au mythe se trouve dans l'association du scandaleux et du familier :

S'il est le moteur des réécritures qui font d'un texte un mythe, le scandale est en même temps la cause paradoxale de la « familiarité » et des « liens intimes » qui se nouent entre le héros de l'œuvre et chacun de ses lecteurs¹⁹⁶.

D'après Véronique Gély, le « familier » désigne ce que le héros de l'œuvre mythique, représentatif d'une partie de l'humanité, partage avec le lecteur et révèle entre eux de points communs et de fonctionnements similaires. C'est la capacité du protagoniste à quitter la dimension littéraire pour entrer dans l'existence de chacun. Le scandaleux

¹⁹⁵ Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, op. cit., p. 91.

¹⁹⁶ Véronique Gély, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », art. cit., p. 78.

recouvre, à l'opposé, ce que ce héros qui nous ressemble est capable de faire ou de dire que nous ne saurions réaliser ; c'est ce qui nous choque ou nous émeut, ce qui suscite notre admiration ou notre révolte. La dimension scandaleuse du héros le retient dans un univers de fiction, où il agit comme modèle et possède des composantes qui le différencient à jamais de l'homme réel. C'est le cas d'Hamlet :

Nous l'aimons et, quoi qu'il arrive, nous sommes de son côté, même quand il commet des incartades, car il nous ressemble. Il est des nôtres, membre de notre clan, sang de notre sang, aussi profondément que mystérieusement. Nous nous identifions à lui et c'est de là que naît notre incompréhension. Lui, le reflet de notre portrait, ne nous obéit pas. Il fait resurgir ce que nous avons si soigneusement caché. Constatment en porte-à-faux vis-à-vis de nous, il nous fait sentir en porte-à-faux vis-à-vis de lui. (...) Hamlet reste aussi mystérieux qu'il est universel¹⁹⁷.

Le prince Hamlet figure à la fois ce que nous sommes et à quoi nous nous identifions, et une parfaite étrangeté qui nous étonne et que – scrupuleusement refoulée – nous ne reconnaissons pas. Il en est de même des héros de *Roméo et Juliette*. Sterenn Le Coadou écrit ainsi que les deux personnages « personnifient ce mélange entre ordinaire de l'amour (qui stimule l'identification du lecteur/spectateur) et extrapolation extraordinaire des sentiments et réactions (qui participe à leur nature exceptionnelle, exemplaire) »¹⁹⁸. Ils s'imposent à la fois comme semblables et différents et créent un mystère dont l'intrigue se fait également porteuse. Ces aspects contradictoires, s'ils peuvent se révéler constitutifs de la personnalité du héros, s'intègrent en effet également à la structure du mythe elle-même, dont l'intrigue met souvent aux prises des éléments absolument antagonistes. Pour *Roméo et Juliette*, le thème de l'amour impossible, exprimé par le mythe de la *Liebestod*¹⁹⁹, incarne le conflit fondamental entre la passion et les interdits familiaux et sociaux. C'est le même fonctionnement qui organise le mythe de Carmen, opposant la passion amoureuse aux valeurs morales, le mal féminisé par Carmen et le bien représenté par Don José.

Ce travail sur l'opposition se reproduit, à plus petite échelle, dans des thèmes véhiculés à l'intérieur du texte mythique, ou même dans les procédés de style mis en œuvre dans le récit. Pour s'en tenir au mythe de Roméo et Juliette, le seul mythème du balcon met

¹⁹⁷ Ismail Kadaré, *Hamlet, le prince impossible*, op. cit., p. 9.

¹⁹⁸ Sterenn Le Coadou, « *Romeo and Juliet* : la (re)naissance d'un mythe littéraire », art. cit., p. 77.

¹⁹⁹ Le mythe de la *Liebestod* est défini par Sterenn Le Coadou comme unissant et opposant tout en même temps l'amour (*Liebes*) et la mort (*Tod*) : « Cette notion de mort inhérente à l'amour, comme deux aspects d'une seule et même entité, rapproche nos héros du mythe de la *Liebestod*, dont la formation sémantique même montre que les deux notions de mort et d'amour sont indissociables » (*ibid.*, p. 78).

en scène une situation qui ne cesse d'opposer les personnages : Juliette est en haut, et dans la maison ; Roméo en bas, et dehors. Constitutifs du discours du héros, l'oxymore et l'antithèse, figures de l'opposition par excellence, achèvent de montrer à quel point le mythe peut s'appuyer sur ces rapports antagonistes qui viennent en fonder l'essence. Ainsi se dit, au fondement du mythe, l'amour impossible de Roméo pour Juliette :

*Why, then, O brawling love, O loving hate,
O anything of nothing first create!
O heavy lightness, serious vanity,
Misshapen chaos of well-seeming forms,
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,
Still-waking sleep, that is not what it is!
This love feel I, that feel no love in this*²⁰⁰.

« Les oxymores déclamés par Roméo, écrit Sterenn Le Coadou, expriment parfaitement ce paradoxe inhérent au sentiment amoureux »²⁰¹, force antérieure à l'homme et résistant à l'organisation rationnelle du discours.

L'oxymore et l'antithèse, les oppositions de thèmes et de motifs, le familier et l'inconnu contenus dans le même personnage et dans la même intrigue apparaissent comme autant d'éléments constitutifs du mythe. L'association des contraires sous toutes ses formes vient exprimer la part d'incompréhensible que le mythe, en partie, cherche à mettre au jour. En disant et en contredisant, en suggérant sans affirmer, le mythe provoque une réaction de fascination étendue à l'universalité de ses instances réceptrices. Parce qu'il est par essence mystérieux et contradictoire, chacun s'y retrouve et, dans le plaisir ou le malaise, s'approprie les scènes primitives qu'il rejoue éternellement.

Au terme de cette entreprise de définition, de grandes lignes de caractérisation du mythe littéraire se dessinent et permettent d'en cerner les fonctionnements les plus récurrents. C'est en plaçant *Le Cid* à l'essai de leurs différents critères qu'il sera ensuite possible de reconnaître en lui, et en son héros Rodrigue, un « mythe nouveau-né » du XVII^e siècle.

²⁰⁰ Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, 1, v. 167-173. « Quoi donc ! Amour braillard ! Et amoureuse haine !/ Oh toutes choses d'abord enfantées de rien !/ O lourde légèreté ! Sérieuse vanité !/ Et chaos difforme de belles apparences !/ Plumes de plomb, fumée lumineuse,/ Flamme glacée, santé malade/ Sommeil qui toujours veille et n'est point ce qu'il est !/ Voici l'amour que je ressens/ Moi qui de tout ceci ne ressens point l'amour » (traduction Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Garnier-Flammarion, 1992).

²⁰¹ Sterenn Le Coadou, « *Romeo and Juliet* : la (re)naissance d'un mythe littéraire », art. cit., p. 69.

La première ligne caractéristique du récit mythique réside dans l'ambivalence de son inscription dans le temps. Réécriture originelle d'un texte source, le mythe littéraire se constitue, malgré l'héritage sur lequel il s'appuie, comme le point de départ d'une nouvelle existence de la structure narrative et des personnages qu'il met en œuvre. Il s'amorce d'abord dans un présent dont il se fait l'écho ; mais il prolonge également, par-delà son époque de naissance, les résonances qui s'établissent entre ses lecteurs et lui.

Le deuxième critère définitionnel se trouve dans sa propension à ne pas se livrer entièrement et à autoriser, génération après génération, des interprétations plurielles. Par sa signification, par sa réception, par la vie de l'auteur qui en est à la source, le mythe demeure pour partie mystérieux et refuse de se laisser intégralement comprendre. L'énigme qu'il ne cesse d'être lui ouvre les portes de la postérité et de l'universalité, permettant à chaque âge et à chaque pays de lire en lui, sous le voile de son inexprimable, une situation qui le touche.

Là réside l'ultime caractéristique du mythe littéraire : le rôle fondamental de l'instance réceptrice. Ce sont les lecteurs ou les spectateurs qui constituent le texte en mythe. Succès ou scandale, le mythe littéraire est de portée collective et constitué tel par ceux qui s'en emparent. Le public se fait garant de son existence, garant également de ce qui autorise le rayonnement du mythe vers d'autres domaines que celui de la littérature. Du mythe d'*Hamlet*, Ismail Kadaré montre qu'il est devenu mythe par l'élargissement du « jeune prince au teint blafard » vers la vraie vie :

Il s'agit de son entrée dans la vie au vrai sens du terme. Il lui est arrivé quelque chose qui n'échoit que très rarement aux personnages dus à la création artistique : il a franchi le seuil qui sépare l'art de la vie. Comme il advient dans les cauchemars, il a quitté la scène pour acquérir le dur statut de citoyen de notre monde. De ce monde qu'il a quitté dix-huit siècles auparavant et dans lequel il est à présent de retour, totalement métamorphosé. Dorénavant, son nom et son image surgiront spontanément, se laisseront approprier par les gens comme s'il était l'un des leurs²⁰².

Cette ultime citation illustre le nécessaire rayonnement du mythe vers la vie réelle comme vers d'autres aspects de l'existence que la littérature. Le mythe littéraire se prolonge en effet notamment dans l'histoire des mentalités, la sociologie, la philosophie, l'anthropologie. La perte de sa composante strictement littéraire constitue la dernière

²⁰² Ismail Kadaré, *Hamlet, le prince impossible*, *op. cit.*, p. 45.

preuve de sa valeur mythique ; elle invite à affirmer pour finir, que – parce qu’il est universel, parce qu’il n’existe pas sans l’instance réceptrice qui le définit tel, parce qu’il se survit par des ramifications dans tous les domaines de l’existence – le mythe littéraire est appropriation du fictif par le réel.

C. LE CID, MYTHE LITTÉRAIRE DU XVII^E SIÈCLE

La réception d'une œuvre se mesure à de multiples critères. Diachroniquement, elle engage un accueil immédiat réservé au texte, suivi d'une appréciation plus durable, évoluant au fil des siècles et des générations de lecteurs ou de spectateurs. Synchroniquement, elle se fonde sur une réception d'ordre à la fois savant – c'est celui des théoriciens et de la critique littéraire – et public. Dans le cas du *Cid*, l'enthousiasme permanent qu'a suscité la pièce, du triomphe de sa première représentation à son inscription comme référence commune dans la culture nationale, nous a invités à nous interroger sur le statut du texte lui-même. Un tel engouement, une telle longévité dans le succès conduisent en effet à conférer à la tragi-comédie de Corneille une place à part et à se demander si, au-delà même du chef-d'œuvre, *Le Cid* ne pourrait pas être qualifié de « mythe littéraire ».

Afin de répondre à cette interrogation, nous avons élaboré une définition théorique du mythe littéraire reposant sur six grands axes. C'est à présent à leur épreuve que nous souhaitons soumettre le texte de Corneille. *Le Cid* appartient-il à cette catégorie d'œuvres qui, entrant en résonance avec le présent et l'environnement contemporain dans lequel elles voient le jour, suscitent simultanément des développements et des interprétations universels qui en rendront possibles diverses réactualisations au cours du temps ? Possède-t-il cette dimension mystérieuse, parfois insondable, qui caractérise le mythe et son héros au point de rendre complexe la compréhension de son fonctionnement et de sa réussite ? Enfin, Corneille lui-même est-il touché, dans sa biographie et les récits qui la constituent, de la part légendaire réservée aux auteurs de mythes littéraires ? C'est par la confrontation de la tragi-comédie de 1637 à ces critères de définition que pourra se dessiner avec netteté l'appartenance de la pièce à la catégorie des mythes littéraires.

I. Le mythe biographique cornélien

La dimension légendaire de l'auteur, pour demeurer un élément d'étude extérieur au texte lui-même, établit néanmoins un premier témoignage de la mythification d'une

œuvre. Elle montre l'intérêt qui est porté à son créateur et manifeste le besoin implicite du public que le texte mythique émane d'une personnalité singulière.

A travailler sur l'existence de Pierre Corneille, on constate l'émergence de légendes ou l'emploi d'images stéréotypées qui tracent systématiquement les contours d'une vie par ailleurs assez mal connue²⁰³ :

Les études biographiques ont souvent noté le caractère « légendaire » qu'a pris très vite la vie de Corneille, pour mieux démêler le vrai du faux. Mais un malaise toujours y persiste, face à ce que la biographie récente d'André Le Gall appelle « archétypes », ou « allégories », ou encore « images fondatrices », comme si la biographie de Corneille ne pouvait se détacher complètement d'une « mythographie » cornélienne²⁰⁴.

Deux grandes lignes archétypales ordonnent ces textes biographiques.

La première concerne les années de sa jeunesse et le caractère ambivalent de sa personnalité. D'une part, il y est représenté comme un petit juriste provincial, à la vie bourgeoise, accomplissant avec scrupule son office. Ces caractéristiques lui attirent notamment les appellations de « bonhomme Corneille »²⁰⁵ ou de « petit juge »²⁰⁶. Elles s'autorisent de la timidité proverbiale dont on l'affuble : balbutiant dans les salons, il aurait été incapable de parler de son art et aurait éprouvé des difficultés à lire ses propres vers. Les évocations de cette gaucherie reposent d'abord sur des témoignages de contemporains. La rencontre avec Corneille ou le fait de l'avoir connu en personne par le passé – car les textes sont souvent écrits plus tard – participent alors de ce que Jean-Yves Vialleton nomme « l'initiation à un savoir secret »²⁰⁷, une chance réservée à quelques élus :

²⁰³ Marc Fumaroli, dès le début de son article « Pierre Corneille, fils de son œuvre », établit le constat de l'absence de documents et de renseignements sur la vie intérieure de Corneille : « Nuls mémoires, nulle correspondance, ou peu s'en faut, nul témoignage d'intime, nul manuscrit portant trace d'un esprit au travail ne permettent de reconstituer l'"intérieur" de ce personnage social » (Marc Fumaroli, « Pierre Corneille, fils de son œuvre », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 17). Les éléments de la vie sociale comme de la vie intellectuelle de Corneille nous manquent donc pour en apprécier la teneur et en obtenir une reconstitution fidèle et précise.

²⁰⁴ Jean-Yves Vialleton, « La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006/3, volume 106, p. 599. D'après Jean-Yves Vialleton, ce « mythe biographique cornélien » sert à poser des interrogations profondes sur la création poétique. Jean-Yves Vialleton élargit d'ailleurs sa démarche pour postuler plus généralement dans l'étude de la vie des grands auteurs une réflexion sur la littérature.

²⁰⁵ Théophile Gautier, *Les Grottesques*, Bari-Paris, Schena-Nizet, 1985, p. 48 ; Jules Michelet, *Histoire de la France. Richelieu et la Fronde*, Paris, édition des Equateurs, 2008, p. 132 ou Gustave Lanson, *Corneille*, Paris, Hachette, 1898, p. 99.

²⁰⁶ Jules Michelet, *Histoire de la France. Richelieu et la Fronde*, op. cit., p. 134.

²⁰⁷ Jean-Yves Vialleton, « La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature », art. cit., p. 603.

On possède quelque chose que le public n'a pas reçu, on a assisté à une scène hors du commun, on est entré dans un monde où « tout se passe autrement que dans la vie ordinaire », ce qui est, on le sait, la propriété même du mythe²⁰⁸.

L'anecdote rapportée dessine de Corneille un trait inattendu : l'incapacité à parler d'un homme qui sait si bien écrire. Son neveu Fontenelle remarque ainsi à son propos :

Sa prononciation n'étoit pas tout-à-fait nette. Il lisoit ses Vers avec force, mais sans grace. (...) Il parloit peu, même sur la matière qu'il entendoit si parfaitement. Il n'ornoit pas ce qu'il disoit ; et, pour trouver le grand Corneille, il le fallait lire²⁰⁹.

A son tour, La Bruyère décrit le dramaturge comme « 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 »²¹⁰. Les auteurs d'*Ana* ou de mémoires, Ménage, Vigneul-Marville ou Bordelon, rapportent ce même travers :

M. Corneille reprochait un jour à M. de Boisrobert qu'il avait mal parlé d'une de ses pièces étant sur le théâtre. – Comment pourrais-je avoir mal parlé de vos vers sur le théâtre, lui dit M. de Boisrobert, les ayant trouvés admirables dans le temps que vous les barbouilliez en ma présence ? Il voulait dire par là que M. Corneille lisait mal ses vers, qui étaient d'ailleurs très beaux lorsqu'on les entendait dans la bouche des meilleurs acteurs du monde²¹¹.

Sa conversation était si pesante qu'elle devenait à charge dès qu'elle durait un peu. (...) Il n'a jamais bien parlé correctement la langue française²¹².

C'est un homme simple et timide, d'une conversation qui n'a rien de brillant, ni qui réponde à la grandeur de son génie ; il prend un mot pour un autre ; il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui lui en revient ; il ne sait pas la réciter ; il a de la peine à lire son écriture²¹³.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 603.

²⁰⁹ Fontenelle, « Vie de M. Corneille », dans *Œuvres Complètes*, éd. cit., p. 108.

²¹⁰ La Bruyère, *Les Caractères*, « Des Jugements », éd. cit., p. 473.

²¹¹ Gilles Ménage, *Menagiana*, 1693, 363, cité par Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corneille*, op. cit., p.329.

²¹² Vigneul-Marville, *Mélanges d'histoire et de littérature*, 1699, 159-161, cité par Georges Mongrédien, *ibid.*, p. 348.

²¹³ Bordelon, *Diversités curieuses en plusieurs lettres*, 1699, I, 97, 169-170, cité par Georges Mongrédien, *ibid.*, p. 355.

Cette troisième citation présente l'intérêt supplémentaire de déceler les mécanismes de reprises qui construisent peu à peu l'image stéréotypée. Si le début du texte peut en effet procéder d'un jugement personnel, la suite en revanche paraphrase, puis copie, ce que La Bruyère écrit dans ses *Caractères* et montre que le mémorialiste n'a ici pas d'autre volonté que de reproduire à propos de Corneille un trait de caractère qui semble déjà, à la toute fin du XVII^e siècle, emblématique du dramaturge et faisant partie de sa légende. Ce procédé de redites apparaît fréquemment dans les textes relatifs à la vie de Corneille – et, comme nous le verrons ultérieurement, dans les textes critiques du *Cid*. Il participe du fonctionnement du mythe, qui se fonde sur la reprise d'une structure invariante dans ses grandes lignes. Le caractère répétitif reproduit la démarche de transmission à l'identique du récit ethno-religieux. Corneille accrédite d'ailleurs lui-même l'image du poète incapable de s'exprimer avec aisance :

En matière d'amour je suis fort inégal
 J'en écris assez bien et le fait assez mal,
 J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
 Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville
 Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
 Que quand je me produis par la bouche d'autrui²¹⁴.

Sa timidité devient constitutive de ce qu'il est parce qu'elle participe du mystérieux, de l'incompréhensible même, lorsqu'on la saisit en même temps que ses dons littéraires²¹⁵. De même, l'autre versant du portrait de Corneille invite à découvrir en lui un trait de caractère inattendu et hors de l'ordinaire. On le peint en poète de génie, d'après les vers pleins d'assurance de l'*Excuse à Ariste*²¹⁶ et la détermination dont il a su faire preuve en tenant tête aux exigences de Richelieu lors de la composition de la *Comédie des Tuileries*. En

²¹⁴ Corneille, Lettre à Pellisson, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, 1987, p. 11. L'ouverture du « Discours de Réception » de Corneille à l'Académie Française confirme cette difficulté à parler puisque le dramaturge y révèle que « c'est injustement qu'on [lui] attribue quelque adresse à décrire les mouvements de l'âme, puisque dans la joie la plus sensible dont [il] soi[t] capable, [il] ne trouve point de paroles qui vous en puissent faire concevoir la moindre partie ». Dans ce qui appartient aussi à la précaution oratoire, relevant de la modestie d'un auteur s'adressant à une assemblée de pairs, se fonde une partie de la légende d'un Corneille peu éloquent.

²¹⁵ Jean-Yves Vialleton explique cette insistance sur la timidité du dramaturge parce qu'elle permet d'introduire à propos de Corneille le thème de l'œuvre comme revanche prise sur la vie.

²¹⁶ « 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 » (Pierre Corneille, *Excuse à Ariste*, dans *Œuvres Complètes I*, éd. cit., 1980, p. 780, v. 47-50).

effet, dans l'écriture du troisième acte de cette comédie imaginée par Richelieu mais rédigée par les *cinq auteurs*, Corneille aurait pris des initiatives poétiques que le ministre aurait réprochées en l'accusant – expression consacrée et présente chez de nombreux critiques – de n'avoir pas « l'esprit de suite »²¹⁷. Face aux autres exécutants, soucieux pour leur part de se conformer aux désirs de l'homme le plus puissant de France, Corneille, le « bredouillant poète »²¹⁸, aurait été le seul à s'y refuser et à imposer ses vues. Si bien que des *cinq auteurs*, il n'en serait très vite resté que quatre²¹⁹. Cette ténacité et l'orgueil témoigné dans l'*Excuse à Ariste* travaillent tous deux à la constitution d'une image hors norme du dramaturge et prennent ainsi le pas, pour décrire qui était Corneille dans sa jeunesse, sur tout autre critère de détermination. Ils façonnent peu à peu une image figée du poète, si bien que dans une édition d'*Horace* des « Classiques pour tous » d'Hatier, datant de 1947, il semble tout à la fois cohérent et révélateur de trouver évoqués ces deux éléments dans une notice biographique pourtant fort courte :

Pour subvenir aux frais de son séjour à Paris, il s'était enrôlé, dès 1633, dans le groupe des *cinq auteurs* (dont le plus célèbre après lui est Rotrou) qui travaillèrent à versifier les pièces du cardinal de Richelieu ; mais, peu de temps avant *Le Cid*, il se brouilla avec son illustre protecteur. (...) Les contemporains ont tous été frappés (voyez La Bruyère chap. IX) d'un contraste chez celui qu'ils appelaient *le bonhomme Corneille*, entre l'individu et son génie. Corneille avait l'aspect et les allures d'un bon bourgeois ; il était timide en société ; il lisait mal ses propres vers²²⁰.

²¹⁷ Le premier à rapporter cette anecdote est, semble-t-il, Voltaire dans la « Préface historique de l'éditeur sur *Le Cid* » de ses *Commentaires* : « Plus docile à son génie que souple aux volontés d'un premier ministre, [Corneille] crut devoir changer quelque chose dans le troisième acte, qui lui fut confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui déclara qu'il *fallait avoir un esprit de suite* » (*The Complete Works of Voltaire*, Banbury, Oxfordshire, The Voltaire Foundation, 1975, tome 54, p. 42). Il est suivi – de fort près – par Jules Taschereau : « Plus docile à son génie que souple aux volontés d'un premier ministre, Corneille crut devoir changer quelque chose dans le troisième acte, qui lui avait été confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères jaloux, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui déclara qu'il *fallait avoir un esprit de suite* » (*Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 41-42). Le texte de Jules Taschereau, on le voit, reprend textuellement celui de Voltaire et participe de cette répétition à l'identique qui crée le matériau légendaire. On retrouve la même anecdote notamment chez Gustave Lanson (*Corneille*, *op. cit.*, p. 12), chez Robert Brasillach, (*Corneille*, Paris, Fayard, 1938, p. 91) ou encore chez André Le Gall (*Corneille*, Paris, Flammarion, 1997, p. 119).

²¹⁸ L'appellation fut donnée à Corneille au cours de la Querelle du *Cid* dans un texte intitulé « Avertissement en forme de prédiction à très bredouillant poète comique », voir Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid (1637-1638)*, *op. cit.*, p. 898.

²¹⁹ Dans l'avis *Au Lecteur de L'Aveugle de Smyrne*, pièce composée en 1636 et jouée en février 1637, le lecteur est invité à « juger de ce que vaut cet ouvrage, soit par l'excellence de sa matière, soit par la forme que lui ont donné quatre célèbres esprits » (*La Comédie des Tuileries et L'Aveugle de Smyrne*, éd. François Lasserre, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 329-330).

²²⁰ Corneille, *Horace*, éd. Charles-Marie des Granges, Paris, Hatier, « Classiques pour tous », 1947, p. 3.

Cette édition scolaire résume en une page et demie la vie de l'auteur dont elle s'apprête à donner l'un des textes les plus célèbres. Elle contribue à la construction d'un Corneille légendaire, réduit à des éléments de définition archétypaux et peu nombreux. En effet, cette petite notice reprend également la seconde grande ligne des récits de la vie de Corneille, nous menant à l'autre extrémité de son existence et évoquant les soucis d'argent de ses vieux jours :

Sa pension lui était irrégulièrement payée, et l'on prétend même que Boileau aurait offert à Colbert d'abandonner sa propre pension en faveur de Corneille. *Mais il ne faut pas accepter sans contrôle les légendes qui ont couru sur sa misère*²²¹.

Ces quelques lignes mettent à la fois en lumière ce qui passe pour être la caractéristique majeure de la vieillesse de Corneille et les doutes qui existent sur sa réalité²²². L'auteur signale en effet la dimension légendaire de cette pauvreté et invite à s'en défier. Le mouvement ambivalent qui est le sien, reproduisant l'anecdote mais ne lui accordant qu'un crédit réduit, se révèle symptomatique de l'appartenance de Corneille lui-même à une dimension mythique.

Aussi déplore-t-on, de génération en génération, la misère du plus grand dramaturge de son siècle. Pour dire cette pauvreté, on évoque l'intervention généreuse de Boileau, intercédant auprès de Louis XIV pour faire rétablir la pension de l'auteur du *Cid*²²³. Mais c'est surtout l'histoire de la chaussure percée qui l'emblématise. L'anecdote provient du récit qu'un parent de Corneille aurait fait de l'une de ses visites à l'auteur du *Cid* :

J'ai vu hier notre parent et ami ; il se porte assez bien pour son âge. Nous sommes sortis après le dîner et en passant par la rue de la Parcheminerie, il est entré dans une boutique pour faire raccommoder sa chaussure qui était dé cousue. Il s'est assis sur une planche et moi auprès de lui ; et lorsque

²²¹ *Ibid.*, p. 2, nous soulignons.

²²² Jean-Yves Vialleton explique cette insistance sur la pauvreté de Corneille, sur son rapport à l'argent, comme le désir de signifier que Corneille ne peut pas être riche car il n'appartient pas au monde des préoccupations financières : « Le thème de la pauvreté du poète dit donc moins le statut véritable du niveau de vie de l'écrivain que son appartenance à un autre "ordre" que celui de la richesse » (« La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature », art. cit., p. 607).

²²³ L'anecdote, connue d'Honoré de Balzac, apparaît romancée dans *Les Employés*, dans un passage traitant du droit d'auteur : « Si Beaumarchais avait vécu sous Louis XIII, Boileau ne serait pas venu dire à Louis XIV ces épouvantables paroles : *Sire, donnez un peu de bouillon à Corneille qui meurt !* » (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VIII, p. 886). Elle est également citée par Robert Brasillach p. 348 ou par André Le Gall p. 507-508.

l'ouvrier eut refait, a donné trois pièces qu'il avait dans sa poche. Lorsque nous fûmes rentrés, je lui ai offert ma bourse, mais il n'a point voulu la recevoir ni la partager. J'ai pleuré qu'un si grand génie fût à cet excès de misère²²⁴.

Cette histoire, mettant apparemment en scène les difficultés financières du poète, réapparaît régulièrement pour souligner la vieillesse triste du grand homme. Les biographes la rapportent, sans cesser toutefois de la tenir à distance :

A vrai dire, ce texte ne montre rien du tout. (...) Si peu probant qu'il soit, ce texte n'en est pas moins significatif car il s'insère harmonieusement dans la fresque du Grand Corneille qui est aussi celle du « pauvre » Corneille²²⁵.

Théophile Gautier lui-même s'en empare avec tant de véhémence que l'on sent bien, derrière l'accusation, poindre l'ironie lorsque, prenant Louis XIV à parti, il s'écrie :

Louis, ce vil détail que le bon goût dédaigne,
Ce soulier recousu me gêne tout ton règne²²⁶.

La vie de Corneille se réduit ainsi à quelques épisodes marquants. Chaque époque les répète tout en les sachant sujets à caution, peut-être excessifs, peut-être inexacts. Il semble que leur véracité importe moins que la dimension légendaire qu'ils construisent de la vie du dramaturge. André Le Gall parle de cette existence comme d'une « fresque », peinte par des générations de lecteurs successives et désireuses de faire accéder au statut de mythe l'auteur de grands textes et d'une tragi-comédie ayant acquis elle-même une valeur mythique. Comme Homère, comme Shakespeare, comme la voix anonyme des récits mythologiques, Corneille perd ses contours réels et s'empreint d'une aura de mystère qui accroît la fascination qu'il peut exercer aux yeux de la postérité. Les éléments réécrits de sa biographie constituent ainsi le premier palier du mythe du *Cid* dont les manifestations s'étendent, de manière plus fournie et plus évidente, au texte de la pièce elle-même.

²²⁴ Texte cité par André Le Gall, *ibid.*, p. 506.

²²⁵ *Ibid.*, p. 506-507. André Le Gall précise plus loin : « La critique contemporaine a eu tôt fait de renvoyer cette mythologique chaussure à son néant, de montrer que, propriétaire foncier, titulaire de rentes, gestionnaire des biens de sa femme, Corneille disposait de ressources importantes » (p. 508). De la même façon, Jean-Yves Vialleton évoque la pauvreté de Corneille en parlant d'un « cycle légendaire auquel appartient la fameuse anecdote des souliers rapiécés » (« La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature », art. cit., p. 618).

²²⁶ Théophile Gautier, « Pierre Corneille. Pour l'anniversaire de sa naissance. 6 juin 1851 », dans *Œuvres Complètes III, Théâtre et ballets*, éd. Claudine Lacoste et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Champion, 2003, p. 527, v. 35-36.

II. Les actualités du *Cid*

Notre précédente définition nous a invitée à comprendre la coïncidence entre l'œuvre et les préoccupations de son instance réceptrice comme l'un des éléments caractéristiques du mythe littéraire. Fonctionnant comme une chambre d'échos, le texte transcrit les intérêts du public qui l'accueille. L'effet de résonance s'établit le plus souvent lors de la première rencontre avec l'auditoire puis se prolonge, par une série de mutations successives, tout au long des différentes générations de lecteurs. Pour *Le Cid*, cette coïncidence immédiate existe indéniablement. Le succès remporté par la pièce en janvier 1637 témoigne de son inscription dans l'actualité. La tragi-comédie répercute d'emblée les questionnements de ses contemporains dont elle reflète les goûts littéraires – respect des règles antiques et prédilection pour les textes d'inspiration galante ou courtoise – et les problématiques politiques – conflit entre la France et l'Espagne et évolution des rapports entre la monarchie et l'aristocratie. Cette rencontre entre l'œuvre et son premier public constitue l'étape initiale dans le processus de mythification du texte. En se renouvelant ultérieurement, elle autorise une évolution de la réception qui s'attache progressivement à découvrir dans *Le Cid* des thèmes et des valeurs moins circonstanciels. Nous verrons que c'est le XIX^e siècle qui, en réactualisant constamment sa lecture, permet de reconnaître à la pièce de Corneille une portée universelle qui fonde sa dimension mythique.

1. *Le Cid* dans l'actualité de 1637

a. Echos littéraires

Malgré les reproches adressés par ses détracteurs lors de la Querelle, Corneille écrit *Le Cid* en ayant le souci de se conformer aux principes de la poétique aristotélicienne. Les exigences de la République des Lettres orientent dans ce sens l'écriture dramatique des années 1630. Les règles, en se définissant progressivement, dessinent d'abord l'horizon d'attente du public érudit ; elles attirent rapidement un auditoire plus large. Le succès remporté en 1634 par la *Sophonisbe* de Mairet²²⁷ et celui de *La Mariane* de Tristan en

²²⁷ « Tragédie à succès, et au succès durable » note Bénédicte Louvat dans son introduction à *Sophonisbe*, dans *Théâtre Complet I*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 32.

1636²²⁸ en font foi : les deux pièces et les réflexions de leurs auteurs associent l'application de la doctrine aristotélicienne et le contentement des spectateurs. « En établissant qu'il n'y a de plaisir que dans la vraisemblance de la représentation, écrit Georges Forestier, Mairet opère donc un pas décisif : il invente le principe du plaisir *par* la règle »²²⁹.

A l'exemple de Mairet, Corneille travaille à respecter les préceptes d'Aristote. Tout le travail de réécriture de la pièce de Guillén de Castro, qui sert de base au texte cornélien, témoigne de sa volonté de régularité :

Ce qu'il importe de noter surtout, c'est ce que souligne Corneille lui-même, à savoir que sa pièce se conforme aux « grandes et souveraines maximes » d'Aristote. Voilà qui suffit à la différencier de la *comedia*²³⁰.

Les huit comédies qui ont précédé l'écriture du *Cid* ont permis à Corneille de prendre connaissance des règles et de réfléchir à leur mise en pratique. En 1637, il se plie donc déjà à l'imitation de la doctrine antique. Par rapport au texte espagnol, il apporte des modifications visibles concernant le traitement de l'espace et du temps. Dans sa *comedia*, Guillén de Castro multiplie en effet les lieux où se déroule l'intrigue. Les scènes de la deuxième journée, par exemple, alternent entre le palais du roi²³¹, la maison de Chimène²³², la campagne aux environs de Burgos²³³, une place devant la résidence de campagne de la reine, aux environs de Burgos²³⁴, un champ de bataille non loin de Burgos²³⁵ et une place devant le palais du roi, à Burgos²³⁶. Passant de l'intime (chez Chimène, devant la résidence de la reine) au politique (le palais du roi) ou au militaire (le champ de bataille), la géographie de l'acte déplace le spectateur entre des lieux distants dans l'espace comme dans la représentation symbolique. Dans la pièce de Corneille, l'unité de lieu demeure certes « complexe ». Elle se définit « comme excluant la représentation de lieux trop éloignés les uns des autres, mais comme comprenant celle de lieux assez voisins

²²⁸ « *La Mariane* remporta un succès immédiat qui dura le restant du siècle » (Claude Abraham, introduction à *La Mariane*, dans *Les Tragédies*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2009, p. 19).

²²⁹ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 61.

²³⁰ Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz, *Le Cid personnage historique et littéraire*, Collection « Islam d'hier et d'aujourd'hui », Paris, Maisonneuve et Larose, 1983, p. 48.

²³¹ Guillén de Castro, *Les Enfances du Cid*, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, direction Robert Marrast, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 880.

²³² *Ibid.*, p. 884.

²³³ *Ibid.*, p. 887.

²³⁴ *Ibid.*, p. 889.

²³⁵ *Ibid.*, p. 892.

²³⁶ *Ibid.*, p. 894.

pour qu'on puisse passer rapidement et sans faire un véritable voyage, de l'un à l'autre »²³⁷. La scène du *Cid*, annoncée à Séville, se déplace entre le palais du roi, la maison de Chimène et une place publique. Cependant, tous les lieux extérieurs à la ville ont été supprimés et l'on ne voit plus Rodrigue combattre les Maures à la frontière de la Castille ni se rendre en pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle. Il est vrai que cette unité de lieu élargie correspond à la conception que Corneille se fait de cette règle²³⁸. Il en va de même de l'unité de temps. Pour la respecter, notre dramaturge réduit les trois années de la pièce espagnole en une journée et demie²³⁹. Enfin, il applique à l'histoire du *Cid* la règle de l'unité d'action. Il renonce à cet effet à un certain nombre d'épisodes de l'œuvre touffue de Castro et ne conserve que la première des deux *comedias*, celle traitant de la querelle entre le Comte et Diègue Laínez et de ses conséquences²⁴⁰. La figure de Rodrigue s'en trouve modifiée : il perd sa dimension guerrière et politique au profit de son rôle de fils et d'amant. Les problématiques liées à la couronne, au partage du royaume, au conflit entre les héritiers, disparaissent. Leur retranchement est conforme au choix d'une action simple et une, respectueuse des règles ; il s'explique aussi par la volonté de Corneille de s'adapter aux attentes et aux goûts des spectateurs.

²³⁷ Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 185.

²³⁸ « Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accommode pas avec toutes sortes de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu » (Corneille, *Discours des trois unités*, *Œuvres Complètes III*, éd. cit., p. 188).

²³⁹ « La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, *que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup*. Ces paroles donnent lieu à cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze. Ce sont deux opinions dont chacune a des partisans considérables, et pour moi je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente » (*ibid.*, p. 183). Par souci de vraisemblance, Corneille se refuse alors à utiliser des marqueurs temporels : « Qu'est-il besoin de marquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midi au troisième acte, et qu'il se couche à la fin du dernier. C'est une affectation qui ne fait qu'importuner » (*ibid.*, p. 184). Dans sa mise en scène du *Cid*, Francis Huster rétablit par le travail de la lumière des marqueurs temporels précis qui inscrivent bien la pièce dans vingt-quatre heures. L'édition du texte joué et accompagné de ses notes de travail propose une indication de temps pour chaque acte : acte I « Lumière éblouissante de l'après-midi », acte II « L'heure bleue du crépuscule », acte III « Clair de lune », acte IV « La rosée du matin » et acte V « Le grand jour » (*L'Avant-scène théâtre*, n°932, 15 juin 1993).

²⁴⁰ La pièce de Castro compte en effet de deux *comedias*. La première se compose de trois « Journées » : d'abord, la querelle entre le Comte et Diègue Laínez, résolue par Rodrigue qui défend l'honneur de son père en triomphant du Comte ; ensuite, Chimène réclamant justice et Rodrigue, envoyé combattre les Maures, revenant victorieux ; enfin, le défi de Martín González, relevé et gagné par Rodrigue, qui sauve ainsi son pays et obtient la main de Chimène. Ces trois journées se déroulent sur trois années. La seconde *comedia* évoque, plus tard, ce que Suzanne Guellouz et Mikel de Epalza nomment « l'une des périodes qui ont le plus compté dans l'histoire de la péninsule ibérique » (Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz, *Le Cid personnage historique et littéraire*, op. cit., p. 46) : la répartition du royaume entre les enfants de Ferdinand Ier, l'arbitrage du *Cid* et le serment qu'il fait prêter à Don Alphonse.

En effet, c'est peut-être plus encore le respect de la sensibilité et de la prédilection du public que la stricte application des règles qui permet de comprendre les modifications apportées par Corneille à la pièce espagnole. Les théoriciens ne s'y sont pas trompés et le lui ont d'ailleurs largement reproché lors de la Querelle du *Cid*. Corneille accorde en effet une réelle importance à son public en un siècle où il n'est pas toujours pris en considération par les auteurs :

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 leurs représentations²⁴¹.

Ces propos sont répétés à l'ouverture du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*²⁴². La prise en compte de l'intérêt de l'auditoire constitue une innovation majeure dans la position littéraire de Corneille. Elle fonde en pratique l'importance de l'instance réceptrice. Même au théâtre, où elle semble essentielle, le jugement critique des années 1630 la néglige et s'appuie paradoxalement sur des points uniquement théoriques. Corneille apparaît ainsi comme l'un des premiers auteurs à travailler en direction de son public, à écrire pour lui et d'après lui. Il se doit alors de prêter une attention particulière aux goûts de ses contemporains, ce qui explique que sa « théorie dramatique s'appuie sur une analyse des particularités du public moderne et français »²⁴³. Le dramaturge perçoit l'évolution de la société lettrée vers le raffinement et la galanterie. Il sent sa répugnance à l'égard de la violence. Dans sa réécriture de la pièce espagnole, il applique donc la règle de bienséance pour supprimer plusieurs passages choquants. Les moments les plus sanglants – l'Infante entrant chez son frère avec un pieu ensanglanté ou Don Diègue se barbouillant la joue du sang du Comte – disparaissent de la pièce. De même, il comprend le rôle plus central que la tragédie doit accorder à l'amour et apporte à la pièce plusieurs modifications servant la passion de ses deux protagonistes. Il dédouble ainsi la scène de rencontre entre Rodrigue et Chimène. Chez Guillén de Castro, le duo amoureux n'a lieu qu'une fois. Corneille, pour sa part, répète à l'acte V la scène déjà advenue à l'acte III²⁴⁴. Scudéry et

²⁴¹ Corneille, *La Suivante*, « Épître » [septembre 1637], *Œuvres Complètes I*, éd. cit., p. 387. Nous soulignons.

²⁴² « Le seul but de la poésie dramatique [est] de plaire aux spectateurs » (Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres III*, éd. cit., p. 117).

²⁴³ Marc Fumaroli, « Pierre Corneille, fils de son œuvre », art. cit., p. 34.

²⁴⁴ Les deux rencontres ont lieu à la scène 4 de l'acte III et à la première scène de l'acte V.

l'Académie Française le lui reprochent : une scène contraire à la moralité ne saurait être reproduite. Mais le public, lui, apprécie :

Il n'a pas été nécessaire d'attendre Freud pour le constater : cette transgression qui scandalisait les censeurs – pour qui « *la fin de la poésie est l'utilité* » morale à travers le « *plaisir* » affectif (Chapelain, 1623) – est précisément ce qui fait « *crier miracle* » aux spectateurs²⁴⁵.

De même, Corneille conserve du mythe espagnol et de son héros le versant raffiné et courtois véhiculé par les *Romanceros*. Sa dimension militaire et rebelle²⁴⁶, pourtant constitutive de la première mythification du personnage, s'évanouit au profit d'une image amoureuse et polie²⁴⁷. Sous la plume de Corneille, il se modifie : « Un jeune homme vertueux, vaillant et amoureux : voilà ce qu'est devenu Rodrigue »²⁴⁸. La pièce donne une large place à l'amour et se conforme ainsi aux attentes de son auditoire précieux : « Du temps de Louis XIV, les tragédies, faites surtout pour le public de la cour, c'est-à-dire pour un public oisif, galant et délicat, ne pouvaient guère se passer d'amour »²⁴⁹.

Octave Nadal établit d'ailleurs l'influence de la société contemporaine sur les conceptions de Corneille :

²⁴⁵ Jean Rohou, « Introduction historique à l'étude du *Cid* », dans *Ecole des lettres. Corneille : « Le Cid » et « L'illusion Comique »*, numéro coordonné par Olivier Leplatre, Paris, n°9, février 2002, p. 45.

²⁴⁶ Ruy Díaz de Bivar est d'abord un chef militaire castillan du XI^e siècle, banni par le roi Alphonse et tirant de sa disgrâce un esprit d'indépendance et de rébellion. Les textes qui construisent peu à peu la dimension mythique de Ruy Díaz effacent rapidement cette image de révolté et d'insoumis. Jusqu'au XIII^e siècle, il incarne la bravoure militaire et l'héroïsme épique des chevaliers. A partir du XV^e siècle, les *Romanceros* espagnols privilégient un autre aspect du personnage : Ruy Díaz, jeune noble alors totalement dévoué à la couronne, incarne les valeurs chevaleresques de l'honneur, de l'indépendance et de l'amour. Ce second mythe cidien se fonde sur les enfances du Cid, c'est-à-dire sur l'époque qui l'oppose à Don Gormas et qui précède ses exploits épiques. C'est de cette image, présente dans la première des deux *comedias* de Guillén de Castro, que s'inspire Corneille pour écrire *Le Cid*.

²⁴⁷ Il est intéressant de noter que c'est seulement au XVII^e siècle que la légende du Cid intègre la dimension amoureuse entre Rodrigue et Chimène. Dans le mythe médiéval, Rodrigue épouse la fille du Comte par devoir : il obéit à la coutume qui exige d'apporter soutien et protection à la jeune fille qu'on a privée d'un père. L'amour entre les deux protagonistes naît plus tardivement : « En 1601, dans son *Histoire d'Espagne*, le jésuite espagnol Mariana franchit un pas supplémentaire : Chimène y devient "fort éprise" des "qualités" de Rodrigue. Restait à transformer Chimène en amoureuse de celui-ci avant la mort même de son père : c'est ce qu'effectue Guillén de Castro (1569-1631), dans l'une de ses pièces, *Las Mocedades del Cid (Les Enfances du Cid)*, publiée en 1618 » (Alain Couprie, *Pierre Corneille. Le Cid*, Paris, PUF, Etudes Littéraires, 1989, p. 24-25). On constate ainsi que l'importance prise par le sentiment amoureux appartient bien à une évolution des mentalités et au contexte du début du XVII^e siècle.

²⁴⁸ Georges Martin et Alain Niderst, article « Cid » du *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 334.

²⁴⁹ Adolphe Granier de Cassagnac, « Corneille - Racine », dans *Portraits littéraires*, Victor Lecou et Eugène Didier, Paris, 1852, p. 179.

Corneille, en effet, n'échappe ni à son temps, ni aux mouvements mondains, ni aux courants de pensée qui ont agité le début du XVII^e siècle. Il est naturel qu'on ait songé à expliquer son goût pour le romanesque, ses partis pris pour l'énergie, son sens des grandeurs dynastiques, par les multiples influences de la réalité contemporaine²⁵⁰.

Par un jeu d'interactions réciproques, Corneille s'imprègne des prédilections de son époque pour ensuite les retranscrire sur la scène et satisfaire ses contemporains. Emile Faguet, jugeant que le génie de Corneille a été de traduire les goûts littéraires de son siècle²⁵¹, cite notamment le resserrement de l'intrigue, plus puissante sous sa plume, et le raffinement de la galanterie transformée en un amour plus profond. Il y ajoute l'héroïsme des personnages, qui constitue un élément central dans la réception et le succès du *Cid* et sur lequel nous reviendrons plus loin. Grâce à sa « connaissance intime de son spectateur et de sa sensibilité angoissée »²⁵², Corneille perçoit les intérêts et les préoccupations de son époque et les exprime dans son théâtre. Il comble ainsi les attentes de son public, aussi bien sur le plan littéraire que dans les domaines sociaux et politiques.

b. Echos politiques

L'actualité des spectateurs du *Cid* est remplie du problème espagnol et de l'évolution de la féodalité et du statut de la noblesse. Attentif à ce qui agite la société dans laquelle il évolue, Corneille met en scène dans sa tragi-comédie des inquiétudes socio-politiques, contemporaines au point de n'avoir pas toujours été encore exprimées. Nathalie Freidel, qui évoque un dramaturge pénétrant « l'intimité de son public, devinant ses souhaits inavoués, décelant ses réactions les plus subtiles, les pulsions inexplicables »²⁵³, suggère ainsi sa capacité à anticiper les interrogations de son époque.

Le Cid reflète en premier lieu l'antipathie et l'inquiétude de la France à l'égard de l'Espagne :

²⁵⁰ Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille* [1948], Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 24.

²⁵¹ « On voit que Corneille a été représentatif d'un état d'esprit, d'un « esprit public », d'un « esprit national » à telle date de notre histoire. Il a enivré les âmes, de 1635 à 1661, de ce qu'il leur empruntait et de ce qu'il leur rendait agrandi et rehaussé » (Emile Faguet, *Dix-septième siècle : Etudes littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1903, p. 175).

²⁵² Nathalie Freidel, « Le public dans *L'illusion Comique*, *Le Cid* et la querelle du *Cid* », dans *Ecole des Lettres. Corneille : « Le Cid » et « L'illusion Comique »*, op. cit., p. 167.

²⁵³ *Ibid.*, p. 167.

Après la prise du pouvoir par Richelieu en 1624, le royaume s'oriente vers la guerre. Le caractère national, comme le style national, vont donc se définir dans ses années décisives, dans une vive antithèse avec l'Espagne²⁵⁴.

Le choix du sujet espagnol correspond à cette préoccupation politique. La société française oscille alors à l'égard de l'Espagne entre inimitié et curiosité. Georges Couton décrit en effet l'Espagne comme un « ennemi respecté, voire admiré »²⁵⁵ et Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz rapportent que « tout ce qui venait d'Espagne, y compris la mode des fraises et des moustaches, était alors très apprécié en France »²⁵⁶. *Le Cid* traduit ce double mouvement d'attraction et de rejet de ses contemporains qui tout à la fois condamnent leur voisin espagnol et se reconnaissent en lui. Au lendemain de la défaite de Corbie²⁵⁷, la représentation de la grandeur espagnole permet surtout d'amplifier le triomphe de l'armée française. En montrant la puissance de l'Espagne d'autrefois, Corneille impose par comparaison la force de la France de 1637 :

Le succès du *Cid*, l'échec des adversaires de Corneille montrent assez que le public s'est reconnu dans la pièce. En partie pour des raisons liées à l'histoire immédiate : il ne faut pas oublier que les Espagnols s'étaient emparés de Corbie en 1636, que Paris était menacé, que Richelieu avait ordonné une contre-offensive victorieuse marquée par la reprise de Corbie. Il n'est pas interdit de penser que l'émotion patriotique a joué son rôle dans le succès de la tragi-comédie – qui glorifie la force du sentiment national²⁵⁸.

Le triomphe du *Cid* réactive la joie d'avoir vaincu l'ennemi. Il établit simultanément l'existence d'analogies entre la cour castillane et la cour française. L'Espagne médiévale, malgré ses consonances historiques et étrangères²⁵⁹, se donne à lire comme une transposition de la France de Louis XIII :

²⁵⁴ Marc Fumaroli, Préface à *La Diplomatie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Tel », 1998, p. xii.

²⁵⁵ Georges Couton, notice du *Cid*, dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 1472.

²⁵⁶ Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz, *Le Cid personnage historique et littéraire*, op. cit., p. 47-48.

²⁵⁷ Après de longues luttes et plusieurs défaites, la France est enfin victorieuse de l'Espagne à Corbie le 14 novembre 1636.

²⁵⁸ Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, op. cit., p. 124-125.

²⁵⁹ Les éléments de couleur locale ne sont guère accentués dans *Le Cid* et résident essentiellement dans l'onomastique. Gustave Lanson remarque ainsi : « Si l'on veut y regarder de près, que reste-t-il d'espagnol dans *Le Cid* ? Don Diègue brandissant l'épée de Mudarra, ou mordant les doigts de ses fils, saint Lazare apparaissant à Rodrigue sous les traits d'un lépreux, toute l'Espagne rude et dévote est soigneusement effacée par l'imitateur de Guilhem de Castro. Ôtez le fait et les noms de la légende : il n'y a pas un trait, pas une note qui donne la sensation qu'on est en Espagne plutôt qu'ailleurs. Tout est humain, non local » (Gustave Lanson, *Corneille*, op. cit., p. 85). Et Lanson ajoute que Corneille, ne prenant pas « la couleur de ses sujets, (...) prend sans y songer celle de son temps » (*ibid.*, p. 85). *Le Cid* serait donc bien à lire comme une pièce située en Espagne mais mettant en scène la société française du temps de Corneille.

L'histoire d'Espagne volait au secours de la politique menée par Richelieu et Louis XIII dans le but de réduire le pouvoir des Grands. Jouant sur la distance temporelle et spatiale, Corneille mettait en scène le débat sur la question de l'honneur qui secouait alors la France²⁶⁰.

Le public s'identifie aux personnages espagnols et le texte de Corneille transpose l'évolution que la noblesse de Louis XIII est en train de connaître. Il reflète en effet cette période transitoire où le pouvoir monarchique laisse apercevoir ses dernières faiblesses avant d'imposer une souveraineté absolue. Les premiers actes de la tragi-comédie dessinent l'image d'un roi encore velléitaire :

On peut considérer que don Fernand étant le premier roi de Castille, et ceux qui en avaient été maîtres auparavant lui n'ayant eu titre que de Comtes, il n'était peut-être pas assez absolu sur les grands seigneurs de son royaume²⁶¹.

Dans *Le Cid*, le pouvoir souverain est souvent malmené. Le Comte, tout d'abord, ne respecte pas le choix du roi lorsqu'il soufflète Don Diègue nommé gouverneur du Prince. Ce premier acte de révolte est prolongé par le duel qui oppose Don Gomès et Rodrigue. Face à la désobéissance de ses sujets, la réaction de Don Fernand semble manquer de poigne. Il cherche d'abord à convaincre le Comte, par l'entremise de Don Arias, de se ranger à son devoir et au respect qu'il lui doit. Ce n'est que lorsque son porte-parole vient lui rapporter son échec qu'il se décide à faire acte d'autorité et à ordonner, mais trop tard, de faire arrêter le Comte²⁶².

²⁶⁰ Manuel Couvreur, « *Le Cid* de Pierre Corneille », dans *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Champion, 2003, p. 245.

²⁶¹ Corneille, *Le Cid*, « Examen », dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., p.703.

²⁶²

Don Arias

« Je l'ai de votre part longtemps entretenu,
J'ai fait mon pouvoir, Sire, et n'ai rien obtenu.

Le Roi

Justes Cieux ! Ainsi donc un sujet téméraire
A si peu de respect, et de soin de me plaire !
Il offense Don Diègue, et méprise son Roi !
Au milieu de ma Cour il me donne la loi !
Qu'il soit brave guerrier, qu'il soit grand Capitaine,
Je lui rabattrai bien cette humeur si hautaine,
Fût-il la valeur même, et le Dieu des combats,
Il verra ce que c'est que de n'obéir pas.
Je sais trop comme il faut dompter cette insolence,
Je l'ai voulu d'abord traiter sans violence,
Mais puisqu'il en abuse, allez dès aujourd'hui,

Cependant, Corneille lui ménage une progression. « De la révolte du Comte à la soumission de Rodrigue, puis à l'envoi de celui-ci en terre musulmane à la tête des armées royales, l'évolution est en effet patente », remarque Alain Couprie²⁶³. Les trois derniers actes de la pièce reconstituent en effet une image plus forte et plus déterminée du souverain. Elle correspond à l'évolution réelle de la monarchie vers l'absolutisme mis en place par Henri IV et entretenu par Richelieu. Les ordres donnés à Rodrigue – aller se battre contre les Maures à l'acte III, différer son mariage avec Chimène à l'acte V – symbolisent par exemple l'omnipotence de l'autorité royale et son ingérence dans la vie et les actions de sa noblesse.

Dans la France de 1637 comme dans *Le Cid*, la redéfinition de l'autorité souveraine s'accompagne d'une modification profonde des lois et des comportements de l'aristocratie. L'opposition entre les deux générations d'hommes – celle de Don Diègue et du Comte d'une part, celle de Rodrigue et Don Sanche d'autre part – reproduit dans la pièce le passage d'une aristocratie indépendante et libre à une noblesse faisant l'apprentissage de l'allégeance à la Couronne auquel la société française est en train d'assister²⁶⁴. Don Diègue et le Comte sont ici les derniers représentants d'une noblesse clanique où le sang et l'honneur forment les lois suprêmes. Régie par la force et la violence, l'aristocratie fait respecter dans le combat la grandeur de son nom et l'honneur de son rang. Son éthique se résume à la formule ordonnée par Don Diègue à son fils : « Meurs, ou tue »²⁶⁵. Rodrigue est élevé dans de tels principes. Lorsque son père est humilié, il exprime aussitôt son courage et son désir de vengeance :

Courons à la vengeance,
Et tous honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine
(Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé)
Si l'offenseur est père de Chimène²⁶⁶.

Cependant, la mort de Don Gomès forme le dernier acte de soumission de Rodrigue à une telle éthique. Don Diègue vengé, Rodrigue estime ne plus rien lui devoir et il s'affranchit

Soit qu'il résiste, ou non, vous assurer de lui » (Corneille, *Le Cid*, II, 6, v. 561-574).

²⁶³ Alain Couprie, *Pierre Corneille. Le Cid*, op. cit., p. 40.

²⁶⁴ « Un conflit de générations à l'intérieur d'une mutation politique, sociale et morale, n'est-ce pas en définitive ce que reflète *Le Cid* de Corneille ? » (Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz, *Le Cid personnage historique et littéraire*, op. cit., p. 51).

²⁶⁵ Corneille, *Le Cid*, I, 6, v. 277.

²⁶⁶ *Ibid.*, I, 7, v. 348-352.

des exigences ancestrales de son clan. Dès lors, il n'accepte plus que le roi pour maître et acquiert la gloire en allant combattre les Maures sur son ordre. C'est ainsi au service du monarque qu'il devient symboliquement le Cid. Chez Corneille, le nouvel idéal de la jeune génération met à bas l'aristocratie féodale de ses pères et la pièce, reflétant les mutations de la noblesse, anticipe son assujettissement total à la royauté après le baroud d'honneur de la Fronde.

L'éloignement temporel et géographique de la Castille médiévale n'empêche pas Corneille d'évoquer le règne de Louis XIII :

Tout ce que le théâtre cornélien perd du côté de la couleur historique, il le regagne en intense actualité. Il nous offre une fidèle et saisissante peinture de cette France de Richelieu, de cette classe aristocratique qui inaugurerait la monarchie absolue et la vie de société²⁶⁷.

Le public y lit aisément les références à son actualité ; il s'identifie à ses personnages et à leurs interrogations. On reconnaît dans cet effet de coïncidence un premier élément caractéristique de la mythification du texte. Il explique son succès en 1637. Mais il peut également justifier la défaveur relative dans laquelle *Le Cid* est tenu à partir des années 1680 et pour près d'un siècle. Aux yeux des spectateurs et des lecteurs de la fin du XVII^e siècle, Corneille perd en effet de son intérêt. Son appartenance à la littérature Louis XIII l'oppose aux auteurs du classicisme et le confine dans une tendance démodée : « De son vivant même, l'écrivain a dû assister au vieillissement de son œuvre »²⁶⁸. Le choix du public se porte alors davantage sur Racine. Le XVIII^e siècle prolonge cette préférence et l'explique de plusieurs raisons. Du point de vue littéraire, le siècle des Lumières réprouve le choix de Corneille de faire de l'admiration l'un des moteurs de la tragédie. La préface de *Nicomède*, qui attribue à ce ressort une meilleure portée que celle de la terreur ou de la pitié²⁶⁹, est brandie pour expliquer l'ensemble de l'œuvre de Corneille. Pour les Lumières, tout son théâtre serait un théâtre de l'admiration. Or, une telle vertu est jugée inefficace. Marmontel, Voltaire et La Harpe s'accordent pour en démontrer la nature froide et l'effet

²⁶⁷ Gustave Lanson, *Corneille*, *op. cit.*, p. 168.

²⁶⁸ Michel Delon, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'Histoire », *Europe*, n°540/541, avril-mai 1974, p. 33.

²⁶⁹ « Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte » (Corneille, *Nicomède*, Examen, dans *Œuvres Complètes II*, édition Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 643).

passager : « Comme Marmontel, Voltaire renforce la nature éphémère du sentiment de l'admiration, qui "n'émeut guère l'âme, ne la trouble point" »²⁷⁰.

Le XVIII^e siècle privilégie les auteurs qui mettent en scène l'attendrissement, les remous de la passion et les interrogations introspectives. L'héroïsme et l'admiration étant jugés surannés, on ne se reconnaît plus dans Corneille. Sur le plan politique, l'œuvre cornélienne est également jugée vieillie. Ses personnages sans cesse occupés du pouvoir apparaissent déplacés dans le contexte de la monarchie absolue et trop « Ancien Régime » dans celui des Lumières.

Au XVIII^e siècle, Corneille reste cependant un auteur révérend : il « est certes respecté et honoré, mais à la manière d'un ancêtre »²⁷¹. Ses œuvres étant démodées, on les adapte ou on les réécrit pour les jouer. *Le Cid* est ainsi transformé en tragédie lyrique en 1783. Nicolas-François Guillard se charge de l'écriture du livret de *Chimène ou le Cid*, qui rend à l'héroïne et à l'intrigue amoureuse une place de premier rang. Dans cette dynamique de dépréciation du théâtre cornélien, Voltaire et Marmontel, nous l'avons vu, jouent un rôle important.

La Révolution marque un tournant majeur dans la réception des pièces de Corneille et notamment du *Cid*. Sa faveur est définitivement assurée pendant les années de l'Empire : « Corneille suscite au tournant du siècle un si net regain d'intérêt qu'on a pu parler à son endroit d'une véritable "résurrection" »²⁷². La première décennie du XIX^e siècle consacre de fait le retour en grâce du *Cid* et permet de dater de cette époque l'établissement de la dimension mythique de la pièce.

2. La mythification du *Cid* dans le premier XIX^e siècle

Comme tous les auteurs du XVII^e siècle, Corneille est engagé dans les premières années du XIX^e siècle dans un processus de classicisation²⁷³. Dans *L'Invention des*

²⁷⁰ Sarah Hurlburt, « "Le théâtre de l'admiration" et les éloges de Corneille en 1808 », dans *Pratiques de Corneille*, éd. Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 346. La citation de Voltaire provient des *Commentaires sur Corneille*, éd. cit., p. 730.

²⁷¹ Michel Delon, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'Histoire », art. cit., p. 33.

²⁷² Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., p. 269. La citation provient de l'article d'Anne Ubersfeld, « Le retour de Corneille au début du XIX^e siècle », dans *Corneille des Romantiques*, op. cit., p. 150.

²⁷³ Sur la notion de « classicisation », voir l'article fondateur d'Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Littératures Classiques*, op. cit., p. 11-31. Sans revenir ici sur tous les développements d'une définition complexe, nous établirons néanmoins une différence entre classique et mythe littéraire. Les deux s'imposent comme des textes fondateurs, faisant date dans l'histoire littéraire et connaissant une vraie postérité. Mais le classique appartient plus exclusivement à l'évolution artistique d'un pays et s'enchaîne à la notion d'identité

classiques, Stéphane Zékian explique la volonté de l'époque napoléonienne de faire du siècle de Louis XIV un patrimoine qui, en reniant les Lumières, assure une continuité de lecture et de réflexion entre le Grand Siècle et les années contemporaines. On attribue alors au XVIII^e siècle l'épisode récent de la Terreur et le chaos auquel il a abouti. On se retourne donc vers le passé civilisé du XVII^e siècle pour tenter de former entre lui et le présent une ligne continue. A ce titre, la question des écrivains de Louis XIII et de Louis XIV et de leur réception est placée au cœur des préoccupations politiques et littéraires. Dans un double mouvement, les classiques se voient convoqués comme témoins d'un âge d'or et remaniés pour correspondre davantage aux attentes du public contemporain. Leurs œuvres sont réécrites à des fins de célébration²⁷⁴. Un tel procédé témoigne de l'appropriation des textes et de leur engagement dans un processus de classicisation qui implique « une intervention au cœur des œuvres elles-mêmes, une ingénierie philologique visant à assurer la permanence classique dans le temps »²⁷⁵. Dans le cas particulier du *Cid*, ce mouvement de classicisation se double d'un phénomène de mythification qui lui est à la fois distinct et concomitant. La différenciation entre les effets de ces deux processus s'avère à cet égard parfois délicate : ainsi, l'actualisation du texte participe à la fois du phénomène de mythification et de celui de classicisation, qui se fonde notamment sur l'appropriation des textes par leur réécriture selon des « normes » modernes. Nous nous attacherons cependant à déceler par quels mécanismes la pièce de Corneille, perçue comme un texte classique appartenant au patrimoine littéraire français, évolue parallèlement vers le statut définitif d'œuvre mythique.

nationale. Les classiques anglais – dont l'existence déborde évidemment les frontières – ne sont pas les classiques allemands ou italiens. Les mythes littéraires, en revanche, ne se soumettent pas à cette restriction : Don Juan, par exemple, connaît des variantes et des réécritures dans de nombreux pays. Cette idée de prolongement d'une œuvre ou d'un personnage originel offre d'ailleurs une seconde différence entre le classique et le mythe littéraire. Ce dernier, faisant revivre une légende, donne lieu à de nombreuses réécritures, reprises, réemplois, etc. Nous verrons que le *Cid* remis à l'honneur par Corneille connaît au XIX^e et au XX^e une postérité littéraire et musicale très importante ; ce n'est pas le cas de *Cinna*, œuvre éminemment classique, mais pas mythique.

²⁷⁴ « Au tournant du siècle, les réécritures de Molière ou Corneille n'affectent pas moins l'économie générale de leurs pièces que le détail de leur versification. Cette liberté de traitement est l'une des modalités de leur rayonnement » (Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, *op. cit.*, p. 162). Les ouvrages de H-L. Kaïn, dit Le Kain, « Réflexions grammaticales respectueusement hasardées sur quelques endroits de la tragédie du *Cid* », dans *Mémoires de Lekain, Précédés de réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtral*, édité par François-Joseph Talma, Ponthieu, 1825, et François Tronchin, *Mes récréations dramatiques*, tome II « *Le Cid, Les Horaces, Cinna, Polyeucte, Pompée, Rodogune, Héraclius, Nicomède, Sertorius, Othon*, tragédies de Pierre Corneille revues pour être remises au théâtre », Genève, J-P Bonnant, 1779-1784, témoignent de la démarche de réécriture de l'œuvre de Corneille. La préface de l'ouvrage de François Tronchin s'ouvre par ces mots : « L'essai que j'offre à mon siècle est un hommage que je rends à celui de Corneille » (p. 3).

²⁷⁵ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, *op. cit.*, p. 141.

a. *Le Cid*, drame romantique

Le trait d'union établi entre le XVII^e siècle et l'Empire se fonde dans un premier temps sur les liens entre les arts et les littératures des deux périodes. Les ouvrages des maîtres classiques, dont Corneille, correspondent aux attentes et aux goûts strictement contemporains :

Ses ouvrages font la base de notre art dramatique ; ils sont au nombre des plus beaux de ceux dont s'honore notre théâtre ; Corneille enfin est, pour ainsi dire, de notre temps ; mais ses contemporains n'en sont pas. *Le Cid*, *les Horaces*, *Cinna*, *Polieucte*, forment le commencement de cette chaîne brillante qui réunit notre littérature actuelle à celle du règne de Richelieu et de la minorité de Louis XIV²⁷⁶.

C'est d'abord dans le domaine littéraire que *Le Cid* est reconnu comme un ouvrage d'actualité. Les critiques, qui discernent en lui les échos des réflexions de la nouvelle génération d'écrivains, l'évoquent comme un texte précurseur des formes du théâtre moderne.

Jules Lemaître note ainsi dans ses *Impressions de théâtre* que « le *Cid* est le plus beau de nos drames romantiques »²⁷⁷. L'appréciation est reprise par Auguste Dorchain :

Au point de vue du théâtre, *Le Cid* est à part. C'est la dernière et la plus belle des tragi-comédies, et c'est le premier et le plus beau des drames romantiques²⁷⁸.

L'originalité littéraire du texte de Corneille permet son appréciation par le public romantique. Son audace et sa prise de liberté sont évoquées dès la fin du XVIII^e siècle qui le rapproche de Shakespeare et souligne sans les condamner ses « hardiesses poétiques »²⁷⁹. Il apparaît progressivement comme un poète de l'invention et de la liberté :

²⁷⁶ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature* [1804], *op. cit.*, p. 164-165.

²⁷⁷ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre* [1886], *op. cit.*, p. 3.

²⁷⁸ Auguste Dorchain, *Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 176.

²⁷⁹ « En composant ses chefs-d'œuvre immortels, en y déployant ce que le génie a de plus fier et de plus vigoureux, il oubliait les Scudéris et leurs misérables critiques. Ce n'est qu'à ce mépris heureux qu'il doit ses grandes beautés que le génie enfante, que le goût applaudit avec surprise, que l'ignorance n'a point droit d'admirer, et que l'envie déchire en frémissant » (Ponce-Denis Ecouchard Lebrun, *Remarques sur les hardiesses poétiques du Grand Corneille* [1760-1761], dans *Œuvres*, tome IV, Imprimerie Crapelet, Paris, 1811, p. 319-320).

L'ancien régime s'achève donc sur un double mouvement de désaffection du grand public à l'égard de Corneille et de prise de conscience progressive de sa « modernité »²⁸⁰.

Ce qu'on lui prête d'affranchissement des principes aristotéliens – affranchissement tout relatif en réalité et sur lequel nous reviendrons – s'associe à la position d'indépendance qu'il proclame vis-à-vis de la République des Lettres. *L'Excuse à Ariste*, publiée en 1637 en pleine Querelle du *Cid*, est lue comme un manifeste d'autonomie littéraire et assure à son auteur une image de modernité et de contemporanéité²⁸¹. Son indépendance face aux règles et aux institutions littéraires plaît à la génération romantique éprise de liberté²⁸². Celle-ci reconnaît également dans *Le Cid* plusieurs éléments caractéristiques de l'esthétique qu'elle défend. Le personnage de Rodrigue préfigure ainsi le héros dont le théâtre des années 1830 et 1840 multiplie les exemples : sa passion pour Chimène, sacrifiée au devoir puis comblée, est perçue comme l'une des premières manifestations de l'amour absolu fréquemment réinvesti ensuite dans la littérature. Dans son duel s'annoncent les menées de la vengeance d'Hernani ; dans sa douleur le désespoir de Ruy Blas ; dans le sacrifice de son amour au devoir et à l'honneur l'impasse tragique d'Adèle et d'Antony. Son origine espagnole satisfait également le goût de l'époque pour l'Espagne²⁸³. La Castille du *Cid* plaît à ce public friand d'exotisme. Alfred de Vigny souligne la couleur locale espagnole du *Cid* en célébrant dans la pièce « cette véritable épée moderne d'Othello, dont la lame espagnole est dans l'Ebre trempée »²⁸⁴. On sait également l'influence du *Cid* sur le théâtre espagnol de Victor Hugo²⁸⁵. La tragi-comédie est par ailleurs reconnue source d'inspiration pour d'autres œuvres. Barbara T. Cooper évoque les

²⁸⁰ Michel Delon, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'Histoire », art. cit., p. 39.

²⁸¹ « 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
Et pense toutefois n'avoir point de rival

A qui je fasse tort en le traitant d'égal » (Corneille, « Excuse à Ariste », dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., v.47-52, p. 780).

²⁸² Nous avons déjà évoqué l'image de Corneille façonnée par les Romantiques qui voient en lui un chantre de la liberté, préférant mourir de faim plutôt que de soumettre son génie aux contraintes de la littérature ou du pouvoir.

²⁸³ « Plusieurs écrivains manifestent leur admiration pour le "glorieux" Moyen Age, ce qui va renforcer la vogue du *Cid* » (Marta Giné, « Le personnage du *Cid* dans la poésie française du XIX^e siècle », dans *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française, op. cit.*, p. 525).

²⁸⁴ Alfred de Vigny, *Lettre à un Lord*, éd. cit., p. 410.

²⁸⁵ « Le "vrai" Corneille [de Victor Hugo] semble en fait se limiter au *Cid*. Ni les premières pièces, fondamentales, (comme *La Place Royale* et *Médée*, voire *Clitandre* ou *La Veuve*), ni des tragédies aussi essentielles qu'*Horace*, *Polyeucte* ou *Suréna*, ne sont évoquées, sans parler bien sûr de *Pertharite*, *Othon* ou *Pulchérie* » (Arnaud Rykner, « Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles », art. cit., p. 38).

réminiscences du *Cid* dans *Charles VII chez ses grands vassaux* d'Alexandre Dumas²⁸⁶ tandis que Rodrigue sert de modèle au personnage de Julien Sorel de Stendhal²⁸⁷. Enfin, les réécritures de la pièce témoignent simultanément de la valeur matricielle du texte cornélien et de ses échos dans la littérature romantique :

La pièce de Corneille connaît un tel succès à partir de 1799, que Pierre Lebrun, auteur de la Restauration, se lance dans l'entreprise périlleuse d'écrire une nouvelle version théâtrale du mythe, intitulée *Le Cid d'Andalousie*, créée le 1^{er} mars 1825²⁸⁸.

La tentative de Lebrun se solde toutefois par un échec que Florence Filippi explique par deux raisons. L'insuccès de la réécriture est d'abord à imputer à ses accents avant-gardistes. Selon l'auteur lui-même, le choix d'un affranchissement des règles théâtrales inscrit la pièce dans l'esthétique romantique naissante et pêche par excès de modernité :

L'horizon d'attente du public n'est pas encore prêt à accueillir la réception d'une pièce brisant les règles classiques. Si l'on en croit les propos de Lebrun, sa pièce était peut-être, en 1825, en avance sur son temps, romantique avant l'heure : le mythe du *Cid* est ici présenté comme le vecteur d'une modernité que les contemporains de Lebrun n'auraient pas su reconnaître lors de sa création²⁸⁹.

Transposant dans son propre texte les libertés prises par l'auteur du *Cid* en 1637 et revivant le rejet d'une pièce condamnée pour sa trop grande nouveauté, Lebrun s'inspire de l'image d'un Corneille perçu comme appartenant à une avant-garde littéraire et dont les engagements, antérieurs d'un siècle et demi, anticipent les renouvellements et les prises de position romantiques. L'auteur du *Cid* est assimilé à la nouvelle génération littéraire et sa tragi-comédie ouvre l'ère du théâtre moderne auquel ni la fin du XVII^e siècle ni le XVIII^e siècle n'ont su contribuer. Pour les auteurs et les critiques des premières décennies du XIX^e

²⁸⁶ Barbara T. Cooper, « Dumas et Corneille », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 22.

²⁸⁷ « Rodrigue défend l'honneur de son père (et ainsi son propre honneur) en tuant Don Gomès. Par ce duel, Rodrigue commence à faire sa réputation et à accumuler la *gloire*. Ainsi devient-il un héros national après avoir vaincu l'armée maure. Rodrigue ne devient le *Cid* qu'après avoir gagné cette bataille. De même, Julien Sorel devient noble quand il se bat » (Clark M. Zlotchew, « Julien Sorel, héros cornélien » dans *Stendhal Club*, n°88, 15 juillet 1980, p. 359-365). L'article établit essentiellement les affinités entre Julien Sorel et le seul Rodrigue.

²⁸⁸ Florence Filippi, « Du *Cid* de Corneille au *Cid d'Andalousie* de Lebrun. Succès et infortune d'un mythe sous l'Empire et la Restauration », dans *Le Cid, figure mythique contemporaine ?*, « Mythographies et Sociétés », Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 101.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 114.

siècle, en paraissant, *Le Cid* accomplit une révolution littéraire²⁹⁰ que les Romantiques prolongent et complètent.

Toutefois, cette conception de l'auteur du *Cid* comme écrivain moderne décèle les premiers effets de la mythification du texte. Les Romantiques l'établissent sur la liberté créatrice et le refus des règles, littéraires comme politiques, dont se prévaudrait le dramaturge. Or la position de Corneille face aux préceptes aristotéliens est loin d'être aussi tranchée. Ses détracteurs lors de la Querelle sont les premiers responsables de la disproportion avec laquelle est jugé son rapport aux principes dramaturgiques. La régularité encore tâtonnante dont il fait preuve entre 1629 et 1637 est conforme à la mise en œuvre progressive de l'imitation des anciens et est en réalité difficilement assimilable à un esprit de rébellion ou d'indépendance :

La place de Corneille dans la dramaturgie est considérable ; mais elle est fréquemment mal comprise. La conception romantique, qui remonte à Voltaire, le représente comme un pur génie, rebelle aux règles, et qui a été gêné par leurs exigences. La réalité est tout autre. Corneille débute en 1630, à l'époque où la question des règles commence à peine à se poser²⁹¹.

Il semblerait plutôt que Corneille ait cherché toute sa vie à penser la plus juste application des principes aristotéliens et l'expression la plus exacte de leur coïncidence avec le plaisir du public. Il ne cesse de réfléchir à leur interprétation, comme en témoignent les examens de ses pièces. En ce sens, la désignation d'auteur libre et refusant les contraintes appartient en réalité à l'image mythique formée par les romantiques à partir des réactions d'enthousiasme et de rejet du *Cid* en 1637. Elle contribue au rapprochement du XIX^e siècle avec le XVII^e siècle par l'intermédiaire de la figure retouchée de l'un de ses plus grands dramaturges et offre une caution de poids – contre l'avis de Voltaire – à l'innovation esthétique²⁹².

²⁹⁰ « De nouveaux sentiments se réveillèrent, de nouvelles idées commencèrent à fermenter dans les esprits ; une révolution se préparait ; *le Cid* parut, et elle fut accomplie » (Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, *op. cit.*, p. 184).

²⁹¹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 429. La même remarque est déjà formulée par René Bray dans *La Formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927, p. 109.

²⁹² La permanence de cette idée confirme son appartenance à la dimension mythique du texte et de son auteur. Floriane Gaber citait récemment les propos de Brigitte Jaques présentant *La Place Royale* qu'elle a mis en scène pendant la saison 1991-1992 et expliquant que « le génie de Corneille, sa modernité, ce sont ces manquements aux règles qui le font apparaître aujourd'hui si libre, si novateur. Nous avons tout à apprendre de cette indépendance » (Floriane Gaber, « Les classiques au théâtre et dans la presse : Corneille, Molière, Racine dans la saison 1991-1992 », dans *Littératures classiques* n°19, automne 1993, p. 294).

L'échec de la réécriture de Lebrun connaît une seconde cause. La perfection du texte originel est telle qu'elle ne saurait connaître de continuateur ou de rival :

Contrairement à la plupart des mythes qui ont connu des adaptations successives dans l'histoire du théâtre, comme celui d'Œdipe ou d'Electre, le *Cid* est devenu une figure théâtrale sacrée et intouchable. Il est étonnant en effet de constater la rareté des réécritures théâtrales du *Cid*, comme si la version cornélienne devait rester la référence absolue²⁹³.

La réception du premier XIX^e siècle, enthousiasmé par *Le Cid*, sacralise le texte au point d'en refuser les adaptations ou les réécritures. La tragi-comédie devient « une icône théâtrale intouchable et sacrée »²⁹⁴ et la pièce de Corneille est désormais fidèlement reprise²⁹⁵. L'insuccès du texte de Lebrun indique la mythification de l'œuvre-source et subit les premiers effets du figement de la pièce de Corneille. L'accueil littéraire du public romantique reflète et confirme les orientations de réception induites par la lecture politique et nationale du *Cid* depuis la Révolution.

b. *Le Cid* napoléonien

Si la pièce de Corneille comble les attentes littéraires du public romantique, elle correspond également aux changements politiques des premières années du siècle. L'avènement de l'empereur, fervent admirateur de Corneille, et les mutations sociales qu'il impose se reflètent dans *Le Cid*. La pièce est symboliquement choisie le 30 mai 1799 pour la double célébration de la réouverture de la Comédie-Française et du succès de l'expédition en Egypte. Son protagoniste représente alors l'héroïsme de Napoléon et la gloire de ses conquêtes :

Les reprises du *Cid* de Corneille à partir de 1799 montrent que Talma incarne le héros andalou à un moment clé de l'histoire du général Bonaparte, créant ainsi une confusion mythographique entre le personnage historique et le personnage théâtral²⁹⁶.

²⁹³ Florence Filippi, « Du *Cid* de Corneille au *Cid d'Andalousie* de Lebrun. Succès et infortune d'un mythe sous l'Empire et la Restauration », art. cit., p. 115.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 117.

²⁹⁵ En 1842, la comédienne Rachel interprète Chimène dans une mise en scène du texte d'origine et non plus de la version réécrite au XVIII^e siècle par Jean-Baptiste Rousseau.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 102.

Napoléon trouve dans l'œuvre de Corneille l'exaltation de ses propres vertus : « L'empereur veut impressionner son public en créant un parallèle entre les héros de la tragédie classique et la légende impériale qu'il est en train d'écrire »²⁹⁷. Il s'attache en particulier au *Cid*, se plaisant ainsi à imposer le modèle d'un texte du XVII^e siècle et la conception d'un héroïsme fort²⁹⁸. La geste impériale est apparentée aux exploits de Rodrigue en qui l'empereur reconnaît son double théâtral. De fait, le personnage de Corneille partage avec lui l'audace d'avoir rassemblé une armée de sa propre initiative et d'avoir vaincu. Comme lui, il fonde son héroïsme sur son action et non sur son appartenance à une lignée royale, illustrant l'idée de la valeur fondée sur les capacités individuelles : « l'exaltation de l'orgueil, le sens de la gloire deviennent éloge du mérite personnel par opposition aux privilèges de naissance et de fortune »²⁹⁹. Le personnage littéraire et le personnage historique se répondent et lient la légende et l'actualité. L'assimilation de la pièce aux actions et aux ambitions napoléoniennes fait du *Cid* un instrument de propagande politique.

Par ailleurs, le texte de Corneille semble refléter les mutations de la société napoléonienne. La question de l'évolution de la noblesse est réactivée au début du XIX^e siècle par la confrontation de la noblesse d'Ancien Régime et de la noblesse d'Empire. De même, le positionnement de l'aristocratie face au pouvoir est redevenu un sujet d'actualité depuis la Révolution. Les changements de régime imposent des infléchissements dont on trouve des échos ou des modèles dans les comportements des aristocrates du *Cid*. Leurs valeurs d'audace et d'héroïsme brossent opportunément le portrait de la nouvelle noblesse d'empire :

Les Français plus vigoureux, plus héroïques, plus hardis de l'Empire
apprécient mieux un théâtre qui enfin leur ressemble³⁰⁰.

La société napoléonienne relance l'importance de l'admiration – attachée depuis le XVIII^e siècle au théâtre cornélien – et de l'imitation des grands hommes³⁰¹. Le retour au prestige

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 104.

²⁹⁸ « Les poètes exaltant le courage, le patriotisme, les plus hautes vertus humaines avaient toutes (sic) ses prédilections, et *Le Cid* était de ces pièces l'une de celles qu'il préférerait » (Henry Lyonnet, *Le Cid de Corneille*, *op. cit.*, p. 141).

²⁹⁹ Michel Delon, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'Histoire », *art. cit.*, p. 41.

³⁰⁰ Sarah Hurlburt, « "Le théâtre de l'admiration" et les éloges de Corneille en 1808 », *art. cit.*, p. 352. Anne Ubersfeld écrit de même que « le spectateur de Corneille se sent un contemporain » des personnages mis en scène (« Le retour de Corneille au début du XIX^e siècle », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 150).

héroïque et à la grandeur de l'individu explique le plébiscite du personnage de Rodrigue. Associé à sa gloire et offert au service de l'Etat, son héroïsme réveille « les flammes sacrées de l'honneur et de la vertu »³⁰². La réception du premier XIX^e siècle confère aux valeurs individuelles du protagoniste du *Cid* – son courage, son obéissance au devoir, etc. – une portée élargie. Il incarne une forme d'excellence nationale et devient l'archétype de la grandeur française. Avec l'éloge de Corneille qui remporte en 1808 le concours d'éloquence de l'Institut, Victorin Fabre écrit l'un des premiers textes mettant en avant la dimension nationale de l'œuvre cornélienne. Il souligne en effet que « la nation s'instruisait à l'école de Corneille » qui était « l'école des mœurs, le foyer d'instruction nationale et politique »³⁰³. A ce titre, le texte entre dans le patrimoine littéraire français. La capacité du *Cid* à être interprété selon des problématiques contemporaines et renouvelées le préserve de l'obsolescence et le désigne comme mythe littéraire. Le succès dont il bénéficie le confirme. La faveur de 1637 se retrouve cent soixante ans plus tard :

Le Cid joué douze fois pendant la Révolution (1791-1793) le sera treize fois sous le Consulat (1792-1800) et *soixante-dix-sept* fois de 1801 à 1810, pour revenir à quarante-huit fois de 1811 à 1820³⁰⁴.

La mythification de la pièce est enfin traduite par le renouvellement de ses conditions de réception critique. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, elle n'est soumise qu'à l'étude comparative qui place l'œuvre de Corneille face aux tragédies de Racine ou à celles de Voltaire. L'examen qui en est fait s'applique surtout au respect des règles classiques, au style, à la composition de l'intrigue, parfois aux personnages. Au début du XIX^e siècle en revanche, le domaine d'étude et de compréhension des œuvres s'ouvre à leur contextualisation historique :

Il fallut attendre le commencement du XIX^e siècle pour que Mme de Staël et Chateaubriand, en élargissant l'horizon moral, et en s'appliquant à découvrir des beautés, plutôt qu'à la recherche des défauts, s'informassent avec équité

³⁰¹ François Guizot reconnaît ainsi dans l'admiration le ressort cornélien par excellence et la réussite première de son théâtre. Voir à ce sujet *Corneille et son temps*, op. cit., p. 208-216.

³⁰² René de Chazet, *Eloge de Pierre Corneille*, Paris, Imprimerie de Le Normant, 1808, p. 11, cité par Sarah Hurlburt, « "Le théâtre de l'admiration" et les éloges de Corneille en 1808 », art. cit., p. 343.

³⁰³ Victorin Fabre, *Eloge de Pierre Corneille*, Paris, Baudouin, 1808, p. 53 et 61, cité par Sarah Hurlburt, *ibid.*, p. 343.

³⁰⁴ Henry Lyonnet, *Le Cid de Pierre Corneille*, op. cit., p. 131. Il souligne.

des circonstances dans lesquelles les œuvres avaient été produites, et du milieu où l'auteur avait vécu. Ainsi se prépara une nouvelle critique³⁰⁵.

Le premier XIX^e siècle met en place une approche historique des textes littéraires et amorce une réflexion autour de leur réception. Le sujet du concours d'éloquence de 1808 en fait foi :

Ce concours devait aborder la *réception* contemporaine de Corneille, en définissant la spécificité de son public au début du XIX^e siècle : « On observe que les tragédies du créateur de notre scène paraissent obtenir aujourd'hui plus de faveur à la représentation qu'elles n'en avaient obtenu depuis longtemps, et même dans les dernières années du siècle de Louis XIV. Il peut être intéressant d'en rechercher la cause, et cette circonstance même peut offrir quelque point de vue nouveau ». De nos jours, les études de réception sont monnaie courante, mais ce n'était point le cas en 1808³⁰⁶.

L'attention portée à la réception des œuvres témoigne de la volonté d'en inscrire l'étude dans une démarche moins strictement littéraire. Comprendre leurs effets sur le public contemporain et les comparer à l'accueil reçu antérieurement engage une lecture diachronique du texte. Dans le cas du *Cid* en effet, François Guizot, Jules Taschereau ou Désiré Nisard, nous l'avons vu, intègrent désormais leur analyse à une perspective historique³⁰⁷.

Ce changement d'orientation critique s'explique pour partie par le contexte de classicisation du premier XIX^e siècle. Intégrer les auteurs du XVII^e siècle au patrimoine littéraire et les constituer en objets d'admiration, voire d'imitation, ressortit en effet à la volonté de rapprocher l'ère napoléonienne du Grand Siècle et Bonaparte de Louis XIV :

L'époque napoléonienne fourmille de références au XVII^e siècle. Aux allusions plus ou moins subliminales de l'empereur lui-même s'ajoutent, dans la presse et chez des historiens souvent appointés par le régime, d'innombrables parallèles entre l'ère louis-quatorzienne et le bel aujourd'hui du « siècle de Napoléon ». Car c'est d'abord dans l'optique d'une telle comparaison, dont on devine sans peine l'issue, que le « siècle de Louis XIV » se trouve alors mobilisé³⁰⁸.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 125-126.

³⁰⁶ Sarah Hurlburt, « "Le théâtre de l'admiration" et les éloges de Corneille en 1808 », art. cit., p. 340. La citation est de Jean-Baptiste Suard, *Recueil des discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de l'Académie française. 1803-1819*, Paris, Firmin Didot frères, 1847, p. 764.

³⁰⁷ Voir la note 109, p. 59.

³⁰⁸ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., p. 32.

L'étude historique de la littérature est donc d'abord à attribuer aux correspondances que l'on cherche à établir avec l'âge d'or politique et littéraire du XVII^e siècle et à l'oubli dans lequel on souhaite tenir le siècle des Lumières et de la Révolution.

Toutefois, dans le cas spécifique du *Cid*, ces méthodes renouvelées d'analyse des textes correspondent également à l'accès de la pièce à un espace de lecture symbolique. En 1637, Rodrigue incarnait un renouveau réel du positionnement de l'aristocratie ; la pièce faisait directement écho à la situation conflictuelle avec l'Espagne et à la régularisation du théâtre. D'évidence, les correspondances qui se tissent entre le premier XIX^e siècle et la tragi-comédie ne peuvent être, pour leur part, que symboliques. La prétendue liberté cornélienne à l'égard des règles, l'amour romantique qu'éprouve Rodrigue et l'incarnation des valeurs politiques impériales proviennent d'une lecture interprétative et figurative. La réception du XIX^e siècle se fonde sur une compréhension de l'œuvre à la lumière simultanée du passé et du présent, de l'histoire et de l'actualité : « Guizot place donc Corneille sous un éclairage croisé : germe d'avenir, il n'est pas moins typiquement un homme du XVII^e siècle »³⁰⁹. La capacité de la pièce à refléter différentes époques met en valeur sa dimension symbolique. Elle extrait *Le Cid* de son enracinement circonstanciel et l'investit d'une portée transgénérationnelle. Compréhensible hors d'un contexte précis et unique, elle s'adresse à toutes les époques. L'interprétation symbolique qui peut en être faite la soustrait au temps, aux jeux des modes et des défaveurs. En incarnant des valeurs, des situations et des comportements humains généraux, elle montre sa capacité à accéder à l'universalité, qui constitue l'un des critères définitionnels majeurs du mythe littéraire.

Les premières décennies du XIX^e siècle apportent au processus de mythification du texte de Corneille une preuve supplémentaire : la vitalité des reprises, variantes et réécritures dont elle fait l'objet. L'une des caractéristiques du texte mythique réside en effet dans sa faculté à réactualiser une légende qui lui préexiste et à ressusciter un fort engouement pour elle. Le *Cid* espagnol n'est guère connu en France avant Corneille³¹⁰. La tragi-comédie de 1637 le met à l'honneur et invite de nombreux auteurs à s'en inspirer. Certaines réécritures prolongent la pièce de Corneille elle-même. Au XVII^e siècle, trois « suites du *Cid* » voient le jour entre 1637 et 1639. La première est écrite par Urbain

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 225.

³¹⁰ Dans « Le *Cid* en France avant *Le Cid* », *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, Hachette, 1922, Gustave Reynier rapporte l'apparition du personnage de Rodrigue dans un roman, *Les Aventures héroïques et amoureuses du Comte Raymond de Thoulouze et de Don Roderic de Vivar*, par le Sieur Fr. Loubayssin de la Marque (Paris, libraire T. du Bray) et explique que, inspiré des romances espagnols, le texte n'évoque aucun des épisodes célèbres aujourd'hui et ne gagne guère à être connu.

Chevreau et s'intitule *La Suite et le mariage du Cid* (privilège du 31 juillet 1637) ; la seconde, *La Vraie suite du Cid* (privilège du 23 octobre 1637), naît sous la plume de Desfontaines ; la troisième, *L'Ombre du comte de Gormas et la Mort du Cid* (privilège du 16 septembre 1639), est l'œuvre de Chillac³¹¹. Etienne Gros, qui les étudie en détail, rapporte surtout les faiblesses de ces textes par rapport à l'original et montre que ces œuvres médiocres connaissent malgré tout un bon succès sur les planches ou en librairie grâce au triomphe de leur modèle³¹².

Mais la plupart des variantes et reprises s'inspirent directement de la légende espagnole que le texte de Corneille a permis de faire (re)connaître. Les poètes romantiques Théophile Gautier³¹³ et Victor Hugo³¹⁴, dont on sait l'attachement à la figure de Corneille, traitent de plusieurs aspects du mythe. A leur suite, Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia proposent une version poétique de Ruy Diaz de Bivar³¹⁵, tandis que la fin du XIX^e siècle et le XX^e siècles le font revivre dans le récit, au théâtre ou en musique³¹⁶.

Ces multiples reprises sont autant d'indices de la mythification du *Cid*. Le jeu de réécriture dont elles se font l'écho montre que la tragi-comédie dépasse le simple procédé de classicisation pour appartenir à un phénomène de plus large ampleur. La constellation de textes qu'elle entraîne après elle souligne sa propre vitalité et le statut d'œuvre originelle qu'elle acquiert au cours du XIX^e siècle. Alliée au constat d'une réception

³¹¹ Les trois textes sont réédités par Daniela Dalla Valle dans *Les Suites du Cid de Corneille*, Société de Littératures Classiques, Toulouse, 2009. Elle en propose également une étude dans « Les Trois Suites du Cid de Corneille : Chevreau, Desfontaines, Chillac », dans *Pratiques de Corneille, op. cit.*, p. 205-220, où elle confronte les textes aux objections de la Querelle et au parti qu'y ont pris les trois dramaturges.

³¹² Etienne Gros, « Le Cid après Corneille. Suites, restitutions, imitations », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1923, n°4, p. 433-465.

³¹³ Théophile Gautier, « Le Cid et le juif (*imité de Sepulveda*) », première publication dans la *Revue de Paris*, 21 mai 1843, *Espana* dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 380.

³¹⁴ Victor Hugo, « Le Romancero du Cid », « Bivar », « Le Cid exilé » dans *La Légende des siècles*, éd. cit.

³¹⁵ Leconte de Lisle, « La Tête du Comte », « L'Accident de Don Iñigo » et « La Ximena » dans *Poèmes barbares*, dans *Œuvres complètes tome III*, éd. Edgard Pich, Paris, Honoré Champion, 2012 et José-Maria de Heredia, « Romancero », dans *Les Trophées, Poésies Complètes*, Paris-Genève, Slatkine, 1981, p. 165-173.

³¹⁶ Dans *Le Soulier de Satin*, Paul Claudel nomme son héros Rodrigue, se référant ainsi doublement à Corneille et à la légende médiévale (Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, « Folio », 1957). Le théâtre continue de le mettre en scène dans *La Leçon du Cid* (J. Gratelot-Lemercier, pièce en un acte et en vers, 1^{ère} représentation 2 avril 1911), *La Fille du Cid* (Célestin Trioullier, drame en cinq actes et en vers, 1912), *La Nuit du Cid* (Camille Le Senne et Guillot de Saix, un acte en vers, 1^{ère} représentation 17 juin 1915), *L'Enfant du Cid* (Maurice Morel, 1921) et *La Fin d'une épreuve ou Le Mariage du Cid* (Justin Pons, pièce en un acte et en vers, 1928). Jean Camp et Pierre Lissac publient en 1931 une nouvelle intitulée *Le Cid est revenu*, réécriture parodique de la légende espagnole (Jean Camp et Pierre Lissac, *Le Cid est revenu*, Paris, Éditions de l'Illustration, 1931). Cet engouement se prolonge jusque dans la musique – Jules Massenet lui consacre un opéra (Jules Massenet, *Le Cid*, livret d'Adolphe Ennery, Louis Gallet et Edouard Blau d'après les pièces de Corneille et de Castro, créé le 30 novembre 1885 à l'Opéra de Paris), Vincent d'Indy sa « Chevauchée du Cid » (scène hispano-mauresque pour baryton et chœur avec accompagnement d'orchestre ou de piano, paroles de Robert de Bonnières, opus 11, créée en 1879) – et dans le cinéma où Antony Mann fait revivre les héros mythiques sous les traits de Charlton Heston et de Sophia Loren dans *Le Cid* (1967).

exceptionnelle que nous avons formulé au début de ce travail – la pièce ne cesse jamais d’être lue ou d’être jouée –, elle permet de dater précisément aux premières années du XIX^e siècle le début de son processus de mythification. A partir de l’appropriation napoléonienne et romantique qui en est faite, la pièce montre sa capacité à refléter toutes les époques et donc à n’être finalement attachée à aucune. Elle représente à la fois les vertus nationales – l’esprit de conquête, la gloire, l’honneur – et des valeurs plus individuelles – le mérite personnel, l’héroïsme, le sacrifice de soi, l’obéissance au devoir – qui participent diversement à la classicisation du texte par son admission dans un espace historique et patrimonial et à sa mythification par son entrée dans un espace de lecture symbolique. Lisible hors de toute circonstance et de tout ancrage dans l’actualité, *Le Cid* s’universalise et se sacralise :

Sous la Restauration, le Cid est devenu une icône théâtrale intouchable et sacrée que l’on ne peut réécrire sans commettre un crime de lèse-majesté ; une image d’Epinal en somme³¹⁷.

En 1815 en effet, la chute de l’empereur n’entraîne pas la défaveur de sa pièce emblématique. La tragi-comédie cesse d’être lue comme l’emblème d’un régime politique précis pour symboliser les valeurs nationales et patriotiques de la France entière.

3. Le Cid sacralisé : lectures morales et patriotiques

La sacralisation dont bénéficie le texte de Corneille conduit à un double mouvement de figement de la critique et du texte. Si Florence Filippi constate en effet que l’échec du *Cid d’Andalousie* de Lebrun tient pour partie aux réticences du public à voir modifier une pièce considérée comme parfaite³¹⁸, la critique relaie de son côté cette idéalisation en cessant définitivement toute remise en cause de la tragi-comédie :

³¹⁷ Florence Filippi, « Du *Cid* de Corneille au *Cid d’Andalousie* de Lebrun. Succès et infortune d’un mythe sous l’Empire et la Restauration », art. cit., p. 117.

³¹⁸ « *Le Cid d’Andalousie* subit une réticence politique doublée d’une réticence théâtrale, comme si la figure du *Cid* était devenue intouchable et irréprésentable au théâtre en dehors de la version cornélienne. On ne peut plus adapter la légende du Cid au théâtre sans être soupçonné de vouloir rivaliser avec le génie. Contrairement à la plupart des mythes qui ont connu des adaptations successives dans l’histoire du théâtre, comme celui d’Œdipe ou d’Electre, le Cid est devenu une figure théâtrale sacrée et intouchable. Il est étonnant en effet de constater la rareté des réécritures théâtrales du *Cid*, comme si la version cornélienne devait rester la référence absolue » (*ibid.*, p. 115).

Aujourd'hui, *Le Cid* ne se discute plus. Une fois le sujet accepté, nous sommes pris par la beauté incomparable des vers. Nous les savons par cœur, nous oublions les petits ennuis qu'ils nous ont donnés quand il fallait les apprendre et les réciter au collège, nous les admirons sans réserve³¹⁹.

L'opinion d'Henry Lyonnet, qui date de 1929, semble le juste reflet de la réception du *Cid* pendant le Second Empire et la III^e République. En effet, les années 1850 à 1940 forment une période d'apparentes certitudes à l'égard du chef-d'œuvre de Corneille dont on ne débat plus la pertinence ni la réussite³²⁰. Les ouvrages d'histoire littéraire reconnaissent unanimement la valeur fondatrice de la pièce et la critique se spécialise dans un travail plus thématique. Le *Cid* poursuit son processus de mythification au cours de la longue période formée par le Second Empire et la III^e République : on reconnaît dans la pièce les valeurs bourgeoises et patriotiques chères aux mentalités françaises de la fin du siècle.

a. Valeurs individuelles : la moralité du *Cid*

Les publics du second XIX^e et du premier XX^e siècles saluent dans *Le Cid* l'exaltation d'idéaux correspondant à l'avènement du mode de vie bourgeois. L'honneur castillan et la grandeur aristocratique célébrés par les spectateurs du XVII^e siècle cèdent la place à l'obéissance filiale, au respect des devoirs, à la religion :

Les bourgeois bien-pensants du XIX^e siècle ont trouvé leur compte dans la conception d'un Corneille presque puritain, et sublime à la façon bourgeoise, par la contrainte et par l'effort³²¹.

Paradoxalement, après avoir été conspuée pour sa dimension subversive, la pièce s'impose comme pièce morale. Un tel changement d'interprétation souligne le degré de décontextualisation du texte mythifié et sa capacité à s'abstraire de son environnement de création. A partir des années 1850 en effet, les actions des protagonistes sont perçues comme une célébration du sens du devoir et du sacrifice. Les remarques formulées par le critique Reinhold Schneider à propos de l'œuvre cornélienne sont entièrement applicables au *Cid* :

³¹⁹ Henry Lyonnet, *Le Cid de Pierre Corneille*, op. cit., p. 129.

³²⁰ Les propos d'Emile Faguet rendent compte de l'immobilisme de la critique autour de l'idée désormais immuable de la réussite exceptionnelle de la pièce : « On a tant parlé du *Cid* que l'on peut être bref à son égard sans irrévérence et qu'on n'en saurait dire de choses nouvelles qu'à la condition d'en dire des choses fausses » (Emile Faguet, *En lisant Corneille*, Paris, Hachette, 1913, p. 108).

³²¹ Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 1995, p. 17.

Des lois s'imposent à la vie, qui contredisent à la vie même, et ceux-là pourtant qui savent se soumettre à ces lois rayonnent d'une lumière qui confère seule à leur vie sa plus pure valeur : la lumière des âmes qui savent renoncer à soi, les *grandes âmes*³²².

Par l'intermédiaire de ses personnages, la tragi-comédie sert à l'édification du public. Les comptes rendus critiques ne cessent de souligner la moralité de leurs actes et de leurs choix. Jules Lemaître écrit ainsi, au sortir d'une représentation :

Quelles belles et *bonnes âmes*, ingénues, passionnées, sublimes ! Ce n'est qu'amour, fierté, dignité, courage, dévouement, sacrifice. *Pas un mauvais sentiment*, sauf la jalousie du comte, lequel disparaît dès le premier acte [*sic*]. On est transporté dans un monde candide, énergique et croyant³²³.

Les catégories morales du jugement prévalent clairement sur les analyses littéraires. Dans son *Histoire de la littérature française de ses origines jusqu'à la Révolution*, Eugène Géroze propose déjà une semblable appréciation. Il écrit que Corneille « exalte au plus haut degré le sentiment de notre puissance morale et intellectuelle »³²⁴. Selon lui, la supériorité de son système dramatique tient dans l'effet moral qu'il produit et dont la pièce exemplaire et originelle est, comme pour l'essentiel des exégètes du XIX^e siècle, *Le Cid*. Il y ajoute d'ailleurs un critère qui, au regard des accusations dont Corneille a été victime en 1637, peut sembler étonnant : « Avant l'héroïsme il introduisait la décence sur le théâtre »³²⁵. Eugène Géroze réfère à la violence et à l'immoralité présentes sur scène avant l'arrivée de Corneille – il n'est que de rappeler les pièces d'Alexandre Hardy où les adultères, viols et autres meurtres prolifèrent. Cependant, le terme « décence » s'apparente à un code de lecture bourgeois qui tranche avec l'image première du *Cid* et accuse le changement d'orientation dans la réception de la pièce. La moralité du *Cid* telle que la perçoivent Ernest Renan³²⁶ ou Gustave Lanson le confirme. Pour ce dernier en effet, Corneille propose un modèle de perfection humaine :

³²² Reinhold Schneider, *Grandeur de Corneille et de son temps*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, éditions Alsatia, 1943, p. 37. Les termes en italique sont ceux écrits directement en français dans le texte.

³²³ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, *op. cit.*, p. 1-2. Nous soulignons.

³²⁴ Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française de ses origines jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p. 96.

³²⁵ *Ibid.*, p. 77.

³²⁶ « La pièce d'*Horace* a, selon moi, beaucoup de ressemblance avec *Le Cid*. La pensée morale est exactement la même : le devoir, l'honneur, la patrie, supérieurs au sang et à l'amour ; l'amour à son tour supérieur à la vie. C'est toujours la pensée mère de Corneille, et c'est par là qu'il est si moral, viril, grave. Il

Corneille est un maître de grandeur morale. Le peuple (...) sait bien que Chimène épouse Rodrigue, mais il sait aussi que ce n'est pas là un dénouement d'intrigue théâtrale ; l'impression qu'il retient, l'impression morale et saine, c'est celle de l'effort des amants contre l'amour³²⁷.

Emile Faguet salue à son tour la moralité quasi pédagogique de l'œuvre. Dans son *Corneille* destiné aux enfants de douze ou treize ans, il démontre l'usage familial du théâtre cornélien :

Un père de famille cause avec ses enfants. Il leur parle de respect filial et songe au *Cid*. Que fera-t-il ? Il dira qu'il y a eu un grand homme qui s'appelait Corneille, qu'il vivait à une certaine époque, qu'il a fait des pièces de théâtre nommées tragédies ; qu'il y en a une, entre autres, très belle, qui s'appelle le *Cid*, et il racontera le sujet. Puis il prendra le livre, et, tout en indiquant la suite et la conduite de la pièce, il lira les passages *les plus à la portée de l'enfant*. Voilà précisément ce que nous nous proposons de faire³²⁸.

Après ce préambule, la lecture que le critique propose du *Cid* est édifiante :

Voilà l'histoire du *Cid*. Elle nous apprend que les fils qui savent défendre leurs pères sont les plus hardis ensuite et les plus heureux à protéger, contre ceux qui la méprisent ou qui l'insultent, la mère commune, qui est la patrie³²⁹.

Dévouement filial, obéissance et amour de la patrie semblent former les principaux ressorts de la pièce. L'analyse se conclut avec l'explication de l'adjectif « cornélien » et son application exclusive aux grands hommes et aux cœurs vaillants. Elle témoigne de la direction que prend la réception de la tragi-comédie à la fin du XIX^e siècle comme au début du XX^e siècle : Gustave Reynier, dans son analyse du *Cid*, évoque la « haute moralité » de la pièce et établit que « c'est le point d'honneur qui donne surtout à cette tragédie sa haute signification morale ; il est le principe essentiel de l'idéalisme ardent qui partout y circule, qui nous saisit, qui nous élève au-dessus de nous-mêmes, qui nous

croit, il prend la vertu au sérieux, il élève à une prodigieuse hauteur » (Ernest Renan, *Sur Corneille, Racine et Bossuet* [1846], Paris, « Les Cahiers de Paris », 2^e série, cahier V, 1926, p. 21).

³²⁷ Gustave Lanson, *Corneille*, *op. cit.*, p. 204.

³²⁸ Emile Faguet, *Corneille*, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, « Nouvelle Collection des Classiques Populaires », 1886, p. 9-10. Il souligne en gras et en italique.

³²⁹ *Ibid.*, p. 39.

emporte un instant vers les sommets »³³⁰. L'œuvre est désormais comprise comme véhiculant les hautes valeurs françaises alors à l'honneur : moralité bourgeoise, mais aussi pudeur, attachement familial et, nous le verrons plus loin, patriotisme³³¹.

L'école de la III^e République joue un rôle considérable dans cette lecture de la pièce. *Le Cid* intègre le programme scolaire dès les années 1870. Il est à proprement parler un « classique » et choisi à ce titre pour illustrer l'énergie, le patriotisme et la morale que l'école se doit d'inculquer aux petits français :

Dans la mesure où ils ont été des modèles d'éloquence au XIX^e siècle, Corneille et Bossuet ont été érigés par l'Ecole Républicaine en représentants privilégiés de la littérature chrétienne et monarchique du Grand Siècle. Le dramaturge rouennais et l'évêque de Meaux étaient perçus, d'une part, comme des antidotes à une littérature contemporaine, tel le roman naturaliste, jugée déprimante et cynique. L'enjeu de cet enseignement consistait à préserver la jeunesse française en proie à toutes sortes de dangers³³².

A la fois modèle et garante contre les dévoiements, l'œuvre cornélienne constitue une ressource inépuisable de bons exemples et intègre le « consensus idéologique de la Troisième République »³³³. La force de l'amour et l'affirmation de soi face au père sont passées sous silence. Rien de ce qui pourrait détourner du devoir familial et national n'est retenu. L'enseignement transmet une vision expurgée de la pièce qui accrédite une forme de sacralisation du texte patrimonial. Celui-ci retrouve une valeur exemplaire et suscite plusieurs suites ou réécritures désireuses d'en prolonger l'effet bénéfique sur la moralité de la nation. Casimir Delavigne propose notamment le 27 mars 1840 *La Fille du Cid* qui réinvestit la légende espagnole en lui conférant les valeurs du drame bourgeois. L'intrigue est certes située à Valence et met en scène la prise de la ville par le Cid, ce qui constitue l'un des faits majeurs de sa vie militaire. Toutefois, la mort du héros n'a plus rien d'héroïque ni d'épique :

³³⁰ Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille*, Paris, Mellottée éditeur, 1927, p. 283.

³³¹ « Le dramaturge va servir, pour l'essentiel, de révélateur des traits de caractère que les Français du XIX^e siècle s'approprient volontiers grâce à l'apport de l'Ecole républicaine, notamment l'honneur et la notion multiforme de grandeur, sources d'élévation et d'élitisme moral » (Ralph Albanese, « Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », dans *Corneille des Romantiques*, op. cit., p. 213).

³³² Ralph Albanese, *Corneille à l'Ecole républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France 1800-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 117.

³³³ *Ibid.*, p. 118. Ralph Albanese insiste plus loin sur le conformisme institutionnel auquel est soumis le théâtre de Corneille, réduit presque exclusivement à son contenu thématique et moral (*ibid.*, p. 121-112).

Mais l'évènement le plus curieux est que le dénouement de la pièce raconte la mort du Cid due à la vieillesse et non à la guerre. Pour l'auteur, il est clair que cette mort est la plus noble qu'il puisse imaginer : aucun ennemi n'a pu vaincre le Cid, seul l'âge fait plier son genou³³⁴.

Rodrigue mourant dans son lit invite tout autant à l'image d'un vieil homme respectable que d'un guerrier vaincu. A la mort paisible du héros s'ajoutent des conceptions amoureuses proches elles aussi des goûts bourgeois : nostalgie de l'amour conjugal, tendresse paternelle de Rodrigue pour sa fille Elvire, puis pour son gendre. Cette réécriture, qui connut un certain succès, traduit la réappropriation de la figure légendaire par le théâtre post-romantique :

En conclusion, la pièce appartient au côté traditionnel de la légende du Cid, héros victorieux, symbole de la noblesse chrétienne face aux musulmans et orné de multiples vertus personnelles mais aussi sociales (la force, la persévérance, le courage et l'honneur). Quant à l'aspect social, il faut souligner l'image insolite d'un Cid devenu veuf, et qui aime généreusement et tendrement sa fille et veut assurer son bonheur par la recherche de la justice à l'égard de Rodrigue³³⁵.

L'analyse de Martha Giré attache certes le Rodrigue du second XIX^e siècle à la grandeur individuelle, mais aussi à une forme de bien-pensance religieuse et familiale qui le conduit à s'assurer dans ses vieux jours du bien-être de sa fille.

Il n'est pas surprenant de constater que, là encore, la lecture de l'œuvre s'étend à la personne de Corneille. Le Second Empire le célèbre comme un bon père, ménager de ses deniers et travailleur infatigable. Il illustre par son mode de vie l'idéal des valeurs bourgeoises qui émergent avec le siècle. Les textes le faisant apparaître en tant que personnage ou les éloges qui lui sont consacrés le montrent :

Que son répertoire illustre la puissance des énergies héroïques n'empêche en rien Corneille de servir une célébration de l'*aurea mediocritas*. (...) Dans « Les bonnes femmes, ou le ménage des deux Corneille », Ducis installe les deux frères dans le cadre tamisé d'une vie idéalement ordinaire. Comme pour fusionner les définitions ancienne et moderne de la grandeur, il embourgeoise jusqu'aux symboles de l'austère vertu romaine³³⁶.

³³⁴ Marta Giné, « Le personnage du Cid dans la poésie française du XIX^e siècle », art. cit., p. 528.

³³⁵ *Ibid.*, p. 529.

³³⁶ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques, op. cit.* p. 270. Il réfère ici à une pièce de Jean-François Ducis, dans *Œuvres*, Paris, Nepveu, 1826, tome 3.

Chantre de la famille, de la morale, de la religion, l'auteur du *Cid* exprime les valeurs du public bourgeois des années 1850 à 1940. Stéphane Zékian montre en effet combien les œuvres classicisées deviennent au XIX^e siècle des réservoirs d'*exempla* propres à favoriser la régénération nationale³³⁷. Textes moraux, les classiques font à cet égard également l'objet d'une interprétation fondée sur leur mise en œuvre de hautes vertus sociales et publiques : devoir de citoyen, service de la nation, patriotisme.

b. Valeurs nationales : Rodrigue héros de guerre

Le XIX^e siècle n'exalte pas le premier l'idée d'un Corneille représentant des valeurs françaises. Le patriotisme que le public napoléonien lui attribue reprend déjà des lectures plus anciennes : au XVIII^e siècle, « ses pièces sont appréciées comme autant de leçons d'énergie, de grandeur d'âme et de sens patriotique »³³⁸ et Ralph Albanese fait remonter aux années 1760 leur intégration à une culture nationale³³⁹. Le siècle des Lumières esquisse ainsi ce que l'ancrage politique de Corneille et du *Cid* confirme dès la Révolution et l'Empire :

Le politique... C'est la raison pour laquelle, au-delà du goût du maître pour l'œuvre, les contemporains ont vu dans Corneille le poète qui mettait sur la scène les problèmes du pouvoir, et même, plus largement, ceux de la nation³⁴⁰.

Si c'est à l'ensemble de l'œuvre de Corneille que revient d'exprimer une coïncidence avec les valeurs nationales, *Le Cid*, qui ouvre son « grand » théâtre, en constitue la formulation initiale. Dans la tragi-comédie de 1637 se trouvent exprimés les premiers ferments de la grandeur française exaltée par le dramaturge : la bravoure de Rodrigue à monter une armée pour défendre son pays forme un premier exemple de dévouement patriotique. Le XIX^e siècle exalte dans *Le Cid* l'esprit de conquête, la célébration de la grandeur du pays et

³³⁷ « Les classiques, allégés de contraintes référentielles trop pesantes, endossent le costume du citoyen idéal » (Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, *op. cit.*, p. 261).

³³⁸ Michel Delon, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'Histoire », *art. cit.*, p. 36.

³³⁹ « En effet, depuis 1768, les académiciens choisissent l'auteur du *Cid* pour représenter les valeurs patriotiques de même que la culture française » (Ralph Albanese, « Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 206).

³⁴⁰ Anne Ubersfeld, « Le retour de Corneille au début du XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 154. Michel Delon, évoquant la période révolutionnaire, écrit également : « Corneille devient le chantre de la vertu et de l'énergie dont la France a besoin » (Michel Delon, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'histoire », *art. cit.*, p. 40).

l'assujettissement au roi. Les notions d'honneur et de patrie ressortissent à une définition cornélienne³⁴¹ qui témoignent de l'imbrication des concepts politiques et littéraires. A partir du XIX^e siècle, les pièces de la tétralogie sont lues comme illustrant les qualités et le comportement du citoyen idéal. L'école de la République joue encore une fois un rôle d'importance en se chargeant de former l'esprit patriotique de ses élèves. Les œuvres cornéliennes, élues d'abord pour leur moralité au rang de textes classiques, présentent l'avantage de pouvoir servir également d'illustration au patriotisme. Ralph Albanese remarque opportunément que « le renouveau de Corneille à l'École à cette époque correspond au culte de l'armée en France »³⁴² et que les instituteurs enseignent à leurs élèves l'honneur et le dépassement de soi dont font preuve les héros cornéliens. L'espagnol Rodrigue s'impose à ce titre comme l'un des plus purs représentants de l'esprit patriotique français, dont Ralph Albanese souligne qu'il doit souvent ses regains de faveur aux périodes de crises nationales :

On ne s'étonne guère que les renouveaux cornéliens semblent coïncider avec l'éruption historique des guerres en France (1791, 1802-1812, 1870, 1914, 1940)³⁴³.

Le public est d'autant plus favorable à Corneille que les incertitudes politiques et les conflits ravivent le sentiment de cohésion autour du concept de patrie.

Les guerres de 1914 et de 1939 réactivent en effet les réflexes de cohésion nationale et la nécessité de valoriser une culture française dont on se sent dépossédé. Corneille occupe une place importante du patrimoine littéraire dans la mesure où il est compris – à la fois en tant qu'individu et en tant qu'auteur – comme symbolisant l'esprit français. Un texte d'André Bellessort, écrit en 1914, se fait l'écho de cette attitude de réception répandue dans les premières années du siècle. Son ouvrage *Sur les grands chemins de la poésie classique* comprend un chapitre consacré à Corneille qui s'ouvre sur l'évocation de son enfance et de sa jeunesse. Or, les premières pages s'emploient à définir son appartenance géographique à la France. André Bellessort démontre en effet que chacune de ses provinces pourrait revendiquer la maternité du dramaturge : il aurait été logique qu'il

³⁴¹ Ralph Albanese lisant Désiré Nisard écrit : « Nisard met en évidence, enfin, que l'amour de la grandeur de la France s'enracine dans une conception cornélienne de l'honneur, qui est elle-même intimement liée à l'identité nationale des Français » (« Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », art. cit., p. 205).

³⁴² Ralph Albanese, *Corneille à l'École républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France 1800-1950*, op. cit., p. 123.

³⁴³ Ralph Albanese, « Corneille à l'école républicaine », art. cit., p. 148.

fût gascon tant ses héros en ont l'air bravache ; qu'il fût lyonnais, tant il est baigné d'esprit religieux ; qu'il fût bourguignon, tant il a le génie oratoire de nombre de Bourguignons, etc. Après avoir énuméré l'essentiel des régions françaises, il conclut : « Puisque chacune de nos provinces pourrait revendiquer Corneille, cela prouve que nous n'avons pas de génie plus universellement français »³⁴⁴. Cette affirmation est largement partagée. Auguste Dorchain, quelques années plus tard, établit ainsi une franche équivalence entre le héros cornélien et les soldats de la Grande Guerre chargés de défendre la nation :

Ah ! comme ils étaient beaux, et cornéliens, ces jeunes soldats aux capotes bleues qui, en août 1914, partant pour la frontière, défilaient sur le Pont-de-Pierre devant la statue de Corneille³⁴⁵.

On découvre les personnages de Corneille extraits de leur contexte littéraire et figés dans une représentation nationale fort proche du lieu commun. L'image du jeune homme heureux de partir mourir pour sa patrie ressemble à Rodrigue et à Horace et traduit l'appropriation patriotique de l'œuvre cornélienne. Pour Charles Péguy, Horace n'est rien moins que le représentant de l'héroïsme militaire³⁴⁶ et la lecture chrétienne qu'il propose du théâtre de Corneille ne fait pas l'économie d'une interprétation patriotique des vertus des personnages. Rodrigue y figure l'héroïsme chevaleresque et Horace l'héroïsme civique. Paul Déroulède développe une idée sensiblement similaire lorsqu'il voit en Rodrigue l'incarnation du « sacrifice héroïque » et en Horace celui du sacrifice à la patrie³⁴⁷. La critique des années 1910 attribue aux soldats en guerre l'esprit de sacrifice et le courage des héros de Corneille :

La vie a un sens, qu'aujourd'hui, plus que jamais, la mort atteste ; et il se trouve que c'est celui qu'a proclamé, entre tous les poètes, le poète par excellence du devoir, de l'abnégation, du sacrifice³⁴⁸.

³⁴⁴ André Bellessort, *Sur les grands chemins de la poésie classique : Ronsard, Corneille, La Fontaine, Racine, Boileau*, Paris, Perrin et Cie, 1914, p. 96.

³⁴⁵ Auguste Dorchain, *Pierre Corneille*, *op. cit.*, 1918, p. 5.

³⁴⁶ Horace est « non plus guerrier, proprement un honneur, un héroïsme militaire civique et non plus du tout de la guerre chevaleresque » (Charles Péguy, *Victor-Marie comte Hugo*, *op. cit.*, p. 310).

³⁴⁷ Pour lui, *Le Cid* est un souffle de « passion pure, de courage sublime et de sacrifice héroïque » et il parle des trois autres tragédies de la tétralogie en ces mots : « Il n'est pas de Français ayant appris à lire, pas d'écoliers de nos écoles, – de nos écoles d'autrefois surtout – qui ne sache de quel esprit patriotique, de quel esprit politique, de quel esprit religieux sont enflammées et rayonnent ces incomparables tragédies » (Paul Déroulède, *Conférence sur Corneille et son œuvre*, Paris, Librairie Bloud et Cie, 1911, p. 39 et p. 46).

³⁴⁸ Auguste Dorchain, *Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 501.

La lecture de l'œuvre cornélienne se resserre autour des valeurs nationales. Le contexte politique – et aussi, nous le verrons, l'embarras des exégètes devant le théâtre de Corneille – explique que l'étude du style, de l'intrigue ou de la composition cède le pas devant l'utilité patriotique et morale des textes. Dans cette époque d'exaltation paroxystique du nationalisme, Auguste Dorchain espère ainsi que son ouvrage sur Corneille, qu'il semble alors placer sur le même plan que le service militaire ou l'engagement des infirmières bénévoles, rendra service à son pays³⁴⁹. Les premières décennies du XX^e siècle instituent un Corneille « bleu horizon ». Elles consacrent ce que Christian Biet nomme la récupération « national-classique » du dramaturge³⁵⁰ qui vise à imposer Corneille comme fondateur de l'unité nationale et incarnation de la grandeur française :

Corneille figure alors l'un des éléments de la revanche et la vie de Corneille symbolise la vie française : une vie de combats où les Français marchent à côté de leurs héros dans l'enthousiasme, vers le sublime, non sans un frisson sacré³⁵¹.

Puis, la lecture « nationale-classique » passe dans les années 1930 aux mains des idéologies fascistes. La valeur nationale du dramaturge continue d'être perçue mais se caricature dans les lectures et la récupération schématique qu'en proposent les totalitarismes. L'accent est alors mis sur tout ce qui, dans l'œuvre de Corneille expressément réduite à sa tétralogie, peut servir l'idée d'un auteur national et corroborer les doctrines fascisantes : l'énergie, la volonté, la jeunesse des héros, la discipline, le sacrifice de soi pour la patrie. Robert Brasillach est l'un des artisans d'une telle récupération. Son *Corneille*, paru en 1938, présente Rodrigue et Chimène comme de purs reflets des jeunesses hitlériennes, un couple « sportif et brillant » dans lequel il engage à voir « deux beaux coureurs rivaux dans la poudre de neige lancés sur leurs bois recourbés, deux beaux nageurs rivaux dans la poudre d'écume lorsqu'ils touchent ensemble le rebord de la piscine et se retournent, deux enfants de vingt ans joyeux dans leur malheur et qui ne donnent décidément pas au mot épreuve un autre sens que celui de compétition

³⁴⁹ « S'il m'était permis de croire que ces pages iront allumer ou aviver en des cœurs la religion de Corneille, je penserais n'avoir pas été, moi non plus, tout à fait inutile à la Patrie » (Auguste Dorchain, *Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 502).

³⁵⁰ Voir à cet égard ses articles essentiels sur la réception de Corneille au XX^e siècle : Christian Biet, « Le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°39, 2006, p. 27-46, et Christian Biet, « Corneille, ou la Résistance », dans *Pratiques de Corneille*, *op. cit.*

³⁵¹ Christian Biet, « Le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », art. cit., p. 33.

sportive »³⁵². La valorisation du corps sain et la mention du défi sportif rapprochent les personnages de Corneille de l'idéal fasciste et souligne l'orientation politique prise par la lecture de la tragi-comédie. Elle demeure chez Robert Brasillach accompagnée d'une réflexion littéraire et d'une mise en perspective historique qui permet que le texte cornélien ne soit pas réduit à sa simple récupération politique. En revanche, l'ouvrage d'André Delacour, paru en 1944, témoigne d'intentions plus nettement contestables : auteur vichyste, il tente d'utiliser Corneille pour montrer la nécessité d'accepter la défaite de 1940 et de retrouver force et vertu dans la situation présente. Il voit également dans *Le Cid* et ses héros l'expression de l'esprit français :

Dans le triomphe du *Cid*, et spécialement dans la pérennité de ce triomphe qu'aucune mode sur aucun théâtre n'a jamais diminuée, il y a quelque chose, du moins pour les Français, qui ne tient ni à la valeur littéraire, ni à la portée humaine de l'œuvre. Il y a cette satisfaction éblouie de s'y reconnaître sous leurs traits les plus beaux et avec leurs meilleures qualités³⁵³.

Le goût de la gloire, la fierté et le don de soi de Rodrigue l'imposent comme représentant archétypal de la France et le destinent à faire prévaloir l'esprit français défini par le Maréchal. Christian Biet établit clairement la tournure fascisante imprimé par André Delacour à l'œuvre cornélienne :

Revenant ainsi aux textes fondamentaux (les quatre pièces « classiques »), Delacour insiste sur ce que Corneille peut apporter à la propagande vichyste : *famille, nation, religion* répondent alors au célèbre *travail, famille, patrie*³⁵⁴.

Corneille est très soigneusement rapproché de Jeanne d'Arc, avec laquelle André Delacour multiplie les points de comparaison, pour souligner leur double appartenance aux mythes nationaux et chrétiens. Les images employées par Robert Brasillach pour parler du *Cid* reflètent la sacralisation de l'œuvre cornélienne :

C'est une tendre et violente histoire populaire, où l'amour est finalement vainqueur. C'est le drame de l'épée et de la rose, du fleuve dans l'aube glacée, de la nuit dans les jardins de Séville, du midi rayonnant sur une

³⁵² Robert Brasillach, *Corneille, op. cit.*, p. 102 et p. 104.

³⁵³ André Delacour, *Corneille et notre France*, Paris, Floury, 1944, p. 40.

³⁵⁴ Christian Biet, « Le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », art. cit., p. 41.

jalousie de bois surmontée d'une Vierge costumée, le mystère de la jeunesse, de l'héroïsme et de l'amour, scintillant du croisement des fers à la clarté obscure des étoiles³⁵⁵.

Les lieux communs révèlent ici combien la pièce, classicisée et nationalisée, est lue pour les idéaux qu'on lui prête – sans hésiter à forcer le texte au besoin – et aucunement pour sa valeur propre.

Paradoxalement, la dimension nationale de l'œuvre cornélienne est simultanément reconnue par la Résistance. Pour ceux qui choisissent la lutte clandestine et organisent la survie culturelle de la France et de son patrimoine, Corneille représente également une part du trésor de sa littérature et un auteur à promouvoir comme symbole de l'excellence littéraire. Face à l'occupation allemande qui menace l'intégrité de l'identité française, un mouvement de cohésion culturelle se forme qui le promeut comme garant de l'esprit français et des valeurs nationales. *Le Cid* est ainsi joué à la Comédie-Française en 1940 dans une mise en scène de Jacques Copeau : « La première eut lieu le lundi 11 novembre 1940, faisant de la pièce le symbole de la France éternelle »³⁵⁶. Puis l'effort de contestation culturelle le désigne comme auteur du patrimoine et assigne à ses textes la tâche de servir une résistance implicite :

En 1944, Jean Fouquet, dans les *Lettres françaises clandestines* (n°XIV, « Echech à la propagande culturelle »), appellera, au nom du Front National du Théâtre, à cesser de jouer les auteurs allemands (Goethe, Schiller, Wagner) et à revenir à Corneille, d'autant que le public peut en profiter pour applaudir les répliques « résistantes » qui ne sont pas supprimées par la *Propaganda Staffel*³⁵⁷.

Le public des années 1940 reconnaît Corneille comme étant à même de délivrer de tacites messages engageant à la résistance et au refus. Les représentations de ses pièces sont ainsi perçues comme des actes de résistance à la portée contestataire perceptible :

La défaite militaire de la France et la Révolution nationale conduite par Pétain transforment les lieux de mémoire que sont les chefs-d'œuvre de la littérature du XVII^e siècle et la Comédie-Française en un espace de conflits, d'attaques et parfois aussi de règlements de compte. Lorsque, par exemple,

³⁵⁵ Robert Brasillach, *Corneille, op. cit.*, p. 103.

³⁵⁶ Joël Huthwohl, « *Le Cid* à la Comédie-Française : décors et interprètes », art. cit., p. 46.

³⁵⁷ Christian Biet, « Le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », art. cit., p. 40.

Jacques Copeau monte *Le Cid* sous l'Occupation, il est contraint avant les représentations de demander au public estudiantin d'éviter toute manifestation bruyante : celui-ci en effet ne manque pas d'établir des rapprochements entre la tragédie de Corneille et la situation contemporaine³⁵⁸.

Les résistants reconnaissent dans les héros de Corneille leurs propres qualités d'héroïsme et de magnanimité. Associé à un style de jeu encore déclamatoire et solennel, le texte cornélien accompagne pendant et après la guerre les engagements de la France Libre :

C'est toujours dans ce style martial et cérémoniel, ou adressé comme politique et populaire, qu'avec Vilar, Corneille, idéologiquement retourné, put avoir son actualité pour célébrer, *via* Rodrigue et Gérard Philipe, la résistance FFI. Le jeu qu'il permettait alliait en effet la déclamation et la mise à plat du vers, l'insistance sur la fable et l'adresse au public, l'héroïsme et le grandiose³⁵⁹.

Les années 1940 marquent nettement l'ambivalence d'un texte capable de représenter simultanément l'esprit de collaboration et l'esprit de résistance. La mythification d'une pièce devenue monument national trouve ici une mise en exemple explicite : la souplesse interprétative du texte autorise sa récupération par l'idéologie fasciste ou sa valorisation par la résistance. Après la guerre, il devient mythe national et, pour reprendre l'expression de Pierre Nora, « lieu de mémoire ». L'ouvrage qu'il consacre à ces éléments fondateurs de l'identité et de la culture françaises ne propose pas d'entrée pour *Le Cid* ni pour Corneille. Cependant, l'article que François Azouvi³⁶⁰ rédige à propos de Descartes et de son *Discours de la Méthode* révèle des similitudes frappantes entre les deux œuvres, les deux auteurs et la réception qui en est faite au fil des siècles.

De leur date de création, en 1637, au début du XXI^e siècle, on constate en effet une coïncidence surprenante dans la façon dont ils ont été accueillis. François Azouvi montre

³⁵⁸ Brigitte Prost, « Mettre en scène l'œuvre de Corneille au XX^e siècle : célébrer, éduquer, explorer », dans *Pratiques de Corneille, op. cit.*, p. 153. Guy Crouzet, pour sa part, rapproche la querelle du Comte et de Don Diègue de la guerre entre la France et l'Allemagne : les jeunes générations d'après-guerre comme Rodrigue et Chimène en reçoivent un lourd héritage (voir Guy Crouzet, « La grande leçon du *Cid* », *Le Matin*, 18 novembre 1940).

³⁵⁹ Christian Biet, « Corneille, ou la Résistance », art. cit., p. 102. Cynthia Kerr déclare pour sa part que *Le Cid* de Gérard Philipe « correspondait parfaitement à ce que voulait la France d'après-guerre. Il fallait alors effacer le souvenir des débâcles militaires et de la Collaboration en présentant un nationalisme fier et sûr de lui » (Cynthia Kerr, « *Le Cid* de face et de profil : le jeu théâtral au service du texte », art. cit., p. 70). Le héros flamboyant et vainqueur incarne alors la jeunesse résistante sortie victorieuse de ses luttes contre l'ennemi.

³⁶⁰ François Azouvi, « Descartes », dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), *op. cit.*, tome III, p. 4475-4519.

ainsi que jusqu'à la Révolution, le texte de Descartes connaît des partisans et des détracteurs et que s'il est reconnu comme un grand homme – on pense à l'appellation « le Grand Corneille » – il n'est pas encore approuvé de tous. Son texte fait très rapidement l'enjeu d'un débat philosophique qui n'est pas sans présenter de similitudes avec la Querelle du *Cid*. En 1808, Saint-Simon formule pour la première fois l'idée que Descartes est le père de l'école française de philosophie³⁶¹ et qu'il permet de relier les idées du XIX^e siècle à celles du XVII^e siècle en reniant l'époque des Lumières. La même année, le concours d'éloquence de l'Institut fonde *Le Cid* comme la pièce matricielle de tout le théâtre moderne. Dès lors s'institue un cartésianisme officiel et Descartes, expression de la rigueur et de la clarté, devient synonyme de l'esprit français. Il prend une envergure nationale et s'impose lui aussi comme un recours face à l'Allemagne en temps de guerre³⁶². Aujourd'hui, toute la France est cartésienne³⁶³ et la mythification de l'homme comme de l'œuvre est achevée. Le cheminement, on le voit, est sensiblement identique à l'histoire de la réception du *Cid* et de Rodrigue, dont la dimension patriotique l'impose pareillement comme incarnation de la conscience nationale. Un tel parallélisme des cheminements, outre ce qu'il révèle sur les mécanismes historiques de réception des textes du XVII^e siècle, invite à inscrire également Corneille et sa tragi-comédie dans les « lieux de mémoire » français.

En effet, la réception dont bénéficie la pièce des années 1945 à nos jours confirme définitivement la mythification du texte. Les années de guerre en ont radicalisé la lecture : les éléments patriotiques et les valeurs morales et nationales ont été brandis avec excès au service des idées politiques. Les lecteurs des décennies postérieures se refusent à réactiver ces catégories trop idéologiquement connotées et leur préfèrent d'autres thèmes, offrant une interprétation encore une fois revisitée du *Cid*.

4. *Le mythe du Cid après 1945*

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, *Le Cid* appartient plus que jamais au patrimoine littéraire français. Son appropriation par la France Libre lui permet notamment

³⁶¹ « Le thème d'une "école française" est dans l'air : en quelques années, on le voit acquérir le statut d'une évidence, en même temps que va s'opérer une réécriture de l'histoire, telle que Descartes puisse apparaître comme le père de la philosophie moderne » (*ibid.*, p. 4486).

³⁶² « Face à la barbarie allemande, la France offre le visage de Descartes » (*ibid.*, p. 4509).

³⁶³ « La France démocratique et républicaine peut désormais se dire, tout entière, cartésienne » (*ibid.*, p. 4512).

de jouer un rôle dans la permanence de l'identité culturelle nationale et d'assurer comme tout texte classique une continuité temporelle entre les références littéraires d'avant la guerre et celles qui se conservent après. Avec d'autres, il prévient le vide mémoriel et culturel que les années d'occupation avaient pu faire craindre. Il affirme l'existence d'un esprit national et d'une littérature française d'excellence. Il s'auréole des valeurs nouvelles de la victoire et de la France en reconstruction. Si son patriotisme et sa portée morale ne sont plus célébrés comme ils l'étaient sous la Troisième République, la pièce elle-même ne cesse de plaire et de faire naître chez les contemporains d'autres points de connivence : elle est reçue en premier lieu comme symbolique de la jeunesse et de la vitalité qui s'associent dès la fin des années 1940 à la victoire contre l'Allemagne.

a. « Je suis jeune, il est vrai »

La « jeunesse » du *Cid* est reconnue comme l'une des caractéristiques de la réussite de la pièce dès les années 1930. Dans son *Plaisir à Corneille*, Jean Schlumberger invite à redécouvrir dans son auteur un dramaturge vivant et moderne. L'héroïsme de Rodrigue et sa jeunesse opposent à la délicatesse racinienne l'énergie nécessaire pour vaincre les totalitarismes : « *Le Cid*, pour Schlumberger, vaut comme dernier moment de l'adolescence, du jeu et de la fougue »³⁶⁴. La vitalité que Jean Schlumberger dégage des vers du *Cid*³⁶⁵ est réactivée au lendemain de la victoire. Elle correspond à la force et à la jeunesse qu'on impute aux vainqueurs : « *Le Cid* propose une image héroïque de la jeunesse au sortir de la guerre »³⁶⁶. C'est parce qu'elles servent une telle compréhension de la pièce et de son protagoniste que les interprétations d'André Falcon et de Gérard Philipe sont comprises et appréciées. En 1949, le jeu d'André Falcon est en effet célébré en ce sens : « Il a laissé éclater dans le récit du *Cid* une jeunesse, une générosité, une fraîcheur intelligente qui nous a tous ravis »³⁶⁷. Quant à celui de Gérard Philipe, Pierre Abraham y découvre une « passion juvénile »³⁶⁸ qui concilie la force du héros et sa jeunesse. Plus de trente ans après, Francis Huster entreprendra de la même façon de conférer au *Cid* son

³⁶⁴ Christian Biet, « Le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du « Grand Siècle » : Corneille et le national-classicisme », art. cit., p. 36.

³⁶⁵ « D'une poussée triomphante et bousculante, le *CID* s'installe dans l'admiration populaire, en lui apportant quelque chose de fort et de vital » (Jean Schlumberger, *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, 1936, p. 56).

³⁶⁶ Brigitte Prost, « Mettre en scène l'œuvre de Corneille au XX^e siècle : célébrer, éduquer, explorer », art. cit., p. 157.

³⁶⁷ Jean-Jacques Gautier, « *Le Cid* à la Comédie-Française », dans *Le Figaro* du 14/10/1949.

³⁶⁸ Pierre Abraham, « Sur les publics de Corneille », dans *Europe*, n°540-541, avril-mai 1974, p. 6.

« souffle de jeunesse »³⁶⁹. Gérard Desarthe, à la toute fin des années 1980, partage encore cette ligne interprétative³⁷⁰.

L'énergie découverte dans le protagoniste du *Cid* et mis en valeur par les représentations d'après-guerre coïncident avec la volonté de célébrer les forces libératrices de la France et de saluer le renouveau de la nation. La jeunesse des personnages symbolise la renaissance du pays et la vigueur qu'il s'apprête à déployer pour se reconstruire. Progressivement, elle caractérise l'ensemble de la pièce et continue de s'imposer au-delà des années d'après-guerre. Elle affirme plus implicitement la permanence de l'actualité des œuvres classiques, et notamment du *Cid* qui plus de trois cents ans après sa création conserve aux yeux du public des attributs d'énergie et de jeunesse.

b. La face d'ombre du *Cid*

L'élan vital de la sortie de guerre, même si on en trouve encore trace dans les années 1980-1990, se heurte néanmoins au pessimisme politique et social qui succède aux Trente Glorieuses. Correspondant à un état d'esprit plus sombre, la pièce de Corneille reflète alors l'expression d'une mélancolie et d'un mal-être qu'elle n'avait jamais signifiés jusqu'alors. On découvre derrière la face solaire de Rodrigue une personnalité cachée et sombre en adéquation avec la représentation que la fin du XX^e siècle se fait de l'homme et du monde. L'ambition de Francis Huster d'exhiber une nouvelle face du héros du *Cid* confirme la capacité de la pièce à se réadapter à chacun de ses publics et à être lue selon les critères de jugement de chaque époque :

Si *Le Cid* est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, c'est parce que l'œuvre est en même temps de face et de profil. Il y a longtemps qu'on nous montre la face, rêvons de découvrir aussi le profil, ou plutôt les profils sans en dénaturer la face³⁷¹.

Le metteur en scène s'attache au versant sombre de Rodrigue où se cristallisent les pessimismes de sa génération :

³⁶⁹ Cynthia Kerr, « *Le Cid* de face et de profil : le jeu théâtral au service du texte », art. cit., p. 65.

³⁷⁰ « Gérard Desarthe signe une page qui fera date dans l'histoire du théâtre. C'est bien la jeunesse qui est l'une des cartes maîtresses du spectacle » (*7 à Paris*, 20 janvier 1988).

³⁷¹ Extrait du programme du spectacle, cité par Cynthia Kerr, *ibid.*, p. 63.

Ressentant *Le Cid* comme le contraire d'une pièce héroïque, Huster tourne le dos délibérément à la conception philippine du rôle et joue Rodrigue comme un personnage tourmenté, plein de coins d'ombre, manipulé par son entourage et engagé malgré lui à tuer³⁷².

Sous sa direction, *Le Cid* devient une pièce noire établissant que la gloire ne naît en réalité que du carnage et du sang des champs de bataille. Les valeurs de bravoure et de conquête militaire acclamées par le XVII^e siècle se retournent à la fin du XX^e siècle en éléments de dénonciation politique et sociale de toutes les formes de barbarie. Le patriotisme cornélien s'inverse pour servir une lecture désabusée et pacifique, exprimant l'arbitraire des actions humaines et dénonçant l'usage systématique de la violence. L'interprétation de Francis Huster est rejointe en 1988 par celle de Gérard Desarthe qui considère le personnage de Rodrigue comme un « être plongé dans le doute extrême, intérieurement déchiré entre le désir de son père d'en faire un héros, et son propre désir d'être lui-même »³⁷³ et qui choisit de puiser pour les costumes de la pièce dans l'imagerie guerrière. Offrant un Rodrigue sombre et tourmenté, qui évolue au milieu de personnages vêtus en officiers du XIX^e siècle, il s'inscrit dans la veine pessimiste ouverte par Francis Huster et lit à son tour dans la tragi-comédie de 1637 l'expression d'un monde de violence et d'assujettissement qui nuisent à l'harmonie de l'individu.

c. *Le Cid* et la psychanalyse

La découverte de la face sombre et tourmentée de Rodrigue autorise également des lectures psychanalytiques de la pièce de Corneille. Travaillant sur l'implicite et la suggestion davantage que sur le texte lui-même, un pan de la critique et quelques metteurs en scène contemporains proposent de la tragi-comédie une interprétation fondée sur les ressorts de la psychanalyse. Cette approche atteste de la modernité du *Cid* : en le soumettant à une lecture toujours renouvelée, les exégètes ne cessent de signifier l'opportunité de continuer à le lire au début du XXI^e siècle.

Pour sa mise en scène à la Comédie-Française en 2006, Brigitte Jaques-Wajeman choisit la version de la pièce de 1637. Elle explique vouloir se mesurer à sa dimension subversive et au scandale qui a engendré la Querelle. Le contexte historique ne se prêtant

³⁷² *Ibid.*, p.70.

³⁷³ Propos de Gérard Desarthe, cités dans le dossier de présentation de la pièce, janvier 1988.

pas suffisamment d'après elle à une interprétation politique de la pièce, elle travaille à une lecture intime du texte, exploitant sa dimension introspective et l'omniprésence du désir :

Les personnages oscillent sans cesse entre sublimation et exaltation des corps, dans une perspective là encore des plus chrétiennes fondée sur l'équilibre du refoulement sexuel et la surenchère dans la frustration des désirs³⁷⁴.

Le potentiel érotique de la pièce est mis au jour dans une interprétation du renoncement et du sacrifice comme refoulement des pulsions sexuelles et du désir. Une grande partie des actes et des sentiments de Rodrigue est ainsi investie par la critique psychanalytique d'une connotation symbolique inconsciente. La victoire contre le Comte et sa visite nocturne à Chimène explorent les mécanismes psychiques de la mort du père et du désir sexuel. La scène au cours de laquelle le héros pénètre chez Chimène pour remettre sa vie entre ses mains se double d'un discours érotique où l'épée de Rodrigue se charge d'un sens symbolique³⁷⁵ : l'arme brandie, par sa forme comme par le sang dont elle est teinte, convoque l'image sexuelle. Le scandale suscité par cette scène est attribué à la gêne du public devant un texte s'autorisant à franchir ici la ligne de latence entre le conscient et le refoulé³⁷⁶ :

Cette exhibition sanguinaire ou sanguinolente est jouissance fantasmatique d'une défloration dorénavant interdite, qui s'assouvit sur le mode substitutif : « Puisque je ne peux pas t'avoir, à toi de me pénétrer, pourvu qu'il y ait du sang qui coule ! » Tout comme le phallus peut prendre tour à tour une valeur guerrière ou érotique, le « sang » signifie à la fois les devoirs de la filiation masculine (« Viens mon fils, viens mon sang ») et les plaisirs liés à l'hymen. L'effraction nocturne de Rodrigue serait, purement et simplement, un *viol symbolique*³⁷⁷.

La révolte de Rodrigue contre l'ordre des pères présente aussi un potentiel subversif qui attire les spectateurs de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e. La société

³⁷⁴ Martial Poirson, « Corneille en état de grâce : *Le Cid* ou la dénégation et l'extase ». Conversations avec Brigitte Jaques-Wajeman, art. cit., p. 62.

³⁷⁵ « A l'acte III, l'épée de Rodrigue apparaît comme un accessoire indispensable et comme un symbole fascinant » (Jean-Pierre Landry, « La cape et l'épée. Le statut de l'objet théâtral dans *L'illusion Comique* et *Le Cid* », dans *Ecole des lettres*, op. cit., p. 136).

³⁷⁶ « Ce qui fait frémir Scudéry, comme les spectateurs, mais en sens inverse, est l'apparition d'un refoulé fondamental, le retour massif d'une vérité » (Serge Doubrovsky, « Corneille : masculin / féminin. Réflexions sur la structure tragique », dans *Poétique* n°62, avril 1985, p. 239).

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 244. Voir également Jacques Barchilon, « *Le Cid* : une interprétation psychanalytique », *Studi Francesi* n°57, Turin, Società Editrice Internazionale, septembre-décembre 1975, p. 478.

contemporaine, plus rétive aux règles et aux limites, se satisfait d'un héros qui finit par ne plus consentir aux exigences de l'autorité paternelle³⁷⁸.

Ces nouvelles lectures du *Cid*, très lointaines de ce qui séduisait l'auditoire du XVII^e ou du XIX^e siècle, marquent la capacité du texte à épouser diachroniquement les attentes et les désirs du public. La déconstruction culturelle opérée après la révolution de mai 1968 perçoit elle-même dans *Le Cid* un point d'ancrage et de référence littéraires. Le travail de Roger Planchon en 1969, qui vise à contester une culture sentie comme bourgeoise, n'en rend pas moins vivant le texte de 1637. Le metteur en scène crée un spectacle intitulé : *La contestation et la mise en pièce de la plus illustre des tragédies française Le Cid de Pierre Corneille suivie d'une cruelle mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. De son propre aveu, il instaure la tragi-comédie en représentant d'un patrimoine littéraire obsolète mais la garantit du même coup de tomber dans l'oubli³⁷⁹. D'époque en époque, le mythe évolue pour se reconstruire chaque fois sur de nouveaux éléments et continuer à être révééré comme un grand texte français. Les ouvrages et les articles les plus récents consacrés à la réception de Corneille réservent au *Cid* une place prééminente. La pièce y est abondamment citée, souvent surreprésentée par rapport aux autres textes, ce qui traduit encore une fois la vitalité de sa réception et de l'engouement du public. Les interprétations nouvelles témoignent de l'aspect vivant du texte – lors même que les classiques sont parfois frappés de suspicion – sans plus engager l'excellence de l'œuvre ni son impact dans l'histoire littéraire. On ne remet plus en question la réussite du *Cid*, mais on continue de l'interroger et de le lire selon de nouveaux angles d'approche. Un article du *Quotidien de Paris* consacré à la mise en scène de Gérard Desarthe insiste ainsi à plusieurs reprises sur l'originalité de la pièce :

³⁷⁸ « Parlant volontiers de la pièce comme d'un « ovni » dans la dramaturgie classique, c'est ainsi en partie au moins un « classique décoiffé » que nous présente Brigitte Jaques-Wajeman, rendu au potentiel subversif de sa révolte contre les pères, et à travers les pères contre les Rois, et à travers les Rois contre Dieu lui-même ; et surtout, à son pouvoir fort de suggestion érotique et fantasmagique, rappelant qu'aux marges du refoulement se cachent, dans ces jeux dangereux, fantasmes, désirs et pulsions inassignables » (Martial Poirson, « Corneille en état de grâce : *Le Cid* ou la dénégation et l'extase ». Conversations avec Brigitte Jaques-Wajeman, art. cit., p. 52).

³⁷⁹ Dans *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine*, Brigitte Prost cite Roger Planchon répondant à une question sur la place du *Cid* dans sa pièce : « *Le Cid* a en effet très peu d'importance, nous avons choisi ce titre avant d'avoir écrit le spectacle, parce que *Le Cid* est certainement la pièce la plus connue en France » (*Combat*, 10/11/1969, propos recueillis par Jean-Jacques Olivier). Puis elle commente : « En fait, pour Roger Planchon, mettre en pièces Corneille comme il le fit, c'est aussi, paradoxalement, le rendre vivant » (Brigitte Prost, *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine. Les jeux de l'écart*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2010, p. 62 et 65).

Gérard Desarthe, appuyé sur l'excellente lecture, rigoureuse, exigeante, de ses dramaturges, Myriam Tanant et Dante Desarthe, propose une vision à la fois très personnelle et radicalement fidèle de ce monument de la littérature (...). Les partis pris esthétiques peuvent heurter à premier regard (...). Rien de ce que propose Desarthe ne ressemble aux idées toutes faites, aux images toutes faites du « Cid »³⁸⁰.

A l'œuvre classique est continûment adaptée une modernité qui fait sens pour les publics les plus contemporains. La défaveur des questions politiques, déplorée par Christian Biet, provoque la décontextualisation des lectures et des mises en scène de Corneille :

Comme si l'image de Corneille, si nationale, si réactionnaire et poussiéreuse dans un premier temps, puis si politique, voire contemporaine dans un second temps, empêchait qu'on s'en emparât encore. Comme si l'on ne pouvait plus, sur les scènes actuelles, réfléchir avec, sur, ou contre la fable cornélienne, aux difficultés du refus ou de la prise de pouvoir en temps de légitimité fragile³⁸¹.

Les tragédies plus purement politiques que sont *Cinna* ou *La Mort de Pompée* sont un peu moins jouées aujourd'hui. On abandonne les textes et les interprétations liées à la représentation du pouvoir pour leur préférer une réflexion et des mises en scène formalistes³⁸² : on joue Corneille à la bougie, dans un décor baroque ou au rythme du flamenco³⁸³.

Le Cid, néanmoins, continue d'être joué³⁸⁴. Le texte n'est plus reçu comme l'expression d'une réflexion politique, mais ce qui gagne l'intérêt de l'auditoire contemporain réside peut-être dans l'analyse de l'homme qu'il propose. Les dernières images d'un Rodrigue force de jeunesse puis être tourmenté participent d'une lecture

³⁸⁰ Armelle Héliot, « Le regard d'un poète », article du *Quotidien de Paris* du 20 janvier 1988.

³⁸¹ Christian Biet, « Corneille, ou la Résistance », art. cit., p. 107.

³⁸² « Nous assistons en effet à un mouvement critique de réaction contre un Corneille qui a été successivement annexé à différentes idéologies qui l'ont tiré vers des enjeux qui ne semblent plus actuels. On pourrait même dire que c'est parce que ces enjeux ne sont plus actuels, ou plus à la mode, et qu'aucun enjeu massif n'est venu les remplacer, qu'on se tourne maintenant vers le vide de la mécanique dramatique » (*ibid.*, p. 105).

³⁸³ Voir la mise en scène à l'esthétique baroque d'Eugène Green, Théâtre de l'Épée de Bois, 1995 ; celle adaptée pour marionnettes d'Emilie Valantin, Avignon 1996 ou la version flamenco de Thomas le Douarec, théâtre Comedia, 2009. Christian Biet annonce néanmoins un regain de faveur très récent pour une lecture politique du *Cid* : « Il faut qu'un Irlandais, Declan Donnellan, tout pétri de brechtisme, de fantaisie et de théâtre élisabéthain, se mêle du *Cid*, pour que quelque chose revienne du monde politique complexe, de l'humour, de la stylisation et des contradictions qui font l'actualité permanente de cette tragi-comédie » (*ibid.*, p. 107).

³⁸⁴ A la Comédie-Française en 2006, en Avignon et à Paris en 2007.

anthropologique du texte dont on n'espère non plus des démonstrations politiques, mais des réponses à des questions éthiques ou même psychologiques.

Or, une telle orientation ne serait pas propre au deuxième XX^e siècle : depuis 1637, les spectateurs et les lecteurs apprécient dans *Le Cid* les questionnements sur l'individu, notamment à travers la mise en œuvre d'une forme de l'idéal humain. L'héroïsme de Rodrigue, sur lequel nous allons à présent nous arrêter, est en effet un élément fondamental de reconnaissance diachronique de la pièce et commande par son universalité une part importante de la mythification de la pièce de Corneille.

III. Universalité du *Cid* : naissance d'un paradigme héroïque

Outre sa capacité à se réactualiser selon les époques, le mythe littéraire se définit par sa propension à l'universalité. La réception du *Cid* dessine clairement une ligne de lecture, amorcée dès le XVII^e siècle et continuée jusqu'aujourd'hui, qui se fonde sur le sublime et l'expression d'un idéal héroïque. La grandeur de Rodrigue est célébrée de manière unanime à travers les âges.

Cependant, l'héroïsme de Rodrigue n'a pas été distingué d'emblée comme construisant la valeur de l'œuvre, ni comme ordonnant ses retombées mythiques. Avant qu'il ne soit investi de ce rôle essentiel, la critique, se heurtant au triomphe problématique du *Cid*, a dû repenser ses cadres et ses méthodes. Le succès de cette pièce irrégulière a imposé un renouvellement des catégories de jugement critique de l'œuvre de Corneille. A cette occasion, la grandeur héroïque et le personnage de Rodrigue se sont progressivement révélés primordiaux et définitifs dans la réception et la mythification de la tragi-comédie.

1. L'embarras de la critique

Très vite, la République des Lettres fait état de sa perplexité face au *Cid* : malgré son effort de régularité, la pièce présente de réels manquements aux principes aristotéliens dont l'auteur, loin de se justifier, semble se vanter dans l'*Excuse à Ariste*. Comment comprendre alors que le succès puisse couronner une œuvre imparfaite ? La Querelle, si vive qu'elle soit, relève des réactions de circonstances ; mais quand la chaleur

en est passée, l'embarras des érudits demeure face à l'hapax d'une pièce à la fois contestée et triomphante. Les textes traitant du *Cid* révèlent l'échec de la critique à concilier ces deux éléments qu'opposent toutes les théories littéraires³⁸⁵ : « L'auteur du *Cid*, vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de luy avouer qu'il a un secret, qui a mieux réussi que l'art mesme »³⁸⁶. L'idée de secret, sous la plume de Balzac, accorde au *Cid* la dimension inexplicable du génie ; présente dans les textes de Scudéry ou de Baillet, elle traduit plus sûrement l'incapacité des exégètes à penser la réussite de la pièce en termes rationnels et doctrinaux :

Tant il est vrai que le peuple a ses règles aussi bien que les Savans pour juger d'un ouvrage fait pour son contentement, qu'un Poète peut impunément pêcher contre l'Art et les maximes d'Aristote, sans manquer aux moyens de plaire³⁸⁷.

Chapelain, dans ses *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, se rend au même constat d'échec. Sommé de rédiger au nom de l'Institution une étude rationnelle de la tragi-comédie, il est forcé d'avouer sa perplexité face à son succès :

Enfin nous concluons qu'encore que le Sujet du *Cid* ne soit pas bon, qu'il peche dans son Desnoïement, qu'il soit chargé d'Episodes inutiles, que la bien-séance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du theatre, & qu'il y ait beaucoup de vers bas, & de façon de parler impures ; Neantmoins la naïveté & la vehemence de ses passions, la force & la délicatesse de plusieurs de ses pensées, & cet agrément inexplicable qui se mesle dans tous ses defaux, luy ont acquis un rang considérable entre les Poèmes François de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction³⁸⁸.

Ces caractéristiques inconciliables scindent alors en deux démarches opposées la position des théoriciens du XVII^e siècle. La première consiste à n'expliquer que les manquements

³⁸⁵ « La dimension paradoxale en est soulignée par Corneille lui-même : « Bien que ce soit celui de tous les Ouvrages Réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des Règles, et depuis cinquante ans qu'il tient sa place sur nos Théâtres, l'Histoire ni l'effort d'imagination n'y ont rien fait voir qui en ait effacé l'éclat » (Corneille, *Le Cid*, « Examen », éd. cit., p. 699).

³⁸⁶ Guez de Balzac, *Lettre de M. de Balzac à M. de Scudéry sur ses Observations du Cid* (cité dans Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 1094). Reprenant les termes de Scudéry, Balzac écrit d'ailleurs : « Mais vous dites, Monsieur, qu'il a esblouy les yeux du Monde, & vous l'accusez de charme & d'enchantement » (*ibid.*, p. 1094). Les termes employés par Scudéry, et qui se chargent d'une nette connotation péjorative, renvoient eux aussi la réussite de la pièce à quelque chose d'inexplicable.

³⁸⁷ Adrien Baillet, *Jugemens des Savans sur les Principaux Ouvrages des Auteurs*, op. cit., p. 346.

³⁸⁸ Jean Chapelain, *Sentiments de l'Académie sur Le Cid*, cité par Jean-Marc Civardi dans *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 1036.

sans tenir compte de la réussite : c'est la posture adoptée par les acteurs de la Querelle du *Cid*, et la moins représentée tout au long du siècle malgré sa prompte virulence³⁸⁹. La seconde, plus largement élue, choisit de célébrer la grandeur et le génie de Corneille, en excusant ou en taisant ses fautes. On se souvient que des trois types d'analyse littéraire mis en œuvre au XVII^e siècle³⁹⁰, deux au moins appréhendent le théâtre de Corneille de manière générale, sans rendre compte des spécificités des pièces elles-mêmes, pour en proposer l'éloge : c'est le cas de la critique laudative et de la critique comparative, qui dessinent et célèbrent à grands traits schématiques les caractéristiques essentielles de l'œuvre³⁹¹ et qui renoncent à en proposer une étude approfondie. Cette approche se prolonge au XVIII^e siècle, qui fait état de la même difficulté à raisonner la réussite du *Cid* :

En effet toutes les critiques qu'on a faites du *Cid* ont abouti à dire que toutes les règles du Théâtre y étoient violées. Les partisans de Corneille en conviennent ; mais de-là même ils tirent un argument invincible contre ses Adversaires. Cette pièce, malgré ses énormes défauts, regne sur nos Théâtres depuis plus d'un siècle ; il faut donc qu'il y ait des beautés supérieurs (*sic*) à tout ce qui a jamais paru³⁹².

Cependant, le XVIII^e et le XIX^e siècles dépassent progressivement ce dilemme critique en accordant une importance moindre, puis nulle, au respect des principes aristotéliens. Déjà, le siècle des Lumières ne conçoit plus comme un problème majeur l'irrégularité d'une œuvre. Celle du *Cid* cesse peu à peu d'être rédhibitoire :

It must not be thought, however, that admiration for Corneille was blind. The cultivated man and woman of the eighteenth century knew his

³⁸⁹ C'est aussi celle de la critique rhétorique, qui bien souvent ne cite Corneille que pour signifier les manquements de ses pièces, en passant sous silence leur réussite publique.

³⁹⁰ Voir I^{ère} partie, A, II, 1 « Les trois critiques classiques : Corneille sans *Le Cid* », p. 44.

³⁹¹ Frédéric Deltour déplore à ce titre la dimension stéréotypée, et donc peu apte à rendre compte des exceptions, du parallèle : « Cette forme piquante et vive (...) donne presque nécessairement à l'appréciation un caractère trop tranché et trop absolu : elle force à effacer les ressemblances, à grossir les contrastes, à substituer l'inflexible régularité des antithèses aux mille nuances, à la souplesse infinie de la vérité » (Frédéric Deltour, *Les Ennemis de Racine au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Didier & Cie, 1859, p. 399-400).

³⁹² Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des Théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 109. On retrouve la même difficulté à exprimer la réussite de Corneille tout au long du siècle. L'imprécision avec laquelle Louis Charpentier rend compte du génie cornélien en témoigne : « Il y a des ouvrages où l'on voit beaucoup d'idées, & peu de mots. Sans en chercher des exemples dans l'antiquité, Corneille nous en fournit assez. Je ne connois guère de Poètes, dont les vers sont aussi pleins de choses. Ses pièces où il y a le plus de poésie, sont celles de ce genre » (Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, *op cit.*, p. 112-113, nous soulignons).

*weaknesses. Yet, for many he was great in spite of, almost because of, his weaknesses*³⁹³.

Ce que le XVIII^e siècle reconnaît encore comme une faiblesse, le XIX^e le convertit en force et c'est parce qu'il a su s'affranchir des règles que la génération romantique découvre un génie en Corneille et un chef-d'œuvre dans sa tragi-comédie :

Le Cid de Corneille est une des pièces qui font le mieux sentir combien l'esprit et les maximes du théâtre s'accordent peu avec les principes d'une saine raison et d'une morale épurée. Chimène plait parce qu'elle fait ce qu'elle ne doit pas, et parce qu'elle ne fait pas ce qu'elle doit³⁹⁴.

L'analyse de Julien-Louis Geoffroy plaide pour la liberté de l'artiste et pour une partition entre considérations morales et rationnelles d'une part, et réussite esthétique d'autre part³⁹⁵. A son exemple, le premier XIX^e siècle pose en gage d'excellence la capacité de l'auteur à exprimer son indépendance vis-à-vis des codes et des exigences littéraires. *Le Cid* est vu comme un texte volontairement émancipé des principes d'Aristote – et à ce titre fondateur de l'esthétique moderne – dont le succès est dû à la liberté créatrice de son dramaturge.

L'analyse romantique du triomphe du *Cid* masque en réalité la permanence de l'embarras des exégètes : le seul rapport aux principes dramatiques – qu'il soit un rapport de libération ou de soumission – ne saurait expliquer la réussite d'une œuvre, si bien que, à la fin du XIX^e siècle, la critique constate encore sa propre difficulté à rendre compte du succès de la pièce :

On n'est jamais sorti d'un certain vague, on n'a jamais dépassé certaines généralités, comme si l'on craignait de pénétrer trop avant, de soulever une question qu'on sait insoluble³⁹⁶.

³⁹³ Emilie Kistoroski, *The Eagle and the Dove*, op. cit., p. 38 (Il ne faudrait pas croire, cependant, que l'admiration pour Corneille était aveugle. Le public cultivé du XVIII^e siècle connaissait ses manquements. Pourtant, pour la majorité, il demeurait un grand auteur malgré, presque grâce à de tels manquements).

³⁹⁴ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique* [1819], Paris, Pierre Blanchard, 1825, tome I, p. 9.

³⁹⁵ Victor Hugo reprend les mêmes analyses dans la *Préface de Cromwell* : « Mais, s'écrieront les douaniers de la pensée, de grands génies les ont pourtant subies, ces règles que vous rejetez ! – Eh oui, malheureusement ! Qu'auraient-ils donc fait, ces admirables hommes, si on les eût laissés faire ? Ils n'ont pas du moins accepté vos fers sans combat. Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du *Cid*, se débat sous Mairet, Claveret, d'Aubignac et Scudéry ! comme il dénonce à la postérité les violences de ces hommes qui, dit-il, se font *tout blancs d'Aristote* ! » (Victor Hugo, préface de *Cromwell*, éd. cit., p. 430-431).

³⁹⁶ Jules Levallois, *Corneille inconnu*, Paris, Didier et C^{ie}, 1876, p. 8.

Dans la mesure où, depuis le XVII^e siècle, un grand nombre de commentaires du *Cid* se contente d'en relater le triomphe sans l'analyser, son excellence s'établit en lieu commun et devient une donnée incontestable que l'on n'est tenu ni de vérifier ni de justifier :

Corneille sera toujours le plus imposant de nos Poètes tragiques. L'admiration qu'il mérite s'est encore fortifiée, si nous l'osons dire, par une *admiration de préjugé*. Il semble à notre égard, avoir déjà acquis la Majesté d'une antique³⁹⁷.

Un tel réflexe d'engouement transparaît dans d'autres écrits antérieurs et signale à l'attention le tour stéréotypé que revêt très tôt la critique cornélienne. Mme de Sévigné, qui reconnaît les faiblesses de Corneille, invite pourtant sa fille à le préférer à Racine :

Vive donc notre vieil ami Corneille ! Pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent ; ce sont des traits de maîtres qui sont inimitables. Despréaux en dit encore plus que moi, et en un mot, c'est le bon goût ; tenez-vous-y³⁹⁸.

La formule finale restitue d'un ton impérieux le préjugé de goût de la marquise : elle relaye une conviction critique qui établit durablement et sans la justifier la prééminence du théâtre de Corneille sur celui de Racine. Les comptes rendus des représentations de ses pièces parus dans *La Muse Historique* ou *Le Mercure Galant* participent du même éloge systématique³⁹⁹. Dans *Le Mercure Galant*, Donneau de Visé déclare à propos de Corneille que « c'est le seul de qui on peut louer les ouvrages sans les avoir vus »⁴⁰⁰. Ces écrits

³⁹⁷ Charles Palissot de Montenois, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, de François 1^{er} jusqu'à nos jours*, Genève, Moutard, nouvelle édition de 1779, p. XX (nous soulignons).

³⁹⁸ Mme de Sévigné, lettre du 16 mars 1672 à Mme de Grignan, *Correspondance*, éd. cit., p. 459.

³⁹⁹ « Je n'y fus point ; mais on m'a dit

Qu'incessamment on entendit

Exalter cette tragédie

Si merveilleuse et si hardie ;

Et que les gens d'entendement

Lui donnaient, par un jugement,

Fort sincère et fort équitable,

Le beau titre d'inimitable.

Mais cela ne me surprend pas

Qu'elle ait d'admirables appas,

Ni qu'elle soit rare et parfaite ;

Le divin Corneille l'a faite » (Loret, *La Muse historique*, 25 janvier 1659, éd. J. Ravenel et E. de la Pelouze, Paris, 1857-1858, p. 160. Le compte-rendu porte sur *Œdipe*).

⁴⁰⁰ Cité par Frédéric Deltout dans *Les Ennemis de Racine*, op. cit., p. 56. Au-delà du parti-pris qui le fait écrire contre Racine, se dessine la position d'admiration systématique que suscite l'œuvre de Corneille. Cet

circonstanciés n'ont certes pas vocation à apporter une analyse approfondie des œuvres qu'ils évoquent. Mais ils témoignent néanmoins d'une forme d'aporie de la critique qui proclame une admiration de principe face à toute la production cornélienne. L'exégèse des siècles suivants s'inscrit, par prudence, par confort ou par impéritie, dans la même ligne stéréotypée. Les études cornéliennes imposent des analyses qui ne réfèrent que très occasionnellement au texte⁴⁰¹, empruntant des citations toujours identiques, plaquées sur un commentaire sans être jamais expliquées :

These tendencies suggest that critics had at their disposal a well-stocked fund of clichés which could be drawn upon to favour the position adopted for or against either dramatist. (...) They were taking many suppositions for granted and treating as if they were indisputable affirmations that might well be open to question when applied to the totality of either dramatist's works. It is also curious to note that so much normative criticism depended very heavily on the function of intuition; that is, when examples were given, the reader was told what they illustrated but not how they did so⁴⁰².

Le préjugé l'emporte et impose à la critique son jugement répétitif. Les exégètes du XIX^e siècle semblent en effet travailler davantage par référence aux ouvrages qui les précèdent que dans la volonté d'apporter une lecture différente ou une idée neuve. Chaque texte s'écrit en fonction du précédent et reprend comme autant de vérités les lieux communs qui y étaient établis. L'auto-référentialité de l'analyse enferme le théâtre cornélien dans une boucle parfois stérilisante. Le *Corneille et son temps* de Guizot (1813) est ainsi dupliqué par l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille* de Jules Taschereau (1829), par la *Vie de Pierre Corneille* de Gustave Levavasseur (1843) comme par les *Histoires de la littérature française* de Geoffroy, Lemercier, Géroze, Nisard ou Godefroy qui au chapitre du XVII^e siècle réemploient les grandes lignes critiques de la vie et de l'œuvre

engouement de préjugé est par ailleurs souligné par Deltour : « Ainsi Visé était enrôlé parmi les défenseurs de Corneille, et dès lors il fut décidément et pour toujours de son parti » (p. 50).

⁴⁰¹ « It would be well to observe at this point that eighteenth-century remarks on the style of both Corneille and Racine tended to be either devoid of specific examples or else burdened with a quotation or a collage of quotations from which the reader was to sense the desired effect » (Emilie Kostoroski, *The Eagle and the Dove*, op. cit., p. 81. Il serait bon d'observer à ce stade que les remarques du XVIII^e siècle sur le style de Corneille comme sur celui de Racine tendaient soit à être privées d'exemples spécifiques, soit à être lestées de citations ou d'un montage de citations d'après lesquelles le lecteur était prié de ressentir l'effet désiré).

⁴⁰² *Ibid.*, p. 81, nous soulignons. (Ces tendances suggèrent que les critiques disposaient d'un stock bien fourni de clichés dans lequel on puisait pour affirmer sa position pour ou contre chaque dramaturge. (...) Ils prenaient pour argent comptant un certain nombre de propositions et agissaient comme si elles constituaient des affirmations irréfutables que l'on pouvait interroger lorsqu'on les appliquait à l'ensemble de l'œuvre de chaque auteur. Il est aussi curieux de noter qu'une grande part de la critique normative reposait en grande partie sur l'intuition : c'est-à-dire que quand quelques exemples étaient donnés, on expliquait au lecteur ce qu'ils illustraient, mais pas comment).

cornéliennes⁴⁰³. Chacun de ces textes fait notamment sienne l'expression « l'esprit de suite », inventée par Voltaire à propos de la *Comédie des Tuileries*, ou consacre Corneille comme « père du théâtre ». Les chapitres s'organisent selon la même chronologie : Etat du théâtre avant Corneille ; Coup d'éclat du *Cid* ; la Querelle ; la tétralogie, etc. La reprise systématique d'idées similaires est un indice du piétinement de l'analyse. Envisagé d'un point de vue historique, intégré dans l'évolution du théâtre du XVII^e siècle, *Le Cid* ne bénéficie pas d'une lecture approfondie et s'assimile peu à peu à une série de clichés qui trouve son aboutissement dans la description lourde de poncifs que Jules Lemaître donne en 1886 d'une représentation du *Cid*. Procédant personnage par personnage, il évoque

le beau chevalier protégé de Dieu et adoré des femmes... la belle fille aux longs voiles noirs, si forte et si faible... le grand vieillard majestueux et familial... le roi débonnaire, naïf et malicieux... la douce petite infante romanesque... ah ! quel monde charmant ! quelle délicieuse vision ! Quelles belles et bonnes âmes, ingénues, passionnées, sublimes ! Ce n'est qu'amour, fierté, dignité, courage, dévouement, sacrifice. Pas un mauvais sentiment, sauf la jalousie du comte, lequel disparaît dès le premier acte (*sic*). On est transporté dans un monde candide, énergique et croyant⁴⁰⁴.

L'« impression de théâtre » nous transporte ici dans l'imagerie d'Epinal. L'utilisation, pour le compte rendu, de l'article défini – « le beau chevalier... la belle fille » – fait se succéder aux yeux du lecteur non pas tant les personnages de la pièce – qui ne sont pas nommés – mais l'image à chaque fois idéale du type qu'ils incarnent. La fin de l'analyse propose pêle-mêle les notions classiquement associées à Corneille – amour, courage, sublime – et adoucit considérablement l'univers sanglant, douloureux et passionné de la tragi-comédie devenue « monde candide ». Des textes aussi caricaturaux demeurent rares. Mais ils témoignent de la dérive critique qui, face au *Cid*, n'a plus recours qu'aux préjugés pour comprendre et expliquer la spécificité d'une œuvre à part. Surtout, ils contribuent, par un processus de répétitions et de glorification systématique, à la sacralisation du texte commenté. Une forme de révérence peut être discernée dans le procédé litannique qui accompagne les commentaires de la tragi-comédie ; elle rappelle la mythification en cours de la pièce.

⁴⁰³ Il faut attendre la critique plus thématique des années 1860 et les développements de Longhaye ou de Lanson pour qu'apparaisse une analyse plus approfondie et moins systématique du *Cid* en particulier et de l'œuvre de Corneille en général.

⁴⁰⁴ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, op. cit., p. 1-2. La représentation décrite est celle du 15 juin 1886.

2. Nouvelles catégories critiques

Cependant, d'autres auteurs, que ne contente pas une approche vague ou répétitive de l'œuvre cornélienne, se confrontent plus directement au paradoxe du *Cid*. L'embarras qu'il cause provoque la volonté de le résoudre. Une lecture plus exigeante entreprend de lier le triomphe public et le manquement aux règles ; elle cherche à élaborer des biais critiques qui permettent de résoudre un tel dilemme sans nier aucun de ses deux membres. Les catégories traditionnelles de l'analyse ayant échoué à rendre compte de la spécificité du *Cid*, d'autres s'inventent alors et la beauté de la pièce va progressivement chercher à s'expliquer à travers les critères du sublime et de la grandeur héroïque.

a. « De sublimes beautés qui nous transportent »⁴⁰⁵

Dès 1637, les commentateurs du *Cid* relatent à l'unisson l'accueil chaleureux réservé par le public à la pièce. Les transports éprouvés devant ses beautés sont décrits à grand renfort d'hyperboles qui établissent le pouvoir du texte capable de priver ses spectateurs de leur liberté d'esprit et de jugement :

Les passions violentes bien exprimées, font souvent dans ceux qui les voyent une partie de l'effet qu'elles font en ceux qui les ressentent véritablement ; elles ôtent à tous la liberté de l'esprit, et font que les uns se plaisent à voir représenter les fautes que les autres se plaisent à commettre. Ce sont ces puissants mouvemens, selon ces Messieurs, qui ont tiré des Spectateurs du *Cid* cette grande approbation, et qui doivent aussi la faire excuser⁴⁰⁶.

La tragi-comédie provoque un enthousiasme presque sacré qui maintient le spectateur dans un état de ravissement dont l'abbé d'Aubignac rend compte lui-même lorsqu'il déclare à propos des pièces de Corneille, et notamment du *Cid*, qu'il y a « tant de lumières dans les

⁴⁰⁵ Mme de Sévigné, lettre du 16 mars 1672 à Mme de Grignan, *Correspondance*, éd. cit., p. 459.

⁴⁰⁶ Jean Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid*, cité par Jean-Marc Civardi, *op. cit.*, p. 1032. Dans les lignes de Jean Chapelain, « ces Messieurs » désignent les Académiciens dont l'auteur se fait ici le porte-parole. Le Père Le Bossu donne la même analyse dans la deuxième moitié du siècle: « Disons encore que si pour plaire davantage par un incident merveilleux, on fait quelque excès contre la raison & contre la vérité ; il faut disposer l'esprit des Auditeurs, par une suite qui les emporte tellement hors d'eux-mêmes, qu'ils ne soient pas en état de s'apercevoir qu'on les trompe, ou bien qu'ils sachent gré au Poète de les avoir si agréablement surpris. C'est ainsi que M. Corneille en a usé dans le *Cid* » (Père Le Bossu, *Traité du Poème Epique* [1675], Paris, Jean-Geoffroy Nyon, 1708, p. 344).

discours qu'elles éblouissent, et plaisent si fort qu'elles ôtent la liberté de juger du reste »⁴⁰⁷.

Parallèlement à l'excellente réception réservée à la pièce, la critique fait très tôt état de son aptitude à concilier beauté et irrégularité. Elle dépasse l'étonnement qu'une telle association suscite, particulièrement au moment où les règles dramaturgiques se mettent en place, pour la constater et en former un pivot de réflexion. La formule de « l'agrément inexplicable »⁴⁰⁸ prononcée par Chapelain recouvre l'ambiguïté d'un texte qui semble fonder sa réussite sur ses manquements. Les premiers exégètes du théâtre cornélien, et plus particulièrement du *Cid*, répètent à leur tour ce constat d'une œuvre dont la faveur publique s'établit non pas malgré, mais peut-être grâce à ses défauts. D'Aubignac, dès la première version de *La Pratique du théâtre*, ne cesse déjà d'exprimer l'ambivalence dont rend compte Hélène Baby : « Exemplaires de cette ambiguïté, les commentaires à propos du *Cid* développent l'idée que Corneille a l'art de rendre le défectueux agréable »⁴⁰⁹. Racine, dans son *Discours* pour la réception de Thomas Corneille à l'Académie Française, reconnaît de la même façon à son glorieux prédécesseur « 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 »⁴¹⁰. L'abbé Dubos, enfin, ne dit pas autre chose au début du XVIII^e siècle quand il écrit :

Le meilleur poème est celui dont la lecture nous intéresse davantage, (...) celui qui nous séduit au point de nous cacher la plus grande partie de ses fautes, et de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons vues et qui nous ont choqués. Or c'est à proportion des charmes de la poésie du style qu'un poème nous intéresse. Les hommes préféreront toujours les Poèmes qui touchent aux Poèmes réguliers. Voilà pourquoi nous préférons le *Cid* à tant d'autres tragédies⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. cit., p. 409.

⁴⁰⁸ Jean Chapelain, *Sentiments de l'Académie sur Le Cid*, cité par Jean-Marc Civardi dans *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 1036.

⁴⁰⁹ Hélène Baby, « D'Aubignac et Corneille ou de la vraisemblance », dans Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. cit., p. 615.

⁴¹⁰ Jean Racine, « Discours prononcé à l'Académie Française à la réception de MM. de Corneille et de Berguet » [1685], dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 345-346.

⁴¹¹ Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 99. Il écrit également : « Nous avons deux tragédies du grand Corneille dont la conduite et la plupart des caractères sont très défectueux, *Le Cid* et *La Mort de Pompée*. On pourrait même disputer à cette dernière pièce le titre de tragédie. Cependant le public enchanté par la poésie du style de ces ouvrages ne se lasse point de les admirer, et il les place fort au-dessus de plusieurs autres, dont les mœurs sont meilleures, et dont le plan est régulier. Tous les raisonnements des critiques ne les persuaderont jamais

Cette alliance paradoxale de la beauté et de l'irrégularité, à laquelle a pu se heurter une partie de la critique, n'est pas sans faire écho à une longue lignée de textes engagés depuis le XV^e siècle dans des réflexions rhétoriques. Ces écrits s'interrogent sur la pertinence du choix entre un style réglé et sans faille mais médiocre, ou un style enthousiaste et grand, mais sujet aux erreurs⁴¹². La critique cornélienne se greffe sur de tels débats. De la concomitance entre beauté et fautes se dégage en effet la démarche analytique permettant de comprendre le paradoxe du *Cid*.

Houdar de la Motte forme au début du siècle des Lumières un exemple représentatif d'un tel procédé d'analyse. Dans la préface de son *Œdipe*, où il se justifie d'élire un sujet traité par le Grand Corneille, Houdar réinvestit l'association paradoxale de la beauté et de la faute. D'une part, il reconnaît la grandeur et le génie de son devancier :

Quand on pense de combien Corneille s'est élevé au-dessus de ses prédécesseurs, quelle nouvelle richesse l'art a acquise entre ses mains, quelle est sa fécondité pour les desseins & pour les caractères, quelle est la force de sa raison, l'abondance & le choix des sentiments, le sublime de l'expression qu'il étale en tant d'endroits, il y aurait de l'extravagance à présumer de l'égaliser. (...) Voilà précisément comme je pense de Corneille. Je me fais honneur d'avouer toute mon insuffisance auprès d'un génie si rare⁴¹³.

Mais d'autre part, il nuance le génie de Corneille et la perfection de son œuvre en faisant valoir que l'examen particulier de chacune de ses pièces permet de déceler des fautes :

L'opinion établie de la supériorité de Corneille sur tous les auteurs dramatiques, n'est pas le fruit de chacune de ses pièces en particulier ; c'est le tribut légitime du mérite surprenant répandu dans tous ses ouvrages ; & c'est au génie considéré dans son entier, & non pas séparément, à aucune de ses productions, qu'est dû le prix de la Poésie Dramatique⁴¹⁴.

qu'ils ont tort de prendre pour des ouvrages excellents deux tragédies, qui depuis quatre-vingt ans font toujours pleurer les spectateurs » (*ibid.*, p. 97).

⁴¹² Sur ce sujet, voir Marc Fumaroli, « Crépuscule de l'enthousiasme au XVII^e siècle », dans *Héros et Orateurs*, *op. cit.*, p. 349-377.

⁴¹³ Antoine Houdar de la Motte, « Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'*Œdipe* », dans *Textes critiques*, *op. cit.*, p. 675.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 387.

Cette partition entre une œuvre géniale dans son ensemble et défectueuse dans l'examen de ses particularités n'est pas propre à Houdar de la Motte⁴¹⁵. Elle met doublement l'accent sur le constat de l'ambiguïté et sur la volonté de s'y appuyer pour comprendre la spécificité de Corneille. C'est pourquoi elle est ensuite reprise par la critique du XIX^e siècle. Théophile Gautier définit l'œuvre cornélienne comme une « beauté choquante »⁴¹⁶ qui associe la réussite et la subversion esthétique et Désiré Nisard écrit :

Pour juger du mérite d'un génie créateur, il faut le comparer au chaos d'où sont sorties ses créations. A ce point de vue, il n'y a pas de plus grand nom dans l'histoire de notre littérature que le nom de Pierre Corneille. Mais si l'on considère ses ouvrages en eux-mêmes, qu'on les compare à l'idéal du poème dramatique, tout en ne mettant aucun nom au-dessus du nom de Corneille, on peut croire qu'il existe des ouvrages plus parfaits que les siens⁴¹⁷.

Pour ambiguë qu'elle soit, l'association d'un génie sans égal avec des ouvrages imparfaits rend compte d'une lecture précise de l'œuvre de Corneille et s'associe à la démarche critique du premier XVII^e siècle. Les deux caractéristiques reconnues au *Cid* et visant à en expliquer le succès – ravissement de l'âme et beauté choquante – participent en effet de la définition de la catégorie esthétique du sublime amplement développée par le XVII^e siècle. Le *Traité du Sublime* de Longin, dont Boileau propose une traduction en 1674 mais que la République des Lettres connaît déjà bien dans ses versions grecques ou latines⁴¹⁸, postule

⁴¹⁵ « Il faut voir représenter Corneille pour en sentir tout l'effet. Les incorrections, les négligences disparaissent alors, et l'on aperçoit le grand peintre qui vivifie un caractère et lui imprime une marche qui ne se dément point » (Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre* [1773], édition dirigée par Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, Paris, 1999, p. 1406). La Harpe établit à propos d'*Horace* qu'il juge par ailleurs comme la pièce la plus réussie de Corneille : « ce sont ces belles créations du génie de Corneille qui couvrent de leur éclat les défauts mêlés à tant de beautés, et qui, malgré le hors-d'œuvre absolu des deux derniers actes, et la froideur inévitable qui en résulte, malgré le meurtre de Camille, si peu tolérable et si peu fait pour la scène, y conserveront toujours cette pièce, moins comme une belle tragédie que comme un ouvrage, qui, dans plusieurs parties, fait honneur à l'esprit humain, en montrant jusqu'où il peut s'élever sans aucun modèle et par l'élan de sa propre force » (Jean-François La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, [1799], Paris, P. Pourrat frères éditeurs, 1839, p. 222-223).

⁴¹⁶ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetz, 1858-1859 ; réédition Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. 3, p. 287.

⁴¹⁷ Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 98.

⁴¹⁸ « Pour la traduction de Boileau, la certitude est désormais acquise : elle fut le dénouement d'un long procès de divulgation indirecte, et comme prudente, sur les frontières de la *Respublica Litteraria*, procès qui commence en 1554-1555 avec l'émergence du texte grec dans le monde de l'imprimé » (Marc Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : la réception européenne du *Traité du Sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle », dans *Héros et orateurs*, *op. cit.*, p. 386). Dans ce chapitre, Marc Fumaroli met en évidence la connaissance que toute la République des Lettres a du traité de Longin, et donc de la notion de sublime, avant 1674. La traduction de Boileau en assurera une divulgation plus populaire et consacra l'utilisation du substantif « sublime » dont n'usent pas en effet les premières critiques de Corneille, qui connaissent la chose mais pas encore le mot.

la valeur de la beauté fautive et l'enthousiasme du public comme fondamentalement constitutifs du sublime. Dans le premier chapitre « Servant de préface à tout l'ouvrage », Longin le définit selon l'effet qu'il produit sur le lecteur ou le spectateur. Affranchi de tout rapport à la raison, il ne persuade pas, mais transporte et enlève l'âme hors de tout raisonnement intellectuel. L'émotion ressentie naît de l'union irrationnelle des beautés et des défauts que théorise le chapitre XXX de l'ouvrage de Longin, « Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser » :

D'exceller dans toutes les autres parties, cela n'a rien qui passe la portée de l'homme ; mais le Sublime nous élève presque aussi haut que Dieu. Tout ce qu'on gagne à ne point faire de fautes, c'est qu'on ne peut être repris ; mais le Grand se fait admirer. Que vous dirais-je enfin ? un seul de ces beaux traits et de ces pensées sublimes qui sont dans les ouvrages de ces excellents Auteurs peut payer tous leurs défauts. Je dis bien plus ; c'est que si quelqu'un ramassoit ensemble toutes les fautes qui sont dans Homère, dans Demosthène, dans Platon et dans tous ces autres célèbres Héros, elle ne feroit pas la moindre ni la millième partie des bonnes choses qu'ils ont dites⁴¹⁹.

Le sublime a le pouvoir de faire apprécier ce que l'analyse objective ferait reconnaître comme défectueux⁴²⁰. Il consacre la supériorité de la liberté créatrice sur le respect des règles et forme ainsi une catégorie critique qui résout enfin le paradoxe du *Cid* :

L'effet de sublime provoqué par l'œuvre est indissociable du génie et de la liberté du créateur et les appréciations quant à ses « défauts » et « irrégularités » sont non pertinentes. C'est ce raisonnement qui est à l'œuvre dans la critique cornélienne lorsqu'elle se charge de réduire à néant les condamnations prononcées lors de la Querelle du *Cid*⁴²¹.

L'étude de la réception critique de la pièce montre en effet de fréquents rapprochements opérés avec le sublime. Lorsque La Bruyère s'attache à définir cette catégorie esthétique, c'est la tragi-comédie de Corneille qui lui sert d'exemple :

⁴¹⁹ Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, dans *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 390-391.

⁴²⁰ « Telle est l'admiration que suscite sur son passage cette raison ardente que même ses échecs et ses fautes, filles de l'enthousiasme, suscitent l'enthousiasme » (Marc Fumaroli, « Crépuscule de l'enthousiasme au XVII^e siècle », art. cit., p. 364). C'est déjà ce que constate Balzac qui, dès 1637 et sans prononcer encore le mot de « sublime », reconnaît dans la pièce de Corneille : « Il y a des beautés parfaites qui sont effacées par d'autres beautés, qui ont plus d'agrément & moins de perfection » (Lettre de M. de Balzac à M. de Scudéry, cité par Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 1093).

⁴²¹ Sophie Hache, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 354.

Quelle prodigieuse distance entre un bel ouvrage et un ouvrage parfait ou régulier ; je ne sais s'il s'en est encore trouvé de ce dernier genre. Il est peut-être moins difficile aux rares génies de rencontrer le grand et le sublime, que d'éviter toutes sortes de fautes. Le *Cid* n'a eu qu'une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l'admiration⁴²².

Le constat de la beauté irrégulière cesse d'être perçu comme problématique dans la mesure où elle fonde l'admiration du public. Alors que les doctes de la Querelle stigmatisaient les manquements de la pièce en refusant d'accorder le moindre crédit à son succès, les commentateurs de la fin du siècle retournent l'équation et se prévalent de l'enthousiasme des spectateurs pour établir sa réussite. Les fautes, loin d'être rédhibitoires, deviennent effet du sublime et, à partir des années 1680, Corneille est reconnu comme l'auteur profane le mieux à même de l'illustrer :

La quantité des références au théâtre de Corneille, le nombre de critiques qui s'y intéressent pendant la seconde moitié du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle ne laissent pas de surprendre, notamment lorsqu'on compare cet engouement à l'intérêt modéré manifesté pour les auteurs profanes comme modèles de sublime ; nous ne relevons par exemple que cinq textes citant des tragédies raciniennes dans cette perspective à la même époque, et un seul concernant *Voiture* ou *La Rochefoucauld*⁴²³.

La catégorie du sublime permet en définitive de comprendre *Le Cid* selon un jugement et des critères esthétiques. L'exégèse cornélienne fait apparaître une réelle concomitance entre la tragi-comédie de 1637 et l'activation de cette notion critique. Ni *Médée*, en 1635, ni *L'Illusion Comique*, en 1636, ni aucune des comédies et tragi-comédies qui les ont précédés ne sont reconnues comme offrant des exemples de sublime. A partir du *Cid*, en revanche, le concept – d'abord investi pour dépasser l'aspect inexplicable de cette pièce particulière – s'étend à tout le théâtre de Corneille et semble en constituer une caractéristique systématique. *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* du père Bouhours forme à cet égard un jalon important dans la démarche critique cornélienne :

La publication en 1687 de *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* de Bouhours représente une rupture dans la critique cornélienne, en ce qu'elle propose pour la première fois à notre connaissance des citations extraites de deux pièces, *Médée* et *Horace*, qui sont en outre explicitement

⁴²² La Bruyère, *Les Caractères*, éd. cit., I, 30, p. 135.

⁴²³ Sophie Hache, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 347.

posées comme modèles de sublime, et non pas seulement comme exemples d'un beau théâtre⁴²⁴.

Le premier, le père Bouhours associe Corneille au sublime. Sa méthode et les exemples qu'il développe seront à sa suite abondamment repris. Boileau les lui emprunte dans la préface qu'il rédige en 1701 au *Traité* de Longin où, cherchant un exemple de sublime, il écrit : « En voici un qui s'est présenté assés heureusement à ma mémoire. Il est tiré de l'Horace de Monsieur de Corneille »⁴²⁵. Il cite le « Qu'il mourût » du vieil Horace pour expliquer que la beauté de cette courte phrase tient à sa grandeur héroïque, à sa simplicité et à son naturel. Dans son article « Sublime » de l'*Encyclopédie*, Jaucourt reprend à son tour les mêmes passages et analyse aussi le « Moi » de Médée et le « Qu'il mourût » du vieil Horace⁴²⁶. *Médée*, *Horace*, *Suréna*, *Cinna* et *Sertorius* sont convoqués à l'appui de ses développements et associent étroitement Corneille au sublime. L'évolution de la critique, au XVIII^e siècle⁴²⁷ et surtout au XIX^e siècle, établit unanimement une telle équivalence. Jean-Baptiste Suard commentant Corneille revisite l'idée que la beauté contient dans ses textes une part d'inexprimable et d'inaccessible :

L'admiration qu'inspiraient ces beautés, hors de proportion avec tout ce qu'elles laissaient derrière elles, était d'autant plus vive, l'étonnement était d'autant plus profond, que les émotions qu'elles excitaient arrivaient à l'âme pour des routes encore inconnues. On ne savait pas encore juger ce qu'on ne venait que d'apprendre à sentir ; Corneille seul possédait le secret des ressorts qu'il savait mettre en mouvement, et se sentait au-dessus de son siècle, autant par les vérités que lui avait révélées son génie, que par les élans sublimes qu'il lui avait inspirés⁴²⁸.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 361-362.

⁴²⁵ Boileau, *Traité du sublime*, préface, éd. cit., p. 339.

⁴²⁶ « Ne doutons point encore que l'orgueil ne prête de la beauté aux deux traits de Corneille. Lorsque des gens animés se parlent, nous nous mettons machinalement à leur place : ainsi quand Nérine dit à Médée, contre tant d'ennemis, que vous reste-t-il ? nous sommes extasiés d'entendre ce *moi* superbe, & répété superbement. L'orgueil de Médée élève le nôtre, nous luttons nous - mêmes, sans nous en appercevoir, contre le sort, & lui faisons face comme Médée. Le *qu'il mourût* du vieil Horace, nous enlève : car comme nous craignons extrêmement la mort, il est certain qu'en nous mettant à la place d'Horace, & nous trouvant pour un moment animés de la même grandeur que lui, nous ne saurions nous empêcher de nous énorger tacitement d'un courage que nous n'avions pas le bonheur de connoître encore » (Chevalier de Jaucourt, article « Sublime », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, volume XV, Lausanne et Berne, Sociétés typographiques, 1765, p. 567). Il est à noter que, dans le cas du chevalier de Jaucourt, les exemples utilisés se constituent presque exclusivement de citations de Corneille. Après une définition du concept, il reconnaît en effet : « C'est dans le poème épique & dans le dramatique qu'il regne principalement. Corneille en est rempli » (*ibid.*, p. 567).

⁴²⁷ « Ce que les Héros de la Fable et de l'Histoire, ont pensé de plus sublime, sembla plus grand & plus sublime encore dans ses vers. Son ame forte s'élevoit au-dessus de tout » (Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, op. cit., p. 31).

⁴²⁸ Jean-Baptiste Suard, *Mélanges de littérature*, op. cit., p. 184-185. Paul Bénichou confirme la lecture romantique : « Les contemporains, à tort ou à raison, admiraient en lui la fougue, l'élan, la chaleur. Saint-

Tout Corneille est sublime après que *Le Cid* en a proposé le premier éclat. Toutefois, la récurrence de cette catégorie critique et son application presque systématique conduisent à s'interroger sur sa pertinence. Que le XVII^e siècle ait trouvé dans cette notion une réponse à sa perplexité face au paradoxe esthétique du *Cid* explique pourquoi l'âge classique accole avec une telle constance l'épithète « sublime » aux textes de Corneille. Mais il semble plus surprenant que le XIX^e siècle – pour qui le manquement aux règles ne saurait plus être problématique – ou le XX^e siècle l'investissent avec le même enthousiasme.

Un premier élément de réponse tient à l'aspect polymorphe du concept. Le sublime classique diffère en réalité du sublime romantique. Fondé sur une appréciation subjective, il obéit à des définitions diverses selon les écoles littéraires ou les auteurs qui l'invoquent. Sylvaine Guyot, qui s'interroge précisément sur la notion de sublime mise à l'œuvre dans les lectures de Corneille, estime que la traduction de Boileau du texte de Longin obscurcit la définition du concept et en souligne l'imprécision⁴²⁹. La Bruyère révèle la même incapacité à définir précisément la notion :

Qu'est-ce que le sublime ? Il ne paraît pas qu'on l'ait défini ; est-ce une figure ? naît-il de figures, ou du moins de quelques figures ? tout genre d'écrire reçoit-il le sublime, ou s'il n'y a que les grands sujets qui en soient capables ? peut-il briller autre chose dans l'épigramme qu'un beau naturel, et dans les lettres familières comme dans les conversations qu'une grande délicatesse ? ou plutôt le naturel et le délicat ne sont-ils pas le sublime des ouvrages dont ils font la perfection ? qu'est-ce que le sublime ? où entre le sublime⁴³⁰ ?

Relevant d'une interprétation personnelle et mouvante, le concept s'adapte aux exigences des différents courants critiques et s'impose comme « la catégorie esthétique la plus

Evremond écrit par exemple que Corneille « enlève l'âme ». (...) Le souvenir de ce Corneille vivait encore chez les romantiques qui, en France et à l'étranger, l'exceptaient volontiers de leurs attaques contre la froideur et la platitude classiques. Le milieu naturel de la tragédie cornélienne a bien été l'enthousiasme » (Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 15-16).

⁴²⁹ « Loin de lui donner une cohérence conceptuelle, la relecture qu'en fait Boileau en accentue les tensions, introduisant le sublime des caractères à côté du sublime du discours, définissant moins le sublime comme grand style que comme émotion, insistant moins sur la *teknè* que sur le merveilleux » (Sylvaine Guyot, « Sublimes cornéliens : une obscurité de la critique romantique », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 231).

⁴³⁰ La Bruyère, *Les Caractères*, éd. cit., I, 55, p. 149-150. Dans l'édition qu'il propose des *Caractères*, Emmanuel Bury explique que le constat de La Bruyère – « il ne paraît pas qu'on l'ait défini » – ne constitue pas un reproche à l'égard de ceux qui ont traité du sublime, mais « la marque d'une parfaite compréhension de la doctrine longinienne : il montre en effet combien le sublime est rebelle à toute définition » (*ibid.*, p. 149).

souvent mobilisée pour caractériser la dramaturgie cornélienne »⁴³¹, au point d'être progressivement perçu comme un stéréotype :

Il faut s'arrêter sur ce mot (...) car il a été abondamment utilisé *a posteriori* pour qualifier tel ou tel aspect du théâtre cornélien. Depuis Boileau s'est développé un véritable lieu commun de la sublimité de l'esprit et des pensées de Corneille qui peuvent s'exprimer dans des vers sublimes, et qui sont prononcés par des personnages eux-mêmes sublimes de magnanimité⁴³².

D'abord rétif à l'analyse, *Le Cid* devient le texte fondateur de la critique cornélienne en autorisant la mise en œuvre du *topos* du sublime. La reprise diachronique du concept, relayé par les différentes générations de commentateurs, engage une première forme d'universalité de la réception : chaque génération la reconnaît dans la tragi-comédie de 1637, avant de l'étendre aux pièces qui lui succèdent. Le sublime apparaît comme un point commun aux exégèses ; ses effets – enthousiasme, ravissement de l'âme, adhésion spontanée – ressentis à l'unanimité appartiennent au même fonds éthique et anthropologique. Chez Corneille, il repose essentiellement sur la grandeur des personnages et sur l'exaltation de leur excellence.

b. Le sublime héroïque

Les définitions raisonnées du sublime proposent trois caractéristiques distinctes : le sublime purement rhétorique, inscrit dans le discours et relevant du style choisi ou des tropes utilisés ; le sublime comme catégorie de jugement afférant à la réception et procurant le ravissement de l'âme qui le caractérise ; enfin, le sublime de caractère à attribuer aux personnages et à leur grandeur. Cette triple compréhension révèle l'étendue de ce concept qui s'ouvre par ailleurs à d'autres champs que la littérature ou que l'activité artistique. La critique, qui l'érige en catégorie d'analyse fondamentale du *Cid*, autorise alors la compréhension de la pièce dans une large perspective de réception et induit que ses retombées dépassent la seule littérature pour s'étendre dans d'autres domaines – éthique, philosophique, moral.

⁴³¹ Sylvaine Guyot, « Sublimes cornéliens : une obscurité de la critique romantique », art. cit., p. 229.

⁴³² Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 272-273.

Le sublime à l'œuvre dans *Le Cid* engage en effet d'autres critères d'appréciation que les axes traditionnels de l'analyse littéraire. Le style, la conformité aux règles et la composition de la pièce se révélant inopérants pour en comprendre la réussite, la force du texte est imputée à l'héroïsme des personnages et au sublime de caractère. L'enthousiasme du public prend sa source dans les actions des protagonistes et dans l'exemplarité de leurs attitudes. Les extraits cités à l'appui du sublime cornélien – le « Moi » de Médée, le « Qu'il mourût » du vieil Horace, le « Soyons amis, Cinna » d'Auguste – n'établissent pas leur beauté sur des effets stylistiques ou sur une force rhétorique que leur concision peinerait à contenir :

L'effet de sublime qu'elles provoquent, précisément ne peut être assimilé à aucune figure en particulier, et leur densité même n'est pas identifiable au ravissement, mais elle est seulement le signe dans le matériel verbal d'une force proprement morale : c'est bien la « grandeur » du personnage qui est la source du sublime⁴³³.

Les extraits préalablement cités sont pourtant ceux que l'on convoque invariablement pour illustrer le sublime rhétorique mis en œuvre par Corneille. Les célèbres répliques de Médée et du vieil Horace exemplifient pour de nombreux critiques, nous l'avons vu, la force stylistique du dramaturge. L'absence de variété des extraits et leur extrême brièveté sont cependant éclairantes : ces seuls passages repris comme preuves du sublime stylistique induisent qu'aucun autre ne convient et que la beauté qui se dégage des œuvres a en réalité d'autres origines. Ils invitent à repenser l'essence du sublime cornélien et à en attribuer la source non au travail du vers, mais à l'héroïsme qu'ils expriment. L'affirmation orgueilleuse de Médée, le sacrifice attendu par le vieil Horace ou la clémence d'Auguste séduisent en effet par ce qu'ils révèlent de force et de grandeur :

La sélection des exemples de sublime empruntés à Corneille glisse indéniablement vers une compréhension à la fois éthique et thématique du sublime, qui devient ainsi le lieu de *l'héroïsme* : affirmation orgueilleuse du « moi » qui défie le monde et la mort, aussi bien dans les propos de Médée, que dans ceux du vieil Horace⁴³⁴.

Par ailleurs, les vers que l'on retient du *Cid* et qui s'inscrivent dans le même patrimoine collectif marquent la mémoire en illustrant la grandeur de Rodrigue. « A vaincre sans péril

⁴³³ Sophie Hache, *La Langue du Ciel*, op. cit., p. 377.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 380.

on triomphe sans gloire », « Je suis jeune, il est vrai... » ou « Paraissez Navarrais, Mores et Castellans » manifestent son héroïsme. Transmis de génération en génération, ils fondent la célébrité du texte sur l'excellence de son protagoniste et montrent que l'instance réceptrice s'enthousiasme davantage pour les qualités des personnages que pour les effets stylistiques de Corneille⁴³⁵. Si Saint-Evremond écrit que « Corneille se fait admirer par l'expression d'une grandeur d'âme héroïque, par la force des passions, par la sublimité du discours »⁴³⁶, les jugements de Louis Charpentier⁴³⁷ ou de Claude Dorat⁴³⁸ réduisent quelques décennies plus tard au seul héroïsme le sublime des textes. Au XIX^e siècle, Georges Longhaye établit ainsi que ce sont « les héros de Corneille, les personnages de ses chefs-d'œuvre, [qui] nous intéressent ou nous transportent »⁴³⁹. Après lui, Emile Deschanel et Ferdinand Brunetière attribuent pareillement à l'héroïsme la réussite de la tragi-comédie :

Et voilà ce qui fit le grand succès du *Cid* : ce fut tout cet amour et tout cet héroïsme, tant de passion et tant d'idéal, tant de tendresse et de vertu, tant de grandeur et tant de grâce ; et ces teintes familières et douces, mêlées aux grands coups pathétiques ; voilà ce qui ravit la France : l'enthousiasme passa de la ville à la Cour, de Paris aux provinces et à toute l'Europe⁴⁴⁰.

Nous aimons en Chimène, et surtout en Rodrigue, leur obstination, leur opiniâtreté généreuse à les vouloir concilier ; et ce que nous admirons le plus, dans cette situation extraordinaire, c'est l'héroïsme de volonté qui les élève au-dessus d'eux-mêmes⁴⁴¹.

⁴³⁵ Le style de Corneille est du reste fréquemment condamné par ses commentateurs : Voltaire, mais aussi Houdar de la Mothe ou Sébastien Mercier jugent ses vers pompeux et parfois lourds. François Guizot écrit : « Mais cet ébranlement, suscité en nous par des beautés si hautes, déguise quelquefois des défauts réels qu'après un examen plus calme il est impossible de ne pas apercevoir » (François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 217). Gustave Lanson, plus nuancé, dénonce les archaïsmes et reconnaît une écriture plus vibrante que véritablement musicale (voir *Corneille*, op. cit., p. 145 à 165). André Gide enfin, d'après le témoignage de Jean Schlumberger, le trouve « illisible » (Jean Schlumberger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1936, tome V, p. 162).

⁴³⁶ Saint-Evremond, « Jugement sur quelques auteurs français », dans *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966, tome IV, p. 343.

⁴³⁷ « Ce que les Héros de la Fable et de l'Histoire, ont pensé de plus sublime, sembla plus grand & plus sublime encore dans ses vers. Son ame forte s'élevait au-dessus de tout » (Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, op. cit., p. 31).

⁴³⁸ « Corneille était sûr d'intéresser, en mettant sur la scène des caractères et des événements qui entretenaient les âmes dans ce Patriotisme courageux et guerrier, qui jetait encore quelques étincelles. Il lui fallait un siècle d'énergie, de grandeur, & pour ainsi dire, proportionné à son imagination » (Claude Dorat, « Quelques idées sur Corneille », art. cit., p. 42).

⁴³⁹ Georges Longhaye, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Retaux-Bray, 1895, p. 35.

⁴⁴⁰ Emile Deschanel, *Le Romantisme des Classiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 125.

⁴⁴¹ Ferdinand Brunetière, *Epoques du théâtre français (1636-1850). Conférences de l'Odéon*, Paris, Hachette, 1896, p. 23.

Paul Bénichou, évoquant les « grandes âmes » du théâtre cornélien, écrit à son tour que « chez toutes s'épanouit la même forme glorieuse et ostentatoire du sublime, le même étalage des puissances du moi, le même grandissement moral de l'orgueil et de l'amour »⁴⁴². Antoine Adam, enfin, assure que « Le *Cid* fit connaître des héros qui étaient en même temps des hommes. Des hommes capables de vouloir. (...) La beauté du *Cid* est dans cet effort de ses personnages vers l'héroïsme le plus authentique »⁴⁴³. Le sublime du *Cid* repose sur la force glorieuse de Rodrigue. Il est conditionné à cette affirmation de l'identité héroïque dont la critique littéraire reconnaît largement les manifestations dans la tragi-comédie comme dans le reste du théâtre de Corneille. Elle postule la grandeur du personnage par la démonstration de sa valeur éthique et par l'expression d'un « je » qui le place au-dessus du monde⁴⁴⁴.

Or, l'affirmation de soi vécue par le personnage est aussi un reflet de la nôtre. Le héros dramatique est un être dédoublé : idéal par ses capacités héroïques, il est aussi notre représentant sur scène. Ainsi, le sublime du « Moi » ou du « Qu'il mourût », pour extrêmes qu'ils soient dans leur manifestation littéraire, renvoie à des situations connues de chacun : la solitude ou les exigences du devoir patriotique. Elles déterminent la valeur commune des sentiments ou des situations évoqués dans ces extraits. L'héroïsme qui les suscite relève de problématiques et des questionnements universels⁴⁴⁵. S'associant à des considérations morales, anthropologiques et sociales, il invite à réfléchir à ses propres actions et à élaborer un idéal de conduite :

Les héros et les idoles continuent à désigner, de civilisation en civilisation, une classe de surhommes dans laquelle chacun projette ses rêves et puise ses modèles⁴⁴⁶.

En circonscrivant à travers Rodrigue les grandes caractéristiques de l'homme, de son fonctionnement et de ses constantes, *Le Cid* étend l'engouement de son public au-delà du plaisir strictement littéraire. La valeur universelle de la question humaine, comprise par

⁴⁴² Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, op. cit., p. 19.

⁴⁴³ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle I*, op. cit., p. 510-511.

⁴⁴⁴ Dans le premier XVII^e siècle, le sublime est du reste assimilé à une qualité de l'âme et relève des domaines théologique et éthique. Sa dimension rhétorique n'intervient que plus tard, lorsque Boileau traducteur de Longin en propose une première définition.

⁴⁴⁵ « Le héros n'est toujours qu'un moi collectif doté de toutes les qualités les plus hautes » (Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros. Essai d'une interprétation psychanalytique du mythe* [1909], Paris, Payot, 2000, p. 94).

⁴⁴⁶ Violette Morin, article « Héros et idoles », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Editions Encyclopaedia Universalis, 1995, tome 11, p. 372.

Corneille⁴⁴⁷, intéresse chaque génération de lecteurs, de spectateurs et de critiques. Elle engage le processus d'identification et de reconnaissance par lequel l'auditoire s'attache au héros. Du XVII^e au XXI^e siècles, la grandeur héroïque de Rodrigue suscite une admiration unanime :

Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Si Boileau n'avait pas été guidé par la rime, il eût pu écrire avec autant et plus de raison que tout Paris avait pour Rodrigue les yeux passionnés de Chimène. Et s'il écrivait aujourd'hui, il ne serait peut-être pas étonné de voir que cette admiration ne s'est pas démentie depuis trois siècles et demi⁴⁴⁸.

Chaque époque salue en Rodrigue un héros selon son goût⁴⁴⁹. Son excellence, mesurée au sacrifice de soi, à la victoire contre le Comte puis contre l'ennemi et à l'amour de Chimène, emporte un engouement permanent⁴⁵⁰. L'universalité des épreuves traversées comme la capacité à les surmonter expliquent que Rodrigue soit fréquemment pris comme modèle :

Tel est ce personnage de Rodrigue, une des expressions les plus hautes, et en même temps les plus vraies, à nos yeux, de la nature humaine. Sachons gré à Corneille de l'avoir fait héroïque pour élever nos âmes, mais remarquons aussi comme il a compris que le héros, pour nous servir de modèle, devait rester dans les limites de l'humanité, et comme il a su le rapprocher de nous en donnant à ses vertus la consécration de la souffrance et du malheur⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ A propos de Rodrigue et Chimène, il écrit : « Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux » (Corneille, *Discours de la tragédie*, éd. cit., p. 145-146, nous soulignons).

⁴⁴⁸ Olivier Hatzfeld, *Les Enfants de Rodrigue*, Paris, José Corti, 1989, p. 11.

⁴⁴⁹ « Le héros cornélien, dans sa démesure farouche, dans sa volonté impénitente de se soumettre les choses et les hommes, ressemble en frère à celui de ce temps » (Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 30).

⁴⁵⁰ « La ressemblance avec la vie, c'est en effet ce qui rendra cette pièce éternellement nouvelle. Le même charme qui attirait nos pères nous y attire nous-mêmes, quoique nous n'ayons plus le tour d'imagination de l'époque, qui faisait aimer jusqu'aux défauts d'une si charmante nouveauté » (Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 105). Ralph Albanese établit clairement, dans *Corneille des Romantiques*, que ce sont bien les valeurs humaines et héroïques qui portent pour Désiré Nisard l'universalité du *Cid* : « Le critique entrevoit, dans le théâtre cornélien, un universalisme humaniste puisque les diverses tragédies s'adressent à la fois aux jeunes et aux gens plus âgés pour des raisons différentes. Si l'on admet que ce théâtre se définit par la lutte d'éléments antagoniques – entre les personnages et leurs sentiments contradictoires – on pourra, dès lors, s'identifier aux protagonistes car, bien que poussés à l'extrême, leurs conflits restent universels » (Ralph Albanese, « Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », dans *Corneille des Romantiques*, op. cit., p. 205).

⁴⁵¹ Alexandre Lecœur, *La Vérité chez Pierre Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*, op. cit., p. 19-20.

L'enthousiasme de l'auditoire pour l'héroïsme de Rodrigue se double de l'intérêt des critiques.

L'héroïsme, qu'il soit nommé volonté, générosité ou orgueil, s'établit durablement comme catégorie de la critique cornélienne. Au XX^e siècle, chaque étude apporte ainsi différents éclairages à cette donnée de base, en l'associant à une dimension courtoise et amoureuse (Octave Nadal⁴⁵² ou Marc Fumaroli⁴⁵³) ou en le concevant dans une problématique politique (Georges Couton et Michel Prigent, pour qui *Le Cid* met en œuvre un héroïsme d'Etat, dans lequel le héros fonde sa valeur en se mettant au service du roi⁴⁵⁴). Serge Doubrovsky place également l'héroïsme au fondement d'une analyse qui associe aux pièces de Corneille le schéma hégélien du maître et de l'esclave⁴⁵⁵. Critère du commentaire littéraire ou élément d'appréciation du public, l'héroïsme se lie de manière permanente à la réception du *Cid* et constitue l'ancrage universel fondateur de la mythification du texte. Aux lectures impériales, morales, patriotiques ou résistantes de la tragi-comédie s'ajoute la valeur paradigmatique de l'héroïsme de Rodrigue. La critique a formé, pour comprendre l'originalité du *Cid*, les catégories critiques du sublime et de l'héroïsme : c'est à travers elles désormais que tout le théâtre de Corneille ne cesse d'être pensé. Le texte mythique emporte l'adhésion grâce aux qualités surhumaines de son personnage principal. Plus largement même, l'ensemble de la littérature dramatique du XVII^e siècle, influencée par la dimension légendaire de la tragi-comédie et par le mythe plus précis du « héros cornélien » conçu d'après Rodrigue, est lue et comprise en regard des catégories critiques attachées à l'œuvre cornélienne et fonde l'importance de l'héroïsme tel que le met en œuvre le protagoniste du *Cid*.

⁴⁵² « Avec Rodrigue, l'héroïsme chevaleresque, sans rien perdre de ses vertus primitives, se tourne résolument vers l'être aimé » (Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, op. cit., p. 165). L'ensemble de la thèse d'Octave Nadal part d'ailleurs de ce nouvel héroïsme, défini en association avec l'amour, et en cherche les développements dans les autres pièces envisagées d'après la matrice du *Cid*.

⁴⁵³ « Dans *Le Cid* l'amour devient le moteur, et la perte du bonheur le principe actif de la genèse du héros, et du couple héroïque » (Marc Fumaroli, « Pierre Corneille fils de son œuvre », art. cit., p. 44).

⁴⁵⁴ Dès l'introduction, le lien entre politique et grandeur héroïque est établi : « La politique et la tragédie relèvent l'une et l'autre d'un même ordre, celui de la grandeur. La notion de grandeur est en effet un thème majeur chez Corneille : Rodrigue est grand dans le succès, Auguste grand dans le pardon, Cléopâtre grande dans la haine, Œdipe grand dans le malheur, Sophonisbe grande dans la défaite, Eurydice et Suréna grands dans la mort. L'univers cornélien est avant tout celui de la grandeur » (Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, op. cit., p. 19).

⁴⁵⁵ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit.

DEUXIÈME PARTIE

LA PERFECTION HÉROÏQUE DE
RODRIGUE : À L'ORIGINE DU « HÉROS
CORNÉLIEN »

A. RODRIGUE, LE HÉROS IDÉAL DU XVII^E SIÈCLE

Nous avons terminé notre première partie en analysant la dimension sublime du personnage de Rodrigue et en constatant qu'elle repose essentiellement sur son héroïsme. Son statut de héros, qui touche l'auditoire de manière universelle, autorise une projection de l'idéal humain à toutes les époques. C'est la raison pour laquelle Rodrigue traverse les âges avec le même succès de réception et en devenant lui-même « une figure fondamentale, un mythe, un archétype »¹.

C'est à présent la relation de Rodrigue à l'héroïsme que nous voudrions interroger, plus précisément la façon dont les instances réceptrices ont perçu ce rapport. Au-delà du constat d'une mythification du texte de Corneille et de son personnage principal, la question se pose de comprendre pourquoi spectateurs et lecteurs goûtent l'héroïsme de Rodrigue au point d'en faire un élément fondamental de toute la critique et de toute la réflexion cornéliennes. Un premier élément de réponse réside dans la concordance qui s'établit entre les représentations collectives et théoriques du héros au début du XVII^e siècle et le personnage de Rodrigue. Nous verrons dans un premier temps qu'il actualise en effet un désir héroïque et propose une image de l'héroïsme parfait. Cette incarnation, reposant sur des critères que nous découvrirons difficiles à conjuguer, se révèle relativement rare ; elle explique pourquoi l'adhésion du public des années 1630 se cristallise presque exclusivement autour de ce personnage.

Cependant, une autre voie explique cet enthousiasme. Elle peut de prime abord sembler paradoxale par rapport à la première et elle constitue en réalité l'une des spécificités de la réception du personnage de Rodrigue. Il s'agit de la permanence de son inscription dans une époque historique datée. En effet, en même temps qu'il se réactualise et s'universalise, que sont reconnues au fil des générations ses qualités de héros, Rodrigue ne cesse d'être considéré comme un personnage typiquement issu de l'époque de Louis XIII, quel que soit le moment auquel la pièce est lue ou commentée. Sa réception s'accompagne ici d'une forme de nostalgie et fait de lui le représentant d'un temps idéal et révolu. Il importe alors de comprendre et d'expliquer comment cette idée d'une inscription

¹ Olivier Hatzfeld, *Les Enfants de Rodrigue*, op. cit., p. 48.

historique précise peut être compatible avec celle de son universalité et d'un personnage dont est reconnue au contraire l'aptitude à traverser le temps.

Ces deux caractéristiques donnent à Rodrigue une place prééminente dans la réflexion critique autour de l'héroïsme chez Corneille. Elles servent notamment à forger l'idée stéréotypée du « héros cornélien », à constituer une image paradigmatique qui invalide peu à peu toutes les autres représentations héroïques. Nous verrons dans un troisième temps que l'image dessinée par Rodrigue est progressivement considérée comme l'expression de l'idéal humain du premier XVII^e siècle. En le fondant comme un exemple indépassable, la réception et la critique l'imposent comme une référence qui oriente fortement la lecture du théâtre classique et la compréhension des goûts et des mentalités du siècle de Louis XIII.

I. Identité du héros à l'époque de Louis XIII

Nous nous proposons dans un premier temps de définir les grands traits du personnage héroïque tel que le conçoit le XVII^e siècle, afin de pouvoir y confronter l'image de Rodrigue. Comment l'image idéale et d'abord théorique du héros se définit-elle ? Quelles caractéristiques communes la société sous Louis XIII confère-t-elle à l'idée de l'homme parfait ? Et en quoi ces caractéristiques sont-elles en correspondance avec l'homme et les mentalités des années 1630 ? On reconnaîtra que les grands traits du héros au XVII^e siècle sont pour l'essentiel identiques à ceux que les récits mythologiques ou épiques leur prêtent. La force, la bravoure, la démesure avec laquelle elles se manifestent ressuscitent dans le héros des premières décennies du siècle les qualités de ses modèles passés. Cependant, une part plus spécifique au XVII^e siècle apparaît dans le rapport du héros à Dieu et dans la place accordée au sentiment amoureux dans la constitution même de la valeur héroïque.

1. Le héros face à l'honnête homme

Le XVII^e siècle trace l'idéal du comportement humain en suivant deux lignes majeures : l'honnêteté d'une part, l'héroïsme d'autre part. La confrontation de leurs composantes permet de circonscrire les attentes liées à l'un ou à l'autre des deux modèles.

Celui de l'honnête homme, inscrit dans la tradition courtoise et mis en place dès le XVI^e siècle, s'élabore sur des critères exigeants mais accessibles :

Il était fait de contrastes, mais si habilement ajustés qu'il finissait par présenter une harmonie parfaite : conciliation entre la sagesse antique et les vertus chrétiennes, entre les exigences de la pensée et celles de la vie, entre l'âme et le corps, entre le journalier et le sublime (...). Une telle obligation demande un héroïsme discret ; et l'honnête homme ne semble toute grâce que parce qu'il règle sa force intérieure et la dépense en harmonies².

A la Renaissance, de nombreux ouvrages ont cherché à définir l'idéal social de l'honnêteté³. L'entreprise s'est poursuivie au XVII^e siècle : présentés sous la forme de traités de civilité, ces textes affirment la possibilité d'atteindre l'honnêteté dans la mesure où ses exigences restent humaines :

Nous disons donc naturellement et universellement, avec les philosophes et les théologiens, que cette sagesse humaine est une droiture, belle et noble composition de l'homme entier, en son dedans, son dehors, ses pensées, paroles, actions, et tous ses mouvements : c'est l'excellence et perfection de l'homme comme homme⁴.

L'existence de ce paradigme social permet que se distingue et que se radicalise à la même époque un second modèle humain : celui du héros. La définition archétypale de sa personnalité s'établit alors sur la démesure de ses actions et de ses vertus. Face à un modèle réalisable se forme une image inaccessible :

Le héros est celui qui se distingue des autres hommes par ses actions qui sont de valeur extraordinaire, ainsi que par sa grandeur d'âme. Il est le

² Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Fayard, 1961, p. 299.

³ Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan* (trad. Gabriel Chappuis revue par Alain Pons, Paris, GF Flammarion, 1991), fait figure de précurseur dans cette entreprise et établit dès 1528 les caractéristiques du courtisan exemplaire. Il est suivi au XVII^e siècle par les textes de Giovanni Della Casa, *Galatée, ou des manières* (trad. de Jean de Tournes (1598) revue par Alain Pons, Paris, Quai Voltaire, 1988), de Jacques Du Bosc, *L'Honneste femme* (Paris, J. Jost, 1632-1636) ou encore de Nicolas Faret dont l'ouvrage *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la Cour* remporte un vif succès (Paris, T. Du Bray, 1630). D'autres ouvrages sont à mentionner : Puget de la Serre, *Le Bréviaire des Courtisans*, Bruxelles, chez François Vivien, 1631 ; François de Grenaille, *L'Honneste fille*, Paris, J. Paslé, 1639-1640 et *L'Honneste garçon*, Paris, Toussaint Quinet, 1642 ; René Bary, *L'Esprit de cour ou les conversations galantes*, Paris, Charles de Sercy, 1662, Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Paris, 1671, etc.

⁴ Pierre Charron, *De la Sagesse*, éd. B. de Negroni, « Corpus », 1986, p. 32 ; cité par Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 50.

garant de la force, de l'honneur et de la gloire d'une civilisation. La démesure est une condition essentielle⁵.

Les héros incarnent l'expression extrême des qualités et des valeurs. La définition que Baltasar Gracián en donne en 1637⁶ repose sur vingt caractéristiques nécessaires. L'ouvrage, destiné à un public d'aristocrates, établit la grandeur du héros implicitement apparenté à la noblesse. Le succès du texte, beaucoup lu et plusieurs fois réédité⁷, atteste d'une concordance de vues entre l'idéal des Grands et le personnage héroïque.

Chaque chapitre du traité développe successivement l'une des vingt composantes indispensables à l'héroïsme, leur titre étant déjà l'occasion d'affirmer une nature hyperbolique : « Un Cœur de Roi » (chapitre 4), « Un Goût remarquable » (chapitre 5), « Le Meilleur avec éminence » (chapitre 6), etc. Puis l'analyse plus précise, usant pareillement de tournures élogieuses, établit à son tour la démesure comme une constante héroïque. « Un Héros qui s'éveille doit avoir la splendeur d'un soleil levant » écrit Gracián au chapitre 16⁸ ; « Celui qui incarne la suprématie en toutes choses – il n'est même plus question ici de grandeur – devient un miroir universel »⁹. Les définitions expriment un excès de qualités. Dans le dernier exemple est également mise en valeur la seconde composante essentielle de l'héroïsme : l'admiration. Est héroïque celui qui s'offre à la contemplation des autres hommes et qui les incite à le prendre en exemple : « La plupart des Héros n'ont pas eu d'enfants, donc pas d'héritiers naturels. Mais ils n'ont pas manqué d'imitateurs »¹⁰. Le passé composé retire à l'assertion la tournure gnomique que lui conférerait le présent de vérité générale de nos précédents extraits. Il inscrit la remarque dans une réalité historique, celle d'un passé récent dont l'observation permet d'établir des constats. Ici, la formulation retenue invite à envisager le héros comme un être réel, ayant connu des représentations concrètes. Et c'est de l'analyse de ces incarnations que l'auteur

⁵ Stéphanie Bélanger, « Le héros guerrier et le martyr chrétien : retour sur le merveilleux au théâtre français du début du XVII^e siècle », dans *Le Merveilleux au Grand Siècle*, actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature tome III, David Wetsel et Frédéric Canovas (dir.), Biblio 17, 2003, p. 203.

⁶ Baltasar Gracián, *Le Héros*, Paris, Gallimard, « Le Cabinet des Lettrés », 2000.

⁷ On compte ainsi, outre l'édition de 1637, une édition de 1645 intitulée *L'Héros de Laurens Gracian gentil-homme arragonois* [sic], Paris, veuve Pierre Chevalier, 1645 ; le XVIII^e siècle en compte plusieurs également (Amsterdam, 1725 ; Paris, Noël Tissot, 1725 et 1781 ; Rotterdam, Jean Hofnout, 1729) qui témoignent de la permanence d'intérêt pour l'ouvrage. Il est à noter qu'on dénombre au moins sept éditions pour le XX^e siècle (Paris, André Tournon, 1937 ; Paris, Champ Libre, 1973 et 1980 ; Paris, Gérard Lebovici, 1989 ; Paris, Ivrea, 1995 ; Arles, Sulliver, 1996 ; Paris, Gallimard, 2000).

⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

tire son assertion : les héros n'ont pas de descendants physiques, mais de nombreux admirateurs de leurs actions et de leurs vertus.

Plusieurs autres indices présents dans l'ouvrage traduisent la croyance en un héroïsme observable car réel. Selon Gracián, les qualités héroïques ne sont pas condamnées à une simple existence théorique ou littéraire. L'homme, pourvu des dispositions et des aptitudes nécessaires, peut prétendre les atteindre. A cet effet, l'auteur donne un certain nombre d'orientations aux lecteurs pour devenir puis rester un héros ; le chapitre XIX conseille ainsi une forme de prudence, invite à commettre quelque faux pas pour éviter la nuisance que peut être pour soi-même et pour les autres une perfection absolue. L'ouvrage s'apparente alors aux traités d'honnêteté, mais en proposant ici les lignes de conduite pour être un héros. Cependant, nous verrons un peu plus loin que la conscience de l'extrême difficulté à être un héros provoque parfois des confusions entre exemples réels et exemples littéraires, ce dont a bénéficié le personnage de Rodrigue.

Etre imité marque la différence entre l'honnête homme et le héros et entérine la supériorité de ce dernier. L'honnêteté exige, en ne se piquant de rien, une forme de modestie qui ne s'accommoderait pas de l'éclat de l'admiration. L'honnête homme existe dans une sphère sociale où il se doit de respecter la place de ses semblables. Le héros, en revanche, est au-dessus des autres hommes. Sa prééminence, signifiée par ses qualités démesurées, provient également d'une trinité que l'imaginaire du XVII^e siècle établit clairement : valeur épique, magnanimité et amour.

2. Portrait du héros en chef de guerre : l'héroïsme épique

L'imaginaire collectif accorde au héros une capacité militaire hors norme et reconnaît les armes comme le lieu privilégié de la réalisation héroïque :

Le chef de guerre – prince du sang ou grand seigneur – est véritablement, pour les Français du XVII^e siècle, un être d'élection, habité par une force extraordinaire, et capable d'accomplir des exploits humainement impossibles¹¹.

La surhumanité caractéristique de l'essence héroïque se décline en premier lieu dans le courage et la valeur militaire qui rendent capables de hauts faits. L'action guerrière est

¹¹ Jacques Morel, « L'Héroïsation des grands chefs de guerre en France au XVII^e siècle », dans *Revue des Sciences Humaines*, janvier-mars 1966, p. 5.

strictement associée à la constitution de l'héroïsme au point que La Bruyère définit le héros comme « d'un seul métier, qui est celui de la guerre, [alors] que le grand homme est de tous les métiers, ou de la robe, ou de l'épée, ou du cabinet, ou de la cour »¹². C'est avant tout la grandeur de l'action, l'énergie au combat et la victoire qui fondent l'héroïsme. Lucien Braun, dans l'article qu'il rédige sur la « Polysémie du concept de héros », souligne ainsi que c'est l'acte à l'exclusion de tout autre chose qui permet d'y prétendre : « L'énormité dans la pensée, ou dans la sagesse, ou dans l'amour, voire dans la création, n'est pas héroïsme »¹³. La démesure épique, le courage et la fermeté d'âme font le héros au cœur des périls de l'action.

Au XVII^e siècle, l'image la plus traditionnellement associée à celle du guerrier n'est pourtant pas d'abord celle du héros, mais celle du roi. Le monarque, chef de guerre « qui participe au mythe nobiliaire de l'héroïsme glorieux »¹⁴, est une pure incarnation de l'héroïsme. Jacques Morel rapporte à propos d'Henri IV qu'« à ce roi rien n'est impossible. Et d'abord, comme il faut s'y attendre, il est présenté comme un héros-guerrier invincible, tel le François I^{er} des grandes années, qui paie de sa personne, et dont la rude énergie fait plaisir à voir »¹⁵. L'incarnation du souverain en héros tient au double motif de sa charge de chef des armées et de son élection divine, qui lui vaut de bénéficier de capacités exceptionnelles. Les textes à la gloire du roi célèbrent ainsi le pouvoir de l'image du héros-souverain ou encore son don d'ubiquité :

L'efficacité de la simple présence tient du miracle. Tous les moyens sont employés pour mettre en évidence une présomption de pouvoir surnaturel en la personne du chef (...). Cette rapidité, cette ubiquité, cette capacité étonnante à retourner la situation supposent, ou que les rois sont précisément des demi-dieux, ou que plutôt l'admiration du public imagine auprès d'eux la présence de forces surnaturelles semblables à ces figures de pierre qui veilleront un jour sur leur tombeau¹⁶.

Pour Jacques Morel, le prince est un héros épique mais dont la valeur militaire ne serait que l'un des constituants de la personnalité royale. D'autres définitions en revanche,

¹² La Bruyère, *Les Caractères*, éd. cit., II, 31, p. 167-168.

¹³ Lucien Braun, « Polysémie du concept de héros », dans *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et Louis XIII*, actes du colloque de Strasbourg des 5 et 6 mai 1972, II, 30, p. 22.

¹⁴ Jean-Marie Constant, « Littérature et construction politique : le héros de la Ligue à la Fronde », dans *Epopée et mémoire nationale au XVII^e siècle*, actes du colloque tenu à l'Université de Caen (12-13 mars 2009), Francine Wild (dir.), Centre de Recherche Laslar, Université de Caen Basse-Normandie, 2011, p. 19.

¹⁵ Jacques Morel, « Henri IV et ses poètes », dans *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et Louis XIII*, op. cit., p. 217-218.

¹⁶ Jacques Morel, « L'Héroïsation des grands chefs de guerre en France au XVII^e siècle », art. cit., p. 7-8.

comme celle que propose F.-E. Sutcliffe dans *Guez de Balzac et son temps*, inversent la hiérarchie des valeurs. L'héroïsme préexiste alors à la grandeur souveraine et la dépasse, choisissant de s'incarner ou non dans la personne d'un roi :

Le héros, *prince ou grand*, par la place qu'il occupe dans cette hiérarchie qui va du plus humble des mortels à la divinité elle-même, place qui est considérée comme étant beaucoup plus proche du sommet que du pied de l'échelle, empiète sur le pouvoir qui, rigoureusement, n'appartient qu'à Dieu seul, et s'attribue des moyens d'action que ne comporte pas la condition humaine. Il se fait volonté quasi divine ; il lui suffit de vouloir pour que le succès de ses entreprises soit assuré, et l'instrument de cette action idéale, c'est la réputation, ou plus exactement l'autorité qu'elle lui vaut¹⁷.

La confrontation des tentatives de définitions respectives de Jacques Morel et de F-E Sutcliffe témoigne de la porosité des frontières entre souveraineté et héroïsme. S'il n'est pas possible de trancher entre l'inclusion de caractéristiques royales dans le héros ou, au contraire, de traits héroïques chez le monarque, c'est que l'une comme l'autre de ces deux figures d'autorité s'imposent par l'idée de grandeur et de domination qu'elles dégagent. Le héros, sur le champ de bataille puis de retour à la vie civile, occupe un statut à part : il est supérieur au reste de la communauté à qui il sert d'exemple et proche du statut royal pour lequel la tragédie du XVII^e siècle nous montre à quel point il peut constituer une menace¹⁸.

Les rapports politiques tendus entre roi et héros s'enracinent en premier lieu dans cette proximité de caractère qui légitime l'ascension du héros vers les sphères du pouvoir et, nécessairement, fragilise la position du monarque. La grandeur, l'aptitude à commander et le courage physique sont leur apanage commun.

3. *Le héros au service de Dieu : l'héroïsme éthique*

A la définition de l'héroïsme physique s'ajoute la magnanimité décrite par Aristote et formant « la basse continue »¹⁹ de la composante éthique de l'idée de héros. Les qualités

¹⁷ F.-E. Sutcliffe, *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, Nizet, 1959, p. 133. Nous soulignons.

¹⁸ C'est le cas, pour ne citer que des pièces contemporaines du *Cid*, dans *Alcionée* de Du Ryer ou dans *Le Comte d'Essex* de La Calprenède, toutes deux jouées en 1637. Les deux héros éponymes se voient persécutés par le pouvoir royal car leurs victoires ou leur force de caractère constituent une menace. On refuse à Alcionée le droit d'épouser la princesse Lydie malgré son statut de vainqueur et de défenseur du pays ; et le comte d'Essex se retrouve en prison pour avoir exprimé hautement qu'il ne craint pas la reine Élisabeth.

¹⁹ Marc Fumaroli, « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », *Héros et orateurs, op. cit.*, p. 323.

du magnanime s'apparentent en effet à certains de ses traits : il est celui qui estime mériter de grandes faveurs et qui en est digne ; qui, dédaigneux du pouvoir ou de la richesse, ne cherche que l'honneur ; et qui, courageux, bienfaisant, se montre mesuré devant les humbles et éclatant devant les grands²⁰. « Au magnanime », résume Aristote, « revient ce qu'il y a de grand dans chaque vertu »²¹. La magnanimité telle que la circonscrit le philosophe grec se décompose de fait en deux attitudes. La première, *magnitudoanimi*, est une qualité offensive reposant sur l'ambition, le courage et un sens fort aiguisé de l'honneur. La seconde, *magnanimitas*, correspond davantage à une philosophie contemplative capable de maîtrise de soi et d'impassibilité devant les vicissitudes de la fortune. C'est de la conciliation de ces deux positions que naît l'héroïsme. L'union de la grandeur épique et de la sagesse morale invente dans le premier XVII^e siècle la possibilité d'une perfection équilibrée entre les domaines physique et spirituel. Le service de Dieu, que l'on veut comprendre – en réaction aux théories de Machiavel²² – comme un appel à l'héroïsme s'associe à la grandeur épique pour manifester l'excellence humaine. Agir et se battre par dévotion, mettre en œuvre ses plus grandes qualités, chercher l'excellence ou la perfection pour soi-même sont des moyens de se montrer digne de Dieu.

C'est précisément ce que Bossuet signifie dans le portrait du prince de Condé. Dans son « Oraison funèbre », il nous enjoint de voir « dans un prince admiré de tout l'univers que ce qui fait les héros, ce qui porte la gloire du monde jusqu'au comble, valeur, magnanimité, bonté naturelle, voilà pour le cœur ; vivacité, pénétration, grandeur et sublimité de génie, voilà pour l'esprit, ne seraient qu'une illusion si la piété n'y était jointe »²³. Toute l'excellence du Prince est légitimée par la foi et il n'est pas de héros qui ne se soit d'abord dévoué à Dieu. La fonction de Bossuet et les circonstances d'écriture de son texte ne doivent pas masquer le fait que la grandeur n'est plus comprise au XVII^e siècle sans une dimension religieuse, ou au moins spirituelle.

²⁰ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. Richard Bodéüs, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, « 6. La magnanimité », p. 196-206.

²¹ *Ibid*, 6. 2. p. 198.

²² « La religion païenne ne défiait que des hommes d'une gloire terrestre, des capitaines d'armées, des chefs de république. Notre religion glorifie plutôt les humbles, voués à la vie contemplative que les hommes d'action. Notre religion place le bonheur suprême dans l'humilité, l'abjection, le mépris des choses humaines ; et l'autre, au contraire, le faisait consister dans la grandeur d'âme, la force du corps et toutes les qualités qui rendent les hommes redoutables. Si la nôtre exige quelque force d'âme, c'est plutôt celle qui fait supporter les maux que celle qui porte aux fortes actions » (Nicolas Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, éd. Edmond Barincou, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 519, livre II, 2).

²³ Bénigne Bossuet, « Oraison funèbre du prince de Condé », dans *Oraisons funèbres*, éd. Jacques Truchet, Classiques Garnier, Paris, 1998, p. 371.

L'héroïsme du Grand Siècle acquiert une composante éthique qui le distingue du héros mythologique et guerrier et qui accentue encore sa perfection :

Le héros est l'homme qui se distingue des autres par sa force d'âme, tremplin indispensable à toutes sortes d'exploits hors du commun. Il se différencie par sa conduite, une façon d'agir anormale, voire asociale. Sur le plan religieux, le héros recherche l'anéantissement du moi, ce renoncement parfait qui arrache à l'humanité pour introduire dans un autre monde, celui de Dieu dans lequel il s'abîme²⁴.

Cette double appartenance aux domaines épique et éthique autorise l'émergence d'un type héroïque nouveau. Baltasar Gracián en souligne la composition hétéroclite, qui demande « la tête d'un philosophe, la langue d'un orateur, la poitrine d'un athlète, les bras d'un soldat, les pieds d'un coureur, les épaules d'un portefaix »²⁵. L'héroïsme chrétien se révèle d'une exigence extrême. Il impose à qui cherche à le mettre en œuvre un orgueil de conquêtes et de victoires en même temps qu'une soumission et une abnégation totales. On comprend qu'il existe peu d'exemples de cette alliance presque antinomique. Baltasar Gracián en propose néanmoins quelques-uns. Il cite d'abord Charlemagne, Saint-Louis, Ferdinand I^{er} : des rois et un saint. Puis il ajoute :

Parmi les chefs de guerre, on citera Godefroy de Bouillon, Georges Castriota, Rodrigue Diaz de Vivar, le grand Gonzalo Fernandez, le premier commandant de Santa Cruz, ainsi que le vainqueur des Turcs – le sérénissime don Juan d'Autriche ; tous furent les miroirs de la vertu et les temples de la piété chrétienne²⁶.

De cette liste close, on retiendra, pour y revenir plus loin, la présence du modèle historique de Rodrigue. Les exemples choisis ont le mérite de convoquer des hommes dont le nom est associé à la fois à la valeur militaire et à la guerre sainte²⁷. Ainsi Rodrigue, dans la légende espagnole, est un chef militaire castillan se battant aux côtés du roi avant de remporter pour son propre bénéfice la ville de Valence ; il est aussi un représentant de la noblesse

²⁴ Marie-Odile Bonardi, *Les Vertus dans la France baroque. Représentations iconographiques et littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2010 p. 122.

²⁵ Baltasar Gracián, *Le Héros*, op. cit., p. 41.

²⁶ *Ibid*, p. 101.

²⁷ Le chevalier Godefroy de Bouillon participe à la première Croisade au terme de laquelle il devient le premier souverain de Jérusalem. Georges Castriota, seigneur albanais, remporte plusieurs victoires militaires pour les Turcs, avant de rejeter l'Islam et de devenir un défenseur de la Chrétienté. Gonzalo Fernandez, dit « El Gran Capitán », obtient de nombreux succès militaires pendant les guerres d'Italie du début du XVI^e siècle. Enfin, l'infant Don Juan d'Autriche commande la flotte chrétienne pendant la bataille de Lépante, décisive dans la victoire de la Sainte Ligue contre l'Empire Ottoman.

chrétienne, triomphant de l'ennemi maure dans la lutte anti-musulmane menée par l'Espagne au XI^e siècle. En 1637, la plupart de ces noms sont liés, dans la culture collective, au service conjoint de la patrie et de la religion. La trace de cette réception demeure encore aujourd'hui en France dans le souvenir de Godefroy de Bouillon que les manuels d'histoire présentent simultanément comme un chevalier et comme un croisé.

L'héroïsme, dans sa conception théorique, touche alors un paroxysme. En liant la traditionnelle valeur épique et la sainteté, il rend sa mise en œuvre extrêmement ardue et touche par un autre bord à la notion de surhumanité déjà liée au personnage du héros. Peu d'hommes sont simultanément capables d'exploits et d'une foi profonde. La liste réduite de Baltasar Gracián en témoigne : elle fait appel à des personnages dont la notoriété demeure toute relative, même en 1637. Cependant, la démesure du héros au XVII^e siècle n'est pas exactement la même que celle du héros mythologique ; elle doit être corrigée d'une nuance de taille. Il ne suffit plus en effet de se montrer supérieur à l'humanité, ce qui pouvait se manifester dans une action louable – Hector combattant contre les Grecs – mais aussi dans le crime – Médée se vengeant de Jason en tuant ses propres enfants – puisqu'aucun jugement moral ne portait restriction à l'action héroïque. Il en va différemment de l'héroïsme éthique qui s'instaure lors des premières décennies du Grand Siècle. Le héros catholique ne peut inscrire son action dans une voie que la morale réproouve. Ses vertus chrétiennes et son élection divine imposent au contraire une moralisation de son comportement. L'héroïsme donne lieu à des actes qui ne peuvent pas susciter d'autres réactions que l'émerveillement ou l'admiration. Cet infléchissement de la conception de l'héroïsme apparaît encore une fois sous la plume de Baltasar Gracián qui rend compte en 1637 de la dimension éthique du héros en le reconnaissant comme participant « à part égale à la félicité, à la grandeur et à la vertu, qui l'accompagnent toutes trois de sa naissance à la mort »²⁸.

4. Amant et chevalier : l'héroïsme littéraire et courtois

L'amour constitue la dernière caractéristique de l'héroïsme plus spécifique qui se dessine au XVII^e siècle. Le sentiment amoureux peut s'incarner dans les ressorts topiques de la dévotion, du sacrifice, de la douleur ou du plaisir ; la société sous Louis XIII l'envisage également comme l'expression d'une démesure, celle du cœur prêt à tout pour

²⁸ *Ibid*, p. 100.

servir sa passion et qui entre donc en correspondance avec les supériorités physique et spirituelle qui sont celles du héros. Le service de la femme aimée se développe jusqu'au sacrifice ultime de sa propre existence et recouvre ainsi les exigences de la soumission au souverain ou à Dieu. Loin que l'amour en tienne éloigné en effet, il s'y adjoint pour constituer une trinité de devoirs auxquels la grandeur héroïque s'accroît en se confrontant. La valeur du héros tient à sa capacité à soumettre son instinct au service d'une volonté qui transforme la passion en action. En s'assujettissant à l'amour, il se montre apte à mettre en œuvre sa magnanimité pour une cause intime.

C'est l'émergence de la préciosité, portée par la tradition de la chevalerie, qui confère au sentiment amoureux ce rôle fondamental dans la constitution de l'héroïsme. *L'Astrée*, revisitant les influences médiévales courtoises, le place au centre de la fiction et à partir du roman d'Honoré d'Urfé, l'amour et la dévotion à l'être aimé font partie des manifestations de la grandeur humaine.

S'il croit qu'il n'y a de grande vie qu'inspirée par l'amour, Honoré d'Urfé conçoit l'amour comme un héroïsme. (...) Aimer, c'est se sacrifier. Nulle doctrine ne fera donc davantage appel à la volonté²⁹.

L'idée de l'amour telle qu'elle est mise en œuvre dans le roman opère un rapprochement entre amour sacré et amour profane. « Cet amour conduit au don de soi, l'être aimant s'anéantit dans l'objet aimé. Cette conception mystique de l'amour converge avec la spiritualité chrétienne », écrit à ce sujet Marie-Odile Bonardi³⁰. Elle suppose au parfait amant des qualités avoisinant celles du saint. De la même façon, l'idéal de fidélité et de service, issu de la tradition chevaleresque, rappelle les qualités attendues de qui prête allégeance au roi et s'engage pour sa défense dans le combat épique. La capacité à aimer absolument traduit enfin une grandeur d'âme dont ne sont capables que les êtres d'exception. Le don de soi que requiert le parfait amour ne peut être que le fait d'une âme supérieure et héroïque.

Valeur militaire, grandeur éthique et passion amoureuse, toutes trois exprimées jusqu'à l'excès, circonscrivent la figure du héros telle que se la représente le premier XVII^e

²⁹ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., tome I, p. 131.

³⁰ Marie-Odile Bonardi, *Les Vertus dans la France baroque. Représentations iconographiques et littéraires*, op. cit., p. 308.

siècle. La confrontation de cette définition théorique au personnage de Rodrigue va permettre à présent d'apprécier la proximité du personnage avec un tel idéal héroïque.

II. Le héros du *Cid* face à la représentation héroïque idéale

1. *Incarner la perfection*

L'héroïsme se révèle un concept délicat à définir dans la mesure où il touche à une idée à laquelle ne correspond pas de réalité. Le héros est avant tout une image mentale délimitant les contours de la représentation fantasmée de l'homme. Il tend vers une forme de perfection en accumulant un panel de qualités provenant de domaines disparates et qu'il est pour cette raison difficile à incarner. Dans sa perfection, le héros ne peut que demeurer une figure théorique. Les rois, les princes, les grands de ce monde qui bénéficient de l'appellation de héros forcent à constater un écart entre le concept et sa référence réelle. Par leur simple appartenance à l'espèce humaine, ils en amoindrissent nécessairement la représentation.

Ceux à qui est confiée la tâche de représenter l'héroïsme sont effectivement en premier lieu des personnages historiques. « Le concept de héros, écrit Lucien Braun, loin de se déployer sous le signe d'une calme et sereine identité, ne trouve, en fait, sa réalité que dans et par ses versions historiques »³¹. Réalisations amoindries et souvent hétérogènes qui réunissent sous la même bannière des personnages fort différents. Nous avons cité plus haut la liste composite de héros que forme Baltasar Gracián. Les chefs de guerre, les rois, les chevaliers, les rebelles peuvent-ils convoquer la même idée de perfection humaine ? L'exemple historique, parce que réel et humain, n'est pas satisfaisant. L'évolution des composantes héroïques selon les époques ajoute à l'impossibilité de reconnaître en tel roi ou tel prince l'image définitive du héros.

C'est parce que la référence historique se révèle insuffisante qu'elle est relayée par la littérature. Charge à elle de proposer l'incarnation du concept héroïque et de chercher à élaborer un homme parfait. Sa dimension fictive l'autorise en effet *a priori* à créer un humain idéal qui ne soit pas en tous points conforme à la réalité. Selon les différents critères retenus de siècle en siècle, le récit mythologique, l'épopée ou le roman de

³¹ Lucien Braun, « Polysémie du concept de héros », art. cit., p. 20.

chevalerie s'y sont employés. Au début du XVII^e siècle, le flambeau est repris par le théâtre, et notamment par le genre tragique, qui s'essaye à mettre en scène la grandeur humaine sous toutes ses formes. Mais même à la littérature, l'entreprise semble ardue et donner l'exemple de la perfection humaine ne va pas de soi. Rodrigue, pourtant, est considéré comme l'un d'eux :

C'est l'idéal romanesque qui se réalise en lui pour la première fois sous une forme parfaite. Toute la génération de Corneille vivait de cet idéal, mais ni la scène ni le roman n'avaient pu en donner une expression littéraire digne de lui. L'accueil que les contemporains firent au *Cid* suffit à prouver qu'ils comprirent la valeur de ce qu'il leur offrait³².

Peu de dramaturges en effet, nous le verrons plus loin, parviennent à actualiser sur scène toutes les perfections dont le héros doit se parer. Corneille en revanche en fait l'un des fondements de son écriture : « Pour lui un héros de théâtre moderne ne peut être que parfait »³³. En Rodrigue comme en peu d'autres personnages s'exprime donc l'idéal humain que la société a voulu inventer.

Ce qui explique la réussite de Corneille sur ce terrain délicat est vraisemblablement le choix d'un protagoniste qui se situe à la croisée des chemins de la littérature et de l'histoire. Parce qu'il se fonde sur une légende tirée de l'histoire espagnole et sur la personne de Don Ruy de Bivar, Rodrigue est perçu comme appartenant à la réalité. Mais parce qu'il existe au sein de l'œuvre littéraire qu'est *Le Cid*, il a pu être recréé, remodelé selon des critères correspondant davantage aux idéaux de son époque :

Ce sont, en effet, ces communautés qui détiennent les tables de valeur définissant la magnanimité, la sublimité, le plus-que-nature. Rodrigue est héroïque autrement qu'Hercule. (...) Le héros représente l'exaltation selon la table de valeurs d'une collectivité et d'un temps³⁴.

Provenant de l'Histoire espagnole, Rodrigue est réel. Mais étant réinventé par la plume de Corneille, il accède à la possibilité d'une perfection qui se conjugue aux attentes d'un public précis. Dans les deux cas, il favorise une rupture avec l'instance réceptrice qui le découvre, se constituant à la fois dans la distance temporelle et fictive. Sans elle, sans passé d'où surgisse la légende, sans public d'où surgisse l'admiration, le héros ne peut se

³² Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome I, *op. cit.*, p. 512.

³³ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 199-200.

³⁴ Lucien Braun, « Polysémie du concept de héros », *art. cit.*, p. 24-25.

réaliser. Celui qui est un peu plus qu'homme existe dans une double relation d'imitation et d'éloignement par rapport à son public. Or, la littérature et le mythe permettent cette mise à distance³⁵. Elles autorisent l'accès de Rodrigue à la surhumanité de la perfection, tandis que l'ancrage historique invite néanmoins à le sentir comme appartenant à une forme de réalité et d'humanité. La conciliation des deux, dont on conçoit qu'elle tient d'un dosage délicat et subtil, explique que le protagoniste du *Cid* s'impose comme l'une des rares incarnations du héros tel que le Grand Siècle se le représente.

2. Les qualités héroïques de Rodrigue

Les constantes que nous avons pu reconnaître comme façonnant l'image du héros au XVII^e siècle semblent de fait clairement présentes dans le protagoniste du *Cid*. La démesure qui le distingue de l'honnête homme, les valeurs épiques et éthiques et l'ardeur amoureuse se retrouvent toutes en lui au degré supérieur qui est celui des héros.

a. « J'ose tout entreprendre, et puis tout achever »³⁶

La démesure semble la nature même du personnage de Rodrigue. L'opposition entre Don Sanche, incarnation d'un idéal plus humain apparenté à l'honnêteté, et Don Rodrigue, poussant ses qualités jusqu'à l'expression de leur absolu, met en valeur la surhumanité de ce dernier. Il participe à plus d'un titre d'une éthique de l'extraordinaire : par ses combats guerriers – *Le Cid* est bâti sur une gradation qui entraîne par deux fois l'auditoire d'un duel à un combat – par son amour, mais aussi par son langage. Quel que soit son interlocuteur, l'hyperbole et le superlatif attestent dans ses propos d'une forme d'outrance. Qu'il s'adresse au Comte :

Mais j'aurai *trop* de force, ayant *assez* de cœur.
A qui venge son père il n'est *rien* impossible³⁷.

³⁵ Thomas Pavel attribue précisément au théâtre la capacité ambivalente de parler aux spectateurs d'eux-mêmes tout en les tenant éloignés de la réalité concrète : « Eloignée à la fois de la misère du quotidien et de l'agitation de l'action, la scène tragique s'offre au spectateur comme une allégorie de la conscience morale équidistante de soi et du monde » (Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essais sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996, p. 160).

³⁶ Corneille, *Le Cid*, V, 7, v. 1814.

³⁷ *Ibid.*, II, 2, v. 416-417. Nous soulignons.

ou à Chimène :

Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains ;
Vos mains seules ont droit de vaincre un invincible,
Prenez une vengeance à tout autre impossible³⁸

le discours de Rodrigue exprime l'exacerbation de sentiments vécus avec une force plus extrême que celle des autres hommes. Cependant, cette démesure ne devient jamais excès. Rodrigue demeure humain malgré sa grandeur et c'est cette humanité qui paradoxalement lui permet d'accéder au statut de héros. Ses fragilités et ses doutes compensent ce qu'il peut avoir d'immense. Ils préviennent le risque de le voir glisser vers l'*hybris* de Don Gormas qui, par excès de victoire et d'orgueil, se départit du caractère héroïque qui un temps a été le sien. *Le Cid* se situe précisément à la croisée de deux itinéraires héroïques, celui descendant du Comte qui décline dès lors qu'il bafoue l'autorité du roi, celui ascendant de Rodrigue qui naît d'un combat remporté au bénéfice de l'obéissance filiale et à son propre détriment. Héros de la conciliation, Rodrigue atteint l'extrême de la grandeur sans jamais en dépasser les limites, dans un savant équilibre d'excellence et d'humanité.

Dès le XVII^e siècle, la critique souligne la capacité de Corneille à créer des héros admirables. Sans en référer strictement à Rodrigue – mais on sait que la critique ne se spécifie pas alors dans l'étude d'une pièce ou d'un personnage, préférant toujours une remarque englobante qui rende compte de toute l'œuvre – plusieurs exégètes reconnaissent à l'auteur du *Cid* sa faculté à composer des protagonistes extraordinaires. C'est le cas de Charles Perrault, qui remarque que « personne n'a jamais eu plus de grandeur de génie pour le Théâtre, soit pour les caractères extraordinaires et bien marqués qu'il donne à tous ses personnages, soit pour les sentiments qu'il leur fait avoir, et la manière noble dont il les exprime³⁹ ». C'est aussi celui de La Bruyère qui, dans une formule demeurée célèbre, reconnaît à Corneille sa capacité à peindre « les hommes comme ils devraient être »⁴⁰.

La grandeur des héros explique en partie les réactions d'enthousiasme qui accueillent nombre des pièces de notre dramaturge. Les textes critiques associent très rapidement le ressort de l'admiration à son œuvre. La Bruyère écrit dans son parallèle entre Corneille et Racine qu'« il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et ce que l'on

³⁸ *Ibid.*, V, 7, v. 1819-1821. Nous soulignons.

³⁹ Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits au naturel*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de 1697), p. 77.

⁴⁰ La Bruyère, *Les Caractères*, éd. cit., p. 148. Longepierre écrit aussi que le héros cornélien est « plus héroïque, plus extraordinaire, plus surprenant » que le héros racinien (Hilaire-Bernard de Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (1686) dans *Médée*, éd. cit., p. 167).

doit même imiter »⁴¹. Il fait écho à Longepierre qui remarquait déjà que les portraits de Corneille « sont toujours merveilleux, et ne sont pas toujours ressemblants ; et qu'ils brillent, et se font admirer par ce qu'ils ont de rare et d'extraordinaire »⁴². Les personnages cornéliens s'apparentent en effet aux admirables figures héroïques dont Rodrigue, pour des raisons qui ne sont pas seulement chronologiques, est le premier. Par la démesure de ses actions, il actualise en effet l'image archétypale du héros. Sa valeur guerrière s'y ajoute pour conformer l'image typiquement héroïque que Corneille constitue de lui.

b. « La valeur n'attend pas le nombre des années »⁴³

Les qualités viriles et militaires de Rodrigue sont très vite mentionnées par la critique. Longepierre en fait état dans son parallèle en découvrant qu'il y a en lui « plus de grandeur, plus de force, plus de majesté, quelque chose de plus mâle, de plus hardi, de plus hors d'œuvre ». Le lexique, circonscrivant une image masculine et forte, aboutit au motif guerrier et le portrait s'achève sur le constat suivant : « c'est une beauté plus fière, plus grave, plus vénérable, qui frappe davantage, & se fait plus admirer »⁴⁴.

Rodrigue a en effet plusieurs fois l'occasion, au cours du *Cid*, de faire la démonstration de sa vaillance au combat. Il est doué des qualités constitutives de la dimension épique du héros. Son courage et sa force lui permettent de remporter ses deux duels : le premier contre le Comte⁴⁵, le second contre Don Sanche⁴⁶. Ses aptitudes de chef de guerre favorisent sa victoire contre les Maures, notamment remportée grâce à cette capacité à l'ubiquité que nous avons d'abord reconnue comme caractéristique du roi. Pour vaincre, le monarque se voit octroyer cette compétence d'une ascendance ou d'un patronage divin. Rodrigue, pourtant sans lien de sang avec la famille royale, en bénéficie pareillement. Les vers de Corneille lui confèrent ostensiblement cette capacité semi-divine à se multiplier sur le champ de bataille :

⁴¹ *Ibid.*, p. 148.

⁴² Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*, éd. cit., p. 168.

⁴³ Corneille, *Le Cid*, II, 2, v. 408.

⁴⁴ Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*, éd. cit., XXVII, p. 182. L'utilisation massive des superlatifs tend à confirmer ce que nous évoquions précédemment et à associer Rodrigue à une démesure qui n'est pas perçue négativement.

⁴⁵ Corneille, *Le Cid*, II, 2.

⁴⁶ *Ibid.*, V, 4.

Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre⁴⁷.

J'allais de tous côtés encourager les nôtres,
Faire avancer les uns et soutenir les autres⁴⁸.

Accordant à son personnage une qualité réservée au roi, le dramaturge invite implicitement le public du XVII^e siècle à transférer sur lui toute l'imagerie héroïque traditionnellement attribuée aux souverains.

La valeur épique de Rodrigue est du reste ce qui lui donne un statut nouveau lors de son retour à Séville après la bataille contre les Maures. Il quitte la ville en proscrit à la fin de l'acte III, mais revient en héros et en sauveur du royaume. Le roi Don Fernand lui témoigne une sincère reconnaissance et lui donne à son tour le titre de Seigneur déjà conféré par ses ennemis⁴⁹. Rodrigue rougit de l'honneur accordé pour « un si faible service »⁵⁰ et reste soumis à l'autorité du souverain. C'est en de telles actions que l'on constate que sa démesure ne verse jamais dans l'excès. Mais néanmoins, sa place à la Cour a changé et elle ne sera plus jamais comparable à ce qu'elle était par le passé. L'Infante elle-même en a conscience puisque, dans les stances qu'elle prononce au début de l'acte V, elle cesse de le tenir pour indigne d'elle :

Après avoir vaincu deux Rois
Pourrais-tu manquer de couronne ?
Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner
Marque-t-il pas déjà sur qui tu dois régner⁵¹ ?

On retrouve alors dans le personnage de Rodrigue la porosité de la frontière existant entre monarque et héros que la définition plus théorique de l'héroïsme sous Louis XIII nous avait déjà fait appréhender. Le protagoniste du *Cid* est devenu une figure d'autorité. Il ne semble pas menacer le pouvoir légitime du roi ; mais l'augure favorable de Don Fernand lui-même alors qu'il le renvoie se battre – « Ils t'ont nommé Seigneur, et te

⁴⁷ *Ibid.*, IV, 3, v. 1300.

⁴⁸ *Ibid.*, IV, 3, v. 1315-1316.

⁴⁹ « Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence,
Puisque Cid en leur langue est autant que Seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
Sois désormais le Cid » (*Ibid.*, IV, 3, v. 1232-1235).

⁵⁰ *Ibid.*, IV, 3, v. 1240.

⁵¹ *Ibid.*, V, 2, v. 1595-1598.

voudront pour Roi »⁵² – laisse à penser que Rodrigue a la possibilité d'accroître encore sa puissance. Il se situe donc dans ce double rapport de nécessité et de danger pour le pouvoir royal qui caractérise la réelle puissance du héros épique.

L'engouement du public des années 1630 pour un tel personnage s'explique par ailleurs par le déficit d'épopée dont souffre alors la littérature. Les poètes du XVII^e siècle n'en écrivent presque plus car elles réussissent mal. Au XVI^e siècle, Ronsard n'achève pas sa *Franciade* ; la déception qui accompagne la publication des premiers livres de *La Pucelle ou la France délivrée* de Chapelain, en 1656, empêche la parution de la suite. La poésie réformée par Malherbe adopte au début du XVII^e siècle un format souvent plus court, privilégiant un travail minutieux sur le vers et la langue ; elle s'approprie progressivement d'autres thématiques que les récits historiques de l'épopée. La mode galante importe d'Italie une poésie d'inspiration pétrarquiste qui détourne des longs textes au souffle héroïque et épique.

Cependant, si le genre épique est en déshérence, le goût du public pour certaines de ses caractéristiques demeure vif. Les auteurs les réinvestissent alors sous d'autres formes et dans d'autres genres. La figure du héros, par exemple, ses exploits guerriers et ses capacités hors du commun ne cessent de plaire ; la rhétorique hyperbolique qui sert à le glorifier trouve également écho aux oreilles des lecteurs. Le roman et la tragédie s'en emparent notamment et continuent de faire vivre sous d'autres aspects ce genre moribond. La longueur du roman précieux, qui conte par le menu le récit des aventures amoureuses de ses personnages, n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, les exploits guerriers des protagonistes de l'épopée. La vaillance héroïque d'un personnage comme Rodrigue perpétue, pour sa part, une figure littéraire toujours appréciée.

c. « O Dieu ! l'étrange peine »⁵³

La dimension chrétienne de l'héroïsme de Rodrigue n'apparaît pas de manière explicite dans le texte de Corneille. Pourtant, il serait faux de penser que le public du XVII^e siècle ne l'a pas à l'esprit quand il assiste aux représentations du *Cid*. Il connaît en effet son appartenance à la légende espagnole. Gustave Reynier révèle que ce mythe est connu en France avant même que Corneille ne s'en empare. D'abord, grâce à de

⁵² *Ibid.*, V, 7, v. 1854.

⁵³ *Ibid.*, I, 7, v. 300.

nombreuses éditions d'Histoire de l'Espagne ; puis grâce à un roman : « Ce que l'on sait moins peut-être, c'est que Rodrigue a été en France héros de roman avant de devenir héros de tragédie »⁵⁴. Paru en 1619, l'ouvrage s'intitule *Les Aventures héroïques et amoureuses du Comte Raymond de Thoulouze et de Don Roderic de Vivar*⁵⁵. Il ne rencontre pas un grand succès mais il donne néanmoins à penser qu'en 1636, la légende espagnole du Cid est connue du public parisien, notamment dans sa dimension chrétienne – réinvestie plus tard par les Romantiques – qui représente Rodrigue comme un chevalier placé aussi bien au service du roi que de Dieu⁵⁶.

Du reste, l'origine chrétienne du personnage, pour n'être pas exploitée par Corneille, n'en trouve pas moins quelques échos dans la pièce. L'humilité dont il fait preuve à chaque victoire renvoie aux qualités du magnanime⁵⁷. Sa soumission certes toute profane envers le roi de Castille permet que se manifeste sa capacité à l'abnégation et au don de soi qui constitue le fondement de l'héroïsme éthique. A Don Diègue et à Chimène, il renouvelle l'offrande de sa personne dans la préférence qu'il marque de son honneur et de son devoir sur son propre intérêt et sur sa vie :

Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu⁵⁸.

C'est pour m'offrir ton sang qu'en ce lieu tu me vois,
J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois⁵⁹.

La magnanimité de Rodrigue se constitue de cette capacité à se soumettre, à mettre en œuvre une forme d'humilité. Elle se conjugue avec sa gloire guerrière et propose une alliance de caractéristiques contradictoires dont on peut comprendre que la représentation

⁵⁴ Gustave Reynier, « Le Cid en France avant le Cid », art. cit., p. 217.

⁵⁵ Fr. Loubayssin de la Marque, *Les Aventures héroïques et amoureuses du Comte Raymond de Thoulouze et de Don Roderic de Vivar*, Paris, libraire T. du Bray, 1619.

⁵⁶ La légende espagnole, gommant en effet les conflits de Rodrigue avec le roi, impose progressivement l'image du héros militaire et chrétien : « Une quarantaine d'années après sa mort, vers 1140, mais plus vraisemblablement au début du XIII^e siècle, un auteur inconnu composa le *Cantar del Mio Cid* (Poème du Cid) – équivalent espagnol de notre *Chanson de Roland*, qui paraît l'avoir en partie inspirée –, où il raconte le premier exil du héros, la conquête de Valence et les deux mariages supposés de ses deux filles, lesquelles, en secondes noces, épousent l'une l'infant de Navarre, l'autre l'infant d'Aragon : Ruy Diaz se trouve de la sorte apparenté aux rois. Et ainsi entre dans la légende le preux chevalier chrétien et espagnol par excellence, le héros idéalisé de la Reconquête » (notice de Christiane Faliu-Lacourt à Guillén de Castro, *Les Enfances du Cid*, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1600-1601).

⁵⁷ « Que Votre Majesté, Sire, épargne ma honte,

D'un si faible service elle fait trop de compte » (Corneille, *Le Cid*, IV, 3, v. 1239-1240).

⁵⁸ *Ibid.*, I, 7, v. 346.

⁵⁹ *Ibid.*, III, 4, v. 909-910.

n'aille pas de soi. C'est ce qui explique la rareté de l'incarnation du héros, dans l'Histoire comme dans la littérature, la difficulté à conjuguer force, vaillance et humilité du sacrifice de soi. Corneille parvient à cet équilibre dans le personnage de Rodrigue qui correspond à une éthique héroïque en pleine mutation, d'autant que s'y ajoute, pour finir, la dimension courtoise et amoureuse.

d. « Un respect amoureux me jette à ses genoux »⁶⁰

Malgré son ardeur au combat et ses hautes qualités morales, c'est aussi en tant que héros amoureux que le XVII^e siècle célèbre Rodrigue. Tallemant des Réaux fait allusion à sa dimension courtoise lorsqu'il écrit dans ses *Historiettes* :

Le bonhomme [le mareschal de la Force] avoit voulu espouser auparavant la veuve d'un M. de la Forest, de Normandie, homme de qualité. Cette femme estoit de Montgomery, mais un peu trop galante pour un vieux Rodrigue⁶¹.

Dès la fin du siècle en effet, le nom et le personnage de Rodrigue sont devenus proverbiaux et désignent un homme qui aime ou qui séduit. L'antonomase qui associe le héros de Corneille à un personnage amoureux trouve en outre son pendant dans celle de Chimène devenue synonyme de femme aimée. La marquise de Sévigné attribue ce surnom à plusieurs femmes mentionnées dans sa correspondance, toutes dans une situation amoureuse⁶². La Bruyère confère lui-même au héros du *Cid* cet aspect courtois : « Quelle plus grande tendresse que celle qui est répandue dans tout *le Cid* ? »⁶³. Saint-Evremond reconnaît à son tour dans l'œuvre de Corneille la volonté d'explorer les profondeurs du cœur humain et de ses passions :

Corneille a crû que ce n'estoit pas assez de les faire agir, il est allé au fond de leur ame chercher le principe de leurs actions ; il est descendu dans leur cœur pour y voir se former les passions, et y découvrir ce qu'il y a de plus caché dans leurs mouvements⁶⁴.

⁶⁰ *Ibid.*, V, 7, v. 1802.

⁶¹ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, tome I, p. 102.

⁶² Elle écrit ainsi à propos des femmes présentes dans l'entourage du comte de Revel : « Vous voulez donc savoir, ma chère belle, qui sont ses *Chimènes*. Vous en nommez deux très Bretonnes. En voici trois autres [...] ». (Mme de Sévigné, Lettre du 25 septembre 1689, *Correspondance*, éd. cit., tome III, p. 705).

⁶³ La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », éd. cit., p. 148.

⁶⁴ Saint-Evremond, « Sur les tragédies », art. cit., p. 27.

La première de ces passions est évidemment l'amour, incarné depuis 1637 par l'attirance irréprouvable entre Chimène et Rodrigue. A l'instar des vers légendaires de la tragi-comédie, celui de Boileau évoquant l'amour des deux héros – « Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue »⁶⁵ – est resté célèbre. Il rappelle combien la passion entre les deux protagonistes est ce qui a ému et enchanté les spectateurs du *Cid*⁶⁶.

Les réactions d'engouement à la réception de la tragi-comédie ressortissent clairement à une adéquation entre le personnage et l'idéal humain, dont la définition procède aussi bien d'une dimension diachronique liée à son universalité que d'un aspect synchronique reposant sur les qualités mises en avant par l'époque. En ce qui concerne le protagoniste du *Cid*, il se fait l'écho des valeurs cultivées par les mentalités du siècle de Louis XIII : la courtoisie, la noblesse, le courage au combat, le désintéressement chrétien. Rodrigue ressemble à ses contemporains ; il leur parle d'eux-mêmes et de ce qu'ils désirent d'eux-mêmes tout en leur renvoyant une image magnifiée de ce qu'ils pourraient être. Il s'impose par la combinaison qu'il met en œuvre entre une perfection imaginaire et la coïncidence avec son époque de création.

⁶⁵ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Satires*, éd. cit., v. 232.

⁶⁶ Chez Scarron, le personnage de Chimène ou la référence à Chimène est régulière. On la trouve dans *Le Roman Comique* ou dans *Les Généreux ennemis*. Rodrigue apparaît également dans la comédie *Don Japhet d'Arménie* (1653) où il incarne un gentilhomme du Commandeur.

B. UN HÉROS D'UN AUTRE TEMPS

Rodrigue correspond ainsi aux critères de perfection humaine telle que le premier XVII^e siècle la conçoit. C'est d'abord aux yeux de ses contemporains qu'il incarne une forme d'idéal en actualisant les caractéristiques du héros que conjuguent alors l'imaginaire collectif et les évolutions de la société sous Louis XIII. Cependant, la lecture des ouvrages critiques et des textes liés à la réception du *Cid* permet de remarquer que son image demeure inchangée au fil des siècles et que les qualités célébrées par ses contemporains sont exaltées à l'identique à d'autres époques. Le XX^e siècle, à l'instar des Lumières, du Romantisme ou de la Troisième République, exalte en lui les mêmes vertus et les mêmes valeurs qui constituaient son héroïsme en 1637 et sous la plume des exégètes, vaillance au combat, magnanimité, ardeur amoureuse et démesure ne cessent de composer la grandeur de Rodrigue.

La réception de la pièce elle-même, nous l'avons vu, évolue selon les époques et se conforme à un changement de mentalités qui privilégie la dimension passionnelle, ou bourgeoise, ou patriotique de l'œuvre selon l'époque à laquelle elle est lue. Mais les réactions suscitées par son protagoniste, en revanche, reposent sur un enthousiasme dont les causes ne varient pas. Elles s'appuient sur l'universalité des valeurs mises en œuvre par Rodrigue et créent pour le personnage un rapport à l'histoire très ambigu et presque paradoxal. Sans être presque jamais explicitement associé à un contexte historique précis, Rodrigue s'impose simultanément comme un héros aux valeurs universelles et comme le représentant daté d'une époque révolue : celle de l'aristocratie de Louis XIII.

I. L'immuable perfection de Rodrigue

L'image de Rodrigue semble curieusement ne pas réussir à s'adapter à son époque de réception. Ce constat surprend dans le contexte du mythe dont on a vu qu'il se définissait comme tel notamment par sa capacité à se réactualiser à chaque époque. On constate au contraire à propos de Rodrigue un figement de la réception autour des grandes caractéristiques déjà présentes dans les réactions classiques : la démesure associée à l'amour, aux qualités épiques et à la force morale. Ces composantes se répètent à l'envi dans la critique des XIX^e et XX^e siècles et font entendre une voix unanime d'admiration du

personnage, dont Eugène Géroze témoigne : « Chimène et Rodrigue eurent non pas des partisans, mais des adorateurs : ce couple, nouvellement éclos du cerveau d'un poète, entra dès lors dans la famille humaine, et il y est resté comme le modèle accompli de la grâce et de l'héroïsme »⁶⁷. L'auteur de *l'Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution* témoigne d'une permanence de la réception que nous nous efforcerons de montrer avant de comprendre les causes et les effets de cette singulière fidélité critique et publique.

1. Le héros à l'image de l'homme

Anne Ubersfeld identifie l'imitation comme l'un des plaisirs de la représentation théâtrale. Elle affirme le désir du spectateur de « voir imiter le monde »⁶⁸ et explique la joie enfantine d'assister à la recreation en velours de la rose que l'on aime à l'état naturel au jardin. Cette capacité mimétique est à étendre au domaine plus large du personnage et de son rapport au monde, le plaisir du spectateur tenant également dans son désir de se retrouver soi-même sur scène, dans un portrait fidèle ou selon la méthode inversée d'un négatif qui nous montrerait à l'inverse de ce que nous sommes ou de ce que nous nous permettons de reconnaître en nous. Lorsque Jean Genet écrit : « Je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte), tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être »⁶⁹, il exprime le désir de chaque spectateur de reconnaître dans les personnages les grands traits de ce qu'il est, façonné par son milieu social, son caractère et son époque. Le processus d'identification à l'œuvre dans la littérature romanesque fonctionne selon des critères identiques au théâtre. L'auditoire se cherche, se trouve, attend que soient traitées sur scène les problématiques de son existence, soumises à des questionnements et des préoccupations souvent politiques et sociales :

Le sujet fictif marque une place vide que chacun, en lisant, peut occuper à sa guise. C'est devant le lecteur et en rapport avec sa vision singulière que le

⁶⁷ Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 77.

⁶⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, « L'École du spectateur », Paris, Belin, 1996, tome II, p. 276.

⁶⁹ Jean Genet, « Comment jouer les bonnes », dans *Théâtre complet*, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 127.

texte prend un sens variable, selon les identifications que le personnage a suscitées⁷⁰.

Théorisée pour le récit, une telle définition s'étend au personnage de théâtre auquel s'applique également l'image d'une enveloppe modulable selon l'identité et les attentes de chaque spectateur. Chacun peut investir le héros dramaturgique d'une part de ce qu'il est, provoquant une rencontre entre l'inconscient du texte et l'inconscient du spectateur. Les personnages sont des masques

Qui ne demandent qu'à prendre le visage qu'on voudra bien leur prêter, ils deviennent les points de rencontre intersubjectifs de deux forces inconscientes, les sillages de parole où les désirs secrets de l'énonciataire se retrouvent dans ceux que le travail de l'écrivain a glissés subrepticement entre les lignes de son texte⁷¹.

L'enthousiasme que Rodrigue suscite, l'image toujours vive qu'à travers les siècles il conserve dans les réactions de réception s'expliquent parce que ce personnage rend possible le processus de double identification attendu par le lecteur. Cette capacité correspond également à ce que l'esthétique du théâtre théorise d'après Aristote sous le nom de *mimésis*. Corneille exprime lui-même à plusieurs reprises son désir de reproduire dans l'action théâtrale une image de la réalité. Il entend le concept non pas tant comme la nécessité d'imiter sur la scène une histoire véritable⁷² que comme la volonté de recréer le réel le plus fidèlement possible. Il écrit ainsi dans le *Discours des trois unités* :

Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes, et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original⁷³.

L'explication qu'il donne de la théorie aristotélicienne rejoint la notion d'identification du spectateur à un personnage que nous venons d'évoquer, notion qui repose nécessairement sur une forme de reconnaissance de la part du public et donc d'imitation d'une réalité connue. Une telle volonté mimétique, loin d'être propre à Corneille, traverse d'ailleurs les

⁷⁰ Pierre Glaudes, « L'avenir de deux illusions. Personnage de récit et psychanalyse littéraire », dans *Personnage et histoire littéraire*, P. Glaudes et Y. Reuter (dir.), Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 176.

⁷¹ *Ibid*, p. 177.

⁷² C'est la position de l'abbé d'Aubignac qui postule la nécessité de faire jouer sur scène des actions véritables ou qui tout au moins peuvent passer pour telles (Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., I, chapitre VI, p.77-84).

⁷³ Corneille, *Discours des trois unités*, dans *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 184.

siècles et les intentions esthétiques des dramaturges. Elle explique donc également que Rodrigue puisse être aimé par-delà les siècles, puisqu'il met en œuvre à la fois l'idée de *mimésis* et la possibilité d'identification au personnage. En effet, il incarne l'homme tel que le conçoit l'époque de Louis XIII, qui trouve en lui les valeurs spécifiques mises en œuvre par une nouvelle société polie par la courtoisie, pratiquant une religion plus raffinée et accédant aux manières de cour. Mais il est aussi une forme de perfection humaine dont la grandeur et la magnanimité cristallisent une valeur universelle. Sa capacité à refléter l'idéal humain d'une époque rejoint la définition du héros, déterminé par une référence axiologique à des systèmes de valeurs : « c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques "positives" d'une société à un moment donné de son histoire »⁷⁴. Le héros renvoie à l'espace culturel d'une période et sert au lecteur de point de référence. Les valeurs qu'il réalise sont reconnues à travers le temps : elles sont porteuses d'une forme d'atemporalité en ce qu'elles rejoignent une idée de perfection. Dans le cas précis de Rodrigue, l'amour absolu ou la force morale et épique qui composent son héroïsme sont constitutives de l'héroïsme au-delà du XVII^e siècle. Certaines époques paraissent propices à les célébrer comme éléments de grandeur humaine et on ne s'étonne guère que la société napoléonienne loue la bravoure et l'esprit de conquête du protagoniste du *Cid* ; que les Romantiques admirent l'indépendance qu'il acquiert vis-à-vis de son père et la démesure de son amour ; que la France de 1914 et de 1939 vante son patriotisme.

En revanche, il est plus surprenant que ce qui constitue la grandeur de Rodrigue au XVII^e siècle soit unanimement repris comme ferment de l'héroïsme et ne soit jamais *a posteriori* ni contesté, ni nuancé. Certaines époques sembleraient moins propices à mettre en avant l'importance de l'amour et surtout de la force guerrière dans la définition de l'idéal humain. L'entre-deux-guerres s'oppose par exemple à l'esprit conquérant du siècle précédent. Le patriotisme et l'esprit revancharde de la fin du XIX^e siècle n'y sont plus de rigueur et les esprits s'orientent vers une représentation plus introspective et plus irrationnelle de l'âme, ce qui invite à repenser les priorités et les idéaux humains. On attendrait alors une inflexion dans la célébration de Rodrigue : que le public se détache d'un modèle devenu suranné ou qu'il fasse reposer son admiration sur d'autres critères, comme la célébration de sa passion amoureuse. Il n'en est rien. Même après 1945, où les épreuves de la guerre et de la barbarie nazie ont ébranlé durablement les conceptions et les

⁷⁴ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, Quadrige, 1984, p. 47.

valeurs humanistes, *Le Cid* continue d'être joué et Rodrigue d'être loué selon les mêmes termes. Ce sont toujours sa valeur guerrière – à une époque où pourtant il pourrait sembler qu'elle invite à une forme de répugnance – et sa démesure qui emportent l'adhésion du public. Alors que Ionesco et Beckett dessinent dans leur théâtre le tableau d'une humanité sans espoir ni grandeur, que l'on attendrait à juste titre la désaffection du modèle du surhomme qui triomphe par la lutte armée, Rodrigue sur les planches ne cesse d'être applaudi et aimé. L'accueil du *Cid* interprété par Gérard Philipe en 1951 est triomphal⁷⁵.

Face à Rodrigue, la critique fait preuve d'une unanimité étonnante. Avant de constater la permanence des éléments célébrés en lui, il est aisé de remarquer qu'aucune époque ne nuance jamais les louanges adressées à Rodrigue ni ne vient en amoindrir un aspect. Les derniers reproches qui ont pu lui être faits sont ceux de la Querelle du *Cid* puis, ponctuellement, ceux de Voltaire. Excepté les leurs, pas une voix critique ne vient par exemple émettre de reproche à l'encontre de Rodrigue qui se délivre de sa soumission à son père pour favoriser son amour. Pas une qui mette en doute – au moins au nom de la vraisemblance de la pièce – la valeur guerrière de ce héros capable de vaincre trois fois en une journée. Pas une qui le méjuge de tuer le père de Chimène, de ne pas concevoir que l'amour l'emporte sur tout et incite à refuser la violence. Face à Rodrigue, la critique n'évolue pas et célèbre invariablement en lui les qualités que lui a reconnues son premier auditoire.

2. Des qualités permanentes : amour, force, volonté

Ce qui témoigne en premier lieu de l'héroïsme de Rodrigue aux yeux des siècles postérieurs à sa création, c'est sa démesure – dans son cas totalement dénuée d'*hybris*. Cette manifestation d'une personnalité surhumaine souligne l'appartenance du personnage à une élite. Elle est exprimée par l'abbé Granet, reconnu comme l'un des premiers exégètes de Corneille, dans la préface de son *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, de 1740 :

Les nuances des caractères sont fort bien démêlées ; & l'on voit que dans les situations où Corneille a mis ses personnages, ils ne pouvaient agir de manière plus héroïque⁷⁶.

⁷⁵ Voir notre première partie, A, I, 1, « b. *Le Cid* joué », p. 30.

⁷⁶ Abbé Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisse et Bordelet, 1740, p. 65.

L'association *a priori* paradoxale de la nuance et de l'excès d'héroïsme trace d'emblée la ligne critique autour de laquelle le personnage de Rodrigue sera jugé jusqu'à une époque très récente. Le protagoniste du *Cid* est de fait reconnu comme celui qui, par-delà la manifestation d'une outrance propre au héros, conserve une nuance suffisante pour s'apparenter au genre humain et en constituer le reflet.

L'hyperbole est d'abord ce que les critiques convoquent pour circonscrire le personnage cornélien en général et Rodrigue en particulier. Les mots de Charpentier établissant que « ce que les Héros de la Fable et de l'Histoire, ont pensé de plus sublime, sembla plus grand & plus sublime encore dans ses vers »⁷⁷ traduisent la capacité de Corneille à conférer à ses personnages une forme de grandeur que leurs modèles n'ont pas toujours atteinte dans la réalité. Le compliment qui porte ici sur l'écriture et la propre élévation du dramaturge se répercute sur ses personnages reconnus comme une manifestation du plus haut sublime. L'idée est relayée à maintes reprises, toujours dans des termes hyperboliques. Evoquant l'accueil du personnage de Rodrigue au XVII^e siècle – et affirmant ensuite l'identité avec la réception de ses propres contemporains –, Emile Faguet écrit : « Ce qui plaisait aux contemporains de Corneille c'était, par suite, le héros extraordinaire, surhumain, terrible, colossal »⁷⁸. L'aptitude de Rodrigue à s'inscrire au-delà de l'humain forge les réactions d'admiration qui jalonnent sa réception. Le plus souvent, la critique l'associe à l'une des trois composantes de son héroïsme et, en premier lieu, à sa capacité à aimer.

Une des tendances mineures de la critique a été d'affirmer que Corneille n'était pas le poète de l'amour. André Rousseaux, attribuant à Corneille le plus bel hommage rendu à l'amour, celui du silence, affirme la distance à laquelle il se serait tenu de cette passion : « Corneille, amateur des plaisirs de l'amour, fort capable aussi d'en éprouver les mélancolies et les traverses, s'interdit d'entrer dans son trouble infini »⁷⁹. Une telle lecture prolonge les commentaires qu'une vision racinienne de l'amour – primordiale tout au long du XVIII^e siècle – inspire aux exégètes de Corneille. L'amour douloureux, coupable, désespéré, des héros et des héroïnes de Racine n'est pas à l'évidence celui, volontaire, fort et choisi, de ceux de Corneille et la différence entre les deux conceptions se fait

⁷⁷ Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, op. cit., 1768, p. 31.

⁷⁸ Emile Faguet, *En lisant Corneille*, op. cit., p. 264.

⁷⁹ André Rousseaux, « Corneille ou le mensonge héroïque » dans *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1937, p. 55.

régulièrement au profit de Racine, jugé plus tendre et plus sensible. Louis-Sébastien Mercier, qu'on ne peut pourtant pas soupçonner de manquer de nuance et de clairvoyance dans son approche de l'œuvre de Corneille, écrit ainsi que « Corneille, en faisant de l'amour une passion secondaire, l'a mis à sa véritable place, et nous a enseigné que la patrie, le devoir, la vertu, étaient les augustes passions, dignes de l'homme et préférables à toute autre »⁸⁰. L'amour ne serait pas le sentiment dominant chez Corneille et sa poétique ne serait que peu apte à en parler. C'est ce que confirme La Harpe, l'émule de Voltaire, qui lui reproche une sorte d'enflure du discours lorsqu'il l'évoque et un goût pour le romanesque qu'il déplore. Sa critique se conclut par ces termes catégoriques : « il n'a jamais su traiter l'amour »⁸¹.

Pourtant, il semble difficile de nier le rôle fondamental de l'amour dans les intrigues cornéliennes, dans les ressorts d'action des personnages et dans la beauté de leurs vers. C'est de cette conception que s'empare un vaste pan de la critique en célébrant la force du sentiment amoureux de l'œuvre de Corneille. La réception romantique est la première à lui restituer une large place en établissant l'importance dans *Le Cid* et plus particulièrement dans le personnage de Rodrigue. Guizot explique le succès de la pièce par l'expression concomitante de l'honneur et de l'amour et par l'exaltation du sentiment amoureux éprouvé par Rodrigue et Chimène dans une démesure nouvelle :

On ne connaissait sur le théâtre ni la passion, ni le devoir, ni la tendresse, ni la grandeur ; et c'était l'amour, c'était l'honneur, tels que peut les concevoir l'imagination la plus exaltée, qui, pour la première fois et soudainement, apparaissaient dans toute leur gloire devant un public pour qui l'honneur était la première vertu et l'amour la première préoccupation de la vie⁸².

La même idée s'exprime avec le même enthousiasme chez Lemerrier, quatre ans plus tard, en 1817 :

L'honneur et l'amour sont les premiers sentiments dans le cœur du Cid, puisqu'il sacrifie sa tendresse à son devoir, et sa vie à sa maîtresse. Ce beau rôle finit par *un trait qui fait rayonner l'amour chevaleresque de splendeur et de majesté*. Rodrigue, vainqueur dans trois combats, est admis devant son roi qu'environne sa cour ; mais le monarque, les courtisans, la pompe du

⁸⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre*, op. cit., p. 1403. Il ajoute que « ses amants s'énoncent faiblement, mais ils agissent bien » (*ibid.*, p. 403).

⁸¹ La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 308.

⁸² François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 171.

trône et les égards de l'étiquette disparaissent à ses yeux en présence de la personne qu'il aime, il ne porte ses hommages qu'aux pieds de Chimène, en prononçant ces mots, les plus nobles et les plus gracieux que puisse inspirer la situation :

*Permettez, Sire, que devant vous
Un respect amoureux me jette à ses genoux*⁸³.

L'admiration des deux exégètes, comme vraisemblablement celle du public d'alors, est liée à la grandeur amoureuse de Rodrigue. La force de l'amour apparaît comme une caractéristique de son héroïsme, ce que répercute toute la critique des XIX^e et XX^e siècles. L'image de Rodrigue comme symbole d'une passion absolue, telle qu'elle est déjà reconnue par le XVII^e siècle, conserve une invariable vitalité à travers les différentes époques de réception. Lanson écrit ainsi que « les vrais héros ont un amour d'une rare essence »⁸⁴ juste avant de citer Rodrigue et d'établir un lien entre l'héroïsme et l'amour, affirmant que « le Cid suit en aimant Chimène l'idée qu'il a de la perfection »⁸⁵. Quelques années plus tard, Reynier réinvestit la même idée :

L'amour dans *Le Cid* a une autre allure [que la galanterie]. Il est si ardent, si noble et si pur qu'il est presque une vertu. A Rodrigue, à Chimène il éclaire la route, il les encourage dans leur dur effort⁸⁶.

La tournure intensive qui qualifie l'amour de Rodrigue permet de le rapprocher de la conception absolue et constitutive de l'héroïsme qu'expriment alors près de trois siècles de critique. Et Pierre Lièvre le confirme en 1934 : « *Le Cid* a toujours plu et plaira toujours à la France parce que c'est une histoire d'amour et parce que c'est une histoire héroïque »⁸⁷.

Il serait bien trop fastidieux de rapporter un à un tous les textes critiques où la démesure de Rodrigue est d'abord célébrée à travers son amour. Les réticences sur l'expression amoureuse dans l'œuvre de Corneille rendent compte en réalité d'une tendance marginale de la réception. Rodrigue a été et demeure l'incarnation de l'idéal amoureux. La thèse d'Octave Nadal en 1948 achève si besoin de nous en convaincre⁸⁸.

⁸³ Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, Paris, Népveu, 1817, p. 298. Nous soulignons.

⁸⁴ Gustave Lanson, *Corneille*, *op. cit.*, 1898, p. 105.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁶ Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille*, *op. cit.*, 1927, p. 234.

⁸⁷ Pierre Lièvre, *Corneille et son œuvre. Quatre causeries pour la Radio à l'occasion du tricentenaire du Cid*, Paris, Le Divan, 1937, p. 15.

⁸⁸ « Avec Rodrigue, l'héroïsme chevaleresque, sans rien perdre de ses vertus primitives, se tourne résolument vers l'être aimé. On assiste à une sorte d'élargissement de la mystique féodale. L'épreuve type du chevalier –

En outre, l'image d'amoureuse absolue de Chimène se perpétue également au fil des siècles. Le travail de Maria Tastevin, réalisé en 1924, témoigne à son sujet de cette permanence de l'association de l'amour et de la grandeur :

Nous avons encore pour elle aujourd'hui les yeux amoureux de Rodrigue. Son nom est pour nous une évocation de grâce virginale, de tendresse pudique et ardente, de passion et d'héroïsme⁸⁹.

Il est à noter que l'emploi relexicalisé du célèbre vers de Boileau inscrit Chimène dans une problématique identique de réception figée dans le temps et stéréotypée. Les mêmes mots, à trois siècles de distance, disent les mêmes effets. Aussi Eugène Géroze souligne-t-il avec justesse à propos du couple héroïque du *Cid* qu'« après plus de deux siècles, nous sommes encore complices de leur passion aussi sincèrement que les premiers témoins »⁹⁰.

Il en va de même de la force épique de Rodrigue, également saluée à chaque époque critique. Le mythe espagnol dont il est issu invite à voir en lui le héros des armées de Don Fernand et à adjoindre la bravoure militaire à la grandeur amoureuse dans la constitution de son héroïsme :

Rodrigue n'est pas seulement un amant héroïque et invincible ; mais l'honneur de la chevalerie espagnole parle, agit et respire tout entier dans *Le Cid*. C'est là ce qui saisit et transporte, à leur insu, la foule des spectateurs⁹¹.

Les spectateurs évoqués ici par Lemercier sont ceux de 1817. Geoffroy confirme leur attirance pour le courage épique du protagoniste – « y a-t-il sur la scène française un caractère plus noble et plus intéressant que celui du jeune guerrier espagnol, qui respire à la fois l'enthousiasme de la gloire et de l'amour ? »⁹² – et c'est la même idée de valeur au combat, dont on note qu'elle est associée à l'amour, qui sert encore une fois à définir l'héroïsme de Rodrigue. Près d'un siècle plus tard, rien n'a changé sous la plume de Francisque Sarcey qui parle à son propos de « cette fleur de vaillance héroïque » et de « cet

héroïsme guerrier, sacrifice, sainteté – ne disparaît pas mais se prolonge de l'épreuve amoureuse » (Octave Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, op. cit., p. 165).

⁸⁹ Maria Tastevin, *Les Héroïnes de Corneille*, op. cit., p. 1.

⁹⁰ Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 78.

⁹¹ Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, op. cit., p. 293-4.

⁹² Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, op. cit., p. 4.

enivrement de la joie chevaleresque des combats »⁹³. La critique de l'entre-deux-guerres insiste aussi particulièrement sur la valeur militaire de Rodrigue. André Rousseaux définit l'écriture de Corneille en des termes proches de l'épopée :

Le souffle de l'homme, son sang, son cœur, sont des acteurs du combat lyrique, comme sa voix et comme son bras, comme son épée même et sa cuirasse. Tout prend corps, dans la poésie cornélienne, pour les figures les plus éclatantes que la terre puisse porter⁹⁴.

L'œuvre de Corneille est reconnue comme le domaine des héros et dans cette idée de « figures éclatantes » apparaît instantanément l'image particulière de Rodrigue. De la même façon, Jean Schlumberger reconnaît que la France voit en Corneille l'instigateur d'une sorte d'« orthodoxie héroïque »⁹⁵. Son analyse fait valoir la longévité de la reconnaissance de l'héroïsme épique et dit la permanence des goûts du public pour un théâtre de l'action. Le célèbre texte de Charles Péguy en cristallise l'analyse en vantant en 1934 « tout le jeune héroïsme du *Cid*, tout l'héroïsme chrétien, tout l'héroïsme chevaleresque, toute la jeunesse, tout l'héroïsme, toute la chevalerie du *Cid* »⁹⁶.

La force épique déjà célébrée en Rodrigue par les contemporains de Louis XIII ne cesse d'être une composante fondamentale de son héroïsme. A cet égard, il n'est pas surprenant de constater que les vers qui s'enracinent le plus volontiers dans la mémoire collective sont d'abord ceux qui la mettent en valeur :

Je suis jeune, il est vrai mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années⁹⁷.

A vaincre sans péril on triomphe sans gloire⁹⁸.

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix⁹⁹.

Paraissez Navarrais, Mores et Castellans¹⁰⁰.

⁹³ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques). Corneille, Racine, Shakespeare et la tragédie*, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Volume III, Paris, 1900, p. 9.

⁹⁴ André Rousseaux, « Corneille ou le mensonge héroïque », art. cit., p. 62.

⁹⁵ « 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 » (Jean Schlumberger, « Corneille », *Tableau de la littérature française du XVII^e et du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 15).

⁹⁶ Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, op. cit., p. 308.

⁹⁷ Corneille, *Le Cid*, II, 2, v. 407-408.

⁹⁸ *Ibid.*, II, 2, v. 436.

⁹⁹ *Ibid.*, V, 2, v. 1566.

¹⁰⁰ *Ibid.*, V, 2, v. 1569.

Devenus proverbiaux, ces vers associent Rodrigue à une vaillance et à une détermination mâles et militaires. L'inscription de ces extraits dans le patrimoine littéraire montre que l'admiration du public n'a pas cessé d'aller à cette audace épique, car la critique et la réception contemporaines s'inscrivent dans les mêmes passées que celles des siècles précédents. A une époque où le patriotisme et la valeur guerrière ont perdu leur crédit et leur légitimité en tant que valeurs sociales, le protagoniste du *Cid*, lui, continue d'être admiré par sa capacité à combattre et à gagner la guerre. C'est pourquoi, dans un article récent, Jean-Pierre Ryngaert reconnaît encore que « Rodrigue est le héros par excellence, le courage par excellence »¹⁰¹. Ce que Michel Prigent analyse de son côté en rappelant que « Rodrigue a besoin des Mores pour devenir le Cid »¹⁰².

Enfin, le troisième membre de la trinité héroïque de Rodrigue, reconnu dans sa réception classique comme une forme de magnanimité, trouve également des échos réguliers au fil du temps. Plus que pour l'amour et la valeur physique de Rodrigue, la dénomination de cette force morale diffère selon les critiques ou selon les époques. Mais, grandeur d'âme, magnanimité ou volonté, elle désigne toujours la capacité du personnage à sacrifier son orgueil et ses sentiments personnels aux termes du devoir et de l'obéissance à un principe sacré. John D. Lyons reconnaît ainsi qu'« une longue tradition met le vouloir ou la volonté au centre de toute discussion sur les héros de Corneille »¹⁰³. L'exégèse cornélienne attribue en effet depuis longtemps à ces personnages une fermeté d'âme qui les guide en tout. Elle est l'un des fondements de la réflexion critique de Brunetière et de Lanson, à la fin du XIX^e siècle, qui postulent tous deux que « le théâtre de Corneille est la glorification ou l'apothéose de la volonté »¹⁰⁴ et que « le principe de la psychologie cornélienne, c'est la force, la toute-puissance de la volonté »¹⁰⁵. Cette volonté est alors donnée comme la nouveauté du *Cid*, ce qui en a permis la réussite exceptionnelle au XVII^e siècle et ce qui a expliqué qu'on juge la pièce comme fondatrice d'une approche moderne du théâtre. Ce qui est déjà attribuer au héros un rôle conséquent dans le succès de la pièce.

¹⁰¹ Jean-Pierre Ryngaert, « Deux personnages cornéliens à l'épreuve de la dramaturgie moderne », dans *Héros et personnage. Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Myriam Dufour-Maître (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 30.

¹⁰² Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, op. cit., p. 42.

¹⁰³ John D. Lyons, « Vouloir, être, héros », dans *Héros et personnage*, op. cit., p. 227.

¹⁰⁴ Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)* [1891], tome II, Paris, Delagrave, 1919, p. 190.

¹⁰⁵ Gustave Lanson, « Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes. Etude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1894, p. 398.

Ce que Lanson et Brunetière nomment volonté n'est autre que la reformulation d'un héroïsme moral, l'aptitude au dépassement de soi et au sacrifice. Elle désigne la capacité de Rodrigue à surmonter le sort, à décider pour soi-même de sa destinée et à s'y sacrifier. Elle implique que les personnages ne sont plus les produits de leurs actions, mais leurs maîtres, et que dans leur capacité à choisir, la raison et le devoir les guideront toujours. Selon Ferdinand Brunetière, l'importance d'un tel concept est perçue dès le XVII^e siècle et la correspondance avec l'héroïsme de Rodrigue semble aller de soi :

Ne doutez pas, Messieurs, qu'au XVII^e siècle, qui est peut-être celui de tous où l'on a cru le plus fermement mais surtout le plus consciemment au pouvoir de la volonté, cette heureuse *invention* de Corneille n'ait été pour une grande part dans le succès du *Cid*¹⁰⁶.

La suite de son étude dessine une ligne de continuité entre la réception classique et la réception du XIX^e siècle autour de cette notion de volonté. Brunetière, s'associant à ses contemporains, déclare de fait :

Nous aimons en Chimène, et surtout en Rodrigue, leur obstination, leur opiniâtreté généreuse à les vouloir concilier ; et ce que nous admirons le plus en eux, dans cette situation extraordinaire, c'est l'héroïsme de volonté qui les élève au-dessus d'eux-mêmes¹⁰⁷.

L'idée perdure. Elle apparaît chez Jules Lemaître¹⁰⁸, puis chez Emile Faguet qui comme Lanson, établit que le génie de Corneille est d'avoir senti que la grandeur de l'homme se tient dans sa volonté :

Il a vu toute beauté dans la volonté agissant pour le bien, dans la *générosité* ou *magnanimité*, comme l'appelle indifféremment Descartes, et il a fait le théâtre de la volonté et de la *grandeur d'âme* dans le sens précis et littéral du mot¹⁰⁹.

Les termes utilisés dans l'analyse de Faguet, repris au lexique classique, seront ceux employés par Marc Fumaroli pour dépeindre l'héroïsme éthique du premier XVII^e siècle. La permanence du langage renvoie ainsi à la permanence de la réception, qui toujours

¹⁰⁶ Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁸ « Corneille exalte le triomphe de la volonté appliqué à quelque devoir extraordinaire, inquiétant, atroce » (Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, op. cit., p. 11).

¹⁰⁹ Emile Faguet, *Dix-septième siècle : Etudes littéraires*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1892, p. 155.

célèbre les mêmes vertus en Rodrigue. Godefroy évoque aussi la magnanimité des héros de Corneille : « De tous ses personnages il fait des types merveilleux de grandeur morale et leur donne certainement plus d'élévation d'âme qu'ils n'en eurent jamais. Il grandit toutes leurs qualités jusqu'à l'héroïsme »¹¹⁰. En 1948, Antoine Adam affirme encore que « la tragi-comédie du *Cid* devenait un drame de la volonté »¹¹¹ ; en 1972, Gwendoline Mary Davis rappelle que le héros cornélien remplace la fatalité par la volonté – « Ayant banni de son théâtre la fatalité qui était l'âme de la tragédie antique, Corneille l'a remplacée par une volonté triomphante » – et elle donne l'exemple du *Cid*¹¹².

Les mêmes qualités, les mêmes caractéristiques reprises de critique en critique traduisent l'établissement d'une image permanente du protagoniste du *Cid*. L'héroïsme admiré en lui repose indéfiniment sur des critères qui semblent ne subir aucune variation au cours des différentes époques de réception. Ce figement autour de l'amour et la force physique et morale finit par conférer à Rodrigue une portée universelle, dont les qualités traversent les siècles sans subir d'infléchissement. C'est cette prise d'autonomie par rapport à l'ancrage historique des spectateurs et par rapport à l'actualisation constante de la pièce elle-même qui fonde sa dimension archétypale et qui le rapproche aux yeux des critiques de l'idée de vérité.

3. *La vérité sur l'homme*

La figure héroïque présente la particularité de se construire d'abord indépendamment de toute image réelle. Le héros appartient à l'imaginaire collectif qui en possède une représentation préconstruite et avant tout théorique. C'est ce qui permet à chacun, à n'importe quelle époque, de le reconnaître sans avoir besoin de s'appuyer sur un contexte social ou historique :

Il se trouve que ce qui est ainsi désigné revêt un caractère d'évidence. Chacun de nous entend immédiatement ce qui est en question lorsque, à propos de Gilgamesh ou du jeune David, à propos de Rodrigue ou de Roland, à propos d'Hercule ou du valeureux Renaud, nous parlons de héros.

¹¹⁰ Frédéric Godefroy, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p.346.

¹¹¹ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome I, *op. cit.*, p. 516.

¹¹² Gwendoline Mary Davis, *L'Homme sartrien dans Cinna*, thèse non publiée, Faculty of Texas Tech University of 1972, p. 12.

L'action héroïque est portée par une précompréhension qui semble aller de soi¹¹³.

L'image du héros, véhiculée par des cultures et des traditions communes, se compose d'abord sans référence ou sans exemple particulier. Hors des contes, des récits mythologiques, des romans ou des tragédies, le héros est un concept à l'existence autonome. Il possède ainsi la caractéristique de préexister à sa mise en œuvre littéraire¹¹⁴. Lorsque Corneille invente son propre Cid, il parvient à élaborer un personnage qui correspond très précisément aux critères de reconnaissance collective que nous avons identifiés. Cette coïncidence entre l'image théorique du héros et Rodrigue autorise alors la critique à parler à son sujet de vérité. Le protagoniste du *Cid* en serait porteur dans la mesure où il recouvre exactement ce qui est attendu du héros. En mettant en œuvre l'imaginaire commun, en le saisissant puis en l'incarnant avec précision et fidélité, Corneille s'est appliqué à représenter la *vérité héroïque*. Son premier talent est d'avoir su en percevoir nettement les traits caractéristiques, puis d'avoir su les assembler en un personnage crédible, attachant et admirable.

Cette *vérité héroïque* mise en scène par Corneille par fidélité à un modèle inconscient autorise par ailleurs un glissement de la critique vers une vérité un peu autre mais qui procède également de l'admiration suscitée par le personnage de Rodrigue. Ce dernier serait alors non plus le héros type, mais la représentation idéale de l'homme vrai. Sa vérité ne consisterait plus à reproduire fidèlement un modèle préétabli, mais à se constituer lui-même comme modèle en portant à leur paroxysme toutes les qualités de l'espèce humaine. C'est alors sa capacité à demeurer humain malgré ses vertus poussées à l'extrême qui permet de parler de vérité à son sujet : Rodrigue est vrai parce qu'il maintient l'équilibre entre la démesure de sa dimension héroïque et son humanité¹¹⁵. L'association *a priori* paradoxale des deux constitue la clef de voûte sur laquelle repose la réflexion critique liée au personnage. Dans sa capacité à concilier ces deux extrêmes réside sa spécificité et le rapport étroit et unique dans la littérature qu'il entretient avec l'héroïsme archétypal. La vérité qui en procède d'après la critique aboutit en 1860 à l'ouvrage

¹¹³ Lucien Braun, « Polysémie du concept de héros », art. cit., p. 19.

¹¹⁴ A propos des archétypes de l'inconscient collectif, Carl Gustav Jung précise : « On doit, pour être exact, distinguer entre 'archétype' et 'représentation archétypique'. L'archétype en soi est un modèle hypothétique, non manifeste » (*Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 16, note 4). L'archétype héroïque est donc ce qui préexiste à sa mise en exemple.

¹¹⁵ Antoine Adam parle des protagonistes de la tétralogie comme d'« hommes héroïques » (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., I, p. 456-457) et la tournure oxymorique de l'expression permet de faire valoir l'alliance en eux de deux extrêmes.

d'Alexandre Lecœur, *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages* :

Tel est ce personnage de Rodrigue, une des expressions les plus hautes, et en même temps les plus vraies, à nos yeux, de la nature humaine. Sachons gré à Corneille de l'avoir fait héroïque pour élever nos âmes, mais remarquons aussi comme il a compris que le héros, pour nous servir de modèle, devait rester dans les limites de l'humanité, et comme il a su le rapprocher de nous en donnant à ses vertus la consécration de la souffrance et du malheur¹¹⁶.

Le héros est ici celui qui concilie héroïsme et humanité, parvient au faite de l'un sans renoncer à l'autre. Cette idée de vérité héroïque se retrouve chez Désiré Nisard, pour qui l'harmonie provient de la négation des extrêmes – « Une certaine grandeur, également éloignée d'un héroïsme impossible et d'une vertu ordinaire, est le trait commun aux principaux personnages de Corneille »¹¹⁷ – qui maintient entre l'humanité et la surhumanité le protagoniste du *Cid*. De la même façon, Gustave Reynier observe chez lui un demi-siècle plus tard une perfection nuancée par une juste perception du réel :

Un des caractères les plus originaux de la tragédie cornélienne, c'est que l'idéalisme qui la pénètre est tempéré, si l'on peut dire, et rendu plus accessible par une justesse d'observation qui la maintient, si haut qu'elle aille, dans une atmosphère de réalité¹¹⁸.

C'est d'ailleurs ce qui permet au spectateur de se reconnaître en Rodrigue. Georges Longhaye l'affirme en écrivant que les héros de Corneille « restent assez vrais et assez vivants dans leur grandeur idéale » et qu'il en résulte par conséquent que « cette grandeur ne nous est pas étrangère »¹¹⁹. La même idée est exprimée chez Désiré Nisard : « La ressemblance avec la vie, c'est en effet ce qui rendra cette pièce éternellement nouvelle »¹²⁰. Rodrigue est un personnage vrai : dans l'histoire de la littérature, ou tout au moins du théâtre, il s'agit d'une conception relativement inédite du personnage héroïque. La pièce de Corneille est rendue « éternellement nouvelle » parce qu'elle met en scène pour la première fois un protagoniste qui sache allier démesure et réalité. Lorsque Pierre

¹¹⁶ Alexandre Lecœur, *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*, op. cit., p.19-20.

¹¹⁷ Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 113.

¹¹⁸ Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille*, op. cit., p. 275.

¹¹⁹ Georges Longhaye, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., p. 35.

¹²⁰ Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 105.

Reverdy écrit en 1927 que « ce que l'on peut appeler parfait dans l'humain, c'est la juste proportion des défauts avec les qualités »¹²¹, il donne de l'héroïsme une idée moderne qui n'exclut pas la faiblesse. Mais cette image naît tardivement : la mythologie, le roman de chevalerie, le théâtre de la Renaissance l'ignorent. C'est le XVII^e siècle qui commence à la mettre en œuvre dans la littérature et plus particulièrement sur la scène tragique : en 1637, Rodrigue fait figure de précurseur de cette conception aujourd'hui devenue un lieu commun de la représentation héroïque.

L'idée d'un protagoniste équilibré apparaît dans la définition que Boileau donne du héros tragique – peut-être déjà inspiré par le personnage de Rodrigue dont on ne va cesser de mesurer l'influence sur la conception du personnage et du héros au XVII^e siècle :

Des héros de roman fuyez les petitesesses :
Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses.
Achille déplairait, moins bouillant et moins prompt :
J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront.
A ces petits défauts marqués dans sa peinture,
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature¹²².

La grandeur mêlée d'humanité dont le XIX^e siècle fait la spécificité de Rodrigue est moins unanimement reconnue par la critique classique entravée par le parallèle entre Racine et Corneille qui impose un certain schématisme de vues. Boileau la décèle cependant et ouvre le chemin à la reconnaissance si célébrée ensuite de l'humanité de Rodrigue. Le XIX^e siècle la redécouvre avec d'autres mots, plus proche du lexique critique de l'époque, et fait intervenir le réalisme et l'objectivité scientifique de la vérité dans la réussite du théâtre cornélien.

L'exégèse des années 1860-1890 fait effectivement évoluer le sens de cette idée de vérité. Elle invite bientôt à célébrer non plus les qualités du personnage ou sa correspondance avec l'archétype héroïque, mais plutôt la capacité de Corneille à peindre cet idéal avec véracité. C'est la précision dont sait faire preuve le dramaturge qui peu à peu est retenue comme critère de vérité – alors esthétique et non plus éthique – et qui établit la grandeur de la pièce sur le talent « réaliste » de son auteur. Elle permet de revenir au célèbre jugement de La Bruyère et de le nuancer. Corneille serait celui qui peint l'homme tel qu'il devrait être, dans sa dimension idéale, mais surtout tel qu'il est, grâce à la précision du peintre :

¹²¹ Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 58.

¹²² Boileau, *Art Poétique*, chant III, éd. cit., v. 103-108.

La tragédie chez nous n'avait que trop de pente à se détacher de la réalité vivante pour se tourner en idéal romanesque, et en mécanisme artificiel : il faut aimer Corneille d'avoir su y faire apparaître une très simple et très commune humanité¹²³.

L'analyse de Gustave Lanson reprend pour la prolonger celle que François Guizot formulait déjà dans *Corneille et son temps* en écrivant du dramaturge qu'« il s'était laissé aller, dans *le Cid*, à peindre avec une entraînante vérité les entraînements de la passion »¹²⁴. Elle insiste sur le pinceau « réaliste » de Corneille et sur sa capacité à renouveler l'esthétique tragique par ses talents d'observateur psychologique.

En effet, ce réalisme comme fidélité au réel et à sa représentation repose sur une autre considération d'ordre esthétique. Si Rodrigue est considéré comme un personnage vrai, c'est aussi parce qu'il tranche avec les héros de la tragédie mis en scène à la Renaissance et jusque dans les années 1620-1630. *Le Cid*, on s'en souvient, fait office de démarqueur et date l'entrée du théâtre dans l'ère de la modernité¹²⁵. Avant la tragi-comédie de Corneille, l'esthétique antique prédomine sur scène et emploie des personnages à la psychologie souvent manichéenne. La nuance n'est alors aucunement l'apanage du héros et l'action l'emporte sur l'analyse : « C'est au contraire le caractère qui doit se plier aux exigences de l'action, c'est-à-dire du mythe, de la fable, dont la tragédie est en propre l'imitation »¹²⁶. La fidélité au réel est à ce point éloignée des préoccupations des dramaturges que Florence Dupont établit que les personnages de la tragédie latine « existent indépendamment et parallèlement à l'humanité »¹²⁷. Rien ne vient nuancer leur approche chez les dramaturges de la Renaissance : « Pas plus qu'ils ne connaissent de luttes intérieures, les personnages ne s'affrontent entre eux. Ils ne se prêtent donc à aucune étude psychologique, mais symbolisent une situation »¹²⁸. Jusqu'au théâtre de Hardy, le protagoniste n'est pas créé pour refléter le réel ni pour permettre au spectateur de reconnaître en lui les traits de ses semblables.

¹²³ Gustave Lanson, *Corneille*, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁴ François Guizot, *Corneille et son temps*, *op. cit.*, p. 208.

¹²⁵ « *Le Cid*, représenté en même temps que Descartes faisait paraître le *Discours de la méthode*, commence l'époque classique de la tragédie en France » (Frédéric Godefroy, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 343).

¹²⁶ Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972, p. 29.

¹²⁷ Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 178.

¹²⁸ Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 101.

Rodrigue en revanche renouvelle l'approche du personnage, la différence que la critique établit entre ses prédécesseurs et lui tenant en partie à sa dimension « réaliste » et humaine : « Ce qui était tout nouveau dans *le Cid* comme psychologie, c'étaient les délicatesses d'honneur et les raffinements de vertu, inconnus à l'antiquité et à ceux qui l'avaient imitée »¹²⁹. Il incarne un homme plus reconnaissable et la finesse de son caractère, son oscillation entre faiblesse et héroïsme, assure à la tragi-comédie de Corneille le succès que l'on sait. De là vient que ce héros, d'abord sorti de sa portée sociale et historique et considéré dans son aspect d'homme idéal, est également reconnu comme l'émanation d'une vérité et d'une réalité. Une telle appréciation conduit par conséquent à l'envisager à la fois comme un héros littéraire – celui qui manifeste les qualités héroïques à leur extrême – mais aussi comme un homme réel. L'association des deux tend alors à faire de lui la représentation parfaite d'un être ayant existé. L'analyse de la critique permet en effet de mettre progressivement au jour cette particularité de la réception : Rodrigue, héros fictif du théâtre de Corneille, est reçu, compris, aimé comme un personnage témoignant du réel, et donc émanant d'une réalité datée. Il est l'homme lui-même dans sa plus haute expression. Mais il est aussi, simultanément, l'image de l'aristocrate à la cour de Louis XIII.

II. Rodrigue de Bivar, aristocrate à la cour de Louis XIII

L'image qui se construit de Rodrigue, partagée entre fiction et réalité, prend place dans un tournant historique de la critique littéraire. Le XVIII^e siècle propose déjà ses propres lectures de l'œuvre de Corneille, mais elles s'exercent essentiellement dans le parallèle avec Racine ou dans l'expression de sa rivalité avec Voltaire. Or, la représentation que nous avons encore aujourd'hui du héros du *Cid* se compose surtout de ce que nous héritons de la critique du XIX^e siècle, initiée par les Romantiques et reprise par la Troisième République. Les analyses proposées à partir de l'ère napoléonienne sont en effet plus précises et davantage fondées sur la lecture de l'œuvre et ses mécanismes de création. Elles relèvent d'une époque qui consacre « l'invention des classiques », pour citer Stéphane Zékian¹³⁰, et qui fait accéder les textes du XVII^e siècle au rang de patrimoine littéraire. Le regard sur la littérature et le théâtre en général, sur Corneille et *Le Cid* en

¹²⁹ Emile Faguet, *En lisant Corneille*, op. cit., p. 109.

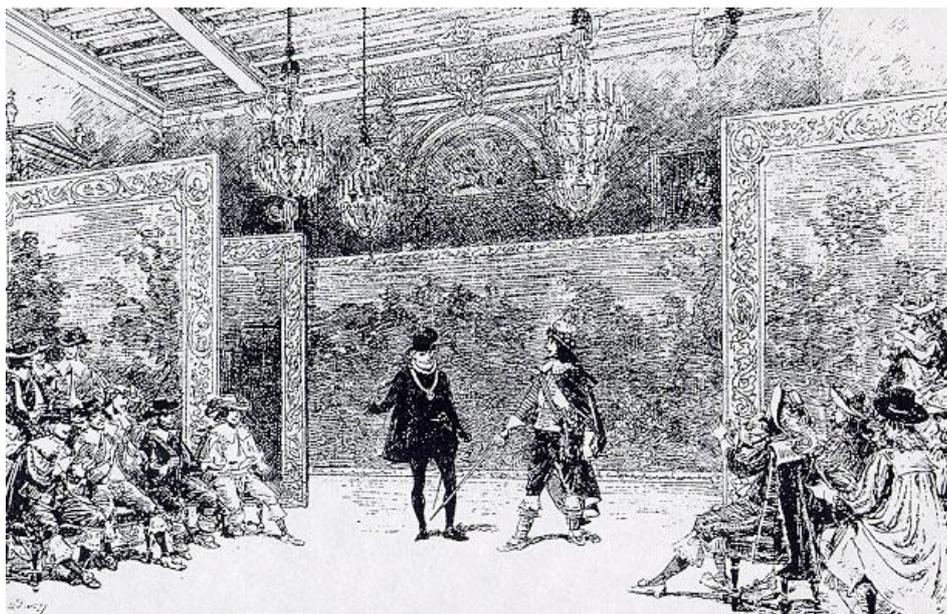
¹³⁰ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., passim.

particulier, subit cet infléchissement. Une réflexion plus historiographique accompagne la réception du personnage de Rodrigue et modèle une grande part de la représentation élaborée par la critique jusqu'à nos jours.

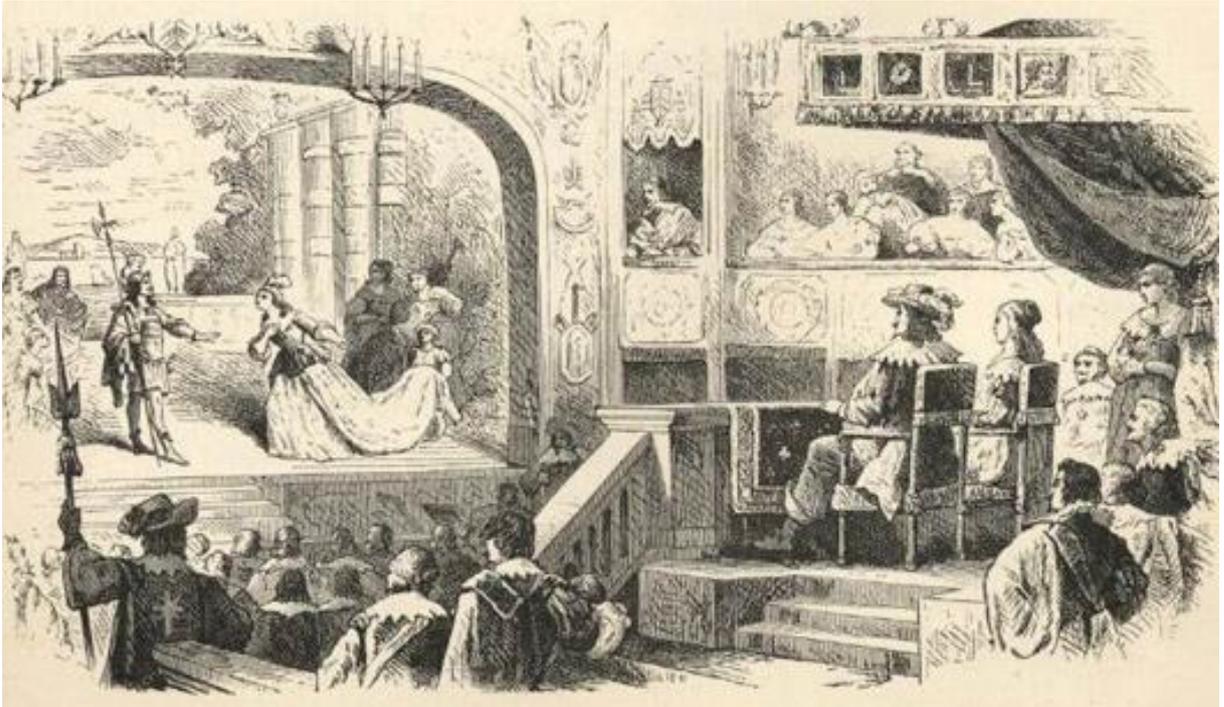
En effet, dans l'étude du *Cid*, le rapport à l'histoire ne cesse d'interférer. Son lien entre histoire et littérature oscille entre divers jeux d'influence, variant de l'idée convenue que la pièce – et principalement son protagoniste – s'inspire de la réalité de son époque, à la démarche plus inédite consistant à partir du héros pour définir les mentalités de sa société de création. Rodrigue est alors fréquemment évoqué comme un aristocrate de la cour de Louis XIII et les valeurs qui sont les siennes dans la pièce de Corneille deviennent celles de toute une époque et de tout un pays.

1. Rodrigue en costume

Le détour par l'image est un moyen efficace de constater que le personnage de Rodrigue n'est que très rarement envisagé, dans sa représentation visuelle, hors de son contexte de création. La plupart des mises en scène et des illustrations d'ouvrages le montrent arborant le costume reconstitué de l'aristocrate des années 1630. On sait l'habitude du XVII^e siècle de faire paraître sur le théâtre des personnages portant des vêtements contemporains :



« Théâtre du Marais, scène du *Cid* de Corneille », estampe. Seules les tentures permettent de différencier l'espace scénique de l'espace réel des spectateurs, l'ensemble des personnages figurant sur cette gravure étant vêtus de manière identique.



Une représentation du *Cid* à la Comédie-Française ; il est intéressant de noter à nouveau la similitude des costumes entre la scène et la salle. La reproduction en miroir des deux gardes aux hallebardes y invite particulièrement.

Le premier Rodrigue a vraisemblablement été vêtu d'un pourpoint et de haut-de-chausses, à la manière des gentilshommes venus l'applaudir. Mais la pratique s'est maintenue au fil des siècles, malgré la règle de couleur locale des Romantiques qui aurait dû légitimement l'inscrire dans le Moyen Age espagnol dont il est issu, et malgré la réactualisation que la représentation scénique aurait pu autoriser¹³¹.

Le costume du personnage ne semble ainsi pas évoluer depuis les gravures d'Hubert Gravelot et de Noël Le Mire, illustrant au XVIII^e siècle l'édition de Voltaire des pièces de Corneille, jusqu'aux mises en scène les plus récentes. En voici quelques exemples, donnés dans l'ordre chronologique ; ils permettent de mesurer visuellement la constance de l'image qui est donnée de Rodrigue ainsi que son ancrage dans une mode et une esthétique du XVII^e siècle.

¹³¹ Le personnage de Lorenzaccio bénéficie ainsi de réactualisations historiques fréquentes et est représenté au cours du XX^e siècle dans les costumes successifs de la noblesse renaissance (Emile Fabre, Comédie-Française, 1927), de la modernité des années 1920 (Armand Bour, Théâtre de la Madeleine, 1927), de la bourgeoisie de la Monarchie de Juillet (Francis Huster, Théâtre Renaud-Barrault, 1989), portant et enlevant un masque (Otomar Krejca, Avignon, puis Théâtre de l'Europe, 1969-1970) ou mêlant même chez Jean-Pierre Vincent la Renaissance, les années 1830 et le totalitarisme des années 1940 (Jean-Pierre Vincent, Avignon puis Théâtre des Amandiers, 2000). L'évolution des costumes traduit en l'occurrence l'adaptation du personnage à différents contextes et sa régulière réactualisation. Une telle variété n'apparaît pas dans le cas de Rodrigue.



Gravure de Noël Le Mire d'après Hubert Gravelot, scène de conflit entre le Comte et Don Diègue, illustration pour *Le Cid*, dans *Théâtre de Pierre Corneille avec des Commentaires*, édition de Voltaire, Genève, 1764. Même si Rodrigue n'est pas directement représenté ici, les deux autres personnages masculins montrent la permanence, dans le choix des costumes, d'une reproduction de ceux de l'époque de Louis XIII.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ludovic Napoléon Lepic, *Le Cid*, cent-vingt maquettes de costumes, dessins pour l'opéra de Jules Massenet, Paris, Théâtre National de l'Opéra, Palais-Garnier, 30 novembre 1885



Gérard Philipe¹³² dans *Le Cid*, cour du Palais de Papes, Avignon, 1951.



Francis Huster, Théâtre du Rond-Point, 1985.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

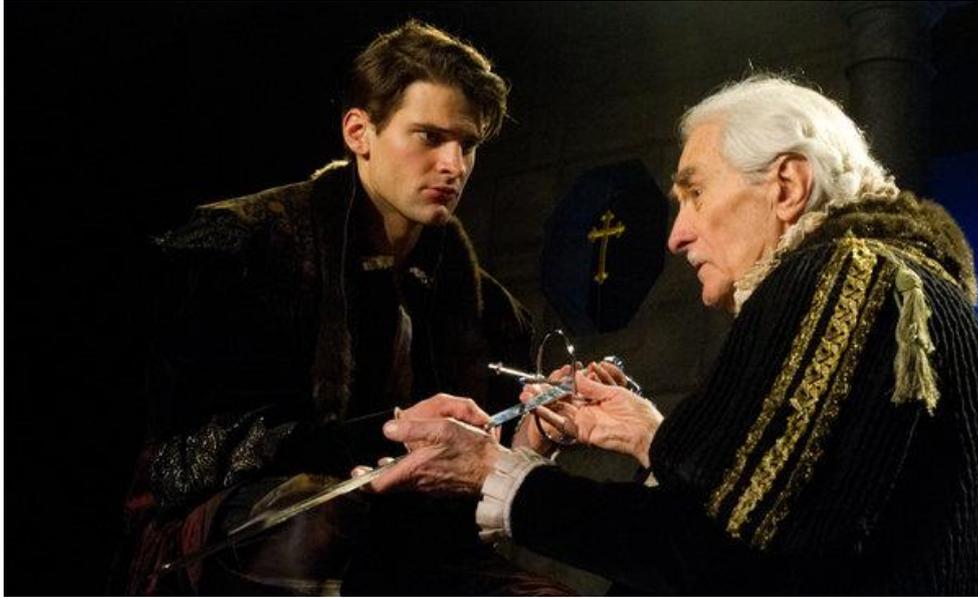
¹³² Gérard Philipe, on le sait, a été enterré en 1959 dans le costume du Cid.



Thibaud Corrion, mise en scène Alain Ollivier, création aux Nuits de Fourvière, juin 2007.



Olivier Bénard, mise en scène de Thomas Le Douarec, version flamenco, Théâtre Comedia, Paris, 2009 (reprise d'une pièce créée en 1998).



Jeff Kline, Théâtre Notre-Dame, New York, janvier 2013.

Les costumes, relativement semblables, réfèrent tous à l'esthétique du XVII^e siècle, y compris ceux de la version flamenco de Thomas Le Douarec qui parvient à combiner par le jeu des couleurs et des formes l'influence espagnole et l'appartenance au Grand Siècle français. La mise en scène de Le Douarec, reprise en mai 2009, est jouée en même temps qu'une autre version du *Cid*, montée au théâtre Silvia-Montfort par Bénédicte Budan. Le compte-rendu qu'en donne Nathalie Simon confirme l'importance significative des costumes lors de la réception de la pièce :

Si l'un des éléments qui constituent une pièce est inadéquat, l'ensemble en souffre. C'est ce qui se passe avec le *Cid* de Corneille mis en scène par Bénédicte Budan au Théâtre Silvia-Montfort. Les costumes malheureux occultent la fameuse histoire du dilemme cornélien¹³³.

¹³³ Nathalie Simon, « Deux *Cid* avec ou sans panache », *Le Figaro*, article du 30 mai 2009.



Nicolas Martinez : Rodrigue, mise en scène de Bénédicte Bulan, Théâtre Silvia-Montfort, mai 2009.

Le parti-pris est ici celui de l’atemporalité – qui en soi n’est pas incohérent dans l’optique d’une lecture universalisante de la pièce de Corneille. Il mêle la cote de mailles et les bottes en caoutchouc auxquelles l’auteur de l’article reproche de détourner l’attention du spectateur de l’enjeu de la pièce. La remarque permet de mesurer l’inscription de Rodrigue – comme de l’ensemble des personnages – dans son contexte de création et la gêne éprouvée lorsque l’image donnée de lui n’y correspond pas. Rodrigue est en effet vu comme un héros Louis XIII et il en porte les marques extérieures au point qu’en 1927, Gustave Reynier peut décrire son costume *in absentia*, sans se référer à une mise en scène particulière :

Le costume même suggère l'idée d'une génération faite pour l'action. Il est sobre et mâle : du sombre ou du noir, que fait ressortir le col de dentelles ; les bottes, même lorsqu'on va à pied ; l'épée longue et forte ; la moustache conquérante, relevée jusqu'aux yeux ; l'écharpe sur l'épaule¹³⁴.

La tenue de Rodrigue se compose de caractéristiques précises que ne livre pourtant pas le texte de Corneille. Elles ressortissent à l'image stéréotypée de l'aristocrate du premier XVII^e siècle que Gustave Reynier dépeint ici en ne concédant peut-être aux origines espagnoles du personnage que sa moustache. L'universalité du héros disparaît au profit d'un ancrage très net dans le siècle de Louis XIII.

La critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles maintient également Rodrigue dans la première moitié du XVII^e siècle. La tendance consistant à voir en lui l'émanation d'une réalité, se radicalise sous la plume de certains commentateurs qui vont jusqu'à le présenter non plus comme un personnage mimétique du réel, mais comme un personnage réel. Aussi étonnante que puisse d'abord paraître une telle assimilation, elle se trouve exprimée à plusieurs reprises dans l'exégèse cornélienne. Elle est nettement inspirée par la critique romantique qui tisse différents liens, à propos du *Cid*, entre la réalité historique du contexte de création de la pièce et les circonstances fictives sur lesquelles repose son intrigue, au point d'aboutir sciemment à une confusion entre le réel et l'imaginaire.

Différentes démarches aboutissent au même résultat d'une imbrication de l'Histoire dans la fiction, puis de la fiction dans l'Histoire. La première consiste à attribuer à la littérature une prise directe sur le contexte historique qui l'entourne. Dans le cas des Romantiques et du *Cid*, le rayonnement de la pièce dépasse radicalement le simple jeu d'influence sur les opinions, les modes et les mentalités pour avoir un ascendant avéré sur la vie politique du royaume. Les analyses de Michelet et de Dumas rendent pareillement compte du poids que la pièce de Corneille aurait eu à la cour de France. Selon le premier, la tragi-comédie métamorphose en admiration l'aversion des Français pour l'Espagne et remet de son seul succès le pays de la Reine à l'honneur. L'historien en tire une conséquence d'une extrême importance politique : la mode espagnole a en effet invité Louis XIII à se rapprocher d'Anne d'Autriche. Michelet écrit ainsi :

¹³⁴ Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille, op. cit.*, p. 237.

Mais la Chimène surtout, ce fut la reine. Avec ses trente-sept ans, notre reine espagnole, oubliée, peu comptée, un peu moquée pour ses couches douteuses, refléurit jeune et pure par la vertu du *Cid*. Sur elle, aux représentations, se fixent tous les yeux, à elle reviennent les bravos et l'enthousiasme public. Tout imite l'Espagne, se drape à l'espagnole, pour être bien vu de Chimène¹³⁵.

C'est de ce rapprochement que naîtra Louis XIV. La thèse de Michelet est on ne peut plus audacieuse ; Paule Petitier la résume d'une formule lapidaire : « Le véritable père de Louis XIV, c'est *Le Cid* »¹³⁶.

Alexandre Dumas impute pour sa part à la pièce de Corneille une influence tout aussi décisive dans la carrière politique de Richelieu. Le ministre aurait vécu comme une provocation et une humiliation cette tragi-comédie glorifiant les duels et plaisant à la Reine au point qu'elle la fait jouer au Louvre sans inviter le Cardinal. Dumas analyse l'engouement du public comme un défi contre son autorité :

Ce fut de l'enthousiasme, du délire, de la frénésie, des applaudissements, des trépignements, des cris, des pleurs. Corneille avait pris en main la cause des gentilshommes, c'était l'âme de toute la noblesse française qui était passée dans la poitrine du *Cid*. (...) Plus de ministre en robe rouge ! Plus de cardinal prêtre !¹³⁷

Pour tenter de contrer ce vent de Fronde, Richelieu fait jouer la pièce chez lui, espérant doublement montrer sa largeur d'esprit et amoindrir le succès de la pièce que personne, estime-t-il, n'osera applaudir en sa présence. Il se trompe et se saisit alors de l'Académie pour censurer la pièce et apaiser sa fureur. La tragi-comédie de Corneille n'en est pas moins admirée tandis que les duels reprennent de plus belle dans la noblesse française. « Le théâtre avait vaincu les édits, tranche alors Dumas, et, dans le duel qui avait eu lieu entre le ministre et le poète, le poète avait tué le ministre »¹³⁸.

Cette influence du *Cid* sur la vie politique française engage le phénomène de translation auquel la critique romantique se livre à propos de la pièce et de son héros. Constamment rapproché du monde réel, associé à des personnes de la cour de Louis XIII, Rodrigue s'apparente peu à peu à la réalité des années 1630. Sainte-Beuve le suggère en

¹³⁵ Jules Michelet, *Histoire de France*, tome XII « Richelieu et la Fronde », *op. cit.*, p. 137.

¹³⁶ Paule Petitier, Préface à l'*Histoire de France*, *ibid.*, p. XIV. Sur ce sujet, voir notre article « Corneille entré dans l'Histoire. Michelet lecteur du *Cid* », dans *Lettres Romanes : Mémoires de la littérature. Historiographie, réception et création*, tome 68, Agnès Guiderdoni et Maxime Perret (dir.), Louvain, Brepols Publishers, 2014, p. 511-523.

¹³⁷ Alexandre Dumas, « Corneille et *Le Cid* », art. cit., p. 95.

¹³⁸ *Ibid.*, p.98.

démontrant avec beaucoup de précision que pour créer ses pièces, et particulièrement *Le Cid*, Corneille s'est inspiré de témoins et d'acteurs de son temps, des héros qu'ont été Arnauld du Fort, de Zamet¹³⁹, de Pontis :

Si Corneille ne connaissait pas tous ces hommes, il en avait ouï parler, ou il en connaissait d'autres pareils, équivalents, ou mieux encore il était collatéralement de la même portée ; et, comme il arrive en ce cas, il les sentait, les retrouvait et les créait sans effort en lui¹⁴⁰.

L'inspiration prise dans le monde réel, qui n'est pas à l'évidence le seul fait de Corneille, permet néanmoins que s'opère le glissement recherché du fictif vers la réalité. La critique romantique insiste sur l'ancrage historique du personnage de Rodrigue au point de susciter la confusion et d'inviter à penser Rodrigue comme un personnage historique réel. Dans son *Cours de Littérature dramatique*, Julien-Louis Geoffroy l'associe directement au temps de la chevalerie et à l'image du chevalier parfait dont il trouve d'autres modèles chez François I^{er} et Henri IV. C'est à propos du personnage de Corneille qu'il écrit les mots suivants :

Longtemps après l'extinction de la chevalerie, la politesse, la galanterie, les sentiments nobles et généreux se conservèrent parmi les guerriers, et formèrent comme le caractère particulier de la profession militaire¹⁴¹.

L'amalgame entre les qualités du personnage et l'éthique d'un groupe social amène à décrire l'un selon les termes *a priori* réservés à l'autre.

D'autres ouvrages utilisent ce mécanisme d'analyse qui consiste à comprendre le héros du *Cid* en le rapprochant d'exemples et de références historiques. François Guizot démontre ainsi que le succès de la pièce et de son personnage repose sur leur correspondance avec les réalités de leur époque. D'après lui en effet, face à un public pour qui « l'honneur était la première vertu et l'amour la première préoccupation de la vie »¹⁴², Rodrigue fait office de miroir idéal et s'impose comme représentant d'une société. Même Désiré Nisard, qu'on ne peut guère soupçonner pourtant de sympathie envers les idées romantiques, s'accorde à cette idée et se laisse aller à la conclusion d'un Corneille reproduisant sur scène la France qu'il a sous les yeux sans qu'aucun filtre fictif ne vienne

¹³⁹ Que d'Andilly « peint comme un *Cid* dans ses *Mémoires* », précise Sainte-Beuve (*Port-Royal*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1953, p. 180).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 180.

¹⁴¹ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, op. cit., p. 5.

¹⁴² François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 171.

moduler son approche. Ralph Albanese analyse ainsi son exégèse en mettant en valeur la confusion des genres qui autoriserait à comprendre dans un double élan la réalité historique à l'aune de critères cornéliens et le théâtre de Corneille d'après des considérations politiques et nationales : « Nisard met en évidence, enfin, que l'amour de la grandeur de la France s'enracine dans une conception cornélienne de l'honneur, qui est elle-même intimement liée à l'identité nationale des Français »¹⁴³. Identité nationale et conception cornélienne se mêlent autour du personnage de Rodrigue dont on finit par ne plus percevoir la dimension dramaturgique.

Ne postulons pas pour autant une naïveté dans la représentation romantique, ou une absence de jugement qui inviterait à franchir inconsidérément les frontières de la réalité et de la fiction. Le statut hors norme de Rodrigue se rattache en réalité à des considérations historiographiques très précises que nous aborderons un peu plus loin et qui expliquent ces transgressions systématiques. Le nom de Gustave Lanson, qui reprend une analyse identique quelques années plus tard, est garant de sérieux et de rigueur. Il n'en est pas moins l'auteur d'une page établissant que la tragédie cornélienne « est à peu près à la France de Louis XIII ce que le *Rouge et le Noir* ou le roman de Balzac sont à la France de Charles X et de Louis-Philippe »¹⁴⁴, oubliant opportunément que la pièce de Corneille, contrairement aux autres ouvrages cités, n'a pas pour décor l'époque ni le lieu contemporains de sa création. Il conclut plus loin sans ambiguïté : « L'homme dont il a donné la formule idéale, le type général, c'est son contemporain, c'est le Français de la première moitié du XVII^e siècle »¹⁴⁵.

Les orientations critiques des Romantiques se répandent de fait dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, puis au XX^e siècle. A titre d'exemple, on nous permettra de nous arrêter un peu plus longuement sur les analyses de Gustave Reynier. Elles datent de 1927 et cristallisent de manière assez représentative ce que les commentateurs romantiques puis ceux de la III^e République ont fini par établir comme conclusions sur le personnage de Rodrigue. Ses premiers commentaires sur *Le Cid* reconnaissent d'abord l'idée d'une pièce s'inspirant de sa réalité contemporaine :

Ce n'est pas diminuer, si peu que ce soit, l'originalité du poète que de constater cette sorte de collaboration de l'auteur et de son public. C'est le

¹⁴³ Ralph Albanese, « Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », dans *Corneille des Romantiques*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁴⁴ Gustave Lanson, *Corneille*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

rôle même des très grands génies d'exprimer les sentiments collectifs en les précisant, en les élargissant, en les purifiant¹⁴⁶.

Mais elles dépassent ce schéma d'analyse fréquent pour franchir à leur tour le seuil délimitant le domaine virtuel du monde réel. Evoquant en effet la société de naissance de la tragi-comédie, Gustave Reynier postule qu'« elle a eu beaucoup de goûts nobles, beaucoup d'intentions généreuses. Déjà avant *Le Cid*, elle était par certains côtés *une génération cornélienne* »¹⁴⁷. La porosité des deux espaces s'amorce par l'emploi de la catégorie littéraire – « cornélienne » – pour juger de la société. Elle se confirme par une description des hommes de 1637 dont on peut honnêtement se demander si elle n'est pas calquée sur les personnages mis en scène dans la tragi-comédie de Corneille plutôt que sur une réelle connaissance historique :

En ces heures critiques et fiévreuses vit puissamment une génération qu'on a appelée la génération Louis XIII, génération poétique et romanesque, *qui a tant attiré, depuis, les romanciers et les poètes* : c'est la jeunesse ardente du siècle, impatiente d'employer ses forces, qui tient encore d'assez près au XVI^e siècle, qui a gardé quelque chose de son tempérament aventureux et de son individualisme, mais qui cependant déjà s'exerce à discipliner sa volonté, à fortifier sa raison¹⁴⁸.

Tous les termes associés à la critique du personnage de Rodrigue sont repris. « Jeunesse », « aventure », « volonté », « raison » dépeignent la société Louis XIII comme si elle sortait de l'imaginaire de Corneille. A l'évidence, la question se pose de comprendre ce qui, de l'étude du personnage ou de la société, précède l'autre. Gustave Reynier explique-t-il Rodrigue d'après la Cour de Louis XIII ou les hommes de 1637 d'après *Le Cid* ? Son statut de critique littéraire invite à penser que c'est Rodrigue qui construit ses catégories de jugement historique, plutôt que l'inverse. C'est d'ailleurs une posture d'analyse que l'on retrouve longtemps dans la critique, diluée parfois dans des thématiques plus ponctuelles. Le personnage de Rodrigue influence ainsi durablement l'image qu'on se fait de l'œuvre de Corneille, de l'héroïsme et peut-être même en partie du théâtre du XVII^e siècle.

A la fin du XIX^e siècle, Francisque Sarcey propose les mêmes orientations de lecture. Pour lui en effet, Rodrigue fait de sa victoire un récit « si exact, que Condé n'eût

¹⁴⁶ Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille, op. cit.*, p. 221.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 221. Nous soulignons.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 222. Ce que nous soulignons traduit l'engouement pour l'époque Louis XIII qui, nous allons le voir, confine dès le début du XIX^e siècle à la sacralisation.

pas autrement conté Rocroy »¹⁴⁹ et la comparaison qu'il emploie nous renvoie au rapprochement de Rodrigue avec le monde réel. Une telle ligne de pensée guide encore une réception datant de 1940. André Delacour écrit en effet à propos du héros du *Cid* : « il réincarne Roland et Bayard, il annonce Condé, il préfigure La Tour d'Auvergne, Hoche et Marceau »¹⁵⁰. Il est à noter que la liste ne propose que le nom de chefs de guerre, célèbres pour leurs combats au service de la France. Tous appartiennent de plus aux lieux de mémoire de l'Histoire française et participent d'une forme d'imagerie stéréotypée de ses grandes pages : Roland et son cor à Roncevaux, Bayard le chevalier sans peur et sans reproche et le général révolutionnaire Hoche sont les plus notables. La présence dans cette liste du héros littéraire qu'est Rodrigue a dès lors de quoi surprendre. La logique chronologique d'André Delacour l'intègre au XVII^e siècle en le rapprochant uniquement de personnalités réelles et en lui niant son statut de protagoniste de théâtre. A son tour, André Bellessort remarque que « Corneille est si profondément de son époque qu'on ne saurait bien le comprendre sans elle et qu'elle ne se comprendrait plus sans lui »¹⁵¹ et il établit explicitement les interactions entre la réalité et l'œuvre théâtrale. Il est à noter que l'empreinte de cette démarche critique est suffisamment forte pour que Georges Forestier la reconnaisse jusque chez les grands exégètes de l'œuvre de Corneille que sont Michel Prigent, Octave Nadal et Serge Doubrovsky :

Ce qui est troublant dans la démarche d'une partie de la critique cornélienne, c'est qu'elle cesse d'être *littéraire* dès qu'elle aborde l'étude des personnages. La plus récente thèse française consacrée à la tragédie cornélienne illustre de façon caricaturale ce phénomène : « Le héros est une personne avant d'être un personnage », affirme M. Prigent au commencement d'un développement consacré aux « valeurs de l'héroïsme »¹⁵².

L'image de Rodrigue vu comme aristocrate de la Cour de Louis XIII s'enracine durablement dans la tradition critique et invite à s'interroger sur les raisons si volontaires et

¹⁴⁹ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre français*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ André Delacour, *Corneille et notre France*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵¹ André Bellessort, *Sur les grands chemins de la poésie classique : Ronsard, Corneille, La Fontaine, Racine, Boileau*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵² Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 201. De la même façon, Jean-Pierre Ryngaert écrit que « mettre en scène des personnages de Corneille, (...) c'est aussi demeurer sensible aux impératifs de la mythification qu'exige l'histoire, en gardant la mémoire de Rodrigue comme jeune aristocrate des années 1630 » (Jean-Pierre Ryngaert, « Deux personnages cornéliens à l'épreuve de la dramaturgie moderne », dans *Héros ou personnage*, *op. cit.*, p. 31). Il rappelle ainsi combien la réception a déformé l'appréciation du personnage et fait de lui un aristocrate 1630, ce qu'il n'est pas du tout dans la pièce de Corneille.

si marquées d'une porosité entre le monde du théâtre et la réalité politique et sociale française.

2. *L'âge d'or du XVII^e siècle*

Pourquoi, depuis la génération napoléonienne jusqu'à la seconde guerre mondiale et même au-delà, de nombreux critiques font-ils de Rodrigue une personne du XVII^e siècle ? Pourquoi le conçoivent-ils et l'analysent-ils comme un homme certes grand et idéalisé, mais appartenant tout de même, d'après ses codes, ses mœurs et ses actes, à une société réelle ? Pourquoi la perfection qu'il incarne doit-elle quitter son statut fictif pour celui d'aristocrate à la cour de Louis XIII ?

La réponse à ces questions spécifiquement posées par le statut accordé à Rodrigue est vraisemblablement à chercher dans l'historiographie. Elle se situe d'abord dans l'influence des conceptions romantiques qui orientent la critique littéraire de nombreuses générations postérieures. Encore aujourd'hui, l'analyse des textes et des idées ne s'est pas toujours départie des travaux des théoriciens de la littérature du début du XIX^e siècle : « Jusqu'à une date récente, tout indique que le sentiment d'appartenance a, pour une large part, supplanté le geste de distanciation »¹⁵³. Nous faisons nôtres encore, sans peut-être même en être toujours conscients, les conclusions et les catégorisations romantiques¹⁵⁴. Notre patrimoine et nos commentaires littéraires se fondent sur les voix porteuses et prédominantes de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, d'Alfred de Musset, confortées par celle de François Guizot, de Louis-Simon Auger, de Victorin Fabre, de Charles-Augustin Sainte-Beuve. « Nous restons largement tributaires, constate encore Stéphane Zékian, d'un grand récit romantique, récit d'autant plus difficile à objectiver que nous en sommes les produits »¹⁵⁵. La figure charismatique des écrivains romantiques – celle de Victor Hugo notamment, auto-promu chef de file et situé au centre des vies littéraire et politique de son époque – et la catégorisation politique du courant romantique assimilé à l'esprit d'ouverture et à l'émancipation expliquent pour partie le rayonnement puis la permanence

¹⁵³ Stéphane Zékian, « Sommes-nous sortis du XIX^e siècle ? Le romantisme français comme matrice historiographique », dans *Cahiers d'Etudes Germaniques*, n°65, 2013/2, p. 44.

¹⁵⁴ Le statut et la représentation de l'écrivain en témoignent par exemple. L'image de l'écrivain marginal et supérieur, exerçant une fonction de guide, est issue en droite ligne des représentations romantiques qui supplantent sur ce sujet tout ce qui a pu préexister et qui interdisent encore de réelles modifications de notre représentation.

¹⁵⁵ Stéphane Zékian, « Sommes-nous sortis du XIX^e siècle ? Le romantisme français comme matrice historiographique », art. cit., p. 34.

de cette matrice historiographique. Face à la crispation autour du passé attribué aux écrivains et aux critiques du camp classique¹⁵⁶, le romantisme est perçu comme un mouvement de progrès, de renouveau, d'audace. De tels schémas de pensée, qui nous viennent des romantiques eux-mêmes, expliquent notre attirance pour leurs propres commentaires et analyses. S'y ajoute l'essor manifeste de la critique littéraire, amorcé au XVIII^e siècle mais prenant sa véritable ampleur dès les premières années du XIX^e siècle.

Ce que le « récit romantique » nous invite à lire dans l'histoire littéraire, c'est à l'évidence la valorisation de leur propre action et de leurs propres conceptions. Tout le courant tend à mettre en avant la première moitié du siècle dans un double mouvement de disqualification du siècle des Lumières et de promotion du siècle classique. Les premières décennies du XIX^e siècle imposent en effet une rupture radicale avec les mouvances politiques et littéraires du siècle précédent. Du point de vue politique, le XVIII^e siècle est considéré comme ce qui mène à la Révolution et à la Terreur : « La séquence terroriste suscite une relecture crispée du siècle à peine refermé et, corollairement, le recours réflexe au "siècle de Louis XIV" érigé en planche de salut »¹⁵⁷. Le XVII^e siècle redessiné autour de sa religiosité et de ses valeurs morales propose un idéal éthique rassurant et un schéma politique séduisant. Les rapports de Napoléon I^{er} à la figure de Louis XIV sont complexes et ce n'est pas le lieu de les analyser en détail. Il nous importe simplement ici d'en dégager l'idée d'un modèle à dépasser, qui par l'exercice de la comparaison, invite au renouvellement et à l'imitation préalable. La personne de Louis XIV, mais aussi ce qui constitue sa Cour et son rayonnement artistique, sont en premier lieu ce vers quoi il faut tendre. Dans le domaine plus précis de la littérature, cette admiration pour les pratiques classiques s'accompagne d'un dénigrement du mélange des régimes discursifs tel qu'il a été pratiqué au XVIII^e siècle. Il n'est plus acceptable pour les hommes de lettres du XIX^e siècle que la littérature soit associée ou mêlée aux écrits argumentatifs ou philosophiques. Ils revendiquent aux « Belles Lettres » la même autonomie que celle du XVII^e siècle et lui adjoignent l'idée d'une langue parvenue à sa perfection¹⁵⁸. Politiquement, éthiquement, littérairement, le XVII^e siècle est parfait. Le XVIII^e siècle, qu'on lui oppose, n'a consisté

¹⁵⁶ C'est-à-dire ceux refusant de suivre la mouvance romantique.

¹⁵⁷ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., p. 70.

¹⁵⁸ C'est à Pascal que revient le titre de fondateur de la grande prose française. Énoncée par Voltaire, cette idée est largement reprise dans le premier XIX^e siècle qui attribue aux *Provinciales* l'origine du grand style français : « Par la grâce de Pascal, la prose nationale aurait effectué un saut qualitatif hors de l'histoire » (Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., p. 128). La langue idéale de Pascal devient au XIX^e siècle patrimoine littéraire et modèle de référence.

qu'à le dévoyer. La position romantique consiste à défendre l'image de l'âge d'or du siècle classique considéré comme un vivier de références et de modèles.

Pour évincer le siècle des Lumières, il importe de convaincre de la supériorité du XVII^e siècle et d'établir que ses valeurs et ses codes forment un idéal. Le rôle joué par Rodrigue se comprend dans cette dynamique. Le héros de la tragi-comédie de Corneille, homme de noblesse et d'honneur sur la scène du théâtre, voit ses qualités glisser vers une récupération historique : ce que la fiction a créé dans le personnage, la critique romantique l'attribue par translation à l'homme. Le protagoniste devient reflet de son instance réceptrice, puis proprement émanation de la société Louis XIII. Il peut s'ériger alors en exemple de la grandeur morale et humaine de son époque.

La réalité idéalisée de Rodrigue s'explique ainsi par la volonté de donner une assise véridique à la mythification du XVII^e siècle. Au moyen d'un effacement des frontières critiques entre la littérature et l'histoire, Rodrigue se voit devenir la preuve tangible que l'homme idéal, issu d'une société idéale, a réellement existé. Gustave Reynier, que nous avons précédemment cité parce qu'il cristallise cette mouvance de la critique, ne cesse d'établir les liens de similitude entre la société de 1637 et la pièce de Corneille :

A l'énergie virile, au culte raffiné de l'honneur, il faut joindre le sentiment de la grandeur et l'amour de la gloire. L'amour de la gloire est peut-être dans l'aristocratie de ce temps le principal mobile des belles âmes, de même qu'il est l'impulsion la plus forte de l'héroïsme cornélien¹⁵⁹.

Lorsqu'il ajoute, après dix pages de description dithyrambique et stéréotypée des années 1630, que « c'est l'époque des galanteries nobles et raffinées, des duels, des conjurations, des équipées, des bravoures emphatiques » et que « l'héroïsme a des airs de théâtre »¹⁶⁰, on est en droit d'affirmer avec certitude que l'idéalisation romantique du XVII^e siècle oriente encore la critique de l'entre-deux guerres. L'image qu'en donne Reynier semble s'inspirer autant du *Cid* de Corneille que du *Cinq-Mars* de Vigny. Emile Faguet ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque l'époque d'écriture du *Cid* en parlant d'un « siècle de cape et d'épée, galant, chevaleresque, généreux, idéaliste et très volontiers exalté en toute manière

¹⁵⁹ Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille*, op. cit., p. 226. On retrouve ici, nettement exprimé à nouveau, le mélange de la catégorie « cornélienne » avec le réel.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 238.

d'exaltation »¹⁶¹. Une vision aussi glorieuse ne peut à l'évidence ressortir que d'une volonté d'idéalisation du premier XVII^e siècle français.

3. Nostalgie pour un idéal

L'une des caractéristiques essentielles du mythe littéraire consiste à se départir de son appartenance à son époque de création pour adopter des critères et une réception universels. L'originalité de Rodrigue tient au contraire à ce que, sous l'influence de la lecture romantique, il intègre le patrimoine littéraire français et accède au statut de mythe par son rattachement systématique à la société dans laquelle il a vu le jour. Il n'est en effet ni compris ni apprécié en dehors de son inscription dans le siècle de Louis XIII et s'il est un mythe aujourd'hui, c'est d'abord parce que ses valeurs ont été transposées et attribuées au reste de ses contemporains. La grandeur de Rodrigue, c'est d'orienter l'histoire et d'être à l'origine des représentations mentales et éthiques liées à une époque donnée¹⁶².

Ce positionnement original de la réception, qui passe d'un personnage reflétant sa société de création à un personnage qui en induit les caractéristiques, explique la nostalgie attachée au fil des siècles au héros du *Cid*. Puisque Rodrigue est gentilhomme de 1630 et incarnation d'une grandeur ayant réellement existé, plusieurs voix s'élèvent pour regretter ce qui fut par le passé, au moment de l'âge d'or du XVII^e siècle, mais qui n'est plus. Celle de Gustave Lanson prend ainsi, à la fin du siècle, des accents nostalgiques pour évoquer ce héros porteur de valeurs devenues rares. De manière générale, le critique ordonne le théâtre de Corneille autour de la notion de volonté, qui fait « aspirer aux grands efforts, aux passions nobles, aux sacrifices héroïques »¹⁶³. Dans une fin de siècle où, à ses yeux, les tempéraments sont amollis et les idéaux affadis, les personnages des tragédies cornéliennes forment de glorieux modèles que ses contemporains seraient bien inspirés d'imiter. Lanson manifeste en effet peu d'indulgence à l'égard des hommes de son époque. Le genre humain s'est tant dépravé qu'il le soupçonne même de ne pas pouvoir croire en la réalité des caractères cornéliens :

¹⁶¹ Emile Faguet, *En lisant Corneille*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶² Nous verrons dans une troisième partie en effet comment le personnage de Rodrigue a pu influencer un certain nombre de représentations historiques, comme l'évolution des mentalités au XVII^e siècle, mais aussi littéraires, notamment dans la conception de la figure héroïque.

¹⁶³ Gustave Lanson, *Corneille*, *op. cit.*, p. 193.

Dans notre temps de névrosés, de détraqués, de veules emballés, bons pour la gesticulation et mauvais pour l'action, nous comprenons aisément les impuissants mélancoliques, les impulsifs tendres ou brutaux du roman contemporain ; nous comprenons encore les maniaques grandioses, les passionnés extatiques de la littérature romantique. Les agités sentimentaux, parfois actifs et parfois demi-conscients, les féminins délicats et vibrants de Racine sont aussi à notre portée. Le type intellectuel et actif, réfléchi et volontaire, nous échappe. Nous le nions : nous accusons Corneille de l'avoir inventé¹⁶⁴.

Le temps de l'héroïsme et de la générosité n'est plus. Obéissant au principe bien connu de l'idéalisation du passé, Gustave Lanson reproche à ses contemporains de n'être plus à la hauteur de la grandeur des siècles précédents. Ce qu'incarne le personnage cornélien, et Rodrigue en particulier, n'existe plus : « Ce type [d'homme] a été délaissé par la littérature, déplore-t-il, parce qu'il avait cessé d'être commun dans la nature »¹⁶⁵. Il était une forme de perfection, correspondant à une période accomplie de l'humanité et sa disparition suscite une réelle nostalgie :

A-t-il totalement disparu ? N'existe-t-il plus aujourd'hui ? Je suis sûr que, si la mode littéraire, le préjugé, ne nous fermaient les yeux et ne nous empêchaient pas de voir tout ce qui est contraire à l'hypothèse psychologique actuellement en faveur, nous le retrouverions ; même parmi nos contemporains, il y a encore des natures à la Corneille¹⁶⁶.

L'espoir d'y revenir dit assez le regret que l'on a de sa perte. Ce mécanisme de célébration d'un âge d'or perdu se retrouve du reste sous la plume d'Emile Faguet, qui espère de la même façon que les Français sauront revenir à leurs caractéristiques et à leurs valeurs disparues :

Il ne faut pas désespérer d'un peuple qui a produit des Corneille, et qui n'a jamais cessé de les admirer. Il a conservé quelque chose de leur mâle génie, de leur cœur héroïque et simple. Corneille est Français ; la France aussi est cornélienne¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Gustave Lanson, « Le héros cornélien et le généreux selon Descartes. Étude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes », art. cit., p. 411.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 411.

¹⁶⁷ Emile Faguet, *Corneille*, op. cit., p. 231-214.

Le théâtre de Corneille assimilé à la société Louis XIII s'accompagne de l'expression nostalgique d'une époque qui soupire après une civilisation idéale. La critique patriotique des années 1940 en prolonge les échos. André Delacour engage à retrouver dans la tragi-comédie de 1637 et dans son héros des modèles éthiques et héroïques à suivre : « Voici *Le Cid*, dit-il, dont il serait temps que nous fassions, comme nos aïeux sous Louis XIII, notre poème national »¹⁶⁸. On se souvient par ailleurs que dans cet ouvrage, la mythification de l'œuvre de Corneille repose sur un mécanisme de comparaison et d'association entre le dramaturge et Jeanne d'Arc, qui invite encore une fois à une lecture historique et *réelle* de son théâtre.

Toutefois, la grandeur humaine reconnue en Rodrigue, et apparemment impossible à retrouver dans l'homme du XX^e siècle, ne semble guère plus présente dans la société contemporaine du *Cid*. Les valeurs héroïques mises en scène par le protagoniste ne sont pas identifiées par le public de 1637 comme celles dont l'époque fait preuve, mais déjà comme celles qui manquent et qui renvoient à un passé révolu. Les réactions d'enthousiasme constatées lors des premières représentations de la tragi-comédie reposent vraisemblablement sur les mêmes ressorts d'admiration et de nostalgie que dans les siècles suivants. Le gouvernement de Richelieu ne se fonde pas sur une politique de la générosité et du code de l'honneur ; la vindicte des Grands exercée au moment de la Fronde ne coïncide pas exactement avec l'idéal de magnanimité et de sacrifice de soi pourtant présenté comme caractéristique de l'époque ; et l'on peut douter que l'amour absolu régente les rapports humains et conjugaux. Ce que le héros du *Cid* suscite, c'est le désir de voir s'établir ces valeurs qui n'ont pas davantage cours en 1637 qu'aujourd'hui. Loin qu'il reproduise un type d'homme existant, il fantasme un idéal humain déjà senti dans le premier XVII^e siècle comme appartenant aux générations précédentes. Le choix d'un sujet légendaire et espagnol – qui associe l'éloignement géographique et temporel – s'explique probablement pour partie par la volonté de Corneille de réactiver des valeurs que la société française laisse en déshérence :

Pour les chrétiens, en général, le *Cid* est devenu, comme Roland, une figure exemplaire. Pour les Espagnols en particulier, son époque était assez éloignée, socialement et idéologiquement, pour qu'il pût resplendir parmi les héros légendaires d'un autre âge. Défigurée ou, du moins, transformée au

¹⁶⁸ André Delacour, *Corneille et notre France*, op. cit., p. 33.

gré des nécessités, sa personnalité historique est devenue « le symbole de la noblesse chrétienne et espagnole »¹⁶⁹.

L'exemplarité du personnage espagnol n'a-t-elle pas été utilisée par le dramaturge français non parce qu'elle reflétait la perfection de ses contemporains, mais parce qu'elle cherchait déjà à ressusciter une forme d'idéal humain ? A propos de l'époque de Descartes et de Corneille, Hubert Gillot écrit que « dans l'histoire des mœurs comme dans la littérature, l'âge héroïque est révolu »¹⁷⁰. Cela ne signifie-t-il pas que ce que l'auteur du *Cid* représente est déjà une idéalisation, l'expression nostalgique d'une perfection humaine que la France aurait connue par le passé et dont elle se serait peu à peu départie ? Il nous incombera, dans notre troisième partie, de montrer que l'image d'un XVII^e siècle héroïque et glorieux relève peut-être déjà de la mythification et ne correspond pas à la réalité de l'époque. La volonté romantique de célébrer le Grand Siècle comme un âge d'or et la sacralisation du personnage de Rodrigue en sont pour partie responsables. Les années 1630 ne sont vraisemblablement pas aussi héroïques que la critique du XIX^e siècle l'a laissé entendre. L'autre conséquence de la glorification du personnage de Rodrigue joue directement sur l'œuvre de Corneille en imposant une lecture très sélective de son théâtre et une image erronée de la réception qui a pu en être faite au XVII^e siècle.

¹⁶⁹ Mikel de Epalza et Suzanne Guellouz, *Le Cid personnage historique et littéraire*, op. cit., p. 21.

¹⁷⁰ Hubert Gillot, « Les origines de l'héroïsme cornélien », art. cit., p. 637.

C. LE MYTHE DU HÉROS CORNÉLIEN

La glorification de Rodrigue et la double idéalisation dont il bénéficie en tant que héros littéraire et en tant qu'« homme réel » orientent une large part de la réception de l'œuvre de Corneille. Dès le XVII^e siècle, la lecture de son théâtre s'avère une lecture partielle, ramenée à quelques pièces seulement – dont le point de référence originel est *Le Cid* – sur lesquelles va cependant se fonder l'analyse de l'ensemble de sa création. Ce qui touche à Rodrigue s'impose de fait comme la réussite de Corneille, au détriment d'une carrière théâtrale et littéraire pourtant vaste et difficilement réductible au seul *Cid* et à ce qui lui succède directement. La tragi-comédie de 1637 est considérée longtemps comme le point d'orgue de tout le système dramaturgique cornélien et son protagoniste comme le modèle premier de son personnel héroïque. C'est la raison pour laquelle Rodrigue s'inscrit à l'origine de la constitution du mythe du « héros cornélien », qui circonscrit l'image héroïque à une représentation unique et prépondérante dans la critique comme dans la réception publique.

I. « Huit à neuf pièces de théâtre qu'on admire »¹⁷¹

L'idée selon laquelle une partie restreinte de l'œuvre de Corneille serait seule digne d'intérêt se forme dès la deuxième moitié du XVII^e siècle. Certains critiques contemporains du dramaturge limitent aux années 1636 à 1651 sa période féconde et associent à l'échec de *Pertharite* (1651) – annoncé par la mauvaise réception de *Théodore* (1646) et de *Don Sanche* (1649) – l'affaiblissement de son talent. Le retrait de Corneille, qui n'écrit plus de théâtre jusqu'en 1659 et se consacre à la littérature religieuse, accrédite l'hypothèse d'une œuvre vieillissante, dont les derniers ouvrages n'auraient pas l'excellence des premiers. Toutefois, la réception publique des pièces dément une telle approche : *Œdipe* (1659) et *Agésilas* (1666) ont notamment bénéficié d'une audience favorable et ont connu un réel succès. La restriction critique qui se met en place face à l'œuvre de Corneille, relayée avec la force du lieu commun jusqu'au milieu du XX^e siècle,

¹⁷¹ Boileau, « Réflexion VII », dans *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, éd. cit., p. 526.

semble se désolidariser des réactions du public et mettre au jour une posture analytique influencée par le succès initial du *Cid* et par l'image idéalisée du personnage de Rodrigue.

1. Les vingt-huit succès de Corneille

Dans la septième de ses *Réflexions critiques*, Boileau réduit le talent de Corneille « à huit ou neuf pièces de théâtre qu'on admire, et qui sont, s'il faut ainsi parler, comme le midi de sa poésie, dont l'orient et l'occident n'ont rien valu »¹⁷². L'appréciation de ses contemporains dont il se fait ici le relais révèle les inégalités d'une œuvre qui ne résiste pas intégralement au jugement du temps. En accord avec la ligne critique que dessinent à la même époque les parallèles entre Corneille et Racine, Boileau impose ainsi une première hiérarchisation fondée sur la réussite des quatre pièces de la « tétralogie » au détriment des œuvres de jeunesse et de maturité. Le génie de Corneille se serait essentiellement manifesté dans la décennie 1637-1648, rayonnant particulièrement dans *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*.

Pourtant, l'étude de la réception publique des pièces permet de nuancer dès le XVII^e siècle la prédominance de ces quatre œuvres et l'échec des tragédies dites « de vieillesse ». Si aucun autre texte n'a connu le triomphe du *Cid*, nombre d'entre eux ont néanmoins bénéficié d'un accueil suffisamment favorable pour mettre en doute la partition de lecture suggérée par Boileau. *Rodogune* (1644) connaît ainsi un véritable succès :

Je ne crois pas devoir rappeler le souvenir d'une autre *Rodogune* que fit M. Gilbert, sur le plan de celle de M. Corneille qui fut trahi en cette occasion par quelque comédien indiscret. Le public n'a que trop décidé entre ces deux pièces, en oubliant parfaitement l'une¹⁷³.

La faveur que la pièce rencontre peut s'expliquer par sa proximité temporelle avec le « midi de [l]a poésie » cornélienne, constitué par les années 1637 à 1642. Ce n'est cependant pas le cas d'*Œdipe*, jouée en 1659, et que consacre une réelle réussite. Les gazettes relayent le succès de la tragédie par laquelle Corneille revient au théâtre après un silence de huit années en saluant la beauté du texte et l'enthousiasme de son accueil :

On m'a dit
Qu'incessamment on entendit

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Fontenelle, *Vie de Corneille*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 97.

Exalter cette tragédie
Si merveilleuse et si hardie ;
Et que les gens d'entendement
Lui donnaient, par un jugement,
Fort sincère et fort équitable,
Le beau titre d'inimitable¹⁷⁴.

La *Muse Royale* rapporte quant à elle la présence du Roi à la représentation d'*Œdipe*, « le dernier ouvrage de ce célèbre auteur, et dans lequel, après en avoir fait tant d'autres d'une force merveilleuse, il a néanmoins si parfaitement réussi que, s'y étant surpassé lui-même, il a aussi mérité un surcroît de louange de tous ceux qui se sont trouvés à ce chef-d'œuvre »¹⁷⁵. Fontenelle rend également compte du succès de la pièce en établissant que « la réconciliation de M. Corneille et du Théâtre fut sincère ; *Œdipe* réussit fort bien »¹⁷⁶. L'enthousiasme qui salue le retour de Corneille à la scène dramatique s'étend aux pièces suivantes. *La Toison d'Or* (1660) et *Sertorius* (1662) bénéficient de louanges¹⁷⁷ et contredisent l'idée que le théâtre de Corneille aurait cessé d'être goûté de ses contemporains. Antoine Adam n'accorde qu'un commentaire laconique à la réussite de *Sertorius*¹⁷⁸ ; cependant, ce qu'il ajoute sur le retour des frères Corneille dans la capitale établit explicitement la notoriété du dramaturge : « Vers le début de 1662, les deux frères quittèrent leur maison de Rouen. Leur retour dans la capitale fut salué comme un véritable événement »¹⁷⁹. La décennie 1660 continue de voir en Corneille un auteur majeur. Si la

¹⁷⁴ Loret dans *La Muse Historique*, 25 janvier 1659, cité dans Corneille, *Œuvres Complètes III*, éd. cit., p. 367.

¹⁷⁵ Cité par Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, op. cit., p. 161.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁷ *La Muse historique* du 4 mars 1662 parle pour *Sertorius* d'un « grand succès » également attesté par Loret :

« Depuis huit jours les beaux esprits
Ne s'entretiennent dans Paris
Que de la dernière merveille

Qu'a produite le grand Corneille » (Corneille, *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 1440).

La pièce fait d'emblée partie du répertoire de la Comédie-Française à sa création en 1680. Dans son *Théâtre français*, Chappuzeau rend également compte du succès de *La Toison d'Or* : « Le roi, suivi de toute la cour, vint voir cette merveilleuse pièce. Tout Paris lui a donné ses admirations, et cet opéra (...) a servi de modèle pour d'autres qui ont suivi » (Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, éd. C. J. Gossip, Tübingen, Biblio 17, 2009, p. 85). Il en va de même de l'appréciation de Christian Huygens dans son *Journal de voyage à Paris* : « Été voir la comédie de Jason aux Marais, et les machines du marquis de Sourdéac ; quelques changements de théâtre étaient fort beaux, comme aussi le combat de l'air de Zethes et Calais contre Médée, les vers excellents du vieux Corneille » (Christian Huygens, *Journal de voyage à Paris (octobre 1660 – mai 1661)*, cité dans H.L. Brugmans, *Le Séjour de Christian Huygens à Paris*, 1935, p. 157).

¹⁷⁸ « Le succès dut être honorable puisqu'il décida Corneille à revenir habiter Paris », (Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle tome IV*, op. cit., p. 218).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 218.

reconnaissance s'amointrit plus notoirement pour ses trois dernières tragédies¹⁸⁰, l'étude de la réception de son théâtre autorise à lire une permanence de goût et de plaisir pour la quasi totalité de son œuvre. C'est ce que confirme l'analyse de Jules Levallois dans *Corneille inconnu*, assurant qu'il est inexact de restreindre le succès du dramaturge normand au *Cid* et à *Don Sanche* et rappelant que « *Nicomède* fut une des pièces les plus populaires de Corneille »¹⁸¹. S'il reconnaît l'échec de *Pertharite*, il les rapproche d'autres déceptions rencontrées par Corneille dans sa jeunesse – comme *Médée* (1635) et *Théodore* (1646) – et il affirme qu'« au point de vue simplement historique, la thèse d'un abandon graduel de Corneille par le public n'est pas soutenable »¹⁸². Jusqu'aux années 1670, les spectateurs parisiens applaudissent ses œuvres. Un hiatus émerge de la confrontation entre réception publique et réception savante et révèle que la critique semble avoir artificiellement imposé une perception tronquée de l'œuvre cornélienne.

La restriction du talent de Corneille à quelques œuvres provient en effet d'une analyse érudite apparemment indifférente à l'accueil public. L'idée d'un déclin est induite très tôt dans la deuxième version de *La Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Les pièces de la tétralogie y sont presque exclusivement citées comme des modèles de réussite¹⁸³. La partition de l'œuvre de Corneille se dessine ainsi, étayée par les corrections apportées à la deuxième édition de l'ouvrage. Dans les passages supprimés par d'Aubignac lui-même, figurent en effet des considérations comme celle-ci : « Qu'il [le lecteur] considère bien l'*Horace*, le *Cinna*, le *Polyeucte*, le *Nicomède*, et toutes les dernières pièces de M Corneille, et je m'assure qu'il en demeurera d'accord »¹⁸⁴. Les exemples cités visent à montrer que la pièce est réussie lorsque l'intrigue est resserrée dans un petit espace de temps. Lors de l'édition de 1657, les « dernières pièces » sont celles comprises entre la tétralogie et *Pertharite* (notamment *Rodogune*, *Héraclius*, *Andromède*). En revanche, en 1663, l'expression désigne *Œdipe*, *La Toison d'Or*, *Sertorius* et *Sophonisbe*. La suppression de la phrase attire l'attention sur le refus de donner en exemple les tragédies de la maturité, par ailleurs décriées par d'Aubignac.

¹⁸⁰ *Tite et Bérénice* (1670), dont le commentaire d'Antoine Adam nuance beaucoup l'échec face à celle de Racine, *Pulchérie* (1672) et *Suréna* (1674).

¹⁸¹ Jules Levallois, *Corneille inconnu*, op. cit., p. 31.

¹⁸² *Ibid.*, p. 32.

¹⁸³ En exemple d'une unité de temps judicieusement aménagée, l'exégète mentionne *Horace* et *Cinna* (Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. cit., II, 7, p. 190) et pour illustrer une « belle passion », c'est *Le Cid* qu'il convoque (II, 1, p. 111).

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 188.

D'autres corrections révèlent la même orientation critique. En 1657, il affirme que « la *Théodore* de Monsieur Corneille (...) n'a pas eu tout le succès ni toute l'approbation qu'elle méritait », pour modifier six ans plus tard en : « La *Théodore* de Corneille (...) n'a pas eu tout le succès ni toute l'approbation qu'il s'en promettait »¹⁸⁵. La ligne d'analyse de d'Aubignac se fait clairement jour entre la volonté de reconnaître la qualité des pièces antérieures à 1650 et le refus d'accorder son crédit critique au retour de Corneille sur le théâtre. La déperdition qu'elle entraîne participe du projet conscient de contraindre le jugement des contemporains et d'imposer l'idée d'un vieillissement du dramaturge. Le *Panegyrique de l'Ecole des Femmes* de Robinet, où Corneille est évoqué sous le nom d'Ariste et d'Aubignac sous celui de Philarque son adversaire, révèle cette manœuvre :

Le grand Ariste a en tête un redoutable adversaire [Philarque] qui prétend raffiner l'intelligence et le goût de ses admirateurs, pour les empêcher de crier miracle comme autrefois à la représentation de ses pièces [...] ¹⁸⁶.

Les personnages de Palamède et de Lidamon qui s'expriment sur ce sujet reprochent à d'Aubignac d'avoir critiqué négativement *Sophonisbe*, *Sertorius* et *Œdipe*. Mais un troisième locuteur, Célante, rétorque :

Laissez faire, nous aimons le grand Ariste, nous nous souvenons du *Cid* qui nous a tant charmés, et de toutes les autres miraculeuses pièces qui ne font pas moins les délices de nos cabinets que des théâtres ¹⁸⁷.

En rappelant l'enthousiasme du public pour Corneille, Célante attribue néanmoins à la tragi-comédie de 1637 les plus grands suffrages de l'auditoire et accrédite malgré tout l'idée reprochée à d'Aubignac d'une lecture partielle de l'œuvre cornélienne. La carrière de Corneille, amorcée avec le coup d'éclat du *Cid*, aurait connu dans ses jeunes années une réussite qui serait allée en s'amointrissant. Une telle idée est abondamment reprise dans les parallèles. Selon Longepierre, le génie de Corneille a progressivement diminué :

Ses derniers Ouvrages n'ont pas attiré tant d'applaudissements que les premiers ; et si sa réputation n'avoit pas été au plus haut point, peut-être en auroit-il perdu une bonne partie pour avoir travaillé trop longtemps. On

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸⁶ Robinet, *Le Panegyrique de l'Ecole des Femmes*, p. 37, cité par Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corneille*, op. cit., p. 192.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 192.

dirait, à voir ses dernières pièces, que le génie vieillit, et s'use avec le corps. Il y regne bien encore un certain air de grandeur et de conduite, acquis par une longue habitude ; mais pour du génie, et du naturel, on n'y en sent plus du tout ; et ces Tragédies ne sont, si je l'ose dire, que des squelettes secs et décharnés, sans vie, sans âme, sans mouvement en comparaison du Cid, des Horaces, de Cinna, de Polieucte, etc. On n'y voit presque que de faux objets, que de feintes passions, que des mouvements imaginaires¹⁸⁸.

Le même constat se retrouve sous la plume de Saint-Evremond, dont on sait pourtant le goût pour l'œuvre cornélienne¹⁸⁹. Les contemporains de Corneille établissent ainsi dès la fin du XVII^e siècle l'idée du vieillissement de sa plume, que la critique reprendra de manière durable, creusant de la sorte l'écart entre l'analyse littéraire et la réalité de la réception publique de ses pièces et imposant l'idée d'une œuvre qui, dans les dernières années du dramaturge, ne répondait plus aux attentes ni au goût du public.

2. Une œuvre d'un autre temps ?

L'accusation de vieillissement de l'œuvre cornélienne correspond au constat d'un renouvellement de l'esthétique théâtrale qui, dans les dernières décennies du XVII^e siècle, confère la prééminence aux pièces de Racine et condamnent celles de Corneille au prétexte – parfois totalement injuste – qu'elles s'écartent de la régularité classique ou des penchants des contemporains :

Mais en France une évolution du goût s'opère qui lui est défavorable comme à tous ceux de sa génération (...) Et le grand Tragique qui a formé le goût de son siècle pour le théâtre et qui, par cela même qu'il y exprimait une nature héroïque, a canalisé les forces morales de la nation et les a surélevées, voit, peu à peu, depuis quelques années, ce goût se transformer par l'influence de mœurs décadentes qui s'infiltrèrent et vont bientôt favoriser le tempérament tragique, génialement adéquat à ce nouvel esprit, d'un jeune poète, Jean Racine, dont la gloire obscurcira progressivement la sienne¹⁹⁰.

Les parallèles accréditent cette analyse en attribuant traditionnellement à Corneille la gloire d'avoir fondé le théâtre moderne et à Racine celle de l'avoir adapté à la société du

¹⁸⁸ Hilaire-Bernard de Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*, op. cit., p. 181.

¹⁸⁹ « Il serait au-dessus de tous les tragiques de l'Antiquité s'il n'avait été fort *au-dessous de lui* en quelques-unes de ses pièces. (...) S'il ne ravit nos esprits, ils emploieront leurs lumières à connaître avec dégoût *la différence qu'il y a de lui à lui-même* » (*Œuvres choisies de Saint-Evremond*, « A monsieur le Maréchal de Créqui, qui m'avait demandé en quelle situation était mon esprit et ce que je pensais sur toutes choses dans ma vieillesse – De quelques livres espagnols, italiens et français », Paris, Firmin-Didot, 1852, p. 242. Nous soulignons).

¹⁹⁰ Roger Lebrun, *Corneille devant trois siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. XXXI.

siècle de Louis XIV. Celui de Fontenelle accuse la place prédominante désormais accordée à l'amour¹⁹¹ et témoigne du refus de Corneille d'y céder entièrement : « Il vit le goût du siècle se tourner entièrement du côté de l'amour le plus passionné et le moins mêlé d'héroïsme ; mais il dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût »¹⁹². Corneille lui-même déplore par ailleurs que « la seule tendresse [soit] toujours à la mode »¹⁹³, induisant par son regret l'écart qui se creuse entre ses textes et la réalité des attentes de ses contemporains. De son vivant même, il est jugé comme un auteur dépassé, ce que confirmera largement Voltaire en dénonçant notamment le vieillissement de la langue et des sujets pratiqués par l'auteur du *Cid*¹⁹⁴. Un seul exemple tiré des *Commentaires sur Corneille* permet de s'en convaincre. Analysant les vers « Et d'un heur sans pareil je me verrai combler / Si pour mourir plutôt je la puis redoubler »¹⁹⁵, Voltaire en déplore le style suranné et fautif :

Corneille, au lieu de *l'heur sans pareil*, mit depuis : *Et j'évite cent morts qui me vont accabler*. On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas se présenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* sont une expression vague, un vers fait à la hâte ; il ne se donnait ni le temps, ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaissait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence sage et vraie que Racine trouva par un travail assidu, et par une méditation profonde sur le génie de notre langue¹⁹⁶.

La fin du XVII^e siècle et tout le XVIII^e siècle s'accordent ainsi à établir la défaveur du dramaturge qui, à partir de 1651, serait irrémédiablement tombé en désuétude. Il semble toutefois que l'inadaptation au goût du jour ne suffise pas seule à expliquer le déclin de Corneille. Tout au long de sa carrière, celui-ci a fait face aux évolutions esthétiques et s'est montré attentif aux préférences de son public. La règle qu'il se fait de lui plaire lui impose de renouveler ses pratiques pour prendre continuellement en compte des désirs et des intérêts changeants. Ses deux retours au théâtre de 1659 et de 1670 traduisent ses

¹⁹¹ « Depuis son retour au Théâtre, il y paroissoit avec éclat des Pièces d'un genre fort différentes des siennes. Ce n'étoit point une vertu courageuse, ni l'élévation des sentimens portés jusques dans l'amour qui y dominoit : c'étoit un amour plus tendre, plus simple et plus vif, des sentimens dont le modèle se trouvoit plus aisément dans tous les cœurs. On admiroit moins, mais on étoit plus ému » (Fontenelle, *Vie de M. Corneille avec l'Histoire du Théâtre Français jusqu'à lui, et des réflexions sur la poétique*, op. cit., p. 101).

¹⁹² *Ibid.*, p. 103.

¹⁹³ Corneille, « Au Roi sur son retour de Flandre », dans *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 706, v. 40.

¹⁹⁴ « C'est le privilège du vrai génie, et surtout du génie qui ouvre une carrière, de faire impunément de grandes fautes » (Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, op. cit., p. 738).

¹⁹⁵ Corneille, *Le Cid*, III, 1, v. 773-774.

¹⁹⁶ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, op. cit., p. 108.

tentatives de réaction et d'adaptation. L'avis au lecteur d'*Œdipe* expose ainsi les arrangements pris avec le mythe antique pour le faire correspondre au goût du public de 1659 :

J'ai reconnu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre et que [Œdipe se crevant les yeux] ferait soulever la délicatesse de nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent ; et qu'enfin l'amour n'ayant point de part dans ce sujet, ni les femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique¹⁹⁷.

Ce travail de constante adaptation est par ailleurs à créditer à d'autres périodes et à d'autres œuvres et Georges Couton parle ainsi à juste titre de « l'originalité d'un auteur qui a fait en pleine gloire l'extraordinaire effort de renouveler sa matière »¹⁹⁸.

Le déclin de Corneille, constaté même par les cornéliens les plus convaincus¹⁹⁹, ne semble donc pas entièrement imputable à sa désuétude ni à une mode dramaturgique qu'il n'aurait pas su suivre. Ce vieillissement qui impose de préférer les pièces de la tétralogie parfois à l'exclusion de toutes les autres relève davantage du constat d'un éloignement non de Corneille avec ses contemporains, mais bien plutôt de Corneille avec lui-même.

3. Le vieillissement de Corneille

Le succès des pièces écrites à partir de 1659²⁰⁰ et la réaction de la Comédie-Française qui les inscrit aussitôt à son répertoire réfutent l'idée d'un auteur à la plume et aux œuvres démodées. Pourtant, l'idée de l'affaiblissement de Corneille ne cesse d'être mise en avant par les critiques qui reprochent au dramaturge de n'avoir pas su conserver dans la fin de son œuvre l'éclat et la grandeur de ses premiers textes. La lecture de son

¹⁹⁷ Corneille, « Avis au lecteur » d'*Œdipe*, dans *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 19. La préface de *Sophonisbe* explique le procédé de réécriture employé par Corneille qui, référant à la *Sophonisbe* de Mairet, révèle sa « scrupuleuse exactitude à [s]'écarter de [sa] route » (*ibid.*, p. 381). La reprise du sujet traité en 1634 traduit ici la volonté de le refondre dans les exigences et les attentes esthétiques de 1663.

¹⁹⁸ Georges Couton, *La Vieillesse de Corneille*, Librairie Maloine, Paris, 1949, p. III.

¹⁹⁹ Nous rappelons ici l'analyse de Saint-Evremond qui admet qu'« il serait au-dessus de tous les tragiques de l'Antiquité s'il n'avait été fort au-dessous de lui en quelques-unes de ses pièces » (« A monsieur le Maréchal de Créqui, qui m'avait demandé en quelle situation était mon esprit et ce que je pensais sur toutes choses dans ma vieillesse – De quelques livres espagnols, italiens et français », art. cit. p. 242).

²⁰⁰ « Si mes amis ne me trompent, cette pièce égale ou passe la meilleure des miennes. Quantité de suffrages illustres et solides se sont déclarés pour elle » (Corneille, préface d'*Othon*, dans *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 461).

théâtre s'effectue en effet dans un mouvement de perpétuelle référence aux écrits de ses débuts. Corneille n'est pas seulement confronté aux dramaturges du deuxième XVII^e siècle – la confrontation se résumant bien souvent au seul parallèle avec Racine – mais il est également comparé à lui-même, comme s'il existait dans son œuvre une solution de continuité qui dissocie les pièces dites de jeunesse de celles dites de la maturité. S'il n'est pas un auteur vieilli dans le cours de son siècle, rien ne peut empêcher qu'il soit un auteur vieilli vis-à-vis du dramaturge qu'il était lui-même dans les années 1630 et c'est en réalité l'auteur de trente ans qui semble porter préjudice à celui de soixante.

L'image du déclin, accompagnant la lecture d'une œuvre qui ne parviendrait plus à être à sa propre hauteur, apparaît tôt dans l'analyse de l'œuvre de Corneille et perdure jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui peine à se débarrasser de cette idée reçue. « N'en déplaise à la vieille cour, Corneille a oublié son métier », écrit l'Abbé de Villars dès 1671²⁰¹. L'idée d'une mauvaise fin de carrière se constitue très vite en lieu commun et réduit le champ de réussite de Corneille à avant 1651, et même pour certains critiques à la seule tétralogie. On glisse alors d'une analyse critique objective, fondée sur l'écriture des pièces ou leur réception publique, à une perspective d'attente subjective, reposant sur la correspondance de Corneille avec lui-même. C'est ce qui conduit Scarron à constater, au moment de la représentation d'*Œdipe*, que « Quelque bruit qu'il ait fait, Corneille a fort baissé »²⁰² et autorise Donneau de Visé à réécrire *Sophonisbe* et l'abbé de Villars à reprendre *Tite et Bérénice* afin de les rendre plus « cornéliennes ». La même idée est présente chez Fontenelle :

La suite de ses Pièces représente ce qui doit naturellement arriver à un grand Homme qui pousse le travail jusqu'à la fin de sa vie. Ses commencements sont foibles et imparfaits, mais déjà dignes d'admiration par rapport à son siècle ; ensuite il va aussi haut que son art peut atteindre ; à la fin il s'affoiblit, s'éteint peu-à-peu, n'est plus semblable à lui-même que par intervalles²⁰³.

L'analyse est reprise d'une voix quasi unanime au fil des siècles et s'accommode de cette lecture bipartite de l'œuvre du dramaturge. Un petit florilège de citations prélevées dans l'exégèse cornélienne permet de constater la permanence de cette idée, sans cesse

²⁰¹ Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*, 1671, *op. cit.*, p. 237.

²⁰² Paul Scarron, « Epître chagrine à M. d'Elbène », dans *Poésies diverses, Œuvres VII*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 175.

²⁰³ Fontenelle, *Vie de Corneille*, *op. cit.*, p. 104.

relayée et presque jamais mise en cause. Au XVIII^e siècle, ce positionnement est vigoureusement imposé par Voltaire ; *Le Temple du goût* en témoigne dès 1733 :

De là, on passa dans le lieu le plus reculé du sanctuaire. Un petit nombre de grands hommes, y faisaient ce qu'ils n'avaient jamais fait pendant leur vie. Ils voyaient et corrigeaient tous leurs défauts. (...) Pierre Corneille joignait enfin l'esprit de discernement à son vaste génie ; et il convenait que *Suréna* n'était pas égal à *Polyeucte*²⁰⁴.

Dans cet extrait, Pierre Corneille confirme fort complaisamment l'opinion de Voltaire selon laquelle les œuvres de sa maturité manqueraient d'intérêt. Dans ses *Commentaires de l'œuvre de Corneille*, Voltaire établit que les comédies écrites avant le *Cid*, comme les tragédies de vieillesse, sont en-dessous de sa valeur et ne méritent guère d'attention²⁰⁵. Françoise Gomez impute d'ailleurs à Voltaire un certain nombre de lieux communs de la critique cornélienne, dont l'idée qu'il soit le père fondateur du théâtre et la partition de sa vie en quatre périodes : les débuts, *Le Cid* et son triomphe jusqu'à *Pertharite*, la retraite à Rouen et la littérature religieuse, et enfin le retour au théâtre marquant la décadence du dramaturge²⁰⁶. Elle le tient à juste titre pour responsable d'une pratique durable de lecture consistant à se contenter de la tétralogie, du *Menteur*, de *Nicomède* et d'un choix de scènes détachées des autres pièces :

A partir du monument voltairien, le corps de doctrine s'édifie pour plus d'un siècle. On le retrouve aussi bien dans l'*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* d'Adrien Dupuy en 1892, que dans le *Théâtre Choisi de Pierre Corneille* de Paul Desjardins en 1898²⁰⁷.

La critique du XIX^e siècle réinvestit en effet cette partition du théâtre cornélien :

Prenant souvent au pied de la lettre l'impartialité proclamée par Voltaire, de nombreux critiques ont pu ensuite, jusqu'à la fin du XIX^e siècle essentiellement, reprendre à leur compte son opinion, sans retourner

²⁰⁴ Voltaire, *Le Temple du Goût*, éd. E. Carcassonne, Genève, Droz, 1953, p. 92.

²⁰⁵ « *Of Corneille's vast repertory, there were only five or six tragedies, in Voltaire's opinion, which one should, or indeed could, read. To be more exact, there were only parts of five or six tragedies : "une grande partie de Cinna, les scènes supérieures des Horaces, du Cid, de Pompée, de Polyeucte ; la fin de Rodogune"* » (Emilie Kostoroski, *The Eagle and the Dove*, op. cit., p. 105 : « Du vaste répertoire de Corneille, seules cinq ou six tragédies, selon Voltaire, étaient lisibles. Pour être plus exacte, seules quelques parties de cinq ou six tragédies l'étaient »). Pour Racine en revanche, si l'on excepte *Les frères ennemis*, l'ensemble de l'œuvre est parfait aux yeux de Voltaire.

²⁰⁶ Françoise Gomez, « Didactiques de Corneille – Archéologie de la réception scolaire du héros cornélien », dans *Héros ou personnage. Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, op. cit., p. 260-288.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 287.

examiner les pièces de Corneille à la source et sans relire en particulier les tragédies que le goût étroit de Voltaire avait trouvées « illisibles »²⁰⁸.

Le XIX^e siècle s'autorise de l'appréciation voltairienne pour n'accorder que fort peu de crédit aux tragédies de vieillesse. Dans *Histoire de la littérature française*, Désiré Nisard écrit qu'

aucun esprit sérieux n'a songé à dissimuler la singulière inégalité du génie de Corneille. Quatre de ses pièces, sur plus de trente, sont seules des chefs-d'œuvre. Encore, parmi ces quatre, les esprits difficiles n'en trouvent-ils que deux parfaites, *Le Cid* et *Polyeucte* ; les deux autres, *Horace* et *Cinna*, leur paraissent défectueuses dans l'ensemble²⁰⁹.

Nisard ne conteste cette restriction que pour réhabiliter les quatre pièces de la tétralogie. Mais excepté ces tragédies, « les défauts prennent le dessus » et dans les dernières pièces, il juge qu'« à peine y a-t-il à recueillir, parmi les mille défauts d'une conception vicieuse, quelques beautés de bonne fortune »²¹⁰. L'analyse formulée ici n'est pas propre au seul Désiré Nisard, mais au contraire reprise par de nombreux critiques. Il faut attendre la fin du siècle pour que Jules Levallois constate la force avec laquelle ce préjugé de lecture s'est établi et cherche à le dépasser :

De Boileau à Voltaire, de Voltaire à nos plus célèbres contemporains, une opinion s'est établie qui, n'acceptant chez Corneille qu'un petit nombre de créations immortelles, relègue au dernier plan et condamne à l'oubli la plupart de ses ouvrages. Cette opinion règne si souverainement, que les écrivains attirés vers l'étude du vieux maître s'y conforment dans leurs analyses, la prennent comme point de départ de leurs recherches²¹¹.

Pour autant, les exégètes postérieurs ne renoncent pas à cette habitude critique. En 1910, dans *Victor-Marie, comte Hugo*, Charles Péguy ne lit le théâtre de Corneille qu'à travers le prisme de la tétralogie. En 1948, Antoine Adam considère encore la fin de carrière du dramaturge comme amoindrie et parle en termes très tranchés d'*Attila* :

Corneille avait donc échoué. Non pas parce que le public s'était tourné vers un rival plus jeune et plus heureux : Racine, à l'époque d'*Attila*, n'avait fait

²⁰⁸ Carine Barbaféri, « Corneille vu par Voltaire : portrait d'un artiste en poète froid », *Revue XVII^e siècle : Corneille après Corneille. 1684-1791*, octobre 2004, n°225, p. 614-615.

²⁰⁹ Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 118.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

²¹¹ Jules Levallois, *Corneille inconnu, op. cit.*, p. 1-2. Dans cet ouvrage, Jules Levallois manifeste l'un des premiers la volonté de s'intéresser aux pièces de Corneille restées dans l'ombre. Il marque ainsi le désir de faire un ouvrage « d'interprétation littéraire », et non pas une biographie, prenant « comme point de départ le redressement d'un préjugé » (préface p. V).

jouer que *La Thébàide* et *Alexandre*. Mais pour cette raison simple et cruelle que l'auteur du *Cid* passait maintenant pour un génie épuisé²¹².

Ce n'est que récemment que la critique prend conscience de la valeur artificielle de ce positionnement et le déplore :

Que l'un de nos trois grands classiques, seul à connaître ce sort étrange, puisse à la fois être célébré comme une gloire nationale et redouté comme un raseur ; que *Le Cid*, battant tous les records, ait dépassé la quinze centième représentation à la Comédie-Française, alors que les comédies de jeunesse attendent toujours d'être inscrites au répertoire ; que *Le Menteur* y fasse jeu égal avec *Iphigénie*, quand *Agésilas*, si étincelant soit-il, reste accablé sous un hélas d'origine et de portée douteuses – voilà de quoi s'interroger²¹³.

De la même façon, dans son *Essai de génétique théâtrale*, Georges Forestier refuse l'idée du déclin de l'héroïsme de Corneille, conséquence vraisemblable de l'amoindrissement de ses œuvres : « Il nous paraît indubitable qu'il n'y a pas de degrés dans l'héroïsme cornélien »²¹⁴, reconnaît-il, réhabilitant ainsi les pièces de la maturité et leurs protagonistes.

Pourtant, les textes critiques qui reconnaissent cette lecture tronquée et la dénoncent continuent encore de référer au *Cid* ou à la tétralogie de manière plus soutenue ou plus attentive qu'aux autres pièces de Corneille. La prise de conscience d'une critique partielle peine à se départir d'un réflexe de réception qui invite à placer *Le Cid* au départ et au centre de l'analyse. Cette attitude paradoxale est ainsi celle de Jean Schlumberger. Il déplore d'abord que nous soyons « victimes de fausses perspectives que les besoins de l'enseignement et du théâtre ont établies parmi les trente-trois pièces de Corneille, en n'en retenant que six ou sept dignes d'admiration »²¹⁵. Mais il reconnaît malgré tout un critère d'efficacité scénique aux pièces du début et il établit sa thèse sur l'idée que Corneille est en réalité plus auteur de tragi-comédies que de comédies, ce qui lui vaut de donner une image de son œuvre elle-même tronquée où *Le Cid* fait encore une fois office de point de départ : « Sa ligne médiane passait par *Le Cid*, *Don Sanche*, *Nicomède* et *Suréna* »²¹⁶. De la même

²¹² Antoine Adam, *Histoire de la littérature du XVII^e siècle*, op. cit., tome IV, p. 222.

²¹³ Martial Poirson, « Illustre et méconnu. Avez-vous lu *Agésilas* ? Conversations avec Jean-Marie Villégier », art. cit., p. 19-21.

²¹⁴ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 208.

²¹⁵ Jean Schlumberger, *Plaisir à Corneille*, op. cit., p. 12.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

façon, Octave Nadal et Serge Doubrovsky réservent une large part de leurs commentaires aux pièces de la tétralogie²¹⁷, établissant ainsi une forme de prééminence tacite résiduelle des pratiques de pensée du XIX^e siècle. La volonté, consciente ou non, de mettre en valeur la tétralogie, de ne garder, d'une carrière longue de quarante-cinq ans et riche de trente-et-une pièces, que cinq ou six œuvres, signifie la difficulté de faire évoluer ce jugement. Une telle constance critique s'appuie en premier lieu sur la longévité inédite de l'œuvre de Corneille, extrêmement rare au XVII^e siècle :

Du *Cid* à *Suréna*, le goût, avec les mœurs, a changé ; deux générations ont vécu et se sont éteintes. Les survivants, et Corneille en est un, se trouvent dans un monde qui ne les comprend plus. On assiste donc à l'agonie longue, injuste et pathétique, parce qu'il est un vieux lutteur, d'un grand écrivain. Les dernières années de ce poète du théâtre sont elles-mêmes un drame²¹⁸.

Corneille écrit en effet de 1629 à 1674. Le XVII^e ne connaît pas d'exemple d'une pareille longévité et se trouve devant le cas particulier d'un auteur dont l'œuvre manifeste de nombreuses et profondes évolutions. Or, cette longévité peut être sentie comme responsable de fautes ou d'un amoindrissement du talent du dramaturge. Houdar de la Motte attribue à l'œuvre massive de Corneille le fait qu'il n'ait pas écrit de pièce parfaite :

La seconde raison vient du grand nombre des ouvrages. Un génie qui enfante tant de différents desseins est entraîné par sa propre abondance ; il ne saurait faire une attention scrupuleuse à tous les détails ; il lui suffit de mettre chaque tableau en état de produire un grand effet ; & pour augmenter cet effet de quelques degrés, il ne veut pas perdre un temps mieux employé à de nouveaux ouvrages qui, dans leur totalité, sont d'un plus grand prix que ne le seraient quelques beautés de plus dans un seul²¹⁹.

Introduite par Boileau, relayée par Voltaire, l'image d'un Corneille vieilli par rapport à lui-même devient ligne de force dans la réception et remplace tous les témoignages de réussite des années 1660-1670. Le succès de 1637 ne saurait trouver d'écho si longtemps après et

²¹⁷ Octave Nadal réserve par exemple 55 pages du *Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille* à la tétralogie (p. 161 à 216 pour les quatre pièces), quand il n'en consacre que 51 au reste de l'œuvre.

²¹⁸ Georges Couton, préface à *La Vieillesse de Corneille*, *op. cit.*, p. IV.

²¹⁹ Houdar de la Motte, « Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'*Œdipe* », dans *Textes critiques*, *op. cit.*, p. 675-676.

c'est forcément en termes dévalorisants qu'est conçue l'évolution de l'œuvre²²⁰. Corneille a écrit trop longtemps pour avoir bien écrit tout le temps.

Mais l'objectivité de l'analyse et la nécessité de lire tout Corneille sont surtout contrecarrées par l'image imposante du *Cid*, façonnée au fil des temps comme pièce matricielle du théâtre moderne. Rodrigue, héros de 1637, bénéficiant d'une réception publique hors du commun et mettant en œuvre l'héroïsme et le sublime dans leur expression la plus haute, érige *Le Cid* en modèle de toute l'œuvre et compromet l'impartialité de son analyse critique.

II. *Le Cid* et Rodrigue, paradigmes cornéliens

C'est *Le Cid*, *Le Cid* solaire au succès éclatant et au héros absolu, qui polarise l'attention de la critique et qui établit le point de départ de toutes les théories de l'analyse cornélienne. Considérée comme fondatrice du théâtre moderne, la tragi-comédie de 1637 emporte dans sa gloire les trois pièces qui lui sont apparentées pour former l'ensemble de la tétralogie, mais elle voile de son éclat toutes celles qui, plus éloignées dans le temps, semblent s'en distinguer. On apprécie souvent Horace, Auguste ou Polyeucte comme des avatars de Rodrigue et les œuvres les plus strictement contemporaines du *Cid*, comme imprégnées de sa réussite et de son génie, semblent résister le mieux à l'épreuve de la postérité. Celles qui lui succèdent en revanche perdent peu à peu de son aura protectrice et s'attirent, nous l'avons dit, des commentaires plus sévères :

Après ces grands ouvrages, on ne trouve plus à admirer que des actes dans des pièces imparfaites ; et plus tard, des scènes, des traits sublimes dans quinze pièces qui rappellent le Corneille d'avant *le Cid*. La gloire de Corneille est donc toute dans ces quatre années (1636-1640)²²¹.

Désiré Nisard se fait ici le porte-parole de la voix majoritaire de la critique pour qui la réussite des œuvres de Corneille tient à leur plus ou moins grande ressemblance avec *Le Cid*. De fait, pour les lecteurs romantiques, la pièce de référence est clairement cette dernière. Simone Dosmond l'établit en rappelant que « pour eux, le miracle cornélien éclo

²²⁰ On peut noter le caractère paradoxal de ce parti pris critique qui semble manquer de logique au vu de la réalité de la réception et surtout au vu de l'évolution des auteurs, dont l'œuvre de maturité est le plus souvent la meilleure. Corneille apparaît comme un cas unique ou rare d'auteur dont l'œuvre déclinerait à mi-parcours.

²²¹ Désiré Nisard, *Histoire de la Littérature française*, op. cit., p. 111.

avec *Le Cid* et, comme le fait observer Pierre Danger, "tout ce qui précède n'est [...] qu'errances et erreurs". Ajoutons que tout ce qui suit *Polyeucte* n'est guère à leurs yeux que décadence et déchéance... »²²².

Le succès triomphal du *Cid* et le statut particulier de son héros contribuent tous deux à ériger la pièce en modèle dramatique. Peut-on demander un autre gage de réussite à un dramaturge qui sait dessiner l'idéal humain et susciter le plaisir unanime de son auditoire ? Au-delà des exigences théoriques de la Querelle, fort restreintes au fil du temps, la tragi-comédie incarne un parangon d'excellence vers lequel il faut désormais tendre. Les rivaux de Corneille en ont vraisemblablement eu très vite conscience : sans parler des suites ou continuations du *Cid* écrites au cours du XVII^e siècle, une pièce comme *Alcionée* de Pierre Du Ryer – dont nous serons amenés à reparler plus tard – témoigne de l'influence du modèle cornélien sur la conception et l'écriture du texte²²³. Corneille lui-même est très vite jugé à l'aune de sa tragi-comédie à laquelle toutes les suivantes sont systématiquement ramenées. Les lettres de Chapelain à Balzac témoignent de cette pratique de comparaison de l'auteur à lui-même :

Corneille a fait une nouvelle pièce du combat des trois Horaces et des trois Curiaces où il y a une quantité de belles choses et du même esprit du *Cid*²²⁴.

Mlle votre nièce sera encore quelque temps sans en pouvoir être divertie [du texte d'*Horace*]. Mais qu'elle se console sur ce que ce n'est pas *Le Cid*²²⁵.

Il ne s'agit de rien d'autre, d'abord, que du revers de la médaille du succès : l'œuvre qui le suit est toujours difficile à concevoir et à écrire. Mais dans le cas de Corneille, le revers dure longtemps : longtemps dans son œuvre, puisqu'alors même qu'il compose *Rodogune* ou *Nicomède*, c'est toujours Rodrigue qui sert de point de comparaison ; longtemps dans la

²²² Simone Dosmond, « Le concept d'apogée dans la réception du théâtre cornélien », dans *Mélanges cornéliens*, Paris, Eurédit-éditions, 2009, p. 156. La citation incluse vient de Pierre Danger, « Sainte-Beuve lecteur de Corneille », dans *Corneille 1684-1984*, numéro spécial de *La Licorne*, publication de la Faculté des Lettres de Poitiers, 1985, p.49.

²²³ Dans la notice qu'il consacre à *Alcionée*, Jacques Scherer reconnaît que « le retentissement du *Cid* n'est pas étranger à sa genèse, puisque le conflit de l'honneur et du sentiment dont elle propose une étude approfondie a été le problème central de la pièce de Corneille : Rodrigue, Chimène et l'Infante. Il ne s'agit pas de ressemblances de détails, mais d'une idée très générale – de la conception du sujet – qu'un délai très court suffit pour mettre en œuvre » (Jacques Scherer, notice d'*Alcionée* de Pierre Du Ryer, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 1280). La pièce de Du Ryer a en effet été créée dans les premiers mois de l'année 1637.

²²⁴ *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie Française, op. cit.*, lettre du 19 février 1640, p. 575.

²²⁵ *Ibid.*, lettre du 16 mai 1640, p. 627.

critique, puisqu'au XX^e siècle encore, *Le Cid* demeure la pièce de référence de l'étude littéraire comme du public. La mémoire collective a été trop favorablement impressionnée par la tragi-comédie de 1637 pour imaginer souhaiter autre chose ou pour apprécier une pièce différente du même auteur. Ainsi s'explique, par exemple, l'échec d'*Agésilas* : « [La victoire] ne fut même pas disputée, la partie n'était pas égale. Corneille n'était plus le Corneille du *Cid*, et des *Horaces* ; il était devenu l'auteur d'*Agésilas* »²²⁶.

De telles remarques révèlent la démarche des critiques et des doctes qui fondent leur réflexion sur une comparaison de Corneille avec lui-même. On le confronte ainsi à ce qu'il a fait et à ce qu'il a écrit et « le parallèle de Corneille à Corneille se fait topique »²²⁷. Le succès du *Cid*, puis le fait de considérer le XVII^e siècle comme un idéal où l'homme – selon le modèle de Rodrigue – se serait trouvé à son apogée, imposent une image parfaite à la confrontation de laquelle tous les autres personnages, toutes les autres pièces sont jugées moindres : « Ainsi *Attila*, *Bérénice*, *Pulchérie*, *Suréna*, quoique pleines de choses inimitables, n'eurent pas l'éclat du *Cid* ou de l'*Horace* »²²⁸. Toute son existence, Corneille se verra confronté à ce premier succès dont l'ombre portée ne cesse de s'étendre sur le reste de son travail. Dans l'*Art Poétique*, Boileau l'engage en effet à retrouver sa plume de jadis :

Muses, dictez sa gloire à tous vos Nourrissons.
Son nom vaut mieux pour eux que toutes vos leçons.
Que Corneille pour lui rallumant son audace,
Soit encor le Corneille et du *Cid* et d'*Horace*²²⁹.

Le Cid est un paradigme dramatique ; tout ce qui ne s'y conforme pas court le risque de l'échec. François Guizot, évoquant celui de *Pertharite*, l'expose en ces termes :

Nous le voyons retomber au-dessous des lumières et du goût que ce siècle devait à ses travaux et à ses exemples ; maintenant que sa mission est finie, et qu'il a imprimé au théâtre le mouvement que lui-même il ne peut plus suivre, je voudrais reconnaître et décrire avec précision le vrai caractère de ce mouvement communiqué par un homme de génie à d'autres génies

²²⁶ Louis Racine, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, dans Jean Racine, *Œuvres complètes I*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 33.

²²⁷ Myriam Dufour-Maître, « *Le Théâtre de Pierre Corneille (1660-1668) : panthéon, pandémonium, organon* », dans *Le Texte de théâtre et ses publics*, actes du colloque de Rouen (22-24 mai 2007), *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, janvier-juin, p. 235.

²²⁸ Baillet, *Jugemens des Savans*, *op. cit.*, p. 359.

²²⁹ Boileau, *Art Poétique*, chant IV, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, v.193-196.

puissants comme lui, et la nature intime de ce génie qui, après avoir élevé si haut son art et son public, n'a pu se soutenir dans les régions où son élan l'avait porté²³⁰.

L'image d'un Corneille inférieur à lui-même, incapable de suivre l'impulsion qu'il a initialement donnée au théâtre, s'érige en lieu commun de la critique. François Guizot en cherche les raisons²³¹ ; tous les exégètes ne prennent pas cette peine, se contentant de montrer que l'œuvre de Corneille suit, à quelques exceptions près, une courbe descendante qui le mène de la gloire au déclin, et reprenant pour analyser ses pièces des critères qui trahissent l'influence du *Cid*. Ainsi, chez Victor Cousin, les traits caractéristiques de tout le théâtre cornélien semblent surtout représentatifs des pièces des années 1637 à 1642 :

Osons dire ce que nous pensons : à nos yeux, Eschyle, Sophocle et Euripide ensemble ne balancent point le seul Corneille ; car aucun d'eux n'a connu et exprimé comme lui ce qu'il y a au monde de plus véritablement touchant, une grande âme aux prises avec elle-même, entre une passion généreuse et le devoir²³².

Le héros partagé entre « passion généreuse » et « devoir », c'est à l'évidence Rodrigue, et à sa suite Horace et Polyeucte, qui s'instituent ici en modèles d'un héroïsme auquel les personnages masculins de Corneille sont loin de tous ressembler. Héraclius, Pertharite ou Othon sont faits d'une autre étoffe et n'ont que peu à voir avec les protagonistes masculins des premières pièces²³³.

« Corneille est tenu d'être cornélien, et on se permet de le juger au nom de lui-même »²³⁴ : ce que Françoise Gomez fustige ici non sans ironie, c'est la tournure critique

²³⁰ François Guizot, *Corneille et son temps*, *op. cit.*, p. 206.

²³¹ « Il est impossible de présumer ce que serait devenu le génie de Corneille et de deviner les beautés extraordinaires qu'il eût su découvrir, comme les écarts où il eût pu se porter, s'il se fût hardiment livré à lui-même. (...) Corneille craignait et bravait la critique, et l'excitait en la bravant ; il n'accordait rien à ses reproches, mais il faisait tout pour les éviter. Averti par une première attaque, il n'osa plus hasarder, devant Scudéry, tout ce qu'eût peut-être applaudi la France » (*ibid.*, p. 207-208).

²³² Victor Cousin, *Du Vrai, du beau, du bien* [1818], Paris, Didier et C^{ie}, 1879, p. 209-210.

²³³ Une remarque de Deltour à propos du goût de Mme de Sévigné pour Corneille révèle de la même façon que les catégories de jugement du *Cid* s'étendent à l'ensemble de l'œuvre cornélienne : « Avec cet amour du grand, même porté jusqu'au gigantesque, elle devait, comme en général la société contemporaine de la Fronde, préférer à tout Corneille et ses caractères. *Ces héros, plus espagnols encore que romains*, ces héroïnes, si fières et si résolues, si occupées de conspirations et de politique, qui ressemblent tant aux grandes dames de la Fronde et à celles des romans à la mode, devaient la transporter à être à ses yeux les vrais types du beau » (Frédéric Deltour, *Les Ennemis de Racine au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 69. Nous soulignons). La dimension espagnole ne semble guère être un trait imputable à l'ensemble des héros de Corneille : Agésilas, Œdipe, Attila, Suréna ne sauraient ainsi s'en prévaloir.

²³⁴ Françoise Gomez, « Didactiques de Corneille – Archéologie de la réception scolaire du héros cornélien », dans *Héros ou personnages*, *op. cit.*, p. 268.

attendant de Corneille qu'il soit systématiquement conforme à une esthétique préalablement établie de son œuvre, auquel chaque nouveau texte est prié de correspondre. Elle cite à l'appui de sa remarque l'existence de correcteurs de ses pièces, âmes bien au fait des critères esthétiques cornéliens et se chargeant de ramener au *cornélianisme* académique des passages qui s'en seraient éloignés. C'est le cas de François Andrieux proposant ainsi *Un Corneille épuré !* – la ponctuation est de l'auteur et le texte, établi avant 1833, est encore réédité en 1889 dans la *Revue d'art dramatique*²³⁵ – qui réécrit ou supprime ce qui ne convient pas dans le texte. Si les corrections apportées le sont d'abord pour lisser un style jugé vieilli ou pour se conformer à la sensibilité plus épurée du début du XIX^e siècle, et si elles sont pratiquées dans un esprit de révérence et d'admiration dénué d'ambiguïté, elles n'en reposent pas moins sur une image dédoublée de l'auteur selon laquelle certains passages de son œuvre ne seraient pas à la hauteur de lui-même. Stéphane Zékian en rend parfaitement compte lorsqu'il note :

Ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre, le dramaturge subit un dédoublement homonymique, le lissage de ses pièces n'ayant d'autre fonction que de hisser l'écrivain (Corneille) à la hauteur d'un signe culturel (« Corneille »)²³⁶.

La pratique de réécriture s'insère en effet dans une logique de diffusion des œuvres patrimoniales que l'on souhaite rendre accessibles à tous. Seuls les grands auteurs méritent d'être ainsi repris. Cependant, le procédé de correction repose nécessairement sur la reconnaissance d'un paradigme : lexical lorsqu'il s'agit de modifier des expressions vieilles, ou dramaturgique quand le correcteur estime que l'auteur n'a pas toujours été digne de ce que l'on pouvait attendre de lui dans l'élaboration d'une scène, d'un personnage, d'un moment de l'intrigue. Le signe culturel qu'est l'écrivain – ce qu'il incarne et l'image que l'on se fait de son œuvre – se met alors à dépasser l'écrivain lui-même. « Et il est vrai, ajoute Stéphane Zékian, que ce Corneille après Corneille ressemble parfois à un Corneille malgré lui »²³⁷. Ou, pour le dire différemment, à un Corneille trop systématiquement calqué sur lui-même. Cette démarche de réécriture fonde son existence sur l'élaboration parallèle des grandes catégories critiques senties comme cornéliennes, mais que Corneille – cherchant constamment à se renouveler et à innover – n'aurait pour sa

²³⁵ Tome XVI, octobre-décembre 1889. On doit à François Andrieux une *Suite du Menteur* avec « des changements et additions considérables et un prologue » (1808).

²³⁶ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., p. 170.

²³⁷ *Ibid.*, p. 170.

part pas toujours respectées. De telles pratiques de pensée, qui restreignent involontairement l'œuvre à quelques éléments jugés typiques, construisent progressivement l'image figée de la tragédie cornélienne et de son héros. Appuyées avant tout sur la réussite du *Cid*, elles imposent une schématisation nuisible au théâtre de Corneille et reposant sur l'adéquation suivante : est cornélien ce qui ressemble au *Cid*.

Corneille, de son vivant, se montre lui-même conscient de cette orientation de lecture : « Corneille est désormais à lui-même comme aux autres son propre modèle et il n'a d'autre issue que de s'imiter lui-même »²³⁸. Dans les années 1660 et 1670, le dramaturge sait l'image écornée de ses dernières œuvres. Il saisit l'occasion des représentations que le roi fait donner de ces premières tragédies pour plaider la cause des dernières :

Est-il vrai, grand Monarque, et puis-je me vanter,
Que tu prennes plaisir à me ressusciter ?
Qu'au bout de quarante ans, *Cinna*, *Pompée*, *Horace*
Reviennent à la mode et retrouvent leur place,
Et que l'heureux brillant de mes jeunes Rivaux
N'ôte point le vieux lustre à mes premiers travaux ?
Achève, les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire Enfants d'un autre père²³⁹.

Corneille défend ses travaux récents en faisant valoir leur verdeur et les similitudes qu'elles entretiennent avec les pièces de jeunesse :

Je sens le même feu, je sens la même audace,
Qui fit plaindre le *Cid*, qui fit combattre *Horace*,
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand *Pompée* et l'esprit de *Cinna*²⁴⁰.

Le Cid a connu un succès trop considérable : les attentes des spectateurs sont depuis d'éprouver à chaque pièce le même plaisir, exactement renouvelé, pareillement reconduit. Mais quel auteur pourrait se contenter de se plagier lui-même à chaque œuvre nouvelle ?

²³⁸ Myriam Dufour-Maître, « *Le Théâtre de Pierre Corneille (1660-1668) : panthéon, pandémonium, organon* », art. cit., p. 235.

²³⁹ Corneille, « *Au Roi* », dans *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 1313, v. 1-7. Corneille ajoute un peu plus bas, après avoir nommé ces dernières pièces :

« Le Peuple, je l'avoue, et la Cour les dégradent,
J'affaiblis, ou du moins ils se le persuadent » (v. 19-20), postulant discrètement, pour sa part, la permanence de son talent malgré sa longévité.

²⁴⁰ Corneille, « *Vers présentés à Fouquet* », dans *Œuvres Complètes III*, éd. cit., p. 16, v. 33-36.

Corneille se trouve pris en porte-à-faux entre sa volonté d'expérimenter toujours autre chose sur scène et sa lucidité face aux attentes de son auditoire. Ses « Vers présentés à Fouquet » témoignent de cette position ambiguë qui est la sienne et participent d'une volonté de se montrer à la fois novateur et respectueux de lui-même²⁴¹. Position fort délicate et pas nécessairement très honnête, qui relève vraisemblablement tout autant d'une tentative d'autopromotion à une époque où les succès de Corneille s'amointrissent que d'une véritable ligne de conduite esthétique.

Ce que Corneille pressent, la critique des siècles ultérieurs le confirme : « En même temps qu'il annonce la tragédie classique, *Le Cid* offre aussi la plupart des traits qui deviendront la marque même du système dramatique de Corneille »²⁴². Les pratiques de lecture de son théâtre aboutissent presque systématiquement à la glorification de l'œuvre de jeunesse au détriment des suivantes. Les stéréotypes cornéliens proviennent quasiment tous de la tétralogie, ce que remarque Martial Poirson :

Quand on monte du Corneille, c'est généralement au prix d'une vision stéréotypée de son œuvre, réduite à quelques textes considérés comme canoniques, ce qui permet d'imposer la vision stéréotypée d'un auteur marmoréen : *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*... C'est ce qui permet de mettre en place une conception très « Troisième République » ou « Lagarde et Michard » de ce théâtre. En fait, cela revient à considérer *Le Cid* comme le paradigme de l'œuvre alors qu'il en est presque, si l'on pousse le raisonnement à l'extrême, l'exception... Quel changement si l'on se risquait enfin, sur la scène française, à assumer l'audace de rejouer les nombreuses et étonnantes comédies de jeunesse de l'auteur, ou ses pièces d'inspiration ou d'esthétique explicitement baroques, ou encore, ses tragédies moins connues du grand public. On a clairement l'impression que les hommes de théâtre aujourd'hui n'ont pas réussi à surmonter les catégories et jugements de valeur effectués autour de 1680²⁴³.

Que les quatre pièces de 1637 à 1642 forment une unité, ce n'est guère contestable. Mais le fait de tenter d'y rattacher tout le reste de l'œuvre impose de passer à côté de sa variété et des différentes esthétiques recherchées par Corneille tout au long de sa vie. Martial Poirson reconnaît *Le Cid* comme un paradigme critique et le déplore ; il le regarde, à l'inverse, comme une exception dans l'œuvre cornélienne. La tragi-comédie de 1637, point de départ

²⁴¹ « Tu me verras le même », assure-t-il à Fouquet à qui il demande un nouveau sujet de pièce (*ibid.*, p. 16, v. 45).

²⁴² Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille*, *op. cit.*, p. 268.

²⁴³ Martial Poirson, « Illustre et méconnu. Avez-vous lu *Agésilas* ? Conversations avec Jean-Marie Villégier », art. cit., p. 21-22.

véritable d'une carrière à succès, repose un effet sur une intrigue dont les caractéristiques ne seront reprises par Corneille ensuite que de manière ponctuelle : l'inspiration espagnole, le triomphe de l'amour sur le devoir familial, la perfection héroïque. Le personnage de Rodrigue lui-même, sur lequel se fonde le succès de la pièce, n'est guère réexploité par Corneille au-delà de la tétralogie. L'héroïsme absolu et heureux s'avère de fait une exception à la fois dans la carrière de Corneille et même, nous le verrons plus en détail dans notre troisième partie, dans tout le théâtre du XVII^e siècle. Il faut reconnaître au *Cid* le statut ambivalent de cas particulier paradoxalement constitutif de l'archétype héroïque cornélien : « Rodrigue est un héros de légende, qui restera le modèle des héros. Il a toutes les qualités, et la chance en plus. Il sera la référence inévitable à laquelle tout autre héros devra accepter d'être mesuré »²⁴⁴.

III. Naissance du concept de « héros cornélien »

Rodrigue est le héros type du théâtre cornélien. A ce titre, il rassemble en lui les diverses caractéristiques constitutives du personnage à la Corneille : grandeur, vertu, générosité, magnanimité, volonté. On les retrouve, en effet, chez d'autres protagonistes : la générosité chez Nicomède, la vertu chez Martian, la magnanimité chez Auguste, la grandeur chez Suréna, etc. Mais il n'en est peut-être aucun en qui elles se cumulent comme en Rodrigue. Ce dernier se révèle la matrice héroïque de tous ses successeurs, celui qui propose de l'image du héros une incarnation pure et originelle²⁴⁵.

C'est d'après lui que se fonde, en effet, la notion de « héros cornélien » théorisée par John Lyons²⁴⁶. Cette idée d'un type héroïque s'élabore suivant les grands éléments constitutifs des nombreux personnages masculins de l'œuvre de Corneille. Elle permet de dessiner les contours d'un protagoniste parfait, mais abstrait de toute réalité littéraire dans la mesure où, loin d'être un personnage référent, il procède de la combinaison de plusieurs dont on n'aurait conservé que quelques traits représentatifs. D'après John Lyons, c'est le travail de Gustave Lanson, daté de la toute fin du XIX^e siècle, qui est à l'origine de ce

²⁴⁴ Olivier Hatzfeld, *Les Enfants de Rodrigue*, op. cit., p. 46. « Rodrigue est le héros par excellence », résumé Jean-Pierre Ryngaert dans « Deux personnages cornéliens à l'épreuve de la dramaturgie moderne », art. cit., p. 30.

²⁴⁵ « La beauté du *Cid* est dans cet effort de ses personnages vers l'héroïsme le plus authentique » (Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle I*, op. cit., p. 510-511).

²⁴⁶ John D. Lyons, « Le mythe du héros cornélien », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril 2007, n°2, p. 443-448.

concept. Il montre en effet que ses analyses reposent sur la thèse d'un héros constitué d'une alliance systématique de la raison et de la volonté. Cette schématisation du personnage invite John Lyons à voir les prémisses d'une critique refusant leur originalité et leur indépendance aux différents protagonistes de l'œuvre de Corneille. En souhaitant les inscrire tous dans ce même double mécanisme, Lanson amorce l'idée d'un type héroïque immuable propre à Corneille.

Il semble que cette lecture puisse être complétée par ce que révèle l'analyse de la réception critique du *Cid*. D'une part, Rodrigue se montre comme l'exemple des représentations mentales collectives de l'héroïsme qu'il actualise, d'autre part il incarne plus concrètement le grand homme de la cour de Louis XIII, dont il serait une émanation. En ce sens, il associe déjà en lui la représentation stéréotypée de deux modèles humains – le héros et le gentilhomme du premier XVII^e siècle. La tendance du personnage à la schématisation s'exerce alors beaucoup plus tôt que les analyses de Lanson ; à la fin du XVII^e siècle déjà, nous l'avons vu, Rodrigue est senti comme une sorte d'idéal révolu. Il a perdu sa dimension littéraire pour s'actualiser dans des domaines sociaux, historiques et éthiques qui le figent en un type. L'appréciation du personnage s'oriente en effet très vite vers une réception élargie amenant à le considérer hors du théâtre comme un homme à part entière, témoin d'une époque donnée et regrettée.

John Lyons fait en outre ce constat du prolongement de l'existence du héros cornélien ailleurs que dans le domaine strictement littéraire. C'est sur cette base que se construit son article sur « Le mythe du héros cornélien » où il commence par remarquer la présence de Corneille dans des endroits insolites et sans rapport avec la littérature, comme l'ouvrage de Charles Taylor, *Sources of the Self*, dans lequel l'auteur interrompt ses propos philosophiques sur Descartes pour évoquer la générosité cornélienne, ou dans *Paris in the Age of Absolutism* où il apparaît en lien avec la notion historique d'héroïsme²⁴⁷.

Cette présence de Corneille dans des endroits où l'on ne s'y attendrait pas, assez loin des études littéraires, est curieuse. Cette fixation sur le seul héros paraît étrange. D'où vient-elle ? En fait, devant l'évidence de l'ensemble des

²⁴⁷ Charles Taylor, *Sources of the Self*, Harvard University Press, 1989. Orest Ranum, *Paris in the Age of Absolutism*, Pennsylvania State University Press, 2002. De même, *Philosophy and the State in France* de Nannerl Keohane (Princeton University Press, 1980) dénombre une vingtaine de références à l'héroïsme cornélien dans l'histoire, la philosophie ou l'art. Sur l'héroïsme triomphant élevant les personnages au-dessus du vulgaire chez Corneille, John Lyons renvoie également aux travaux d'Ernst Cassirer (*Descartes, Corneille, Christine de Suède*, Paris, Vrin, 1942) et de Benedetto Croce (*Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1968).

études littéraires marquantes du siècle dernier, du XX^e siècle, on doit reconnaître que c'est sur la tradition des études littéraires que les philosophes et les historiens se sont basés pour parler de l'héroïsme cornélien comme *d'une évidence*²⁴⁸.

D'après Georges Forestier, l'histoire littéraire est également influencée dans sa représentation de l'homme par Rodrigue. Il cite à l'appui de sa démonstration les ouvrages de Paul Bénichou, Marc Fumaroli, Octave Nadal ou André Stegmann, en reconnaissant par ailleurs la grande richesse de leur réflexion dans l'approche de l'héroïsme chez Corneille. Mais il révèle la tendance de leurs analyses à considérer les personnages de Corneille comme des êtres réels et non plus seulement littéraires²⁴⁹.

La notion d'évidence, évoquée par John Lyons pour qualifier les caractéristiques héroïques de ses personnages, est ce qui permet de forger le concept de « héros cornélien » comme une entité indiscutable rayonnant depuis l'œuvre de Corneille jusqu'à la philosophie et l'histoire. John Lyons travaille ainsi à montrer que le syntagme « héros cornélien » s'est pétrifié en lieu commun de la critique et qu'il s'est élaboré une latence, parfois même un hiatus, entre le concept qu'il met en œuvre et les textes de Corneille censés le représenter :

La vie du concept, « le héros cornélien », est indépendante de la lecture des textes cornéliens et entretient des rapports difficiles, voire conflictuels avec ces textes, comme le témoignent les distinctions que font souvent les auteurs de textes sur le héros entre les moments où Corneille est « authentiquement cornélien » – c'est-à-dire où Corneille coïncide avec le mythe – et les moments où Corneille déçoit et ne représente plus le « héros », le fondement même de son authenticité²⁵⁰.

Le concept prend de la distance par rapport à ses applications concrètes dans les œuvres du dramaturge, au point que l'on en arrive au paradoxe de juger certaines de ses pièces et certains de ses héros peu cornéliens. L'instance réceptrice du texte de théâtre attend la reproduction d'un type invariant. C'est ce que révèle Jean Schlumberger qui, analysant le choix dramaturgique de Corneille de confier régulièrement à son protagoniste les prises de décisions essentielles, montre que, dans cette écriture d'un héros toujours déterminé et volontaire, Corneille fait une « concession au public qui attendait toujours de nouveaux

²⁴⁸ John D. Lyons, « Le mythe du héros cornélien », art. cit., p. 434. Il souligne.

²⁴⁹ Voir la citation de Georges Forestier donnée infra p. 217, note 152.

²⁵⁰ John D. Lyons, « Le mythe du héros cornélien », art. cit., p. 435.

CID et de nouveaux HORACES »²⁵¹. Mais le héros de Corneille n'est pas toujours « cornélien », loin s'en faut. La critique, influencée par cette notion séduisante, se refuse souvent à une lecture attentive qui dénoncerait la fragilité d'un concept reposant en réalité sur un modèle unique. Georges Forestier le constate : « Les héros cornéliens, dit-on, ont un air de famille. (...) De cet air de famille, on a dégagé un concept, celui d'*héroïsme cornélien* »²⁵². A son tour, Myriam Dufour-Maître le déplore :

Entre les héros des pièces de Corneille, on rencontre « un air de famille » (Paul Bénichou) tel qu'on a pu parler du « héros cornélien » au singulier, et ce dernier a dominé la scène critique presque un siècle durant, de Charles Péguy à Serge Doubrovsky et Michel Prigent²⁵³.

Serge Doubrovsky évoque de fait un « héros doublement singulier : *unique, comme se déplaçant de pièce en pièce*, et solitaire »²⁵⁴.

De Rodrigue à Suréna, le héros est soumis à nombre d'inflexions qui rendent délicates l'idée d'une telle permanence ; André Rousseaux peine cependant à ne pas attribuer au *Cid* tout ce qui constitue le héros cornélien. Evoquant le silence de Corneille après 1637, il remarque d'abord : « Il n'y aurait ni *Horace*, ni *Cinna*, ni *Pompée*, l'adjectif *cornélien* n'aurait pas du tout le même sens que nous lui donnons »²⁵⁵. Mais il semble aussitôt s'amender en ajoutant : « Mais il y aurait *Le Cid*, et c'est l'essentiel »²⁵⁶, ce qui est faire de Rodrigue la matrice de tout l'héroïsme cornélien et ne reconnaître aux protagonistes de la tétralogie qu'une place déjà secondaire. Le sens de cet héroïsme se restreint à cette incarnation presque unique qui fausse la compréhension de toute l'œuvre ultérieure. Claire Cérasi aboutit au même constat d'un héros « cornélien » – qu'il semblerait bien plus juste de nommer « héros à la Rodrigue » – n'étant qu'un exemple dans la palette variée des protagonistes mis en scène par le dramaturge normand :

La critique traditionnelle ignore les personnages secondaires et les tragédies de la maturité ; le « héros cornélien », qui se voue à l'exaltation orgueilleuse de son moi, n'est cependant qu'un type parmi tant d'autres qu'a créés le

²⁵¹ Jean Schlumberger, *Plaisir à Corneille*, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

²⁵² Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 200.

²⁵³ Myriam Dufour-Maître, « Introduction », *Héros ou personnages. Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁴ Serge Doubrovsky, *La Dialectique du héros*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

²⁵⁵ André Rousseaux, « Corneille ou le mensonge héroïque », *art. cit.*, p. 52.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

dramaturge, et le sublime dans la vertu ou dans le vice ne caractérise qu'un très petit nombre de caractères²⁵⁷.

Une telle remise en cause du concept figé de « héros cornélien » apparaît très récemment dans l'évolution de la critique. L'ensemble du XIX^e siècle, dont nous avons déjà constaté la tendance à ne lire que quelques pièces de Corneille, et presque tout le XX^e siècle prolongent ce jugement sans le remettre en question. A l'extrême de ce figement, le glissement de sens de l'adjectif « cornélien » lui-même traduit la mise en place d'une équation d'évidence entre ce mot et l'idée d'héroïsme. Si le terme a d'abord été forgé d'après le nom de Corneille pour nommer tout ce qui se réfère à son œuvre et la caractérise, il s'est progressivement restreint à une seconde acception désignant les traits mêmes de l'héroïsme reconnu comme typique de ses pièces :

Quand nous nous trouvons en présence d'un grand homme de bien, au cœur vaillant et ferme, dédaigneux des périls, et ne se souciant que de sa conscience, nous disons de lui que c'est un héros de Corneille. Quand nous lisons ou entendons une grande parole, pleine de fierté, vigoureuse et franche, nous disons que c'est un mot *cornélien*, une phrase *cornélienne*, un vers *cornélien*.

Voilà le plus grand honneur peut-être qu'un homme puisse acquérir : laisser son nom dans la langue de son pays avec une signification telle que ce qu'il y a de plus élevé et de meilleur dans l'âme humaine ne se puisse exprimer que par ce mot²⁵⁸.

Emile Faguet, qui propose une lecture morale et patriotique du *Cid*, indique clairement l'orientation pris par l'adjectif « cornélien ». Un peu plus tard, André Rousseaux le confirme en remarquant :

Le mot *cornélien*, que je viens d'écrire, est presque aussi trompeur que l'idée que nous nous faisons de Corneille après deux cent cinquante ans qu'on ne lit plus guère que les quatre ou cinq chefs-d'œuvre de son théâtre choisis. C'est un mot qui nous représente, à juste titre, l'exemple littéraire de la grandeur et de l'héroïsme²⁵⁹.

²⁵⁷ Claire Cerasi, *Pierre Corneille à l'image et semblance de François de Sales*, Paris, Beauchesne, 2000, p. 2.

²⁵⁸ Emile Faguet, *Corneille*, op. cit., p. 213-214.

²⁵⁹ André Rousseaux, « Corneille ou le mensonge héroïque », art. cit., p. 51-52.

Plus conscient de la restriction de lecture qui aboutit au renouvellement de l'acception de l'adjectif, il n'en montre pas moins quelle schématisation critique traduit ce glissement de sens.

* * *

Le « héros cornélien », heureux, vertueux et magnanime, emprunte largement l'essentiel de ses traits à Rodrigue. Claire Cérasi rappelle ainsi :

Tout le monde a lu Pierre Corneille. Peut-être pas son œuvre intégrale : en dehors du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna* et de *Polyeucte*, son théâtre est peu connu, peu joué. Mais enfin, on est familier de (...) ce fameux *héros cornélien*, ce *généreux* en quête de gloire qui préfère le devoir à l'amour²⁶⁰.

Il suffit d'avoir lu la tétralogie pour connaître le type de héros idéal qui en émane. Or, il s'avère qu'une grande majorité de la réception s'appuie effectivement sur lui pour commenter Corneille et ses personnages :

Peut-on aujourd'hui parler des héros de Corneille sans convoquer les effets encore puissants du mythe du « héros cornélien » ? Cette construction critique ne semble dépassée qu'en apparence en effet, tant elle continue souterrainement d'orienter nombre d'analyses, ne serait-ce que négativement²⁶¹.

Ce concept stéréotypé, qui fonde nombre de postures critiques, pose dès lors le problème de l'objectivité des analyses de l'œuvre. Non seulement, il semble contraindre à une image immobile la représentation de ses personnages, dont l'étude ne se renouvelle pas. Mais, s'élargissant au reste du théâtre du XVII^e siècle, il risque même de servir de grille de lecture pour une majorité de personnages. C'est ce que sous-tend le questionnement de François Regnault, lorsqu'il écrit :

Quelle idée nous faisons-nous du héros pour que nous osions questionner Corneille comme si nous savions ce qu'est un héros, et pas lui ? A moins de renverser l'équivalence, et de déclarer – ce qui est un peu ma pente – qu'il n'y a de héros que cornélien²⁶².

²⁶⁰ Claire Cérasi, *Pierre Corneille à l'image et semblance de François de Sales*, op. cit., p. 5. Elle souligne.

²⁶¹ Myriam Dufour-Maître, présentation de *Héros ou personnage*, op. cit., p. 8.

²⁶² François Regnault, « Le héros cornélien : une éthique du désir – Corneille et son héros avec leur héroïne », dans *Héros ou personnage*, op. cit., p. 243.

Si tous les héros sont cornéliens, si seul Corneille sait en définir les attributs et les caractéristiques, ne s'engage-t-on pas vers un modèle de référence qui servirait implicitement de mesure pour tout le théâtre contemporain à son œuvre, et peut-être même au-delà ? Ne serait-on pas tenté de réduire à ce seul exemple la possibilité héroïque et à refuser à la lecture du théâtre du XVII^e siècle d'autres champs de réflexion et d'existence ? Le mythe du *Cid* et son « héros cornélien » n'ont-ils pas influencé de leur stature et de leur prédominance ce que la réception de plusieurs siècles a retenu et compris du théâtre sous Louis XIII et Louis XIV ? Et nos représentations de l'ensemble du siècle, postulant une « démolition du héros »²⁶³ et une périodisation que l'on peut très schématiquement représenter par l'évolution d'une première partie heureuse et optimiste vers une seconde moitié plus noire et plus pessimiste, pourraient-elles être infléchies si une place plus juste et peut-être plus modeste était rendue au « héros cornélien » et à son meilleur représentant, Rodrigue ?

²⁶³ La célèbre formule appartient à Paul Bénichou, dans ses *Morales du grand siècle*, sur les analyses desquelles nous reviendrons plus en détail dans notre troisième partie.

TROISIÈME PARTIE

LE PREMIER XVII^E SIÈCLE SANS

RODRIGUE :

UNE AUTRE IMAGE DE L'HOMME ET DU
MONDE

A. LA RÉCEPTION CRITIQUE DU THÉÂTRE DU PREMIER XVII^E SIÈCLE

La carrière de Corneille, lorsqu'elle est restreinte aux pièces dites de jeunesse, parfois prolongée jusqu'à *Nicomède*, donne une vision partielle de son œuvre. En tronquant son travail, la critique s'appuie sur une représentation de son écriture fondée sur les textes proches du *Cid*, de la tétralogie et de l'héroïsme à la Rodrigue. La réduction opérée sur l'ensemble du théâtre est drastique ; elle est cependant moins radicale que le traitement infligé à ses contemporains. La critique du XIX^e siècle et au moins de la première moitié du XX^e siècle parle en effet peu ou mal des confrères du dramaturge normand. L'histoire et l'analyse littéraires se construisent pendant cette longue période sur une attention disproportionnée à un seul auteur au détriment de tous les autres qui sont soit passés sous silence, soit dénigrés. Elles dessinent du théâtre du XVII^e siècle une image qui ne correspond pas à sa réalité et mettent en avant des problématiques et des caractéristiques d'étude qui appartiennent dès lors bien davantage au seul Corneille qu'au théâtre tel qu'il s'écrit et tel qu'il se joue dans les années 1630-1650.

I. Le théâtre, genre à succès

Le XVII^e siècle est traditionnellement reconnu comme la période littéraire où le genre théâtral est à son apogée : de nombreuses poétiques s'interrogent sur l'interprétation à donner aux écrits d'Aristote et élaborent progressivement les règles qui régiront les scènes tragique et comique au moins jusqu'au XVIII^e siècle. C'est en outre l'époque des trois grands noms du théâtre français, retenus par la postérité comme une triade souvent et paradoxalement indissociable : Corneille, Molière et Racine¹. Cependant, la simplification qu'opère nécessairement l'histoire littéraire ne rend pas toujours compte de la réalité du théâtre du XVII^e siècle, de sa vivacité ni de son foisonnement. En effet, il est alors un

¹ « Théâtre classique : Corneille, Molière, Racine » écrit encore en 1970 Sylvie Chevalley dans l'« Avertissement » de l'*Album théâtre classique* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, n. p.). L'ensemble de cet avertissement, s'il signale des « contemporains » à ces trois dramaturges, ne cite aucun de leur nom.

genre en construction. La période que Jacques Schérer nomme « préclassique »² est peut-être celle qui témoigne le mieux de la diversité des productions. Par ce qualificatif, il désigne les deux décennies qui nous occupent et qui prennent place entre la période « archaïque », dominée par Alexandre Hardy et qui s'étirole aux alentours de 1625, et la période « classique » à proprement parler qui ne commence que quelques années après la Fronde. Les vingt ans auxquels est attribuée la mise en place du théâtre classique, de 1630 à 1650, correspondent opportunément à une périodisation de l'œuvre de Corneille, allant du succès du *Cid* en 1637 à *Nicomède* en 1651, après laquelle sa carrière dramatique s'arrête plusieurs années. Cette partition permet d'établir plus durablement encore, dans l'histoire littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles particulièrement, l'idée que l'évolution du théâtre en général suit celle de l'œuvre cornélienne en particulier et elle conforte l'idée d'un Corneille père unique du théâtre classique, menant à lui seul à Molière et à Racine. Cette vision, sur laquelle nous aurons à revenir, masque la variété du théâtre au siècle de Louis XIII et en refuse la réalité. Elle est pourtant tout autre, comme Edmond Rostand le suggère à l'ouverture de *Cyrano de Bergerac*, écrit en 1897. Représentant, à l'acte I, l'Hôtel de Bourgogne en 1640, il rappelle par un bref dialogue entre un bourgeois et son fils que la scène se partage entre différents auteurs :

LE BOURGEOIS
Et penser que c'est dans une salle pareille
Qu'on joua du Rotrou, mon fils !

LE JEUNE HOMME
Et du Corneille³ !

Plus loin, l'admiration est adressée à Balthazar Baro, dont on va jouer la *Clorise*, et permet à Edmond Rostand de rappeler des noms de dramaturges célèbres en leur temps et que le XIX^e siècle semble avoir sciemment laissé dans l'oubli. C'est cette sélection volontaire que nous aimerions étudier dans un premier temps, afin d'établir que le rôle des auteurs dits « mineurs » est bien supérieur à ce que la postérité leur a réservé et invite à rendre à Corneille et au *Cid* une place plus mesurée dans l'élaboration de l'imaginaire héroïque.

² Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 426-427. Nous adoptons cette terminologie pour plus de simplicité lexicale, avant de revenir sur les questions de périodisation du XVII^e siècle.

³ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, I, 1, v. 16, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 37. Le dramaturge commet ici une légère imprécision historique, puisque Corneille ne fut joué à l'Hôtel de Bourgogne qu'en 1650. Mais, lorsque l'on désire exprimer la grandeur du théâtre en 1640, Corneille ne peut pas être oublié.

1. Les théâtres et leurs publics

Deux salles et deux troupes se partagent le public parisien du premier XVII^e siècle : celle de l'Hôtel de Bourgogne, occupée par les Comédiens du Roi dont fait partie le célèbre acteur Bellerose, et celle du Marais qui compte parmi ses membres le comédien Montdory et qui fut la première à jouer du Corneille⁴. Cette dernière, d'abord provinciale, s'installe à Paris en 1600⁵. La concurrence qui s'établit entre les deux théâtres favorise alors l'écriture des dramaturges : « La rivalité entre les deux troupes va durer presque un demi-siècle ; elles ne cesseront de s'arracher auteurs et comédiens »⁶. En effet, il n'y a pas d'auteur attaché à l'une ou à l'autre des troupes et Jean de Mairet, par exemple, donne la *Silvanire* à l'Hôtel de Bourgogne en 1631 puis *Les Galanteries du duc d'Ossonne* au Marais en 1632.

Cette forme de compétition explique en partie l'amélioration de l'écriture dramaturgique et la volonté de renouveler son approche. Il s'agit avant tout, et dans une logique commerciale, de plaire au public afin de l'attirer au spectacle. Les nombreux dramaturges de l'époque s'y emploient avec succès : le public des théâtres se modifie ostensiblement au cours de la période préclassique. C'est ce que montre l'analyse de Jacques Schérer :

Auparavant, le théâtre n'était, pour quelques isolés qui écrivaient des livres, qu'une occupation qui n'avait pas su trouver un public. (...) Quand s'achève le demi-siècle préclassique, le théâtre est au contraire devenu un phénomène social de premier plan, en même temps que sont solidement établis les fondements de sa structure esthétique⁷.

La première évolution intéresse le nombre des spectateurs, la seconde leur qualité. Au début du siècle, le public est essentiellement masculin et les théâtres n'usurpent pas leur

⁴ *Mélite* est représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Marais en décembre 1629 ou en janvier 1630 (datation établie par l'édition Ch. Marty-Laveaux, *Œuvres de Pierre Corneille*, Paris, Librairie Hachette, 1862, p. 129).

⁵ « En 1600, une autre Troupe de Comédiens de Province, venue à Paris pour profiter de ce privilège, obtint, par une faveur singulière, formée apparemment sur l'agrandissement de Paris, la permission d'élever un théâtre au MARAIS, à l'hôtel d'Argent, situé au coin de la rue de la Poterie, près de la grève, à condition qu'ils payeraient à chaque représentation un écu tournois aux Administrateurs des Confrères de la Passion. Ayant été fort goûtés, ils se soutinrent avec succès, & se trouvant trop à l'étroit, ils passèrent quelques années après dans un jeu de Paume, au-dessus de l'égout dans la vieille rue du Temple, où ils subsistèrent jusqu'en 1673, que les deux troupes furent réunies » (Antoine de Lérès, « Origine des spectacles », dans le *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des Théâtres*, op. cit., p. xiv).

⁶ Sylvie Chevalley, *Album théâtre classique*, op. cit., p. 21.

⁷ Jacques Schérer, « Introduction » au *Théâtre du XVII^e siècle I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. XI-XII.

réputation de lieux de débauche⁸. L'alcool, le jeu et la prostitution y prennent une place presque aussi importante que la représentation elle-même et interdisent l'accès aux salles de spectacle des femmes et de la noblesse – qui manifeste à cette époque la volonté de changer ses mœurs et d'évoluer vers le raffinement et la politesse. « Il faut attendre 1640, écrit Anne Ubersfeld, pour y voir un véritable public féminin, toujours assis discrètement dans les loges »⁹. En outre, une partie de l'église réproouve le théâtre, particulièrement depuis qu'il s'est détourné des sujets bibliques et des mystères pour mettre en scène des intrigues fondées sur la brutalité et les excès de sang, d'horreurs et d'indécences. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1620 que le goût personnel de Richelieu pour le théâtre commence à tenir lieu de caution morale, voire religieuse. Que le cardinal pensionne des auteurs, adore l'art dramatique et écrive lui-même des pièces autorise le public à le goûter à son tour et à fréquenter les salles de spectacle. En outre, l'évolution des textes eux-mêmes, respectant progressivement et définitivement les bienséances et proposant des intrigues plus variées et plus en correspondance avec le goût de l'époque, permet l'élargissement du public. L'auditoire des années 1630-1640 est de plus en plus nombreux et se révèle composite. Les classes populaires assistent à ce qui demeure le lieu principal de divertissement et de sociabilité des villes ; la bourgeoisie s'y rend pour le spectacle et le texte ; l'aristocratie pour y voir et y être vue. Plaire à un public si varié est une gageure et c'est vraisemblablement la raison pour laquelle les longs spectacles conjuguent un prologue comique, une tragédie ou une tragi-comédie, puis une farce. Mais c'est aussi ce qui explique le soin apporté à l'écriture des pièces de théâtre, dont l'enjeu est de plaire à des auditoires hétérogènes.

Une seconde explication permet de comprendre la mise en valeur du texte dramatique lui-même : les conditions de jeu difficiles ne favorisent pas le spectacle purement visuel. Les faibles capacités techniques rendent ardue la pratique du décor simultané, tandis que le mauvais éclairage, tout comme les costumes encombrants, sont autant de freins aux jeux de scène et aux mouvements : « dès lors, les recherches abandonneront une mise en scène par trop ingrate et se concentreront sur le texte »¹⁰. Le

⁸ « Le public est surtout populaire. Au parterre, des clercs de la basoche, des laquais, des soldats, des voleurs à la tire qui excellent à couper les poches. Dans les loges s'encanaillent de jeunes nobles libertins, comme « la bande à Théophile ». Les places sont bon marché : cinq sous au parterre, dix sous aux loges » (Paul Guth, *Histoire de la littérature française*, « Des origines épiques au siècle des Lumières », Paris, Fayard, 1967, p. 177).

⁹ Anne Ubersfeld, *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, Pierre Abraham et Roland Desné (dir.), Paris, Editions Sociales, 1966, tome II 1600-1715, p. 220.

¹⁰ Jacques Schérer, « Introduction » au *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., p. XIII.

soin apporté à la composition de l'intrigue, aux personnages et à la poésie compense les déficiences matérielles et explique que la période se montre si riche en auteurs dramatiques. Depuis le début des années 1630, une nouvelle pratique de langage témoigne effectivement de l'importance prise par les dramaturges : alors que l'habitude invitait à désigner les spectacles vus ou à voir d'après le comédien tenant le rôle-titre – « Allons voir Bellerose » – c'est désormais le nom de l'auteur qui sert de métonymie provisoire pour la pièce qui se joue – « Allons voir du Rotrou ».

Pour un public progressivement plus averti et plus cultivé, où les classes bourgeoises et nobles reprennent proportionnellement de l'importance, la clarté du texte, l'intelligence de la composition et la réussite formelle apparaissent comme des exigences de premier plan qui donnent la part belle aux écrivains. La réception joue un rôle essentiel dans l'évolution du théâtre. La dramaturgie classique qui se théorise alors repose notamment sur la compréhension des goûts du public et la volonté de s'y plier ; les règles servent avant tout à plaire. Il est révélateur qu'Hélène Merlin-Kajman date la naissance du public en tant qu'instance critique aux décennies de l'époque préclassique et qu'elle en associe les premières pratiques au genre théâtral – et particulièrement au *Cid* et à sa Querelle :

Il faut attendre le XVII^e siècle en France pour que le *public* apparaisse comme la fin d'une œuvre de *poétique*, et on verra plus loin le rôle capital joué à cet égard par la querelle du *Cid*¹¹.

Les fondements de la Querelle, essentiellement contenus dans l'opposition entre les règles et le plaisir, ne sont pas des problématiques nouvelles. Ce qui fait date en revanche, c'est l'ampleur prise par le débat et l'intervention de l'Académie qui le place sur une scène nouvelle. En dégradant la notion de bien public, dont Hélène Merlin a montré qu'elle était auparavant étroitement associée à l'idée même de public¹², Corneille la remplace par l'autorité de l'auteur conférée par l'auditoire et par son plaisir :

A la souveraineté collective de la république des lettres, l'*Excuse à Ariste* et les défenseurs du *Cid* opposent la souveraineté de l'auteur *telle qu'elle est communiquée par le public*¹³.

¹¹ Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 117.

¹² Rendre une œuvre publique, c'est jusqu'au XVII^e siècle en garantir la moralité et la publier au nom d'un intérêt commun (*ibid.*, chapitre 1).

¹³ *Ibid.*, p. 168. Elle souligne.

Rien ne s'interpose plus entre l'œuvre et ses spectateurs. Ceux-ci en deviennent seuls juges. A partir de là, la prise en compte de ses attentes importe au plus haut point et impose de repenser l'écriture dramatique en considérant le plaisir de l'auditoire comme l'un de ses ressorts essentiels – ressort fréquemment mis en débat face au respect des règles de la dramaturgie lorsque se sera perdue la concomitance initiale entre les goûts des spectateurs et la mise en place des codes du théâtre. On conçoit alors que certains auteurs profitent de leur talent de poète pour commencer une carrière dramatique. C'est le cas de Racan, qui compose *Les Bergeries*, pastorale dramatique obtenant un triple grand succès d'abord à l'Hôtel de Bourgogne en 1619, puis à la Cour en 1624 et enfin par ses onze éditions de 1625 à 1635. C'est également celui de Théophile de Viau, poète renommé dont la tragédie *Pyrame et Thisbé* jouée en 1621 connaît une bonne fortune. Mais les poètes ne sont pas les seuls, il s'en faut, à se confronter à l'écriture théâtrale : les années 1625 à 1650 voient s'élargir le cercle des dramaturges, de leurs œuvres et de leurs succès.

2. Les temps forts du théâtre préclassique

Les années 1630-1640 comptent de nombreuses réussites au théâtre. Les témoignages des contemporains, relayés par les éditions récentes des pièces¹⁴, le montrent en peignant le tableau d'un art varié, vivant et apprécié. A l'évidence, toutes les pièces applaudies alors ne sont pas d'égale qualité ; toutes ne sont pas parvenues jusqu'à nous et l'on sait que la postérité se trompe rarement dans la sélection qu'elle impose *a posteriori*. Néanmoins, la liste des pièces ayant obtenu la faveur du public invite à fonder sur une dizaine d'auteurs – et non sur le seul Corneille – le renouveau du théâtre. Dès 1635, La Pinelière évoque certains d'entre eux dans son *Parnasse ou le critique des poètes*. Dénonçant l'attitude des auteurs médiocres, qu'il nomme « petits faiseurs de vers », il les dépeint avides de la reconnaissance des grands :

Voici M. de Rotrou, ou M. du Ryer ; il a bien parlé de ma pièce qu'un de mes amis lui a depuis peu montrée (...) Je viens de saluer M. Corneille, qui

¹⁴ Nous reviendrons au cours de cette partie sur la désaffection dont a souffert la majeure partie des auteurs et des pièces écrites à l'époque préclassique. A partir des années 1980-1990, un élan de redécouverte a permis que soient ressuscités de nombreux textes, souvent accompagnés d'un appareil critique précis et objectif qui permet de reconstituer leur contexte de réception.

n'arriva qu'hier de Rouen, il m'a promis que demain nous irions voir ensemble M. Mairet¹⁵.

Autour de Corneille, encore au commencement de sa carrière, les dramaturges Rotrou, Mairet et Du Ryer sont déjà des exemples de réussite littéraire dont les plus médiocres cherchent l'approbation. La vivacité du genre se marque au nombre des auteurs de qualité qui se tournent alors vers le théâtre : « Entre 1625 et 1630, Mairet, Auvray, Baro, Du Ryer, Pichou, Rotrou, Scudéry, Mareschal, Rampale, Rayssiguier et Corneille font jouer leur première pièce »¹⁶.

Or, ce que laisse apparaître l'étude de la réception de ces divers auteurs, c'est qu'une majorité d'entre eux a remporté au moins un grand succès. Tout comme Corneille s'illustre en 1637 avec *Le Cid*, plusieurs de ses contemporains acquièrent une place prépondérante dans le monde du théâtre par la réussite exceptionnelle d'une de leurs pièces :

Mariane, le Cid, Cesar, & Cleopatre,
Parassans au theatre,
Ont ravy les esprits par l'oreille & les yeux¹⁷.

La tragi-comédie de Corneille se trouve ici sur un pied d'égalité avec les œuvres de Tristan, de Georges de Scudéry et de Mairet. Les succès enregistrés au cours des années 1630 témoignent, en même temps que de la vitalité du théâtre, de la spécificité de chacun de ses dramaturges.

La première grande réussite du théâtre préclassique est à attribuer à Jean de Mairet et à sa tragédie *Sophonisbe*. Antoine de Lérès écrit à son sujet : « Donnée en 1629, imprimée en 1635, [elle] eut un succès merveilleux, environ trente ans avant celle de Corneille ; cependant, on la jouait encore de son temps, & quelques-uns même la préféraient à la sienne »¹⁸. Jacques Schérer confirme dans la notice qu'il rédige sur l'œuvre la longévité de l'accueil favorable qu'elle rencontre : « Le succès de *La Sophonisbe* fut immense, et la pièce continua à être lue et admirée au XVIII^e siècle »¹⁹. Il ajoute que les

¹⁵ La Pinelière, *Le Parnasse ou le critique des poètes*, Paris, Toussaint Quinet, 1635, p. 61.

¹⁶ Jacques Schérer, « Introduction » au *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., p. XVII.

¹⁷ L.-C. Discret, « A luy-mesme », dans *Alizon*, Paris, Michel Brunet et Jean Guignard, 1637, cité par Alain Riffaud, « Introduction » à *Marc-Antoine*, dans Jean de Mairet, *Théâtre complet tome I*, éd. cit., p. 212.

¹⁸ Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des Théâtres*, op. cit., p. 409.

¹⁹ Jacques Schérer, notice de *Sophonisbe* dans *Théâtre du XVII^e siècle*, tome 1, éd. cit., p. 1287.

tragédies écrites par Corneille et Voltaire sur le même sujet ne font pas oublier celle de Mairet.

Ce qui consacre la permanence de l'intérêt pour *La Sophonisbe* repose sur le fait que Mairet y respecte avant tout le monde les règles qui deviendront celles du théâtre classique. Le dramaturge joue ici un rôle de précurseur, non seulement dans la réhabilitation de la tragédie aristotélicienne, mais également dans les influences qui ont été les siennes et qui ont marqué ses successeurs directs :

Mairet fut effectivement assez précoce pour être l'ami de Théophile, fut plus tôt que ses futurs confrères marqués par une influence italienne suscitée par la fréquentation de la duchesse de Montmorency tout comme, indirectement, par sa lecture de *L'Astrée* : « passeur », comme l'écrit Georges Forestier, prédécesseur immédiat à plus d'un égard²⁰.

Georges Forestier montre en effet que Mairet fut un « passeur » entre la littérature italienne et la littérature française, entre le roman d'Honoré d'Urfé et le théâtre, entre la tragédie du XVI^e siècle et celle des années 1630²¹. *Sophonisbe* est à cet égard un texte transitif dont les contemporains de Mairet ont parfaitement senti l'importance. Corneille témoigne lui-même du rôle déterminant de son prédécesseur dans la préface de sa propre *Sophonisbe* :

Depuis trente ans que M. Mairet a fait admirer sa *Sophonisbe* sur notre théâtre, elle y dure encore ; et il ne faut point de marque plus convaincante de son mérite que cette durée, qu'on peut nommer une ébauche ou plutôt des arrhes de l'immortalité qu'elle assure à son illustre auteur ; et certainement il faut avouer qu'elle a des endroits inimitables et qu'il serait dangereux de retâter après lui²².

Il cite un certain nombre de passages de la pièce qu'il a imités avec « une scrupuleuse exactitude » et il assure que ce qu'il a modifié, il l'a fait « dans le dessein de faire autrement, sans ambition de faire mieux »²³. Mairet lui-même se reconnaît comme exerçant une influence directe sur Du Ryer, Rotrou, Corneille et Scudéry²⁴. A cet égard et parce

²⁰ Dominique Moncond'huy, Préface du *Théâtre de Mairet volume I*, Paris, Honoré Champion 2004, p. 15-16.

²¹ Georges Forestier, « Avant-Propos » au *Théâtre de Mairet volume I*, éd. cit., p. 9.

²² Pierre Corneille, « Préface » à *Sophonisbe*, dans *Œuvres Complètes* tome III, éd. cit., p. 381.

²³ *Ibid.*, p. 381 et p. 382.

²⁴ « Il est très vrai que si mes premiers ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on nier qu'ils n'aient été l'heureuse semence de beaucoup d'autres meilleurs, produits par les fécondes plumes de Messieurs de Rotrou, de Scudéry, Corneille et Du Ryer » (Jean de Mairet, « A très docte et très ingénieux Antoine Brun », en tête des *Galanteries du duc d'Ossonne*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, tome 1, éd. cit., p. 596).

qu'elle ouvre l'ère du théâtre régulier, la tragédie de 1634 constitue un moment capital dans l'histoire du théâtre français. Elle fait doublement date dans la mise en place du modèle de la tragédie moderne et dans le débat sur les relations entre tragédie et Histoire²⁵. C'est rendre à Mairet et à Corneille leurs justes places, en restituant sa prééminence à l'un et en rappelant que l'autre, pour certains points de l'évolution de l'écriture dramatique, n'est venu qu'en second. La réussite de *Sophonisbe* s'étend en effet au-delà du siècle de Louis XIII. Elle est si grande que la pièce est d'abord reprise à l'Hôtel de Rambouillet en 1636, puis plusieurs fois aux XVII^e et XVIII^e siècles :

La Sophonisbe a connu un succès éclatant et de longue durée, comme en témoignent à la fois le nombre significatif de ses rééditions et reprises et la querelle dans laquelle la pièce s'est trouvée impliquée en 1663, lorsque Corneille fit jouer sa propre *Sophonisbe*²⁶.

Elle peut être raisonnablement considérée comme le point de départ du renouveau du genre théâtral et témoigne du rôle fondamental joué par Mairet dans l'esthétique dramatique.

Pour Pierre Du Ryer, la réussite commence avec *Alcionée*. Dans son *Dictionnaire*, Antoine de Lérès en témoigne en reconnaissant que « quoique le sujet en soit fort mince, cette pièce néanmoins eut un grand succès, par la force des sentiments & du Dialogue, et s'est conservée au théâtre pendant plus de cinquante ans »²⁷. Jacques Schérer confirme ce jugement en faisant de cette tragédie la réussite la plus marquante du dramaturge²⁸. Il n'hésite pas à en faire l'une des principales origines de la tragédie racinienne notamment par le traitement du héros, dont la révolte contre le pouvoir royal met à jour le caractère ambivalent, admirable et coupable tout à la fois :

Alcionée contient en germe tout le théâtre de Racine, dont il est, sur le plan technique, la préfiguration. Une trentaine d'années avant *Andromaque*, cette tragédie de Du Ryer apporte la substructure intellectuelle de ce qui deviendra la tragédie racinienne²⁹.

²⁵ Sur cette question, voir Bénédicte Louvat-Molozay, « Introduction à *Sophonisbe* » dans Jean de Mairet, *Théâtre complet volume I*, éd. cit. p. 28.

²⁶ *Ibid.*, p. 27-28. La pièce a connu trois rééditions au XVII^e siècle et trois au XVIII^e siècle.

²⁷ Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, op. cit., p. 14.

²⁸ « Dans le domaine de la tragédie, Du Ryer a plusieurs fois remporté des succès dont le retentissement devait être durable. (...) Mais surtout, il a écrit *Alcionée*. (...) La publication, sans doute en raison du succès des représentations, n'a eu lieu qu'en 1640. L'édition originale in-quarto est exceptionnellement soignée » (Jacques Schérer, notice d'*Alcionée* dans *Théâtre du XVII^e siècle* tome 1, éd. cit., p. 1280). L'abbé d'Aubignac témoigne lui-même du succès de la pièce dans *La Pratique du théâtre*, reconnaissant que peu de tragédies « ont eu un plus favorable succès » (Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 410).

²⁹ Jacques Schérer, notice d'*Alcionée* dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 1285.

Ce statut matriciel confère à la pièce de 1637 une importance fondamentale et invite à déceler des éléments constitutifs de l'esthétique classique dès les premières décennies du siècle. Du Ryer s'annonce ici comme un précurseur d'une des grandes tendances du théâtre et donc comme un dramaturge important dans la réflexion et l'évolution dramaturgiques de son siècle. Le retentissant succès de *Scévole*, en 1644, le confirme :

La réussite de *Scévole* en 1644 marque un tournant dans la carrière de l'auteur. (...) Longtemps exclu de l'Académie française, comme la plupart des poètes dramatiques, il passe néanmoins dans les rangs des Immortels en 1646. On le préféra à Pierre Corneille qui avait refusé de quitter Rouen pour satisfaire à l'exigence de la résidence parisienne³⁰.

Il est raisonnable de penser que la présence de Corneille à Paris aurait changé le cours des choses. Néanmoins, le nom de Du Ryer est suffisamment connu et son œuvre assez admirée pour le faire élire au prestigieux fauteuil. La concurrence entre les deux dramaturges se résolvant au profit de Du Ryer laisse peut-être percevoir une rivalité qui n'est pas toujours aux dépens de l'auteur d'*Alcionée*. Les mots de Ménage affirmant de la tragédie que « c'est une pièce admirable et qui ne cède en rien à celles de M. Corneille »³¹ témoignent de l'engouement de ses contemporains pour son œuvre. Le soin de composition de ses intrigues et la qualité de son écriture en sont les premières explications : « en 1646, confirme Georges Forestier, Du Ryer a derrière lui la presque totalité de son œuvre dramatique, et cette œuvre comprend une majorité de succès, parmi lesquels de réels chefs-d'œuvre »³². Il est un auteur central du théâtre des années 1640 et sa notoriété se poursuit longtemps après : Molière et sa troupe jouent encore *Scévole* en 1659 au Petit-Bourbon puis six fois jusqu'en 1685³³ ; la Comédie-Française le reprend presque tous les ans entre 1681 et 1695 ; Antoine de Lérès rapporte le succès rencontré par sa reprise en 1721³⁴ et

³⁰ Pierre Du Ryer, *Lucrèce*, préface de James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994, p. 12.

³¹ *Menagiana*, Amsterdam, 1693, p. 366.

³² Georges Forestier, préface à *Saül*, éd. Maria Miller, Toulouse, Société de Littérature Classique, 1996, p. VII.

³³ D'après Henry Lancaster, *Scévole* est jouée par Molière et sa troupe en juin et juillet 1659, janvier 1660, puis sans Molière en 1678, en 1681 à Fontainebleau, en 1682, 1683 et 1685 à Versailles (Henry Lancaster, *Pierre Du Ryer dramatisant*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1912).

³⁴ « Cette pièce ne s'est pas laissé ensevelir sous la poussière, comme quantité d'autres, qui même ont paru depuis : elle eut un succès prodigieux dans sa nouveauté en l'Hôtel de Bourgogne en 1646, et malgré les expressions surannées qui s'y trouvent, elle ne laissa pas d'être goûtée dans la reprise qui en fut faite au mois de juillet 1721, & elle est sur le catalogue de celles que les comédiens reprennent de temps en temps » (A. de Lérès, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des Théâtres*, op. cit., p. 400).

Voltaire, dans sa correspondance, en signale une représentation le 27 août 1776. La pièce est extrêmement bien reçue :

Tous ses contemporains en parlent avec chaleur, Mairet, La Pinelière, l'abbé Brillon, d'Aubignac, Scudéry, Saint-Evremond, Ménage. Au moment de sa mort, Loret, dans sa *Muse historique*, lui consacre un éloge de 42 vers³⁵.

La reconnaissance de ses pairs et de ses contemporains confirme que Du Ryer est l'un des grands noms du théâtre du premier XVII^e siècle.

Un constat similaire peut-être être fait avec Jean de Rotrou. C'est *Venceslas*, plus que *Le Véritable Saint Genest* que nous connaissons pourtant mieux aujourd'hui, qui est sa plus grande réussite. La pièce rencontra un accueil très enthousiaste, aussi bien lors de ses représentations à l'Hôtel de Bourgogne que, plus tard, à la Comédie-Française qui la donne plus de quatre-vingt fois avant la fin du siècle. La réception, également favorable et durable en librairie, montre à son tour que la pièce s'institue tout au long du siècle comme une œuvre marquante du théâtre³⁶.

Le même engouement salue la *Mariane* de Tristan l'Hermitte, jouée au printemps 1636 : « *La Mariane* remporta un succès immédiat qui dura le restant du siècle. Le 17 janvier 1637, Mondory, écrivant à Guez de Balzac, parle encore de ce succès »³⁷. Inscrite au répertoire de la Comédie-Française, la pièce compte trente-huit représentations entre 1680 et 1703. Elle reçoit de nombreux éloges de la part des contemporains et Claude Abraham rapporte les commentaires chaleureux de Scudéry, Corneille, Balzac ou encore du Père Rapin. Enfin, *La Mort de César* de Georges de Scudéry bénéficie également de réactions chaleureuses et durables : Molière en a donné trente-quatre représentations entre 1659 et 1680 et dix éditions ont paru du vivant de l'auteur.

³⁵ André Blanc, « Biographie sommaire », dans Pierre Du Ryer, *Esther Thémistocle*, Paris, STFM, 2000, p. 15.

³⁶ Sur ce point, voir Jacques Schérer, notice de *Venceslas* dans *Théâtre du XVII^e siècle* tome 1, éd. cit., p. 1347. Il précise que la pièce a été jouée plus de 250 fois depuis sa création et rapporte son succès en librairie : « Les éditions de la pièce sont exceptionnellement nombreuses. Il y en a deux en 1648, une en 1650, une en 1655, une en 1698, vingt-et-une au XVIII^e siècle, vingt-trois au XIX^e et encore cinq au XX^e, sans compter la présente édition » (Jacques Schérer, *ibid.*, p. 1347). A. de Lérís rapporte également la réussite de *Venceslas* : « Tragédie de Rotrou, donnée avec un grand succès en 1648. C'est la seule de ses tragédies qui soit restée en possession du Théâtre, où malgré son air gothique & sa versification surannée, elle a fait toujours beaucoup de plaisir » (A. de Lérís, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des Théâtres*, op. cit., p. 446).

³⁷ Claude Abraham, « Introduction » à *Mariane*, dans Tristan L'Hermitte, *Les Tragédies*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 19.

Sophonisbe, La Mort de César, Mariane, Alcionée, Scévole, Venceslas – auxquelles il faudrait ajouter *Le Comte d'Essex* de La Calprenède (1637), les *Saint Genest* de Desfontaines (1644) et de Rotrou (1645) et *Hippolyte* de Gilbert (1645) – témoignent de la grande diversité du théâtre des années 1630-1645 et des nombreuses réussites qui l'ont fortement et durablement marqué, indépendamment des quatre pièces de la tétralogie cornélienne. La vie théâtrale sous Louis XIII a été riche et mouvementée. La réception révèle un engouement pour plusieurs auteurs, dont Corneille peut avoir été le principal, mais n'est certainement pas le seul. Or, le XVIII^e siècle d'abord, le XIX^e siècle ensuite passent complètement sous silence ces réussites. La critique invente, pour les besoins d'une périodisation sur laquelle nous allons revenir, la notion d'« auteurs mineurs », dont l'œuvre serait sans incidence sur l'évolution du genre et des grandes notions qu'il véhicule. Ainsi, la notion de héros ne serait constituée que de l'image cornélienne, au détriment de ce que Mairet, Rotrou, Scudéry, Du Ryer ou Tristan ont souhaité représenter dans leurs œuvres et que leurs contemporains ont tant apprécié.

II. Le premier XVII^e siècle tombé dans l'oubli

L'histoire de la critique littéraire s'organise autour de deux temps forts. Au XVIII^e siècle, elle s'attache d'abord à discerner la beauté éternelle et universelle des œuvres et elle s'emploie à étudier celles qui en constituent les modèles les plus remarquables. Cette critique dite « rhétorique », en vigueur de la fin du XVII^e siècle aux années 1850, repose sur les grands noms de plume, étudiés hors de leur contexte, dans une forme d'autonomie qui les dégage de toute circonstance littéraire. A partir du milieu du XIX^e siècle, une autre façon d'appréhender la littérature émerge, sous l'impulsion notamment de Saint-René Taillandier³⁸. Elle observe les œuvres dans leur contexte d'écriture et établit des liens entre les textes et les auteurs d'une même époque. Définissant des unités temporelles, elle s'applique à en donner une perception globale et, s'appuyant sur tous les écrivains qui s'y rattachent, tente d'en circonscrire les lignes de force et les avancées communes. Ce changement de pratique laisse attendre une évolution dans l'approche des œuvres et des

³⁸ Nous citons ici l'ouvrage déterminant de Luc Fraisse, *Les Fondements de l'Histoire littéraire. De Saint-René Tallandier à Lanson*, Paris, Honoré Champion, 2002, sur lequel nous nous sommes appuyés pour nos pages sur l'histoire de la critique littéraire et son appréciation du XVII^e siècle. Sur les rapports entre Histoire et Littérature, voir également l'article de Marc Escola, « Les concepts usuels de l'histoire littéraire : quatre séries », dans « Atelier littéraire », fabula.org, 2006.

époques étudiées. Cependant, en ce qui concerne le XVII^e siècle et Corneille, les deux méthodes aboutissent à des résultats sensiblement identiques et le regard porté sur Corneille comme sur ses contemporains évolue peu. Aux yeux du XVIII^e siècle comme du XIX^e siècle, le XVII^e siècle se scinde en deux périodes délimitées par la Fronde ou le début du règne personnel de Louis XIV et l'auteur du *Cid* demeure un maître incontesté du théâtre, éclipsant sans réelle exception les dramaturges qui écrivent en même temps que lui.

1. Le XVII^e siècle et ses grandes œuvres

Afin d'établir le rôle fondateur accordé à Corneille par l'histoire littéraire du XVIII^e siècle, nous avons brièvement abordé, dans notre première partie, les options de périodisation du Grand Siècle proposées à partir des années 1730. Les doubles rapports de fascination et de rejet entretenus à l'égard de leurs glorieux prédécesseurs invitent les critiques des Lumières à circonscrire dans le temps leurs caractéristiques littéraires : il importe de pouvoir en situer le commencement – nous avons vu que, pour le théâtre, *Le Cid* s'impose comme point de départ d'une esthétique nouvelle – mais surtout d'en signifier la fin. Les auteurs du XVIII^e siècle ont à cœur, en effet, de renvoyer à une époque révolue tout ce qui leur semble dépassé, maladroit ou inadapté au goût du jour. La majorité d'entre eux valorisent les œuvres des quatre dernières décennies du siècle et justifient leurs préférences par divers arguments historiques convergeant en grande partie vers la supériorité du siècle de Louis XIV sur celui de Louis XIII. La conséquence en est l'opposition entre un premier XVII^e siècle bredouillant et de sublimes années correspondant au règne de Louis XIV.

a. Emergence d'une critique diachronique

La pratique diachronique de l'analyse littéraire, amorcée dès le Moyen Age, se met véritablement en place au XVIII^e siècle. L'*Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent* des frères Parfaict, dont la publication commence en 1734, en constitue l'une des premières manifestations. Certes, l'ouvrage s'organise selon un classement alphabétique où les pièces de théâtre les plus marquantes sont répertoriées et classées d'après la première lettre de leur titre, puis commentées en fonction de leur importance. *Le Cid*

bénéficie ainsi de soixante-seize pages d'explication, *La Mort de Brute et de Porcie*, de Guérin de Bouscal, de deux pages. Une telle organisation semble sans rapport avec la démarche diachronique que le titre de l'ouvrage met en avant. Mais l'*Histoire du théâtre de son origine jusqu'à présent* témoigne bien de la volonté d'inscrire la critique dramaturgique dans le temps : elle s'y emploie en évoquant la réception des pièces et l'influence que certaines ont pu avoir dans l'évolution du théâtre vers la perfection classique. L'étude devient « historique » et non plus simplement rhétorique. Elle reflète en cela une démarche de plus en plus répandue au siècle des Lumières. Les érudits travaillent en effet à comprendre et expliquer la littérature d'après les dates d'écriture des œuvres qu'ils organisent chronologiquement autour de ses temps forts. La Querelle des Anciens et des Modernes, rappelant à travers la voix de ces derniers la différence inévitable et nécessaire entre un texte écrit sous l'Antiquité et un texte du XVII^e siècle, contribue par ailleurs à envisager la littérature en rapport avec l'histoire et non plus selon la valeur exclusivement intrinsèque de chaque œuvre. Les *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, de François I^{er} jusqu'à nos jours*, que Charles Palissot de Montenoy écrit en 1771, traduisent ainsi le rapport naissant entre histoire et littérature. Le *Lycée* de La Harpe, à la fin du siècle, témoigne de la permanence d'une analyse allant d'un texte majeur à l'autre en respectant une ligne chronologique. Dans le premier XIX^e siècle enfin, les monographies se multiplient et adoptent une structure qui permet d'étudier un auteur en suivant l'évolution de sa vie et de sa carrière. Les *Etudes littéraires* d'Emile Faguet, beaucoup plus tardives, sont encore classées selon le même principe d'une chronologie des grands auteurs : Descartes, Malebranche, Corneille, Pascal, La Rochefoucauld, etc³⁹.

Toutefois, jusqu'aux années 1850, cette méthode d'exégèse repose encore largement sur les conceptions critiques du XVII^e siècle. La littérature y est considérée comme vectrice d'une beauté universelle et les grandes œuvres comme la réalisation d'un idéal esthétique. L'ancienne critique, dite « rhétorique », s'intéresse ainsi à tout ce qui, dans la littérature, peut faire figure de texte paradigmatique. On étudie les grands noms, d'un siècle à l'autre, sans craindre les rapprochements transéculaires – comme entre Euripide et Racine, par exemple – car les grands maîtres de la littérature sont ceux qui approchent au plus près de la perfection. Celle-ci étant atemporelle, l'époque de création n'entre pas en ligne de compte. Les textes, respectant des normes préalablement établies,

³⁹ Emile Faguet, *Les Grands maîtres du XVII^e siècle*, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1887 et *XVII^e siècle. Etudes littéraires*, op. cit., première édition 1890.

touchent à l'idéal par le propre génie des auteurs, indépendamment de toute influence ou de tout courant d'idées. Le titre de l'ouvrage de Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*⁴⁰, rend explicite cette méthode critique invitant à juger des productions littéraires d'après des valeurs esthétiques et éthiques qui seules en établiront la réussite. Les travaux de Désiré Nisard suivent la même orientation : ils procèdent de grandes œuvres en grandes œuvres, classées il est vrai selon un axe chronologique qui permet d'établir les moments cruciaux de la littérature française.

Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que l'étude rhétorique laisse place à une critique réellement historique. Cette démarche, dont nous avons brièvement évoqué les instigateurs et les principes, permet de corriger deux écueils majeurs : l'oubli dans lequel sont tenus des œuvres ou des auteurs mineurs d'une part, et l'image convenue qui se fige peu à peu autour des grands textes d'autre part. À les considérer comme des jalons de perfection sur le chemin de la littérature, on risque en effet de ne plus voir d'eux qu'une dimension à la fois restreinte et définitive. La sélection sur laquelle repose ce type de critique, ne s'intéressant qu'aux écrits passés à la postérité et devenus des « classiques », impose des jugements catégoriques et potentiellement réducteurs. Pour justifier du succès d'une pièce ou d'un roman, les critères retenus – le respect des règles, la composition de l'ensemble, etc. – peuvent ne pas prendre en compte tout ce qui fait en réalité la réussite de l'œuvre. On court le risque de voir se substituer à toute autre lecture celle justifiant l'inscription dans le patrimoine littéraire. Saint-René Taillandier le déplore d'ailleurs à propos de Boileau, dont il reconnaît d'abord qu'il existe un portrait convenu : « Il y a un Boileau traditionnel et de pure convention, froid, guindé, compassé, strict observateur des convenances, arbitre impassible du goût ». Mais, face à cette image peu à peu construite par une postérité soucieuse de l'inscrire dans l'imagerie du classicisme, « il y en a un autre, jeune fier, intrépide, s'attaquant à l'Académie, qui fait la leçon à Colbert, (...) qui est le compagnon d'armes de Molière »⁴¹. La critique rhétorique se rend coupable de la création de stéréotypes que l'histoire littéraire s'efforce ensuite de dénoncer et de corriger.

Toutefois, jusqu'aux années 1850, l'analyse littéraire est dominée par cette approche rhétorique s'attachant aux « classiques », à ceux parmi les écrivains dont les textes constituent le patrimoine littéraire. Peu importe le cheminement d'une œuvre à

⁴⁰ Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, op. cit., édition du cours de 1818.

⁴¹ Saint-René Taillandier, leçon du mardi 29 décembre 1857 sur « La littérature française sous Louis XIV » cité par Luc Fraisse, *Les Fondements de l'Histoire littéraire. De Saint-René Tallandier à Lanson*, op. cit., p. 102.

l'autre, peu importe la quantité d'écrits publiés au cours de deux ou trois décennies : ce qui compte, c'est l'œuvre elle-même, ce sont les grands textes s'étant frayé un chemin à travers le temps. Se pose dès lors la question de comprendre ce qui distingue les œuvres immortelles de celles que le temps condamne à la disparition : quels critères consacrent certains textes comme mémorables tandis que les autres sont peu à peu oubliés ? La réponse, pour le XVIII^e siècle, tient à la conjonction de deux facteurs : le goût de l'époque de réception, conjugué à une conception du temps et des cycles politiques qui invite à considérer le règne de Louis XIV comme une période d'âge d'or où tout a atteint un degré d'excellence et de perfection.

b. Age d'or politique et littéraire : une conception cyclique du temps

La réception du XVII^e siècle à l'époque des Lumières peut schématiquement se résumer à la célébration des auteurs des dernières décennies au détriment de ceux qui les précèdent et de ceux qui les suivent. Elle se fonde sur une conception cyclique de la temporalité, envisagée selon le schéma tripartite de l'ascension, de l'idéal et du déclin, et dans laquelle le règne de Louis XIV est considéré comme un moment de paroxysme politique et artistique. C'est l'idée défendue par Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV*, qui prône les quarante dernières années du XVII^e siècle comme un modèle :

Il est vrai de dire qu'à commencer depuis les dernières années du cardinal de Richelieu jusqu'à celles qui ont suivi la mort de Louis XIV, il s'est fait dans nos arts, dans nos esprits, dans nos mœurs, comme dans notre gouvernement, une révolution générale qui doit servir de marque éternelle à la véritable gloire de notre patrie⁴².

Voltaire encadre ce moment de paroxysme de l'Histoire et des arts de périodes plus faibles que sont la sienne – et c'est la raison pour laquelle les artistes du XVII^e siècle doivent être regardés comme des perfections à imiter – et celle qui précède le règne de Louis XIV. La faiblesse de ses contemporains s'explique par une longue stérilité consécutive à l'extrême fécondité des générations précédentes ; la faiblesse de l'époque de Louis XIII vient pour sa part de la nécessité préalable d'épurer la langue et les formes littéraires. Dans ce domaine, Voltaire reconnaît à Corneille d'avoir largement contribué à

⁴² Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., p. 123. Le Cardinal de Richelieu meurt en 1642.

l'effort de purification et lui fait volontiers crédit d'un rôle de précurseur. C'est en cela et en cela seulement que l'œuvre de Corneille – ou tout au moins une partie réduite – est à célébrer : « Je respecte fort ce Corneille, mais on est sûr d'une lourde chute quand on l'imite »⁴³ écrit-il dans sa correspondance. Car le véritable grand dramaturge, celui qui atteint à la perfection dans la composition et la poésie, c'est Racine. La même préférence se trouve d'ailleurs sous la plume de Vauvenargues, qui attribue les faiblesses de Corneille au fait qu'il ait écrit dans une époque encore pleine d'affectation. Pour excuser l'ostentation des paroles de Don Gormas dans *Le Cid*, il explique ainsi : « Il faut les pardonner au temps où Corneille a écrit, et aux mauvais exemples qui l'entouraient »⁴⁴.

Dans cette façon d'envisager l'évolution de la littérature, les années précédant l'esthétique classique sont tenues dans l'ombre. La langue et les lettres n'étaient pas mûres encore et ne sont donc pas dignes d'être célébrées. Le modèle classique s'érige en monument indépassable et – parce que le cycle du temps impose une rechute progressive – indépassé. La pureté de la langue et l'acuité de la raison classiques sont ce qui permet, selon Voltaire, d'aboutir à la domination de la pensée des Lumières ; mais la littérature n'est plus apte à les reproduire et c'est ce qui conduit à la prééminence de l'écriture philosophique. Cette conception tend à valoriser à l'extrême les œuvres des années 1660 à 1690 et à engager pour elles un processus de « classicisation » que le XIX^e siècle poursuit.

Les conceptions de Voltaire, en correspondance avec celles de son temps, reposent sur un choix de périodisation qui détermine l'appréciation de toute la littérature du XVII^e siècle. La théorie du cycle faisant se succéder ascension, paroxysme et déclin implique que soient repérés et datés dans l'histoire les trois époques en question. En l'occurrence, cette partition est d'abord exclusivement historique et s'appuie sur des bornes politiques. Les règnes se présentent en effet comme des ensembles temporels constitués. Les premières réflexions d'histoire littéraire se fondent sur eux, sur leur coïncidence approximative avec les débuts et les fins de siècle – jalons mnémotechniques utiles⁴⁵ – pour organiser la chronologie de la littérature. Pour la période qui nous occupe, le règne d'Henri IV est abandonné au XVI^e siècle finissant et autorise une périodisation bifide du XVII^e siècle : les années Louis XIII, de 1610 à 1640, d'une part et d'autre part l'époque de Louis XIV, de 1640 à 1715, avec une apogée à partir de 1660, date considérée simultanément comme le

⁴³ Voltaire, Lettre à d'Argental, 25 septembre 1764, dans *Correspondance tome VII*, éd. cit., p. 852.

⁴⁴ Vauvenargues, « Réflexions critiques sur quelques poètes : Corneille et Racine », dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, J.L.P. Brière, 1821, rééd. Archives Karéline, 2008, p. 163.

⁴⁵ Les historiens de la littérature se défendront vite, malgré tout, des comptes ronds et déclareront que le mouvement des idées ne suit pas le nombre des siècles. Nous y reviendrons ultérieurement.

début du règne personnel de Louis XIV et la naissance du classicisme. L'absolutisme du règne louis-quatorzien, ses conquêtes, son agressivité diplomatique et la naissance d'une économie nouvelle sous l'impulsion de Colbert se conjuguent pour donner de la période une image glorieuse. D'un point de vue politique, Louis XIV est un grand roi. Il peut sembler aller de soi que les œuvres qui se composent pendant qu'il gouverne bénéficient du rejaillissement de son aura et de sa gloire. En l'occurrence, la correspondance entre la grandeur du règne et celle des œuvres semble pouvoir être étayée par toute la littérature de louange émanée du mécénat de Louis XIV. Corneille, comme tant d'autres avec lui, s'est essayé à cet exercice de flatterie où il glorifie les talents de son monarque⁴⁶. Il n'est pas dit que l'histoire littéraire n'ait pas subi l'influence de ce concert célébrant par la plume la puissance et la gloire du roi Soleil et n'ait pas établi à son tour un rapport étroit entre la littérature et les victoires du Roi.

Dès lors, face au choix de la périodisation littéraire fondée sur une datation politique, se pose la question de l'autonomie du jugement critique. N'aurait-on pas tendance à considérer comme de grandes œuvres celles qui naissent pendant les années d'exercice du glorieux monarque ? Ou plutôt, ne risque-t-on pas de dévaluer les créations qui n'ont pas la chance d'appartenir à son époque ? Louis XIV naît en 1638 et meurt en 1715 ; une telle longévité permet d'attribuer à son règne – pourtant bien plus court en réalité que sa vie – la majeure partie des grands auteurs du siècle. Si l'on en croit Voltaire, les écrivains significatifs créent leur œuvre après 1660⁴⁷. L'implicite de ce parti-pris est clair : avant Louis XIV, la littérature ne mérite pas d'être évoquée. Pour en revenir au théâtre, les dramaturges des années 1630 et 1640 que sont Mairet, Du Ryer, Tristan l'Hermite ou Rotrou, ne sont pas dignes d'intérêt. Ils appartiennent à une époque moins brillante politiquement et le reproche qui leur est fait y correspond souvent. Nous verrons un peu plus loin que de tels auteurs sont souvent accusés d'obscurité, de confusion ou d'excès de langage, mais qu'on ne saurait s'en étonner dans la mesure où ils vivent à une époque qui n'est pas encore sortie des ténèbres.

⁴⁶ Voir Corneille, *Théâtre complet tome III*, éd. cit. : « Au Roi. Sur le rétablissement de la foi catholique en ses conquêtes de Hollande » (p. 1156) ; « Les victoires du roi sur les états de Hollande » (p. 1157) ; « Au Roi. Sur son retour de Flandres » (p. 705) ; « Au Roi. Sur sa conquête de la Franche-Comté » (p. 723).

⁴⁷ Voir le chapitre 29 du *Siècle de Louis XIV* : un des premiers grands prédicateurs est Bourdaloue qui se signale à partir de 1668 ; pour le théâtre, Voltaire cite Corneille, Molière et Racine (ce dernier étant formé par « Louis XIV, Colbert, Sophocle et Euripide », p. 738) ; pour les poètes, on trouve Despréaux, La Fontaine, Quinault qui sont tous, sauf La Fontaine, « connus et protégés de Louis XIV » (p. 742).

Cependant, Corneille pose problème. Il fait jouer sa première pièce en 1629 et connaît un succès triomphant avec *Le Cid* en 1637, sous Louis XIII. Or, il n'est pas possible de ne pas le rattacher aux grands écrivains du siècle. Les solutions devant cette épineuse question de datation sont de deux ordres. La première, celle de Louis-Sébastien Mercier, est de loin la plus honnête – et la moins suivie. Elle consiste à remettre en cause l'équivalence entre règne de Louis XIV et grandeur de la littérature et à prôner la reconnaissance d'un « siècle Louis XIII ». Citant notamment Descartes, Rotrou, Corneille, Pascal, il écrit :

Tous ces hommes célèbres naquirent & furent illustres avant que Louis XIV fût majeur. Osons dire que la seconde génération des hommes de génie eut moins de force, d'originalité & de vigueur que la première. Molière, Bossuet, La Fontaine appartiennent à la première génération, puisqu'ils avoient publié une partie de leurs chefs-d'œuvre avant qu'on eût vu Louis XIV en état de les lire⁴⁸.

Cette révision historiographique n'a que fort peu d'émules aux XVIII^e et XIX^e siècles qui renoncent lentement et difficilement à l'idée d'un lien étroit entre la politique et la littérature.

La deuxième solution est alors de s'arranger avec la chronologie ou de reconnaître Corneille comme un cas hors norme. Au tout début du XIX^e siècle, Jean-Baptiste-Antoine Suard témoigne de la difficulté posée par Corneille en matière de périodisation :

Le Cid, les Horaces, Cinna, Polyeucte forment le commencement de cette chaîne brillante qui réunit notre littérature à celle du règne de Richelieu et de la minorité de Louis XIV ; mais autour de ces points lumineux règne encore une nuit profonde ; leur éclat les rapproche en apparence de nos yeux ; le reste, repoussé dans l'obscurité, semble bien loin de nous. Pour nous, Corneille est moderne et Rotrou ancien ; et l'on ne peut s'accoutumer à penser que *Venceslas* soit postérieur aux plus belles pièces de Corneille⁴⁹.

Suard contourne le problème en excluant Corneille de la chronologie et en proposant un lien direct entre les années 1640 et le début du XIX^e siècle. Une telle liberté permet d'envisager l'histoire littéraire comme une succession de points lumineux – Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, etc. – liés les uns aux autres et reléguant tous les auteurs moins importants. C'est exactement ce sur quoi repose la critique rhétorique de la

⁴⁸ Louis-Sébastien Mercier, « Du siècle littéraire de Louis XIII », *op. cit.*, p. 297.

⁴⁹ Jean Baptiste Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, *op. cit.*, p. 164-165.

littérature. Mais l'exégète se heurte lui-même à la cohérence historique de son propos, usant de termes de datation temporelle (« moderne », « ancien », « rapproche », « loin de nous ») pour tenter de restituer une rationalité impossible à conserver : comment Corneille peut-il être moderne, proche de l'esthétique louis-quatorzienne⁵⁰, et en même temps venir d'une époque antérieure ? Si l'on maintient la partition du siècle en deux, temps imparfaits sous Louis XIII et grandeur sous Louis XIV, un tel problème est insoluble. Les analyses de Dorat, qui reconnaît en Corneille un modèle pour les auteurs de son siècle, s'efforcent de tendre à la même assimilation chronologique : « Son siècle lui dut une partie de sa gloire, & ce siècle était celui de Louis XIV »⁵¹ écrit-il en 1777. S'il est vrai que le « siècle de Louis XIV » lui doit une partie de sa réussite dramaturgique, il est plus réducteur de faire de cette période celle à laquelle aurait vécu et écrit Corneille.

De telles contorsions critiques nous ramènent à notre constat initial : la périodisation littéraire établie sur les cycles de la vie politique ne permet pas d'écrire une histoire objective. Elle transfère la grandeur politique sur la littérature, attribue à l'une la réussite de l'autre. Dans cette mesure, le premier XVII^e siècle demeure continuellement dans l'ombre du second et l'essentiel des auteurs des années 1630 et 1640 se voient nier une reconnaissance que leurs contemporains leur accordaient pourtant avec parfois beaucoup d'enthousiasme. Face aux « classiques » que sont Molière et Racine, face à la figure demeurée incontournable de Corneille, ils se perdent dans les oublis d'une chronologie littéraire encore trop schématique. Nous verrons que, malgré sa volonté de gagner en objectivité, la critique du XIX^e siècle ne leur permettra pas d'accéder à beaucoup plus de reconnaissance.

c. Les orientations du goût

En matière de littérature, il ne semble guère concevable que le goût n'entre pas en ligne de compte dans ce qu'une époque conserve de celle qui l'a précédée. Si les auteurs de la fin du XVII^e siècle sont retenus comme des modèles et mis au pinacle, c'est d'abord tout simplement parce que les lecteurs du siècle des Lumières apprécient leurs ouvrages. Les arguments liés au retour cyclique des génies et à la grandeur louis-quatorzienne complètent par une caution historique ce qui peut simultanément se révéler lié à des considérations

⁵⁰ Il est ici raccroché à sa minorité, manière de citer Louis XIV, de le faire malgré tout apparaître.

⁵¹ Dorat, « Quelques idées sur Corneille », *op. cit.*, p. 44.

plus subjectives. Les conceptions historiographiques de Voltaire trouvent de fait leur première expression en 1733 dans son ouvrage intitulé *Le Temple du goût*. C'est là qu'il amorce par exemple la restriction de l'œuvre de Corneille à sept ou huit ouvrages, rejetant le reste comme fautif, maladroit ou froid. Dans un lieu reculé du sanctuaire, de grands Hommes s'adonnent à leur autocritique et reconnaissent les défauts qui ternissent parfois leurs œuvres ; on y croise La Bruyère, Bossuet, Fénelon, La Fontaine, Molière, Boileau, Corneille et Racine, et Voltaire s'émeut de ce qu'« une foule de Grands Hommes, en tout genre, qui avaient honoré ce beau siècle, s'étaient rangés avec mes deux Guides, autour du Grand Colbert »⁵². Ce siècle, nommé quelques lignes plus haut, est naturellement « le siècle de Louis XIV » et l'admiration du narrateur qui sait que « le Dieu du goût est très difficile à satisfaire » est ostensiblement accordée à des écrivains dont l'œuvre est composée après 1660 – Corneille demeurant l'exception de cette liste. En revanche, les poètes et dramaturges qui les précèdent n'ont pas droit de cité dans la bibliothèque de Dieu :

Presque tous les livres y sont de nouvelles éditions, revues, et retouchées. Les œuvres de Marot et de Rabelais sont réduites à cinq ou six feuilles. Saint Evremont, à un très petit volume. Baile, à un seul tome. Voiture, à quelques pages⁵³.

Des autres, il n'est pas même fait mention, ce qui permet d'établir une coïncidence très nette entre le goût voltairien et les conceptions cycliques qu'il applique à l'histoire littéraire. Les analyses de Jean Rohou confirment le lien indissociable entre découpage historique et appréciation subjective :

Périodiser, ce n'est pas seulement diviser la diachronie. C'est aussi et surtout reconstituer le fonctionnement synchronique qui est la cause majeure de l'évolution diachronique, par les effets du jeu concurrentiel du champ littéraire⁵⁴.

En d'autres termes, les pratiques de périodisation se fondent sur le nettoyage effectué, de manière synchronique, par le choix de certains auteurs au détriment d'autres selon un simple jeu de concurrence et de rivalité. Jean Rohou donne l'exemple, assez réputé au

⁵² Voltaire, *Le Temple du goût*, op. cit., p. 94.

⁵³ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁴ Jean Rohou, « La périodisation : une reconstruction révélatrice et explicatrice », *Revue d'histoire littéraire de la France* 5/2002 (Vol. 102), p. 712.

demeurant, du goût de Voltaire pour Racine⁵⁵ qui explique le rejet progressif de l'œuvre de Corneille vers un passé obscur, une langue encore grossière et des problématiques jugées obsolètes. La préférence de Voltaire correspond à celle d'une majorité de ses contemporains pour qui la sensibilité racinienne fait écho à leurs propres affinités. L'expression des passions amoureuses, de la solitude, de l'impuissance tragique trouvent apparemment davantage de correspondances dans les mentalités du XVIII^e siècle que l'héroïsme, l'admiration – sentiment typiquement cornélien et alors jugé froid – ou l'inépuisable volonté des personnages de Corneille.

L'esthétique classique semble en effet offrir aux hommes des Lumières une double possibilité de reconnaissance : d'abord, dans la prééminence de la raison, de l'ordre, de la clarté, qui s'érigent en principes esthétiques et séduisent, un siècle plus tard, les philosophes qui envisagent l'homme sous un angle avant tout scientifique. Conçu comme générique et universel, l'être humain selon Diderot ou d'Alembert se prête à une analyse systématique qui débouche sur des lois immuables. N'est-ce pas aussi les conceptions d'un La Rochefoucauld ou d'un Molière, qui se donnent pour tâche de peindre non pas un homme, mais l'Homme⁵⁶ ?

La doctrine classique, on le sait, préfère le vraisemblable au vrai pour sa valeur généralisante : le vrai, issu de l'Histoire, appartient au particulier, tandis que le vraisemblable, miroir de l'homme en général, est une catégorie littéraire. La règle dramatique de la vraisemblance autorise une lecture universelle des lois humaines représentées sur scène et intéressent à ce titre les méthodes philosophiques et scientifiques du XVIII^e siècle qui cherchent à décomposer l'homme pour en comprendre les mécanismes. Les œuvres célébrées comme des modèles sont alors progressivement retenues en tant que constituants du patrimoine littéraire puis scolaire de la France.

Les critères précis qui réunissent ces textes – droiture, rationalité, morale, pureté de la langue – et qui sont d'abord jugés symptomatiques de la production classique imposent peu à peu une restriction dans le choix des ouvrages. Par cohérence avec les principes

⁵⁵ « Les modèles moraux et esthétiques du XVII^e siècle restent valables tout au long du XVIII^e (...); grand admirateur du siècle de Louis XIV, Voltaire se veut le continuateur de Racine bien plus que l'auteur de *Candide* » (*ibid.*, p. 715).

⁵⁶ « Quand Molière voulut peindre la Misanthropie, il ne chercha point dans Paris un original, dont sa pièce fût une copie exacte : il n'eût fait qu'une histoire, qu'un portrait ; il n'eût instruit qu'à demi. Mais il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvait avoir remarqués dans les hommes ; il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre ; et de tous ces traits rapprochés et assortis, il en figura un caractère unique, qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable » (Abbé Batteux, *Des Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, I, 3, p. 92).

d'une histoire cyclique d'abord, par simplification éducative ensuite, les textes regardés comme des classiques se restreignent progressivement autour de quelques auteurs phares. Fernand Baldensperger se demande ainsi si ce ne serait pas « à deux ou trois simplifications un peu scolaires que notre grand siècle classique doit une bonne part de sa réputation "rationnelle" ? »⁵⁷, remettant en cause la logique du choix des ouvrages à célébrer ou à étudier. La rationalité mise en avant par Voltaire comme gage d'excellence des auteurs du XVII^e siècle n'empêche-t-elle pas d'apprécier les œuvres qui reposent sur d'autres fondements ? Selon Baldensperger, le XVIII^e siècle a adapté sa lecture du siècle précédent à la pédagogie janséniste et à son goût pour la raison. Les œuvres retenues – La Fontaine pour les enfants, puis « les tragédies de Racine et la *Henriade* de Voltaire à l'appui de Boileau et de Batteux »⁵⁸ – correspondent à ses dominantes. Le dogme de la rationalité restreint ainsi ce que le XVIII^e siècle conserve du XVII^e siècle. Et Saint-René Taillandier, dans ses cours d'histoire littéraire, accuse à son tour Voltaire et Vauvenargues d'avoir « formul[é] sur le XVII^e siècle les jugements de la postérité »⁵⁹ : jugements tranchés et nécessairement réducteurs.

Mais, face à ce goût pour la raison, le XVIII^e siècle, époque « de la sensibilité, des larmes, du sentiment »⁶⁰, apprécie aussi les textes qui invitent à une plongée en soi-même et à l'exaltation des passions. Les sentiments ouvrent un nouvel accès à la vérité, aussi vrai mais plus fulgurant que la saisie rationnelle du monde. La montée de ce que Jean Goldzink nomme « des revendications sensibles, individualistes, passionnelles »⁶¹ accompagne et complète le rationalisme du siècle. Elle explique que la douceur de la tragédie racinienne ou la sensibilité introspective du roman de Mme de Lafayette rencontrent l'enthousiasme des lecteurs des Lumières :

Racine, par son style enchanteur, & par la route qu'il choisit, entièrement opposée à celle de son prédécesseur, acheva d'amollir la Nation. Corneille, plus jaloux d'étonner que d'émouvoir, avait fait de l'admiration le principal ressort de ses Tragédies. Racine y substitua l'intérêt. L'ambition, la politique, l'amour de la liberté, disparurent insensiblement du théâtre, pour

⁵⁷ Fernand Baldensperger, « Pour une "réévaluation" littéraire du XVII^e siècle classique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 44^e année, n°1, 1937, p. 1.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁹ Saint-René Taillandier, leçon du 21 janvier 1861, cité par Luc Fraisse, *Les Fondements de l'Histoire littéraire. De Saint-René Tallandier à Lanson*, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁰ Jean Goldzink, *Histoire de la littérature française. XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1988, p. 65.

⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

faire place à une passion plus touchante, & le cœur donna des lois au génie⁶².

Encore une fois, le XVIII^e siècle ne dissimule pas sa préférence pour Racine. Les *Réflexions critiques sur quelques poètes : Corneille et Racine* de Vauvenargues prennent clairement parti pour ce dernier, arguant notamment de la beauté de son style et de son naturel. Les analyses de Voltaire, puis celles de La Harpe, le rejoignent sur de nombreux points. Même Lessing, pourtant critique à l'égard de l'ensemble du théâtre français, reconnaît plus de réussite à Racine et particulièrement plus de justesse dans sa lecture d'Aristote⁶³. Les choix imposés par la sacralisation du règne de Louis XIV accompagnent les orientations du goût des hommes des Lumières. Les auteurs phares de la fin de l'époque classique sont à la fois célébrés parce que leur création est contemporaine du Roi Soleil et parce que leurs œuvres correspondent aux attentes des lecteurs du XVIII^e siècle.

Pour satisfaire à cette partition entre un demi-siècle imparfait et un autre idéal, la notion d'auteurs mineurs fait progressivement son apparition sous la plume des critiques. Chez Voltaire, chez La Harpe, chez Nisard se dégage l'expression d'une nette hiérarchie qui partage la littérature dramatique entre les écrivains dignes d'être cités et constituant peu à peu le patrimoine français, et les autres, ceux que l'on renvoie à la médiocrité et à l'oubli, parce qu'ils n'appartiennent pas à la bonne période et parce qu'ils ne correspondent plus aux goûts du moment. Cette hiérarchisation est source de longs préjugés ; l'histoire littéraire, née aux abords de 1850, s'efforce de les discerner puis de les combattre. Mais les mêmes causes ayant les mêmes effets, les pratiques de périodisation sur lesquelles elle repose à son tour invitent rapidement à la même partition entre de grandes plumes et des auteurs mineurs subsistant à leurs côtés.

2. Les débuts de l'histoire littéraire au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle constitue l'histoire littéraire en catégorie critique à part entière. Plus assidûment et plus rigoureusement que leurs prédécesseurs des Lumières, les théoriciens empruntent les chemins de l'histoire et de la périodisation pour mieux analyser la littérature. Les titres d'ouvrages parus du Second Empire à la III^e République témoignent

⁶² Charles Palissot de Montenoy, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, de François I^{er} jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 78.

⁶³ G-E. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, traduction, introduction et commentaire par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, quatre-vingt-unième livraison, 9 février 1768.

de la systématisation de cette pratique : il n'est que de citer, entre autres, ceux de Ferdinand Brunetière, Eugène Géroze, Frédéric Godefroy, Georges Longhaye ou Jules Taschereau⁶⁴ pour comprendre l'intérêt pris à une compréhension plus diachronique des œuvres et des écoles littéraires. Cet engouement s'accompagne alors d'une réflexion approfondie sur cette discipline en plein essor : on interroge ses exigences, mais aussi ses limites et, déjà, ses stéréotypes, afin de lui garantir un fonctionnement efficace et fiable. Cependant, en ce qui concerne la réception critique du XVII^e siècle, les choses changent peu. Corneille demeure le seul auteur du siècle de Louis XIII qui soit mis en valeur, tandis que ses contemporains stagnent dans l'indifférence où les avaient déjà plongés les critiques des Lumières.

a. Rupture ou continuité ?

L'histoire littéraire devenue dans le second XIX^e siècle discipline universitaire oblige les professeurs qui l'enseignent à justifier auprès du ministre de l'Instruction Publique lui-même leurs découpages chronologiques et le choix de leur démarche :

Le titulaire du cours doit justifier de près où commence et où finit la période qu'il est en train d'enseigner, et pourquoi il a effectué ce découpage. Une telle nécessité tout institutionnelle a certainement donné de l'acuité à l'activité de périodisation, que déploient bien des penseurs depuis le début du XIX^e siècle⁶⁵.

Qu'il s'agisse de cours à donner ou d'ouvrages à écrire, l'organisation du travail exige une partition chronologique qui ne peut reposer en effet sur le pur arbitraire. « La périodisation opère une action double, écrit encore Luc Fraisse : découper et au contraire regrouper. Elle découpe en choisissant des dates séparant des périodes ; mais dès lors elle regroupe en définissant des générations et des écoles littéraires »⁶⁶. La réflexion consiste à la fois à définir des périodes apparemment autonomes, des bulles temporelles constituant une unité historique, et à mettre en valeur les affinités et points communs qui sous-tendent

⁶⁴ Jules Taschereau, *Histoire de la vie et des œuvres de Pierre Corneille*, op. cit., 1829 ; Frédéric Godefroy, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., 1877 ; Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., 1859 ; Georges Longhaye, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., 1895 ; Ferdinand Brunetière, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, op. cit., 1919.

⁶⁵ Luc Fraisse, « Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René Taillandier d'après ses cours inédits (1843-1877) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002/5, p. 774.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 773.

ces périodes. Couper et réunir : l'activité est antinomique. Elle ne peut être résolue que par la différenciation subtile des deux domaines dans lesquels elle s'exerce : l'histoire d'une part, qui par la succession des régimes ou des dirigeants va autoriser une périodisation évidente, et la littérature d'autre part, révélant des pratiques communes et des esthétiques comparables au sein d'une même unité temporelle préalablement définie. C'est en découvrant que les caractéristiques *a priori* communes à une période la dépassent en réalité que l'histoire littéraire a assoupli ses découpages et lui a préféré des assises plus littéraires. Ainsi, à partir du XIX^e siècle, à la succession des régimes va être progressivement préférée celle des écoles – romantisme, symbolisme, réalisme, naturalisme.

Cette nécessité de service contraint les universitaires à réfléchir avec davantage d'acuité à leur propre périodisation et s'accompagne d'une volonté de rigueur. Le goût, les rivalités d'école ou la réception des œuvres ne sont plus des critères jugés suffisants pour décomposer la chronologie de la littérature. A la fin du siècle, Gustave Lanson met ainsi en garde contre les dangers du dogmatisme, rappelant les risques qu'il y a à offrir « comme des modèles absolus les chefs-d'œuvre que seules les relations au temps et au milieu éclaircissent »⁶⁷. Le désir de réduire au maximum l'arbitraire de la discipline invite les critiques à s'appuyer sur des arguments plus objectifs. Luc Fraisse en rend compte en ces termes : « Périodiser la littérature, c'est substituer aux jugements de valeur des rhétoriciens une sorte d'impartialité égalisant toutes les époques et n'en laissant aucune dans l'ombre »⁶⁸. Pour les deux demi-siècles qui nous intéressent, un tel procédé d'intention semble salutaire, dans la mesure où l'objectivité critique pourrait réduire le contraste presque caricatural qui existe entre un premier XVII^e siècle méjugé et une seconde moitié de siècle qu'on ne qualifie qu'à grands renforts d'éloges. Pour y parvenir, si les universitaires s'appuient davantage sur l'histoire, ils se détournent cependant d'un découpage selon les dates dont ils dénoncent l'arbitraire. Ils lui préfèrent la logique des régimes politiques, des générations littéraires ou des orientations poétiques, s'appliquant à enseigner que les périodes se recouvrent, se chevauchent ou procèdent même parfois d'un fonctionnement simultané. Chez Saint-René Taillandier, le résultat concernant la représentation du XVII^e siècle a le mérite de présenter un tableau beaucoup plus précis et beaucoup plus nuancé que ce qui avait cours avant lui :

⁶⁷ Gustave Lanson, « Contre la rhétorique et les mauvaises humanités », *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 59.

⁶⁸ Luc Fraisse, « Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René Taillandier d'après ses cours inédits », art. cit., p. 775.

Il y a la littérature du temps d'Henri IV, il y a la littérature sous la régence de Marie de Médicis, sous le maréchal d'Ancre, sous M. de Luynes. Il y a la littérature sous Richelieu, il y a enfin la littérature qui correspond à la minorité de Louis XIV. On a trop souvent le tort de confondre toutes ces choses, et de considérer toute la première moitié du XVII^e siècle comme un ensemble, comme un tableau unique ; rien de plus faux ; dès qu'on y regarde de près, on voit que chacune de ces périodes a son esprit, sa physionomie, sa vie propre ; bien plus, on voit que ce caractère particulier est une conséquence manifeste de la situation politique du pays⁶⁹.

L'historien de la littérature montre en effet une réelle volonté d'appliquer au XVII^e siècle une périodisation logique et justifiée. Il s'intéresse aux moments d'effervescence intellectuelle fondés sur un événement littéraire majeur. Au XVII^e siècle, 1637 en constitue un par la coïncidence de temps forts de la politique, de l'histoire des idées et, avec *Le Cid*, de la littérature⁷⁰. La réflexion historiographique se fonde ici sur des bases multiples et des recoupements qui garantissent son objectivité.

En outre, l'histoire littéraire rétablit l'importance du contexte d'écriture pour les grandes œuvres du patrimoine littéraire. Elle s'efforce de démontrer que le texte parfait est en réalité l'aboutissement d'un effort commun auquel ont pu contribuer des écrits et des auteurs bien moins célèbres. Se formule ainsi l'idée nouvelle « qu'une œuvre occupant une place modeste au point de vue du *goût*, en mérite une plus grande par le seul fait d'entrer dans une lignée logique et chronologique »⁷¹. Travaillant sur les cours de Saint-René Taillandier, Luc Fraisse cite à l'appui de sa démonstration le passage de la leçon du jeudi 4 février 1864 invoquant la nécessaire réhabilitation qu'il y aurait à faire des dramaturges contemporains de Corneille :

Quand on interroge les témoins de cette époque, on est surpris combien le théâtre était alors la préoccupation générale et quels longs souvenirs ont laissé dans ces vaillantes générations de la première moitié du Grand Siècle, quels longs souvenirs ont laissé parmi les contemporains de Richelieu, de

⁶⁹ Saint René Taillandier, cours du 13 juin 1867, cité par Luc Fraisse, *ibid.*, p. 780.

⁷⁰ Les années 1636-1637 sont celles du début de la Guerre contre l'Espagne avec le siège de Corbie en novembre 1636 signant la première défaite espagnole. D'un point de vue politique, la grossesse d'Anne d'Autriche assure enfin une descendance au trône de France. L'Académie vient d'être créée et institutionnalise la réflexion sur la langue et les règles littéraires. Sur le théâtre sont joués *Le Cid*, *Alcionée*, *Le Comte d'Essex* ; la fin du *Polexandre* de Gomberville et *Le Discours de la méthode* de Descartes sont publiés.

⁷¹ Luc Fraisse, *Les Fondements de l'Histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, op. cit., p. 127.

Condé, de Corneille, des œuvres dramatiques absolument effacées aujourd'hui de la tradition nationale⁷².

L'étude des auteurs « mineurs » est indispensable à la compréhension du tissu contextuel. Si leur valeur littéraire n'est pas établie, leur valeur historique devient quant à elle incontestable.

Cependant, celui dont Luc Fraisse dit qu'il annonce « avec un siècle d'avance nos recherches actuelles »⁷³ ne semble pas toujours très suivi. Malgré l'épanouissement de l'histoire littéraire et malgré la prise de conscience de ses exigences et de la rigueur de datation qu'elle impose, l'image d'un XVII^e siècle binaire bouge peu. Les tables des matières des *Histoires de la littérature* du XIX^e siècle en témoignent : le découpage, presque toujours identique, ne varie guère de celui que l'historiographie des Lumières a mis en place. Deux exemples suffisent pour s'en convaincre⁷⁴.

- Dans les *Résumés de l'histoire des littératures anciennes et modernes*⁷⁵ de 1825, deux livres se partagent le théâtre du XVII^e siècle. Le premier, « Etat des lettres françaises depuis le commencement du XVI^e siècle jusque vers le milieu du XVII^e », traite de Richelieu, de l'Académie, de la réforme du théâtre par Jodelle et du théâtre jusqu'à Louis XIV, pour lequel il est constaté que « l'art dramatique fit peu de progrès depuis Jodelle jusqu'à Corneille »⁷⁶. Aucun nom de dramaturge n'est donné dans la table des matières ; à l'intérieur des chapitres, quelques lignes sont consacrées aux seuls Mairet et Tristan. Le second livre, « Etat des lettres françaises depuis le commencement du siècle de Louis XIV jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle » réserve quatre chapitres au théâtre : Corneille (chapitre 1), Molière (chapitre 2), Racine (chapitre 3) et le théâtre après Corneille, Molière et Racine (chapitre 4). Il rattache opportunément toute l'œuvre de Corneille à l'esthétique du deuxième XVII^e siècle en ne développant ses analyses que dans la partie historique périodisée par le règne de Louis XIV. L'aberration chronologique déplorée par Louis-Sébastien Mercier se retrouve : Corneille, qui a écrit une partie

⁷² Saint-René Taillandier, cours du 4 février 1864 sur « Corneille et ses contemporains », cité par Luc Fraisse, *ibid.*, p. 126.

⁷³ Luc Fraisse, « Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René Taillandier d'après ses cours inédits », art. cit., p. 784.

⁷⁴ Nous nous restreignons volontairement, pour plus de clarté, à la périodisation du théâtre, mais les choix chronologiques faits pour ce genre précis suivent assez scrupuleusement ceux qui engagent la littérature tout entière.

⁷⁵ *Résumés de l'histoire des littératures anciennes et modernes*, par une Société de savants et de gens de lettres, Paris, Louis-Janet, 1825.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

importante de son œuvre avant 1660, est malgré tout assimilé au siècle louis-quatorzien. L'examen de son théâtre est alors orienté selon une lecture classique visant à le rapprocher des deux autres grands dramaturges.

L'ensemble du choix de datation traduit ici une nette partition entre une époque Louis XIII indigente et un siècle de Louis XIV fort riche au contraire.

- Dans *L'Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, de 1882, Eugène Géroze utilise sensiblement le même découpage en organisant également les chapitres consacrés au XVII^e siècle en deux livres. Le premier, « De Henri IV à Louis XIV », compte un chapitre dédié au théâtre – « Etat du théâtre au commencement du XVII^e siècle » – qui va jusqu'au *Menteur* (1644). Le second, « Siècle de Louis XIV », réserve un chapitre à Molière, plusieurs pages à Racine mais fait en revanche le choix de ne plus mentionner Corneille. La complexité historiographique de son œuvre est ainsi évacuée selon la méthode voltairienne qui consiste à ne reconnaître de lui que l'œuvre écrite entre 1637 et la fin de la décennie 1640.

On constate donc que la même hiérarchisation entre les deux moitiés du siècle continue de structurer l'analyse des auteurs. Les mécanismes de lecture qui en découlent systématisent la dépréciation de la littérature sous Louis XIII en faveur des auteurs du roi Soleil. Aux deux extrémités du siècle, les jugements se corroborent. En 1804, Suard écrit sur le théâtre du premier XVII^e siècle :

La tragédie était parvenue à un point de platitude et d'extravagance difficile à imaginer. (...) Quand un art est dégradé à ce point, ceux qui pourraient le relever craignent de partager l'avilissement où il est plongé⁷⁷.

Le théâtre, moribond, sera selon lui essentiellement relevé par l'effort du seul Corneille et par le coup d'éclat du *Cid*. Cent ans plus tard, l'analyse ne change guère :

C'est qu'avant [Corneille], les Français ne savaient pas nettement où étaient à leurs yeux l'élément tragique de la vie. Ils le cherchaient partout, ou plutôt ils croyaient l'avoir trouvé ici et là, ils tâtonnaient. Des auteurs de vingt ans, non sans génie, mais sans concentration et encore écoliers, de 1552 à 1629, de Jodelle à Mairet, essayèrent vingt formes différentes de drame⁷⁸.

⁷⁷ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, op. cit., tome I, p. 112-114.

⁷⁸ Paul Desjardins, *La Méthode des classiques français. Corneille, Poussin, Pascal*, Paris, Armand Colin, 1904. La date de 1629 correspond à la première pièce de Corneille, *Mélite*, et sert ainsi de point de départ à la périodisation du renouveau du théâtre.

L'histoire littéraire du XIX^e siècle – suivie en grande partie par celle du XX^e siècle – ne modifie pas la façon d'appréhender le siècle de Corneille. Toujours, le début y est sans éclat, la fin sublime et inimitable. Les mêmes préjugés attachés au XVII^e siècle demeurent. Même si on réhabilite pour partie les auteurs mineurs, Saint-René Taillandier reconnaît lui-même que leur mérite est exclusivement historique. Ils ne sont pas sortis de l'ombre pour leurs qualités intrinsèques, mais bien pour contribuer à créer à eux tous un tissu contextuel qui permettra de mieux cerner la littérature en général et ses grands représentants en particulier. Rotrou et Du Ryer, nous nous en aviserons un peu plus loin, sont essentiellement là pour parler de Corneille. Si leurs personnes sortent de l'oubli, leurs œuvres ne sont pas toujours mieux connues. Sandrine Berregard remarque à cet égard que l'entreprise de reconnaissance demeure ambiguë dans la mesure où les auteurs remis sur le devant de la scène le sont souvent pour servir de faire-valoir aux prestigieux modèles⁷⁹.

b. Le paradoxe du cornélien

Dans les deux temps forts de la critique littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles – que nous pourrions résumer aux appellations de « rhétorique » ou « classique » pour l'un et d'« historique » ou de « romantique » pour l'autre – la place attribuée à Corneille se révèle paradoxalement analogue et à chaque fois prééminente.

Au regard de la critique « rhétorique », dans le premier XVII^e siècle, composé d'auteurs mineurs dont les œuvres ne sont pas retenues par la postérité, seul Corneille bénéficie d'un traitement à part. Les critiques regardent en lui un auteur « moderne », car soucieux de son public mais aussi parce qu'il jette les bases d'une langue et d'un théâtre qui deviendront ceux des siècles à venir :

Les réactions du public priment sur la régularité du texte. C'est cette perspective du récepteur comme critère de réussite qui fera de Corneille un « Moderne » avant la lettre, et qui lui assure un succès durable au XVIII^e siècle⁸⁰.

⁷⁹ « Si elle [l'entreprise de réhabilitation] permet de faire découvrir des auteurs et des œuvres encore mal connus, elle contribue aussi à valoriser les auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle, qui généralement bénéficient du prestige accordé au "classicisme" » (Sandrine Berregard, « L'exemple d'auteurs "préclassiques" redécouverts en France à la fin du XIX^e siècle : enjeux esthétiques et idéologiques », dans *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle : controverses et consensus*, Luc Fraise (dir.), Paris, PUF, 2005, p. 112).

⁸⁰ Nathalie Kremer, *Preliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Kimé, 2008, p. 73. Nathalie Kremer montre par ailleurs que les théoriciens classiques régissent les principes de production de l'œuvre

Son attention au plaisir de l'auditoire passe par une action « illustre, extraordinaire, sérieuse »⁸¹ qui se détourne progressivement de l'exemplarité de la fable pour lui préférer des faits hors du commun légitimés par une caution historique. Par ailleurs, il met en scène les sentiments et leur exacerbation qu'aiment les spectateurs du XVIII^e siècle :

On nous a objecté que le Cid plein de défauts, ne se soutient que par la Poësie.

C'est connoître bien peu le mérite de ce beau poëme, que de croire qu'il est uniquement dans le style. Nous convenons qu'il a de grandes beautés ; mais les situations, les sentimens, les passions, & cette extremité où est Chimène, de venger la mort de son père, sur son amant, ne sont-ils pas aussi admirables que le style⁸² ?

Corneille privilégie l'émotion et le merveilleux, trop contenus par les théoriciens du classicisme ; il plaît parce qu'il s'écarte pour partie de la norme et de la raison classiques et il continue ainsi d'être apprécié tout au long du siècle malgré son appartenance à une époque de création volontiers mésestimée.

Stéphane Zékian a souligné cette approche paradoxale de Corneille et de son œuvre dans les premières décennies du XIX^e siècle et il a relevé chez certains critiques l'image ambivalente qui lui était conférée : « Guizot place donc Corneille sous un éclairage croisé : germe d'avenir, il n'en est pas moins typiquement un homme du XVII^e siècle »⁸³. Classique et romantique, père de la tragédie et annonciateur du drame, Corneille occupe une place centrale dans la réflexion historiographique française, au point qu'Anne Ubersfeld parle à son endroit d'une véritable « résurrection »⁸⁴. Il est une figure à part du siècle de Louis XIII. Or, ce regain d'intérêt à son égard se révèle néfaste aux dramaturges du premier XVII^e siècle, déjà fort éclipsés par leurs prestigieux successeurs. A glorifier sans cesse l'héroïsme, la langue et le sublime cornéliens, on discrédite la pléiade d'auteurs qui ont œuvré avec lui à l'évolution du théâtre français. Les qualificatifs les plus répandus pour décrire le premier XVII^e siècle appartiennent de fait aux isotopies du chaos, du froid,

tandis que le XVIII^e siècle considère le point de vue de sa réception. Le souci du plaisir de l'auditoire exprimé par Corneille explique à la fois les querelles du dramaturge avec son siècle et son succès à l'époque des Lumières.

⁸¹ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique », dans *Œuvres complètes III*, éd. cit., p. 125.

⁸² Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, op. cit., p. 109.

⁸³ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit., p. 225.

⁸⁴ Anne Ubersfeld, « Le retour de Corneille au début du XIX^e siècle », dans *Corneille des Romantiques*, art. cit., p. 150.

du grossier, de l'obscur. « Quand [Corneille] parut, écrit Dorat, le Théâtre était un chaos. C'est à lui qu'il était réservé d'y répandre le jour »⁸⁵. Charpentier, évoquant un théâtre en cours de perfectionnement, parle d'une « action encore embarrassée, refroidie, souvent même étouffée par des Episodes étrangers, & des chœurs mal cousus »⁸⁶. Fontenelle, en comparant Corneille et Racine, rappelle que le premier « a trouvé le théâtre français très grossier »⁸⁷. Racine lui-même, à la toute fin du XVII^e siècle, admire Corneille pour avoir sorti le théâtre du chaos :

Dans cette enfance, ou pour mieux dire dans ce chaos du poème dramatique parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin, et lutté, si j'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin, inspiré d'un génie extraordinaire, et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornemens dont notre langue est capable⁸⁸.

La Harpe enfin, qui ne s'embarrasse pas de nuances, déclare qu'avant Corneille ne se trouvent qu'« un désert et la nuit ». Précisons tout de même que la période ainsi décrite par le critique remonte à Sénèque, le génie littéraire ne revenant que sous Louis XIV répandre « cette éclatante lumière qui a rempli le monde »⁸⁹.

L'ordre et la lumière des dernières décennies du « siècle de Louis XIV » correspondent ainsi à ceux également mis en œuvre par le XVIII^e siècle. La partition historiographique se dessine nettement dans l'emploi de ces métaphores : l'éclat pour les œuvres des « classiques », l'ombre pour tous ceux qui les précèdent. Le siècle de Louis XIII, mal dégrossi, est opposé nettement à la sublime époque de Louis XIV et l'opprobre entache – à l'exception du seul Corneille – tous les auteurs qui n'ont pas la chance d'avoir servi le roi Soleil. La hiérarchisation des périodes semble définitive et irréversible. Mais la critique historique apporte ici un nouveau facteur d'analyse : dans le jugement de l'œuvre ou son auteur, entrent en considération les notions inédites de modernité ou d'obsolescence.

La modernité de Corneille est aussi ce qui le rapproche des auteurs du règne de Louis XIV et ce qui témoigne de la dimension avant-gardiste de sa plume. Jean-Baptiste-Antoine Suard la célèbre en établissant, nous l'avons vu, un lien direct entre les écrits de

⁸⁵ Dorat, « Quelques idées sur Corneille », dans *Epître à l'ombre d'un ami*, op. cit., p. 43.

⁸⁶ Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, op. cit., p. 30.

⁸⁷ Fontenelle, *Parallèle de Corneille et Racine*, op. cit., p. 49.

⁸⁸ Jean Racine, « Discours pour la réception de Thomas Corneille », éd. cit., p. 345.

⁸⁹ La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 422.

Corneille et ceux de ses contemporains. Il constitue Corneille non pas en témoin de la littérature sous Louis XIII, mais en annonciateur de l'esthétique classique. Son analyse de *Médée* et du *Cid* va clairement en ce sens :

La tragédie prit un ton de grandeur et de dignité jusqu'alors inconnu ; de nouveaux sentiments se réveillèrent ; de nouvelles idées commencèrent à fermenter dans les esprits ; une révolution se préparait ; *le Cid* parut, et elle fut accomplie⁹⁰.

La fin de la démonstration établit *Le Cid* comme modèle absolu de tout le théâtre classique, jusqu'au XVIII^e siècle : « *Athalie* et *Mérope* se sont élevées sur les mêmes fondements que *Le Cid*, et tout ce que nous admirons a suivi cet ouvrage que rien n'avait précédé »⁹¹. A ce titre, on conçoit que Corneille puisse être assimilé aux auteurs du siècle de Louis XIV et que l'historiographie s'autorise quelques ajustements pour que celui qui a écrit une grande part de son œuvre avant 1660 apparaisse néanmoins comme l'un des fleurons des arts sous le roi Soleil.

L'autre versant critique, la critique « romantique », prolonge cette analyse en attribuant à Corneille une modernité bien supérieure encore. Représenté comme un auteur iconoclaste, il est celui qui refuse les règles et les lois et annonce dans cette mesure les affranchissements et les libertés romantiques. Victor Hugo le montre ainsi aux prises avec l'esprit étroit de ses contemporains qui condamnent *Le Cid* parce qu'il ne respecte pas assez les règles du théâtre. L'indignation qui perce dans les mots de la préface de *Cromwell* met en valeur l'indépendance du dramaturge et dévalue sans nuance le travail et les prises de position de ses rivaux :

Mais, s'écrieront les douaniers de la pensée, de grands génies les ont pourtant subies, ces règles que vous rejetez ! – Eh oui, malheureusement ! Qu'auraient-ils donc fait, ces admirables hommes, si on les eût laissés faire ? Ils n'ont pas du moins accepté vos fers sans combat. Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du *Cid*, se débat sous Mairet, Claveret, d'Aubignac et Scudéry ! comme il dénonce à la postérité les violences de ces hommes qui, dit-il, se font *tout blancs d'Aristote* !⁹²

⁹⁰ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littératures*, op. cit., p. 183.

⁹¹ *Ibid.*, p. 184.

⁹² Victor Hugo, préface de *Cromwell*, éd. cit., p. 430-431.

Corneille est par ailleurs le chantre des mâles vertus héroïques qui correspondent si bien aux idéaux napoléoniens. Les pièces de la tétralogie qui mettent en œuvre le courage militaire ou la magnanimité du souverain plaisent à l'empereur qui, on le sait, fait jouer *Le Cid* en 1799 pour la réouverture de la Comédie-Française et la célébration du succès de l'expédition en Egypte⁹³.

Quelle que soit l'orientation de la critique, Corneille est célébré comme un moderne. Auteur capable de dépasser son époque de création, d'anticiper d'autres tendances esthétiques et de les préparer, nous le retrouvons à nouveau extrait de la logique temporelle. Les deux courants critiques, classique et romantique, se rejoignent pour lui refuser la place au sein du premier XVII^e siècle qui chronologiquement est pourtant la sienne. Génial ou sublime, il ne saurait en faire partie. Le choix de le rattacher au siècle de Louis XIV est un hommage consenti à son excellence dramaturgique. Une lecture rhétorique autorise facilement cette impertinence de datation puisque, sautant d'œuvre en œuvre sans établir de lien diachronique, elle n'impose pas un strict repérage dans le temps. La critique historique, pour sa part, y parvient en faisant du *Cid* la date fondatrice du théâtre moderne – nous l'avons établi dans notre première partie. C'est ce qui permet que Corneille soit sans cesse jugé à l'aune de ce qui est écrit et joué après lui, mais c'est une faveur dont ne bénéficient pas les auteurs dits « mineurs », cantonnés dans leur siècle d'écriture et sommés constamment de justifier de leur médiocrité ou de la pauvreté de leur talent comparé à celui du Grand Corneille.

III. La critique aveuglée par Corneille

Le bref retour que nous avons effectué sur l'histoire du théâtre préclassique et sur ses temps forts nous a permis d'établir la réussite de plusieurs de ses auteurs, dont Jean de Mairet, Jean de Rotrou, Georges de Scudéry, Pierre Du Ryer, Gautier de la Calprènedede et Tristan L'Hermitte. Ces dramaturges se partagent nombre de succès ; ils constituent à ce titre une part importante du paysage littéraire français des années 1620 à 1650. Cependant,

⁹³ « Que Bonaparte ait aimé le *Cid* vainqueur sur le champ de bataille, ou Auguste tout-puissant pardonnant à ses ennemis, mais pris comme lui dans les remords des meurtres, rien de moins surprenant. » (Anne Ubersfeld, « Le retour de Corneille au début du XIX^e siècle », dans *Corneille des Romantiques*, art. cit., p. 151-152).

aveuglée par Corneille, éblouie notamment par le triomphe du *Cid* peu à peu mythifié, la critique leur réserve une place extrêmement réduite et ne rend pas un compte exact de leur importance, de leur influence ni de la qualité de leurs œuvres. Elle construit notamment autour d'eux la notion d'auteurs mineurs sur laquelle plusieurs ouvrages ont récemment vu le jour⁹⁴, élaborant l'idée d'écrivains et d'œuvres en marge des espaces institutionnels de réception. Sans tenir compte de leur réussite publique, l'histoire littéraire du XIX^e siècle institue une partition entre textes officiels, faisant autorité et amenés à intégrer le patrimoine littéraire national, et ouvrages relégués dans les limbes de la reconnaissance. La construction d'une image officielle de la littérature telle qu'elle s'élabore alors n'épargne pas le théâtre. La sélection qui s'opère nomme de grands auteurs, parmi lesquels se trouve Corneille, et rejette dans « la pénombre de la République des Lettres », pour reprendre l'heureuse formule de Nicholas Dion, Anne-Sophie Fournier-Plamondon et Stéphanie Massé, un corpus riche et varié de pièces peu à peu oubliées.

1. La réception défavorable des auteurs mineurs

Il arrive que les dramaturges contemporains de Corneille ne soient d'abord évoqués dans la critique que comme un groupe indistinct dont on ne prend guère la peine d'identifier les membres. Ceux-ci forment un tout dont le principe de rassemblement repose sur le genre de leur œuvre – tragédie ou tragi-comédie – et sur l'époque à laquelle ils vivent ou écrivent – entre 1625 et 1650. Ils sont ainsi les « contemporains » de Corneille chez Jean-Baptiste-Antoine Suard⁹⁵ ou « les précurseurs et les contemporains des premiers maîtres » chez Georges Longhaye⁹⁶. La plupart des ouvrages d'histoire littéraire leur accordent quelques pages d'étude ; il est cependant significatif de constater la disproportion quantitative entre les chapitres relatifs à Corneille et les pages réservées à ses

⁹⁴ Voir sur ce sujet *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Luc Fraisse (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000 ; Régime Jomand-Baudry et Christelle Bahier-Porte (dir.), *Ecrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2009 ; Philippe Hourcade (dir.), « Les mineurs », *Littératures classiques*, 1997 ; Nicholas Dion, Stéphanie Massé et Anne-Sophie Fournier-Plamondon (dir.), *Ombres et pénombres de la République des Lettres*, Paris, Hermann, « La République des lettres », 2014. Ces ouvrages reviennent sur le concept d'auteurs mineurs en discutant notamment le statut de « classique » et la valeur littéraire des œuvres considérées comme patrimoniales. Voir supra III^e partie, A, III, 3 « Réhabiliter les auteurs mineurs : le regain d'intérêt de la critique », p. 312.

⁹⁵ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, op. cit., titre du chapitre 4, p. 162.

⁹⁶ Georges Longhaye, « Les précurseurs et les contemporains des premiers maîtres », *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle I*, op. cit.

confrères. Le *Lycée* de La Harpe⁹⁷ en est l'un des premiers exemples : les tomes V et VI de l'ouvrage traitent de la poésie du « Siècle de Louis XIV » ; dans le premier, la section « Des poètes tragiques avant Corneille », qui analyse en réalité uniquement la *Sophonisbe* de Mairet et la *Mariane* de Tristan, compte 32 pages ; la section suivante, intitulée « Corneille », en dénombre 119. Dans le tome VI, et bien que Corneille et Racine aient déjà été analysés abondamment, un chapitre revient longuement sur eux. Il se nomme « Résumé sur Corneille et Racine » et précède « Des tragiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV » qui consacre 23 pages à Du Ryer et Rotrou⁹⁸. En somme, face aux 172 pages réservées à Corneille, seules 54 sont consacrées à ses contemporains que La Harpe restreint du reste à quatre dramaturges. La même disparité se retrouve dans les *Cours de littérature dramatique* de Julien Geoffroy, où de toutes les pièces écrites sous le règne de Louis XIII, seul le *Venceslas* de Rotrou a droit à une notice de 18 pages – quand celle consacrée à l'œuvre de Corneille en compte plus de 200⁹⁹. Ferdinand Brunetière intercale pour sa part quelques mots sur *Sophonisbe* et *Mariane* dans la conférence réservée au *Cid* des *Epoques du théâtre français*¹⁰⁰ – mais aucune conférence ne traite d'un autre dramaturge ou d'une autre pièce du premier XVII^e siècle. La même absence caractérise les ouvrages d'Eugène Géroze¹⁰¹ et de Désiré Nisard¹⁰² ou le précis de Ferdinand Brunetière¹⁰³ dans lequel les dramaturges « mineurs » n'apparaissent pas du tout. Enfin, le *Tableau de la littérature française*, conçu par la NRF en 1939 comme un travail synoptique sur les XVII^e et XVIII^e siècles, ne propose lui non plus aucune entrée pour ces dramaturges.

⁸³⁸ La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., tome V, section première (p. 160 à 192) et section II (p. 193 à 321).

⁹⁸ *Ibid.*, tome VI chapitre IV (p. 263 à 321) et chapitre V (p. 322 à 345).

⁹⁹ Julien Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, op. cit.

¹⁰⁰ Ferdinand Brunetière, *Epoques du théâtre français*, op. cit, p. 11-12.

¹⁰¹ La table des matières fait foi de cette absence. Ainsi, le chapitre III s'intitule : « Chapitre III. Etat du théâtre au commencement du XVII^e siècle. – Essais de Hardy. – Influence de Richelieu. – Débuts de Corneille. – Ses premiers chefs-d'œuvre tragiques. – *Le Cid*. – *Horace*. – *Cinna*. – *Polyeucte*. – Corneille poète comique. – *Le menteur*. – Système dramatique de Corneille » (Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit.) ; à part Hardy qui le précède, aucun des auteurs contemporains de Corneille n'est nommé.

¹⁰² Les dramaturges du premier XVII^e siècle sont de la même façon complètement absents du chapitre réservé au théâtre, comme le montre le sommaire : « Histoire du poème dramatique jusqu'à la venue de Corneille. - § II. Corneille, inventeur des deux principales formes du poème dramatique, donne le premier modèle de la tragédie. - § III. *Le Cid*. - § IV. Caractère général des tragédies de Corneille. - § V. Des imperfections du théâtre de Corneille, et de leurs causes. - § VI. De ce que la tragédie de Corneille laissait à désirer » (Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, op. cit.).

¹⁰³ Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'Histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898.

Le désintérêt de la critique entraîne ou seconde l'absence de réédition des pièces des contemporains de Corneille. Un bref tour d'horizon permet d'établir clairement l'oubli dans lequel ils tombent progressivement au cours du XIX^e siècle. Prenons le cas du grand succès de Mairet : *Sophonisbe*, éditée pour la première fois en 1635, connaît trois réimpressions au XVII^e siècle et trois également au XVIII^e siècle. En revanche, elle n'est imprimée qu'une seule fois au cours du XIX^e siècle, par un éditeur allemand, et il faut attendre 1945 pour que Droz réactualise le texte¹⁰⁴. *Alcionée* de Du Ryer connaît une situation exactement comparable : il compte deux éditions au XVII^e siècle, puis deux au XVIII^e siècle et plus rien jusqu'en 1930 où Henry Carrington Lancaster le tire de l'oubli¹⁰⁵.

Le silence des critiques n'est toutefois peut-être pas le pire traitement que l'on réserve aux confrères de Corneille. De fait, lorsqu'ils reconnaissent leur existence, les commentateurs optent le plus souvent pour une lecture très défavorable de leurs œuvres. Ils réduisent leur influence, minimisent leurs succès et répugnent à reconnaître leur talent. Les exemples de pages presque condescendantes écrites à leur sujet abondent : nous en citerons plusieurs, à la fois pour en constater le caractère péremptoire et pour en remarquer la dimension répétitive et parfois presque systématique. Nous procéderons selon le choix d'une lecture chronologique afin de montrer également que la progression au fil des siècles et la traversée de plusieurs conceptions critiques n'aboutissent paradoxalement pas à un regard évolutif sur les auteurs de second plan.

Le *Cours de littérature* de La Harpe, écrit à la toute fin du XVIII^e siècle et qui s'impose comme un ouvrage de référence pour les premières décennies du XIX^e siècle, s'inscrit dans le sillage ouvert par Voltaire et parle avec sévérité des dramaturges préclassiques. Il remplace toute analyse réelle par une exclamation de déploration

¹⁰⁴ Outre l'édition originale chez Pierre Rocolet en 1635, la pièce est imprimée en 1653 (Troyes, Nicolas Oudot) et deux fois en 1663 (Paris, Gabriel Quinet et Paris, Guillaume de Luyne). Les trois éditions du XVIII^e siècle sont parisiennes (P. Ribou, 1705 ; P. Gandouin, 1737 ; Grangé, 1773). Ces précisions sont apportées par Dominique Moncond'huy dans l'édition du *Théâtre Complet de Jean de Mairet*, *op. cit.*, p. 93-97.

¹⁰⁵ La pièce est publiée trois fois chez A. de Sommaville (deux fois en 1640 puis en 1655). Elle apparaît ensuite dans le second volume du *Théâtre François ou Recueil des meilleures pièces du Théâtre des anciens auteurs* (Paris, Ribou, 1705) et est reprise dans le troisième volume du *Théâtre François ou Recueil des meilleures pièces du Théâtre* de 1737 (Paris, Gandouin, 1737). Enfin, elle connaît sa première édition critique grâce à Henry Carrington Lancaster, Baltimore, The John Hopkins Press, 1930 (voir Henry Carrington Lancaster, *Pierre Du Ryer dramatiset*, *op. cit.*, p. 171).

Pour les éditions des auteurs mineurs, il faut toutefois noter l'exception que constitue Rotrou, et particulièrement de *Venceslas* (1647) : lorsqu'elle en établit le texte, Marianne Béthery note que la pièce a connu « plus de 30 éditions entre 1648 et 1907 ». Nous reviendrons sur le traitement un peu à part réservé à Jean de Rotrou par la critique.

expéditive : « Quelle distance des pièces de Scudéry, de Benserade, de Du Ryer, de Mairet, de Tristan, de Rotrou, à cette merveille du *Cid* ! »¹⁰⁶. Ce sera la seule fois de l'ouvrage en effet où Scudéry et Benserade seront nommés. Les autres auteurs bénéficient d'un traitement un peu moins lapidaire. Mairet et Tristan, apparaissant dans la section des « Poètes tragiques avant Corneille », auraient écrit avec *Sophonisbe* et *Mariane* les deux meilleures pièces de la scène française. Pourtant, ce sont surtout leurs défauts que le critique s'efforce de montrer. S'il reconnaît à *Sophonisbe* son succès et son statut de première pièce régulière¹⁰⁷, il ne laisse pas de s'étonner de la permanence de sa prospérité :

Que *Sophonisbe* ait réussi lorsqu'on ne connaissait rien de mieux, ou plutôt lorsqu'elle était meilleure que tout ce qu'on connaissait, rien n'est plus simple ; mais on demandera comment ce succès a pu durer encore cinquante ans après la lumière apportée par Corneille¹⁰⁸.

Son héros incohérent, son héroïne indécente et la « multitude des fautes grossières »¹⁰⁹ heurtent le jugement et interdisent de comprendre pourquoi, après que Corneille les a bannis du théâtre, le public parvient encore à les excuser chez Mairet. Le même étonnement se renouvelle face à la *Mariane* de Tristan :

Il convient de parler d'une autre tragédie qui eut autant de succès que *Sophonisbe*, et qui vaut encore moins ; ce qui est d'autant plus remarquable qu'elle fut jouée immédiatement avant *Le Cid*. C'est la *Mariane* de Tristan, pièce longtemps célèbre, même après Corneille, et vantée après ses chefs-d'œuvre ; tant le bon goût a de peine à s'établir¹¹⁰ !

La Harpe fait face à une faille de sa propre démonstration : les pièces valent peu, elles échouent là où réussit Corneille – et il faut notamment entendre ici la mise en place d'un théâtre régulier. Cependant, et non sans une certaine honnêteté, le critique en reconnaît le succès. Les pièces, toutes irrégulières qu'elles sont, plaisent. L'indignation qui clôt la seconde citation lui permet de résoudre cette contradiction sans remettre en cause ni le bien-fondé d'une critique jugeant une œuvre essentiellement d'après son adéquation aux

¹⁰⁶ La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 192.

¹⁰⁷ « La meilleure de ses pièces, *Sophonisbe*, imitée de celle du Trissin, eut longtemps du succès au théâtre, même après Corneille. C'est la première de nos tragédies qui offre un plan régulier et assujéti aux trois unités » (*ibid.*, p. 169).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 176-177.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 170 ; La Harpe consacre 5 pages à l'examen des fautes et des « platitudes » de la pièce (p. 176).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 178.

règles, ni le présupposé de l'incompétence des dramaturges qu'il qualifie d'« inférieurs ». Reste alors à accuser l'absence de goût, et peut-être de jugement, des spectateurs de l'époque. C'est donc par une réception défaillante qu'il explique l'enthousiasme partagé entre Corneille, Mairet et Tristan.

Dans le tome suivant du *Lycée*, Du Ryer et Rotrou ne reçoivent pas un meilleur traitement – ils sont du reste les seuls représentants des « Tragiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV », selon le titre que La Harpe donne au chapitre qui en aborde l'étude. Revenant sur les succès d'*Alcionée* et de *Scévole*, il traite le premier de « roman si froidement insensé »¹¹¹ et rend à l'autre, qui a pourtant connu un triomphe en 1644, sa juste mesure :

Scévole est dans le genre purement héroïque, que Corneille avait mis à la mode, mais que lui seul pouvait soutenir par des ressources de génie dont Du Ryer était bien loin¹¹².

L'orientation critique est, de quelque angle qu'on l'envisage, une condamnation sans appel des auteurs « mineurs » : soit les dramaturges n'ont pas réussi et ne méritent pas qu'on les mentionne ; soit leur succès est amoindri et contesté par le critique qui l'attribue au goût encore informe du public. Il n'est pas difficile d'établir de cette manière la supériorité de Corneille puis des écrivains de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Cette démonstration n'est pas propre au seul La Harpe. Les exégètes du début du XIX^e siècle la poursuivent après lui sans beaucoup plus de nuance et, est-on tenté d'ajouter, d'honnêteté intellectuelle¹¹³. Jean-Baptiste-Antoine Suard s'efforce pour sa part de revenir sur les pièces d'avant 1637 « dont plusieurs renferment des beautés, quoi qu'en très petit nombre »¹¹⁴. La critique qu'il propose de *Sophonisbe* reprend les mêmes arguments que ceux de La Harpe et emprunte pour les exprimer des formulations très condescendantes :

Une tragédie faite avant Corneille, et que l'on daigne citer encore aujourd'hui, devait être pour son temps un ouvrage d'un mérite extraordinaire. La régularité seule en faisait une nouveauté. Il ne faut pas demander si l'on y a sauvé les inconvénients que présentait la règle des

¹¹¹ *Ibid.*, p. 340.

¹¹² *Ibid.*, p. 341.

¹¹³ Il ne s'agit en aucune façon d'instruire ici le procès de la critique, mais seulement de montrer comment un positionnement de lecture peut être perpétué dans le temps et condamner à long terme des textes ou des auteurs. Un tel processus n'est d'ailleurs pas propre à une époque précise.

¹¹⁴ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, *op. cit.*, p. 163.

vingt-quatre heures, dans un sujet tel que celui de *Sophonisbe*. Pour Mairet, c'était déjà beaucoup de l'observer, et toutes les invraisemblances de sa tragédie sont contenues dans ce seul vers, le plus connu de la pièce : « Massinisse en un jour voit, aime et se marie »¹¹⁵.

Ce qui peut avoir plu dans la pièce, tente-t-il d'analyser ensuite, c'est le personnage de Scipion, annonciateur des grands personnages romains de Corneille, et peut-être la douleur profonde de Massinisse. Tout le reste, conclut Suard, ramène à Jodelle, c'est-à-dire à une tragédie où ne prévalent pas les règles et l'écriture qui seront celles du classicisme. Ce que le public a pu aimer, c'est donc seulement ce qui annonce Corneille. Consacrant ensuite quelques pages à Scudéry, Suard trouve une autre façon d'expliquer le succès d'œuvres médiocres à ses yeux. Il accuse en effet Scudéry de promouvoir lui-même ses pièces afin d'en garantir la réussite¹¹⁶. Cette dernière ne saurait en effet être attribuée à la qualité de ses textes puisque, après avoir cité quelques vers en exemple, Suard la condamne aussitôt :

Des milliers de vers semblables à ceux-ci, entremêlés de quelques-uns plus passables, et de quelques-autres plus ridicules, composaient toute la richesse littéraire de Scudéry¹¹⁷.

Une décennie plus tard, les positions de François Guizot ne sont pas différentes. A l'instar de La Harpe, il explique d'abord la médiocrité des auteurs dramatiques par le mauvais goût des spectateurs :

Avant cette époque brillante du règne de Louis XIV, dans les premières années de ce règne et sous celui de Louis XIII, c'était uniquement sur l'esprit de société qu'était fondée la littérature ; comment, dans pareil ordre de choses, au milieu d'une société encore peu éclairée, le goût aurait-il des bases fixes et solides ?¹¹⁸

Uniquement avide de nouveautés, de spectacles et de variété, le public impose aux auteurs d'écrire vite et sans se préoccuper des règles qu'acceptent déjà les autres genres littéraires.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁶ « Parmi ceux qui partagèrent les lumières dont Corneille enrichissait son siècle, il ne faut point compter Scudéry, toujours incorrigible et infatigable, et donnant tous les ans au moins une tragédie ou tragi-comédie dont il se chargeait de prôner les succès » (*ibid.*, p. 189).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹¹⁸ François Guizot, *Corneille et son temps*, *op. cit.*, p. 59. L'amélioration du goût est d'ailleurs clairement attribuée au deuxième XVII^e siècle : « L'institution de l'Académie française, l'établissement des théâtres, et un peu plus tard la protection directe de Louis XIV, furent les principales causes qui amenèrent ce grand et heureux effet » (*ibid.*, p. 94). Avant 1660, il n'y a ni règle ni ordre, donc ni bon goût, ni expression de la beauté.

Les dramaturges se plient à ses désirs et profitent de la scène pour tenter de se faire un nom :

Il est aisé de concevoir ce que devait être un théâtre livré (...) à l'ambition de tous les poètes en qui l'aspect d'une nouvelle carrière suffisait pour éveiller la présomption d'un nouveau talent. Mairet se présentait sur le théâtre à seize ans, Rotrou à dix-huit ; Scudéry y arrivait en gascon, se vantant de son ignorance¹¹⁹.

Guizot insiste à son tour sur l'irrégularité des pièces écrites, sur la bizarrerie des sujets, sur la médiocrité des styles et la *Sophonisbe* de Mairet y est encore plus durement traitée que chez ses confrères puisqu'elle est selon le critique empreinte d'une « trivialité comique à laquelle Mairet n'a su soustraire ni son intrigue, ni le ton de ses personnages »¹²⁰. Il semble décidément qu'il n'y ait rien à sauver du théâtre sous Louis XIII...

On remarque tout de même que les approches du théâtre préclassique se nuancent au fil du siècle. Georges Longhaye reprend pour l'essentiel les critiques adressées à *Sophonisbe*, mais dans un style plus indulgent. Il en dénonce le style, la composition, une lutte insuffisante entre le devoir et la passion. Mais il a l'honnêteté de reconnaître à la pièce « la simplicité naturelle de l'intrigue, la netteté vigoureuse des caractères, une certaine profondeur de l'analyse morale »¹²¹ et d'établir un jeu d'influence entre Hardy, Mairet et Corneille¹²². Emile Faguet propose de même une analyse plus juste de la pièce et qui confère à son auteur une place plus centrale, faisant de lui une pierre angulaire dans l'évolution des formes théâtrales :

Il donna en 1629 la première tragédie du XVII^e siècle qui fût vraiment conforme aux règles, et qui du reste est agréable, la *Sophonisbe*, par laquelle furent effacées toutes les *Sophonisbe* précédentes et dont s'inspirèrent toutes les *Sophonisbe* plus modernes. Mairet avait de la facilité, de l'esprit, un certain art de composition, aucun génie¹²³.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 164.

¹²¹ Georges Longhaye, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., p. 361.

¹²² « Certes ni Hardy ni Mairet n'ont donné à Corneille son fier génie ; mais ici comme partout, le don de nature s'est épanoui sous l'action des causes extérieures, et c'est plaisir autant que justice d'apprécier ce que peut devoir un Corneille à Mairet ou même au pauvre Hardy » (*ibid.*, p. 380).

¹²³ Emile Faguet, *Histoire de la littérature française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 30.

L'appréciation, mitigée dans sa clause, est malgré tout nettement moins sévère que celles qui pouvaient être formulées au début du siècle ; elle n'empêche pas Faguet de conclure que « Quand Corneille parut, nul ne s'étonna que Mairet s'éclipsât »¹²⁴, réduisant quasiment à néant la légère réhabilitation dont il avait favorisé le dramaturge en laissant entendre que les qualités de Mairet, envisageables prises isolément, ne souffrent aucune comparaison avec celles de son célèbre successeur. Le chapitre de son *Histoire de la littérature française* consacré au « Théâtre des années 1630 à 1660 » s'ouvre ainsi sur le constat d'un regain de vitalité de la scène :

Le théâtre, qui s'était un peu endormi dans les Bergeries depuis le commencement du siècle, prit une singulière activité aux environs de 1630. On y vit à la fois rivaliser Cyrano de Bergerac, Scudéry, Tristan l'Hermitte, La Calprenède, du Ryer, Rotrou, et enfin le plus grand de tous, Pierre Corneille¹²⁵.

Mais ce début enthousiaste laisse à son tour place à une analyse qui ne cesse d'établir la médiocrité des œuvres jouées. *La Mort d'Agrippine* est « assez mal faite et peut-être négligée comme construction et conduite dramatique »¹²⁶. Scudéry a « aussi peu de goût que possible ; une psychologie absolument nulle, comme du reste la plupart des hommes de son temps, et une emphase continue qui était bien dans le goût de l'époque »¹²⁷. Du Ryer est « un des ces bons auteurs, intelligents, laborieux et probes, qui ont toutes les qualités moyennes et tous les médiocres défauts de leur temps »¹²⁸. La Calprenède est toutefois mieux loti, ainsi que Tristan, reconnu doué pour le théâtre et n'ayant pas été « placé assez haut dans l'estime de la postérité »¹²⁹.

Le caractère systématique des critiques laisse craindre des habitudes de pensées, répétées d'œuvre en œuvre, plutôt qu'une réelle attention aux textes. Nous avons déjà pu constater à propos de Corneille cette propension à reprendre d'un ouvrage à l'autre des analyses, des expressions, voire un certain nombre de stéréotypes que, loin de chercher à

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 77. Scudéry souffre d'une image de mauvais stylisticien dont il peine à se départir. D'un ouvrage critique à l'autre, on réprovoque sa déplorable écriture. Suard écrit que « des milliers de vers semblables à ceux-ci, entremêlés de quelques-uns plus passables, et de quelques-autres plus ridicules, composaient toute la richesse littéraire de Scudéry » (cité plus haut) et Guizot renchérit en déclarant que « Le théâtre convenait à l'impertinence poétique de Scudéry ; c'était là qu'on croyait pouvoir se dispenser du soin, et même de la correction du style » (François Guizot, *Corneille et son temps*, *op. cit.*, p. 141).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁹ *Ibid.*

démonter, on reproduit au contraire comme faisant partie de l'inévitable cortège de l'auteur¹³⁰. On retrouve cette pratique pour ses confrères, même si leur caractère mineur laisse moins de place à la relation de clichés, ce qui permet de confirmer que ces dramaturges ne sont que très rarement étudiés pour eux-mêmes et bien plus souvent d'après l'idée préconçue qui a déjà été donnée d'eux et qu'on n'a pas la volonté de corriger.

D'un critique à l'autre, et traversant une partie du XVIII^e siècle et tout le XIX^e siècle, se répète ainsi l'idée que les deux seules pièces précédant *Le Cid* et valant la peine d'être mentionnées sont *Sophonisbe* de Mairet et *Mariane* de Tristan. Tout ouvrage comprenant un chapitre sur « Le théâtre avant *Le Cid* » déprécie les pièces grossières et immorales d'Alexandre Hardy et proposent les deux tragédies citées comme introductives du bouleversement causé par Corneille sur le théâtre français. Nous avons vu un peu plus haut ce qu'en disent La Harpe et Suard ; Gustave Lanson réhabilite pour partie le travail de Hardy, estimant qu'il ouvre la voie à la tragédie littéraire. Mais pour marquer l'apparition des règles, c'est Mairet qu'il évoque :

Celui qui les introduit réellement fut Mairet, qui n'a guère d'autre titre à notre souvenir. Il les appliqua – à peu près – dans *Silvanire*, tragi-comédie pastorale (1629). En 1631, il formula la théorie classique des unités dans la *Préface* de *Silvanire*. Enfin, en 1634, il fit jouer *Sophonisbe*, la première tragédie régulière qu'on ait donnée¹³¹.

La lecture des pièces n'évolue guère d'un siècle à l'autre ; cette permanence est confirmée par la sélection des œuvres dont on choisit de parler. Que Mairet soit cité comme l'auteur de la première tragédie régulière peut expliquer la référence systématique à sa pièce en 1634. Mais pourquoi ne jamais mentionner *Hercule mourant* de Rotrou, *La Mort de César* de Scudéry, *La Mort de Mithridate* de La Calprenède et *Lucrèce* de Du Ryer ? Ces quatre tragédies, pour ne citer qu'elles, sont des pièces réussies, exactement contemporaines de celles de Mairet et de Tristan, et s'efforçant de mettre en place les règles du théâtre avec la même volonté que les autres, *Le Cid* compris. Il est étonnant de

¹³⁰ Jules Levallois le constate lorsqu'il écrit à propos de l'influence de Voltaire sur La Harpe : « Les disciples (c'était inévitable) acceptèrent et reproduisirent, en les exagérant, les critiques du maître. En ce sens, le *Cours de littérature* de La Harpe, considéré longtemps comme une autorité presque indiscutable, a encore plus contribué que les *Commentaires* au démembrement de l'œuvre de Corneille » (Jules Levallois, *Corneille inconnu*, op. cit., p. 91).

¹³¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1896, p. 415. Un peu plus loin, résumant d'un trait la qualité dramaturgique de la période précédant Corneille, Lanson ajoute : « A la veille du *Cid*, le spectacle offre un singulier mélange d'extrême grossièreté et de recherche extravagante » (p. 417).

noter que d'ouvrage critique en ouvrage critique, les deux mêmes titres et les deux mêmes auteurs supportent à eux seuls le poids du « théâtre avant Corneille ». La conclusion qui semble s'imposer est que les exégètes ne prennent pas la peine de se pencher avec attention sur les textes et ne manifestent aucune volonté de les réhabiliter. Enclins à écarter la littérature du règne de Louis XIII, ils ne lui consacrent pas les efforts d'une relecture ou d'une révision de jugement. Cette impression de critique répétitive, qui collationne ce qui a été dit antérieurement sans lire les textes ni de tenter d'y apporter un regard nouveau, suggère que l'ombre portée de Corneille est trop grande pour que quoi que ce soit de durable et de remarquable y croisse. Elle conforte l'inamovible théorie de sa supériorité et des classiques après lui.

2. Dans l'ombre du Grand Corneille

Les quelques passages critiques que nous avons cités dans les pages précédentes ont pu donner un peu idée de ce phénomène quasi systématique qui entoure l'évocation des dramaturges préclassiques dans les études du XIX^e siècle : leurs noms sont toujours accompagnés de celui de Corneille, auquel ils ne manquent pas d'être comparés à leur défaveur naturellement. L'histoire littéraire s'autorise en effet de l'excellence de l'auteur du *Cid* pour établir unanimement la médiocrité de ses rivaux.

a. Les faire-valoir de Corneille

Lorsqu'un ouvrage se risque à l'analyse d'une pièce de Du Ryer ou de Scudéry, ce qui demeure en soi un fait assez rare, la conclusion est systématique et sans appel : le texte, mis en regard de ceux de Corneille, ne les vaut pas. Aux dramaturges du premier XVII^e siècle, uniquement lus en comparaison de leur grand rival, est refusé le droit à un jugement autonome. Les frères Parfaict, appartenant aux origines d'une pensée historique de la littérature, donnent le ton en écrivant sur *Panthée*, de Tristan l'Hermitte, pièce contemporaine du *Cid*, qu'« elle méritait un meilleur sort, en la comparant aux ouvrages du même temps (s'en excepte Pierre Corneille) » mais qu'« au reste, le fond n'en est pas heureux »¹³². On ne saurait mieux dire la médiocrité de la production théâtrale de l'époque et la faiblesse de ce qui se joue, à l'exclusion des pièces de Corneille. Lui seul offre au

¹³² François et Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, op. cit., p. 72.

théâtre des écrits de valeur et lorsque ses contemporains parviennent à captiver leur auditoire, ce ne peut être que parce qu'ils tirent des enseignements et des leçons du grand maître normand. Marmontel, qui connaît le succès de *Venceslas*, encore vivace au XVIII^e siècle, l'attribue à l'exemple de Corneille : « S'il s'éleva au-dessus de lui-même, écrit-il à propos de Rotrou ; s'il conçut une idée plus forte et plus vraie de l'action théâtrale ; s'il apprit à mettre en usage les grands ressorts du pathétique, ce fut de Corneille qu'il l'apprit : en échange de ses conseils, il en reçut de grands exemples »¹³³. Il le nomme d'ailleurs « un homme de talent sans beaucoup de génie »¹³⁴. Rotrou n'est pas le seul à n'être selon Marmontel qu'un émule de Corneille. L'analyse de *Scévole*, de Pierre Du Ryer invite au même rapprochement :

Quoique trop négligée dans son style, souvent lâche, diffus, prosaïque, sans couleur et sans mouvement, cette pièce est fort supérieure à toutes celles du même Auteur. On y reconnaît visiblement le ton que Corneille donna au Théâtre. Les caractères y sont bien dessinés et habilement contrastés. L'intérêt même en est Cornélien¹³⁵.

Il faut que la pièce ait bénéficié d'un réel succès pour que Marmontel lui reconnaisse un « intérêt cornélien », une telle analyse révélant par ailleurs combien la critique est orientée. Dans les années préclassiques, seul ce qui ressemble à Corneille, ce qui peut lui être apparenté, est digne d'attention et c'est en termes de ressemblance avec son théâtre que se comprend la réussite de telle ou telle œuvre.

Les mêmes jugements sont volontiers repris par le XIX^e siècle. L'honnêteté intellectuelle contraint Jean-Baptiste-Antoine Suard à admettre que les auteurs dramatiques du siècle de Louis XIII ont malgré tout connu quelques réussites au théâtre. Mais il les attribue sans scrupule à l'excellence de Corneille selon le principe que « la véritable production du génie, ce sont ces talents du second ordre qu'on voit toujours marcher à sa suite ». En d'autres termes, s'il existe des auteurs mineurs, c'est parce qu'un auteur majeur leur montre la voie et les invite dans son sillage. Suard explique ainsi que ces auteurs, « languiss[a]nt tant que la nuit dure », se réchauffent en présence du soleil et, « pénétrés d'un feu dont ils n'eussent pas puisé la source en eux-mêmes, ils deviennent capables de

¹³³ Marmontel, « Abrégé de la vie de Rotrou », *Chefs-d'œuvre dramatiques ou Recueil des meilleures pièces du théâtre français* [Paris, Grangé, 1773], dans *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1819-1820, p. 433.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 434.

¹³⁵ Marmontel, préface de *Scévole*, dans *Chefs-d'œuvre dramatiques*, p. vi (cité par Henry Lancaster, *Pierre Du Ryer dramatisant, op. cit.*, p. 117).

répandre une assez vive chaleur. Rotrou, dont le *Venceslas*, donné après *Héraclius*, appartient à l'école de Corneille ; Duryer, dont le *Scévole*, placé entre *Polieucte* et *Andromaque*, n'a pu conservé la réputation qu'il a méritée de son temps, servent de preuves à la gloire de Corneille »¹³⁶. La réussite de Rotrou et de Du Ryer n'est donc, en réalité, que le témoignage indirect de celle de Corneille. Georges Longhaye, pourtant plus mesuré dans sa critique, ne dit pas autre chose dans son *Histoire de la littérature du XVII^e siècle*. Il va même jusqu'à s'arranger avec la chronologie pour pouvoir attribuer à Corneille les succès de deux tragédies de Du Ryer :

Du Ryer fut aussi l'ami de Mairet et profita quelque peu de ses conseils, mais il fallut pour le tirer de la médiocrité des exemples plus grands encore ; ses meilleures pièces, *Lucrèce* et *Alcionée*, sont postérieures au *Cid*¹³⁷.

Si la première fut publiée en 1638, elle a été représentée au théâtre du Marais en 1636 et est donc antérieure à la tragi-comédie de Corneille. *Alcionée*, pour sa part, a été jouée vers le milieu de 1637 au plus tard, quelques mois après *Le Cid* : Du Ryer a pu s'inspirer de la pièce dans la conception du sujet – ce que la proximité entre les deux intrigues n'établit pas de manière certaine, part devant être faite au goût des contemporains, aux problématiques de l'époque, à l'orientation des mentalités qui jouent également dans le choix d'un sujet. L'influence est possible, mais elle ne saurait être totale, la tonalité des deux pièces et le traitement de la figure héroïque présentant par ailleurs de notables divergences. Georges Longhaye attribue à Corneille des succès qui ne lui reviennent probablement pas.

Il arrive de la même façon que le récit historiographique épouse cette partition au point de faire reconnaître leur incompétence aux dramaturges eux-mêmes. Voici ce que Paul Albert écrit après les réussites simultanées du *Cid* et des quatre pièces de la tétralogie :

Mayret [*sic*] cesse d'écrire, Scudéry va quitter le théâtre pour se noyer dans le poème épique ; l'honnête du Ryer et Rotrou rendent hommage à la supériorité de Corneille ; Richelieu va mourir. L'Académie française, après avoir deux fois éconduit le poète, lui ouvre ses portes (1646)¹³⁸.

¹³⁶ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, op. cit., p. 191-192.

¹³⁷ Georges Longhaye, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 363.

¹³⁸ Paul Albert, *La Littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1882, p. 87-88.

L'excellence de Corneille dessille les yeux de tous et semble provoquer des réactions de dépit, de remords et peut-être même un décès. Son importance dans la République des Lettres est alors telle que le reste de la production dramatique est au regard de la sienne définitivement estimée comme négligeable.

Une telle appréciation entre encore une fois en contradiction avec la façon dont le public du XVII^e siècle a reçu les pièces. *Sophonisbe*, *Alcionée*, *Le Comte d'Essex*, *Le Véritable saint Genest*, *Venceslas* ou *Cosroès* ont remporté en une décennie de vrais triomphes publics, qui pour certains se sont maintenus au fil du temps. Que le succès du *Cid* ait minimisé le leur est compréhensible tant la tragi-comédie a été ovationnée et tant elle a ensuite suscité de commentaires. Mais pour être moins parfaitement réussies, les autres pièces n'en sont pas pour autant manquées et elles mériteraient des jugements plus circonspects. Mais les critiques des XVIII^e et XIX^e siècles sont trop prévenus en leur défaveur pour leur prêter l'attention qu'elles demandent. Leurs auteurs cumulent deux désavantages : appartenir à une période qui précède le « siècle de Louis XIV » et que l'on déprécie pour établir la supériorité absolue des dernières années du siècle ; avoir été les contemporains d'une pièce devenue patrimoniale et mythique et qui, érigée en monument de la littérature française, ne peut qu'inciter à des comparaisons défavorables avec les autres textes dramatiques. Face à une œuvre que les générations successives reconnaissent pour la magnificence de son héroïsme et le sublime de sa situation dramatique et de ses vers, tout finit par faire pâle figure.

La personne de Corneille lui-même et les légendes attachées à sa biographie depuis l'époque romantique contribuent par ailleurs à creuser cet écart. Par sa prise de position pendant la Querelle et sa déclaration d'indépendance littéraire¹³⁹, Corneille s'impose comme un homme libre. Les pièces de théâtre qui le mettent en scène et les biographies qui relatent sa vie ne sont d'ailleurs pas embarrassées par la contradiction qui pourrait ressortir de la confrontation entre ce trait de caractère et la dimension de bon bourgeois, économe et père de famille, qu'on lui prête également. Quoi qu'il en soit, la liberté d'esprit et la grandeur morale de Corneille sont souvent célébrées ; elles sont accompagnées d'une forme de dédain à l'égard de ses « rivaux », esprits étroits enfermés dans les règles et incapables de mesurer l'avance de Corneille sur son temps. Leur réaction face au triomphe du *Cid* n'est le plus souvent attribuée qu'à l'envie et à la jalousie :

¹³⁹ Voir Pierre Corneille, « Excuse à Ariste », dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 779.

L'envie mêla ses clameurs aux acclamations du triomphe. La vanité de Scudéry donna le signal ; Mairet le seconda pour venger sa *Sophonisbe* éclipsée par *Le Cid* ; Richelieu donna les mains à ce complot de la médiocrité¹⁴⁰.

Les mots d'Eugène Géroze sont sévères¹⁴¹. On en trouve écho chez de nombreux critiques, comme Paul Albert qui note à son tour :

Le Franc-Comtois Mairet et le Normand gascon Scudéry, qui avaient élevé jusqu'aux astres l'auteur de *La Veuve*, prirent tout à coup, après la représentation du *Cid*, une attitude hostile (...). Ce fut le public qui sauva Corneille, non tout entier, hélas ! car des étreintes de ces pygmées le géant sortit à demi-vaincu¹⁴².

Les travaux d'Hélène Merlin ont permis d'établir avec exactitude et précision que le ressentiment des contemporains de Corneille portait moins sur le succès de la pièce que sur l'attitude de son auteur proclamant quasi simultanément son indépendance littéraire : « Un vers *Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée* a paru révéler – et résumer – l'orgueil intolérable de l'*Excuse*. C'est lui qui a servi d'étincelle et lancé la querelle »¹⁴³. En le lui reprochant, ils défendaient une conception de la République des lettres reposant sur l'autorité des Anciens et se définissant comme « *corps mystique* auquel appartiennent dans un présent intemporel les anciens et les modernes »¹⁴⁴. Corneille cherchant à s'affranchir de ce corps constitué soulève d'abord l'indignation de ses confrères et provoque leur rappel à l'ordre. En s'en prenant ensuite à l'irrégularité de sa pièce, ceux-ci mettent en avant ces mêmes règles édictées par Aristote dont se prévaudront ensuite tous les théoriciens et tous les auteurs.

Au XVII^e siècle, le respect des codes est garant de la réussite littéraire ; ce n'est plus nécessairement le cas au XIX^e siècle, au moment où l'histoire littéraire accuse en termes très condescendants les ennemis de Corneille de dépit et de mauvaise foi parce

¹⁴⁰ Eugène Géroze, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 80.

¹⁴¹ Sandrine Berregard remarque la dureté des propos tenus contre les auteurs mineurs : « Malgré un effort de rationalisation, le discours de nos critiques est empreint d'affectivité : l'admiration qu'ils nourrissent à l'égard des "grands écrivains" se traduit volontiers par un "style lyrique" ; symétriquement, le dégoût que leur inspire parfois les auteurs de "second rang" se reflète dans la violence du vocabulaire » (Sandrine Berregard, « L'exemple d'auteurs "préclassiques" redécouverts en France à la fin du XIX^e siècle : enjeux esthétiques et idéologiques », art. cit., p. 119).

¹⁴² Paul Albert, *La Littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., p. 80-81.

¹⁴³ Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 156.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 166.

qu'ils relèvent les manquements de la pièce aux règles aristotéliennes. A cette lumière, leur attitude semble alors ne témoigner qu'étroitesse d'esprit : ils auraient désigné les fautes commises par rancune. A l'évidence, la jalousie d'auteur n'est pas ici totalement à exclure ; mais elle ne peut constituer la cause unique de leur réaction. C'est faire un mauvais procès à Du Ryer, Mairet, Scudéry, Chapelain que de leur reprocher une ligne de conduite qu'on glorifiera ensuite par exemple chez l'abbé d'Aubignac ou chez l'abbé Batteux, ardents défenseurs des règles et des dogmes. L'imitation des Anciens ne saurait être valable et même nécessaire que sous le règne de Louis XIV. Pourtant, les historiens de la littérature n'épargnent pas les détracteurs de Corneille ; pas une seconde, il n'est envisagé de leur donner raison, ou simplement de chercher à découvrir des motivations plus objectives à la Querelle. Corneille, reconnu génial, *Le Cid*, reconnu mythique, détiennent la vérité. Alors les reproches adressés à ses rivaux vont jusqu'à prendre des accents méprisants, presque insultants :

Pamphlet de Scudéry ! pamphlet du Claveret de la place Royale, du Mairet de Chryséide, du Colletet de Cyminde, du Chapelain de la Pucelle, pamphlet de l'Académie elle-même ! Toutes les impuissances, toutes les jalousies, toutes les vanités s'élançèrent en un tournoiement d'oiseaux de nuit vers l'aigle planant déjà dans les hauteurs de l'empyrée¹⁴⁵.

Il n'y a pas de mots trop durs pour flétrir ceux qui ont défendu une conception de la littérature autre que celle de Corneille et qui n'ont pas bénéficié du recul de plusieurs siècles pour juger du *Cid*¹⁴⁶. Et puisque la personne de ces dramaturges est sans grandeur, leurs écrits ne sauraient avoir de valeur. La méthode critique de Sainte-Beuve, postulant que l'œuvre est reflet de la vie et de la personnalité de l'écrivain, a pu influencer également le regard du XIX^e siècle sur eux. Leur attitude envieuse et rancunière explique la médiocrité de leurs écrits. Un seul auteur semble tirer son épingle du jeu et bénéficier d'un traitement apparemment plus doux : Jean Rotrou.

¹⁴⁵ Paul Déroulède, *Conférence sur Corneille et son œuvre, op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁶ Henri Chardon les défend, ce qui est une position assez rare. Il reproche à Corneille son « Excuse à Ariste » car ses confrères s'étaient montrés bien intentionnés, notamment en écrivant des compliments sur *La Veuve* en 1632 : « il eut le tort grave de publier et de lancer à la face des poètes ses confrères, qui s'étaient montrés plein de courtoisie à son égard » (Henri Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, Paris, A. Picard, 1884, p. 107). Il est vrai que la comédie, malgré sa réussite, avait fait moins de concurrence à ses confrères.

b. Rotrou, le quatrième dramaturge

Rotrou occupe une place un peu à part dans l'histoire littéraire, s'attirant des commentaires plus cléments et ouvrant une tierce voie à la critique : s'il n'est évidemment pas à la hauteur de Corneille, il semble tout de même « supérieur à la plupart de ses contemporains »¹⁴⁷. Le deuxième XIX^e siècle, désireux d'établir une étude plus exhaustive et plus objective que celle des décennies précédentes, exhume progressivement les auteurs dramatiques déclassés ou oubliés ; l'intérêt porté à Rotrou se dessine alors prioritairement. Le premier à s'y consacrer est François Guizot en 1813. *Corneille et son temps* s'achève en effet par une section intitulée « Trois contemporains de Corneille » qui réserve un chapitre d'une quarantaine de pages à la vie de Rotrou (les deux autres traitent de Chapelain et de Scarron). Sa notice biographique est suivie cinquante ans plus tard par celles d'Ambroise Firmin-Didot qui fait paraître un article « Rotrou » dans sa *Nouvelle biographie générale* en 1863, puis par celle d'Henri Chardon en 1884. Des ouvrages critiques, analysant le théâtre de Rotrou, les complètent : trois monographies voient le jour entre 1865 et 1885 qui témoignent d'un net regain d'intérêt à son endroit¹⁴⁸. Henri Chardon, qui dresse la liste de tous les écrits qui traitent de sa vie ou de son œuvre, en déplore la petite quantité ; mais on chercherait en vain l'équivalent, à cette époque, pour Du Ryer ou Tristan. Il s'y ajoute de plus l'édition de ses œuvres complètes par Viollot-le-Duc chez Desoer en 1820, qui confirme que le XIX^e siècle le considère déjà comme un dramaturge de talent, tenant une place respectable dans le paysage dramatique français.

Les critiques font souvent preuve de bienveillance à son égard, allant jusqu'à l'éloge pour certains points précis. Le mot de Corneille rapporté par Ménage – « M. Rotrou et moi nous ferions subsister des saltimbanques »¹⁴⁹ – est rappelé à plusieurs reprises et les pratiques répétitives des exégètes s'emploient pour une fois à répercuter l'égalité de talent que Corneille déclare trouver entre ses pièces et celles de son confrère. Dans le chapitre qu'il lui consacre, Guizot propose une analyse qui révèle avant toute chose qu'il a lu ses pièces et qu'il prend la peine de formuler sur elles un jugement précis et argumenté. Si les

¹⁴⁷ Léonce Curnier, *Etude sur Jean Rotrou*, 1^{ère} édition 1885, Genève, Slatkine Reprints, 2013, p. 20.

¹⁴⁸ Ambroise Firmin-Didot, article « Rotrou », *Nouvelle biographie générale depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot éditeurs, 1863 ; Saint-René Taillandier, *Rotrou, sa vie et ses œuvres*, Paris, C. Lahure imprimeur, 1865 ; Jules Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille, L. Quarré, 1868 ; L. Person, *Notes critiques et biographiques sur Rotrou*, Paris, Cerf, 1882 ; Léonce Curnier, *Etude sur Jean Rotrou*, *op. cit.*, 1885.

¹⁴⁹ *Menagiana ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales & d'érudition de M. Ménage recueillis par ses amis tome troisième*, éd. cit., p. 306. Le bon mot est notamment rapporté par François Guizot et Henri Chardon.

appréciations de Guizot ne sont pas toujours laudatives, il écrit tout de même, à propos de *Venceslas* et de *Laure persécutée*, qu'« il est impossible, d'après ces exemples, de ne pas reconnaître dans Rotrou un talent fin et rare pour la peinture des passions tendres et des secrets mouvements du cœur »¹⁵⁰.

Les mots qui ouvrent la biographie d'Henri Chardon sont également révélateurs de l'estime dans laquelle est tenue Rotrou puisqu'il affirme dès la première page qu'il est « une de nos gloires dramatiques, une grande figure de notre histoire littéraire »¹⁵¹. La reconnaissance de son talent et la place prééminente qui est la sienne dans l'histoire du théâtre français s'imposent progressivement et se retrouvent dans les mots de Georges Longhaye qui assure que « Rotrou avait presque du génie »¹⁵² – la nuance, évidemment, n'est pas anodine. Celui que l'on se plaît à désigner comme le quatrième dramaturge du XVII^e siècle, le plus digne d'être cité après Corneille, Molière et Racine, est à la fin du XIX^e siècle un auteur lu et reconnu.

Néanmoins, l'indulgence dont il bénéficie est parfois sujette à caution et sert en réalité en sous-main la célébration de Corneille. Certains ouvrages témoignent d'une incontestable intention de réhabilitation : Saint-René Taillandier s'efforce d'établir l'action réciproque qui s'exerce entre Corneille et Rotrou¹⁵³, Henri Chardon d'éclairer avec objectivité les zones d'ombre de sa vie¹⁵⁴. Il n'en est pas de même chez Guizot, qui par son chapitre sur Rotrou met en réalité Corneille en valeur. Le titre même de l'ouvrage pouvait laisser deviner un glissement de cette nature : *Corneille et son temps* étudie l'auteur du *Cid* envisagé dans sa relation avec ses contemporains. Ceux dont Guizot choisit de parler entretiennent avec lui un rapport d'opposition ou de subordination qui les ramène sans cesse au modèle auquel on les compare. Les pages sur Rotrou s'ouvrent de fait par ces mots : « Un homme de génie a deux sortes de disciples »¹⁵⁵ ; elles placent aussitôt Rotrou dans le sillage du génie cornélien. S'il accède à la catégorie de ceux qui savent s'affranchir de leur maître et conserver une forme d'originalité, il n'en demeure pas moins parmi les

¹⁵⁰ François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 401.

¹⁵¹ Henri Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, op. cit., p. 5-6.

¹⁵² Georges Longhaye, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., p. 80.

¹⁵³ Sa conférence du 3 juin 1864 reconnaît ainsi qu'« il n'est pas facile de marquer exactement ces échanges réciproques. C'est un va-et-vient continu » (rapporté par Luc Fraise, *Les Fondements de l'Histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, op. cit., p. 302).

¹⁵⁴ L'introduction s'achève ainsi sur un avertissement au lecteur de ce qu'il ne trouvera pas dans les pages à suivre une vie complète de Rotrou dans la mesure où des pans entiers de son existence demeurent encore obscurs.

¹⁵⁵ François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 363.

écrivains dont le talent ne s'épanouit que grâce à un glorieux modèle : « Rotrou, depuis longtemps auteur dramatique sans inspiration, se montra poète après avoir entendu Corneille »¹⁵⁶.

La suite du chapitre fait alterner quelques éloges – nous en avons donné exemple plus haut – avec des comparaisons défavorables à Rotrou¹⁵⁷. Jean-Claude Vuillemin en rend compte dans l'article qu'il écrit à propos de la réception critique de Rotrou. « Dans un désir évident de braquer les feux de la rampe sur l'auteur du *Cid*, Guizot ne ménage guère Rotrou dans une étude consacrée en fait à la gloire de Corneille »¹⁵⁸, démontre-t-il en postulant de la part du critique une admiration pour Corneille telle qu'elle utilise tout ce qui est en son pouvoir pour en servir la célébration. Le nom de Corneille apparaissant à toutes les pages de ce chapitre sur Rotrou invite à donner raison à Jean-Claude Vuillemin : Rotrou, même lu, même étudié, est encore un prétexte à montrer la grandeur de Corneille.

François Guizot n'est pas le seul, il s'en faut, à lire Rotrou à l'ombre de Corneille. La Harpe, recevant *Venceslas* comme la seule pièce valable de Rotrou, s'était déjà attaché à montrer ce qu'elle devait au théâtre cornélien. Il en admettait la réussite des personnages, mais déclarait que l'acte V n'était qu'une « imitation maladroite du *Cid* »¹⁵⁹. Sainte-Beuve, après Guizot, rappelle à son tour l'infériorité de Rotrou par rapport à Corneille : « Rotrou est de beaucoup inférieur à Corneille ; mais quand il monte, c'est dans le même sens et sur les mêmes tons : il aide à mesurer l'échelle »¹⁶⁰. Léonce Curnier ne fait pas autre chose lorsqu'il organise la composition de son *Etude sur Jean Rotrou* selon l'articulation suivante : « Les pièces de Rotrou avant *Le Cid* » (chapitre 3) et « Les pièces de Rotrou après *Le Cid* » (chapitre 4), insinuant que la tragi-comédie de son compatriote normand sert de ligne de partage à toute l'œuvre de Rotrou.

A Rotrou ainsi qu'à ses contemporains, il est souvent reproché une trop grande irrégularité et une langue fautive. Son français, encore archaïque, subit les influences de l'espagnol et de l'italien et donne lieu à des tournures maladroitement. Des exemples en sont relevés avec une pointe d'amusement ; Corneille lui-même, il est vrai, aura à s'en défendre

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 365. L'idée des facultés assoupies qui se réveillent à la voix du génie est pareillement exprimée chez Suard (voir Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, *op. cit.*, p. 192 et suivantes).

¹⁵⁷ « Les tragédies anciennes imitées par Rotrou annoncent, de même que ses comédies, un talent qui avait besoin d'être soutenu, mais qui, du moins, savait se servir des appuis auxquels il avait recours. Il n'y faut point chercher l'art de la composition, art qui, à cette époque, ne fut entrevu que du seul Corneille » (*ibid.*, p. 383).

¹⁵⁸ Jean-Claude Vuillemin, « Réception critique d'une dramaturgie baroque : le théâtre de Jean Rotrou », *Revue d'histoire du Théâtre*, 1990/3, p. 244.

¹⁵⁹ La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne tome VI*, *op. cit.*, p. 337.

¹⁶⁰ Sainte-Beuve, *Port-Royal tome I*, *op. cit.*, livre I, chapitre 7, p. 202.

dans les *Commentaires* de Voltaire¹⁶¹. Ces griefs viennent majoritairement de ce que les exégètes jugent l'œuvre de ces auteurs d'après une esthétique classique qui leur est postérieure. En effet, quand Rotrou compose l'essentiel de son œuvre, ces règles commencent à être théorisées ; il semble donc prématuré de lui reprocher de n'être pas « assez classique », d'autant que les critiques s'accordent simultanément à reconnaître en lui un précurseur de ce courant littéraire. Les auteurs « mineurs » appartiennent dans l'histoire littéraire à ce que Sandrine Berregard nomme, selon une heureuse formule, « l'antichambre du classicisme »¹⁶². A la fois préclassiques et jugés à l'aune des critères d'un courant qu'ils précèdent, ils occupent une position transitive dans la chronologie littéraire.

Dans le cas de Rotrou, la critique en fait état malgré elle. D'abord perçu comme un exact contemporain de Corneille¹⁶³, il est assimilé par le XVIII^e siècle à une période antérieure : « C'est pourtant le XVIII^e siècle qui va trancher dans la chronologie en posant fermement Rotrou en précurseur de Corneille »¹⁶⁴. Ce recul temporel s'accompagne d'une nette dépréciation dans la réception, puisque le jugement d'abord favorable au XVII^e siècle laisse place à des critiques sur la forme désordonnée de son théâtre et sur l'accent suranné de son langage. C'est à l'évidence en comparaison avec l'« ordre » et la « pureté » classiques établis comme normes littéraires que les pièces de Rotrou sont désormais évaluées¹⁶⁵. Le dramaturge se retrouve dans une position complexe et forcément à son désavantage : soit il est antérieur à Corneille – ce que signifie l'anecdote de l'appellation « mon père » que nous allons évoquer – et il appartient à une décennie où la littérature est

¹⁶¹ Ainsi, pour *Le Cid*, on lit à propos des vers « Allons, mon âme » et « Allons, mon bras » (I, 7, v. 331 et 341) le commentaire suivant : « nous ne sommes plus dans un temps où l'on parle à son bras ou à son âme » (Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, éd. cit., tome II, p. 96) ; de même, la question de Rodrigue : « Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu / La vaillance et l'honneur de son temps ; le sais-tu ? » (II, 2, v. 401-402) attire le commentaire : « Le comte répond : *peut-être*, mais c'est mal répondu... Cette faute est de l'espagnol » (*ibid.*, p. 96). La maladresse de la langue est encore condamnée III, 6 : « Et vous m'osez pousser à la honte du change » (III, 6, v. 1072) dont Voltaire dit « Le mot de *pousser* n'est pas noble » (*ibid.*, p. 102) ou IV, 5 : « Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus » (IV, 5, v. 1349) car « on peut observer qu'*avoir le dessus des ennemis* est une expression trop populaire » (*ibid.*, p. 103). Les remarques sont nombreuses, *Le Cid* demeurant malgré tout la pièce la moins sévèrement jugée par Voltaire.

¹⁶² Sandrine Berregard, « L'exemple d'auteurs « préclassiques » redécouverts en France à la fin du XIX^e siècle : enjeux esthétiques et idéologiques », art. cit., p. 124.

¹⁶³ C'est ce qu'établissent Sorel dans sa *Bibliothèque française* et Fontenelle dans sa *Vie de Corneille* : « Le Ministère du Cardinal de Richelieu enfanta donc en même temps les Corneille, les Rotrou, les Mairet, les Tristan, les Scudéry, les Du Ryer, outre quelques vingt ou trente autres » (Fontenelle, *Vie de Corneille*, op. cit., p. 85).

¹⁶⁴ Emmanuelle Mortgat-Longuet, « Le Théâtre de Rotrou. Images de Rotrou dans l'historiographie du théâtre français (1674-1750) », dans *Littératures classiques. Le théâtre de Rotrou*, op. cit., p. 289.

¹⁶⁵ Jean-Claude Vuillemin, « Réception critique d'une dramaturgie baroque : le théâtre de Jean Rotrou », art. cit., p. 258.

encore grossière, soit il lui est contemporain ou postérieur et ne peut occuper à ce titre qu'une position de disciple. Cette instabilité chronologique explique les difficultés auxquelles se confrontent les critiques : « Pour nous, Corneille est moderne et Rotrou ancien ; et l'on ne peut s'accoutumer à penser que *Venceslas* soit postérieur aux plus belles pièces de Corneille »¹⁶⁶.

Ni Rotrou ni ses confrères ne sont jugés pour eux-mêmes, mais toujours en rapport avec l'esthétique classique de Racine ou le génie de Corneille. Ces rapprochements garantissent la qualité de leurs œuvres, qui ont des modèles incontestables, tout en en dénonçant les faiblesses : elles ne parviennent jamais au niveau de ce qu'elles imitent. Elles établissent surtout la primauté des auteurs « Louis XIV » et de Corneille. Il est d'ailleurs à se demander si les études biographiques ne procèdent pas de la même intention. Parmi les anecdotes récurrentes de la vie de Rotrou, deux au moins se rapportent à Corneille lui-même. La première, que nous venons d'évoquer et qu'Henri Chardon rejette avec énergie, est celle relatant l'habitude prise par l'auteur du *Cid* d'appeler son confrère « mon père ». « Corneille eut la déférence de l'appeler *son père*, parce qu'il n'était entré qu'après lui dans la carrière du théâtre », raconte déjà La Harpe¹⁶⁷, relayant par ses mots ce que l'on trouve avant lui chez les frères Parfait ou chez Voltaire, et annonçant les récits de Sainte-Beuve¹⁶⁸, d'Ambroise Firmin-Didot, de Jules Jarry¹⁶⁹ ou encore de Léonce Curnier¹⁷⁰. La manifestation de respect de Corneille repose sur une explication purement chronologique. Sous-tend-elle qu'il ne pouvait y avoir du premier au second aucun autre motif de déférence ? C'est ce qu'affirme Guizot qui récuse l'anecdote en arguant que le surnom viendrait des principes dramatiques que Rotrou aurait enseignés à son confrère¹⁷¹ : « mais quels étaient donc ces principes connus de Rotrou et ignorés de Corneille ? »,

¹⁶⁶ Jean-Baptiste-Antoine Suard, *Mélanges de littérature*, op. cit., p. 165.

¹⁶⁷ La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 192.

¹⁶⁸ « Corneille avait beau le tirer en avant et lui dire *mon père*, Rotrou s'obstinait à rester à sa place et se contentait, fils ou frère, de l'honneur de la lignée » (Sainte-Beuve, *Port-Royal tome I*, op. cit., p. 202). L'anecdote apparaît également dans le *Panorama de la littérature française*, op. cit., p. 412.

¹⁶⁹ Ambroise Firmin-Didot, « Rotrou », art. cit. et Jules Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, op. cit., 1868.

¹⁷⁰ « Corneille, plus âgé que lui de trois ans, [l']appelait *son père*, parce qu'il lui avait ouvert la voie en le précédant dans la carrière dramatique, parce qu'il avait été son précurseur, son initiateur, avant de devenir son disciple » (Léonce Curnier, *Etude sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, op. cit., p. 2).

¹⁷¹ C'est en effet la position du XVIII^e siècle : « Il avoit appris les principes de son art de Sebastien Hardy, qui a donné tant de mauvaises pieces de Theatre ; et il se fit un plaisir d'instruire à son tour le grand Corneille, qui eut toujours beaucoup de vénération pour lui, et ne cessa jamais d'estimer le *Venceslas* et le *Cosroès* » (Niceron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la République des lettres*, Paris, Briasson, 1729-1745, t. XVI (1731), p. 93, cité par Emmanuelle Mortgat-Longuet, « Images de Rotrou dans l'historiographie du théâtre français (1674-1750) », art. cit., p. 289).

s'étonne-t-il¹⁷². Henri Chardon puis Robert Garapon rappellent quant à eux qu'on ignore tout des relations entre les deux hommes et que l'anecdote montée en épingle pourrait bien n'être qu'une légende¹⁷³.

L'autre anecdote biographique aux résonances cornéliennes touche à l'extrémité de la vie de Rotrou. Ayant acheté la charge de lieutenant particulier du bailliage de Dreux, il s'y rend en 1650 malgré la maladie contagieuse qui sévit alors. Ses amis et sa famille ont beau lui faire part du danger, il déclare que son devoir l'engage à demeurer où sa charge l'appelle. Il reste donc, « et dans ces moments qui ne laissent sentir à une âme naturellement élevée que ce qu'elle a de noble et de bon, il se dévoue sans hésitation et sans ménagement à ce qu'exigent et le bien public, et le soin de chaque individu »¹⁷⁴. Rotrou meurt le 27 juin 1650 et la critique relate son décès en termes cornéliens. Sainte-Beuve parle d'un « acte héroïque » qui couronne sa vie¹⁷⁵ ; Henri Chardon pour sa part n'hésite pas à rapprocher explicitement la mort de Rotrou de celle des héros tragiques :

La mort, en le frappant en pleine maturité, vint arrêter l'essor de son génie. Ne le regrettons cependant pas trop pour Rotrou. Sa noble fin a singulièrement relevé sa vie. Celui qui avait placé de si beaux accents dans la bouche de Saint-Genest courant, avec tant d'héroïsme et de grandeur, à la mort, à la gloire, sut lui-même, à l'exemple de ses héros et du martyr chrétien qu'il avait si tragiquement mis en scène, mourir noblement et sans phrase, quand il plut à Dieu¹⁷⁶.

¹⁷² François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 369.

¹⁷³ Robert Garapon, « Rotrou et Corneille », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1950, p. 385-394. « On sait d'abord ce qu'il faut penser de la légende de Corneille appelant Rotrou "son père", et de Rotrou défendant Corneille, seul contre tous ses confrères, durant la Querelle du *Cid* » (p. 385). Il en va de même de l'attitude de Rotrou pendant la Querelle du *Cid*. Seul parmi les auteurs de l'époque, il aurait conservé à l'égard de Corneille une attitude admirative et se serait gardé d'exprimer le dépit ou l'envie dont on accuse Mairet ou Scudéry. Sainte-Beuve l'affirme : au XVI^e siècle, Marlowe admire Shakespeare sans le jalouser ; au XVII^e « Rotrou fit de même devant Corneille » (Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*, Paris, Raymond Bocquet, 1841, p. 13). Henri Chardon met en doute une telle magnanimité : « Quel fut donc le rôle de Rotrou dans la querelle du *Cid* ? C'est ici qu'on se trouve en présence d'une légende, tellement accréditée et si profondément ancrée dans notre histoire littéraire, qu'il n'y a guère lieu d'espérer qu'on puisse l'éliminer d'un seul cours de littérature, ou simplement faire consentir la critique à la discuter. D'après cette légende, aussi tenace que si elle était gravée sur l'airain, Rotrou n'a pas imité les anciens amis de Corneille qui l'ont attaqué par jalousie au lendemain du succès du *Cid* ; bien plus, il n'est resté ni indifférent ni neutre dans la lutte, il a défendu Corneille contre ses adversaires. Il l'a soutenu envers et contre tous, contre le Cardinal lui-même ; que dis-je, il a été seul à le défendre. *Io contra todos, todos contra io*, lui font dire à ce propos tous ses panégyristes » (Henri Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, op. cit., p. 119).

¹⁷⁴ François Guizot, *Corneille et son temps*, op. cit., p. 403.

¹⁷⁵ Sainte-Beuve, *Port Royal tome I*, op. cit., p. 221.

¹⁷⁶ Henri Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, op. cit., p. 175.

Que la vie l'emporte sur l'œuvre signifie bien, encore une fois, la place mineure accordée à Rotrou par la critique, même sous la plume d'un homme apparemment désireux de le sauver de l'oubli. Sa mort héroïque semble le rapprocher davantage de Corneille que ses écrits et réinvestit dans le texte biographique le rapprochement permanent dont Rotrou a été victime pour l'analyse littéraire de son théâtre.

L'étude des critiques consacrées aux auteurs « mineurs » révèle ainsi une position relativement continue. Malgré les différentes écoles de l'histoire littéraire, malgré les influences du Romantisme ou de la critique universitaire de la III^e République, la même analyse revient et distingue les dramaturges classiques d'une part – ceux dignes d'être enseignés dans les classes – et les écrivains mineurs d'autre part. Les critères de jugement évoluent et ne sont pas toujours identiques : l'universalité de la beauté, privilégiée par la critique des Lumières et au début du XIX^e siècle, cède progressivement la place à l'importance de la mise en contexte, de la valeur morale de l'œuvre et du lien réciproque à établir entre l'auteur et sa société. Cependant, la hiérarchisation des auteurs reste la même. Au sommet se trouvent les écrivains modèles : pour le théâtre du XVII^e siècle, invariablement, Corneille, Molière, Racine. Après eux, les écrivains *symptomatiques* ou *typiques* : ceux qui reflètent l'histoire et la société de leur temps, en ne présentant plus une image littéraire parfaite mais un état évolutif de la littérature. Les grands noms illustrent un courant figé dans les perfections de ses règles ; les mineurs dessinent une transition d'une esthétique à l'autre, d'un courant de pensée à l'autre. Ils assurent les jointures de l'histoire littéraire et sont étudiés à l'aune de leur place dans sa chronologie :

Les écrivains mineurs enfin seront examinés, on le verra déjà chez Saint-René Taillandier, mais surtout chez Lanson, pour leur signification historique, c'est-à-dire comme reflet particulièrement fiable de l'histoire, instrument de connaissance qui se substitue totalement à un jugement de valeur esthétique¹⁷⁷.

Le texte est second. C'est ce qui explique qu'il soit peu ou mal lu et que soient véhiculés un certain nombre de stéréotypes sur la composition des pièces ou leur style d'écriture. Ce qui importe en réalité n'est pas leur œuvre en tant que telle, détachée de son contexte d'écriture et analysée pour elle-même ; mais c'est sa résonance avec les autres écrits et les

¹⁷⁷ Luc Fraisse, *Les Fondements de l'Histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, op. cit., p. 88.

avancées que le travail respectif de leurs auteurs permet à la littérature. L'intérêt que présente Rotrou est à la fois qu'il annonce un renouveau du théâtre en se détachant du *modus operandi* de la dramaturgie de la Renaissance incarnée par Jodelle ou Garnier et qu'il ouvre la voie vers la régularité classique. Son œuvre elle-même, ses choix d'auteur, ses pratiques d'écrivain, l'originalité de son style, ne comptent pas.

Les rares pièces des confrères de Corneille citées sont celles qui vont dans le sens d'un apport esthétique, comme *Sophonisbe*, première tragédie régulière. La critique se concentre sur des données historiques au détriment de l'étude littéraire. Les commentateurs du XIX^e siècle, en tournant le dos à l'étude rhétorique, en abandonnent les méthodes et les retournent. Si les rhéteurs isolaient dans une œuvre, chez un auteur, les parties dignes d'être commentées à la lumière des règles et d'un idéal esthétique prédéfini¹⁷⁸, les historiens de la littérature au contraire examinent l'œuvre entier et le contexte historique sans plus s'intéresser aux détails et aux particularités. Le jugement esthétique devient alors une attitude critique obsolète. Du point de vue historiographique, l'analyse s'affine et gagne en précision dans l'étude de l'évolution des genres et des courants de pensée et d'écriture. Mais du point de vue purement esthétique, il est à craindre qu'une forme d'imprécision invite à la répétition des stéréotypes, jugés suffisants pour rendre compte d'une œuvre ; plus encore, que les auteurs modèles – restés tels dans l'histoire littéraire comme aboutissement des évolutions et des transitions – imposent seuls leur esthétique. Corneille et son *Cid* sont ainsi paradigmatiques du « nouveau théâtre » annoncé depuis une décennie mais surgissant définitivement par le coup d'éclat de 1637. Si l'on poursuit la logique d'une telle lecture, ces dramaturges phares vont imposer de la même façon leurs idées et leur éthique et c'est ainsi que, faute de textes rivaux réellement opposés aux siens, les écrits cornéliens donnent une image que l'on pense unique et définitive de l'héroïsme du premier XVII^e siècle.

¹⁷⁸ On se souvient d'Houdar de la Motte célébrant chez Corneille le génie des parties et la faiblesse du tout : « Voilà précisément comme je pense de Corneille. Je me fais honneur d'avouer toute mon insuffisance auprès d'un génie si rare ; & si l'on m'en croit, on sera bien loin d'imaginer que j'ai voulu lutter à cet égard contre un si grand maître : mais il n'en est pas de même de ses pièces en particulier. Peut-être n'y en a-t-il point d'absolument parfaite ; & voici, ce me semble, deux raisons qui doivent y avoir laissé des défauts, même considérables » (Houdar de la Motte, « Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'*Œdipe* », dans *Textes critiques*, éd. cit., p. 675).

3. Réhabiliter les auteurs « mineurs » : le regain d'intérêt de la critique

Malgré un courant majoritairement rétif à l'égard des *minores*, plusieurs voix s'élèvent au rebours de cette sévère unanimité et s'efforcent de rendre leur juste place à ces écrivains. Si ces tentatives sont marginales jusqu'à la fin du XIX^e siècle, elles prennent davantage d'ampleur ensuite, au point d'inverser la tendance critique et d'imposer la redécouverte des dramaturges contemporains de Corneille.

Le premier exégète à refuser une telle hiérarchisation est vraisemblablement Louis-Sébastien Mercier, dont nous avons déjà entrevu les conceptions innovantes en termes d'historiographie littéraire. Ce qu'il défend est la réhabilitation d'une période – le règne de Louis XIII – plus que celle d'auteurs particuliers ; mais il aboutit ainsi à rappeler l'importance dramaturgique d'auteurs habituellement plutôt décriés :

Jodelle, Garnier, Hardy, Mairet, Tristan, Rotrou sont les vrais fondateurs de notre scène : c'est une vérité incontestable. Ils ressuscitèrent les premiers les sujets antiques, et ne pouvant faire mieux ils donnèrent *la Cléopâtre captive*, *la Didon qui se tue*, *la Phèdre amoureuse*, *la Troade*, *l'Antigone*, *l'Hercule mourant*, etc. Nos grands maîtres ont suivi le même plan : les ressemblances sont frappantes ; leur génie, leur goût, leur style, leur élégance ne les ont point rendus créateurs ; on aperçoit chez eux la même coupe, le même ton de dialogue, la même marche, les mêmes dénouements, et à leur exemple beaucoup plus de paroles que d'action. Ils ont été copistes, comme leurs prédécesseurs. Ils ont su écrire, peindre, intéresser ; mais ils n'ont point déployé une verve originale : ils ont composé avec leurs bibliothèques, et non dans le livre ouvert du monde¹⁷⁹.

C'est bien dans l'idée d'une continuité chronologique que la qualité de Mairet, de Rotrou et de leurs confrères est rappelée ; leurs œuvres ne sont pas étudiées pour elles-mêmes, mais servent à composer une ligne temporelle continue entre le théâtre du XVI^e siècle et celui des Lumières qui rendent aux classiques une place plus juste et moins déterminante. Corneille et Racine, déclare Mercier, sont ainsi tributaires des avancées et des réflexions de leurs prédécesseurs.

Le premier XIX^e siècle, nous l'avons vu, ne s'inscrit pas dans une telle analyse et il faut attendre les années 1860 pour que l'on s'intéresse à nouveau aux auteurs secondaires qui forment le liant de l'histoire littéraire. Saint-René Taillandier exhume Rotrou pour ce qu'il apporte à l'analyse du contexte théâtral des années 1630-1640, époque préparatoire

¹⁷⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 1134.

de la grande époque classique. Nous savons que le désir nouveau d'éclairer la littérature par la connaissance du contexte n'efface pas complètement encore les réflexes de lecture : Rotrou permet de mieux comprendre Corneille et Racine à qui on reconnaît une primauté indiscutable – car indiscutée – en matière esthétique. Les noms des dramaturges sortent de l'oubli ; leurs œuvres y restent pour partie. En consacrant deux pages mitigées à Rotrou, Gustave Lanson s'inscrit dans cette même dynamique : il entend réhabiliter un auteur qui « a du talent »¹⁸⁰ mais il rappelle constamment la moindre réussite de Rotrou par rapport à Corneille¹⁸¹.

Ce sont les années 1950 qui vont permettre qu'enfin les textes de ces pièces préclassiques soient relus et analysés avec davantage d'objectivité, ou tout au moins de bonne volonté. Jean Rousset est en grande partie l'artisan de ce regain d'intérêt. Les conceptions de *La Littérature de l'âge baroque en France*¹⁸² reposent sur une révision de notre périodisation. Analysant un faisceau de thèmes et de pratiques concordantes mais ne ressemblant pas à celles du préclassicisme ou du classicisme, Rousset impose de repenser l'histoire littéraire selon la coexistence de deux mouvements :

Il y avait là un moyen fécond d'enrichir notre vue traditionnelle du XVII^e siècle en même temps que d'expliquer certains courants et certains poètes dont Lanson ne sait que faire¹⁸³.

L'esthétique baroque n'est pas nécessairement celle dans laquelle les dramaturges mineurs s'inscrivent ; mais le renouvellement des cadres historiographiques proposé par Jean Rousset invite par effet de ricochet à s'intéresser à tous les auteurs oubliés jusque-là faute de s'intégrer dans des structures chronologiques trop rigides. La tendance critique formulée par Rousset obéit du reste à une volonté plus large de réhabilitation : dès 1950 en effet, Raymond Lebègue rédige un article intitulé « Rotrou, dramaturge baroque »¹⁸⁴ dans lequel il montre la prééminence de l'action et des péripéties sur l'étude des caractères, en mettant en valeur les jeux de scène et le goût du spectaculaire de Rotrou. L'article – et c'est un fait nouveau – ne compare jamais son esthétique à celle des classiques, ne cherche pas à

¹⁸⁰ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 437.

¹⁸¹ « Rotrou est à lire, même après Corneille. D'abord égaré dans les extravagances tragi-comiques, il s'est assagi, mûri, élevé, grâce surtout aux exemples que lui fournissait son grand rival » (*ibid.*, p. 438).

¹⁸² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁴ Raymond Lebègue, « Rotrou, dramaturge baroque », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, oct-déc. 1950, p. 379-384.

comprendre Rotrou d'après les règles ni d'après Corneille dont il déplore la gloire étouffante pour les écrits de ses rivaux. Il s'agit d'une des premières études à lui être entièrement et exclusivement consacrée¹⁸⁵.

La deuxième moitié du XX^e siècle montre un intérêt réel pour l'œuvre de Rotrou, préparé par quelques précurseurs de la fin du XIX^e, comme Georges Longhaye qui annonce ce redressement décidé en manière de réaction, « parce qu'on ne le lit guère, d'abord, au lieu que les maîtres sont dans toutes les mains »¹⁸⁶. Le XX^e siècle répond d'abord au vœu de Raymond Lebègue que l'auteur soit davantage publié¹⁸⁷ : l'édition du *Théâtre du XVII^e siècle* de Jacques Schérer, traduisant la volonté de rééditer des textes méconnus, accorde six pièces à Rotrou : *La Bague de l'oubli*, *La Belle Alphrède*, *Laure persécutée*, *Le Véritable saint Genest*, *Venceslas* et *Cosroès*¹⁸⁸. Le *Saint Genest*, qui constitue l'une des pièces les plus appréciées de Rotrou, a déjà bénéficié pour sa part de deux publications¹⁸⁹ ; il en connaîtra encore plusieurs¹⁹⁰ et figurera même en 2008 au programme de l'agrégation de lettres. La pièce est également jouée à la Comédie-Française en 1988. Quant à la critique, elle s'intéresse désormais à l'ensemble de l'œuvre de Rotrou et les études se multiplient, comme en témoignent celle de Jacqueline Van Baelen, *Rotrou, le héros tragique et la révolte*, en 1965 (Paris, Nizet), celle de Jacques Morel, *Jean de Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté* en 1968 (Paris, Armand Colin) ou encore celle de Stéphane Macé et Jean-Yves Vialleton, *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité*, en 2007 (Paris, PUF). L'article de Jean-Claude Vuillemin de 1993, « Rotrou est à lire »¹⁹¹, indique le retour d'intérêt dont bénéficie alors le dramaturge tout en déplorant encore la trop grande méconnaissance de son œuvre.

¹⁸⁵ Trace d'une critique en évolution, le même volume de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* publie un article de Robert Garapon intitulé « Rotrou et Corneille » et qui revient, à travers trois comparaisons d'œuvres, sur les liens entre les deux auteurs, établissant encore la supériorité de Corneille.

¹⁸⁶ Georges Longhaye, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., p. 380.

¹⁸⁷ « Ses œuvres complètes sont introuvables. Une seule de ses pièces, *Cosroès*, a fait l'objet, en ces quarante dernières années, d'une édition savante. (...) Puisque la curiosité des lettrés se porte actuellement sur le baroque, les pièces de Rotrou devraient sortir de l'oubli où, depuis plus de deux siècles, elles sont plongées » (Raymond Lebègue, « Rotrou, dramaturge baroque », art. cit., p. 384).

¹⁸⁸ *Théâtre du XVII^e siècle*, tome I, éd. cit.

¹⁸⁹ Edition R. W. Ladbrough, Cambridge University Press, 1954 et édition E.-T. Dubois, Genève, Droz, 1972.

¹⁹⁰ Edition José Sanchez, Mont-de-Marsan, José Feijoo, 1991 ; édition François Bonfils et Emmanuelle Hélin, Paris, Garnier-Flammarion, 1999 ; *Théâtre complet 4*, édition Alice Duroux, Pierre Pasquier, Christian Delmas, Paris, STFM, 2001, etc.

¹⁹¹ Jean-Claude Vuillemin, « Rotrou est à lire », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tubingen, 1993, vol. XX, n°38, p. 273-284.

Les autres auteurs ne sont pas en reste : Tristan, Mairet, Du Ryer et Scudéry bénéficient à leur tour d'éditions savantes et d'ouvrages critiques entièrement consacrés à leur œuvre. Ainsi, pour ne citer que lui, Pierre Du Ryer se voit remis au goût du jour par le précurseur Henry Lancaster qui écrit en 1912 *Pierre Du Ryer Dramatist*¹⁹². Une thèse est consacrée à l'écrivain en 1967¹⁹³, puis deux ouvrages fondateurs pour la compréhension critique de Du Ryer : *Pierre du Ryer and His Tragedies : From Envy to Liberation* de James Gaines¹⁹⁴ et le numéro de *Littératures classiques : Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur*¹⁹⁵ rassemblant autour de lui l'analyse de nombreux exégètes. Signalons l'article de Marc Escola, « Simplicité d'*Alcionée* : notes sur une notion difficile », qui déplore que Du Ryer soit systématiquement lu à la lumière du classicisme ou en comparaison avec Racine¹⁹⁶.

Antoine Adam réhabilite aussi le groupe des auteurs mineurs si décriés jusqu'alors :

On serait tenté maintenant de passer vite et d'oublier qu'au temps de Corneille, toute une pléiade d'écrivains estimables, Mairet, Tristan, Rotrou, Scudéry, Du Ryer, Benserade, La Calprenède ont, eux aussi, composé des tragédies, charmé leurs auditoires, obtenu des succès¹⁹⁷.

Progressivement, la critique rend justice à ces *minores* ; elle s'insère dans un processus, amorcé au XIX^e siècle, de compréhension des auteurs d'après un contexte historique et littéraire. Dans cette mesure, pour comprendre Corneille – qui demeure encore le grand auteur du siècle de Louis XIII – est admise la nécessité de connaître le groupe de confrères qui, comme lui, s'efforcent de renouveler le théâtre et qui laissent transparaître dans leurs travaux les orientations d'une esthétique en constante évolution. Les auteurs et les œuvres sortis de l'oubli engagent à présent à nuancer également les grandes lignes d'analyse de la littérature et même de la société du premier XVII^e siècle, dont les textes sont le reflet. Dans le domaine qui nous occupe, l'image du personnage, et plus particulièrement du héros, demande une réappréciation. Si Corneille n'est plus le seul dramaturge pris en compte, si

¹⁹² Henry Carrington Lancaster, *Pierre du Ryer Dramatist*, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1912.

¹⁹³ N. Doubins, *The Tragedy of Pierre Du Ryer (1636-1646)*, Thèse, Univ. of California, Los Angeles, 1967.

¹⁹⁴ James Gaines, *Pierre du Ryer and His Tragedies : From Envy to Liberation*, Genève, Droz, 1988.

¹⁹⁵ *Littératures classiques : Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur*, Dominique Moncond'huy (dir.), printemps 2001, n°42.

¹⁹⁶ Marc Escola, « Simplicité d'*Alcionée* : notes sur une notion difficile », dans *Littératures classiques : Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur*, op. cit., p. 197-219.

¹⁹⁷ Antoine Adam, *Histoire de la littérature du XVII^e siècle tome I*, op. cit., p. 544. Antoine Adam les regroupe dans un chapitre intitulé « La tragédie de 1635 à 1642 » (tome I, p. 544-549).

ses pièces sont replacées dans un ensemble et ramenées à une plus juste mesure, la représentation de l'héroïsme théâtral ne doit-elle pas elle aussi être amendée ? Rodrigue, longtemps jugé comme l'archétype du héros de son époque de création, au point d'apparaître parfois non plus comme un personnage mais comme un être réel, est-il vraiment le reflet de toutes les figures héroïques portées sur le théâtre ? En ouvrant son champ de réflexion, en élargissant son corpus, la critique semble nous amener à reprendre certains schémas, à corriger certaines images et à envisager que le personnage du Cid ne soit finalement peut-être pas caractéristique de la littérature et de l'éthique de son époque de création.

B. GRANDEUR ET MISERE DU HÉROS TRAGIQUE

Afin de mieux définir le rôle de Rodrigue dans l'élaboration de l'image du héros sous le règne de Louis XIII, nous allons nous intéresser à présent aux autres protagonistes de la même époque et essayer de définir, par la lecture des textes et par les quelques éléments de critique qui existent à leur sujet, ce qui caractérise le personnage masculin notamment chez Du Ryer, Rotrou, La Calprenède, Mairet ou Tristan. Afin que l'échantillonnage soit suffisamment fourni pour être représentatif, nous dessinerons cette image du héros à travers un corpus d'une vingtaine de leurs pièces, toutes écrites et jouées entre 1634 et 1647.

I. Le problème du genre : l'héroïsme dans la tragédie

Se pose tout d'abord le problème du genre adopté par les dramaturges. Trois catégories s'affrontent à l'époque qui nous occupe : tragi-comédie, tragédie et tragédie à fin heureuse. Il nous semble important, dans un premier temps, de revenir brièvement sur ce qui les distingue, car le genre théâtral et le dénouement de la pièce qui sert à le définir ont une réelle influence sur la constitution du personnage héroïque. Notre premier constat nous permettra d'établir que les années 1630-1650 consacrent le triomphe de la tragédie dont n'est pas issu le personnage de Rodrigue.

1. Tragi-comédie et tragédie à fin heureuse

Le premier XVII^e siècle est au théâtre dominé par deux genres : la tragi-comédie et la tragédie. Dans *La Dramaturgie classique en France*, Jacques Schérer établit des statistiques permettant d'observer leur évolution. Le classement par décennies montre que la tragédie l'emporte entre 1620 et 1630, que les années 1630-1639 voient au contraire un déferlement de tragi-comédies, puis que les deux genres connaissent une égalité de succès jusqu'en 1660¹⁹⁸. Cette cohabitation révèle que les genres sont reconnus distincts ; à partir

¹⁹⁸ Jacques Schérer, « Appendice IV : Popularité des divers genres de théâtre aux différentes époques du XVII^e siècle », *La Dramaturgie classique*, *op. cit.*, p. 457-459.

des années 1640, ils se partagent le théâtre parisien mais non pas ses auteurs ni son public qui vont de l'un à l'autre en quête de procédés et d'esthétiques bien différents.

Dès les années 1620, ces deux formes se définissent autour de deux critères essentiels qui en confortent les divergences : le rapport aux règles et le dénouement. La tragi-comédie repose tout d'abord en effet sur son goût du romanesque : les décors y sont nombreux, les péripéties compliquées et multipliées selon la double exigence du hasard et du spectaculaire. Les règles aristotéliennes n'y sont pas respectées, comme tendrait d'ailleurs à le suggérer le nom même de « tragi-comédie » et ce qu'il évoque de mélange des tons. Le lien entre le genre et l'absence de régularité est clairement démontré par Georges Forestier dans l'article qu'il consacre aux rapports entre classicisme et modernité : il se fonde sur la pièce de Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon*, et à sa préface écrite en 1628 par François Ogier. La pièce qui était à l'origine une tragédie est devenue tragi-comédie ; la préface attaque les lois des Anciens pour rappeler à leur place la prééminence du principe de plaisir. C'est en réaction à cette position que les partisans des règles tenteront de les imposer par la promotion du genre tragique. Chapelain, puis Mairet démontrent que les lois, loin d'être tyranniques, servent l'entreprise mimétique et didactique du théâtre : « Le véritable plaisir est dans la règle, parce qu'elle est source de clarté »¹⁹⁹. Il ressort de ce débat idéologique le retour de la tragédie sur la scène française et la partition suivante : la tragi-comédie suit le plaisir du public en s'affranchissant des règles, la tragédie crée le plaisir du public en les respectant. Cette représentation binaire est d'ailleurs rapidement contredite : Mairet fait jouer une pastorale régulière en 1629, *Silvanire*, et Corneille donne avec *Clitandre* une tragi-comédie respectueuse des unités. Cependant, l'impression initiale demeure et opère la première différenciation entre les deux genres.

Le goût du romanesque qui commande à l'irrégularité des textes de la tragi-comédie établit également sa deuxième caractéristique : la fin heureuse. Plusieurs théoriciens du XVII^e siècle la reconnaissent déjà comme typique de cette forme :

La *tragi-comédie* nous met devant les yeux de nobles aventures entre d'illustres personnes menacées de quelque grande infortune, qui se trouve suivie d'un heureux événement²⁰⁰.

¹⁹⁹ Georges Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », dans *Littératures classiques. Qu'est-ce qu'un classique ?*, automne 1993, n°19, p. 115.

²⁰⁰ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Paris, éd. G. Moval, 1875, p. 25 (cité par Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France, op. cit.*, p. 123). On trouve la même remarque chez Lamy dans *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, cité par Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France, op. cit.*, p. 138.

Jamais de dénouement malheureux : la tragi-comédie ne peut pas se finir mal. Ce choix n'est pas sans incidence sur la conception du héros. Selon qu'il est le jouet de forces qui le dépassent et ont raison de lui, ou au contraire qu'il parvient à les dominer et à en triompher, le personnage n'est pas le même et ne donne pas de l'homme la même image. Jacques Truchet le reconnaît en affirmant qu'en plus d'une esthétique, il existe une éthique de la tragi-comédie : « ses héros obéissent à une éthique de la toute-puissance »²⁰¹ en rapport avec les idées romanesques d'instinct, de caprice et d'irresponsabilité. Dans cette mesure, le choix du genre opéré par les auteurs invite à une première appréciation du traitement qu'ils vont réserver à leur héros et de la conception de l'héroïsme qu'ils souhaitent mettre en œuvre. L'inscription du *Cid* dans la catégorie générique de la tragi-comédie n'est pas sans incidence sur la représentation de Rodrigue.

2. La tragi-comédie du *Cid*

En 1637, Corneille choisit d'intituler sa pièce « tragi-comédie », ce qui est éclairant à plus d'un titre. D'abord, il montre par cette appellation que le genre n'est plus réellement associé à l'idée d'irrégularité qui l'accompagnait d'abord. En effet, malgré les reproches endurés pendant la Querelle, la pièce respecte en grandes parties la règle des unités et les orientations d'écriture qui deviendront celles du classicisme. En outre, la dénomination générique permet de comprendre que Corneille rattache son texte à l'esthétique romanesque. L'intrigue, grandement simplifiée par rapport à ce qui peut encore exister sur la scène des années 1630, n'est pas cependant sans péripéties ni rebondissements. Les personnages, surtout, et Rodrigue à leur tête, sont conçus à partir de cette « éthique de la surpuissance » qui invite à les considérer comme détachés de la réalité et supérieurs à elle en ce qu'ils en triomphent toujours. Le dénouement heureux, associé à l'illusion romanesque, crée des protagonistes forts, qui ne sont pas conçus pour refléter l'homme réel mais pour transgresser les lois du monde et la médiocrité de l'espèce humaine. On retrouve ces conceptions dans *Le Cid*, cette pièce montrant l'homme « tel qu'il devrait être », c'est-à-dire bien au-dessus de ce qu'il est en réalité ; Rodrigue apparaît effectivement comme un personnage échappant aux lois du monde et à ses difficultés. En triomphant de tout et

En 1639, Sarrazin, dans son « Discours de la tragédie » affirme que les dénouements heureux peuvent être introduits dans la tragédie (cité par Jacques Schérer, *ibid.*, p. 137).

²⁰¹ Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 124.

malgré quelques moments difficiles, il s'affranchit aussi de la gravité et du sérieux des personnages de la tragédie.

En 1648, Corneille change le sous-titre de la pièce et, en dépit de modifications relativement insignifiantes, renomme *Le Cid* « tragédie ». Ce changement est à lire d'un point de vue esthétique : il affirme alors l'appartenance de son texte au mouvement qui met en œuvre les règles d'Aristote. Il ne s'agit pas d'une correction éthique : Rodrigue demeure un héros de tragi-comédie tel qu'il a d'abord été conçu. Le dramaturge nuance le dénouement et fait apporter par Chimène quelque hésitation et davantage de moralité. Rodrigue, pour sa part, demeure intact : rien ne vient altérer sa force et sa surhumanité. Il n'est ni plus grave, ni plus sérieux et il ne semble à ce titre que fort peu comparable aux protagonistes de la tragédie.

3. *Le héros de la tragédie*

La tragi-comédie et la tragédie à fin heureuse se révèlent deux sous-genres dramatiques très proches. Semblables dans leur dénouement, elles se distinguent *a priori* uniquement par le traitement de l'action – plus sobre et moins romanesque dans la tragédie – et par la conception du personnage héroïque. La fin heureuse de la tragédie implique en effet que le protagoniste, s'il se confronte au tragique, ne soit soumis que temporairement à une puissance supérieure qui le prive de sa liberté. Le dénouement heureux l'autorise à retourner la situation en sa faveur, ou à tirer un épanouissement de la soumission à cette puissance, quelle que soit la forme qu'elle emprunte. Dans cette mesure, ne se heurtant que provisoirement au tragique, il se trouve en réalité exempt de ses difficultés et de ses affres. En cela, il est encore fort proche du héros de la tragi-comédie.

En revanche, l'absence de romanesque de la tragédie à fin heureuse, son action plus simple, son protagoniste moins surpuissant creusent une différence beaucoup plus ostensible entre les deux genres. La tragédie à fin heureuse, inscrite d'emblée dans l'idée de tragédie, propose une autre conception du héros, plus profond et en même temps plus réaliste : « La tragédie se veut plus sérieuse, plus grave, plus inquiète que la tragi-comédie, qui reste le lieu privilégié de l'instinct, de l'absence de complexes et de la liberté »²⁰². Le héros accompagne cette différence de tonalité et n'a plus dans la tragédie l'énergie sans faille et sans ombre du protagoniste tragi-comique. En cela, il se rapproche de l'humanité.

²⁰² Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, op. cit., p. 125-126.

Malgré une extraction toujours noble, parfois royale, des événements hors du commun et des problématiques d'ordre politique, le héros de la tragédie, même à fin heureuse, s'apparente en effet à l'homme normal. Les traits plus graves du personnage permettent que se reconnaissent en lui les lecteurs et les spectateurs : la déchirure amoureuse qu'il éprouve, le piège politique dans lequel il tombe, les trahisons qu'il subit peuvent tous rappeler, à d'autres échelles, les écueils de la vie de chacun²⁰³. Dans ses souffrances et dans ses difficultés, il nous est plus semblable.

Cette part d'humanité se manifeste au XVII^e siècle par l'introduction, dans les répliques du héros, d'une pratique introspective exprimant la réflexion ou l'incertitude. Les protagonistes ne s'y adonnent que peu dans les tragédies antiques et renaissantes, et uniquement selon le schéma très codé des stances ou du monologue délibératif. Les dramaturges du siècle de Louis XIII ouvrent la voie à un héros plus volontiers dubitatif et laissant paraître des inquiétudes dans son discours²⁰⁴. La tragi-comédie, centrée sur l'action, met en scène un héros que rien n'ébranle. Ce n'est plus le cas pour celui de la tragédie, qui en cela se montre plus humain et encore une fois peut-être plus proche des spectateurs du théâtre.

Les personnages qui évoluent sur la scène emploient en effet davantage de leur temps à réfléchir sur eux-mêmes et à tenter de se comprendre. D'emblée, quelques changements au sein même des œuvres théâtrales en témoignent. Les causes et les conséquences d'un acte sont plus longuement étudiées ; les spectateurs et les lecteurs sont conduits, à l'occasion d'une décision à prendre ou d'un choix à effectuer, dans les replis de l'âme humaine ; les émotions et les passions sont plus longuement analysées. On nous permettra d'en donner un exemple précis avec *Panthée* de Tristan L'Hermitte.

²⁰³ Ce procédé d'identification est en revanche moins réalisable dans une tragi-comédie où le héros massacre un lion, sauve une reine, découvre un trésor et défend l'enfant innocent dans la même journée.

²⁰⁴ De manière générale, il est à noter que le XVII^e siècle, dès les années 1630, s'intéresse de fort près à la conception du personnage tragique qui était plus volontiers envisagé jusque-là dans sa dimension stéréotypée. Les dramaturges et les théoriciens de la tragédie, de l'Antiquité comme de la Renaissance, ont défini précisément les exigences du genre tragique concernant l'intrigue et les règles de représentation. L'importance de la fable établie par Aristote, le choix du dénouement en conformité avec le genre théâtral traité, le respect de la vraisemblance, l'élaboration progressive des règles des unités, ont notamment conféré à la tragédie une structure très claire et très précise. Eschyle, Sophocle, Euripide et les dramaturges renaissants lui ont offert une dramaturgie rigoureuse, qui en a garanti le fonctionnement et la qualité. Le XVII^e siècle, lui, contribue à l'enrichissement de la tragédie dans le domaine héroïque. Le véritable apport des périodes baroque et classique consiste, outre le travail poétique sur la langue, en une réflexion précise et développée sur le statut du héros et sur sa conception ; l'époque refuse le modèle stéréotypé que lui présentent la plupart de ses prédécesseurs. Considérant sous un angle nouveau sa personnalité et sa psychologie, elle propose une réflexion sur le personnage théâtral que les siècles antérieurs, occupés par d'autres questions, avaient négligée, et donne au héros la finesse, la qualité et l'envergure qui pouvaient encore lui faire défaut sur la scène tragique.

Si le monologue reste le lieu privilégié du discours sur soi, de plus brefs moments d'interrogation viennent s'intercaler dans le cours de l'action et donner au questionnement intérieur une place beaucoup moins codifiée et sensiblement plus importante. Dans la tragédie de Tristan, le roi Cirus a commis Araspe, son favori, à la garde de Panthée, la reine captive. Celui-ci en tombe aussitôt amoureux et trahit la confiance que le roi avait placée en lui. Dès qu'il apprend le manquement moral d'Araspe, Cirus le convoque et le somme de s'expliquer sur son audace : comment a-t-il osé importuner la reine de ses avances ? Araspe s'excuse au nom de l'amour qui le possède et le tyrannise ; devant la souffrance et l'irresponsabilité de son favori, Cirus ne peut plus tenir un discours catégorique : que faire ? Réfléchir d'abord, analyser les solutions qui s'imposent à lui. La scène s'interrompt alors, tandis que le roi délibère :

Mon esprit agité
Vague entre la douceur et la sévérité,
Dans ses divers pensers se suspend en soi-même,
Et ne se peut résoudre en cette peine extrême²⁰⁵.

Ce court retour en soi-même paraît si caractéristique de l'esthétique tragique que le lecteur contemporain y prend peut-être à peine garde. Mais la réflexion du roi, n'intervenant pas au cours d'un monologue, interrompt une scène qui confronte trois personnages et dont la visée réside d'abord dans le progrès de l'intrigue. La fin du troisième acte, dans la structure dramaturgique tragique, correspond ordinairement à un temps fort de l'action. Elle marque l'acmé du nœud tragique. Ici, elle amorce la résolution de l'intrigue fondée sur l'amour d'Araspe pour la reine, commencée à la fin de l'acte I, et dont l'intensité n'a cessé de croître tout au long de l'acte II. La scène qui confronte le favori au roi joue donc un rôle de premier ordre dans l'économie de l'action. Toutefois, c'est cette même scène que Tristan L'Hermite interrompt afin de donner à entendre les pensées intérieures du roi. L'intrigue, même si l'arrêt est furtif, est suspendue en faveur de l'expression des hésitations et des réflexions du souverain. Pour quelques vers, pour quelques secondes, le dramaturge choisit de privilégier une action plus interne, en donnant à entendre – au moyen d'une délibération tenue à voix haute – les atermoiements de l'esprit de Cirus. La décision qu'il devra rendre sur le sort réservé à son favori est retardée par cet instant d'observation de soi. Le personnage n'attend plus le moment choisi du monologue pour s'ouvrir de ses difficultés.

²⁰⁵ Tristan L'Hermite, *Panthée*, dans *Les Tragédies*, éd. cit. III, 6, v. 949-952.

Ce dernier demeure cependant le lieu du retour en soi-même, permettant « de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme, et de l'entendre parler hardiment de ses plus secrètes pensées »²⁰⁶. Il en est ainsi depuis la naissance de la tragédie. Mais, signe de l'évolution du personnage héroïque qui le prononce, on le découvre moins tourné vers l'apostrophe aux dieux et composé d'expressions moins conventionnelles et parfois plus intimes. Le conflit qui, chez la Fille du Mouphti dans l'*Osman* de Tristan L'Hermite, oppose la raison et le cœur, s'exprime dans une adresse à soi-même et selon une syntaxe souple et proche du langage oral :

Tu l'aimes ? oui, je l'aime : et bien qu'en veux-tu dire,
Raison, qui sur mon âme a pris un tel empire,
Que dans les mouvements du plus grand déplaisir,
Tu ne lui laisses pas l'usage du désir ?
Oui ! j'aime ce cruel, oui, j'aime ce barbare,
Et confesse toujours que son mérite est rare²⁰⁷.

Le désordre dans lequel s'effectue cette confession, ainsi que la double convocation du cœur et de l'esprit dans l'évocation de l'amour, ouvrent une dimension nouvelle à l'expression de la passion : il ne s'agit plus uniquement de dire que l'on aime ; l'analyse des répercussions de l'affection sur les différentes instances morales de la personne humaine s'intègre également à la confession amoureuse. Les interrogations – « Tu l'aimes ? » et surtout « et bien qu'en veux-tu dire ? » – soulignent la volonté du dramaturge de présenter son personnage en pleine analyse de soi. Les questions que la Fille du Mouphti adresse à sa propre conscience, à son propre discernement, sont l'expression scénique et dynamique de la tentative d'élucidation des sentiments amoureux du côté du cœur d'une part, du côté de l'âme d'autre part. Elles signifient le débat intérieur du personnage qui, aux prises avec lui-même, cherche à circonscrire sa passion et à la comprendre. L'interrogation sur soi-même, qu'elle soit suscitée par l'action ou par l'affection, introduit dans le théâtre la nouveauté d'une démarche introspective où le héros rentre progressivement en lui-même, s'analyse et tente de se comprendre.

Ce questionnement n'apparaît pas dans la tragi-comédie : l'action y est trop prégnante et le héros trop occupé à voler de rebondissements en rebondissements. C'est

²⁰⁶ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 368.

²⁰⁷ Tristan L'Hermite, *Osman, Théâtre complet*, éd. cit., III, 1, v. 663-670. L'observation d'une conscience par elle-même, l'étude de soi par soi, demande en effet la coexistence au sein d'une même personnalité d'un moi subjectif, celui qui est analysé, et d'un moi objectif, celui qui analyse, ici matérialisé par l'énallage de personne.

dans le genre tragique – indépendamment de sa fin – que se développent l’analyse de soi et la crainte de mal agir ou de mal décider. Les petits temps de l’introspection qui ponctuent la pièce construisent une image naturellement plus humaine des personnages, mettant en avant des faiblesses et des doutes. Ainsi se révèle l’image du héros préclassique : sur le théâtre du siècle de Louis XIII en effet, le héros n’est pas cet homme valeureux, exigeant et sans faille que laisse imaginer l’ombre portée de Rodrigue. Dès les années 1630, la douleur, la gravité, l’échec et la faiblesse l’accompagnent et constituent la véritable personnalité du héros tragique.

II. Le véritable visage du héros tragique

Dans son *Essai de génétique théâtrale*, Georges Forestier s’interroge sur la compatibilité entre l’héroïsme et le genre tragique :

Le principal problème qui se posait à Corneille était donc le suivant : étant entendu que pour lui un héros de théâtre moderne ne peut être que parfait – ce qui pour nous ne va pas de soi et constitue notre principal facteur d’interrogations –, comment concevoir une *tragédie héroïque* ?²⁰⁸

La conception d’un héros cornélien qui, à l’image de Rodrigue, soit un être idéal se heurte en effet aux exigences du genre tragique qui repose essentiellement sur le principe de la culpabilité du héros et de sa chute. Si, dans les années 1640, l’auteur du *Cid* résout cette question en exploitant le genre de la tragédie à fin heureuse, ses confrères choisissent au contraire pour la plupart de préserver la tonalité tragique et d’introduire dans leurs pièces une personnalité héroïque tout à fait différente de celle proposée par Corneille. Georges Forestier établit nettement les deux orientations ainsi à l’œuvre à la fin des années 1630 :

Au moment même (début de 1637) où celui révolutionnait le genre de la tragi-comédie avec *Le Cid*, Du Ryer faisait passer un souffle nouveau sur la tragédie avec *Alcionée*²⁰⁹.

Un tel constat traduit d’emblée une conception à part de l’héroïsme selon Corneille, ce que la lecture des tragédies contemporaines du *Cid* va de fait nous permettre de

²⁰⁸ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p. 199-200.

²⁰⁹ Georges Forestier, préface de *Saül* de Pierre Du Ryer, éd. cit., p. VII.

confirmer. L'absence quasi totale de lectures critiques et de textes établissant la réception des pièces nous contraint à nous en tenir, pour établir le visage du héros sur la scène tragique du règne de Louis XIII, aux œuvres elles-mêmes. Afin de proposer un portrait précis, nous avons choisi de le développer à partir d'un corpus suffisamment représentatif, se composant des textes suivants (la date indiquée est celle de leur première représentation) :

- Jean de Rotrou, *Hercule mourant*, février 1634 ; *Crisante*, 1635 ; *Antigone*, début 1637 ; *Iphigénie*, début 1640 ; *Venceslas*, 1647
- Jean de Mairet, *Sophonisbe*, décembre 1634 ; *Marc-Antoine, ou la Cléopâtre*, 1635 ; *Le Grand et dernier Solyman, ou La Mort de Mustapha*, 1637-1638
- Guérin de La Pinelière, *Hippolyte*, 1634-1635
- Gautier Coste de La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, fin 1635 ; *Le Comte d'Essex*, 1637 ; *La Mort des enfants d'Hérode*, 1638
- François Tristan L'Hermite, *Marianne*, printemps 1636 ; *Panthée*, fin 1637 ou début janvier 1638
- Pierre Du Ryer, *Lucrèce*, 1636 ; *Alcionée*, février 1637 ; *Saül*, 1640 ; *Esther*, 1642
- Nicolas-Marie Desfontaines, *Perside ou La Suite d'Ibrahim Bassa*, 1644
- André Mareschal, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne*, 1643

Ces différentes pièces nous permettront d'appréhender une figure héroïque relativement différente de celle constituée par Rodrigue ou, de manière plus générale, par le protagoniste de la tragi-comédie, et d'en nuancer l'image exemplaire.

1. Le héros au cœur du tragique

La fatalité pèse sur le héros de la tragédie préclassique selon des modalités assez proches de ce que le théâtre antique mettait déjà en œuvre. Si ce ne sont plus des dieux qui imposent au protagoniste une puissance qui entrave sa liberté, un représentant humain de l'autorité s'en fait le relais et provoque chez lui les mêmes effets. Rois, consuls, généraux ou pères de famille les soumettent à une obligation dont l'exécution se révèle extrêmement contraignante : s'y dérober est impossible car l'ordre émane d'une instance indiscutable,

mais y souscrire signifie se perdre soi-même et renoncer à son intérêt individuel. L'acceptation de cette fatalité constitue à la fois l'héroïsme du personnage en ce qu'il accepte le sacrifice personnel et son tragique en ce qu'il reconnaît une force qui le domine et contre laquelle il ne peut rien. L'exemple de Massinisse, dans la *Sophonisbe* de Mairet, illustre la soumission d'un héros aux lois de la cité. Sa destinée se réalise au terme de la pièce lorsque, sommé au nom de l'honneur romain d'abandonner Sophonisbe qu'il aime et qu'il a épousée, il choisit de mettre fin à ses jours plutôt que d'obéir. La reine de Numidie, prisonnière, est de fait la propriété de l'empire romain et doit suivre à ce titre le triomphe de Scipion comme une esclave, une vaincue. En l'épousant, en la haussant au rang de Romaine, Massinisse sacrifie les intérêts de sa patrie aux siens propres. La conséquence est tragique puisque Scipion ordonne à son général de renoncer à la reine et de rentrer dans son devoir :

La plus courte fureur est toujours la meilleure.
Quittez donc Sophonisbe et la rendez sur l'heure.
C'est par là seulement que vous serez rendus
Le repos et l'honneur que vous avez perdus²¹⁰.

Massinisse refuse : son honneur lui commande aussi de ne pas abandonner Sophonisbe. La seule issue acceptable, celle choisie par le général romain, est donc le suicide. Le tragique réside dans ce choix contraint, contre lequel le héros ne peut pas lutter, et qui décide finalement de sa vie.

A la fatalité qui s'impose au protagoniste, s'ajoute fréquemment, dans le premier XVII^e siècle, l'idée de la faute. Si le personnage se voit confronté à un dilemme dont l'issue est toujours tragique, c'est parce qu'il a commis une erreur dans ses choix ou ses appréciations. Coupable d'une faiblesse indigne de son statut, il paye de sa vie son incapacité à suivre la loi édictée par la puissance politique ou familiale. L'œuvre de Du Ryer exploite à plusieurs reprises cette image d'un héros déchu de sa grandeur initiale et soumis au tragique à cause d'une faute. C'est le cas du personnage de Saül, roi élu de Dieu qui pourtant désobéit à ses ordres²¹¹. La culpabilité du héros est tout entière comprise dans cette insoumission. Suscitant la colère de Dieu et sa vengeance, elle crée le tragique en

²¹⁰ Jean de Mairet, *Sophonisbe*, dans *Théâtre complet I*, éd. cit., IV, 3, v. 1255-1258, p. 166.

²¹¹ Yahvé lui ordonne un jour le massacre complet des Amalécites. Or, Saül épargne leur roi, Agag, ainsi que les meilleurs animaux pour les offrir en sacrifice à Yahvé. Celui-ci, heurté de la désobéissance du roi, le rejette.

faisant s'abattre sur le roi fureur, désespérance, pertes et mort. Toute la tragédie consiste en effet à dévoiler le conflit qui oppose Saül à Dieu et à souligner que la destinée tragique du roi est bel et bien décidée par ce Dieu mécontent et vengeur. Le roi perd peu à peu, au fil de la pièce, toutes les traces de sa grandeur passée. Il abdique d'abord son pouvoir royal, déjà affaibli à l'ouverture de l'acte I, en refusant de prendre les décisions qui lui incombent, puis, à l'acte III, en se dépouillant symboliquement de ses vêtements royaux pour aller demander conseil à la Pythonisse. Son autorité est alors transférée à David. Il est dépossédé de son statut de père en assistant à la mort de ses fils au combat. Il perd jusqu'à l'intégrité de sa personne et jusqu'à sa valeur passée, en se montrant un roi sans volonté et privé même de sa raison quand la fureur s'empare de lui. La faute commise l'accule au tragique et lui ôte toute sa grandeur initiale.

Il n'est pas le seul des héros de Du Ryer à subir cette dure loi. Le même destin est imposé à Alcionée. Celui-ci, admirable par ses victoires militaires, est également un héros coupable lorsqu'il s'oppose au roi et à ses décisions. C'est sa révolte qui entraîne sa chute²¹². La culpabilité s'impose ainsi comme un ressort de la tragédie, dont l'intrigue est bâtie sur le manquement initial de son protagoniste. Les exemples de pièces s'appuyant sur une telle donnée de départ sont nombreux. Du Ryer introduit avec Alcionée un héros prenant les armes contre son roi. Marc-Antoine, dans la pièce de Mairet, commet la faute, proche de celle de Massinisse, d'avoir déserté l'armée romaine pour partager la vie de Cléopâtre. Chez Rotrou, Etéocle puis Antigone sont également deux personnages refusant d'obéir à la voix royale ; Cassie, dans la pièce *Crisante*, se rend coupable d'un viol. Le comte d'Essex de La Calprenède a pour sa part trahi la reine Elisabeth.

Cette conception du tragique, imposé au héros par sa propre faute, influe sur la représentation du personnage. Affaibli à double titre, le protagoniste de la tragédie se voit coupable à l'ouverture de la pièce et châtié à la fin. Non seulement son héroïsme est mis à mal parce qu'il n'a pas respecté tous ses devoirs, mais face à la destinée tragique qui lui tient lieu de punition, on le voit perdre progressivement la grandeur héroïque et la valeur incontestée qui avaient pu être les siennes à l'ouverture de la pièce. Sa personnalité se dévoile sous un autre jour, empreinte de faiblesses et de défauts. Le comte d'Essex, qui semble d'abord posséder toutes les qualités nécessaires au parfait héros, souffre pourtant d'un excès d'orgueil qui atténue fortement l'éclat de sa grande valeur. A ses juges, au cours de son procès, il n'hésite pas à lancer : « Savez-vous qui je suis, savez-vous qui vous

²¹² Voir sur ce point la préface de Georges Forestier à Pierre Du Ryer, *Saül*, éd. cit., p. VIII.

êtes ? »²¹³ et à formuler lui-même le récit de ses hauts faits et de sa grandeur. L'*hybris* du personnage est tel que la sympathie de l'auditoire, acquise théoriquement au héros, se déplace au cours de la pièce au plus modeste comte de Soubtantonne, vaillant soldat également, mais mesuré dans ses propos et soumis aux lois de la royauté.

Cependant, les défauts apparaissant chez les personnages héroïques tiennent plus souvent de la faiblesse que de l'excès. Diminués par une position instable, par la faute commise ou le commandement édicté, ils sont vus par le public comme manquant de détermination ou de force morale. C'est le cas d'Alcionée, dont Henry Lancaster, l'un de ses premiers exégètes, dit :

*Alcionée is not a strong-willed hero, but a victim to his passion for Lydie, which first makes him forget loyalty and patriotism, and later brings him to humiliating submission and death*²¹⁴.

Alcionée manque de volonté et cette lacune provient peut-être de l'autre grand défaut du personnage à qui il est sans cesse reproché de n'avoir pas d'ascendance royale. La princesse Lydie parle à son égard d'une âme « si basse et si noire » et « d'une naissance / Où l'on est destiné que pour l'obéissance »²¹⁵. Dans la notice qu'il écrit sur la pièce, Jacques Schérer propose par ailleurs l'analyse suivante :

Il n'est pas un grand politique, et n'est même peut-être pas très intelligent. Au début de la pièce, il ne voit pas que sa position est plus faible qu'il ne le croit. Il se trompe sur le rapport des forces et sur l'évaluation de sa propre situation, ce qui est la faute politique par excellence²¹⁶.

L'image héroïque semble ici fort dégradée et ne ressemble en rien à celle que nous avons préalablement établie du personnage de Rodrigue. Alcionée n'est d'ailleurs pas le seul protagoniste tragique à montrer une âme hésitante et à se fourvoyer dans ses réflexions. La complexité du dilemme à résoudre – obéir à la loi édictée ou mettre en avant ses propres désirs – introduit des situations de doute ou d'angoisse débouchant souvent sur l'expression de l'impuissance. Le héros, inapte à trancher, se déclare même incapable de se

²¹³ La Calprenède, *Le Comte d'Essex*, dans *Théâtre du XVII^e siècle II*, éd. cit., III, 1, v. 690.

²¹⁴ Henry Lancaster, *Pierre Du Ryer dramatisé*, op. cit., p. 92. (« Alcionée n'est pas un héros à la volonté affirmée mais une victime de sa passion pour Lydie qui lui fait d'abord oublier loyauté et patriotisme et l'emmène ensuite vers une soumission humiliante et la mort »).

²¹⁵ Pierre Du Ryer, *Alcionée*, dans *Théâtre du XVII^e siècle II*, éd. cit., II, 1, v. 353 et v. 345-346, p. 98.

²¹⁶ Jacques Schérer, notice d'*Alcionée*, dans *Théâtre du XVII^e siècle II*, éd. cit., p. 1283-1284.

comprendre lui-même et révèle sur la scène la découverte d'un esprit embrouillé et d'une volonté chancelante :

Mon jugement s'égare en ces Biens superflus,
Je m'y cherche moi-même et ne m'y trouve plus.

Je ne puis démêler un nœud si fort confus,
Je m'y vois, je m'y cherche, et ne m'y trouve plus.

La fureur me saisit, je ne me connais plus.

Confus, triste, saisi d'un repentir extrême,
Je doute si je vis et si je suis moi-même²¹⁷.

Les exemples de ces débats intérieurs menant au constat d'une défaillance pourraient être multipliés. Les dramaturges découvrent les zones d'ombre de leurs personnages. Dans l'adversité, l'impuissance à se connaître ou à se déterminer fait entendre des exclamations angoissées. La situation de crise ne donne pas la part belle au héros et laisse affleurer un désarroi réel. Les héros sont agités par des interrogations inhérentes au mouvement baroque :

Le théâtre de l'âge baroque à travers l'Europe tout entière résonne de questions à la première personne : Qui suis-je ? où suis-je ? est-ce que je rêve ? suis-je fou ? suis-je mort ou vif ?²¹⁸

Les protagonistes révèlent une fragilité de l'être humain relativement nouvelle sur la scène tragique et qui contamine jusqu'au type héroïque, sujet lui aussi à ce désir de questionnement souvent bien peu fructueux.

Le héros de la tragédie se trouve en effet fréquemment confronté à l'échec. Echec dans la compréhension de soi, mais également dans les actions entreprises ou dans les

²¹⁷ Il s'agit de quatre répliques. La première est de Sénèque dans Tristan L'Hermite, *La Mort de Sénèque, Les Tragédies*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2009, I, 2, v. 224-225. La seconde provient d'Osman dans Tristan L'Hermite, *Osman, Les Tragédies*, éd. cit., V, 1, v. 1305-1306. La troisième est prononcée par Agrippine dans Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, Paris, La Table Ronde, 1995, IV, 3, v. 1148. La dernière vient de Cassie dans Rotrou, *Crisante, Théâtre complet IV*, éd. cit., III, 2, v. 747-748.

²¹⁸ Jean-Pierre Cavaillé, « "Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore". Ego baroque et sujet cartésien », *Studi di letteratura francese* 22, Florence, 1997, p. 88.

objectifs assignés. C'est très clairement le cas du Saül de Du Ryer, à propos duquel Henry Lancaster écrit :

*He is Du Ryer's most pathetic hero. It is not simply death that he suffers, but all the results of disobedience: his own further sin, his inability to atone for it, his humiliation, defeat, the loss of his children, his forced suicide*²¹⁹.

Dans la tragédie, l'échec du héros est souvent matérialisé par la mort. La quête n'ayant pas été menée à bien ou le refus d'obéissance acculent le héros au trépas. Les titres des pièces en témoignent en premier lieu : *Hercule mourant*, *La Mort de César*, *La Mort de Mithridate*, *La Mort de Mustapha*, *La Mort de Sénèque* disent explicitement l'issue réservée au protagoniste. Elle est la même pour Massinisse dans *Sophonisbe*, Alcionée, Hérode dans *Marianne*, le comte d'Essex ou encore Saül. De telles pièces rappellent au spectateur que le héros est mortel.

La personnalité des héros tragiques du premier XVII^e siècle, à la lecture des pièces ou des critiques qui ont pu leur être consacrées, n'a pas l'éclat ni la grandeur qu'on pourrait en attendre. Le doute, l'angoisse, la faute, l'échec, la faiblesse et la mort les constituent tout autant que la valeur épique, la force ou la noblesse. Parce qu'ils appartiennent au genre tragique, ils se confrontent à des difficultés que ne connaissent pas les personnages de la tragi-comédie auxquels peuvent demeurer des qualités plus entières et plus éclatantes. Le genre tragique, promis à d'autres objectifs, entrave également leur possibilité d'action en les renvoyant souvent au retrait ou à la passivité.

2. Un personnage en retrait de l'action

La profondeur du tragique et la force de la fatalité ont pour conséquence d'entamer l'enthousiasme et l'allant du héros. Face à l'obstacle, celui-ci ne met pas systématiquement en œuvre l'énergie qui serait nécessaire pour le surmonter. Sa constance et sa force sont discréditées par la violence d'un tragique auquel il sait ne pas pouvoir s'opposer. Par ailleurs, sa personnalité en évolution se construit sur d'autres valeurs que physiques ou

²¹⁹ Henry Lancaster, *Pierre Du Ryer dramatisant*, op. cit., p. 97 (« Il est le héros le plus pitoyable de Du Ryer. Ce n'est pas simplement la mort dont il souffre mais de toutes les conséquences de sa désobéissance, son péché à venir, son incapacité à l'expier, son humiliation, sa défaite, la perte de ses enfants, son suicide forcé »).

épiques, si bien que le héros n'est plus systématiquement, sur la scène du premier XVII^e siècle, un être d'action.

Il importe de reconnaître d'abord que la tragédie semble alors mettre en place la dévalorisation d'une grandeur qui n'était que combat, victoire et gloire militaires. Les héros de la bravoure exclusive – tels Hercule ou Alexandre – se retirent peu à peu de la scène tragique ; *L'Illusion comique*, par la caricature du modèle épique incarné par Matamore, tend à en souligner l'aspect dépassé. Dans les années 1630, le genre tragique définit un héroïsme où l'action demeure une composante importante : Alcionée ou Jonathas chez Du Ryer, le comte d'Essex chez La Calprenède participent de cette catégorie de héros soldats qui forment leur personnalité hors du commun par la victoire sur les champs de bataille. Néanmoins, le statut héroïque des personnages se fonde également sur d'autres critères. L'*Hippolyte* de Gabriel Gilbert offre ainsi l'exemple d'un héroïsme reposant sur la mise en œuvre de qualités morales. C'est en effet dans son silence, dans son refus de trahir l'amour que sa belle-mère éprouve pour lui et qu'il partage, que s'enracine sa grandeur. Différant des textes d'Euripide ou de Sénèque, celui de Gilbert invente en effet un héros qui lutte pour ne pas céder à la douceur de son amour pour Phèdre. S'il n'est pas mû par le dégoût de l'inceste, il est soucieux de son honneur et du respect qu'il doit à son père :

Ah ! mon père, pardon, je vous fais un outrage,
Je dois beaucoup à Phèdre, et vous dois davantage,
Sur votre perte à tort, je fonde mon bonheur,
Le plaisir est trop cher quand il coûte l'honneur²²⁰.

Sa grandeur naît de sa constance et de son obéissance au devoir filial. Elle se tient dans le refus de céder à la passion, puis dans le silence par lequel il choisit de protéger Phèdre²²¹. Il est à noter qu'au cours de la tragédie, Phèdre mentionne pour le célébrer des qualités toutes morales, comme son honnêteté ou son sens de la justice²²². A la fin de la pièce, la défaite contre le Monstre n'entame en rien sa grandeur.

²²⁰ Gabriel Gilbert, *Hippolyte ou le garçon insensible* (1646), dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVII^e siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, Honoré Champion, 1996, III, 3, v. 849-852.

²²¹ « Cachons sa passion, oui n'en découvrons rien ;

Et sauvons notre honneur sans lui ravir le sien » (*ibid.*, IV, 4, v. 1171-1172).

²²² « En aimant cet amant, j'aime l'honnêteté » (*ibid.*, I, 2, v. 152) ou « Il est juste, il peut tout » (*ibid.*, I, 2, v. 181).

Il en est de même pour les héros qui ont pu connaître une jeunesse guerrière et valeureuse, mais qui, au début de la tragédie, se trouvent dans une situation bien différente. Hérode et Saül sont ainsi des exemples de héros vieillissants, dont l'action héroïque est passée. Peu à peu pris de folie tous les deux, ils échouent à donner les ordres que l'on attend d'eux et à déléguer à la jeune génération une action qu'ils ne peuvent plus accomplir. De même, Mithridate est présenté chez La Calprenède comme privé de l'énergie de ses jeunes années. Son épouse Hypsicratée constate en effet qu'« il ne conserve rien de son premier courage » et s'efforce de lui faire retrouver un « cœur victorieux »²²³ même dans l'inévitable défaite contre Rome.

Sans aller jusqu'à la vieillesse, les héros de la tragédie présentent une différence d'importance avec ceux de la tragi-comédie. Cette dernière, qui demande un rythme soutenu et de nombreux événements, insère dans ses cinq actes les combats du héros : Rodrigue se bat deux fois en duel et une fois contre les Maures pendant la durée de la pièce. Les règles et la tonalité de la tragédie, en revanche, privilégient une action plus simple, tenant parfois uniquement aux choix du héros et à leurs conséquences. Les faits d'armes du protagoniste sont renvoyés à un temps qui précède la pièce : c'est le cas d'Alcionée, d'Essex, de Massinisse, qui viennent de remporter des combats mais dont l'action n'est pas concomitante à celle qui se déroule sur scène.

Le héros de la tragédie est davantage un sujet obéissant qu'agissant. L'essence même du tragique, reposant sur la confrontation de la fatalité et de la liberté, est représentée sur scène par la domination d'un sujet par un autre. L'aliénation, même consentie, aux devoirs et aux autorités qui les énoncent est fondamentalement tragique et contraint le héros à une forme de passivité. L'ordre est impérieux et à ce titre reconnu comme inévitable. Malgré la lucidité dont il peut faire preuve, le protagoniste sait qu'il y est soumis et admet son devoir d'obéissance. La privation de liberté, l'assujettissement à l'ordre et la clairvoyance face à la misère et à la faiblesse qu'engendre une telle soumission caractérisent au théâtre sa destinée tragique.

Le personnage de Mustapha chez Jean de Mairet est ainsi d'un dévouement extrême, prêt à mourir pour son royaume et répétant à plusieurs reprises qu'il exécutera exactement ce que le roi voudra bien lui ordonner – le roi Solyman étant son père, une double allégeance le soumet à ses ordres. Il se conforme à cette parole en se rendant au

²²³ La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, dans *Théâtre français du XVII^e siècle II*, éd. cit., I, 2, v. 166 et v. 172.

palais à l'invitation de son père et sachant qu'on l'y attend pour le tuer²²⁴. En peignant ce personnage si exact à exécuter les commandements du roi, Mairet finit par donner l'image d'un héros soumis. Ses scrupules à l'égard de son devoir provoquent sa passivité. Ne concevant pas de s'opposer aux décisions de son père, il se laisse porter sans chercher à s'opposer ni à formuler ses propres choix. En se comportant ainsi, il se rapproche d'autres figures héroïques que le genre tragique prive de leur liberté de mouvement ou de décision. Les enfants d'Hérode, dans *La Mort des enfants d'Hérode* de La Calprenède, trouvent en leur père une entrave permanente à leur liberté, voire à leur vie. Malheureux et proche de la folie depuis la mort de son épouse Marianne, qu'il a lui-même commanditée, il transfère sur Alexandre et Aristobule, ses fils, l'initiative et la monstruosité de son propre geste et les accuse de vouloir le répéter sur lui. Il cherche donc, pour s'en garantir, à les faire disparaître. Alexandre lui-même le porte à la connaissance des spectateurs – « Le Roi consent à tout, il signe notre perte »²²⁵ – et, à l'instar de son frère, accepte son arrêt. Ni l'un ni l'autre ne cherche à se rebeller contre la décision paternelle :

Nous savons ce qu'il est, nous savons ce qu'il peut,
Nous devons obéir et vouloir ce qu'il veut²²⁶.

Le titre de la pièce révèle par ailleurs que le tyran Hérode ira jusqu'au bout de sa décision sans que ses fils sortent de leur respectueuse passivité.

La tragédie des années 1630-1640 porte sur scène des protagonistes dont les aventures ne sont plus à entendre en termes de combats, de luttes et de victoires. Le héros devient un être exclusivement pensant ou obéissant, un personnage d'analyse et de réflexion. La distinction avec les personnages actifs de la tragi-comédie se creuse et donne à ceux de la tragédie une acception plus cérébrale où la victoire des corps et des armes ne semble plus un critère de reconnaissance héroïque. Moins victorieux, moins sûr de lui et souvent condamné à l'échec que lui impose la confrontation avec des forces qui le dominent, le héros en vient parfois à perdre jusqu'à son statut même de protagoniste de l'œuvre dramatique et à être remplacé sur la scène tragique par d'autres personnages.

²²⁴ « Quelque sort qui m'attende,

J'irai trouver le Roi, puisque le Roi me mande,

Après l'ordre reçu de son commandement

J'avance ses soupçons par mon retardement » (Jean de Mairet, *Le Grand et dernier Solyman ou La Mort de Mustapha*, dans *Théâtre complet I*, éd. cit., III, 1, v. 843-846).

²²⁵ La Calprenède, *La Mort des enfants d'Hérode ou Suite de Mariane*, Paris, Augustin Courbé, 1639, éditée en ligne sur <http://www.theatre-classique.fr> par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, décembre 2014, II, 2, v. 462.

²²⁶ *Ibid.*, II, 1, v. 371-372.

3. *Vers d'autres types héroïques*

La personnalité hors du commun du héros lui réserve traditionnellement la première place dans l'œuvre littéraire. Son éclat et sa grandeur le situent au centre du récit ou de l'intrigue et suscitent l'essentiel des réactions d'admiration ou d'adhésion des lecteurs ou des spectateurs. Cependant, le héros de la tragédie, par ses faiblesses et ses échecs, peut perdre de sa prééminence. Il cohabite dans l'œuvre dramaturgique avec des personnages plus contestables qui occupent parfois le devant de la scène ; il cède sa place à un héroïsme féminin, d'une nature tout autre, ou se dilue dans un dédoublement qui lui fait perdre son caractère et son statut uniques.

a. Le héros « noir »

Capable de s'opposer au héros par sa puissance, sa démesure et sa détermination, celui que nous nommons ici le héros « noir » se présente comme le pendant d'un protagoniste animé de nombreuses qualités et vertus. Il appartient à un monde dont les valeurs diffèrent fondamentalement de celles qui régissent le comportement du héros, parce qu'elles émanent pour la plupart du désir originel de se satisfaire soi-même avant tout. Le sacrifice de soi au reste des hommes n'apparaît plus au héros « noir » comme une loi nécessaire et l'ensemble de son comportement s'en trouve modifié.

Dans *Venceslas* de Rotrou, Ladislas illustre ce type de personnage. Dès l'ouverture de la pièce, le roi Venceslas reproche en effet à son fils de souhaiter sa mort pour occuper lui-même le trône et de n'éprouver que haine pour son autre fils, Alexandre, et pour son favori le duc :

Toutes vos actions démentent votre rang,
Je n'y vois rien d'auguste et digne de mon sang ;
J'y cherche Ladislas et ne le puis connaître,
Vous n'avez rien de roi que le désir de l'être²²⁷.

La pièce s'ouvre sur la tirade de Venceslas d'où sont tirés ces vers, qui font donc de ce portrait négatif le point de départ de l'intrigue. Tout découle en effet de ce que Ladislas, qui par son sang royal devrait se comporter avec grandeur, dévoie sa noblesse en mettant

²²⁷ Jean de Rotrou, *Venceslas*, dans *Théâtre complet du XVII^e siècle I*, éd. cit., I, 1, v. 17-20, p. 1008.

son pouvoir de prince au service de son ambition personnelle. Par la menace, il tente de posséder Cassandre qui se refuse ; par la duplicité, il feint d'accéder aux désirs de mariage du duc et de son frère. L'insolence dont il témoigne envers son père lui vaut d'être jeté en prison. Elle exprime l'incapacité du personnage à triompher de ses affects – « Ma raison de mes sens ne peut rien obtenir »²²⁸, déclare-t-il ouvertement – et traduit chez lui l'absence de moralité et d'obéissance. Ladislas ne se contraint pas. Il ne réfrène pas ses pulsions, ce qui l'entraîne à fomenter la mort du duc dans un guet-apens – et à tuer son frère Alexandre par erreur. C'est à la grandeur morale des autres personnages, celle du duc, de Cassandre, du roi et même du peuple, que Ladislas doit son salut et sa rédemption. *In extremis*, alors que Venceslas abdique et le nomme roi, Ladislas retrouve le chemin de la raison et tient enfin des propos dignes de son rang. Evoquant sa tête couronnée, il promet :

Je la conserverai puisque je vous la dois,
Mais elle règnera pour dispenser vos lois,
Et toujours, quoi qu'elle ose ou quoi qu'elle projette,
Le diadème au front sera votre sujette²²⁹.

La pièce n'est alors pas loin de s'achever : lorsque Ladislas reprend le chemin de l'héroïsme, le rideau tombe. C'est bien que l'intérêt dramatique de la pièce réside dans la présence de ce héros « noir », qui occupe la scène de ses défauts et de ses crimes. La tragédie²³⁰ impose un personnage négatif qui, par sa présence et par sa détermination, l'emporte largement sur les représentants d'une noblesse et d'une grandeur d'esprit plus traditionnelles. L'héroïsme s'éclipse, dans la composition dramaturgique de la pièce comme dans l'expression de ses valeurs, face au protagoniste « noir ».

A sa création, la pièce de Rotrou a été extrêmement bien reçue. Le succès est considérable au XVII^e siècle et se prolonge au XVIII^e siècle²³¹. Cette réussite permet d'établir que le goût du public au siècle de Louis XIII ne va pas seulement à l'héroïsme typique tel qu'il pouvait être incarné par Rodrigue. Un intérêt, peut-être même une fascination, s'exprime pour des personnages comme Ladislas qui proposent de considérer

²²⁸ *Ibid.*, IV, 6, v. 1114.

²²⁹ *Ibid.*, V, 9, v. 1805-1808.

²³⁰ L'édition originale de la pièce, datée de 1648, la présente comme une tragi-comédie ; la deuxième édition « fait de *Venceslas*, à juste titre, une tragédie. La pièce ne comporte aucun élément comique et présente des problèmes graves, qui entraînent la mort d'un homme » (Jacques Schérer, notice de *Venceslas*, éd. cit., p. 1346).

²³¹ « *Venceslas* est probablement de toutes ses œuvres celle qui a remporté l'accueil le plus enthousiaste et le plus durable » (Jacques Schérer, *ibid.*, p. 1347).

l'homme sous un autre angle que celui de l'idéal. Que le personnage finisse par rentrer dans le rang n'empêche pas que cinq actes entiers soient consacrés à ses méfaits et à sa noirceur. Toute l'intrigue repose sur les stratégies du protagoniste pour arriver à ses fins et celles que les autres mettent en œuvre pour tenter de lui échapper. Comme *Le Cid*, la pièce peut être accusée de manquer à la vraisemblance. Mais on remarque encore une fois que ce qui déplaît aux théoriciens n'empêche en aucun cas le succès public. L'auditoire goûte l'histoire de ce personnage tyrannique, uniquement tendu vers la réalisation de ses désirs et n'hésitant jamais à recourir à la violence.

D'autres héros « noirs » voient le jour sur la scène du premier XVII^e siècle. Dès 1636, Tristan L'Hermite crée dans *Marianne* le personnage d'Hérode qui, comme Ladislas, est asservi à ses passions et ne possède pas la force morale de les surmonter : « La qualité de Roi cède à celle d'amant »²³², déclare-t-il ainsi. Son amour déçu pour Marianne le pousse à se comporter en tyran – il la fait emprisonner, puis mettre à mort par dépit amoureux – ce qui sera également le cas dans *La Mort des enfants d'Hérode* de La Calprenède. Sur scène, il se montre orgueilleux, injuste, despotique. Mais l'expression exacerbée de ses défauts le place en position de supériorité par rapport aux autres personnages. Tout comme *Venceslas*, *La Marianne* remporte cependant « un succès immédiat qui dura le restant du siècle »²³³, ce qui laisse à penser que la représentation d'un personnage éminemment contestable plaît et correspond aux attentes du public de la tragédie. Une partie de la réussite est attribuée à l'acteur Mondory :

Quand Mondory jouait *La Mariane*, le peuple n'en sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion de ce qu'il venait de voir, et pénétré en même temps d'un grand plaisir²³⁴.

Le succès de l'acteur semble pouvoir s'expliquer par celui du personnage et c'est tout ensemble Mondory et Hérode qui invitent les spectateurs à de profondes réflexions d'ordre éthique et moral. Le héros criminel conduit à l'évidence à repenser les limites de la grandeur et à s'interroger sur la fragilité de la frontière entre noblesse et avilissement ; il donne de l'humanité une image autre que celle proposée par le héros typique et qui ne laisse pas indifférent l'auditoire du XVII^e siècle.

²³² Tristan L'Hermite, *La Marianne*, III, 2, v. 894, dans *Les Tragédies*, éd. cit., p. 81.

²³³ Claude Abraham, introduction à *La Marianne*, *ibid.*, p. 19.

²³⁴ Père Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et des poètes anciens et modernes*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, p. 102.

b. La prééminence de l'héroïne

La prééminence de la figure féminine dans un certain nombre d'intrigues permet également de nuancer la place de l'héroïsme masculin sur la scène tragique et de contester l'image archétypale de l'homme remarquable et valeureux attribué au protagoniste dramatique. Les héroïnes occupent une place de choix dans les pièces du premier XVII^e siècle – ce qui ne se démentira pas sur la scène classique.

L'œuvre de Rotrou invite ainsi à mesurer l'évolution d'un héroïsme prenant de plus en plus en compte la donnée féminine. Sa première tragédie, écrite en 1634, met en scène le personnage d'Hercule, que la force et les exploits physiques rattachent à l'archétype du héros. En revanche, les trois pièces suivantes mettent en évidence le travail de nuance effectué sur la personnalité héroïque : *Crisante* (1635), *Antigone* (1637) puis *Iphigénie* (1640) centrent toutes les trois leur intrigue sur leur héroïne, ainsi que les titres des œuvres en témoignent. Une telle remarque permet de confirmer le constat précédemment formulé d'une perte de l'héroïsme corporel – celui des faits d'armes et des victoires militaires – auquel se substitue une grandeur de nature différente. Les personnages féminins y accèdent par la noblesse morale, par la vertu ou le courage. La grandeur de *Crisante* réside dans son honneur : violée par Cassie, elle consacre toute son énergie à se venger, puis elle se tue. Celle d'*Antigone* apparaît dans sa pureté et son respect des morts, des croyances et des rites religieux. Celle d'*Iphigénie*, enfin, s'exprime dans l'obéissance aux lois de son père et dans le sacrifice de soi. Il s'agit, dans les trois cas, d'un héroïsme moral où la force et la lutte n'interviennent pas. D'ailleurs, face à ces personnages, les hommes sont représentés comme des êtres faibles ou lâches : Cassie ne peut résister à sa passion pour *Crisante* tandis qu'*Antioche*, le mari de cette dernière, imagine que son épouse a cédé volontairement aux avances du général romain ; *Créon* est un tyran ; et chez Rotrou, *Agamemnon* est faible et hésitant tandis qu'*Achille* se montre impuissant à sauver *Iphigénie* qu'il aime. La supériorité morale des femmes écorne la représentation de l'héroïsme des hommes. Comme si la scène tragique ne permettait pas que cohabitent deux expressions de l'excellence humaine, celle des personnages féminins est privilégiée au détriment des hommes.

La première tragédie de Du Ryer, *Lucrece*, qui date de 1636, confirme cette analyse. Des trois personnages masculins qu'elle met en scène, pas un seul ne semble réellement digne de l'appellation de « héros ». *Tarquin*, roi de Rome, laisse attendre aux

spectateurs un comportement royal que tout, au contraire, vient démentir. Dès la deuxième scène, l'un de ses généraux déclare qu'il est un « esprit faible » et, rapportant la soirée de licence à laquelle il s'est livré la veille, mêle son nom à l'alcool et à la débauche. Plus loin, une confidente le juge à son tour indigne de son rang de monarque :

Tarquin à mon avis ne porte point les marques,
Qui doivent éclater sur le front des Monarques,
Il n'a ni la douceur, ni cette Majesté,
Qui font d'un Roi mortel une divinité ;
Mais toujours orgueilleux et toujours téméraire
Il hérite déjà des humeurs de son père²³⁵.

A l'évidence, le viol qu'il commet sur la personne de Lucrèce, entre l'acte IV et l'acte V, se servant pour cela de sa force et de ses prérogatives royales²³⁶, parachève le portrait du tyran et exclut Tarquin du rang des héros.

Collatin, le mari de Lucrèce, est à peine moins condamnable. L'amour qu'il éprouve pour son épouse l'incite à une certaine indolence, à une passivité peu virile, dictée par le plaisir de s'en remettre au bon vouloir de sa femme. La première scène de la tragédie révèle d'emblée la naïveté de Collatin qui, pour prouver à Tarquin que sa femme est belle, lui suggère d'aller la surprendre à sa toilette – ce qui, si Tarquin ne l'aimait pas déjà, serait un moyen infaillible de l'asservir à ses charmes. Collatin ne voit pas le danger et se montre fort candide en cette occasion. Il se trouve également dépourvu de valeur épique, puisqu'on apprend dès l'ouverture de la pièce qu'il est rentré du camp militaire pour accompagner Tarquin voir son épouse. Le souci de défendre l'honneur de son pays se révèle moindre que celui de faire admirer sa femme et surtout, par ce biais, de l'admirer lui-même. Lucrèce se montre seule garante de son honneur militaire puisque c'est elle qui le renvoie presque malgré lui au camp :

Je le rendrais coupable, et lui serais rebelle,
Si je le retenais quand la gloire l'appelle.
C'est le plus noble objet qu'il puisse caresser,
Et s'il n'y courait pas, je voudrais l'y pousser²³⁷.

²³⁵ Pierre Du Ryer, *Lucrèce*, III, 1, v. 655-660, Genève, Droz, 1994, p. 87.

²³⁶ « C'est Lucrèce, qu'importe, il la faut emporter,

Et je suis en un rang à ne rien respecter » (*ibid.*, II, 1, v. 289-290, p. 68).

²³⁷ *Ibid.*, II, 6, v. 627-630. Les propos de Lucrèce sont adressés à Tarquin, ce qui explique l'emploi de la troisième personne, mais en présence de Collatin.

Collatin accède à sa demande uniquement pour ne pas lui déplaire. Piètre soldat, absent au seul moment où Lucrece le fait appeler – l'acte IV, lorsqu'elle craint les menées de Tarquin – Collatin n'a rien du héros.

Brute enfin, type même du soldat, allie une trop grande sévérité militaire et une trop légère conscience morale – il préfère aider Tarquin à obtenir Lucrece plutôt que de déplaire à son roi – pour participer à l'ordre des héros.

Les valeurs héroïques présentes dans *Lucrece* sont donc incarnées par la seule héroïne. La vertu, l'honneur et le courage n'existent qu'en elle : les trois hommes en semblent totalement dépourvus. La tragédie de Du Ryer jette un discrédit sur la représentation traditionnelle du héros. Celui-ci paraît de plus fractionné entre trois personnages : la dimension royale de l'un, l'amour de l'autre et la valeur militaire du troisième pourraient reconstituer la figure d'excellence du héros. La pièce de Du Ryer invite ainsi à reconnaître une autre pratique utilisée sur la scène préclassique : celle du dédoublement ou du morcellement de la figure héroïque en plusieurs personnages.

c. L'absence de héros

Certains dramaturges des années 1630-1640 choisissent en effet de mettre en scène plusieurs personnages porteurs des valeurs héroïques. *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne* d'André Mareschal²³⁸, répartit ainsi entre trois personnages l'idéal héroïque. Le premier est le personnage de Charles le Hardy, duc de Bourgogne, qui a manifesté jadis un certain nombre de ces valeurs, mais qui appartient désormais au groupe des héros vieillissants dont les hauts faits et la gloire sont passés. En outre, son apparition tardive à l'acte II le montre d'emblée aux prises avec des hésitations : il lui incombe de rendre un jugement contre Rodolfe, apparemment coupable de meurtre et de viol. Mais celui-ci est son favori et l'amour que le duc lui porte rend difficile l'acte de justice attendu de lui. Enfin, il est coupable d'une faute commise par le passé et qui l'a rendu père d'un enfant illégitime.

²³⁸ André Mareschal, poète, romancier, dramaturge, fut un écrivain en vue entre 1629 et 1646. D'abord partisan de la liberté absolue de création contre les règles, il rallie en 1635 le parti des réguliers. *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* est sa première tragédie et elle témoigne d'une parfaite unité de l'action, d'un suspens constant et d'une réelle concentration dramatique. Elle a été représentée pour la première fois en 1644 par l'Illustre Théâtre de Molière (voir André Mareschal, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy*, introduction de Christine Griselhouber, Paris, STFM, 1995).

Second personnage masculin, Albert, constant et vertueux, est convaincu à tort de trahison, jeté en prison et assassiné. Cette possible incarnation de l'héroïsme ne résiste donc pas au complot et aux intrigues des autres personnages. Sa mort, intervenant très tôt dans la pièce, donne à penser que le statut héroïque, loin de susciter l'admiration et le respect, n'a plus de place réelle sur la scène tragique.

Enfin, Rodolfe, gouverneur de Maastricht et favori du duc dont il se révèle le fils, montre une personnalité déroutante. Pendant trois actes, il se laisse accuser du meurtre d'Albert et du viol de sa femme Mathilde, dont il est en réalité innocent. Sa réhabilitation finale n'empêche pas que son image soit entachée tout au long de la pièce de cette dimension criminelle ; elle peut également sembler amoindrie par son origine illégitime. Si les trois personnages masculins réunissent les grands traits caractéristiques de l'héroïsme – la noblesse, l'esprit de justice et le sens du sacrifice ; la bravoure et le dévouement au roi ; la droiture – aucun d'entre eux ne peut donc prétendre à les incarner à lui seul.

La même diffraction des valeurs héroïques masculines se retrouve d'ailleurs dans *Esther*, de Du Ryer : autour de la figure irréprochable de la protagoniste, les hommes se partagent le versant masculin de la perfection. Mardochée, son oncle, fait ici figure d'honnête homme par sa moralité, sa soumission et sa distinction. Proche de la figure du sage ou du philosophe, il incarne une sorte de grandeur morale mais n'est présent qu'au cours de sept scènes de la pièce. Le roi de Perse, empreint de grandeur, tend parfois vers une forme de rudesse ou de cruauté qui touche au despotisme. Son antisémitisme de principe, qui disparaîtra à la fin de la pièce, peut s'apparenter d'abord à une forme d'arbitraire. Enfin Haman, son ministre, avide, ambitieux, jaloux, appartient aux héros « noirs » et demeure victime de son *hybris* pendant toute la tragédie. Il n'y a donc pas de héros à proprement parler dans *Esther*.

Il arrive que la figure héroïque existe mais soit confiée à un personnage mineur, apparaissant fort peu et n'ayant donc pas l'occasion de faire éclater toutes ses vertus. C'est le cas d'Eraste, dans *Perside* de Desfontaines. Favori de l'empereur Soliman, il a conquis Rhodes pour lui et la pièce s'ouvre sur le récit de ses hauts faits d'armes. Constant dans l'adversité militaire comme amoureuse, il se montre tout aussi capable du plus sublime amour que de victoires guerrières. Cependant, Eraste apparaît fort peu et la scène est accaparée par Soliman, empereur devenu tyran à cause de sa passion amoureuse. Le parfait Eraste, présent à l'ouverture de la pièce, ne revient ensuite que trois fois : à la scène 4 de l'acte II, face à Perside qu'il aime ; à la scène 4 de l'acte IV, venant lui dire adieu car

l'empereur, également épris de Perside, l'envoie à la guerre pour se débarrasser de lui ; et à la scène 8 de l'acte IV, où, faussement accusé de trahison, il est jeté en prison et tué. Le personnage du héros apparaissant peu, il ne peut pas réellement faire état de ses qualités et se trouve mis à mal par la figure du tyran beaucoup plus présente. Le même cas apparaît chez Cyrano de Bergerac, puisque dans *La Mort d'Agrippine*, Germanicus qui peut seul prétendre au statut de héros meurt dès le début et laisse la scène vacante de tout modèle humain.

Les diverses images du héros sur la scène tragique du premier XVII^e siècle laissent attendre d'autres types de réaction que l'admiration imputée à Corneille. L'absence quasi totale de textes autour de la réception des auteurs mineurs interdit les certitudes. Toutefois, il est permis de penser que la faiblesse, l'échec ou l'absence du héros servent la visée cathartique de la tragédie et inspirent au spectateur terreur et pitié pour ces personnages. Contrairement à un modèle héroïque plus éclatant et plus proche d'une littérature épique dont on chercherait à imiter la réussite, le protagoniste tragique sert d'exemple à la fragilité de la grandeur et suscite, par ses déboires, notre pitié. Les deux personnages contemporains que sont Rodrigue et Alcionée contribuent à le marquer. Nous admirons le premier qui venge son honneur, sert son roi et est heureux en amour sans jamais rien perdre de son éclat. Le second en revanche, qui n'est pas moins vaillant ni courageux, se mesure à une série d'épreuves et de lois auxquelles il ne résiste pas. Sa mort nous invite à le plaindre et à découvrir une tout autre image de l'homme dessiné par la dramaturgie du XVII^e siècle. Les propos que James F. Gaines et Perry Gethner tiennent sur la pièce de *Lucrèce*, sont applicables à *Alcionée* et à son protagoniste : « *Lucrèce*, qui est presque contemporaine du *Cid* et précède de quelques années *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, nous offre une tout autre version du classicisme »²³⁹.

C'est effectivement une dramaturgie bien différente que celle de Du Ryer ; elle met en œuvre des personnages qui se distinguent également de ceux du *Cid* et qui annoncent plus sûrement ceux que le siècle de Louis XIV découvrira dans les tragédies de Pradon ou de Racine. L'incapacité, malgré les valeurs humaines, à vaincre le sort, l'échec final souvent concrétisé par la mort, seront la destinée de bien des héros classiques.

Ainsi, dès les années 1630, il existe de nombreuses façons de convoquer sur scène le modèle héroïque. Parfois faible, parfois diminué, parfois même absent, il ne ressemble

²³⁹ Du Ryer, *Lucrèce*, préface de James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994, p. 8.

pas au héros type que nous avons défini dans notre deuxième partie. Celui-ci n'en existe pas moins, issu d'autres textes et formant une image beaucoup plus idéale de l'homme. En somme, le siècle de Louis XIII voit cohabiter deux types de héros :

Il existe des rapports évidents entre le tragique et cette autre notion ambiguë et problématique, celle de l'héroïsme.

Ces rapports sont d'opposition. Caractérisé par son élan et son optimisme fonciers, l'héroïsme cornélien, qui semble montrer le héros victorieux du destin ou l'inventant à sa mesure, est aux antipodes de la fatalité tragique²⁴⁰.

En effet, le rapprochement de la tragédie avec l'image du héros archétypal précédemment circonscrite nous permet de constater qu'il existe diverses façons de convoquer sur scène le modèle héroïque et que toutes ne cherchent pas à en vanter l'excellence et le caractère exemplaire. La tragédie propose une autre manière de parler de l'homme. L'essor et l'engouement qu'elle connaît au cours du XVII^e siècle invite à penser que le public se retrouve aussi dans ce visage affaibli du héros. Ce genre « noble » répercute à travers son succès une autre conception humaine que celle souvent mise en avant pour le premier XVII^e siècle. Les nombreuses pièces écrites et représentées à cette époque s'accordent d'ailleurs avec l'image de l'homme donnée au même moment dans le roman ou la peinture. Les artistes tendent ainsi à faire accéder à l'intériorité de leur modèle, à en faire apparaître les failles et les fragilités au détriment de sa glorification. Les années 1630 à 1645 sont reconnues dans la peinture pour être celles dite « de la réalité »²⁴¹ et pour poser comme enjeu la recherche de la part invisible et authentique du modèle. Les toiles des frères Le Nain illustrent cette ambition. Le *Portrait du Grand Condé* de Robert de Nanteuil s'y conforme également :

²⁴⁰ Han Verhoeff, *Les Grandes tragédies de Corneille. Une psycholecture*, Paris, Archives des lettres modernes, 1982, p. 135.

²⁴¹ Ainsi la nomment les critiques d'art Charles Sterling dans *Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition organisée au Musée de l'Orangerie par Paul Jamot et Charles Sterling, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1934 ; et Philippe Erlanger dans *Les Peintres de la réalité*, Paris, Editions de la Galerie Charpentier, 1946.



(Attribué à Robert de Nanteuil, *Portrait d'homme*, Annoté au verso Jules de Bourbon / duc d'Anjou / fils du Grand Condé / dit M. le Prince Musée des Beaux-arts de Gand, 1652-1653)

Malgré le choix pour sujet d'un des membres les plus éminents de la noblesse française – et qui, on s'en souvient, formera l'un des rares exemples de l'incarnation réelle de l'héroïsme – le peintre délaisse la représentation sociale et les manifestations de grandeur pour reproduire sans embellissement la vérité physique. Ce que l'on voit en premier lieu, éclairé, central, c'est le visage du prince : son regard fier et grave, mais empreint de

tristesse, sa bouche, son nez et tout le bas de son visage, disent la volonté et témoignent du caractère décidé du personnage. Ils donnent à connaître non pas ce que symbolise Condé mais ce qu'il est réellement. Les traits, qui accusent une grande jeunesse, les cheveux un peu en désordre, l'arc des sourcils qui confère de la naïveté au regard, attestent le soin du peintre d'exprimer dans le portrait l'essence du personnage en s'affranchissant des caractéristiques – grandeur, sérieux, noblesse – qui auraient dû être les qualités archétypales du jeune prince.

En réalité, dans ce qui mène au classicisme, la tragédie heureuse de Corneille et son héros idéal font plutôt figure d'exception. C'est le cas dans l'œuvre cornélienne elle-même, où l'on constate très vite, dès les pièces de la tétralogie, que « l'ascèse héroïque, loin de grandir comme on l'a trop répété, diminue »²⁴². Trop répété en effet, dans la mesure où le triomphe du *Cid* et sa constitution au cours des siècles en mythe littéraire et en point de départ de l'esthétique du théâtre classique fausse vraisemblablement la véritable image de l'héroïsme tel qu'il est conçu alors. La réalité du héros en 1630 et en 1640 est différente de la représentation qu'en donne le seul Rodrigue. Elle questionne les courants critiques qui, se fondant sur le personnage du *Cid* comme matrice d'une éthique héroïque, réfléchissent à l'idée d'une déconstruction d'un modèle *a priori* parfait et perdant au fil des décennies de son excellence. Le héros de la tragédie tel que nous venons de le définir nous montre qu'il existait, exacts contemporains de Rodrigue, des personnages à l'héroïsme déjà contestable et nous propose à présent de repenser la théorie de la « démolition du héros » qui a structuré une grande part de la critique littéraire du XX^e siècle et qui conduit d'un héros cornélien proche de la perfection, mis en scène dans les années 1630-1640, à un protagoniste sans force et sans gloire, expression de l'éthique classique des dernières décennies du siècle.

²⁴² André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, op. cit., p. 589-590.

C. LE XVII^E SIÈCLE ENTRE GLOIRE ET INQUIÉTUDE

Dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, Martial Poirson déplore que la connaissance de Corneille réduite à quelques textes canoniques ne donne qu'une vision stéréotypée de son œuvre – qu'il nomme lui-même une conception « Troisième République » ou « Lagarde et Michard » – et il conclut en remarquant la place toujours prééminente du *Cid* : « En fait, cela revient à considérer *Le Cid* comme le paradigme de l'œuvre alors qu'il en est presque, si l'on pousse le raisonnement à l'extrême, l'exception... »²⁴³. Ce jugement rejoint ce que nos propres analyses nous ont permis de constater : Rodrigue fait figure d'exception dans l'œuvre de Corneille ; le mythe du « héros cornélien » qu'il incarne s'oppose à la réalité des autres héros tragiques du siècle de Louis XIII. Cependant, de nombreuses études critiques semblent considérer Rodrigue comme un *terminus ad quem* de leurs travaux sur la littérature ou les mentalités du XVII^e siècle. Les *Morales du grand siècle* de Paul Bénichou, ouvrage fondateur de 1948 dans la compréhension du siècle classique, repose en partie sur le théâtre cornélien et sur une lecture de celui-ci où l'image du héros glorieux est centrale. Ses conceptions ont inspiré un certain nombre d'ouvrages critiques, qui accèdent dans le sillage de Paul Bénichou l'idée d'une périodisation binaire permettant de comprendre le XVII^e siècle dans une opposition entre des années heureuses et héroïques, puis une génération pessimiste et désenchantée.

Cependant, l'analyse faite dans les parties précédentes du personnage de Rodrigue, du caractère exceptionnel de sa réception et de son envergure mythique, puis la découverte de la réalité du théâtre qui le montre par comparaison comme un épiphénomène dont il importe de modérer l'influence et la réalité, invitent à repenser l'image du XVII^e siècle constituée d'après ce qu'il incarne. S'il n'est pas représentatif des protagonistes des années 1630-1640, si le succès dont il a bénéficié l'a un peu abusivement mis en avant, on commet une erreur à le prendre comme point de départ d'une réflexion d'histoire littéraire et à faire découler de lui l'évolution éthique, morale, poétique et humaine du XVII^e siècle.

²⁴³ Martial Poirson, « Illustre et méconnu. Avez-vous lu *Agésilas* ? Conversations avec Jean-Marie Villégier », art. cit., p. 21-22.

I. *Le Cid* à l'origine de la décadence héroïque

Avant de rappeler les grandes lignes d'étude sur lesquelles se fondent les *Morales du grand siècle*, il est plaisant de remarquer les analogies de réception qui unissent l'ouvrage de Paul Bénichou et la tragi-comédie de Corneille. Tout d'abord, les deux textes reçoivent un excellent accueil : *Le Cid* jouit d'un triomphe durable ; le livre de Paul Bénichou connaît plusieurs rééditions et totalise un chiffre de volumes vendus rarement atteint pour un texte de cette nature. Louis Van Delft se félicite ainsi que « ce livre, vendu à plus de 100 000 exemplaires et constamment réédité, représente une exception dans la "réception" des ouvrages de critique littéraire »²⁴⁴. D'autre part, ils sont tous deux considérés comme marquant une rupture avec ce qui les précède et autorisant un nouveau départ du théâtre ou de la critique. La pièce de Corneille, nous l'avons vu, est fréquemment analysée comme la première pierre dans l'édifice du théâtre moderne. L'ouvrage de Paul Bénichou est lu à son tour comme le seuil entre une critique surannée – celle du XIX^e siècle – et une nouvelle façon de réfléchir. Jean-Pierre Richard, chargé de rendre compte du livre à sa parution, insiste d'emblée sur le regard neuf que Paul Bénichou porte sur le XVII^e siècle, permettant enfin d'apercevoir « l'ampleur, la violence, l'actualité même des débats qui le déchirèrent, et que le masque cérémoniel d'un classicisme de convention ne parvient plus à dissimuler »²⁴⁵.

Les *Morales du grand siècle* sont indéniablement un ouvrage fondateur en ce qu'il envisage la littérature du XVII^e siècle liée à l'expression et à l'évolution de la morale. Notre propos ne sera évidemment pas ici d'en contester l'importance, mais au contraire de marquer à quel point la pensée de Paul Bénichou a ouvert la voie à un autre regard sur le XVII^e siècle en général et sur Corneille en particulier. Nous souhaitons moins revenir sur les vues d'un critique célébré à juste titre²⁴⁶ que de les réintégrer dans la continuité diachronique de la réception cornélienne et d'essayer de mesurer quelle a pu être la part d'influence des conceptions critiques du XIX^e siècle – de sa lecture du *Cid* notamment –

²⁴⁴ Louis Van Delft, « In memoriam Paul Bénichou (1908-2001) Une essentielle et précieuse liberté », *Dix-septième siècle* 2001/4 (n° 213), p. 572.

²⁴⁵ Jean-Pierre Richard, « Le Grand Siècle et ses héros », *Annales*, 1950/5, n°4, p. 472.

²⁴⁶ Plusieurs ouvrages sont ainsi consacrés à Paul Bénichou : *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Marc Fumaroli (dir.), Genève, Droz, 1982 ; *Homage to Paul Bénichou*, Sylvie Romanovski et Monique Bilezikian (dir.), Birmingham Alabama, Summa publications, 1994 ; *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*, T. Todorov et M. Fumaroli (dir.), Paris, Gallimard, 1995. Son traducteur Mark Jensen lui consacre également une page de son site internet : <https://community.plu.edu/~jensenmk/benichouhome.html>.

dans la mise en œuvre de son concept de « démolition du héros ». Même si ses thèses sont connues, on nous permettra d'en redonner les grandes lignes, de rappeler quel raisonnement est suivi par le critique et de le citer pour resituer avec justesse le déroulement de sa pensée.

1. La morale pour expliquer la littérature : « la démolition du héros »

L'ouvrage de Paul Bénichou situe l'étude du XVII^e siècle sur un plan moral et questionne dans la littérature l'image de l'homme échelonnée entre sublime et déchéance. La réflexion repose sur une approche diachronique de l'époque et désire faire la démonstration d'une évolution. Dès lors, l'introduction s'attache à définir et à nuancer la périodisation du XVII^e siècle :

A la fin du siècle dernier et au début du nôtre, c'est une idée admise qu'il y a au XVII^e siècle deux littératures différentes : celle du sublime, du brillant, du romanesque, et celle de la nature et de la vérité²⁴⁷.

Paul Bénichou ne récuse pas complètement ce découpage qu'il attribue à Ferdinand Brunetière et plus largement – peut-on imaginer lorsqu'il évoque les « écrivains du XIX^e siècle » – aux universitaires des années 1870 à 1890 dont font partie Emile Faguet, Georges Longhaye et Gustave Lanson. Il concède le caractère schématique qui attribue à deux époques séparées par la date de 1660 des caractéristiques systématiques et presque stéréotypées. La tradition fait en effet du premier XVII^e siècle « le temps des beaux sentiments, des romans, des poèmes héroïques et de la poésie brillante » et de la royauté louisquatorzienne « le triomphe de la raison et de la nature »²⁴⁸. Paul Bénichou s'empresse de reconnaître qu'en réalité les deux tendances coexistent, s'imprègnent l'une l'autre et que la démarcation entre elles n'est pas si franche que la critique du XIX^e siècle l'a laissé paraître. Cependant, ce choix de périodisation n'est pas sans ouvrir à l'esprit « des vues suggestives », admet le critique qui, sans le réinvestir tout à fait et cherchant constamment à le nuancer, en reprend malgré tout les grandes orientations.

²⁴⁷ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, op. cit. Les références sont données dans la réédition de l'ouvrage en « Folio Essais », 1995, ici p. 10-11.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

Pour lui, envisager le siècle selon l'angle moral, d'après « l'excellence ou la médiocrité de la nature humaine »²⁴⁹, invite en effet à transformer ces deux périodes en trois. Trois morales se succèdent tout au long du siècle : la morale héroïque, la morale chrétienne puis la morale mondaine, auxquelles correspondent opportunément trois auteurs : Corneille, Pascal et Molière. C'est à la première morale, celle liée à l'expression de l'héroïsme et correspondant aux premières années du XVII^e siècle, que nous nous intéresserons essentiellement.

Selon Paul Bénichou, la réception publique de Corneille s'articule autour de deux grandes tendances : d'abord s'exprime l'enthousiasme d'un auditoire qui reconnaît dans ses pièces l'héroïsme dans lequel il baigne lui-même, l'auteur postulant en effet une identité entre les personnages et les spectateurs. Mais l'autre réaction de réception, correspondant à l'autre moitié du siècle, est celle de la froideur :

Au XVII^e siècle déjà, des voix différentes se font entendre. Sans nier tout à fait la force entraînant de Corneille, certains pensent qu'elle agit seulement sur les facultés les plus hautes, et sont tentés de trouver froid un auteur qui n'échauffe que l'intelligence et le sens moral²⁵⁰.

A l'appui de sa remarque, Paul Bénichou cite Longepierre, Boileau et La Bruyère et explique que cette opposition dans la réception du dramaturge correspond en réalité à « deux moments successifs, quoi que liés et mêlés l'un à l'autre, de la société française »²⁵¹. Le deuxième moment, à l'évidence, est celui du classicisme, d'une société dominée par la raison et l'ordre, rompue aux règles et soumise à la toute-puissance du roi. Sur cette partition temporelle repose l'idée maîtresse de Paul Bénichou, celle de la « démolition du héros »²⁵². Elle s'applique non à l'œuvre de Corneille elle-même, mais aux mentalités et aux moralités de l'ensemble du XVII^e siècle.

Selon Paul Bénichou en effet, le héros cornélien est le même d'un bout à l'autre de son théâtre. Le critique, postulant entre eux « un air de famille »²⁵³, accorde à tous la même force héroïque et leur reconnaît unanimement gloire et orgueil. Récusant Voltaire quand celui-ci déclare qu'il convient de distinguer dans l'œuvre discours de héros et discours de

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁵² C'est le titre du chapitre IV p. 128.

²⁵³ *Ibid.*, p. 24.

capitan, il affirme une omniprésence de l'héroïsme et en propose une description détaillée, puis résumée en ces termes :

Gloire, orgueil, chevalerie, amour, stoïcisme, bel esprit, magnanimité, sacrifice rigoureux, tout s'enchevêtre et se soutient mutuellement, dans une connexion constante et intime des formes les plus rudes et les plus archaïques avec les plus délicates²⁵⁴.

On retrouve sans peine dans ces caractéristiques, appliquées à tous les protagonistes, l'image du héros type dont nous avons vu combien Rodrigue est proche.

La question que pose le critique à propos du XVII^e siècle est alors d'ordre moral : comment concilier l'exaltation du moi et la vertu ? Pour les héros cornéliens, la réponse tient dans la coïncidence entre la gloire et le triomphe de la vertu, rendue possible par le sublime : « le moi s'affirme, et s'épure en même temps, dans le sens du bien »²⁵⁵. L'optimisme idéaliste de Corneille correspond à une éthique heureuse, celle du premier XVII^e siècle. La réaction enthousiaste du public – dans les années 1640 à 1660 – traduit l'adéquation de la formule cornélienne avec celle de la société contemporaine.

C'est lorsqu'il se confronte à l'évolution des mentalités que le héros cornélien subit sa « démolition ». Elle n'est donc pas intrinsèque au personnage, mais liée aux conditions de sa réception. La froideur du siècle de Louis XIV laisse comprendre que le temps n'est plus à l'exaltation. Analysant l'ouvrage de Paul Bénichou, Jean-Pierre Richard commente ainsi cette deuxième étape morale :

La bourgeoisie s'installe. Le pouvoir royal s'appesantit. Les temps s'apaisent. La panoplie du héros regagne la garde-robe. Et contre le héros lui-même, tout un assaut se prépare²⁵⁶.

L'entreprise de démolition est opérée par le naturalisme classique et la gloire cède la place à l'amour de soi, aux exigences du corps, aux désirs inconscients. « Il était un *moi* au-dessus des choses, écrit Paul Bénichou, et il devient une *chose* parmi les autres »²⁵⁷. Liée selon lui au jansénisme et à la doctrine de la grâce efficace qui questionne la petitesse humaine, cette évolution éthique traduit l'obsolescence de l'héroïsme et annonce « la

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁶ Jean-Pierre Richard, « Le Grand Siècle et ses héros », art. cit., p. 474.

²⁵⁷ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, op. cit., p. 129. Il souligne.

seconde moitié du siècle, au moment même où s'accuse, avec le triomphe de l'absolutisme louis-quatorzien, la désuétude du vieil idéal héroïque de l'aristocratie »²⁵⁸. La haute gloire de Corneille devient bas amour de soi et la désaffection des valeurs héroïques commence.

Ainsi, les changements de la morale entraînent des variations dans l'appréciation de la figure des héros, variations qui correspondent à la périodisation entérinée depuis plus d'un siècle d'un premier XVII^e siècle heureux et héroïque opposé à une deuxième période plus sombre et entachée de pessimisme. La théorie de Paul Bénichou repose sur l'image d'un héros cornélien glorieux étendue à l'ensemble de l'œuvre mais se confrontant à l'évolution des mentalités d'un temps héroïque à un esprit naturaliste. Elle produit la représentation d'un héros dont les capacités et la personnalité iraient se dégradant au fur et à mesure du siècle et des auteurs qui l'emploient dans leurs œuvres. C'est sur cette conception, souvent reprise et reformulée, que se fondent de nombreux ouvrages de la deuxième moitié du XX^e siècle consacrés à Corneille. Affinée, repensée et réinvestie, la théorie de Paul Bénichou se constitue comme la clef de voûte de la compréhension du théâtre cornélien.

2. Les déclinaisons de la « démolition du héros » : retour à une lecture chronologique de Corneille

L'idée d'une « démolition du héros », que Paul Bénichou reconnaît comme extérieure au théâtre de Corneille et mise en œuvre par la confrontation entre le texte écrit et la réception d'un public qui évolue, ne manque pas d'être comprise, à la faveur de quelques glissements et de quelques habitudes de lecture, comme une analyse diachronique de l'œuvre de Corneille elle-même. Elle rejoint en effet, par sa dimension chronologique, des études longtemps menées présentant un Corneille en pleine gloire au moment de la tétralogie et glissant vers une maturité qu'il confère par translation à ses personnages, moins vaillants, moins glorieux, moins héroïques. La conception d'un Corneille « vieillissant », dont l'œuvre des dernières décennies est moins brillante que les pièces de jeunesse, renvoie à une large majorité de la critique du XIX^e siècle, inspirée par les vues de Voltaire qui ne souhaitait sauver que quelques titres de tout le théâtre cornélien. La thèse de Paul Bénichou, qui semble s'en approcher, accrédite cette option critique et relance à sa suite une pléiade d'ouvrages réinvestissant la lecture chronologique des pièces de

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 128.

Corneille. C'est alors au sein même de son œuvre que va être démontrée l'idée d'une déconstruction héroïque, traduisant l'influence croisée du travail de Paul Bénichou et de la critique littéraire du siècle précédent.

L'essentiel des grands critiques cornéliens d'après-guerre inscrivent leur compréhension du dramaturge dans une problématique historique. L'important ouvrage d'André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien*²⁵⁹, commence par un tome situant Corneille dans la vie littéraire et politique de son temps. Il se propose de comprendre les mécanismes de l'héroïsme d'après l'histoire des idées et les influences subies par l'auteur tout au long de sa vie. Il met en évidence la répercussion des problèmes sociaux de l'époque dans les pièces de Corneille, comme l'injustice du duel ou l'abus de l'autorité des parents dans le mariage et signale les correspondances ou même les écarts entre le dramaturge et son siècle²⁶⁰. C'est clairement en lien avec les mutations de son époque et de ses mentalités que l'héroïsme cornélien est envisagé. La tétralogie, lieu de l'optimisme et de la gloire, cède la place au milieu des années 1640 à une vision plus sombre de l'homme, au point que, d'après André Stegmann, il aurait pu inspirer La Rochefoucauld dans l'élaboration de sa psychologie : « Corneille, en outre, jette très tôt le trouble dans son propre optimisme héroïque et *Pertharite* (1651) même marque un véritable tournant dans l'œuvre »²⁶¹. Il lit *Pulchérie* à l'hôtel Liancourt, foyer spirituel d'inspiration augustinienne, en 1672, ce qui permet à André Stegmann d'analyser ses dernières pièces en affirmant que « l'esprit des *Maximes* de La Rochefoucauld a entamé le bel optimisme héroïque du poète »²⁶². La fin du deuxième tome de l'ouvrage, qui propose un retour sur l'évolution de Corneille²⁶³, réinvestit l'idée d'un héros pur en début de carrière – ici, le rôle en est confié à Horace plutôt qu'à Rodrigue – qui peu à peu s'amoindrit :

Du point de vue de l'héroïsme, *Cinna* marquerait un recul, à moins qu'il ne jette le premier germe d'un doute sur le bien-fondé des principes – vertu, honneur, raison, volonté – d'un héroïsme qui se sent déjà moins sûr de lui²⁶⁴.

²⁵⁹ André Stegmann, *L'Héroïsme cornélien*, *op. cit.*

²⁶⁰ « Sa production dramatique réduite évolue à rebours : *Don Sanche* est un relatif compromis avec le goût ambiant, *Nicomède* la synthèse d'une décennie cornélienne, *Pertharite* un défi anachronique » (*ibid.*, p. 129).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

²⁶² *Ibid.*, p. 174.

²⁶³ Tome II, chapitre V : « L'évolution de Corneille ».

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 587.

Peu à peu, le héros perd de sa grandeur, n'apparaissant plus comme dans *La Mort de Pompée* ou se dégradant avec *Rodogune* qui inspire au critique cette analyse ambiguë : « Si la nature intime de l'héroïsme ne change pas, la conception antérieure de l'homme sur laquelle s'appuyait l'héroïsme ne s'en trouve pas moins sérieusement entamée »²⁶⁵. Elle suggère que la permanence des caractéristiques du personnage fictif s'écarte de plus en plus de l'évolution négative de son modèle humain. Les virtualités héroïques de la nature humaine s'effacent sans toucher encore à la notion de l'héroïsme. Mais la césure se fait, nous l'avons vu, avec *Pertharite* où les personnages n'ont plus d'aspirations héroïques. La critique d'André Stegmann s'arrête d'ailleurs sur cette pièce ; les tragédies d'*Edipe* à *Suréna* sont évoquées très brièvement pour signifier la faillite progressive et définitive de l'héroïsme. La conclusion, qui rappelle la complexité de l'œuvre cornélienne, exprime l'accord profond de Corneille avec la génération de Louis XIII et de la minorité de Louis XIV et établit définitivement que la fluctuation et le déclin de l'esprit héroïque cornélien correspondent au changement de conception sur l'homme entre les années 1630 et 1660. La thèse d'André Stegmann se rattache ainsi explicitement aux démonstrations de Paul Bénichou, à cette différence près qu'elle conçoit la dégradation de l'héroïsme au sein même du théâtre de Corneille.

Jean-Claude Tournand et Marc Fumaroli partagent un courant de réflexion analogue. *L'Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle* du premier décrit des héros plaçant d'abord leur ambition au service de leur désir et manifestant dans le combat et le sacrifice un sentiment de joie et de certitude. Cet état d'esprit évolue puisqu'« il se produit en effet, au fur et à mesure que l'œuvre cornélienne se déroule dans le temps, une disjonction entre les différents éléments dont l'union assurait l'équilibre de l'héroïsme »²⁶⁶. Peu à peu les passions l'emportent, le héros se découvre de moins en moins en accord avec le monde, de plus en plus en conflit avec le reste de l'humanité. Jean-Claude Tournand conclut : « Cette dégradation du héros de plus en plus déchiré, chez le poète de la grandeur et de la force, correspond à une évolution profonde des esprits »²⁶⁷. L'héroïsme s'oppose aux valeurs jansénistes, introduites dans l'analyse cornélienne par l'ouvrage de Paul Bénichou. L'article de Marc Fumaroli, « Pierre Corneille fils de son œuvre »²⁶⁸, bien plus complexe que le résumé auquel nous allons le soumettre, propose cependant à son tour une

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 600.

²⁶⁶ Jean-Claude Tournand, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1970, p. 111.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

²⁶⁸ Marc Fumaroli, « Pierre Corneille fils de son œuvre », dans *Héros et orateurs*, op. cit., p. 17-61.

évolution de l'héroïsme allant dans le sens d'un amoindrissement : la naissance à l'héroïsme de *Mélite* au *Cid*, l'action et la souffrance héroïque d'*Horace* à *Pertharite*, puis la mort du héros d'*Œdipe* à *Suréna*. C'est selon lui dans son double rapport à l'amour et à la loi politique que le héros se définit et sombre progressivement vers l'absence de valeurs héroïques.

La théorie de Paul Bénichou est essentiellement mise en œuvre par les auteurs critiques qui comprennent le théâtre cornélien à la lumière de ses orientations politiques. Le rapport à l'histoire, et donc à une nécessaire chronologie, n'est jamais aussi clair que lorsqu'il s'accompagne d'une analyse des relations entre le héros et l'Etat. La dégradation diachronique du héros face aux morales du siècle laisse place chez Bernard Dort, Georges Couton et Michel Prigent à une démolition conditionnée par les liens du protagoniste avec le représentant du pouvoir. L'introduction de *Corneille dramaturge* affirme ainsi les relations d'interdépendance entre héroïsme, société et politique :

Le héros cornélien n'a pas d'existence indépendante, Corneille ne s'intéresse pas d'abord à sa personnalité : il n'est qu'une des figures (possibles) de la dialectique entre l'homme et le monde, entre l'existence et l'histoire qui fonde le théâtre de Corneille²⁶⁹.

L'ouvrage soumet l'œuvre du dramaturge à une exploitation chronologique en établissant un « itinéraire cornélien » en cinq étapes :

1/ « La Naissance du héros », avant *Le Cid*, repose sur la reconnaissance de la liberté et l'éblouissement par l'amour.

2/ « La Naissance de l'Etat » opère à partir de Rodrigue le renouvellement de l'héroïsme par son inscription dans le monde et par sa soumission à un roi. Le héros ne se définit plus par l'amour mais par l'appartenance à un clan ou l'obéissance à un maître.

3/ « L'Etat divisé », de *La Mort de Pompée* à *Pertharite*, montre simultanément l'instabilité de la position royale face au héros mais aussi la menace que le monarque peut constituer pour l'héroïsme en « ne réconcili[ant] plus le héros avec le monde et l'histoire »²⁷⁰. Ce sont les événements de la Fronde qui fragilise l'image royale dans le théâtre de Corneille où la monarchie perd progressivement sa légitimité.

²⁶⁹ Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, op. cit., p. 34.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

4/ « L'Univers divisé » fait de l'histoire une tragédie et le lieu de la rupture entre le héros et l'Etat. Le héros, de plus en plus âgé, se tourne vers son passé et n'est plus reconnu par le monde.

5/ « La Mort du héros », de *Tite et Bérénice* à *Suréna* met en scène des héros n'ayant plus rien à voir ni avec le monde, ni avec l'Etat : « Seul, dans un Etat déchu, le héros témoigne encore de la gloire. Sa mort est donc inévitable »²⁷¹.

La thèse de Bernard Dort rejoint par plusieurs points celle de Paul Bénichou : d'abord, en ce que le héros demeure héroïque en lui-même et ne doit sa dévalorisation qu'à ce qui l'entoure ; ensuite parce que l'évolution chronologique de son personnage correspond à une nette dégradation de ses conditions d'existence et de réception, concomitante d'après lui à l'échec du groupe social auquel appartient Corneille, la bourgeoisie de robe. La différence réside, encore une fois, dans une analyse cette fois centrée sur l'œuvre cornélienne elle-même et non à l'échelle de la littérature du XVII^e siècle.

Georges Couton établit clairement le rapport entre l'œuvre de Corneille et l'histoire de son temps. *Corneille et la tragédie politique* se structure autour de trois grands chapitres : de *Médée* à *Polyeucte*, pièces articulées autour de la révolte aristocratique face à l'absolutisme ; de *La Mort de Pompée* à *Pertharite*, tragédies non plus politiques mais « politiciennes »²⁷², sanglantes et pathétiques où le héros se confronte à un pouvoir miné, vicié mais puissant ; d'*Œdipe* à *Suréna*, textes mettant en scène un roi fort face à un héros soumis et déclinant. A propos du *Cid*, Georges Couton écrit par ailleurs que la tragi-comédie « expose une situation militaire dont l'analogie avec la situation française est bien visible »²⁷³. Le lien entre la pièce et l'histoire reprend une analyse chronologique de l'œuvre et démontre le même glissement d'un théâtre fort et héroïque à un amoindrissement total de la personnalité du héros.

Le titre choisi par Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, indique également que l'ouvrage se fonde sur les relations de l'héroïsme et du politique. Le détail des chapitres le confirme en proposant une analyse chronologique dont le fil conducteur est l'idée de dégradation du héros, allant de l'ordre au désordre, du désordre au tragique. Les premières lignes évoquent « le climat intellectuel et politique du

²⁷¹ *Ibid.*, p. 148.

²⁷² Georges Couton, *Corneille et la tragédie politique*, Paris, PUF, 1984, p. 53.

²⁷³ Georges Couton, « La pensée politique de Pierre Corneille », dans *Corneille*, Paris, Europe, 1974, n°540-541, p. 59.

premier XVII^e siècle », induisant doublement l'importance de l'histoire dans la compréhension de la littérature et la périodisation binaire du XVII^e siècle :

L'histoire contemporaine offre ainsi aux écrivains et aux dramaturges des thèmes, des personnages, des situations que la création littéraire, par allusion ou par allégorie, exploitera d'autant mieux que le public y est naturellement sensible²⁷⁴.

L'analyse que Michel Prigent donne des premières décennies du siècle est celle d'un monde politique en crise – il se détache en cela de l'idée d'un premier XVII^e siècle heureux et glorieux, figuré notamment par Paul Bénichou, et ouvre la voie à une redéfinition de la période, sur laquelle nous reviendrons dans quelques pages – d'où découle la réflexion qu'il se propose de mener sur l'interdépendance du politique et de la tragédie. Son ouvrage consiste en effet à questionner la place du héros dans une tragédie « nécessairement politique » ou dans une politique « fatalement tragique »²⁷⁵.

Cependant, Michel Prigent récuse les « grilles d'analyse extérieures au texte »²⁷⁶ et déclare travailler selon deux principes, la cohérence interne de l'œuvre et sa chronologie :

Ce choix présente trois avantages : le premier est d'intégrer la création cornélienne dans l'histoire du siècle et dans sa richesse politique, le second de suivre les phénomènes d'usure, de vieillissement, de dégradation sans les interpréter, bien au contraire, comme les signes d'un déclin du poète mais pour mesurer l'effet du temps dans la suite des tragédies, le troisième de reconstituer, à travers l'évolution d'une rhétorique consciente, l'évolution du système de valeurs cornélien²⁷⁷.

Son rapport à l'histoire semble ambigu : à plusieurs reprises, il réaffirme ne pas lire Corneille à sa lumière. Toutefois, dans l'annonce qu'il fait des lignes directrices de son ouvrage, il met en place la démolition du héros et l'associe à l'histoire contemporaine :

Du *Cid* à *Polyeucte*, l'ordre héroïque et l'ordre politique se construisent simultanément. De *La Mort de Pompée* à *Pertharite*, toutes les valeurs de la nature et de l'héroïsme sont soumises à une véritable subversion politique : le tragique prend pour forme le désordre ou la confusion des ordres. D'*Œdipe* à *Suréna*, le héros quitte lentement la scène de la tragédie qui est

²⁷⁴ Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, op. cit., p. 2.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

envahie par l'Etat. Il n'est pas exclu de retrouver cette évolution dans l'histoire du siècle : la domination aristocratique, la Fronde, le règne personnel de Louis XIV²⁷⁸.

Le découpage chronologique choisi est le même que celui de Bernard Dort, d'André Stegmann ou encore de Serge Doubrovsky dont nous reparlerons plus loin. L'analyse différente que Michel Prigent se propose de mener, sans grille d'étude extérieure, emprunte les mêmes cheminements critiques et la même périodisation de l'œuvre que celles de ses prédécesseurs. Ne peut-on y découvrir la double influence des thèses de Paul Bénichou et de la critique du XIX^e siècle, si omniprésente quand il s'agit de Corneille ? Alors que de nombreux exégètes sont sanctionnés par Michel Prigent dans son introduction pour ce qu'ils apportent à la critique cornélienne puis pour les erreurs de leurs orientations²⁷⁹, seul Paul Bénichou n'est pas mentionné²⁸⁰. Mais les « phénomènes d'usure, de vieillissement, de dégradation » évoqués par Michel Prigent et cités plus haut, posés ici comme des certitudes dans l'évolution de l'œuvre de Corneille, ne viennent-ils pas de ses théories, répercutées par plusieurs ouvrages et constituées finalement en évidences incontestables ? L'amenuisement de la force héroïque face à l'Etat, constatée alors que demeure en lui les mêmes valeurs et le même air de famille²⁸¹, rappelle les *Morales du grand siècle* et invite à en considérer les réflexions comme fondatrices d'un récit collectif sur Corneille.

Comme Michel Prigent, Serge Doubrovsky récuse dès son introduction la lecture historique du théâtre de Corneille. Il invite au contraire à se détacher du contexte pour revenir à l'œuvre et au texte en tant qu'expression artistique. La pièce de théâtre est selon lui objet poétique pur : elle n'est pas soumise au changement, contrairement au regard qui l'appréhende et qui le juge. Il s'empresse donc de déclarer obsolète la plus grande partie de la bibliographie cornélienne, se fondant en premier lieu sur l'idée, vraisemblablement assez juste, que les critiques n'ont pas lu toutes les œuvres :

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁹ Il cite ainsi André Stegmann, Marie-Odile Sweetser, Georges Couton, Robert Brasillach, Jean Schlumberger, Marc Fumaroli, Serge Doubrovsky, Bernard Dort et Octave Nadal.

²⁸⁰ Il l'est d'ailleurs fort peu dans l'ouvrage lui-même, n'apparaissant qu'à propos de la magnanimité d'Auguste ou de la passion dans *Cinna* (*ibid.*, p. 67 et 217), comme si la thèse dont il est l'auteur agissait ici sous la forme d'un inconscient critique, émanant de pratiques d'exégèse plus anciennes encore. On constate la même chose dans l'ouvrage de Bernard Dort, où Paul Bénichou est cité une seule fois (Bernard Dort, *Corneille dramaturge, op. cit.*, p. 62), contrairement à Georges Couton et à Lucien Goldmann qui apparaissent beaucoup plus fréquemment par exemple.

²⁸¹ « La critique a eu raison d'insister, après Péguy, sur la notion de famille pour lier les uns aux autres les héros de Corneille. (...) Les héros restent, quoi qu'il arrive, des héros, ils ne peuvent pas déroger » (*ibid.*, p. 19).

Les commentateurs de Racine ou de Molière ont lu leurs œuvres complètes : longtemps, ceux de Corneille se sont bornés aux « quatre grandes » tragédies et à une ou deux comédies. Avant *Le Cid*, peu de chose ; après *Le Menteur*, rien²⁸².

Ce reproche d'une analyse fondée sur un théâtre mutilé s'adresse à une exégèse passée. « Aujourd'hui, le problème est différent »²⁸³ : les lectures contemporaines sont trop étroitement liées à l'histoire ou à la société contemporaine²⁸⁴ et perdent de vue les pièces elles-mêmes et leur propre système de valeurs et de références.

Cependant, Serge Doubrovsky reconnaît sa dette à l'égard de ses devanciers et notamment de Paul Bénichou à qui il doit « la conscience du rôle essentiel que joue, dans ce théâtre du héros, la mentalité aristocratique »²⁸⁵. L'impact de la thèse de Paul Bénichou se mesure plus loin lorsque commence l'analyse à proprement parler de l'œuvre cornélienne : selon Serge Doubrovsky, le théâtre de Corneille porte la marque d'une obsession : « Cette obsession nous a paru être la *construction du héros*, que jansénistes ou pessimistes mondains de la seconde moitié du siècle s'emploieront à démolir »²⁸⁶. C'est, résumée en une phrase, la ligne directrice des *Morales du grand siècle* : Corneille, auteur du premier XVII^e siècle, construit un héros fort que la réception de l'autre moitié du siècle, influencée par les idéaux jansénistes puis mondains, déferont peu à peu. L'organisation de l'ouvrage de Serge Doubrovsky suit d'ailleurs l'ordre chronologique de l'œuvre²⁸⁷ et inscrit l'évolution du héros dans celle de la société. Malgré l'affirmation préalable de détacher l'œuvre de la contingence historique du XVII^e siècle, la démarche critique aboutit clairement à la démonstration d'un amoindrissement de l'héroïsme au fil des pièces. Si le théâtre de Corneille, comme Serge Doubrovsky en marque la volonté, n'est étudié que pour lui-même en tant qu'objet poétique, le constat d'une « démolition héroïque » demeure. La différence avec la thèse de Paul Bénichou serait ici qu'elle demeure interne à

²⁸² Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 26.

²⁸³ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁴ « On aime à y retrouver, avec L. Herland, la vie de l'auteur ; avec G. Couton, les allusions aux détails de l'histoire contemporaine ; ou encore avec P. Bénichou ou B. Dort, le mouvement général de la civilisation nobiliaire. On met au jour une éthique, pour la dissoudre ensuite dans la contingence d'un destin personnel ou d'un moment historique. L'œuvre de Corneille, c'est aussi cela, mais c'est avant tout un univers vivant, en expansion dans cinquante années de théâtre, et qui contient son propre système de valeurs et de références » (*ibid.*, p. 26).

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 29. Il souligne.

²⁸⁷ Chapitre 1. Prélude au héros (avant *Le Cid*) ; chapitre 2. Le héros : du *Cid* à *Polyeucte*, le protagoniste est lié à l'idée de conquête ; chapitre 3. Les tentations du héros : de *La Mort de Pompée* à *Pertharite* où apparaissent les idées de « détérioration du héros » et de privation de liberté ; chapitre 4. Le déclin du héros : d'*Edipe* à *Pulchérie* ; et chapitre 5. La mort du héros : *Suréna*.

l'œuvre. D'une étude à l'autre, la même ligne de force fait passer d'un héros puissant, ancré dans une époque glorieuse à un personnage sans héroïsme, témoin d'une fin de siècle désenchantée sur les questions humaines.

Il est peu d'ouvrages critiques qui semblent échapper à cette lecture. Celui de Louis Herland, *Corneille par lui-même*²⁸⁸, s'ouvre sur une chronologie cornélienne précise de trente-sept pages qui invoque le mélange permanent de la vie et de l'œuvre. Creuset de la critique du XIX^e siècle puisqu'il reconnaît en Corneille et en son théâtre des valeurs à la fois héroïques et bourgeoises, le texte s'apparente aux lectures de Paul Bénichou et reproduit encore l'idée d'une dégradation héroïque. Le XVII^e siècle, à travers Corneille et ses critiques, ne cesse donc d'être présenté comme menant d'un moment lumineux à une époque sombre. Mais certaines remises en question s'imposent néanmoins : la critique du XIX^e siècle, en partie relayée par celle de Paul Bénichou, propose-t-elle une juste image du grand siècle ? Et le héros cornélien est-il réellement représentatif de ce que sont l'homme et les mentalités de 1630 à 1670 ?

II. Le mythe du premier XVII^e siècle glorieux

1. Paul Bénichou influencé par le XIX^e siècle

Stéphane Zékian a étudié l'influence, dans la critique, des cadres de pensée et de compréhension de la littérature définis par l'historiographie du XIX^e siècle. Les catégories forgées par le romantisme comme par la III^e République à propos du XVII^e siècle se sont inscrites durablement dans nos réceptions contemporaines et se prolongent dans nos choix d'œuvres patrimoniales comme dans nos options de périodisation²⁸⁹. Les théories de Paul Bénichou, malgré leur indéniable profondeur de vues et ce qu'elles révèlent d'une authentique connaissance de la littérature et des morales du XVII^e siècle, semblent traduire par intermittence la reprise de concepts et d'analyses explorés par les maîtres de l'histoire littéraire du XIX^e siècle.

²⁸⁸ Louis Herland, *Corneille par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.

²⁸⁹ Stéphane Zékian, « Sommes-nous sortis du XIX^e siècle ? Le romantisme français comme matrice historiographique », *Cahiers d'Etudes germaniques*, dossier *Classiques d'hier aujourd'hui* édité par Fabrice Malkani et Frédéric Weinmann, n°65, 2013/2, p. 33-46.

Il ne fait pas de doute que Paul Bénichou en connaît parfaitement les lignes de force ; en outre, aucune critique ne prétend jamais faire table rase du passé et s'ériger par elle-même sur un désert dans lequel tout serait à construire. En citant Ferdinand Brunetière dans l'introduction de son ouvrage, il permet que se tisse entre lui et ses prédécesseurs un lien de continuité, fondé non pas d'abord sur la reproduction ni même la permanence – ce qui n'aurait d'ailleurs guère de sens ni d'intérêt – mais sur la reconnaissance d'une dette et le désir de dépasser une lecture matricielle mais révolue. Cependant, la volonté affirmée de dépassement n'est paradoxalement pas sans rappeler que l'exégèse des dernières décennies du XIX^e siècle a servi de point de départ à la réflexion de Paul Bénichou. Dans un mouvement conscient de distanciation, Paul Bénichou laisse supposer un geste complémentaire et inconscient d'appropriation et son œuvre théorique se constitue tout autant de ce qu'il réfute que de ce qu'il intègre. Dans l'article qu'il lui consacre, Jean Borie revient ainsi à plusieurs reprises sur la filiation entre Gustave Lanson et lui, insistant sur le fait que Paul Bénichou prolonge la réflexion de l'inventeur de l'histoire littéraire : « Rien de ce qu'a écrit Paul Bénichou n'aurait dépayisé Gustave Lanson, ni, peut-être, ne lui aurait déplu »²⁹⁰. La proximité entre les deux œuvres s'impose de fait par une même démarche d'explication des textes littéraires par leur contexte et par la place qu'ils occupent dans une chronologie ; elle se constate également aux périodes et aux temps forts délimités notamment par Gustave Lanson et dont Paul Bénichou ne reconsidère, nous le verrons, ni la justesse, ni l'à-propos.

Il adhère ainsi sans toujours les remettre en question aux analyses faites de la réception de l'œuvre de Corneille et à son prétendu vieillissement. Il est vrai que ce qui nous apparaît désormais comme une idée reçue – construite notamment par Boileau, puis soutenue par Voltaire pour valoriser Racine au détriment de Corneille – est répercuté par la critique depuis plus de deux siècles. Le jugement n'en est pas moins sujet à caution, comme le rappelle Christian Jouhaud :

C'est ainsi que, malgré tout ce qui les sépare, Brunetière, Jules Lemaître et Gustave Lanson sont regardés comme responsables de l'invention, consacrée par l'université, d'un Corneille revêché, grandiloquent et réactionnaire²⁹¹.

²⁹⁰ Jean Borie, « Un marginal orthodoxe », *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*, op. cit., p. 39-40. La remarque de Jean Borie, à double tranchant, valorise l'œuvre de Bénichou en la rapprochant de l'illustre paternel de Lanson tout en signalant peut-être l'absence d'originalité réelle.

²⁹¹ Christian Jouhaud, *Sauver le Grand Siècle. Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007, p. 126.

Cette image est celle du Corneille vieillissant, devenu froid et incapable de retrouver la vigueur de sa plume d'antan. Elle explique la désaffection des spectateurs pour ses dernières pièces – désaffection toute relative en vérité – et oublie que sous Louis XIV on goûte réellement le théâtre de Corneille. La tradition critique intéressée par le rejet de Corneille dans un premier XVII^e siècle fait de lui un dramaturge qui décline au fur et à mesure de sa création et dont les personnages souffrent d'un amoindrissement de leur grandeur, de leur vaillance ou de leur héroïsme. La théorie de la déconstruction du héros, fondée sur trois œuvres successives dont la première est celle de Corneille, bénéficie de l'image du dramaturge tirée intacte de la critique des siècles passés.

Le choix du seul Corneille au cœur de toute la démonstration de Paul Bénichou relève du même mécanisme d'appropriation involontaire d'une image précédemment conçue et acceptée comme une vérité établie. La déroute des dramaturges mineurs, savamment orchestrée par le XIX^e siècle, impose l'auteur du *Cid* comme l'unique référence littéraire valable des premières années du siècle. Rotrou, Mairet, Du Ryer, très brièvement évoqués, ne sont cités que pour être rapprochés de Corneille et accréditer l'idée d'une identité des personnages dans tout le théâtre :

Le sublime cornélien n'est pas propre à Corneille ; il emplit tout le théâtre tragique de son temps. Les êtres d'exception à l'âme forte et grande peuplent les tragédies de Rotrou, Mairet, Tristan, du Ryer²⁹².

Paul Bénichou cite quatre auteurs de tragédies mais il est permis de douter qu'il en ait fait une lecture réellement attentive pour qualifier Cassie, Venceslas, Solyman ou Alcionée d'« êtres d'exception à l'âme forte ». S'il n'est pas faux que les héros des auteurs contemporains de Corneille fassent preuve de grandeur, Paul Bénichou semble opportunément la confondre avec la gloire, l'enthousiasme et la réussite qu'il leur attribue et qu'ils ne connaissent pourtant pas. Ils n'offrent pas « un ton exalté, une attitude glorieuse »²⁹³ en modèle au public et chez tous ne s'épanouit pas « la même forme glorieuse et ostentatoire du sublime »²⁹⁴. Paul Bénichou reprend à son compte les jugements de ses prédécesseurs – qui étendent à toute la tragédie des caractéristiques seulement valables pour celle de Corneille – et construit de ce fait une représentation

²⁹² Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, op. cit., p. 19.

²⁹³ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

erronée du théâtre sous Louis XIII, fondée sur un éclat et une gloire qui n'en étaient pas des données systématiques, il s'en faut. On reconnaît ici l'influence de la réception cornélienne et l'expansion du « mythe du héros cornélien » construit sur le personnage de Rodrigue. C'est d'ailleurs *Le Cid* que notre critique cite plus loin pour signifier que les morales héroïques et courtoises des temps passés se cristallisent dans le théâtre du premier XVII^e siècle²⁹⁵. Le reproche de Lancaster adressé à la critique en 1913, et formulé à propos de Du Ryer, semble ici pouvoir s'étendre pour partie à Paul Bénichou :

*Some persons have believed that this period could be sufficiently understood by the consideration of Corneille's theater alone. Others, perceiving the superficiality of this view, have turned to minor writers of the time, and carried on investigations that led to excellent studies of Hardy, Rotrou, Tristan and Mairet*²⁹⁶.

Absorbé par d'autres réflexions et par le désir de justifier sa démonstration de la dégradation de l'âme humaine à travers le temps et à travers les œuvres, Paul Bénichou n'a pas refusé l'idée d'un premier XVII^e siècle composé d'hommes heureux et glorieux que certaines analyses avaient façonnée avant lui. En effet, les traits d'abord prêtés aux protagonistes cornéliens sont également et par élargissement attribués aux spectateurs venus les applaudir :

Les spectateurs de *Cinna* et de *Nicomède* ne sont pas seulement des spectateurs de théâtre ; ils jouent en même temps leur partie comme compagnons des héros et témoins de leur gloire. (...) Ainsi, la tragédie cornélienne est doublement un spectacle, puisque les grandeurs qu'elle représente sont déjà spectacle dans la vie, avant de le devenir au second degré sur la scène. Le public est à la fois des deux fêtes, l'une sociale, l'autre littéraire²⁹⁷.

Le portrait que Paul Bénichou brosse de l'auditoire de Corneille semble inspiré du personnel tragique davantage que d'une réalité historique et sociale. On se souvient des lignes de Jules Lemaître se servant de la même façon, et d'après le même auteur, de la

²⁹⁵ « La morale héroïque des siècles féodaux et la théorie courtoise de l'amour arrivent ainsi modernisées et enrichies jusqu'au temps du *Cid* » (*ibid.*, p. 20).

²⁹⁶ H. Lancaster, *Pierre du Ryer dramatisé*, *op. cit.*, préface p. iii. (« Quelques personnes ont pensé que cette période pouvait être suffisamment comprise par la seule considération du théâtre de Corneille. D'autres, percevant la superficialité de cette idée, se sont tournés vers des écrivains mineurs de la période, et ont poursuivi des investigations qui ont conduit à d'excellentes études de Hardy, Rotrou, Tristan et Mairet »).

²⁹⁷ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, *op. cit.*, p. 26-27.

littérature pour déduire le réel. L'image de l'homme du premier XVII^e siècle selon Paul Bénichou répète ainsi les mêmes critères que ceux du héros cornélien : grandeur, gloire, enthousiasme. Elle contraste avec l'autre moitié du siècle – où l'âme humaine se révèle fragile, pessimiste et amoindrie – et c'est dans cette relation d'opposition qu'est conçue la thèse de la démolition du héros. Les fondements historiques de ce concept proviennent d'une représentation déjà ancrée dans la critique du XIX^e siècle et que Paul Bénichou adopte sans la questionner²⁹⁸. Certes, il en affine certains aspects. D'abord – et c'est une avancée réelle – en ne prononçant aucun jugement sur les différentes périodes qu'il délimite et en se gardant d'en hiérarchiser les œuvres ou les morales. Ensuite, en s'efforçant d'estomper la dimension binaire de la représentation historique, qui confronte un premier XVII^e siècle à un second qui lui serait radicalement distinct, en introduisant une troisième époque et en assouplissant ainsi des cadres de périodisation un peu stricts. Mais même dans cette forme plus nuancée, la périodisation de Paul Bénichou invite à la prudence. Jean-Pierre Richard lui reproche ainsi une coïncidence de rencontre entre trois auteurs – Corneille, Pascal, Molière – et les trois morales successives du siècle :

Je me demande si, par un fort honorable souci de clarté pédagogique, M. Bénichou n'a pas un peu forcé sa chance. Cette fidélité de l'œuvre d'art à refléter la morale du milieu social dont elle est née m'inquiète un peu²⁹⁹.

L'adéquation est trop nette pour n'être pas sujette à caution. Jean-Pierre Richard semble signifier que Paul Bénichou aurait fait correspondre artificiellement trois auteurs ou trois époques à une thèse préalablement établie de dégradation de la grandeur humaine. De plus, si la réception de l'un de ces trois auteurs, Corneille, et la représentation de l'époque de départ, le premier XVII^e siècle, appartiennent à des images figées en provenance de l'influente critique universitaire du XIX^e siècle, n'est-on pas en droit de questionner la thèse de Bénichou et notamment les caractéristiques qui lui servent à définir, en rapport avec le héros cornélien, la première période du XVII^e siècle ? Peut-on en valider l'exactitude quand les présupposés sur lesquels elle repose relèvent de représentations dont nous remettons en question aujourd'hui les préjugés et les applications systématiques ?

²⁹⁸ Nous redonnons la citation qui le montre : « A la fin du dernier siècle et au début du nôtre, c'est une idée admise qu'il y a eu au XVII^e siècle deux littératures différentes : celle du sublime, du brillant, du romanesque, et celle de la nature et de la vérité. Cette idée, systématisée avec pas mal d'outrance par Brunetière, a fini par combattre, non sans difficulté, dans l'enseignement et dans les conceptions du public le plus averti, l'idée traditionnelle de l'homogénéité sereine du grand siècle » (*ibid.*, introduction, p. 10-11).

²⁹⁹ Jean-Pierre Richard, « Le Grand siècle et ses héros », art. cit., p. 473.

2. Changements de regard sur le premier XVII^e siècle

Il n'est pas nouveau de s'interroger sur les choix de périodisation et la légitimité des découpages chronologiques. Un tel questionnement semble même concomitant à la naissance de l'histoire littéraire. Saint-René-Taillandier, l'un des pionniers de la discipline, accompagnait en effet ses cours des années 1850 et 1860 de mises en garde sur la difficulté et l'arbitraire de choix simultanément historiques et critiques et c'est dans son sillage que nous souhaitons aujourd'hui repenser non pas tant les limites de périodisation des années 1600-1650 en elles-mêmes que les valeurs communes qui s'y associent. De fait, au terme de ce travail, il nous apparaît que l'autre risque qui prend corps face au découpage en moments littéraires ou culturels, également signalé par Saint-René Taillandier, réside dans l'attribution à une société ou aux mentalités d'une période de caractéristiques anthropologiques. Afin de structurer et de classifier le temps, les analystes sont tentés de réduire à une voix majoritaire une infinité de positionnements et de définir une époque par un état d'esprit ou un idéal humain souvent unique :

Deux conséquences naturelles mais discrètes de la périodisation en époques littéraires sont à remarquer : d'une part, une certaine *théâtralisation* de l'histoire, en vertu de laquelle un siècle forme un drame joué par divers acteurs ; une *personnification* de l'époque, à laquelle on prête l'unité psychologique d'une personnalité – « s'il est permis, comme le postule la leçon du 27 juin 1867 dans le cours sur la poésie de la première moitié du XVI^e siècle, s'il est permis de considérer un siècle comme un être moral, comme une personne, ayant sa mission particulière à remplir, ayant une conscience et une destinée »³⁰⁰.

On court à l'évidence le risque d'une forme de schématisation – dont on ignore en même temps comment se prémunir quand il s'agit d'embrasser dans un même regard la littérature ou les arts de plusieurs décennies. Dans le cas d'un siècle aussi riche et aussi complexe que le XVII^e siècle, la partition entre l'époque de Louis XIII et le règne de Louis XIV réduit la compréhension historiographique à une évolution, voire une confrontation, entre deux moments très distincts et postule, nous l'avons dit, la dégradation d'un état héroïque et heureux à un pessimisme beaucoup plus humain.

Les objections face à cette structuration temporelle sont cependant multiples, à commencer par celle questionnant la pertinence d'aligner des représentations littéraires sur

³⁰⁰ Luc Fraisse, « Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René Taillandier d'après ses cours inédits », art. cit., p. 778.

des découpages la plupart du temps politiques et opportunément choisis en fonction des temps forts des règnes :

Chance : nous ne manquons pas de ruptures de règnes, et de rois qui ne se ressemblent pas. Ils peuvent donc activer efficacement dans la conscience des auteurs des topiques de rupture³⁰¹.

Les propos de Marie-Madeleine Fragonard accusent à juste titre la dimension artificielle des choix de périodisation et remettent en question, pour la période qui nous concerne, l'idée que la société et les mentalités se soient modifiées à la mort d'Henri IV, puis à l'avènement de Richelieu, et enfin au moment du règne personnel de Louis XIV.

Il découle de cette pratique une seconde objection consistant à réduire chaque période à un état d'esprit unique, ou au moins dominant : dans le cadre de la critique littéraire, la partition entre un premier XVII^e siècle heureux et un second désenchanté semble faussement reposer sur « l'illusion héroïque » du *Cid*, cette œuvre de jeunesse de Corneille dont le succès époustouflant puis la mythification n'ont pas permis que soit appréhendée avec objectivité la portée de l'œuvre, ni l'importance du reste de la production dramatique. A trop regarder Corneille en laissant dans l'oubli ceux qui l'entourent et qui, tout autant que lui, expriment la sensibilité de leur époque, à trop réduire Corneille à Rodrigue, pour ce qu'on a apprécié en lui d'héroïsme, de morale, d'honneur et de patriotisme, on a pris le risque de juger d'un siècle d'après un épiphénomène et non d'après un échantillonnage plus large et plus représentatif de ce qui le constituait.

En montrant donc pour finir que le premier XVII^e siècle n'est pas nécessairement le temps glorieux qu'on a voulu faire de lui, nous espérons inviter à repenser la place de Corneille dans la littérature de l'époque, à réévaluer celle de Rodrigue dans son œuvre et à réviser l'image de l'homme et du héros associé aux premières décennies du siècle.

a. Une époque à l'image de ses héros

Dès la fin du XVII^e siècle et pendant la période des Lumières, nous l'avons constaté, les pièces de Corneille sont appréciées comme autant de leçons d'énergie et de grandeur d'âme. Cependant, une telle leçon semble exclusivement littéraire. La critique

³⁰¹ Marie-Madeleine Fragonard, « Du XVI^e siècle au XVII^e siècle », dans *La Périodisation à l'âge classique, Littératures classiques* n°34, automne 1998, p. 207.

que Louis-Sébastien Mercier fait des pièces de Corneille repose sur des critères appartenant à l'étude littéraire – beauté de la langue, grandeur des caractères, idées fortes – sans qu'y soit aucunement associée une correspondance sociale ou historique. Au siècle suivant en revanche, Gustave Lanson théorise une interdépendance de la littérature et de la société, comprise dans ses dimensions éthiques et politiques, et fait de l'œuvre de Corneille le reflet des années 1630 :

Le philosophe et le poète [Descartes et Corneille] ont travaillé tous les deux sur le même modèle : l'homme que la société française présentait communément au début du XVII^e siècle. Une réalité qui, en eux-mêmes et hors d'eux-mêmes, commandait à leurs conceptions, rend seule compte de l'étonnante identité qu'on y remarque. Et cette réalité n'est pas bien difficile à trouver. La race que les désordres et les périls du XVI^e siècle ont formée, est une race robuste, intelligente, active ; elle a des sens brutaux, l'esprit vif, souple, lucide, pratique, la volonté saine et intacte. Entre les appétits des sens et les idées de l'esprit, elle ne laisse aucune place aux pures émotions du cœur, aux molles rêveries de l'imagination ; elle vit de la vie physique et de la vie intellectuelle, avec intensité : point du tout de la vie sentimentale. Elle estime par-dessus tout la netteté des jugements, la promptitude des décisions ; elle met son idéal à tenir toujours toutes les forces de son corps et de son âme à commandement. Voulons-nous voir le type réalisé dans quelques individus ? Regardons Richelieu, Retz, Turenne, Bussy³⁰².

Cette longue citation permet de mettre en rapport, sans ambiguïté, la collusion qu'effectue la critique lansonienne entre le texte et le contexte, sans qu'apparaisse précisément lequel se constitue comme influence de l'autre³⁰³. Si la logique établit que l'auteur puise dans la vie pour écrire, il n'est pas exclu en l'occurrence que le critique puise également dans la littérature pour bâtir ou affiner l'image de la période correspondante. Ce mécanisme, que nous avons précédemment vu à l'œuvre, se décèle d'abord dans la reconnaissance d'une inspiration de l'écrivain ou du philosophe dans la société de l'époque, puis par les caractéristiques et les modèles dégagés. Richelieu, Retz, Turenne et Bussy sont-ils réellement représentatifs de leur époque, ou sont-ils plutôt les seuls hommes qui, par leur

³⁰² Gustave Lanson, « Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes. Etude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes », art. cit., p. 410-411.

³⁰³ L'*Histoire de la littérature* de Lanson répercute la même vision, associée à Corneille, d'un premier XVII^e siècle à l'âme mâle et orgueilleuse : « Corneille est d'un autre temps [que Racine], il a et exprime une nature plus rude et plus forte, qui a longtemps été la nature française, une nature intellectuelle et volontaire, consciente et active. En son temps surtout, c'était la vérité : il y a une harmonie admirable entre l'invention psychologique de Corneille, et l'histoire réelle des âmes de ce temps-là : même les femmes sont peu féminines, leur vie intérieure est plus intellectuelle que sentimentale » (Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 429).

personnalité exceptionnelle, s'en distinguent et peuvent être rapprochés des héros cornéliens ou de la générosité cartésienne ?

Les liens établis entre les personnages et l'époque à laquelle ils sont créés confèrent à cette dernière des composantes anthropologiques. Sous la plume de Gustave Lanson, le premier XVII^e siècle est fier, raisonnable, viril³⁰⁴. Cette conception psychologique commande à toute une critique qui en reproduit les caractéristiques comme autant de critères définitionnels d'une époque pourtant périodisée selon des arguments politiques (du règne personnel de Louis XIII en 1624 à la mort de Richelieu en 1642). En 1922, Hubert Gillot peint les sujets de Louis XIII sous les mêmes couleurs et explique l'héroïsme cornélien selon les mêmes arguments que Gustave Lanson : « L'influence de la réalité contemporaine, qui présente le spectacle courant d'individualités énergiques, "intellectuelles" et réfléchies, d'êtres tout de raison et de volonté : un Richelieu, un Retz ou un Turenne »³⁰⁵. Vingt ans plus tard, Reinhold Schneider donne la même image des premières décennies du siècle :

Dans un siècle comme le sien [celui de Corneille], les tâches étaient rarement mesquines, les hommes rarement indignes de leur tâche. C'est ainsi que Corneille a façonné une figure de l'homme dont la réalisation lui a coûté le sacrifice de hautes valeurs³⁰⁶.

Il ajoute un peu plus loin que « l'homme cornélien a sans doute correspondu à une réalité historique »³⁰⁷, ce qui revient à signifier que le dramaturge élabore ses héros d'après un modèle réel et que le monde dans lequel il travaille respire cet héroïsme et cette gloire qu'il reproduit ensuite dans son théâtre. « Le génie créateur ne consiste pas inventer du nouveau, explique Schneider, mais à façonner et à représenter de la façon qui convient un contenu spirituel correspondant à une conjoncture historique »³⁰⁸. On se rappelle que le prolongement ultime de cette conception est celle qui mène à André Delacour qui, en 1944,

³⁰⁴ La théorie de Lanson veut que Corneille reproduise dans ses personnages la vérité des caractères humains : « Cette conception a sa vérité : elle représente, en leur forme idéale, les âmes fortes et dures, qui raisonnent leurs passions, les âmes des Richelieu et des Retz, des grands ambitieux lucides et actifs » (*ibid.*, p. 432). Le protagoniste répercute une réalité humaine existante.

³⁰⁵ Hubert Gillot, « Les origines de l'héroïsme cornélien », art. cit., p. 628. Il ajoute deux autres causes à celle développées par son maître à penser : l'influence du stoïcisme de la Renaissance et celle de François de Sales (qu'il a le plus à cœur de développer) « Néo-stoïciens, humanistes laïques, humanistes dévots, en des mesures diverses, ont contribué à préparer le type du héros cornélien », écrit-il ainsi (*ibid.*).

³⁰⁶ Reinhold Schneider, *Grandeur de Corneille et de son temps*, op. cit., p. 12.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

voit dans le héros cornélien l'image du héros historique français, modèle à suivre pour réinstaurer en France les valeurs perdues :

Que [la France] ne cesse de le contempler aujourd'hui pour se rappeler d'abord, et pour redevenir ensuite ce qu'elle fut autrefois. Que les belles actions des héros cornéliens lui rendent la mémoire et la fierté des belles actions qui forment la suite de son histoire³⁰⁹.

La confusion entre histoire et littérature aboutit à la définition d'un XVII^e siècle qui correspond à l'image qu'en donne Corneille et façonne la représentation d'années où triomphent l'enthousiasme et la générosité. Le XVII^e siècle heureux s'impose pour longtemps dans la représentation collective, puisqu'on en retrouve trace en 1965 dans le « Lagarde et Michard » qui dans son étude de l'« Evolution des idées morales et de l'idéal littéraire » propose le même découpage que celui de Paul Bénichou et décrit la première période du siècle par les termes « enthousiasme et raison »³¹⁰. Les années 1620-1640 hériteraient en effet de l'optimisme du XVI^e siècle.

L'imaginaire collectif a d'ailleurs intégré cette représentation d'une époque glorieuse, pleine d'aventures et d'entrain. *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas diffusent cette imagerie ; et plus récemment, quand le cinéma s'intéresse à une période historique encore peu représentée, il la situe « dans un monde de fiction – le *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau (1990) » ou la traite « d'une manière tellement éloignée de la réalité culturelle – *Louis enfant roi* – qu'il accentue plutôt l'écart avec l'univers de *Tous les matins du monde* »³¹¹. Les propos d'Alain Croix tendent à montrer que la vision du premier XVII^e siècle appartient davantage à une idée préconçue qu'à une réalité historique et nous permettent de redire ici que le personnage cornélien a influencé de son aura la représentation qui a pu en être faite. Ils invitent à comprendre qu'il existe une autre façon de voir et de comprendre le règne de Louis XIII.

³⁰⁹ André Delacour, *Corneille et notre France*, op. cit., p. 8.

³¹⁰ André Lagarde et Laurent Michard, « Introduction », *XVII^e siècle*, Paris, Bordas, « Textes et littératures », 1965, p. 7.

³¹¹ Alain Croix, « L'historien et son nombril », *La Périodisation de l'âge classique*, op. cit., p. 21. Le film d'Alain Corneau est ici donné comme référence du deuxième XVII^e siècle traité par le cinéma.

b. Doubter et souffrir : l'autre premier XVII^e siècle

Notre vision d'un premier XVII^e siècle heureux et enthousiaste n'est-elle qu'un leurre ? Pour introduire sa réflexion dans *Sauver le Grand Siècle*, Christian Jouhaud invite en effet à adopter un regard neuf qui permette de contourner les portes déjà construites pour visiter le passé. Le chemin à emprunter pour le comprendre nécessite selon l'auteur de s'affranchir des allées précédemment ouvertes et qui peu à peu, transformées en passages obligés, déroutent la critique d'une juste appréciation du temps étudié et de ses caractéristiques. Il met en garde contre les portes historiques – celles construites par le passé lui-même – et contre les portes historiographiques – édifiées par les précédents visiteurs de ce passé.

Peut-on imaginer un autre premier XVII^e siècle ? Les années de règne d'Henri IV et de Louis XIII ne sont en effet pas toujours dépeintes comme glorieuses. La représentation qu'en donne Jules Michelet est ainsi très négative et radicalement différente de l'époque héroïque que l'on s'est plu à esquisser. L'historien s'insurge déjà contre une lecture erronée des premières années du siècle qui aurait accordé une place disproportionnée à un modèle éthique en réalité minoritaire :

On a surfait énormément ce temps. Cette vaine agitation de cour, d'intrigues, de duels, ces *raffinés* du point d'honneur, ces fondations de couvent, tout cela, regardé à la loupe, a paru important³¹².

Filant la métaphore, il évoque une étude au microscope prenant une mousse pour une forêt et déformant l'influence de François de Sales et de Saint-Cyran « étrangement grandis par les coteries de leur temps et l'exagération du nôtre »³¹³. Les valeurs d'énergie et de grandeur et leur appartenance à la doctrine optimiste de la Contre-Réforme ne seraient pas représentatives des premières décennies du siècle. Michelet postule au contraire un rétrécissement de la pensée – illustrée d'ailleurs par une défaillance littéraire – pour une époque où l'argent et l'intérêt personnel deviennent les maîtres-mots de toute une société :

Du moment qu'on perdit l'idéal de liberté qui avait apparu au seizième siècle, du moment où les sages, un Duplessis-Mornay, découragèrent les

³¹² Jules Michelet, *Histoire de France*, tome XI « Henri IV et Richelieu », *op. cit.*, p. 182.

³¹³ *Ibid.*

hautes pensées, chacun, protestant, catholique, se rangea et se fit petit ; chacun commença à s'occuper de ses petites affaires³¹⁴.

Accusant un repli sur soi-même et une stérilité aussi bien physique que financière, Michelet dépeint une époque qui répond fort peu aux critères d'héroïsme et de grandeur qui lui sont ordinairement attribués. Son analyse de l'évolution politique corrobore par ailleurs la volonté de corriger l'image du premier XVII^e siècle. La France est en guerre, l'Europe « en décomposition »³¹⁵, le pays souffre de difficultés financières et pousse la population protestante à l'émigration :

Le petit pays d'Aulnis, si riche jusque-là, et si maigre aujourd'hui, fut comme anéanti. Plus de La Rochelle. Tous se firent Hollandais. Cette ville aujourd'hui est une espèce d'Herculanum ou de Pompéi. Chose bizarre ! les insectes, qui ont le sens très vif des choses condamnées à la mort, s'en sont emparés en dessous. Les termites rongent les charpentes. Telles maisons, jusqu'ici solides en apparence, s'affaïsseront un matin. Image trop naïve de cette France du dix-septième siècle, souvent brillante et luisante en dessus, et dessous chaque jour plus vide³¹⁶.

Il est vrai qu'un tel tableau ne ressemble pas à l'image héroïsante et glorieuse des premières années du règne de Louis XIII. Le gouvernement de Richelieu ne contribue en rien à améliorer les choses. Les difficultés financières demeurent et Michelet traduit du terme d'« impuissance » le sentiment le mieux partagé de l'époque, déclarant « que chacun sent nettement que quelque chose meurt »³¹⁷. Selon lui, le siècle est devenu morne après une Renaissance exaltante ; le catholicisme est stérile et les esprits ne conçoivent plus d'idées :

En résumé, ce siècle même, à sa bonne époque, dans ses vigoureux commencements jusqu'à Pascal, manque du haut et fécond caractère qui marqua le seizième siècle à son aurore. Je parle de l'espoir, du signe décisif où le héros se reconnaît, la joie³¹⁸.

L'héroïsme et la gloire sont ici envisagés comme appartenant à un temps déjà révolu. La vraie époque héroïque, à admirer et à célébrer, est celle du XVI^e siècle et l'historien, nous

³¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

³¹⁵ *Ibid.*, titre du chapitre XXII.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 304.

³¹⁷ Jules Michelet, *Histoire de France*, tome XII « Richelieu et la Fronde », *op. cit.*, p. 62-63.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

le verrons un peu plus loin, en défend également la production littéraire avec enthousiasme. Si la France de Louis XIII soupire après cet âge d'or, elle ne le met plus en œuvre et ne donne plus à voir qu'une société stérile – c'est le maître mot de l'image dessinée par Michelet – exsangue et sans panache.

Une telle analyse n'est pas unique. Plus de cent cinquante ans après, Yves-Marie Bercé démontre à son tour que le premier XVII^e siècle n'est pas, il s'en faut, une période heureuse. La foi plus réfléchie et fragilisée par l'« héroïsme » des guerres de religion, les nouveaux courants de piété mal acceptés et les réactions gallicanes à l'omniprésence des jésuites³¹⁹ aboutissent à une pratique religieuse plus intériorisée à laquelle peut-être tente de s'opposer et de réagir l'enthousiasme d'un François de Sales. D'un point de vue politique, Yves-Marie Bercé attribue aux années 1624-1631 « la fin des temps heureux »³²⁰ et le début d'années de misère et de mortalité. Les crises économiques et politiques se multiplient, modifiant l'image d'une société forte :

Si l'on feuillette les sources de l'histoire de la vie privée, les journaux, mémoires et livres de raison des provinces, si l'on veut faire la chronique d'une ville particulière, ou bien décrire les transformations d'un style de fête ou de réjouissance populaire, on s'aperçoit bientôt que l'année 1630, un peu avant ou un peu après, constitue toujours un tournant négatif³²¹.

La décennie 1630-1640 est celle de l'écriture du *Cid* ; mais c'est aussi le moment du retour sur la scène de la tragédie, présentant des personnages faibles, fragiles, en proie à de profondes difficultés. Ce que Du Ryer, Mairet et Rotrou laissent passer de doutes et de malheurs dans l'élaboration de leurs protagonistes semble correspondre bien davantage à la réalité du temps que l'héroïsme de Rodrigue ou le courage inaltérable d'Horace. Joël Cornette le confirme en parlant du premier XVII^e siècle comme du « temps des malcontents »³²². C'est proposer cette fois une lecture en complète opposition avec l'image traditionnellement heureuse de la société sous Louis XIII.

L'histoire des arts et de la littérature invite progressivement à une même correction des critères de jugement de cette période. Dès le milieu du XIX^e siècle, Saint-René Taillandier met en garde contre l'extrême difficulté de rendre par une image unique le

³¹⁹ Yves-Marie Bercé, *La Naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661*, Paris, Seuil, « Points », 1992, p. 204-205.

³²⁰ *Ibid.*, titre du chapitre 8, p. 111.

³²¹ *Ibid.*, p. 124.

³²² Joël Cornette, *L'Affirmation de l'Etat absolu. 1515-1652*, Paris, Hachette, 1994, p. 185.

foisonnement intellectuel et littéraire d'alors. Nous reproduisons ici une citation déjà donnée car le critique y invoque de manière éclairante la difficulté de périodiser ce moment de grande variété littéraire :

Il y a la littérature du temps d'Henri IV, il y a la littérature sous la régence de Marie de Médicis, sous le maréchal d'Ancre, sous M. de Luynes. Il y a la littérature sous Richelieu, il y a enfin la littérature qui correspond à la minorité de Louis XIV. On a trop souvent le tort de confondre toutes ces choses, et de considérer toute la première moitié du XVII^e siècle comme un ensemble, comme un tableau unique ; rien de plus faux ; dès qu'on y regarde de près, on voit que chacune de ces périodes a son esprit, sa physionomie, sa vie propre ; bien plus, on voit que ce caractère particulier est une conséquence manifeste de la situation politique du pays³²³.

Saint-René Taillandier refuse l'attribution aux années 1620-1640 d'une ou deux caractéristiques choisies qui suffiraient à en établir une définition. La littérature produite à cette époque traduit des orientations composites et son hétérogénéité ne peut s'accorder d'une vision d'ensemble qui la schématiserait et la fausserait. Le siècle de Louis XIV ne s'oppose pas au siècle de Louis XIII d'abord parce que celui-ci n'est pas unifié mais constitué d'un fractionnement de visions et d'esthétiques. La confrontation des deux époques se révèle également peu fructueuse dans la mesure où la magnanimité et la grandeur humaine de la première sont clairement à remettre en question. Ainsi l'affirme André Stegmann : « Il n'est pas sûr que la France de Louis XIII respire plus qu'une autre un air héroïque »³²⁴.

Un regard rapide sur le genre romanesque confirme une représentation tout à fait différente de l'état d'esprit français dans les années 1630 et 1640. Dans son *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, où il semble malgré lui reconnaître la présence d'un esprit pessimiste bien avant le tournant de la Fronde³²⁵, Jean Rohou montre comment le roman traduit par son esprit rocambolesque et inventif un arrière-fond réaliste et sombre.

³²³ Cours du 13 juin 1867, cité par Luc Fraisse, dans « Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René Taillandier d'après ses cours inédits », art. cit., p. 781.

³²⁴ André Stegmann, discussions dans *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, p. 324.

³²⁵ Il annonce ainsi, à propos du dynamisme et de la générosité apparus à la fin des années 1620, un essoufflement presque immédiat : « Ce renversement s'annonce dès les années trente quand les trois courants de l'ordre nouveau, politique, scientifique et religieux, s'affrontent mortellement, ruinant la possibilité d'un humanisme chrétien. La littérature est directement concernée : l'humanisme héroïque qu'elle exaltait va devenir impossible ; le moralisme chrétien voit dans l'art, qu'appréciait François de Sales, un charme corrupteur » (Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 114).

Ainsi, Gomberville multiplie les aventures mais « derrière ces apparences, les caprices du sort et des passions sapent la liberté, donnant un arrière-goût de pessimisme »³²⁶ ; tandis que Jean-Pierre Camus « est un bon témoin de la vie et de la mentalité de son temps : violence des mœurs, corruption due à l'importance croissante de l'argent, déclin de la noblesse, ascension des robins et des financiers, misère des paysans. Il soupire après la justice et le bonheur d'un passé utopique »³²⁷. Cet âge d'or révolu et exprimé dans le roman ressemble de près, nous le verrons plus loin, à ce qui se trouve dans l'œuvre de Corneille.

Dans l'optique d'une réévaluation des tendances sociales et morales du premier XVII^e siècle, les apports de Jean Rousset sont déterminants. L'ouvrage qu'il écrit sur la littérature baroque corrige en effet la représentation de ces décennies :

Le premier soin de cette enquête sera d'établir que toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres : le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité³²⁸.

Une nouvelle périodisation apparaît, faisant une juste part à la fragilité, au doute et à une vision du monde plus sceptique, pour ne pas dire plus pessimiste. Jean Rousset en décèle les prémices dès la fin du XVI^e siècle et invite à en suivre l'évolution sans rupture tout au long du XVII^e siècle. Suivant ces nouveaux axes d'analyse, le découpage littéraire et artistique s'en trouve complètement modifié. Jean Rousset évoque ainsi un « moyen fécond d'enrichir notre vue traditionnelle du XVII^e siècle en même temps que d'expliquer ou de réévaluer certains courants et certains poètes dont Lanson ne sait que faire »³²⁹. S'attachant à englober toute la production littéraire du siècle, y compris ceux que Lanson nomme les « attardés et égarés »³³⁰, il rénove la partition chronologique et minimise fortement la place accordée au classicisme³³¹. Jules Michelet, avant lui, en avait fait le vœu et, s'insurgeant contre une lecture classicisante de l'époque, déplorait une appréciation faussée du début du siècle :

³²⁶ *Ibid.*, p. 107.

³²⁷ *Ibid.*, p. 108.

³²⁸ Jean Rousset, *Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 8.

³²⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

³³⁰ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 362.

³³¹ Jean Rohou écrit à propos de l'ouvrage de Jean Rousset : « Les Français étaient fiers de ne trouver dans leur passé que classicisme ou préclassicisme. Vers 1950, la crise de notre vision du monde secoue ce mythe » (Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 19).

Eh bien (...) fermons le XVI^e siècle, et laissons là sa forte et âpre histoire, celle de d'Aubigné, pour l'honnête platitude de Matthieu. Nous avons un poète de verve étincelante (par qui Rabelais tourne à Molière), le puissant Mathurin Régnier ; étouffons-le, et, à la place, intronisons sur le Parnasse le vide incarné : c'est Malherbe³³².

Marie-Madeleine Fragonard conforte cette relecture en refusant d'accorder au tournant du siècle l'effet de rupture littéraire qui lui est habituellement associé. Malherbe n'a pas le rôle fondateur qu'on lui prête dans la promotion et l'épuration de la langue. Quand il survient, précise-t-elle, « les vraies ruptures sont passées depuis longtemps »³³³. A leur tour, Hélène Merlin et Dinah Ribard redéfinissent des limites de périodisation imposées par Boileau et ses contemporains construisant l'image du grand siècle classique. Pour que celui-ci soit cohérent, il lui fallait un point de départ dans le XVII^e siècle et l'on a choisi Malherbe. Mais « Malherbe n'a pas écrit grand chose – ce que ses contemporains et ses successeurs immédiats savaient très bien »³³⁴ et Boileau semble avoir créé de toutes pièces l'avènement du poète et le *terminus ad quem* de l'esthétique dominante du siècle. En réalité, l'histoire et l'histoire littéraire remettent en cause la rupture qu'aurait pu constituer la mort d'Henri IV ou l'entrée dans le XVII^e siècle ; elles questionnent jusqu'à l'existence d'un premier XVII^e siècle organisé autour de mentalités concordantes ou de mêmes principes éthiques ou humains. Alain Croix parle ainsi d'une parenthèse classique dans une longue période allant du XVI^e au XVIII^e siècles :

S'il faut donc exprimer par une périodisation ma perception du XVII^e siècle, je retiendrai qu'un intermède louis-quatorzien sépare une France baroque, celle des années 1580-1660, d'une France des Lumières³³⁵.

Une telle image renverse complètement la conception traditionnelle du XVII^e siècle, habituée à placer Louis XIV et les auteurs classiques au centre de la représentation, tandis que gravitent autour d'eux les auteurs mineurs qui les annoncent ou qui leur succèdent.

³³² Jules Michelet, *Histoire de France*, tome XI, *op. cit.*, p. 182.

³³³ Marie-Madeleine Fragonard, « Changements, ruptures et sentiment de rupture : du XVI^e siècle au XVII^e siècle », art. cit., p. 208.

³³⁴ Hélène Merlin et Dinah Ribard, « Enfin vinrent Malherbe, Galilée, Descartes... Périodisation littéraire et périodisation culturelle : problèmes théoriques, problèmes historiques », dans *La Périodisation de l'âge classique*, *op. cit.*, p. 47-48.

³³⁵ Alain Croix, « L'historien et son nombril. Essai sur la périodisation du XVII^e siècle », dans *La Périodisation de l'âge classique*, *op. cit.*, p. 25.

c. Repenser le classicisme

La volonté d'envisager plus justement le XVII^e siècle, dans ses permanences et dans ses ruptures, convie nécessairement à reconsidérer la place accordée au classicisme dans la critique et dans l'histoire littéraire. Alain Niderst, repensant celle du XVII^e siècle et ses choix de périodisation, refuse de donner aux écrivains classiques une prééminence systématique sur tout. Il laisse entendre la gêne de la critique contemporaine face à l'image du XVII^e siècle classique, image figée et qui ne semble plus tellement correspondre à la réalité ni aux conceptions nouvelles que l'on peut en avoir³³⁶. Revenant sur quelques histoires littéraires récentes, il met en évidence l'excès de la part faite aux grands auteurs du « règne de Louis XIV » : l'*Histoire de la littérature française* de Jacques Morel³³⁷ refait ainsi le panégyrique des années 1660-1680 dans le tome « Le classicisme » et Jean Mesnard, dans son *Précis de littérature française du XVII^e siècle*³³⁸, célèbre une « Première génération de grands classiques » presque exclusivement constituée de Corneille et de Pascal :

Les autres écrivains, quelle que soit leur gloire en leur temps, ou même à notre époque, n'ont droit qu'à de brèves analyses et sont situés dans des ensembles qui atténuent sensiblement leur originalité³³⁹.

La grande part accordée aux classiques occulte la littérature qui l'a précédée et parfois même celle qui lui est contemporaine mais qui ne correspond toutefois pas à ses critères esthétiques. L'ouvrage de Pierre Abraham, Roland Desné et Anne Ubersfeld, *Histoire littéraire de la France*³⁴⁰, dénonce également cette pratique et – sans rabaisser les classiques – les rend à une juste place, affirmant le caractère stérilisant d'une esthétique qui par ses règles et ses codes étouffe la liberté et l'expressivité. Les valeurs classiques ont été définies comme dogmes et toutes les œuvres du XVII^e siècle leur ont été rétrospectivement confrontées. Mais cette esthétique peut se révéler une parenthèse – c'est la théorie d'Alain Croix – ou une voie marginale instituée en règle absolue : « Les valeurs

³³⁶ Alain Niderst, « Le dix-septième siècle, Histoire de l'histoire littéraire », *Un autre dix-septième siècle. Mélanges en l'honneur de Jean Serroy*, Christine Noille et Bernard Roukhomovsky (dir.), Paris, Honoré Champion, 2013.

³³⁷ Jacques Morel, *Histoire de la littérature française*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

³³⁸ Jean Mesnard, *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990.

³³⁹ Alain Niderst, « Le dix-septième siècle, Histoire de l'histoire littéraire », art. cit., p. 281.

³⁴⁰ *Histoire littéraire de la France*, Pierre Abraham, Roland Desné et Anne Ubersfeld (dir.), Paris, Editions Sociales, 1974-1980.

mises en exergue [par l'enseignement] étaient-elles bien celles du temps ? On serait plutôt porté à penser que c'est l'exception qui a été érigée en règle »³⁴¹. Ce questionnement retranscrit la thèse défendue par Jean Emelina d'un XVII^e siècle heureux dans son ensemble, où le pessimisme et l'expression tragique de certains classiques feraient figure d'exception. Selon lui, une vision notamment déformée par l'enseignement « classique » de la Troisième République imposerait de lire Pascal, Racine et Bossuet comme les uniques représentants des mentalités de leur époque et de ne voir en eux qu'un désespoir et qu'une misère humaine qui masqueraient le reste de leur propre production comme de la production contemporaine. S'appuyant sur les œuvres à spectacle de Quinault, sur le rire de Molière et la malice de La Fontaine entre autres nombreux exemples, Jean Emelina refuse l'idée d'une fracture entre un premier XVII^e siècle heureux et un second beaucoup plus sombre :

Le « pessimisme » classique existe, mais il ne concerne que quelques œuvres de crête difficiles, d'une beauté devenue secrète.
(...) Il faut imaginer un classicisme heureux³⁴².

Les mots par lesquels il conclut son article renversent radicalement l'image traditionnellement attribuée au XVII^e siècle et obligent à remettre en cause une grande partie de la critique littéraire. Ils suscitent d'ailleurs une vive réaction de Jean Rohou³⁴³, qui refuse la dénaturation de l'image première et insiste pour rétablir la représentation plus noire du second XVII^e siècle. Dans un article qui clôt la querelle, Jean Emelina lui reproche alors d'avoir une vision tronquée de la littérature de l'époque, oubliant entre autres auteurs à succès Benserade, Thomas Corneille et Quinault :

Ce pessimisme aux allures de critère exclusif entraîne Jean Rohou dans une sélection impitoyable. (...) Que va-t-on faire alors de tous les auteurs, de toutes les œuvres, de tous les personnages pourtant si attachants qui n'ont pas eu le privilège d'être sombres et déchirés ?³⁴⁴

Il ne nous appartient évidemment pas de trancher entre ces deux critiques. Mais ce que

³⁴¹ Jean Emelina, « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2000 n°6, p. 1487.

³⁴² *Ibid.*, p. 1501.

³⁴³ Jean Rohou, « Anthropologie pessimiste des classiques », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001 n°6, p. 1523-1550.

³⁴⁴ Jean Emelina, « Les classiques sont-ils heureux ou malheureux ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002 n°4, p. 635-636.

nous enseigne cette vision renouvelée du classicisme, c'est d'abord la volonté de redéfinir le XVII^e siècle autour d'une permanence, d'une continuité qui invalide la théorie de deux périodes opposées et renvoyées dos à dos. Le renouvellement des cadres de périodisation et de conception du siècle postule notamment la concomitance des deux états d'esprit, heureux et douloureux, glorieux et misérable, et invite à les considérer non pas dans une relation d'opposition ou de succession, mais de complémentarité et de coexistence :

Les œuvres « classiques » — on le reconnaît — sont loin d'être dans leurs effets homogènes et monocolores : tendresse et terreur, angoisse et espoir, charme et cruauté, rire et larmes, gaîté et mélancolie. Pourquoi diable n'y aurait-il que le pessimisme qui vaille ?³⁴⁵

La même remarque vaut pour le premier XVII^e siècle, qu'on ne saurait envisager ni tout glorieux, ni entièrement sombre.

C'est dans cette optique, et débarrassé d'idées reçues critiques et historiographiques, qu'il faudrait relire Corneille. Le regard porté sur son œuvre ne souffre-t-il pas en effet rétrospectivement de l'image associée au premier XVII^e siècle, puis de l'ombre faite par les écrivains classiques, en particulier Racine ? Dans la relecture et la réappropriation du siècle qui s'opèrent aujourd'hui se pose la question de la place réellement occupée par Corneille et de l'esthétique qu'il met en œuvre : affranchi de Rodrigue comme unique modèle héroïque, de son appartenance à une époque nécessairement heureuse et de l'idée reçue d'une œuvre allant s'amointrissant dans un contexte moral se dégradant, le dramaturge cherche à retrouver une appréciation plus juste et plus conforme peut-être à la réalité de ses textes.

3. Revenir à Corneille

Si le premier XVII^e siècle n'est pas le temps insouciant et enthousiaste que l'on a dépeint, il n'est plus possible de faire de Rodrigue, ni d'aucun personnage de la tétralogie, le reflet de la réalité et des mentalités de son époque. Ni lui, ni Horace, ni Auguste ne correspondent plus à l'image de l'aristocrate fier et dominateur qui aurait imposé aux premières décennies du siècle sa vaillance et sa superbe. La France traversant crises économique, religieuse et morale est tout autre ; les préoccupations des Français, comme

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 635.

l'analyse des historiens nous l'a montré, sont moins glorieuses et plus retranchées dans des questionnements et des attermolements personnels. Comment peut-on dès lors comprendre le personnage du Cid dans ce contraste entre ce qu'il représente et une société qui n'en fait que de très rares exemples ?

Il me semble qu'il est précisément à envisager comme un modèle et comme l'expression idéalisée d'une perfection qui n'existe pas ou plus. L'analyse si célèbre de La Bruyère mettant en parallèle les personnages de Corneille et ceux de Racine recèle dans cette optique une incontestable vérité :

Corneille nous assujettit 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 sont³⁴⁶.

La formule est précédée d'une analyse qui reconnaît aux deux dramaturges un mouvement inverse d'écriture : l'un – c'est Racine – part des hommes et se conforme à eux pour écrire ; l'autre – c'est Corneille – sans sembler se soucier de ce que sont ses contemporains, les entraîne à lui et les soumet à ses choix et à ses représentations. Il y a, dans l'écriture de Corneille, la place pour l'expression d'une perfection humaine et pour l'élaboration d'un modèle façonné selon ses propres rêves ou sa propre imagination. Son travail, dégagé encore des contraintes qui seront celles de Racine et libre de son inspiration, se détourne d'un réel qui ne propose pas d'exemples d'hommes assez satisfaisants et assez admirables pour être mis sur le théâtre. L'imagination y supplée – ou la connaissance d'une littérature passée, mythologique ou chevaleresque, que Corneille ne s'interdit pas de revisiter. « La tragédie française du XVII^e siècle a formé le théâtre le plus idéaliste qui soit, celui où il a été tenu le moins de compte du monde extérieur », écrit Eugène Rigal³⁴⁷, confirmant ainsi qu'il n'est peut-être pas juste de chercher sur la scène tragique la représentation fidèle du spectateur venu assister aux spectacles de théâtre.

Corneille choisit de recréer un idéal révolu, l'idée d'un homme heureux, glorieux et grand qu'en réalité la société ne propose déjà plus. S'agit-il d'un modèle très ancien, remontant à la Renaissance, voire à l'Antiquité, ou le regret s'ancre-t-il dans la perte plus récente d'un temps heureux mais éphémère ?

³⁴⁶ La Bruyère, « Des ouvrages de l'esprit », 54, dans *Les Caractères*, éd. cit., p. 148.

³⁴⁷ Eugène Rigal, *De Jodelle à Molière* [1911], Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 189.

Au-delà [du siège de La Rochelle] commençaient les épreuves, les années de misère et de mort, puis les années d'impôts inouïs créés par la politique de guerre. Le dernier bon temps, celui des années 1620, laisserait le souvenir d'une époque heureuse, d'un petit âge d'or que l'on regretterait pendant longtemps³⁴⁸.

En faisant revivre un âge d'or, le théâtre de Corneille – *Cinna*, *Héraclius*, *Don Sanche d'Aragon*, *Nicomède*, *Othon*, *Pulchérie* – comme sans doute les réflexions de Descartes et les textes de François de Sales, ne reflète pas l'optimisme de la société mais fait front au contraire contre la noirceur et les difficultés qui depuis quelques années assombrissent les esprits. Il divertit un public préoccupé et s'évertue peut-être à recréer ce qui a été perdu. Pour Alain Couprie, le bonheur des personnages cornéliens est systématiquement associé à la nostalgie. Il « se situe hors du présent de la tragédie »³⁴⁹. Cette remarque confirme l'appartenance au passé des sentiments heureux et postule également l'idée d'une époque idéale regrettée par le dramaturge comme par ses personnages. Le théâtre de Corneille, expression d'un désir recréé et d'une représentation humaine idéalisée et fantasmée, oppose aux temps sombres une réaction radicale. La thèse défendue par Thomas Pavel dans *L'Art de l'éloignement* et surtout centrée sur des textes classiques, semble pouvoir être élargie au théâtre de Corneille. « A l'âge classique les mondes décrits par la littérature s'éloignaient considérablement de la réalité empirique et de la vie quotidienne »³⁵⁰, explique-t-il. Il attribue à la tragédie l'« image anti-historique d'un monde idéal »³⁵¹ et s'attachant particulièrement aux héros cornéliens, il ajoute :

Exemples parfaits de l'idéal civilisateur, la grandeur de ces héros vient de l'harmonie qui règne, pour chacun d'entre eux, entre le ciel des règles qu'ils respectent et le théâtre des passions qu'ils éprouvent³⁵².

Parlant d'eux-mêmes à la troisième personne, abritant en leur for intérieur le théâtre allégorique des passions et des vertus, ces personnages sont des constructions impersonnelles reproduisant non pas une image réelle mais une conception idéale. Le théâtre de Corneille est un théâtre nostalgique et fantasmé, en décalage avec la réalité.

³⁴⁸ Yves-Marie Bercé, *La Naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661*, op. cit., p. 124.

³⁴⁹ Alain Couprie, « Sur le bonheur dans les tragédies de Corneille », dans *Thèmes & genres littéraires au XVII^e et XVIII^e siècle. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 328.

³⁵⁰ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, op. cit., p. 13.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 185.

³⁵² *Ibid.*, p. 199.

A la lumière de cette analyse, la théorie de la démolition du héros demande à être repensée. Un héros fictif et idéalisé ne saurait servir de point de départ à un raisonnement sur l'évolution de la morale et de l'éthique du XVII^e siècle. Rodrigue appartient à une sphère tout autre, celle de l'art et de la littérature, et seuls son succès et son accès à un statut mythique ont peu à peu autorisé qu'il en franchisse la limite en se constituant en gentilhomme de la société sous Louis XIII. De même, la représentation faussée des années 1620-1640 – que nous estimons en grande partie fondée sur l'« illusion héroïque » de Rodrigue, imposant une image de héros parfait et masquant la réalité de l'œuvre cornélienne et de tout le théâtre du premier XVII^e siècle – oblige à réévaluer toute thèse se prévalant d'une dégradation de l'homme, des personnages et des mentalités à travers le temps.

Plusieurs cheminements critiques se sont faits jour récemment pour remettre en question la thèse de Paul Bénichou. Jean Emelina, comme on l'a vu, s'insurge ainsi contre la partition binaire du siècle et la compréhension de deux périodes selon deux humeurs opposées. Il réfute le classique malheureux et donc la possibilité d'une dégradation héroïque :

S'il est une idée solidement enracinée, c'est celle du « pessimisme classique ». A l'appui de cette thèse, il y a l'antihumanisme des *Pensées* de Pascal et la morale de Port-Royal, les oraisons funèbres de Bossuet et les sermons de Bourdaloue, la fatalité dans les tragédies de Racine (...). Aussi fait-il bon, face à ce tableau désastreux, d'évoquer l'élan héroïque et généreux de la première moitié du siècle³⁵³.

Georges Forestier énonce déjà une même idée dans son *Essai de génétique théâtrale*. Son analyse du personnage d'Othon lui permet de le découvrir très proche de Rodrigue. Il rejette alors nommément la ligne critique de Paul Bénichou et conclut :

Ainsi il nous paraît indubitable qu'il n'y a pas de degré dans l'héroïsme cornélien. Ce qui signifie que l'étude de l'évolution des valeurs héroïques en terme de genèse (le personnage d'Alidor dans *La Place royale*), puis de diminution, effacement, épuisement, le tout organisé autour d'un sommet représenté par la grande tétralogie des « chefs-d'œuvre » n'est pas la bonne manière de poser le problème³⁵⁴.

³⁵³ Jean Emelina, « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », art. cit., p. 1481.

³⁵⁴ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, op. cit., p. 208.

Participant tous de la même nature héroïque, les personnages de Corneille ne doivent pas être analysés selon le calque de l'histoire des mentalités ; ils ne doivent pas être considérés comme une longue lignée évolutive dont le modèle matriciel serait Rodrigue et les suivants des avatars peu à peu diminués. Pour éviter ce double écueil, il convient vraisemblablement de revenir à une indépendance des textes de Corneille. C'est en lisant toute l'œuvre, en la détachant d'abord d'un trop fort ancrage historique, que l'on pourra définir l'image que le dramaturge souhaite donner de l'homme. Rodrigue est, avant tout, un héros de théâtre. Il naît de la littérature et s'articule avec elle dans un double mouvement de reflet et de distanciation d'une époque. Bien plus qu'il ne dit qui sont les hommes de 1637, Rodrigue, puis tous les autres protagonistes cornéliens après lui, révèle ce dont rêve l'écrivain du XVII^e siècle et quelle noblesse, quelle volonté et quelle grandeur il désire inventer pour pallier celles qui se sont absentes de son époque. Rodrigue est un héros magnifique et des générations entières de lecteurs ont voulu rêver à sa réalité et à la possibilité qu'il exprime le souvenir d'une magnanimité passée. Mais il n'en est rien. Derrière sa vaillance et son amour se dissimulent les doutes, les craintes et les noirceurs de son siècle. Pour mieux le connaître, pour mieux saisir la place qu'il occupe dans l'œuvre de Corneille, il convient peut-être désormais de l'affranchir de son image mythique et de l'alléger de sa représentation historique. Rodrigue est d'abord, comme tous les héros cornéliens à sa suite, un personnage inventé par l'imaginaire d'un auteur, obéissant à des préoccupations esthétiques et à la volonté de plaire à son public : il faut s'en souvenir et, pour mieux comprendre Corneille et le XVII^e siècle, rendre à Rodrigue sa juste place.

CONCLUSION

La réflexion engagée sur le statut de héros de Rodrigue nous aura permis de nous interroger bien au-delà de son seul personnage sur les mécanismes de la réception d'un texte, sur sa mythification, sur les procédés de la critique ou encore sur la naissance et le fonctionnement de l'histoire littéraire. Elle nous aura amenée à remettre en cause la périodisation du XVII^e siècle depuis si longtemps coupée en deux entre la joie des premières décennies et la sévérité des dernières et nous espérons qu'elle aura invité à un renouvellement de son image. L'exercice n'est pas aisé, dans la mesure où notre conception du XVII^e siècle repose sur ce séquençage depuis longtemps. La difficulté n'est pas réellement d'ordre historique ou chronologique ; elle tient plutôt à l'image figée que nous avons de nos « classiques ». Repenser notre patrimoine littéraire est plus difficile qu'il n'y paraît : cela implique de revenir sur ce que nous ont appris nos maîtres et de nuancer ce que des générations entières d'enseignants puis d'écoliers ont tenu pour véritable. Il y a dans cette pratique un geste à contrecourant qui provoque des réticences. Nous avons vu combien Jean Emelina a pu s'y confronter quand il a invité à imaginer un XVII^e siècle heureux¹. Malgré des arguments séduisants et étayés par une connaissance réelle et réfléchie de la littérature classique, il s'est heurté à une forme de rejet vraisemblablement lié à la crainte de devoir reconsidérer une conception du siècle et une hiérarchie des écrivains perçues comme définitives.

C'est pourtant à cette remise en question que, modestement, nous engageons aussi. Sans contester l'importance des trois grands dramaturges du XVII^e siècle, nous espérons que ce travail aura pu mettre à jour quelques idées reçues et montrer qu'elles entravent une bonne appréhension littéraire du siècle. La première d'entre elles est que Corneille n'est pas seulement un auteur « cornélien ». Dans le sillage de John Lyons, de Myriam Dufour-Maître, de Georges Forestier et de leur précurseur Jules Levallois, nous aimerions rappeler par le paradoxe d'une telle conclusion que Corneille est à lire entièrement et qu'il y a sans doute encore beaucoup à découvrir de cet auteur trop systématiquement cantonné à l'héroïsme, à la volonté et à la gloire. Les tendances récentes de la critique, incarnées par

¹ Jean Emelina, « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », art. cit.

les ouvrages des auteurs nommés dans le fil de nos dernières pages, abondent dans ce sens et nous nous joignons à elles pour que soit entreprise une lecture plus juste de l'intégralité son théâtre.

Cette relecture honnête ne pourra se faire que si les dramaturges qui ont été ses rivaux sont simultanément réhabilités. Là encore, les dernières décennies ont révélé, comme nous l'avons rappelé dans nos pages finales, un regain d'intérêt de la critique à leur égard. L'effort est à poursuivre afin de reconstituer une image plus exacte du théâtre du XVII^e siècle et du rôle que chaque auteur a pu y jouer dans son élaboration et son évolution. L'étude de la réception nous a déjà permis de comprendre que Rotrou, Mairet et Du Ryer notamment étaient joués et largement appréciés à leur époque. Nos pratiques d'exégèse, fondées sur l'habitude ou ancrées dans des lieux communs héritées d'analyses passées, ont d'abord opposé à ces auteurs la qualité de leurs œuvres. On ne les lisait pas et on ne les étudiait pas simplement parce qu'ils n'étaient pas bons. Il est vrai que dans les questions de réception, il est toujours délicat de faire le départ entre ce qui ressortit du tri naturellement effectué par la distance temporelle et du choix imposé par des schémas de pensées. Il n'est pas évident de distinguer ce qui tombe dans l'oubli faute de mériter d'être conservé par la mémoire collective ou parce que des images préconçues refusent à tort leur droit à l'existence à des œuvres délibérément classées comme mineures.

En l'occurrence, le travail acharné de Saint-René Taillandier, de Léonce Curnier ou d'Henry Carrington Lancaster a permis progressivement d'imposer les textes de ces auteurs méconnus et, en les accompagnant de commentaires érudits, de les réhabiliter. Cet effort louable doit maintenant être prolongé en reconsidérant leur place et leur rôle dans la République des Lettres classiques. Si leurs écrits sont de qualité, si leurs pièces ont été bien accueillies, il importe de repenser l'histoire de la littérature en les intégrant à son évolution. Ainsi les apports de chacun peuvent être spécifiés et l'ensemble du siècle peut être pris en compte dans l'étude de ses productions littéraires. C'est en effet se priver d'une grande part de notre patrimoine et de sa richesse que de réduire un siècle d'écriture à vingt-cinq belles années. La périodisation amorcée par Voltaire d'un « siècle de Louis XIV » restreint à des fins essentiellement politiques la création théâtrale à quelques noms et à quelques œuvres, tous situés dans les dernières décennies du siècle, *Le Cid* mis à part. D'un point de vue purement théorique, le raisonnement est difficilement tenable et on ne voit pas très bien pourquoi Louis XIV aurait seul su inspirer de grandes œuvres aux artistes de sa Cour.

Le classicisme est cependant une période difficile à remettre en cause. La multiplication des histoires littéraires parues au XX^e siècle rend-elle compte de cette gêne ? Toutes ou presque proposent une périodisation différente quoique judicieusement justifiée du XVII^e siècle². Cependant, les grandes lignes de découpage temporel demeurent et on ne lit pas souvent des jugements comme celui d'Alain Niderst qui s'interroge avec honnêteté :

Est-il certain après tout que les grands classiques – Boileau, La Fontaine, Molière, Racine – soient supérieurs à Benserade, à Madeleine ou à Georges de Scudéry, à Thomas Corneille, à Dancourt, à Lesage ?³

Au fondement de toute pratique de périodisation, le questionnement sur la hiérarchisation des auteurs procède de la volonté de nommer et de dater des écoles et des courants de pensée. Interrogeant les critères de jugement sur lesquels nous nous appuyons pour juger des œuvres *a posteriori* et remettant en cause des habitudes critiques, Alain Niderst invite au doute. Nous pensons à son exemple que c'est en remettant en cause nos certitudes, en prenant conscience que l'ancienneté de leur formulation n'est pas nécessairement garante de leur véracité, que nous pourrions redessiner l'image d'un XVII^e siècle plus juste et apprécier avec plus d'exactitude les œuvres qu'il a produites, à commencer par celles de Corneille.

Dans l'étude de la réception du *Cid* et du personnage de Rodrigue, nous avons été amenée à réfléchir à l'empreinte d'une époque, de ses inflexions morales et politiques, sur la lecture d'une œuvre. Les Romantiques, nous l'avons vu, ne lisent pas la tragi-comédie de Corneille comme les bourgeois de la fin du XIX^e siècle parce que leurs conceptions de l'Homme et du monde diffèrent. Or, très vite au cours de ce travail, un questionnement parallèle s'est imposé, inspiré de l'étude de ces variations d'appréciation et de réception. Cette réflexion est demeurée parallèle bien qu'elle ne soit aucunement secondaire et qu'elle aborde même des problématiques fondamentales dans les questions qui nous ont occupées. Nous n'avons simplement pas souhaité la traiter au sein même de nos développements au risque de multiplier les champs de réflexion et de perdre la clarté de notre propos. Mais il nous est vite apparu que, tout comme les spectateurs et les lecteurs, les critiques étaient influencés par leur propre époque et par leur propre existence. Nous en avons parlé en montrant notamment la répétition d'un auteur à l'autre de mêmes idées,

² Voir notre III^e partie, C, II, 2, c. « Repenser le classicisme », p. 374.

³ Alain Niderst, « Le dix-septième siècle, Histoire de l'histoire littéraire », art. cit., p. 283.

voire de mêmes formulations. Nous avons tenté de faire la part de leurs admirations – celle de La Harpe pour Voltaire est ainsi manifeste – et des courants de pensée auxquels ils appartenaient. Les analyses du *Cid* de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas et de Jules Michelet sont ainsi imprégnées de romantisme et liées aux circonstances esthétiques et politiques de leur époque.

Mais il serait naïf de penser que les travaux des critiques ne sont infléchis que par des influences publiques. La vie personnelle de chacun, ses circonstances et ses difficultés ont leur part également dans la compréhension et l'appréciation d'un texte. Mais comment la mesurer ? Quelle proportion précise attribuer par exemple, dans les analyses de Voltaire, à son amertume de dramaturge moins applaudi que Corneille, moins excellent que Racine ?

La question s'est posée avec une acuité particulière à l'égard de Paul Bénichou. Son ouvrage *Morales du Grand siècle* a constitué le point de départ critique de notre réflexion et forme pratiquement le point d'aboutissement de ce travail. En effet, en découvrant tout d'abord la spécificité de Rodrigue comme héros parfait et apparemment unique dans la littérature, en comprenant qu'il était non pas un exemple mais une exception, nous avons immédiatement songé à Paul Bénichou dont l'étude repose en grande partie sur la dégradation de la figure héroïque. Si le héros du premier XVII^e siècle différait en réalité de Rodrigue, sa démonstration risquait en partie de faire fausse route. Nous nous sommes donc très vite attachée à l'étude de son ouvrage, qui nous a permis d'estimer contestable le fondement de son analyse. L'ordre de nos pages ne reflète pas l'importance chronologique, dans le cheminement de notre réflexion, de l'étude de Paul Bénichou. Mais elle la lui restitue en partie en terminant sur lui et sur l'influence que son propre ouvrage a eue sur des générations de critiques.

Or, le contexte personnel dans lequel Paul Bénichou entreprend son travail n'est pas sans influence sur ses conclusions. Il commence l'écriture du texte de *Morales du Grand siècle* à partir de 1935, mais achève ce livre en 1939-1940 avant d'être révoqué en tant que professeur par les lois anti-juives de Vichy. Pour cette raison, l'ouvrage ne peut paraître qu'en 1948. Lorsque Paul Bénichou écrit lui-même que « l'examen de ce qui s'est pensé autrefois n'a de sens et de vertu véritables que par rapport au présent et à l'avenir »⁴, il invite d'emblée à comprendre 1940 à la lumière du Grand Siècle et à lier son étude aux

⁴ Paul Bénichou, *Morales du Grand siècle*, *op. cit.*, p. 297. La réflexion introduit le chapitre « Réflexions sur l'humanisme classique » daté de « Bergerac, août 1940 » (p. 308).

difficultés qu'il traverse⁵. Parler du XVII^e siècle, c'est une façon de se détourner du XX^e siècle, d'en oublier les laideurs et la barbarie. C'est aussi une façon de les comprendre. On sent dans les pages de l'ouvrage le goût profond pour une période dont le critique met en valeur les morales et les beautés. Il la valorise pour l'opposer à la sienne, ce que constate Christian Jouhaud : « Dans cette perspective, la critique littéraire détient une responsabilité politique »⁶. Selon lui, Paul Bénichou convoque le Grand Siècle en rempart à la menace nazie. Le critique conçoit en effet l'Histoire comme un affrontement entre le désir et la misère humaine. Le XVII^e siècle incarne un moment spécifique d'épanouissement et de développement, qui prend son sens dans une histoire longue dont 1940 est un autre temps représentatif, cette fois de resserrement et de misère. « 1940 et le Grand Siècle finissent ainsi par se faire face »⁷ et les rapprochements explicitement effectués par Paul Bénichou entre « l'ancienne monarchie » et « les dictatures modernes »⁸ établissent l'influence de l'Histoire sur ses choix critiques. Ils expliquent sa volonté de restaurer « une vision humaniste du XVII^e siècle français contre d'autres »⁹.

Paul Bénichou désire faire apparaître le XVII^e siècle comme un moment illustre de la culture française. En 1940, alors qu'on lui interdit d'enseigner la littérature et qu'on lui dénie même son identité, il lui importe d'affirmer son appartenance à ce patrimoine en en approfondissant l'étude et en montrant une remarquable compréhension. De la même façon, le travail sur le Grand Siècle lui permet d'inscrire ce qu'il vit dans une continuité historique dont 1940 ne serait qu'un moment bref, bientôt révolu au sein d'une Histoire française longue et mouvementée. Sa réflexion sur l'héroïsme intervient dans ce cadre où la question de l'homme, de sa valeur et de sa dignité, est pour lui si actuelle. L'idée d'une démolition du héros, telle qu'il la perçoit dans l'évolution chronologique du Grand Siècle, n'est pas étrangère à la situation qu'il traverse. En 1940 aussi, l'héroïsme est une notion qui pose fortement question :

⁵ La même idée se trouve chez Marc Escola : « Nous ne lisons pas les œuvres littéraires du passé comme de simples témoignages sur un état de civilisation disparu. Les œuvres nous "parlent" certes depuis le passé, dans une langue qui n'est plus la nôtre, mais elles nous "parlent" toujours au présent », dans « Les concepts usuels de l'histoire littéraire : quatre séries », art. cit.

⁶ Christian Jouhaud, « La Lumière des astres morts », dans *Littératures classiques*, n°76, 2011, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, op. cit., note 1, p. 245.

⁹ Christian Jouhaud, « La Lumière des astres morts », art. cit., p. 20. Les autres visions sont celles imputées à Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître et Gustave Lanson, jugés « responsables de l'invention, consacrés par l'université, d'un Corneille revêché, grandiloquent et réactionnaire » (*ibid.*, p. 20). C'est ce Corneille tirant vers l'autorité et l'ordre que refuse Paul Bénichou en le jugeant trop proche des idées nazies.

A travers la description de cette aventure morale de tout un siècle, M. Bénichou a évidemment cherché des raisons personnelles d'espérer contre le flot de l'inhumanité barbare. Le grand siècle lui apparaît alors tel qu'il le *voudrait* voir : tout entier parcouru par un mouvement de réhabilitation de l'humain, de glorification du désir, d'optimisme tolérable et raisonnable¹⁰.

La réflexion qu'il engage sur la notion héroïque ne tient donc pas seulement à l'influence de l'histoire littéraire, de Gustave Lanson et de Ferdinand Brunetière dont il reconnaît l'importance. Ces choix sont aussi les témoins d'une histoire personnelle. Il va sans dire que le cas de Paul Bénichou est à étendre à l'ensemble des exégètes, dans la mesure où la critique littéraire est avant tout réception personnelle d'une œuvre et d'un auteur et que cette réception se fait dans un contexte esthétique et historique à chaque fois particulier. Comme le public et comme le lecteur, le critique subit des influences dont il n'est pas toujours en son pouvoir de se départir. Il n'est pas nouveau de reconnaître la large part de partialité présente dans l'analyse d'une œuvre ; cependant, l'étude de la réception permet de prendre davantage conscience encore du jeu des individualités dans la théorisation d'un concept ou d'un courant de pensée. Elle permet de faire une plus juste part à la subjectivité, aux circonstances et au goût et de comprendre que demeure toujours, face à un texte et à sa critique, une zone impénétrable. La réception est école d'empathie et de travestissement. Elle exige de savoir s'abstraire de ses propres influences et de ses réflexes de lecture pour comprendre ceux d'un autre individu ou d'une autre école. Pour saisir les réactions d'un spectateur de 1637 face au *Cid*, l'idéal est de pouvoir lui ressembler et se glisser dans son habit. La réception critique est en réalité un autre théâtre.

Quant à Rodrigue, nous avons peu à peu acquis la certitude au fil de cette étude qu'il est à l'origine de l'idée de héros du XVII^e siècle. S'il est le seul réel exemple de ce concept, c'est parce que ce concept a été en grande partie modelé par la critique d'après lui, en l'ayant lui seul à l'esprit quand il s'est agi d'en définir les composantes.

Récemment, William Marx a mis en lumière un phénomène identique à propos des notions de tragique et de tragédie. Ces deux concepts proviennent d'après lui de la *Poétique* d'Aristote, ouvrage exclusivement spéculatif – car Aristote est philosophe et non pas dramaturge – s'efforçant de théoriser les lois d'un genre et ses fonctionnements. William Marx démontre qu'Aristote écrit son ouvrage à la fin du IV^e siècle avant Jésus

¹⁰ Jean-Pierre Richard, « Le Grand siècle et ses héros », art. cit., p. 475-476.

Christ, au moment où la tragédie est moribonde et n'est presque plus jouée. Peu intéressé par les conditions de sa représentation, l'auteur grec élabore donc d'abord un concept, avant de « plaquer sur les œuvres un schéma d'interprétation tout préparé »¹¹. Il confronte ensuite sa théorie à une œuvre presque unique, *Œdipe Roi* de Sophocle, d'où il tire notamment la notion de tragique, l'idée de destin, la fin malheureuse, etc. Mais *Œdipe Roi* n'est qu'un exemple de tragédie ; les autres pièces de Sophocle ne lui ressemblent pas nécessairement – c'est le cas d'*Œdipe à Colone* qui sert à William Marx de point de départ à sa démonstration – ni celles d'Euripide, sans parler de tous les textes disparus, beaucoup plus nombreux que ceux qui nous sont restés. L'erreur consiste alors à croire Aristote et à se fonder sur une seule œuvre pour en tirer les lois et les caractéristiques de tout un genre : « Cessons de penser la tragédie sur le modèle d'*Œdipe Roi*, changeons de paradigme et donnons congé bien mérité au concept de tragique, car il est totalement anachronique »¹².

Tout comme la tragédie et le tragique ont été théorisés d'après une pièce unique, il semble que l'héroïsme du premier XVII^e siècle repose essentiellement sur le personnage de Rodrigue. La gloire, la vaillance, la jeunesse, la noblesse, l'amour, le sacrifice de soi en une seule et même personne ne trouvent pas d'autres modèles que lui. Son caractère unique révèle avant toute chose sa singularité. Rodrigue est un héros sans *alter ego* parce qu'aucun autre personnage ne correspond à cette notion qui a été inventée et théorisée après coup, par des siècles nostalgiques d'une grandeur humaine et croyant qu'ils la trouvaient exprimée dans le protagoniste du *Cid*. Les constructions de l'histoire littéraire et de la critique des XIX^e et XX^e siècles l'ont imposé comme représentant de l'excellence humaine du XVII^e siècle, sans nous permettre de voir qu'une telle idée procédait d'une incohérence chronologique. On ne peut pas tirer d'un seul exemple et plus de cent ans après une image qu'on cherchera ensuite à attribuer à toute une période. Rodrigue occupe en réalité un chemin de traverse, une voie à part. Il n'est pas représentatif car il est unique dans toutes les acceptions du terme. De la grandeur passée du siècle de Louis XIII et de la perfection des hommes qui y vécurent, il n'est véritablement qu'une illusion.

¹¹ William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012, p. 48.

¹² *Ibid.*, p. 78.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRINCIPALES : THÉÂTRE DU XVII^E SIÈCLE

CORNEILLE Pierre, *Œuvres Complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1980, tome II, 1984, tome III, 1987.

CYRANO DE BERGERAC Hercule-Savinien de, *La Mort d'Agrippine*, Paris, La Table Ronde, 1995.

DU RYER Pierre, *Alcionée*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1986, p. 85-142.

DU RYER Pierre, *Lucrèce*, éd. James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994.

DU RYER Pierre, *Saül*, éd. Maria Miller, Toulouse, Société de Littérature Classique, 1996.

GILBERT Gabriel, *Hippolyte ou le garçon insensible*, dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVII^e siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 143-240.

LA CALPRENÈDE Gautier de Costes de, *La Mort de Mithridate, Le Comte d'Essex*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1986, p. 143-203 et p. 205-260.

LA CALPRENÈDE Gautier de Costes de, *La Mort des enfants d'Hérode ou Suite de Mariane*, Paris, Augustin Courbé, 1639, éditée en ligne sur <http://www.theatre-classique.fr> par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre.

MAIRET Jean de, *Théâtre complet*, éd. Bénédicte Louvat, Alain Riffaud, Marc Vuillermoz, Paris, Honoré Champion, tome I, 2004.

MARESCHAL André, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy*, éd. Christine Griselhouber, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995.

MOLIÈRE, *Œuvres Complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I et II, 2010.

POISSON Raymond, *Le Baron de la Crasse*, éd. Charles Mazouer, Paris, Nizet, Société des Textes Français Modernes, 1987.

ROTROU Jean de, *Le Véritable Saint Genest, Venceslas, Cosroès*, dans *Théâtre complet du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975, p. 943-1005, p. 1007-1073 et p. 1075-1137.

ROTROU Jean de, *Théâtre Complet*, éd. Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy et Alain Riffaud, Paris, Société des Textes Français Modernes, onze volumes, 1999-2014.

SCUDÉRY Georges de, *La Mort de César*, éd. Évelyne Dutertre et Dominique Moncond'huy, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992.

TRISTAN L'HERMITE François L'Hermite dit, *Les Tragédies*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Honoré Champion, 2009.

II. LITTÉRATURE PRIMAIRE

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

D'AUBIGNAC Abbé, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001.

BAILLET Adrien, *Jugemens des Savans sur les Principaux Ouvrages des Auteurs par Adrien Baillet, Revus, corrigés et augmentés par M. de la Monnoye de l'Académie Française*, Paris, Charles Moette, Charles Le Clerc, Pierre Morisset, Pierre Prault, Jacques Chardon, 1722.

BALZAC Jean-Louis Guez de, *Lettre de M. de Balzac à M. de Scudéry sur ses Observations du Cid*, Paris, Augustin Courbé, 1638.

BATTEUX Abbé, *Des Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BOSSUET Bénigne, *Oraisons funèbres*, éd. Jacques Truchet, Paris, Classiques Garnier, 1998.

CASTIGLIONE Baldassare *Le Livre du courtisan*, trad. Gabriel Chappuis revue par Alain Pons, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

CHAPELAIN Jean, *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie Française*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1880.

CHAPELAIN Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007.

CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre français*, Paris, G. Moval, 1875.

CHARPENTIER Louis, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, Lyon, P. Cellier et Paris, Dufour, 1768.

COUSIN Victor, *Du Vrai, du beau, du bien*, Paris, Didier et C^{ie}, 1879.

DISCRET L.-C., *Alizon*, Paris, Michel Brunet et Jean Guignard, 1637.

DUBOS Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

GRACIÁN Baltasar, *Le Héros* [1637], Paris, Gallimard, « Le Cabinet des Lettrés », 2000.

HUYGENS Christian, *Journal de voyage à Paris (octobre 1660 – mai 1661)*, dans H.L. Brugmans, *Le Séjour de Christian Huygens à Paris et ses relations avec les milieux scientifiques français*, Paris, Droz, 1935.

LA BRUYÈRE Jean de, *Les Caractères*, éd. Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

LA PINELIÈRE Guérin de, *Le Parnasse ou le critique des poètes*, Paris, Toussaint Quinet, 1636.

LONGIN, *Traité du Sublime* [I^{er} ou III^e s.], traduction et préface de Boileau, dans *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 340-402.

MERCIER Louis-Sébastien, *Du Théâtre*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999.

MONDORY Guillaume Desgilberts dit, *Lettre à Balzac*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883.

PERRAULT Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits au naturel*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

PERRAULT Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1692.

PURE Abbé de, *La Précieuse*, éd. Myriam Dufour-Maître, Paris, Honoré Champion, 2010.

RACINE Louis, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, dans *Œuvres complètes de Jean Racine I*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 5-102.

ROBINET Charles, *Le Panégyrique de l'Ecole des Femmes*, Paris, Sercy, Loyson, Guignard, 1663.

SAINT-EVREMOND Charles de, *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1966.

SAINT-EVREMOND Charles de, *Œuvres choisies de Saint-Evremond*, Paris, Firmin-Didot, 1852.

SCARRON Paul, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

SCARRON Paul, *Poésies diverses, Œuvres VII*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

SÉVIGNÉ Marquise de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1973, tome II, 1974, tome III, 1978.

TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VOLTAIRE, *Correspondance*, éd. Théodore Besterman, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

III. ECRITURES ET RÉÉCRITURES SUR LE THÈME DU CID

CAMP Jean et LISSAC Pierre, *Le Cid est revenu*, Paris, Editions de l'Illustration, 1931.

CHEVREAU Urbain, *La Suite et le mariage du Cid*, dans *Les Suites du Cid de Corneille*, éd. Daniela Dalla Valle, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2009, p. 1-73.

CHILLAC Thimoclée de, *L'Ombre du comte de Gormas et La Mort du Cid*, dans *Les Suites du Cid de Corneille*, éd. Daniela Dalla Valle, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2009, p. 155-230.

DESFONTAINES Nicolas-Marie, *La Vraie suite du Cid*, dans *Les Suites du Cid de Corneille*, éd. Daniela Dalla Valle, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2009, p. 75-153.

GAUTIER Théophile, « Le Cid et le juif (*imité de Sepulveda*) », *Espana*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 379-380.

GRATELOT-LEMERCIER Joseph, *La Leçon du Cid*, Paris, Editions de la « Revue littéraire », 1906.

HEREDIA José-Maria de, « Romancero », *Les Trophées*, dans *Poésies Complètes*, Paris-Genève, Slatkine, 1981, p. 165-173.

HUGO Victor, « Le Romancero du Cid », « Bivar », « Le Cid exilé » dans *La Légende des siècles*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 87-109, 151-153 et 163-172.

LECONTE DE LISLE, « La Tête du Comte », « L'Accident de Don Iñigo » et « La Ximena », *Poèmes barbares*, dans *Œuvres complètes tome III*, éd. Edgard Pich, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 241-249.

LE SENNE Camille et GUILLOT DE SAIX Léon, *La Nuit du Cid*, manuscrit, 1^{ère} représentation, Paris, Théâtre de l'Odéon, 17 juin 1915.

LOUBAYSSIN DE LA MARQUE François, *Les Aventures héroïques et amoureuses du Comte Raymond de Thoulouze et de Don Roderic de Vivar*, Paris, libraire T. du Bray, 1619.

MOREL Maurice, *L'Enfant du Cid*, Paris, G. Ondet, 1922.

PONS Justin, *La Fin d'une épreuve ou Le Mariage du Cid*, Paris, Jouve, 1928.

TRONCHIN François, « *Le Cid, Les Horaces, Cinna, Polyeucte, Pompée, Rodogune, Héraclius, Nicomède, Sertorius, Othon*, tragédies de Pierre Corneille revues pour être remises au théâtre », dans *Mes récréations dramatiques*, tome II, Genève, J-P Bonnant, 1779-1784.

IV. ETUDES CORNÉLIENNES

A. Sur Corneille

Pour l'ensemble de la critique cornélienne, nous faisons le choix d'une organisation par siècle afin de rendre plus accessible une liste très longue d'ouvrages. Le classement s'appuie sur la date de la première publication (indiquée entre crochets lorsqu'elle diffère de l'édition citée).

XVII^e siècle

FONTENELLE Bernard le Bouyer de, « Digression sur les Anciens et les Modernes » [1688], « Parallèle de Corneille et de Racine » [1693], dans *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Fayard, 1989, p. 411-431.

LONGEPIERRE Hilaire-Bernard de, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine dans Médée* [1686], éd. Emmanuel Minel, Paris, Honoré Champion 2000, p. 163-184.

RACINE Jean, « Discours prononcé à l'Académie Française à la réception de MM. de Corneille et de Berguet » [1685], dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 344-350.

XVIII^e siècle

DORAT Claude Joseph, « Quelques idées sur Corneille », dans *Épître à l'ombre d'un ami*, Paris, Delalain, 1777, p. 41-45.

GRANET Abbé, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisse et Bordelet, 1740.

HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, « Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'*Œdipe* » [1730], dans *Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, éd. Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion, collection « Sources Classiques », 2002, p. 669-680.

LEBRUN Ponce-Denis Ecouchard, *Remarques sur les hardiesses poétiques du Grand Corneille* [1760], dans *Œuvres*, Imprimerie Crapelet, Paris, 1811.

VAUVENARGUES Luc de Clapiers, « Réflexions critiques sur quelques poètes : Corneille et Racine » [1744], dans *Œuvres complètes I*, Paris, Archives Karéline, 2008, p. 159-179.

VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille avec des commentaires* [1744], dans *The Complete Works of Voltaire*, Banbury, Oxfordshire, The Voltaire Foundation, 1975.

XIX^e siècle

BARBEY D'AUREVILLY Jules, « Corneille » [1889], dans *Les Œuvres et les Hommes, Œuvre Critique III*, Les Belles Lettres, éd. Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, 2007, p. 731-739.

CHAZET René de, *Eloge de Pierre Corneille*, Paris, Imprimerie de Le Normant, 1808.

DESJARDINS Ernest, *Le Grand Corneille historien*, Paris, Didier et C^{ie}, 1861.

DUMAS Alexandre, « Corneille et *Le Cid* » [1856], dans *Souvenirs dramatiques*, éd. Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, p. 83-125.

DUPARAY Benoît, *Des principes de Corneille sur l'art dramatique*, Lyon, impr. A. Vingtrinier, 1857.

- FABRE Victorin, *Eloge de Pierre Corneille*, Paris, Baudouin, 1808.
- FAGUET Emile, *Corneille* [1885], Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, « Nouvelle Collection des Classiques Populaires », 1886.
- GAUTIER Théophile, *Les Grottesques* [1833], Bari-Paris, Schena-Nizet, 1985.
- GAUTIER Théophile, « Pierre Corneille. Pour l'anniversaire de sa naissance. 6 juin 1851 », dans *Œuvres Complètes III, Théâtre et ballets*, éd. Claudine Lacoste et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Champion, 2003, p. 527-528.
- GRANIER DE CASSAGNAC Adolphe, « Corneille-Racine », dans *Portraits littéraires*, Victor Lecou et Eugène Didier, Paris, 1852.
- GUIZOT François, *Corneille et son temps* [1813], Paris, Perrin et C^{ie}, 1886.
- HUGO Victor, *Préface de Cromwell* [1827], dans *Théâtre Complet*, tome I, éd. J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 409-454.
- LANSON Gustave, *Corneille*, Paris, Hachette, 1898.
- LANSON Gustave, « Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes. Etude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1894, p. 397-412.
- LECŒUR Alexandre, *La Vérité chez Corneille démontrée par l'analyse de ses principaux personnages*, Paris, Hachette, 1860.
- LEMAÎTRE Jules, *Impressions de théâtre*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1886.
- LEMERCIER Népomucène, *Cours analytique de littérature générale*, Paris, Nepveu, 1817.
- LEVALLOIS Jules, *Corneille inconnu*, Paris, Didier et C^{ie}, 1876.
- LEVAVASSEUR Gustave, *Vie de Pierre Corneille*, Paris, Librairie de Debécourt, 1843.
- MUSSET Alfred de, *De la Tragédie* [1838], dans *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 888-901.
- RENAN Ernest, *Sur Corneille, Racine et Bossuet* [1846], Paris, Les Cahiers de Paris, 1926.
- TASCHEREAU Jules, *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille* [1829], Paris, P. Janet, 1855.
- SUARD Jean-Baptiste-Antoine, *Mélanges de Littérature*, Paris, Dentu, an XIII (1804).
- SUARD Jean-Baptiste-Antoine, *Recueil des discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de l'Académie française. 1803-1819*, Paris, Firmin Didot frères, 1847.
- VIGNY Alfred de, *Lettre à Lord***sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. A. Bouvet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 397-410.

XX^e siècle

Ouvrages

BELLESSERT André, *Sur les grands chemins de la poésie classique : Ronsard, Corneille, La Fontaine, Racine, Boileau*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1914.

BRASILLACH Robert, *Corneille*, Paris, Fayard, 1938.

BRAY René, *La Tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (1663)*, Paris, Hachette, 1927.

CERASI Claire, *Pierre Corneille à l'image et semblance de François de Sales*, Paris, Beauchesne, 2000.

Corneille, *Europe* n°540-541, Paris, avril-mai 1974.

Corneille 1684-1984, numéro spécial de *La Licorne*, publication de la Faculté des Lettres de Poitiers, 1985.

Corneille et son temps, *La Licorne*, publication de la Faculté des Lettres de Poitiers, n°9, 2005.

COUTON Georges, *La Vieillesse de Corneille*, Librairie Maloine, Paris, 1949.

COUTON Georges, *Corneille et la Fronde*, Paris, Belles-Lettres, 1951.

COUTON Georges, *Réalisme de Corneille. Deux clefs d'étude : La clef de « Méliote », Réalité dans « Le Cid »*, Paris, Les Belles-Lettres, 1953.

COUTON Georges, *Corneille*, Paris, Hatier, 1958.

COUTON Georges, *Corneille et la tragédie politique*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1984.

CRÉTIN Roger, *Les Images dans l'œuvre de Corneille*, Caen, A. Olivier, 1927.

CUÉNIN-LIEBER Mariette, *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*, Biblio 17, Gunter Narr Verlag Tübingen, n°134, 2002.

DAVIS Gwendoline Mary, *L'Homme sartrien dans Cinna*, thèse non publiée, Faculty of Texas Tech University, 1972.

DELACOUR André, *Corneille et notre France*, Paris, Floury, 1944.

DÉROULÈDE Paul, *Conférence sur Corneille et son œuvre*, Paris, Librairie Bloud et C^{ie}, 1911.

DESCOTES Maurice, *Les Grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

DESJARDINS Paul, *La Méthode des classiques français. Corneille, Poussin, Pascal*, Paris, Armand Colin, 1904.

- DORCHAIN Auguste, *Pierre Corneille*, Paris, Garnier Frères, 1918.
- DORT Bernard, *Corneille dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.
- DOSMOND Simone, *Mélanges cornéliens*, Paris, Eurédit-éditions, 2009.
- DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, NRF Gallimard, 1963.
- FAGUET Emile, *En lisant Corneille*, Paris, Hachette, 1913.
- FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.
- GOULET Angela, *L'Univers théâtral de Corneille : paradoxe et subtilité héroïques*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1978.
- HERLAND Louis, *Corneille par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.
- Héros et personnage. Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Myriam Dufour-Maître (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
- JOYE Jean-Claude, *Amour, pouvoir et transcendance chez Pierre Corneille. Dix essais*, éd. Peter Lang, Berne-Franckfort-New York, Presses Universitaires Européennes, 1986.
- LASSERRE François, *L'Inspiration de Corneille. Eléments d'un portrait – La Galerie du Palais – La Suivante – La Contestation du Cid – La Fidélité à l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- LE GALL André, *Corneille en son temps et en son œuvre*, Paris, Flammarion, 1997.
- LE GUINER Jeanne, *Les Femmes dans les tragédies de Corneille*, Quimper, Imprimerie Veuve Ménez, 1920.
- LIÈVRE Pierre, *Corneille et son œuvre. Quatre causeries pour la Radio à l'occasion du tricentenaire du Cid*, Paris, Le Divan, 1937.
- LYONNET Henry, *Les Premières de Corneille*, Paris, Delagrave, 1923.
- MAURENS Jacques, *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966.
- MAURON Charles, *Des Métamorphoses obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964.
- MAY Georges, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne, Etude sur les sources de l'intérêt dramatique*, University of Illinois Press, 1948.
- MINEL Emmanuel, *Pierre Corneille. Le Héros et le Roi*, Paris, Eurédit, 2010.
- MONGRÉDIEN Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, Paris, CNRS, 1972.

- NADAL Octave, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille* [1948], Paris, Gallimard, « Tel », 1991.
- NELSON Robert J., *Corneille, his heroes and their worlds*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1963.
- PAVEL Thomas G., *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris-Ottawa, Klincksieck, 1976.
- PÉGUY Charles, *Victor-Marie, comte Hugo*, dans *Œuvres Complètes en prose* [1911], éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1992, p. 161-345.
- PICOT Emile, *Bibliographie cornélienne ou description raisonnée de toutes les éditions des œuvres de Pierre Corneille, des imitations ou traductions qui en ont été faites, et des ouvrages relatifs à Corneille et à ses écrits*, Nendeln, Liechtenstein, 1967.
- PICOT Emile, *Additions à la bibliographie cornélienne*, Rouen-Paris, P. Le Verdier et E. Pelay, 1908.
- Pierre Corneille. Actes du colloque du tricentenaire de la mort de Corneille*, Alain Niderst (dir.), actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, Paris, PUF, 1985.
- POIRIER Germain, *Corneille et la vertu de prudence*, Genève-Paris, Droz, 1984.
- PRIGENT Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1986.
- RIGAL Eugène, *De Jodelle à Molière* [1911], Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- RIVAILLE Louis, *Les Débuts de Pierre Corneille*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1936.
- ROSTAND François, *L'Imitation de soi chez Corneille*, Paris, Boivin, 1946.
- SARCEY Francisque, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques). Corneille, Racine, Shakespeare et la tragédie*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1900.
- SCHLUMBERGER Jean, *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, 1936.
- SCHNEIDER Reinhold, *Grandeur de Corneille et de son temps*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Editions Alsatia, 1943.
- STEGMANN André, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, Paris, Armand Colin, 1968.
- SWEETSER Marie-Odile, *La Dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977.
- TASTEVIN Maria, *Les Héroïnes de Corneille*, Paris, Champion, 1924.
- TANQUEREY Frédéric-Joseph, *Le Héros cornélien*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1934.
- VERHOEFF Han, *Les grandes tragédies de Corneille. Une psycholecture*, Paris, Archives des lettres modernes, 1982.

Articles

COUPRIE Alain, « Limites et adulations de l'héroïsme cornélien », dans *Travaux de littérature* n°1, 1988, p. 81-89.

COUPRIE Alain, « Sur le bonheur dans les tragédies de Corneille », dans *Thèmes & genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 327-332.

COUTON Georges, « La pensée politique de Pierre Corneille », dans *Corneille*, Paris, Europe, 1974, n°540-541, p. 59-71.

GILLOT Hubert, « Les origines de l'héroïsme cornélien », *Revue des Cours et Conférences*, n°23, 15 juillet 1922, p. 628-637.

LYONS John D., « Le mythe du héros cornélien », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril 2007, n°2, p. 433-448.

ROUSSEAUX André, « Corneille ou le mensonge héroïque », dans *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1937, p. 38-53.

SCHLUMBERGER Jean, « Corneille », dans *Tableau de la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, NRF, Gallimard, 1939, p. 13-26.

VIALLETON Jean-Yves, « La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006/3, volume 106, p. 599-628.

B. Sur *Le Cid*

Ouvrages

CIVARDI Jean-Marc, *La Querelle du Cid*, Paris, Honoré Champion, collection « Sources classiques », 2004.

Corneille : « Le Cid » et « L'illusion Comique ». Ecole des lettres, Olivier Leplatre (dir.), Paris, n°9, février 2002.

COUPRIE Alain, *Pierre Corneille. Le Cid*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Etudes Littéraires », 1989.

EPALZA Mikel de et GUELLOUZ Suzanne, *Le Cid personnage historique et littéraire*, Paris, Maisonneuve et Larose, Collection « Islam d'hier et d'aujourd'hui », 1983.

GASTÉ Armand, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, New York, Georg Olms Verlag Hildesheim, 1974.

Le Cid. L'Avant-scène théâtre, n°932, 15 juin 1993.

LYONNET Henry, *Le Cid de Corneille*, Paris, Malfère, 1929.

MATULKA Bárbara, *The Cid as a courtly hero from the Amadis to Corneille*, New York, Columbia University, 1928.

REYNIER Gustave, *Le Cid de Corneille*, Paris, Mellottée éditeur, 1927.

RONZEAUD Pierre, *Le Cid : anthologie critique*, Paris, Klincksieck, 2001.

Articles

BARCILON Jacques, « *Le Cid* : une interprétation psychanalytique », dans *Studi Francesi* n°57, Turin, Società Editrice Internazionale, septembre-décembre 1975, p. 475-480.

BÉNICHOU Paul, « Le Mariage du Cid », dans *L'Ecrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, p. 171 à 206.

BERTAUD Madeleine, « Rodrigue et Chimène, la formation du couple héroïque », dans *Papers on French XVIIIth Century Literature*, vol. XI, 1984, p. 521-545.

BERTAUD Madeleine, « En relisant *Le Cid* à la lumière du *Testament politique* de Richelieu », *Thèmes & genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Nicole Ferrier-Caverivière (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 282-292.

BRASILLACH René, « Eléments d'une mise en scène du *Cid* », dans *Cahiers du Sud*, 1936, n°3, p. 451-458.

COUVREUR Manuel, « *Le Cid* de Pierre Corneille », dans *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Champion, 2003, p. 239-246.

DALLA VALLE Daniela, « Les Trois Suites du *Cid* de Corneille : Chevreau, Desfontaines, Chillac », dans *Pratiques de Corneille*, éd. Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 205-220.

DOUBROVSKY Serge, « Corneille : masculin / féminin. Réflexions sur la structure tragique », dans *Poétique* n°62, avril 1985, p. 237-255.

FALIU-LACOURT Christiane, « Le Cid chevalier », dans *Les Langues néo-latines*, 198, 1971, p. 13-28.

FILIPPI Florence, « Du *Cid* de Corneille au *Cid d'Andalousie* de Lebrun. Succès et infortune d'un mythe sous l'Empire et la Restauration », dans *Le Cid, figure mythique contemporaine ?*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 101-118.

GINÉ Marta, « Le personnage du Cid dans la poésie française du XIX^e siècle », dans *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Champion, 2003, p. 303-312.

GOODE W.A., « Hand, heat and mind : the complexity of the heroic quest in *Le Cid* », dans *Publication of Modern Language Association*, 1976, p. 44-53.

- GROS Etienne, « Le Cid après Corneille. Suites, restitutions, imitations », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1923, n°4, p. 433-465 et « Le Cid après Corneille 2^e partie », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1924, n°1, p. 1-45.
- HUTHWOHL Joël, « *Le Cid* à la Comédie-Française : décors et interprètes », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, janv-mars 2006, p. 43-52.
- JASINSKI René, « Sur *Le Cid* », *A travers le XVII^e siècle*, Paris, Nizet, 1981, p.12-26.
- JONES L.E., « The Position of the King in *Le Cid* », dans *French Review*, 1967, p. 643-646.
- KNUTSON Harold C., « *Le Cid* de Corneille : un héros qui se fait », dans *Studi francesi*, 16, 1972 n°1, p. 25-33.
- LE KAIN H-L. Kain dit, « Réflexions grammaticales respectueusement hasardées sur quelques endroits de la tragédie du *Cid* », dans *Mémoires de Lekain, Précédés de réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtral*, éd. François-Joseph Talma, Ponthieu, 1825, p. 40-46.
- MONCOND'HUY Dominique, « Le Cid », dans *Dictionnaire des Œuvres littéraires de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty (dir.), Paris, Bordas, 1994, p. 349-351.
- PINTARD René, « De la tragi-comédie à la tragédie : l'exemple du *Cid* », dans *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au Pr J-A Vier*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 143-150.
- POIRSON Martial, « Corneille en état de grâce : *Le Cid* ou la dénégation et l'extase ». Conversations avec Brigitte Jaques-Wajeman, dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, janv-mars 2006, p. 51-64.
- REYNIER Gustave, « *Le Cid* en France avant *Le Cid* », dans *Mélanges offerts à M. Gustave Lanson*, Paris, Hachette, 1922, p. 217-221.
- SANDARG R.M., « The primitive aspects of Corneille's *Le Cid* », dans *Romance Notes*, 1969, n°3, p. 332-334.
- SELLIER Philippe, « *Le Cid* et le "modèle" héroïque de l'imagination », dans *Stanford French Review*, 5, 1981, p. 5-19.
- URDICIAN Stéphanie, « Le Cid sur la scène contemporaine. *Romances del Cid et Amor ! ou les Cid de Corneille* (2007) », dans *Le Cid, figure mythique contemporaine ?*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 119-140.
- YARROW P.J., « The denouement of *Le Cid* », dans *Modern Language Review*, 1955, n°3, p. 270-276.
- ZLOTCHEW Clark M., « Julien Sorel, héros cornélien » dans *Stendhal Club*, n°88, 15 juillet 1980, p. 359-365.

C. Sur les autres dramaturges du XVII^e siècle

Du Ryer

Ouvrages

DOUBINS Nadia, *The Tragedy of Pierre Du Ryer (1636-1646)*, Thèse, University of California, Los Angeles, 1967.

GAINES James, *Pierre du Ryer and His Tragedies : From Envy to Liberation*, Genève, Droz, 1988.

LANCASTER Henry, *Pierre Du Ryer dramatist*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1912.

Pierre Du Ryer, dramaturge et traducteur, Littératures classiques, Dominique Moncond'huy (dir.), n°42, printemps 2001.

Articles

HILGAR Marie-France, « L'art de régner dans le théâtre tragique de Du Ryer », *L'Image du souverain dans la littérature française*, actes de Wake-Forest, éd. M. Margitic, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1987, p. 175-189.

LANCASTER Henry Carrington, « Pierre du Ryer écrivain dramatique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1913, p. 309-331.

LANCASTER Henry Carrington, « Gaillard's criticism of Corneille, Rotrou, Du Ryer, Marie de Gournay and other writers », *Publications of the Modern Languages Association of America*, XXX, 1915, p. 500-508.

LANCASTER Henry Carrington, « Alexandre Hardy et ses rivaux », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XXIV, 1917, p. 414-421.

LOCKERT Lacy, « Du Ryer as a Writer of Tragedy », *Studies in French classical Tragedy*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1958, p. 140-184.

MAZOUER Charles, « Pierre Du Ryer, contemporain de Corneille », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXVIII, n°55, 2001, p. 292-305.

REPOSSI Silvana, « Pierre Du Ryer, précurseur de Racine », dans *La Jeunesse de Racine*, juil-sept 1962, p. 46-67.

La Calprenède

LANCASTER Henry, *La Calprenède Dramatist*, Chicago, University of Chicago Press, 1920.

Mairet

Ouvrages

BIZOS Gaston, *Etude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet*, Paris, Thorin, 1877.

DOTOLI Giovanni, *Jean Mairet delle finzione alla realta*, Bari, Adriatica, 1974.

DOTOLI Giovanni, *Il cerchio aperto. La drammaturgia di Jean Mairet*, Bari, Adriatica editrice, 1977.

DOTOLI Giovanni, *Le Langage dramatique de Mairet*, Paris, Nizet, 1978.

Le Théâtre de Mairet, Littératures Classiques, Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), n°65, été 2008.

TOMLINSON Philip, *Jean Mairet et ses protecteurs : une œuvre dans son milieu*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1983.

Article

DOTOLI Giovanni, « Statut du héros de Jean Mairet » dans *Dramaturgie, Langages dramatiques, Mélanges Jacques Schérer*, Paris, Nizet, 1986, p. 153-162.

Rotrou

Ouvrages

CHARDON Henri, *La Vie de Rotrou mieux connue. Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, Paris, A. Picard, 1884.

CURNIER Léonce, *Etude sur Jean Rotrou* [1885], Genève, Slatkine Reprints, 2013.

DONEAU DU PLAN, *Etude sur Rotrou*, Amiens, Delattre-Lenoël, 1884.

FEDERICI C., *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974.

JARRY Jules, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille, L. Quarré, 1868.

Le Théâtre de Rotrou, Littératures Classiques, Pierre Pasquier (dir.), n°63, automne 2007.

MOREL Jacques, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968.

PARK LEE K-J, *Le Théâtre de Rotrou et ses personnages : étude sur la dramaturgie et l'esthétique de l'identité (1628-1649)* (thèse dirigée par Jean Lafond), Université de Tours, 1992.

PERSON L., *Notes critiques et biographiques sur Rotrou*, Paris, Cerf, 1882.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER, *Rotrou, sa vie et ses œuvres*, Paris, C. Lahure imprimeur, 1865.

VAN BAELEN Jacqueline, *Rotrou, le héros tragique et la révolte*, Paris, Nizet, 1965.

VUILLEMIN Jean-Claude, *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1994.

Articles

CAVAILLÉ Jean-Pierre, « "Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore". Ego baroque et sujet cartésien », *Studi di letteratura francese*, n°22, 1997, p. 87-103.

FIRMIN-DIDOT Ambroise, « Rotrou », *Nouvelle biographie générale depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot éditeurs, 1863.

GARAPON Robert, « Rotrou et Corneille », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1950, p. 385-394.

GILLOT Hubert, « Le théâtre d'imagination au XVII^e siècle, Jean Rotrou », dans *Revue des Cours et Conférences*, 1933, p. 671-689.

HUBERT Judd D., « Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et celui de Rotrou », *Revue des Sciences Humaines*, 1958, p. 333-350.

LEBÈGUE Raymond, « Rotrou, dramaturge baroque », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, oct-déc. 1950, p. 379-384.

MARMONTEL Jean-François, « Abrégé de la vie de Rotrou », *Chefs-d'œuvre dramatiques ou Recueil des meilleures pièces du théâtre français*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1819-1820, p. 432-436.

VUILLEMIN Jean-Claude, « Réception critique d'une dramaturgie baroque : le théâtre de Jean Rotrou », *Revue d'histoire du Théâtre*, 1990/3, p. 242-259.

VUILLEMIN Jean-Claude, « Rotrou est à lire », Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1993, vol. XX, n°38, p. 273-284.

Scudéry

DUTERTRE Evelyne, « Scudéry et Corneille », *Dix-septième siècle*, n°1, 1985, p. 29-47.

DUTERTRE Evelyne, *Scudéry dramaturge. Un précurseur méconnu du classicisme* (thèse pour le doctorat d'Etat), Université de Paris IV, 1983.

DUTERTRE Evelyne, *Scudéry théoricien du classicisme*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on the French Seventeenth Century Literature*, 1989.

Tristan L'Hermite

Ouvrages

ABRAHAM Claude, *The Strangers; the tragic world of Tristan L'Hermite*, Gainesville, University of Florida Press, 1966.

ABRAHAM Claude, *Tristan l'Hermite*, Boston, Twayne, 1980.

BERREGARD Sandrine, *Tristan L'Hermite, "héritier" et "précurseur". Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on the French Seventeenth Century Literature*, 2006.

BERNARDIN Napoléon Maurice, *Un précurseur de Racine : Tristan l'Hermite, sieur du Solier (1601-1665), sa famille, sa vie, ses œuvres*, Paris, Picard, 1895.

DALLA VALLE Daniela, *Il Teatro di Tristan l'Hermite*, Turin, Giappichelli, 1964.

DORIS Guillemette, *La libre pensée dans l'œuvre de Tristan L'Hermite*, Paris, Nizet, 1972.

Articles

ARLAND Marcel, « Sur le théâtre de Tristan L'Hermite », *Théâtre Témoignages. Essais. Etudes pour Paul Claudel*, Paris, Edition du Pavois, 1945.

CARRIAT Amédée, « La résurrection de Tristan L'Hermite », *MSSNAC*, t. 42 (1984), p. 190-192.

CHAUVEAU Jean-Pierre, « Tristan l'Hermite et la célébration des héros », *Journées Internationales d'Etudes du Baroque*, n°3, 1969, p. 117-126.

PINTARD René, « L'autre Tristan L'Hermite », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1955, p. 492-495.

V. RÉCEPTION CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

A. Réception critique

Textes théoriques

Ouvrages

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1977.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, collection « Points », 1998.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Découper le temps. Périodisation plurielle en histoire des arts et de la littérature, M. Rossellini et A. Trouvé (dir.), *Atala* n°18, 2016.

DESCOTES Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1985.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

L'Admiration, Delphine Denis et François Marcoin (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2003.

La Périodisation de l'histoire littéraire, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, 2002.

Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre, éd. V. Kapp, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°80, 1993.

LOUICHON Brigitte, *La Littérature après coup*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2009.

Articles

CHEVREL Yves, « Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées », *L'Esprit créateur*, vol. XLIX, n°1, printemps 2009, pp. 9-22.

ZÉKIAN Stéphane, « Sommes-nous sortis du XIX^e siècle ? Le romantisme français comme matrice historiographique », dans *Cahiers d'Etudes Germaniques*, n°65, 2013/2, p. 33-46.

Réception du XVII^e siècle

Ouvrages

Echos du Grand Siècle (1638-2011), Littératures classiques, n°76, 2011.

JOUHAUD Christian, *Sauver le Grand Siècle*, Paris, Seuil, 2007.

La Littérature, le XVII^e siècle et nous : dialogue transatlantique, Hélène Merlin-Kajman (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

La Périodisation de l'âge classique, Littératures Classiques, Jean Rohou (dir.), n°34, automne 1998.

Le Classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique dans le XX^e siècle, Revue d'Histoire Littéraire de la France, vol. 107, 2007/2.

Les Survivances du XVII^e siècle au XIX^e siècle, XVII^e siècle, n°129, 1980.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Postérité du grand siècle, Elseneur, Suzanne Guellouz (dir.), n°15-16, février 2000.

Qu'est-ce qu'un classique ?, Littératures classiques, n°19, automne 1993.

Quelques XVII^e siècles, Cahier centre de recherches historiques, Alain Viala (dir.), n°28-29, avril 2002.

Un autre dix-septième siècle. Mélanges en l'honneur de Jean Serroy, Christine Noille et Bernard Roukhomovsky (dir.), Paris, Honoré Champion, 2013.

Un siècle de deux cents ans. Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités, Jean Dagen et Philippe Roger (dir.), Paris, Desjonquères, collection « L'esprit des Lettres », 2004.

ZÉKIAN Stéphane, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS éditions, 2012.

Articles

BARTHES Roland, « Plaisirs aux classiques » [1944], dans *Œuvres complètes I*, éd. Eric Marty, Le Seuil, 2002, p. 57-67.

BECQ Annie, « Le XVII^e siècle au miroir du XVIII^e siècle », *La périodisation de l'âge classique, Littératures Classiques*, dir. Jean Rohou, n°34, automne 1998, p. 251-266.

BIET Christian, « L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°39, 2006, p. 27-46.

CITTI Pierre, « Les classiques et la mémoire littéraire (1857-1910) », *Mélanges offerts à Jean Lafond*, Tours, Publication de l'université de Tours, 1988, p. 523-529.

PROST Brigitte, « Une œuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, janv-mars 2006, p. 5-9.

Réception de la critique cornélienne

Ouvrages

ALBANESE Ralph, *Corneille à l'Ecole républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France 1800-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Corneille des Romantiques, textes réunis et présentés par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Rouen, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

HATZFELD Olivier, *Les Enfants de Rodrigue*, Paris, José Corti, 1989.

KOSTOROSKI Emilie, *The Eagle and the Dove: Corneille and Racine in the Literary criticism of eighteenth century France*, Banbury, The Poirson Foundation, 1972.

LEBRUN Roger, *Corneille devant trois siècles* [1906], Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Pratiques de Corneille, édition Myriam Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2012.

Présences de Corneille. 1975-2005 : 30 ans d'études de réception critique, Charles Mazouer (dir.), Tübingen, *Œuvres et critiques*, t.XXX, vol. 2, Gunter Narr Verlag, 2005.

Articles

ABRAHAM Pierre, « Sur les publics de Corneille », dans *Europe*, n°540-541, avril-mai 1974, p. 3-6.

ALBANESE Ralph, « Corneille à l'école républicaine », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°46, 1997, p. 145-155.

BARBAFIÉRI Carine, « Corneille vu par Voltaire : portrait d'un artiste en poète froid », *Revue XVII^e siècle : Corneille après Corneille. 1684-1791*, octobre 2004, n°225, p. 605-616.

BERTHIER Philippe, « Le Corneille de Stendhal », *Stendhal Club*, n°116, 1987, p. 353-373.

CHOTARD Loïc, « Vigny lecteur de Corneille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1998, p. 403-415.

COUPRIE Alain, « Corneille devant l'histoire littéraire », dans *L'Histoire Littéraire : ses méthodes, ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Luc Fraisse (dir.), Droz, Genève, 2001, p. 167-178.

DELON Michel, « De l'Ancien Régime à l'Empire : Corneille dans l'Histoire », *Europe*, n°540/541, avril-mai 1974, p. 33-46.

DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « *Le Théâtre de Pierre Corneille (1660-1668) : panthéon, pandémonium, organon* », dans *Le Texte de théâtre et ses publics*, actes du colloque de Rouen (22-24 mai 2007), *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, janvier-juin, p. 231-242.

GIFFORD G.H., « Racine and Corneille during the Consulate and Empire », *The Romantic Review*, vol. XIX, 1928, p.130-140.

PERCHELLET Jean-Pierre, « Corneille et ses publics au XVIII^e siècle », dans *Revue Dix-septième siècle, Corneille après Corneille. 1684-1791*, octobre 2004, n°225, p. 549-557.

RYKNER Arnaud, « *Marion Delorme* ou la mort du *Cid* », *Le Drame romantique*, actes du colloque du Havre réunis par Yoland Simon, Paris, éd. Quatre Vents, 1999, p.8-11.

THOMASSEAU Jean-Marie, « Corneille et Racine héros de comédie à l'époque romantique », *Littératures classiques*, n°48, 2003, p.125-134.

B. Histoire littéraire

Ouvrages critiques

CRISTIN Claude, *Aux Origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Seuil, 1983.

COMPAGNON Antoine, *Connaissez-vous Brunetière ?*, Paris, Seuil, 1997.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

Ecrire en mineur au XVIII^e siècle, Régine Jomand-Baudry et Christelle Bahier-Porte (dir.), Paris, Desjonquères, 2009.

FRAISSE Luc, *Les Fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*, Genève-Paris, Champion, 2002.

L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus, Luc Fraise (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

L'Histoire littéraire hier, aujourd'hui et demain, ici et ailleurs, Claude Pichois, Marc Fumaroli et Sylvain Menant (dir.), *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, supplément au n°6, 1995.

L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud, Luc Fraise (dir.), Genève, Droz, 2001.

Les Lieux de mémoire, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, « Quarto », 1997.

« Les mineurs », *Littératures classiques*, Philippe Hourcade (dir.), 1997.

MORTGAT-LONGUET Emmanuelle, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2006.

NORDMANN Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Références », 2001.

Ombres et pénombres de la République des Lettres, Nicholas Dion, Stéphanie Massé et Anne-Sophie Fournier-Plamondon (dir.), Paris, Éditions Hermann, collection « La République des lettres », 2014.

Pour une esthétique de la littérature mineure, Luc Fraise (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000.

Problèmes et méthodes d'histoire littéraire, Paris, Armand Colin, 1974.

STUCKI Pierre-André, *Essais sur les catégories de l'histoire littéraire*, Neuchâtel, H. Mésseiller, 1969.

Histoires littéraires

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1956.

ALBERT Paul, *La Littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1882.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Epoques du théâtre français (1636-1850). Conférences de l'Odéon*, Paris, Hachette, 1896.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, Paris, Delagrave, 1919.

- BRUNETIÈRE Ferdinand, *Manuel de l'Histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898.
- DELTOUR Frédéric, *Les Ennemis de Racine au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Didier et C^{ie}, 1859.
- DESCHANEL Emile, *Le Romantisme des Classiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- FAGUET Emile, *Les Grands maîtres du XVII^e siècle*, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1887.
- FAGUET Emile, *Dix-septième siècle : Etudes littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1890.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* [1858-1859], Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- GEOFFROY Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique* [1819], Paris, Pierre Blanchard, 1825.
- GÉRUZEZ Eugène, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution* [1859], Paris, Didier et C^{ie}, 1882.
- GODEFROY Frédéric, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Gaume et Cie, 1877.
- Histoire littéraire de la France*, Pierre Abraham, Roland Desné et Anne Ubersfeld (dir.), Paris, Editions Sociales, 1974-1980.
- LA HARPE Jean-François, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* [1799], Paris, P. Pourrat frères éditeurs, 1839.
- LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1896.
- LÉRIS Antoine de, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des Théâtres*, Paris, Jombert, 1763.
- LONGHAYE Georges, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Librairie Retaux-Bray, 1895.
- MERCIER Louis-Sébastien, « Du siècle littéraire de Louis XIII », dans *Portraits des Rois de France*, Neuchâtel, Société typographique, 1783, p. 295-305.
- MESNARD Jean, *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990.
- MOREL Jacques, *Histoire de la littérature française*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.
- NISARD Désiré, *Histoire de la littérature française* [1854], Paris, Librairie Firmin-Didot, 1879.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, de François I^{er} jusqu'à nos jours*, Genève, Moutard, 1779.
- PARFAICT François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Morin et Flahault, 1734-1749.

PELLISSON-FONTANIER Paul, *Histoire de l'Académie Française* [1653], éd. Charles Livet, Paris, Didier, 1858.

ROHOU Jean, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt (Portraits et causeries)*, éd. Michel Brix, Paris, Librairie Générale française, « Pochothèque », 2004.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Critiques et portraits littéraires* [1844/1876-1878], Paris, Raymond Bocquet, 1841.

VOLTAIRE, *Le Temple du Goût* [1733], éd. E. Carcassonne, Genève, Droz, 1953.

VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV* [1751], éd. Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

Articles

ESCOLA Marc, « Les concepts usuels de l'histoire littéraire : quatre séries », dans http://www.fabula.org/atelier.php?Les_concepts_usuels_de_l'histoire_litt%26acute%3Braire_%3A_quatre_s%26acute%3Bries, 2006.

FRAISSE Luc, « Le rôle des milieux intellectuels dans la première histoire littéraire, d'après les cours inédits (1843-1877) de Saint-René Taillandier », dans *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, Roger Marchal (dir.), Nancy, Presses Universitaires, 2001, p. 53-65.

FRAISSE Luc, « La littérature du XVII^e siècle chez les fondateurs de l'Histoire littéraire », *XVII^e siècle*, 2003/1, n°218, p. 3-26.

MORTGAT-LONGUET Emmanuelle, « La quête des premiers classiques français et l'origine de l'histoire littéraire nationale », dans *Qu'est-ce qu'un classique ? Littératures classiques*, automne 1993, n°19, p. 201-214.

NIDERST Alain, « Le dix-septième siècle, Histoire de l'histoire littéraire », dans *Un autre dix-septième siècle. Mélanges en l'honneur de Jean Serroy*, Christine Noille et Bernard Roukhomovsky (dir.), Paris, Honoré Champion, 2013, p. 273-284.

C. Sur Paul Bénichou

Ouvrages

Homage to Paul Bénichou, Sylvie Romanovski et Monique Bilezikian (dir.), Birmingham Alabama, Summa publications, 1994.

Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou, Marc Fumaroli (dir.), Genève, Droz, 1982.

Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou, T. Todorov et M. Fumaroli (dir.), Paris, Gallimard, 1995.

Articles

JOUHAUD Christian, « La Lumière des astres morts », dans *Littératures classiques*, n°76, 2011, p. 17-30.

RICHARD Jean-Pierre, « Le Grand Siècle et ses héros », *Annales*, 1950/5, n°4, p. 472-479.

VAN DELFT Louis, « In memoriam Paul Bénichou (1908-2001) Une essentielle et précieuse liberté », *Dix-septième siècle* 2001/4 (n° 213), p. 571-574.

VI. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

Ouvrages

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Amand Colin, 1969.

BAUDOIN Charles, *Le Triomphe du héros. Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.

BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle* [1948], Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 1995.

BERCÉ Yves-Marie, *La Naissance dramatique de l'absolutisme, 1598-1661*, Paris, Seuil, 1992.

BIET Christian, *Don Juan. Mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1998.

BLUMENBER Hans, *La Raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005.

BONARDI Marie-Odile, *Les Vertus dans la France baroque. Représentations iconographiques et littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2010.

BRAY René, *La Formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BRUNEL Pierre, *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994.

- BRUNEL Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- BURY Emmanuel, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme, 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- CAMPBELL Joseph, *The Hero with a Thousand Faces* [1949], Londres, Paladin, 1988.
- CARLIER Christophe et GRITON-ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses, 1994.
- CORNETTE Joël, *L’Affirmation de l’Etat absolu. 1515-1652*, Paris, Hachette, 1994.
- DESCIMON Robert et JOUHAUD Christian, *La France du premier XVII^e siècle (1594-1661)*, Paris, Belin, 1996.
- DELMAS Christian, *La Tragédie de l’âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.
- Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.
- Du Sublime*, Paris, Belin, « L’Extrême contemporain », 1988.
- ERLANGER Philippe, *Les Peintres de la réalité*, Paris, Editions de la Galerie Charpentier, 1946.
- FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- FORSYTH Elliot, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- GUICHEMERRE Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- GUICHEMERRE Roger, *Visages du théâtre français au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1994.
- FUMAROLI Marc, *La Diplomatie de l’Esprit*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1998.
- HACHE Sophie, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, collection « Sources classiques », 2000.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 1984.
- HANS Robert Jauss, *Pour une Herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1988.
- HAZARD Paul, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Fayard, 1961.
- Héroïsme et création littéraire sous les règnes d’Henri IV et Louis XIII*, Noémie Hepp et Georges Livet (dir.), actes du colloque de Strasbourg des 5 et 6 mai 1972, Paris, Klincksieck, 1974.
- JUNG Carl, *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Chastel, 1971.

- KADARÉ Ismaïl, *Hamlet, le prince impossible*, Paris, Fayard, 2007.
- KREMER Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Kimé, 2008.
- La Littérature et le sublime*, MAROT Pierre (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- LANDRY Jean-Pierre et MORLIN Isabelle, *La Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993.
- LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Lectures et écritures du mythe*, Sophie Marret et Pascale Renaud-Grosbras (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Y. Chevrel et C. Dumoulié (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- Le Paradoxe du héros ou d'Homère à Malraux*, Jeanne Dion (dir.), Nancy, Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité, 1999.
- LESSING G-E., *Dramaturgie de Hambourg*, traduction, introduction et commentaire par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010.
- Le Sublime*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janv-février 1986, n°1.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1972.
- Littérales. Mythe et littérature*, Jacques Houriez (dir.), actes du Séminaire de la Formation Doctorale de Lettres, Humanités, Civilisations de l'Université de Besançon, Besançon, Université de Besançon, 1997.
- LITMAN Théodore, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971.
- LOUVAT Bénédicte, *Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES, « Campus Lettres », 1997.
- MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.
- MICHELET Jules, *Histoire de France*, tome XII « Richelieu et la Fronde », Edition des Equateurs, présentée par Paul Viallaneix et Paule Petitier, 2008.
- MONNEYRON Frédéric et THOMAS Joël, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2002.
- MOREL Jacques, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- Mythe et Création*, Pierre Cazier (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, « Travaux et recherches » 1994.

Mythe et création, théorie, figures, E. Faivre d'Arcier, JP Madou et L. Van Eynde (dir.), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.

Mythe et littérature, Sylvie Parizet (dir.), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2008.

PASQUIER Pierre, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

PAVEL Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essais sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1996.

Personnage et histoire littéraire, actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990, P. Glaudes et Y. Reuter (dir.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991.

RANK Otto, *Le Mythe de la naissance du héros. Essai d'une interprétation psychanalytique du mythe*, Paris, Payot, 2000.

ROHOU Jean, *La Tragédie classique 1550-1793*, Paris, SEDES, 1996.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

ROUSSET Jean, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

ROUSSET Jean, *Le Mythe de Dom Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Port-Royal [1840-1859]*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1953.

SAINT GIRONS Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

SAKHAROFF Micheline, *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967.

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

SELLIER Philippe, *Le Mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Paris, Bordas, 1970.

SIGURET Françoise, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1985.

SIMON Pierre-Henri, *Le Domaine héroïque des lettres françaises X^e-XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963.

STERLING Charles, *Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition organisée au Musée de l'Orangerie par Paul Jamot et Charles Sterling, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1934.

SUTCLIFFE F.-E., *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, Nizet, 1959.

TOURNAND Jean-Claude, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1970.

TRUCHET Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

TRUCHET Jacques, *Le XVII^e siècle: diversité et cohérence*, Paris, Berger Levrault, 1992.

UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VIDAL-NAQUET Pierre et VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1972.

ZUSSA Gaëlle, *Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, Genève, Slatkine, 2010.

Articles

AZOUVI François, « Descartes », dans *Les Lieux de mémoire III*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 4475-4519.

BÉLANGER Stéphanie, « Le héros guerrier et le martyr chrétien : retour sur le merveilleux au théâtre français du début du XVII^e siècle », dans *Le Merveilleux au Grand Siècle*, actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature tome III, dir. David Wetsel et Frédéric Canovas, 2003, p. 203-214.

CONSTANT Jean-Marie, « Littérature et construction politique : le héros de la Ligue à la Fronde », dans *Epopée et mémoire nationale au XVII^e siècle*, actes du colloque tenu à l'Université de Caen (12-13 mars 2009), réunis par Francine Wild, Centre de Recherche Laslar, Université de Caen Basse-Normandie, 2011, p. 17-26.

DECLERCQ Gilles, « Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », dans *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Carlos Lévy et Laurent Pernot (dir.), *Cahiers de Philosophie de l'Université de Paris XII*, n°2, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 403-435.

DELMAS Christian, « Comment parler de mythe littéraire au XVII^e siècle : l'exemple du théâtre », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 3, 1988, p. 207-216.

EMELINA Jean, « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, 2000, p. 1481-1501.

EMELINA Jean, « Les classiques sont-ils heureux ou malheureux ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°4, 2002, p. 633-636.

FORESTIER Georges, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », dans *Qu'est-ce qu'un classique ? Littératures classiques*, automne 1993, n°19, p. 87-128.

FUMAROLI Marc, « Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte : remarques sur la réception du *Traité du sublime* au XVI^e siècle et au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janv-février 1986, p.33-51.

FUMAROLI Marc, « Les Abeilles et les Araignées » dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 7-218.

GLAUDES Pierre, « L'avenir de deux illusions. Personnage de récit et psychanalyse littéraire » dans *Personnage et histoire littéraire*, textes recueillis par P. Glaudes et Y. Reuter, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 165-185.

GOYET Francis, « Le pseudo-sublime de Longin », *Etudes littéraires*, vol.24 (3), 1991-1992, p.105-120.

GUYOT Sylvaine, « Sublimes cornéliens : une obscurité de la critique romantique », dans *Corneille des Romantiques*, textes réunis et présentés par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Rouen, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 229-243.

HACHE Sophie, « Le saisissement de l'âme : sublime et admiration à l'âge classique », dans *L'Admiration*, Delphine Denis et Francis Marcoin (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2003, p. 119-130.

JAUCOURT Chevalier de, « Sublime », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, volume XV, Lausanne et Berne, Sociétés typographiques, 1765.

MOREL Jacques, « L'Héroïsation des grands chefs de guerre en France au XVII^e siècle », dans *Revue des Sciences Humaines*, janvier-mars 1966, p. 5-11.

MORIN Violette, « Héros et idoles », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Editions Encyclopaedia Universalis, 1995.

NADAL Octave, « L'Ethique de la gloire au XVII^e siècle », *Mercure de France* n°308, 1950, p. 22-34.

ROHOU Jean, « Anthropologie pessimiste des classiques », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, 2001, p. 1523-1550.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littératures*, n°55, 1984, p.112-126.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1/ Page 204 : « Théâtre du Marais, scène du *Cid* de Corneille », estampe, Ad. M. [sig.] Bibliothèque Nationale de France.

2/ Page 205 : « Une représentation du *Cid* à la Comédie-Française », gravure (sources herodote.net).

3/ Page 206 : gravure de Noël Le Mire d'après Hubert Gravelot, « Scène de conflit entre le Comte et Don Diègue », illustration pour *Le Cid*, dans *Théâtre de Pierre Corneille avec des Commentaires*, édition de Voltaire, Genève, 1764

4/ Page 207 : Ludovic Napoléon Lepic, *Le Cid, cent-vingt maquettes de costumes*, dessins pour l'opéra de Jules Massenet, Paris, Théâtre National de l'Opéra, Palais-Garnier, 30 novembre 1885.

5/ Page 208 : Gérard Philipe dans *Le Cid*, mise en scène de Jean Vilar, cour du Palais de Papes, Avignon, 1951, photo Agnès Varda / Enguerand.

6/ Page 208 : Francis Huster, *Le Cid*, mise en scène de Francis Huster, Théâtre du Rond-Point, 1985, photographie Daniel Cande.

7/ Page 209 : Thibaud Corrion, *Le Cid*, mise en scène Alain Ollivier, création aux Nuits de Fourvière, juin 2007, photo Bellamy.

8/ Page 209 : Olivier Bénard, *Le Cid*, mise en scène de Thomas Le Douarec, version flamenco, Théâtre Comedia, Paris, 2009 (reprise d'une pièce créée en 1998), photo Myriam Rembaut.

9/ Page 210 : Jeff Kline, *Le Cid*, mise en scène de Peter Dobbin, Théâtre Notre-Dame, New York, janvier 2013, photo Mickaël Abrams.

10/ Page 211 : Nicolas Martinez : Rodrigue, *Le Cid*, mise en scène de Bénédicte Bulan, Théâtre Silvia-Montfort, mai 2009, photo Benoîte Fanton.

11/ Page 343 : tableau attribué à Robert de Nanteuil, *Portrait d'homme*, annoté au verso Jules de Bourbon / duc d'Anjou / fils du Grand Condé / dit M. le Prince, Musée des Beaux-arts de Gand, 1652-1653.

INDEX

A

ABRAHAM Claude.....336
ADAM Antoine63, 64, 159, 175, 177, 184, 198,
199, 227-228, 235-236, 245, 315, 395, 413
ALBANESE Ralph 16, 17, 125, 127-128, 160, 215,
411
ALBERT Paul.....187, 300, 302, 340, 413
ALBOUY Pierre..... 68-69, 72, 73, 80, 81, 416
ARISTOTE...44, 100-101, 108, 142, 144, 171-172,
188, 255, 278, 287, 302, 320-321, 336, 388,
394
AUBIGNAC abbé d'. 13, 47-48, 144, 148-149, 188,
228-229, 263, 265, 287, 303, 323
AZOUVI François.....133, 420

B

BABY Hélène 13, 149, 394
BAHIER-PORTE Christelle.....289, 413
BAILLET Adrien31, 142, 240, 394
BALDENSPERGER Ferdinand.....277
BARBAFIÉRI Carine.....235, 412
BARBEY D'AUREVILLY Jules..... 58, 397
BARCHILON Jacques138, 403
BATTEUX Abbé..... 276, 277, 303, 394
BECQ Annie 51, 411
BÉLANGER Stéphanie168, 420
BELLESSERT André128-129, 217, 399
BÉNICHOU Paul .19, 122, 154, 159, 247-248, 251,
345-350, 352-362, 367, 379, 386-388, 403,
415-416
BERCÉ Yves-Marie..... 370, 378, 416
BERREGARD Sandrine..... 284, 302, 307, 408

BIET Christian27, 77, 81, 130-133, 135, 140,
411, 416
BILEZIKIAN Monique..... 346, 415
BLANC André..... 265
BOILEAU Nicolas 53, 97, 129, 151-152, 154-
156, 159-160, 185, 194, 201, 217, 225-226,
235, 237, 240, 269, 275, 277, 348, 359, 373,
385, 395, 399
BONARDI Marie-Odile173, 175, 416
BORIE Jean..... 359
BOSSUET Bénigne 38, 54, 63, 124-125, 172, 273,
275, 375, 379, 394, 398
BOUHOURS Père 153, 154
BOULGAKOV Mikhaïl..... 33
BRASILLACH Robert96-97, 130-132, 356, 399,
403
BRAUN Lucien..... 170, 176-177, 199
BRAY René....15, 33, 63, 114, 119, 158, 167, 183,
396, 399, 414, 416
BRUNEL Pierre 68-69, 81, 416-418
BRUNETIÈRE Ferdinand..158, 196-197, 279, 290,
347, 359, 362, 387-388, 412-414
BURY Emmanuel 1, 3, 37, 155, 167, 394, 417

C

CAMP Jean..... 120, 395
CARLIER Christophe 79, 87, 417
CASTIGLIONE Baldassare 167, 394
CASTRO Guillén de.....100, 102, 103, 183
CAVAILLÉ Jean-Pierre..... 329, 407
CAZIER Pierre..... 68, 70, 418
CERASI Claire..... 249, 399

- CHAPELAIN Jean.....30, 36, 44, 103, 142, 148, 149,
182, 239, 303, 304, 318, 394
- CHAPPUZEAU Samuel55, 227, 318, 394
- CHARDON Henri 31, 303-305, 308-309, 394, 406
- CHARPENTIER Louis 31, 143, 154, 158, 191, 285,
286, 342, 394
- CHAZET René de117, 397
- CHEVALLEY Sylvie255, 257
- CHEVREAU Urbain..... 120, 395, 403
- CHILLAC Thimothée120, 403
- CIVARDI Jean-Marc 16, 31, 96, 142, 148-149,
152, 402
- CLAUDEL Paul.....120, 408
- CONSTANT Jean-Marie 170, 340, 420
- COOPER Barbara T112, 113
- CORNEILLE Pierre*passim*
- CORNETTE Joël370, 417
- COUPRIE Alain..... 103, 107, 378, 402, 412
- COURT-PÉREZ Françoise 61
- COUSIN Victor 241, 269, 394
- COUTON Georges 13, 28, 105, 108, 161, 232,
237, 353-354, 356, 357, 393, 399, 402
- COUVREUR Manuel106, 403
- CRÉTIN René 63, 399
- CROIX Alain..... 367, 373, 374
- CUÉNIN-LIEBER Monique 67, 399
- CURNIER Léonce304, 306, 308, 384, 406
- D*
- DALLA VALLE Daniela..... 120, 395, 396, 403, 408
- DAVIS Mary.....198
- DEBAZIES André..... 73-76
- DELACOUR André..... 131, 217, 223, 366-367, 399
- DELAVIGNE Camille125
- DELON Michel 108-109, 112, 116, 127, 412
- DELTOUR Frédéric..... 143, 145, 241, 414
- DEREMETZ Alain..... 70, 78, 81
- DÉROULÈDE Paul 129, 303, 399
- DESCARTES René.... 14, 54, 57, 133-134, 196-197,
202, 222, 224, 246, 268, 273, 281, 365, 373,
378, 398, 420
- DESCHANEL Emile..... 158
- DEFONTAINES Nicolas-Marie 120, 266, 325, 340,
396, 403
- DESJARDINS Paul..... 65, 234, 283, 397, 399
- DIDI-HUBERMAN Georges 78
- DION Nicholas289, 413, 418
- DISCRET..... 261, 394
- DONNEAU DE VISÉ Jean..... 145, 233
- DORAT Claude-Joseph 56, 158, 274, 286, 397
- DORCHAIN Auguste..... 63, 111, 129, 130, 400
- DORT Bernard34-35, 353-354, 356-357, 400
- DOSMOND Simone..... 238-239, 400
- DOUBINS Nadia 315, 405
- DOUBROVSKY Serge..... 13, 65-66, 138, 160-161,
217, 237, 248, 356-357, 400, 403
- DU RYER Pierre 19, 171, 239, 261-266, 272,
284, 288, 290-293, 296-300, 303, 304, 307,
315, 317, 324-328, 330, 331, 337-341, 360-
361, 370, 384, 393, 405
- DUBOS Abbé..... 149, 394
- DUCHÊNE Roger.....32-33, 40, 83-85, 395
- DUFOUR-MAÎTRE Myriam..... 1, 3, 16-17, 45, 109,
196, 240, 243, 248, 250, 383, 395, 400, 403,
411-412, 421
- DUMAS Alexandre..... 61, 113, 212-213, 218, 367,
386, 397
- DUPARAY Benoît.....63, 397
- DUPONT Florence202, 417, 433
- E*
- EMELINA Jean375, 379, 383, 420
- EPALZA Miguel de...100-101, 105, 107, 224, 402
- ERLANGER Philippe 342, 417
- ESCOLA Marc.....266, 315, 387, 415

F

FABRE Victorin..... 117, 205, 218, 398
FAGUET Emile104, 122, 124, 191, 197, 203,
220-222, 249, 268, 295-296, 347, 398, 400,
414
FALIU-LACOURT Christiane183, 403
FILIPPI Florence 113, 115, 121, 403
FIRMIN-DIDOT Ambroise 11, 15, 57, 230, 304,
308, 395, 407, 414
FONTENELLE Bernard Le Bouyer de46-47, 50,
52, 55, 94, 226-227, 231, 233, 286, 307, 397
FORESTIER Georges.....28-29, 100, 156, 177, 217,
236, 247-248, 262, 264, 318, 324, 327, 379,
383, 393, 400, 417, 420
FOURNIER-PLAMONDON Anne-Sophie.....289, 413
FRAGONARD Marie-Madeleine.....364, 373
FRAISSE Luc1, 3, 15-16, 48, 50, 52, 59, 266,
269, 277, 279-282, 284, 289, 305, 310, 363,
371, 412-413, 415
FREIDEL Nathalie.....104
FUMAROLI Marc 46, 93, 102, 105, 150-152, 161,
171, 197, 247, 346, 352, 356, 400, 413, 416-
417, 420-421

G

GABER Floriane.....114
GAINES James.....264, 315, 341, 393, 405
GARAPON Robert..... 309, 314, 407
GASTÉ Armand..... 30, 402
GAUTIER Théophile ..19, 35, 61, 93, 98, 120, 151,
396, 398, 414
GÉLY Véronique 71, 75, 76, 83, 87
GENET Jean187
GEOFFROY Julien144, 146, 148, 194, 214, 290,
414
GÉRUZEZ Eugène...15, 32, 59, 123, 146, 187, 194,
279, 283, 290, 302, 414
GILBERT Gabriel..... 226, 266, 331, 393
GILLOT Hubert.....63, 224, 366, 402, 407

GINÉ Marta.....112, 126, 403
GLAUDES Pierre..... 58, 188, 397, 419, 421
GODEFROY Frédéric..... 15, 57, 65, 146, 198, 202,
279, 414
GOLDZINK Jean 277
GOMEZ Françoise.....234, 241
GRACIÁN Baltazar .. 168, 169, 173, 174, 176, 394
GRANET Abbé 190, 397
GRANIER DE CASSAGNAC Adolphe 103, 398
GRATELOT-LEMERCIER Joseph 120, 396
GRITON-ROTTERDAM Nathalie..... 79, 87, 417
GROS Etienne 120, 404
GUELLOUZ Suzanne 16, 60, 100-101, 105, 107,
224, 402, 410
GUEZ DE BALZAC Jean-Louis 30, 142, 171, 265,
419
GUIDERDONI Agnès 1, 3, 213
GUILLOT DE SAIX Léon..... 120, 396
GUIZOT François 15, 31, 57, 59, 117-119, 146,
158, 192, 202, 214, 218, 240, 241, 285, 294-
296, 304- 306, 308-309, 398
GUTH Paul 258
GUYOT Sylvaine 155-156, 421

H

HACHE Sophie.....152-153, 157, 417, 421
HAMON Philippe..... 189, 417
HARDY Alexandre.....59, 123, 202, 256, 290, 295,
297, 308, 312, 325, 339, 361, 393-394, 405-
406
HATZFELD Olivier.....160, 165, 245, 411
HAZARD Paul..... 167, 417
HEREDIA José-Maria de 120, 396
HERLAND Louis 357-358, 400
HOUDAR DE LA MOTTE Antoine33, 51, 150-151,
237, 311, 397
HOURCADE Philippe 289, 413

- HUGO Victor .. 11, 27, 60-61, 64, 74-75, 112, 120, 129, 144, 195, 218, 235, 287, 386, 396, 398, 401
- HURLBURT Sarah..... 109, 116, 117, 118
- HUTHWOHL Joël..... 37, 132, 404
- HUYGENS Christian227, 394
- I*
- INDY Vincent d'.....120
- J*
- JAQUES-WAJEMAN Brigitte35, 36, 37, 43, 137, 138, 139, 404
- JARRY Jules..... 304, 308, 406
- JAUCOURT Louis de.....154, 421
- JAUSS Hans-Robert..... 15, 68, 409, 417
- JENSEN Mark346
- JEY Martine 38
- JOMAND-BAUDRY Régine.....289, 413
- JOUHAUD Christian 359, 368, 387, 410, 416-417
- JUNG Carl.....199, 417
- K*
- KADARÉ Ismaël.....86-88, 90, 418
- KERR Cynthia 35-36, 133, 136
- KOSTOROSKI Emilie33, 144, 146, 234, 411
- KREMER Nathalie.....284, 418
- L*
- LA BRUYÈRE Jean de 37, 40, 46-47, 94-96, 152-153, 155, 170, 179, 184, 201, 275, 348, 377, 394
- LA CALPRENÈDE Gautier Coste de 19, 171, 266, 296, 297, 315, 317, 325, 327, 328, 331-333, 336, 393, 406
- LA HARPE Jean-François 108, 151, 192, 268, 278, 286, 290-294, 297, 306, 308, 386, 414
- LA PINELIÈRE Guérin de ... 72, 260-261, 265, 325, 394
- LABBÉ Dominique 85
- LANCASTER Henry Carrington 264, 291, 299, 315, 328, 330, 361, 384, 405, 406
- LANDRY Jean-Pierre..... 7, 138, 418
- LANSON Gustave..... 14-16, 20, 59, 60, 65, 93, 96, 105, 108, 119, 123-124, 147, 158, 193, 196-197, 202, 215, 221-222, 245-246, 266, 269, 277, 280-281, 297, 305, 310, 313, 347, 359, 365, 366, 372, 387-388, 398, 404, 413-414
- LAZARD Madeleine..... 202, 418
- LE BOSSU Père..... 148
- LE COADOU Sterenn..... 70, 71, 82, 88-89
- LE GALL André..... 93, 96-98, 400
- LE GUINER Jeanne63, 400
- LE KAIN Henri-Louis Caïn dit..... 110, 404
- LE SENNE Camille..... 120, 396
- LEBÈGUE Raymond 313-314, 407
- LEBRUN Roger.... 42, 49, 111, 113, 115, 121, 230, 397, 403, 411
- LECCEUR Alexandre63, 65, 160, 200, 398
- LECONTE DE LISLE..... 120, 396
- LEMAÎTRE Jules 35, 111, 123, 147, 197, 359, 361, 387, 398
- LEMERCIER Népomucène..... 146, 192-194, 398
- LEPLATRE Olivier 1, 3, 103, 402
- LÉRIS Antoine de143, 257, 261, 263-265, 414
- LESSING Gotthold Ephraïm..... 278, 418
- LEVALLOIS Jules 144, 228, 235, 297, 383, 398
- LEVAVASSEUR Gustave 146, 398
- LIÈVRE Pierre..... 193, 400
- LISSAC Jean..... 120, 395
- LONGEPIERRE Hilaire-Bernard de46, 179, 180, 229-230, 348, 397
- LONGHAYE Georges ..15, 147, 158, 200, 279, 289, 295, 300, 305, 314, 347, 414
- LONGIN151, 152, 154, 155, 159, 225, 395, 421
- LORET Jean145, 227, 265
- LOUBAYSSIN DE LA MARQUE François119, 183, 396
- Louvat-Molozay..... 263, 406

LYONNET Henry63, 116-117, 122, 400, 402
LYONS John D.....17, 196, 245- 247, 383, 402

M

MAIRET Jean de 19, 60, 99-100, 144, 232, 257,
261-263, 265-266, 272, 282-283, 287-288,
290-297, 300, 302-303, 307, 309, 312, 315,
317-318, 325-327, 332-333, 360-361, 370,
384, 393, 406

MALLET Francine83, 85

MARESCHAL André 261, 325, 339, 393

MARMONTEL Jean-François108-109, 299, 407

MARTIN Roxane62, 69, 103

MARX William388-389, 418

MASSÉ Stéphanie289, 413

MASSENET Jules..... 120, 207, 423

MÉNAGE Gilles 94, 264-265, 304

MERCIER Louis-Sébastien...53-54, 151, 158, 192,
273, 282, 312, 365, 395, 414

MÉRIMÉE Prosper 73-74

MERLIN Hélène ...67, 80, 259, 302, 373, 410, 420

MESNARD Jean374, 414

MICHELET Jules. 93, 212-213, 368-370, 372-373,
386, 418

MINEL Emmanuel 67, 397, 400

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin dit ... 21, 27, 29,
32-33, 41, 54, 61, 75,-77, 82-85, 110, 114,
255, 264-265, 269, 272-276, 282-283, 305,
310, 339, 348, 357, 362, 373, 375, 377, 385,
393, 401

MONCOND'HUY Dominique..... 262, 291, 315, 393,
404, 405

MONDORY Guillaume Desgilberts dit..... 30, 265,
336, 395

MONGRÉDIEN Georges..... 32, 94, 227, 229, 400

MOREL Jacques 120, 169-171, 314, 374, 396,
407, 414, 418, 421

MORIN Violette55, 159, 414, 421

MORTGAT-LONGUET Emmanuelle 48-49, 55,
307-308, 413, 415

MUSSET Alfred de 58, 61, 218, 398

N

NADAL Octave 103-104, 161, 193-194, 217,
237, 247, 356, 401, 421

NIDERST Alain69, 103, 374, 385, 401, 415

NISARD Désiré..... 15, 57, 59, 118, 128, 146, 151,
160, 200, 214, 235, 238, 269, 278, 290, 414

NORA Pierre 13, 133, 413, 420

P

PALISSOT DE MONTENOY Charles 145, 268, 278,
414

PARFAICT Claude et Françoise ... 52, 55, 267, 298,
414

PAVEL Thomas..... 65, 178, 378, 401, 419

PÉGUY Charles 64, 129, 195, 235, 248, 356,
401

PELLISSON Paul 30, 31, 36, 95, 415

PERCHELLET Jean-Pierre34, 412

PERRAULT Charles 45, 49, 179, 395

PERSON Louis 304, 407

PETITIER Paule..... 213, 418

PICOT Emile29, 401

POIRSON Martial.....33, 36-37, 43, 138-139, 236,
244, 345, 404, 411

POISSON Raymond33, 393

PONS Justin120, 167, 394, 396

PRIGENT Michel ..66-67, 105, 161, 196, 217, 248,
353-356, 401

PROST Brigitte 38, 133, 135, 139, 411

PURE Abbé44-45, 395

R

RACINE Jean 21, 33, 38, 45-47, 53, 56-57, 63-64,
82, 103, 108, 114, 117, 124, 129, 143, 145-
146, 149, 179-180, 190-191, 195, 201, 203,
217, 222, 226, 228, 230-231, 233-234, 235,

- 241, 255, 263, 268, 271-276, 277, 278, 282-283, 286, 290, 305, 308, 310, 312-313, 315, 341, 357, 359, 365, 375-377, 379, 385-386, 395, 397, 398, 399, 401, 405, 408, 411, 412, 414
- RACINE Louis240, 395
- RANK Otto159
- RAPIN Père265, 336
- REGNAULT François.....250
- RENAN Ernest..... 63, 123-124, 398
- REVERDY Pierre.....201
- REYNIER Gustave..... 63, 119, 124-125, 182-183, 193, 200, 211-212, 215-216, 220, 244, 403, 404
- RICHARD Jean-Pierre 172, 346, 349, 362, 388, 416
- RIGAL Eugène377, 401
- RIVAILLE Louis 65, 401
- ROBINET Charles.....229, 395
- ROHOUE Jean 50, 51, 103, 275, 371-372, 375, 410, 411, 415, 419, 421
- ROMANOVSKI Sylvie.....346, 415
- ROSTAND Edmond256, 401
- ROTROU Jean de 19, 52, 54, 72, 96, 256, 259-262, 265-266, 272-273, 284, 288, 290-293, 295-297, 299, 300, 303-315, 317, 325, 327, 329, 334-335, 337, 360-361, 370, 384, 393, 405-407, 419
- ROUSSEAUX André 191, 195, 248-249, 402
- ROUSSET Jean68, 313, 372, 419
- RYKNER Arnaud 60, 112, 412
- RYNGAERT Jean-Pierre 196, 217, 245
- S**
- SABOURIN Lise..... 61
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin 58, 213-214, 218, 239, 303, 306, 308-309, 415, 419
- SAINT-EVREMOND Charles .. 46, 47, 155, 158, 184, 230, 232, 265, 395
- SAINT-RENÉ TAILLANDIER..... 15-16, 59, 266, 269, 277, 279-282, 284, 304-305, 310, 312, 363, 370-371, 384, 407, 413, 415
- SARCEY Francisque 194, 195, 216, 217, 401
- SCARRON Paul..... 33, 185, 233, 304, 395
- SCHÉRER Jacques.....101, 114, 239, 256-258, 261, 263, 265, 314, 317-319, 328, 335, 393, 406, 419
- SCHLUMBERGER Jean.....38, 62-63, 135, 158, 195, 236, 247-248, 356, 401-402
- SCHNEIDER Reinhold..... 122-123, 366, 401
- SCUDÉRY Georges de 19, 72, 102, 138, 142, 144, 152, 241, 261-262, 265-266, 287-288, 292, 294-298, 300, 302-303, 307, 309, 315, 385, 393-394, 407, 408
- SELLIER Philippe..... 68-69, 81, 87, 404, 419, 421
- SÉVIGNÉ Madame de ...40-41, 45, 145, 148, 184, 241
- SHAKESPEARE William 70, 76, 82-83, 89, 98, 111, 195, 246, 309, 401
- STEGMANN André..... 67, 247, 344, 351-352, 356, 371, 401
- STENDHAL Henri Beyle dit113, 404, 412
- STERLING Charles..... 342, 419
- SUARD Jean-Baptiste-Antoine..... 56, 58-59, 111, 114, 118, 154, 273, 283, 286-287, 289, 293-294, 296-297, 299-300, 306, 308, 398
- SUTCLIFFE F. E. 171, 419
- SWEETSER Marie-Odile.....65, 356, 401
- T**
- TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon..... 184, 395
- TASCHEREAU Jules .. 27, 31-32, 96, 118, 146, 279, 398
- TASTEVIN Marie 63, 65, 194, 401
- TODOROV Tzvetan 346, 416
- TOURNAND Jean-Claude 352, 420
- TRIOULLIER Célestin..... 120

TRISTAN L'HERMITE François l'Hermite dit 19,
 99, 265, 288, 321-323, 325, 329, 336, 393,
 408
 TRUCHET Jacques..... 11, 172, 318-320, 378, 394,
 396, 402-403, 420
U
 UBERSFELD Anne.....109, 116, 127, 187, 258, 285,
 288, 374, 414, 420
 URDICIAN Stéphanie..... 40, 404
V
 VAN DELFT Louis346, 416
 VAUVENARGUES Luc de Clapiers de . 56, 271, 277-
 278, 397
 VERHOEFF Han 65, 66, 342, 401
 VERNANT Jean-Pierre202, 420
 VIALA Alain.....109
 VIALLETON Jean-Claude ...93, 95, 97-98, 314, 402
 VIDAL-NAQUET Pierre..... 202, 420
 VIGNY Alfred de 61, 112, 220, 398, 412
 VILLARS Abbé..... 233
 VOLTAIRE François-Marie Arouet dit.. 11, 33, 52-
 54, 56-57, 60, 96, 108-109, 114, 117, 147,
 158, 167, 190, 192, 203, 205-206, 219, 231,
 234-235, 237, 262, 265, 270-272, 275-278,
 291, 297, 307-308, 348, 350, 359, 384, 386,
 395, 397, 412, 415, 423
 VUILLEMIN Jean-Claude 306-307, 314, 407
Z
 ZÉKIAN Stéphane 16, 52, 54, 62, 109-110, 118,
 126-127, 203, 218-219, 242, 285, 358, 410
 ZLOTCHEW Clark..... 113, 404
 ZUSSA Gaëlle80, 420

REMERCIEMENTS

Ces dernières lignes s'adressent à ceux qui m'ont permis, d'une façon ou d'une autre, de cheminer jusqu'au point final de ce long travail. A tous, j'exprime ici ma profonde et chaleureuse gratitude et je souhaite dire combien leur soutien a été nécessaire.

A mes relecteurs, Julia Capel-Dunn, Blandine Mopty, Philippe Manevy, Mélikah Abdelmoumen, Amélie Tissoires, François Cavalié, Gérard Thiébaud, Philippe Paul et Marie-Claude Dupont, qui ont patiemment traqué les coquilles et les impertinences orthographiques,

A ma famille, à mes parents, à mes frères et sœur, à mes amis, à Michel, qui par leurs encouragements m'ont permis d'avancer au fil des années, de ne pas céder au découragement et de terminer cette thèse. Je les remercie d'avoir été patients, quand le travail me tenait lieu de tout ; de m'avoir aidée, quand le temps me manquait pour le reste ; et surtout d'avoir compris combien la recherche et l'écriture sont constitutives de ce que je suis.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	9
PREMIÈRE PARTIE. DE L'ŒUVRE AU MYTHE LITTÉRAIRE. ETUDE DE LA RÉCEPTION DU CID.....	25
A. « QUEL PRODIGE QUE CE CHEF-D'ŒUVRE ! » : LA RÉCEPTION D'UNE PIÈCE D'EXCEPTION.....	27
I. <i>Le plaisir renouvelé du public.....</i>	28
1. Editions et représentations	28
a. <i>Le Cid</i> lu	28
b. <i>Le Cid</i> joué.....	30
2. <i>Le Cid</i> , patrimoine populaire	37
II. <i>L'intérêt critique pour Le Cid.....</i>	43
1. Les trois critiques classiques : Corneille sans <i>Le Cid</i>	44
2. Les prémisses de l'histoire littéraire : <i>Le Cid</i> et la naissance du théâtre classique	48
a. L'émergence de l'histoire littéraire	49
b. La périodisation du Grand Siècle.....	52
c. Corneille et les débuts du théâtre moderne	55
3. L'enthousiasme du XIX ^e siècle pour <i>Le Cid</i>	56
a. Enfin <i>Le Cid</i> vint	58
b. Corneille, dramaturge romantique.....	60
4. Rodrigue, héros de la critique moderne	62
B. LA FABRIQUE DU MYTHE LITTÉRAIRE	68
I. <i>Réécrire.....</i>	70
II. <i>Entrer en résonance.....</i>	72
III. <i>Etre reconnu</i>	75
IV. <i>Incarner l'universel.....</i>	78
V. <i>Signer et disparaître</i>	82
VI. <i>Dire et contredire.....</i>	86
C. <i>LE CID</i> , MYTHE LITTÉRAIRE DU XVII ^e SIÈCLE	92
I. <i>Le mythe biographique cornélien</i>	92
II. <i>Les actualités du Cid</i>	99
1. <i>Le Cid</i> dans l'actualité de 1637	99
a. Echos littéraires	99
b. Echos politiques.....	104
2. La mythification du <i>Cid</i> dans le premier XIX ^e siècle	109
a. <i>Le Cid</i> , drame romantique	111
b. <i>Le Cid</i> napoléonien	115
3. <i>Le Cid</i> sacralisé : lectures morales et patriotiques.....	121
a. Valeurs individuelles : la moralité du <i>Cid</i>	122
b. Valeurs nationales : Rodrigue héros de guerre	127
4. Le mythe du <i>Cid</i> après 1945.....	134

a. « Je suis jeune, il est vrai ».....	135
b. La face d'ombre du <i>Cid</i>	136
c. <i>Le Cid</i> et la psychanalyse.....	137
III. Universalité du <i>Cid</i> : naissance d'un paradigme héroïque	141
1. L'embarras de la critique	141
2. Nouvelles catégories critiques	148
a. « De sublimes beautés qui nous transportent »	148
b. Le sublime héroïque	156
 DEUXIÈME PARTIE. LA PERFECTION HÉROÏQUE DE RODRIGUE : À L'ORIGINE DU	
« HÉROS CORNÉLIEN »	163
A. RODRIGUE, LE HÉROS IDÉAL DU XVII^E SIÈCLE	165
<i>I. Identité du héros à l'époque de Louis XIII</i>	166
1. Le héros face à l'honnête homme	166
2. Portrait du héros en chef de guerre : l'héroïsme épique	169
3. Le héros au service de Dieu : l'héroïsme éthique.....	171
4. Amant et chevalier : l'héroïsme littéraire et courtois	174
<i>II. Le héros du <i>Cid</i> face à la représentation héroïque idéale</i>	176
1. Incarner la perfection	176
2. Les qualités héroïques de Rodrigue	178
a. « J'ose tout entreprendre, et puis tout achever »	178
b. « La valeur n'attend pas le nombre des années »	180
c. « O Dieu ! l'étrange peine ».....	182
d. « Un respect amoureux me jette à ses genoux »	184
B. UN HÉROS D'UN AUTRE TEMPS.....	186
<i>I. L'immuable perfection de Rodrigue.....</i>	186
1. Le héros à l'image de l'homme	187
2. Des qualités permanentes : amour, force, volonté	190
3. La vérité sur l'homme.....	198
<i>II. Rodrigue de Bivar, aristocrate à la cour de Louis XIII.....</i>	203
1. Rodrigue en costume	204
2. L'âge d'or du XVII ^e siècle.....	218
3. Nostalgie pour un idéal.....	221
C. LE MYTHE DU HÉROS CORNÉLIEN.....	225
<i>I. « Huit à neuf pièces de théâtre qu'on admire ».....</i>	225
1. Les vingt-huit succès de Corneille	226
2. Une œuvre d'un autre temps ?	230
3. Le vieillissement de Corneille.....	232
<i>II. Le <i>Cid</i> et Rodrigue, paradigmes cornéliens.....</i>	238
<i>III. Naissance du concept de « héros cornélien ».....</i>	245

TROISIÈME PARTIE. LE PREMIER XVII^E SIÈCLE SANS RODRIGUE : UNE AUTRE IMAGE DE L'HOMME ET DU MONDE.....253

A. LA RÉCEPTION CRITIQUE DU THÉÂTRE DU PREMIER XVII ^E SIÈCLE	255
<i>I. Le théâtre, genre à succès</i>	255
1. Les théâtres et leurs publics.....	257
2. Les temps forts du théâtre préclassique	260
<i>II. Le premier XVII^e siècle tombé dans l'oubli</i>	266
1. Le XVII ^e siècle et ses grandes œuvres.....	267
a. Emergence d'une critique diachronique.....	267
b. Age d'or politique et littéraire : une conception cyclique du temps.....	270
c. Les orientations du goût	274
2. Les débuts de l'histoire littéraire au XIX ^e siècle	278
a. Rupture ou continuité ?.....	279
b. Le paradoxe du cornélien.....	284
<i>III. La critique aveuglée par Corneille</i>	288
1. La réception défavorable des auteurs mineurs	289
2. Dans l'ombre du Grand Corneille.....	298
a. Les faire-valoir de Corneille.....	298
b. Rotrou, le quatrième dramaturge	304
3. Réhabiliter les auteurs « mineurs » : le regain d'intérêt de la critique.....	312
B. GRANDEUR ET MISERE DU HÉROS TRAGIQUE.....	317
<i>I. Le problème du genre : l'héroïsme dans la tragédie</i>	317
1. Tragi-comédie et tragédie à fin heureuse	317
2. La tragi-comédie du Cid.....	319
3. Le héros de la tragédie	320
<i>II. Le véritable visage du héros tragique</i>	324
1. Le héros au cœur du tragique.....	325
2. Un personnage en retrait de l'action	330
3. Vers d'autres types héroïques	334
a. Le héros « noir ».....	334
b. La prééminence de l'héroïne	337
c. L'absence de héros.....	339
C. LE XVII ^E SIÈCLE ENTRE GLOIRE ET INQUIÉTUDE.....	345
<i>I. Le Cid à l'origine de la décadence héroïque</i>	346
1. La morale pour expliquer la littérature : « la démolition du héros ».....	347
2. Les déclinaisons de la « démolition du héros » : retour à une lecture chronologique de Corneille	350
<i>II. Le mythe du premier XVII^e siècle glorieux</i>	358
1. Paul Bénichou influencé par le XIX ^e siècle.....	358
2. Changements de regard sur le premier XVII ^e siècle	363
a. Une époque à l'image de ses héros	364
b. Douter et souffrir : l'autre premier XVII ^e siècle.....	368

c. Repenser le classicisme	374
3. Revenir à Corneille	376
CONCLUSION.....	381
BIBLIOGRAPHIE	391
I. SOURCES PRINCIPALES : THÉÂTRE DU XVII ^E SIÈCLE	393
II. LITTÉRATURE PRIMAIRE	394
III. ECRITURES ET RÉÉCRITURES SUR LE THÈME DU <i>CID</i>	395
IV. ETUDES CORNÉLIENNES.....	396
A. <i>Sur Corneille</i>	396
XVII ^e siècle.....	397
XVIII ^e siècle.....	397
XIX ^e siècle	397
XX ^e siècle	399
B. <i>Sur Le Cid</i>	402
C. <i>Sur les autres dramaturges du XVII^e siècle</i>	405
Du Ryer.....	405
La Calprenède	406
Mairet.....	406
Rotrou	406
Scudéry.....	407
Tristan L'Hermite.....	408
V. RÉCEPTION CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE	409
A. <i>Réception critique</i>	409
Textes théoriques.....	409
Réception du XVII ^e siècle	410
Réception de la critique cornélienne	411
B. <i>Histoire littéraire</i>	412
Ouvrages critiques.....	412
Histoires littéraires	413
C. <i>Sur Paul Bénichou</i>	415
VI. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX	416
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	423
INDEX.....	425
REMERCIEMENTS	433
SOMMAIRE	435