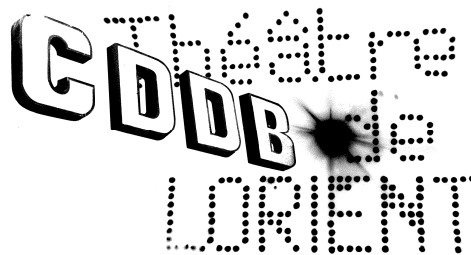


1996
L'ILLUSION COMIQUE
PIERRE CORNEILLE
ÉRIC VIGNER



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

"Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière."
René CHAR, QUITTER

DÉFINITIONS
Robert, 1982

COMÉDIE: n.f. (1361; lat. comoedia «pièce de théâtre»)
1° Vx. Toute pièce de théâtre. V. Pièce, spectacle. «Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet» (Mme de Sévigné). Littér. «Une ample comédie à cent actes divers (les fables)» (La Fontaine)
2° (1677). Vieilli. Lieu où se joue la pièce de théâtre.
V. Théâtre. Aller à la comédie – Vx. Troupe de comédiens. Toute la comédie paraît dans la cérémonie du «Malade imaginaire» Mod. La Comédie-Française: Le Théâtre du français.
3° La représentation de la pièce. Jouer la comédie. V. Comédien.

COMIQUE: adj. et n.m. (fin XIVème; lat. comicus, gr. kômikos)
– littér. ou vx. De la comédie, du théâtre, des comédiens.
V. Théâtral. Le roman comique, de Scarron, Histoire comique, de A. France».

Illusion: n.f. (Illusion «moquerie», 1120; lat. illusio, de ludere «jouer»)
I. 1° (XIIIème) Erreur de perception causée par une fausse apparence. V. Aberration. Les illusions des sens, Donner l'illusion de.
2° Interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels. Illusions visuelles, tactiles. Illusion d'optique, provenant des lois de l'optique. Fig. Illusion d'optique: erreur de point de vue.
3° Apparence dépourvue de réalité. V. Mirage, vision. «Ce n'est pas une illusion, ni des choses; c'est une vérité.» (Sév). «L'illusion comique» (théâtrale), de Corneille. Illusions dues au trucage, à la prestidigitation (V. Illusionnisme).
II. 1° (1611) Opinion fautive, croyance erronée qui abuse l'esprit par son caractère séduisant. V. Chimère, leurre, rêve, utopie. Agréables illusions. Illusions généreuses. – Avoir, se faire des illusions. V. Idée «Il préférerait ses illusions à la réalité» (Muss.). Carresser une illusion. Entretenir qqn dans une illusion. Dissiper les illusions de qqn. Dire adieu à ses illusions. «Il croyait au mariage. C'était sa dernière illusion».(Maurois).
2° Absolt. Le pouvoir de l'illusion. Faire illusion: duper, tromper, en donnant de la réalité une apparence flatteuse.
Il cherche à faire illusion. V. Imposer (en).
Ant. Certitude, réalité, réel, vérité, déception, désillusion».

Il faut toujours penser que lorsqu'on commence il n'y a rien, c'est le premier jour du monde. Un acteur arrive et raconte une histoire, et c'est là que ça commence. Puis, sur ses pas, dans ses empreintes, un autre va creuser quelque chose, va reprendre un thème, en retrouver la trace; suivra un autre acteur, puis un autre... A la fin, tout cela aura créé de la mémoire, de la vie et l'histoire. Et le lendemain on recommence, et tous les jours comme ça...

ÉRIC VIGNER, notes de répétitions

«Il y a dans une pièce classique un jeu de reflets de l'humain et une réfraction de l'universel, qui définissent l'art dramatique et font du théâtre un désordre et un chaos obligés. Et la vérité du théâtre, si artificielle soit-elle, si changeante, si constamment désorientée, nous dirige vers une interrogation de l'inconnu beaucoup plus certaine, efficace et solide que les soi-disant vérités».

LOUIS JOUVET, Témoignage sur le théâtre

QUELLE REPRÉSENTATION?
FRANÇOIS REGNAULT

« Comment représenter les Classiques?

Il faudrait laisser ici une page blanche, comme celle que Laurence Sterne glisse au cœur de son *Tristram Shandy*, pour que le lecteur y dessine le portrait de sa bien-aimée, ou trace les lignes de force de son désir.

Pour parvenir au blanc, cependant, en art, il faut éliminer beaucoup de traditions et de conventions. Il faut se débarrasser de bien des préjugés sur l'art classique, qui en est le plus encombré de tous, pour retrouver l'art classique, qui est le plus évident de tous. Mais c'est une évidence qui fait peur; "l'intimidation par les classiques", comme disait Brecht.

"Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement", dit une Maxime de La Rochefoucauld. Le Soleil des Règles, et la Mort, invisible sur la scène mais toujours présente derrière les Règles, ne se peuvent regarder fixement, sans que le metteur en scène moderne ne soit pris de terreur, de la peur de ne pas pouvoir faire du moderne avec ces règles, ni cette mort, ni ce soleil. Alors on recourt à la reconstitution historique, solution paresseuse, ou bien à l'exécution critique, satirique, truquée, parodique, à l'exercice des chansonniers. La tragédie, oui, mais comme au café-théâtre. Le vrai courage est pourtant dans la feinte, la feinte d'affronter en face ce qui ne peut pas se regarder fixement, et donc de trouver le biais, l'oblique, la diagonale, la bonne anamorphose, pour qu'on aperçoive le soleil sans en être aveuglé, la mort sans mourir, et les règles sans rire. Alors, la comédie, la tragédie se mettent à parler, et disent tout ce qu'elles ont à dire. Rien, rien d'elles ne se perd. Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat. »

Paru en mars 1996 dans LA DOCTRINE INOUIË, Collection Brèves, Hatier.

EXAMEN DE L'ILLUSION COMIQUE (DATÉ DE 1660)
PIERRE CORNEILLE

«Je dirai peu de chose de cette pièce: c'est une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps. Le premier acte ne semble qu'un prologue, les trois suivants forment une pièce que je ne sais comment nommer. Le succès en est tragique: Adraste y est tué, et Clindor en péril de mort; mais le style et les personnages sont entièrement de la comédie. Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes. C'est un capitaine qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux. L'action n'y est pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent mes principaux acteurs, et qu'ils se dérobent plutôt au péril qu'ils n'en triomphent. Le lieu y est assez régulier, mais l'unité de jour n'y est pas observée. Le cinquième est une tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote, et que j'ai tâché d'expliquer. Clindor et Isabelle étant devenus comédiens, sans qu'on le sache, y représentent une histoire, qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite. Quelques-uns ont attribué cette conformité à un manque d'invention, mais c'est un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenant, et plus agréable.

Tout cela cousu ensemble fait une comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation, mais sur quoi il ne serait pas sûr de prendre exemple. Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois, et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir. Le style semble assez proportionné aux matières, si ce n'est que Lise en la sixième scène du troisième acte semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de servante. Ces deux vers d'Horace lui serviront d'excuse, aussi bien qu'au père du menteur, quand il se met en colère contre son fils au cinquième:

Interdum tamen et vocem Comoedia tollit,
Iratuque Chremes tumido delitigat ore (1)

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce poème. Tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il ait quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps, et qu'il paraît encore sur nos théâtres, bien qu'il y ait plus de vingt et cinq années qu'il est au monde, et qu'une si longue révolution en ait enseveli beaucoup sous la poussière, qui semblaient avoir plus de droit que lui à prétendre à une si heureuse durée.»

(1) «Parfois cependant la comédie élève aussi le ton, et Chrémès irrité enfle sa voix pour gronder»
Horace, Art poétique (v 93-94).

L'ILLUSION COMIQUE
MARC FUMAROLI

«...Dans l'illusion comique, la science dramaturgique de Corneille se tire des difficultés de la formule du "théâtre dans le théâtre" avec une virtuosité incomparable. Sa supériorité ne tient pas seulement à la manière dont il traite le sujet, mais aussi à la conception même qu'il s'en fait. Il ne se contente pas de prendre des comédiens pour héros et le théâtre pour décor d'une pièce de théâtre, il fait du théâtre lui-même, du phénomène théâtral, le sujet même de sa pièce. Et le titre de sa pièce l'indique sans équivoque: ce n'est plus seulement la Comédie des comédiens, mais l'illusion comique. Au XVII^{ème} siècle, comédie est synonyme de théâtre, et l'illusion comique est le titre d'une comédie où le théâtre lui-même se donne en spectacle – le théâtre, c'est-à-dire l'illusion, la fête de l'imagination. Corneille veut faire prendre conscience à ses spectateurs, qui trouvent d'ordinaire à la comédie un plaisir aussi naïf que celui de Pridamant, du mécanisme de l'illusion théâtrale, de ses pouvoirs et de ses prestiges. La pièce sera donc une mise en scène du théâtre lui-même et de son principe, elle en sera l'explication et la célébration tout ensemble.

Mettre en scène le théâtre lui-même, cela suppose que le spectateur dans la salle aura sous les yeux les trois agents principaux du spectacle théâtral: l'auteur dramatique, les comédiens et les spectateurs eux-mêmes. C'est bien le cas dans l'illusion comique, où Alcandre le mage est un masque de l'auteur dramatique, où Clindor et les siens représentent les acteurs, et où Pridamant est comme le miroir où le spectateur peut lire sur la scène ses propres réactions au spectacle qui lui est présenté. Dans une représentation ordinaire, l'auteur et la salle restent dans l'ombre: seule la scène est illuminée et elle occupe tout entière la conscience des spectateurs, qui oublient, aussi longtemps que dure la représentation, leur propre existence, et celle de l'auteur. Dans la représentation de l'illusion comique, par un jeu de miroirs savamment concerté, l'auteur et le spectateur apparaissent aussi sur la scène et occupent donc l'attention du spectateur dans la salle. Le monde clos du théâtre se renvoie à lui-même sa propre image, se réfléchit, et donne ainsi au spectateur l'occasion de réfléchir sur ce qui se passe dans cette étrange chambre de mirages qu'est une salle de spectacle.

Que le mage Alcandre soit le déguisement de l'auteur dramatique, Corneille fait tout pour nous le suggérer. La magie dont il s'occupe n'a rien à voir avec la nécromancie, ni avec les pratiques occultes des sorciers. Pridamant a d'ailleurs déjà consulté ces adeptes des "noires sciences" et il a été déçu.

Le génie d'Alcandre, tel que Dorante le définit, convient beaucoup mieux à un grave dramaturge qu'à un magicien proprement dit. (...) De même qu'Alcandre est une métaphore de l'auteur dramatique, de même que les "spectres parlants" sont une métaphore des acteurs, porte-parole du dramaturge, de même la "grotte obscure" devant laquelle Dorante et Pridamant attendent Alcandre n'est autre qu'une métaphore de la salle de théâtre. C'est dans l'obscurité de cette grotte qu'Alcandre va faire apparaître aux yeux stupéfaits de Pridamant les fantômes que son art est seul à savoir évoquer. (...)

La magie est donc ici une métaphore transparente de l'art dramatique – et le mage un masque qui dissimule mal le poète du théâtre. Par l'éloge que Dorante fait d'Alcandre, par les propos d'Alcandre lui-même, Corneille nous présente une défense et illustration de son propre métier de créateur. Il n'est pas un marchand d'illusions comme les moralistes peuvent l'en accuser: les métaphores, les images, les fictions dont se sert l'auteur dramatique véhiculent une connaissance du cœur humain, et une substance morale bénéfique pour les spectateurs. Dorante souligne avec force la bienveillance d'Alcandre et sa pitié des souffrances humaines:

Quiconque le consulte en sort l'âme contente.

Croyez-moi, son secours n'est pas à négliger (vers 74-75)

Et la suite le prouvera: l'art d'Alcandre est capable de libérer Pridamant de ses angoisses et de ses préjugés. Le père affligé quittera le mage en le remerciant avec effusion de l'avoir réconcilié avec lui-même et avec son fils. Tout au long de cette "expérience théâtrale" qui se déroule sous les yeux des spectateurs, Alcandre surveille attentivement les réactions de Pridamant, spectateur privilégié, et vérifie sur lui les effets de son art. Les émotions puissantes qu'il soulève et qu'il apaise à son gré dans l'âme de Pridamant lui permettent de conduire peu à peu celui-ci vers sa décision finale – pardonner à son fils et le rejoindre. Cet exposé en langage dramatique des prestiges et des puissances du théâtre ne reste pas confiné dans l'intrigue du premier plan. De même qu'Alcandre était la métaphore du dramaturge, et Pridamant celle du spectateur, Clindor symbolise dans l'illusion comique les fonctions de l'acteur.

(...) Corneille, par le mouvement même de sa comédie, nous offre donc ici encore des vues profondes sur la psychologie de l'acteur: c'est la plasticité de leur nature qui fait de certains êtres des comédiens. La discipline du théâtre leur permet

d'éviter que cette plasticité intérieure ne s'épanche dans leur vie quotidienne au point de leur faire perdre le sens du possible et celui du bonheur. En même temps, cette description de la psychologie de l'acteur nous ouvre au sentiment de la nécessité supérieure du théâtre: en transposant dans l'expression théâtrale les diverses possibilités de la nature humaine, et particulièrement la pente aux attitudes et au langage tragiques, le comédien purifie la réalité, aussi bien que lui-même, d'une part non négligeable d'ombres néfastes et de violences inutiles – celles du moins qu'il dépend de l'homme d'éviter. Le théâtre est une école d'humanisme et d'amour.

En filigrane de l'illusion comique, on peut donc lire une véritable profession de foi d'humanisme théâtral. Qu'on ne s'y trompe pas: il ne s'agit pas du tout de voir dans l'illusion comique une idée du théâtre didactique ou du théâtre à thèse, ou même du théâtre moralisant. C'est l'expérience théâtrale, dans sa totalité et en elle-même, qui est pour ainsi dire démontée par Corneille sous nos yeux et qui se démontre elle-même comme génératrice de santé et de bonheur. Car le fond de l'expérience théâtrale n'est rien d'autre, aux yeux de Corneille, que le fond même de la sagesse humaniste: "Connais-toi toi-même", pour vivre en accord avec ta véritable nature et être heureux. Grâce au miroir magique que lui tend Alcandre, Pridamant cesse de se méconnaître, et découvre que l'amour qu'il porte à son fils lui importe davantage que des préjugés ridicules. Mais dans la vie elle-même, chaque fois que les conditions de l'expérience théâtrale sont reconstituées par le hasard, le même effet bénéfique a lieu: Matamore apprend à se connaître dans le portrait que Clindor et Isabelle font de lui sans savoir qu'il les écoute; Clindor apprend à se connaître dans la prison où Lyse par vengeance l'a conduit, et d'où elle va le faire sortir par amour; Lyse elle-même découvre le fond généreux de sa nature en face de la tragédie dont sa trahison a créé les conditions et dont elle refuse d'accepter les conséquences: la mort de Clindor entraînant le suicide d'Isabelle; Isabelle enfin, grâce aux moqueries de Lyse, doit s'avouer qu'elle forçait sa nature en se vouant au suicide et au malheur: elle se convertit à l'action et au bonheur. Le scintillant jeu de miroirs savamment agencé par Corneille n'est pas seulement pour le plaisir des yeux et la délectation de l'esprit: il a une fonction spirituelle. Les images, les fictions, les jeux de la scène révèlent leur propre vérité à ceux qui veulent et qui savent voir. Libre à eux d'en tirer les conséquences qui s'imposent.

Le spectateur, lui aussi, trouve au théâtre le lieu d'une expérience libératrice et salutaire. Dans l'illusion comique, Corneille attribue à Alcandre (et, sous ce nom, au poète dramatique) les desseins et les pouvoirs de l'orateur selon Cicéron, qui, grâce à une stratégie rhétorique soigneusement calculée, se rend maître de la sensibilité de l'auditeur pour l'amener à partager ses conclusions. Les moyens déployés par Alcandre, aussi puissants que ceux de l'art oratoire cicéronien, visent une fin analogue à celle de l'ironie socratique: libérer l'âme de l'erreur qui dévie le mouvement spontanément juste, mais momentanément obscurci, de la volonté. La magie d'Alcandre (comme plus tard l'ironie de Nicomède) suppose que nul n'est méchant volontairement. A bien des égards, l'illusion comique, écrite à la veille du Cid, nous apparaît donc comme la meilleure introduction aux œuvres de la maturité de Corneille. Ouverture brillante, scintillante même, mais derrière ce scintillement il est permis d'entrevoir les linéaments d'une esthétique dramatique et d'une profonde sagesse humaniste désormais assurées d'elles-mêmes."

In COMMENTAIRES A L'ÉDITION DE L'ILLUSION COMIQUE DE PIERRE CORNEILLE. Éditions Larousse.

(...) Au terme de cette analyse, une conclusion semble s'imposer: l'unité profonde de l'illusion comique – chacune des facettes de ce château de miroirs renvoyant à ce point focal unique et central, l'esprit souverain d'Alcandre qui a organisé ce piège pour y prendre Pridamant et le conduire au bonheur en compagnie de son fils. Unité de lieu, de temps et d'action, dans la mesure où l'on considère les "fragments dramatiques" comme les éléments d'une unique plaidoirie d'Alcandre se déployant librement avec toutes les ressources de l'art, mais à partir d'un lieu unique: la grotte; d'un temps unique: le temps nécessaire pour persuader Pridamant; et selon une action unique: celle qui vise à faire coïncider dans l'avenir l'itinéraire du père et celui du fils. Dans l'illusion comique, la violence faite aux règles est elle-même une illusion d'optique: plus encore que dans Clitandre, Corneille déploie ici une virtuosité qui fait des règles celles d'un jeu supérieur, où la liberté du créateur s'exalte d'une discipline acceptée non sans défi. Mais cette unité immanente à l'œuvre et à son apparent maître d'œuvre, Alcandre, renvoie à une autre unité moins visible dont le centre et la source sont l'esprit de l'auteur lui-même. Car la suasoria d'Alcandre est elle-même contenue dans un plus vaste éloge du théâtre dont Alcandre à son tour n'est plus qu'une "figure". Le magicien vise à justifier pour Pridamant le théâtre et les comédiens, sa plaidoirie vise avant tout le statut social et moral du théâtre. Mais à travers la personne et la pratique d'Alcandre, Corneille vise à fixer le statut esthétique de la dramaturgie dans l'esprit de son public et en particulier de son public "docte". Quel meilleur point de départ pour une telle entreprise que le parallèle implicite tout au long de l'illusion comique entre rhétorique et dramaturgie, entre les deux magies du verbe, dont l'une, la rhétorique, a fait ses preuves, tandis que l'autre doit encore affirmer sa légitimité? En organisant un jeu savamment ambigu où rhétorique et dramaturgie s'entrelacent et se soutiennent, Corneille crée dans l'esprit de son spectateur les conditions d'une reconnaissance du théâtre comme d'un art de la parole pleine, plus efficace encore que l'art oratoire puisqu'il peut se permettre de le contenir. Montrer que la dramaturgie peut rassembler en elle le meilleur des vertus rhétoriques, et les porter par ses moyens propres à un degré de perfection impossible dans le discours linéaire, c'est bien là pour l'ancien élève des jésuites, et pour son temps qui voit s'annoncer l'âge d'or de la rhétorique classique, le plus bel éloge du théâtre, et la preuve de sa noblesse."

In HEROS ET ORATEURS, MARC FUMAROLI,
Éditions Droz, Genève (1990)

«Après les mœurs viennent les sentiments, par où l'acteur fait connaître ce qu'il veut ou ne veut pas, en quoi il peut se contenter d'un simple témoignage de ce qu'il propose de faire, sans le fortifier de raisonnements moraux, comme je le viens de dire. Cette partie a besoin de la rhétorique pour peindre les passions et les troubles de l'esprit, pour en consulter, délibérer, exagérer ou exténuer; mais il y a cette différence pour ce regard entre le poète dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art et le rendre remarquable avec pleine liberté, et que l'autre doit le cacher avec soin, parce que ce n'est jamais lui qui parle, et que ceux qu'il fait parler ne sont pas des orateurs.»

Extraits des Discours de Pierre Corneille,
in ŒUVRES COMPLÈTES DE PIERRE CORNEILLE,
Éditions du Seuil, Paris (1963).

PIERRE CORNEILLE
BERNARD DORT

UN STATUT

Pierre Corneille n'aurait-il pas vécu? Ou n'aurait-il été qu'un prête-nom, un masque? A lire certains exégètes, on le croirait presque, puisque l'un d'entre eux – non des moindres (1) – va jusqu'à écrire: "Par un bonheur qu'on peut apprécier, la vie de Pierre Corneille est à peu près inconnue".

Certes, si l'on entend par vie un ramassis d'anecdotes, nous ne connaissons guère celle de Corneille. Mais une vie, c'est plus que ce chapelet de petits faits patriotiques ou graveleux, c'est aussi une situation dans une société donnée et sa lente, sa profonde transformation au cours des années. Ainsi, la vie de Corneille nous intéresse sans souci d'histoire littéraire. Je crois même qu'aucune analyse de l'œuvre de Corneille ne peut aboutir, si elle ne s'applique d'abord à définir sa situation, la singularité et l'unité de cette situation au long de presque tout un siècle.

Il est de fait que peu d'exégètes ont cru bon de commencer par là (2). Parce que Corneille paraissait monolithique, parce qu'il n'offrait aucune prise aux commérages – les seules anecdotes que nous en connaissions sont fausses (celle du soulier et de la pauvreté du vieux Corneille) ou trop allusives pour que l'on puisse s'en contenter (celle de ses "amours" avec la Du Parc) –, parce que son règne sur le théâtre parisien semble sans fissure pendant plus de trente ans, parce que ses héros se sont vite figés, pour une postérité inattentive, en un type: le héros cornélien, on a cru possible d'oublier Pierre Corneille, d'oublier son inscription sociale, volontaire, obstinée, d'oublier que son œuvre elle-même était profondément dépendante de l'histoire, et que, loin de former un bloc, elle pouvait, elle devait être considérée comme un système en évolution, comme une dramaturgie dont le principal objet était cette histoire: une histoire en mouvement.

PIERRE CORNEILLE, BOURGEOIS DE ROUEN

A la différence de beaucoup d'auteurs des débuts du XVIIe siècle, seigneurs de peu de biens ou cadets de bonnes familles, souvent pourvus de bénéfices ecclésiastiques, Corneille est un bourgeois. Il appartient à la bourgeoisie aisée, enrichie par le négoce, d'une des provinces les plus proches de Paris. Depuis deux générations au moins sa famille est entrée dans la bourgeoisie de robe rouennaise et y a fait lentement son chemin, progressant d'office en office et se constituant, à Rouen et dans les environs, un patrimoine immobilier qui pût l'égaliser à la noblesse.

En 1584, le grand-père de Corneille a acheté, rue de la Pie, près du Vieux marché de Rouen, la maison, presque un hôtel, qui sera celle de la famille Corneille. Et quatorze ans après (deux ans avant la naissance de Pierre Corneille, l'aîné), son père, Pierre lui aussi, a fait l'acquisition du domaine de Petit-Couronne: une maison de maître, avec seize hectares de bonne terre.

Voilà la famille Corneille établie. Pierre Corneille n'aura qu'à suivre l'exemple de son père et de son grand-père. Telle est sa première certitude, et il n'en démordra pas.

Des études chez les jésuites; quelques prix de vers latins et, à dix-huit ans, Pierre Corneille prête serment comme avocat stagiaire au Parlement de Rouen. Y plaida-t-il? On ne sait. Toujours est-il que, quatre ans plus tard, en 1628, son père lui achète un double office: Pierre Corneille devient avocat du roi au siège des Eaux et Forêts, c'est-à-dire à la Table de Marbre de Rouen, et à l'amirauté de France. Il a en principe trois audiences par semaine. Pendant vingt-deux ans il remplira scrupuleusement les fonctions de sa double charge, rédigeant de longs rapports pour défendre les intérêts du roi.

On le voit: dès le début de sa vie, les jeux sont faits. Corneille l'aîné va continuer son père, Maître des Eaux et Forêts en le vicomté de Rouen, et son grand-père, conseiller référendaire à la chancellerie du Parlement de Normandie. Autour de lui, oncles, grands-oncles travaillent dans le même sens: il s'agit pour tous de constituer une grande famille de la bourgeoisie de robe qui puisse balancer les castes de féodaux normands.

L'“OFFICIER” CORNEILLE

Que l'on ne sous-estime pas l'influence décisive qu'eurent sur le dramaturge Pierre Corneille ses origines, ce qui fut longtemps son métier et, surtout, son appartenance à un groupe social cohérent: celui des officiers.

Jamais, en effet, Corneille ne s'est considéré autrement que comme officier. Jamais il n'a dérogé à cette sorte de cléricature sociale. Jamais même il n'a tenu la littérature et le théâtre pour une façon de se hisser, subrepticement, jusqu'au monde de la féodalité. Non, pour lui, la littérature – le théâtre comme l'édition – n'a été qu'un moyen de poursuivre l'ascension sociale de sa famille, de toute la famille Corneille, grossie, enrichie par une habile politique de mariages, d'accélérer ce processus si fréquent au XVII^e siècle: l'accession, par le service direct du roi, des officiers à la noblesse, la conversion de la bourgeoisie en noblesse de robe dans la dépendance du roi et de lui seul.

Il y parvient vite: en 1637, après *Le Cid*, le roi accorde des lettres de noblesse au père de Pierre Corneille. Et, presque trente ans après, quand Louis XIV prend un édit révoquant toutes les lettres de noblesse expédiées depuis 1630 – édit enregistré, non sans mauvaise volonté, on s'en doute, par la Cour des Aides de Normandie – Pierre Corneille qui est encore, mais plus pour longtemps, le “Grand Corneille”, obtient qu'une exception soit faite en sa faveur.

Cette révocation des lettres de noblesse – mesure qui touchait presque exclusivement les officiers – témoigne d'ailleurs d'un bouleversement de la politique royale au XVII^e siècle.

Nous touchons ici à un phénomène de l'évolution sociale dont Lucien Goldmann a bien mis en lumière les conséquences idéologiques dans son *Dieu caché* (3) et dans son *Racine* (4). Rappelons-en les grandes lignes.

Le jansénisme, remarque Goldmann, s'est développé et a rencontré le maximum de sympathies parmi les gens de robe et les membres des cours souveraines, c'est-à-dire dans le groupe social des officiers. Il constituerait ainsi la réaction idéologique de ce groupe qui a ressenti comme une frustration politique et sociale le changement d'orientation de la politique royale sous Louis XIV. Depuis longtemps, en effet, le roi s'appuyait sur cette bourgeoisie de robe, sur les officiers, contre les nobles, contre les féodaux. Ainsi, au début du XVII^e siècle, l'administration des provinces était encore assurée par les pouvoirs locaux, notamment par les cours, et les conseils du roi n'y exerçaient qu'une fonction de contrôle. Mais peu à peu ces derniers passèrent du contrôle à l'administration directe, en même temps que se constituait une “bureaucratie dépendant du pouvoir central et intimement liée à celui-ci, la bureaucratie des commissaires” (5). D'autre part, le roi multipliant pour des raisons financières la création d'offices (en 1638, un second office d'avocat à la Table de Marbre de Rouen est créé: Corneille, voyant le prix du sien diminuer, proteste mais en vain), ceux-ci se dévaluent et leurs titulaires se détachent du roi, allant jusqu'à faire cause commune avec la noblesse contre lui.

Dans cette perspective, les années 1638-1640 marquent le tournant de la politique royale – tournant que le double échec de la Fronde, le parlementaire comme la féodale (1648-1653), et le début du règne personnel de Louis XIV vont transformer en un renversement politique et social dont on ne saurait surestimer l'importance: à l'autorité des Officiers, le roi substitue de plus en plus celle de ses commissaires, de ses conseils qui administrent alors directement.

Auparavant, nous avons affaire à une monarchie tempérée d'Ancien Régime où le roi s'appuie, pour faire contrepoids aux seigneurs, sur le tiers état et, particulièrement, sur le corps des officiers et des légistes... Maintenant, voici une monarchie absolue, indépendante de la noblesse, d'une noblesse réduite à une fonction décorative, mais indépendante aussi du tiers état, et qui gouverne à l'aide d'un corps qui n'existe que par elle: la bureaucratie des commissaires.

L'officier Pierre Corneille, absolutiste par vocation sociale autant que par conviction personnelle, va donc se trouver en porte-à-faux.

Corneille, rêvait, avait rêvé d'un État organisé autour du roi et selon lui. Toute une partie de son œuvre – celle des classiques “chefs-d'œuvre cornéliens” – nous propose même l'image d'un monde unifié sous le pouvoir du roi et par l'entremise du juge. Or voilà que l'instauration de l'absolutisme nie cette construction idéale. Le roi ne règne plus par les officiers. Il règne seul. Il règne selon son bon plaisir, et commissaires, intendants, conseillers ne font que veiller à l'exécution de ses ordres. Ultime paradoxe, le roi a maintenant rassemblé autour de lui sa vieille noblesse féodale, enfin domestiquée: la cour.

Les officiers sont condamnés à la province, à l'obscurité. Leur grand rêve d'une monarchie parlementaire a avorté. Il ne se perpétuera que souterrainement, jusqu'à ce que Montesquieu lui donne une forme doctrinale et qu'il finisse par se perdre dans le grand courant libéral du XVIIIe siècle.

Rien n'illustre mieux cette brusque mutation de la politique royale et les conséquences qu'elle entraîna pour tout le groupe des officiers, pour l'officier Pierre Corneille lui-même; qu'un épisode, le plus sinon le seul spectaculaire de la vie de Corneille.

En janvier 1650, le duc et la duchesse de Longueville (celle-ci était la sœur du Grand Condé qui vient de se déclarer contre la reine et Mazarin) tentent de soulever la Normandie: Le 19 janvier, Condé, Conti et Longueville sont arrêtés. La duchesse se voit contrainte de gagner les Pays-Bas. La régente, le jeune roi et Mazarin se rendent alors à Rouen pour y rétablir l'ordre – l'ordre royal contre l'ordre féodal de Longueville – et procéder à une vigoureuse épuration. Les lieutenants-généraux du royaume, le procureur de Normandie et le procureur syndic des États de Normandie (Baudry, un protégé des Longueville, frondeur enragé) sont destitués. Et c'est Pierre Corneille, "dont la fidélité et l'affection nous sont connues", qui est chargé des fonctions de procureur syndic des États de Normandie. Poste considérable, qui vaut à Corneille, jusqu'alors très indépendant et de par sa charge éloigné de tout remous politique, d'être traité, dans L'Apologie Particulière, écrite par un protégé des Longueville, "d'ennemi du peuple puisqu'il est pensionnaire du Mazarin... qui sait fort bien faire les vers mais qu'on dit assez malhabile pour manier les grandes affaires". De plus, cette nouvelle situation oblige Corneille à vendre sa charge, mais, dans ces temps de désordre et de baisse générale du prix des offices, il n'en peut tirer que six mille livres alors qu'il l'avait acheté onze mille cinq cents.

Or, dès mars 1651, la conjoncture était renversée: les princes relâchés (en février), Baudry est rétabli dans sa charge de procureur syndic des États de Normandie, et Corneille remercié, sans que personne n'ait songé à le dédommager du préjudice subi.

Pierre Corneille a donc perdu sur les deux tableaux: vis-à-vis des princes, vis-à-vis du roi surtout. Il est victime de la politique royale, de ce roi dont il a pourtant fait le principe même de son œuvre dramatique et dont il n'a cessé d'être, de se vouloir le serviteur. Certes, il continuera à affirmer sa fidélité au principe de l'absolutisme royal, à servir et à célébrer le roi; cette affaire ne modifiera en rien son comportement (à peine peut-on y voir l'une des causes de sa traduction de L'Imitation), ni ses "idées" politiques. Mais elle n'en est pas moins révélatrice: la fidélité, l'attachement de l'officier Pierre Corneille au roi, au principe du pouvoir royal (même représenté par Mazarin que Corneille n'aimait pas), le roi et l'histoire les ont trahis.

L'ÉCRIVAIN PIERRE CORNEILLE

Mais l'officier Pierre Corneille fut aussi un écrivain. Cela est l'expression d'une profonde nouveauté pour l'époque et non un truisme. Car Pierre Corneille ne se contenta pas d'écrire. Il entendit exploiter ses œuvres, en vivre, en faire commerce. Officier, il se voulut également écrivain: un écrivain d'État, honorant un roi qui l'honore.

La chose fit d'ailleurs scandale à l'époque. Quoi! dans les belles-lettres, Corneille transposait, imposait les usages bourgeois! Ainsi que le notait d'Aubignac, Corneille ne sort de ses ténèbres que "pour faire des courses avantageuses dans le pays des histrions et des libraires. Il a vendu ses œuvres aux histrions, il les a vendues aux libraires, il les a vendues à ceux auxquels il les a séparément dédiées. Il faudrait qu'il soit d'une humeur insatiable s'il n'était pas content de son bon ménage après avoir vendu trois fois une même marchandise".

Corneille instaura littéralement un nouveau statut de l'auteur dramatique. Le statut traditionnel de l'auteur de théâtre est en effet d'appartenir à un seigneur, et de payer ce "maître" en divertissements, ou de dépendre entièrement d'une troupe, d'en être le fournisseur et presque le valet de plume. Dans le premier cas, nous avons affaire à de petits aristocrates, souvent libertins (tel Théophile de Viau), qui alimentent les troupes selon leurs besoins passagers et les caprices de leur "Maître"; dans le second, plus fréquent, à de véritables "nègres", tel Hardy, le grand prédécesseur de Corneille, qui travaillait avec et pour les Comédiens du Roy, qui les suivait même dans leurs pérégrinations, auteur de près de six cents pièces dont la plupart ont disparu, et qui bénéficiait de la protection épisodique de quelques seigneurs (dont ceux qui avaient protégé Théophile). Mais dans les deux cas, l'auteur est dépendant. Cette situation fera même le drame de Rotrou (1609-1650) qui, appartenant d'abord au comte de Soissons, puis au comte de Fiesque et

par la suite attaché à la troupe des Comédiens du Roy, fut condamné à produire précipitamment, à la demande d'un public extrêmement versatile, avant de parvenir à se retirer comme lieutenant civil, peut-être pour commencer vraiment son œuvre, à Dreux où il mourut "en service", de la peste, à l'âge de quarante-et-un ans.

Or, dès le début de sa carrière, sa situation d'officier, ses revenus immobiliers (on les estime à près de deux mille livres par an) gardaient Corneille de tomber dans une pareille dépendance. Ensuite, le succès triomphal du Cid consacra l'autonomie (spirituelle mais aussi financière) de l'écrivain. D'un seul coup Corneille avait conquis son indépendance: indépendance vis-à-vis des troupes. Car – ce point me paraît essentiel – Corneille exerça pendant une trentaine d'années, exactement de 1637 à 1666 (date de la création d'Andromaque), une véritable royauté sur le théâtre: royauté qui lui valut des revenus (c'est aussi à près de deux mille livres par an qu'il faut estimer la rente que Corneille tira de son œuvre) et une suprématie littéraire à peu près absolue.

A cet égard, certains épisodes de sa vie littéraire sont caractéristiques. Je ne puis ici que les énumérer:

– c'est d'abord l'affaire du Cid, les Observations de Scudéry, Les Sentiments de l'Académie sur le Cid, la non-soumission de Corneille et son premier silence: déjà, Corneille se sent une puissance;

– c'est surtout cette tentative de "nationalisation" des lettres par le cardinal de Richelieu et ce "brain trust" des Cinq auteurs (6), dont Corneille se retire vite, au risque de déplaire au Cardinal auquel il doit pourtant sa récente noblesse;

– ce sont les relations littéraires de Corneille et du Cardinal, empreintes moins, comme on l'a prétendu, d'animosité ou de jalousie en ce qui concerne le Cardinal, que de respect (7) et d'indépendance du côté de Corneille; et c'est, sitôt la mort de Richelieu, la suppression de la pension de mille cinq cents livres qui était versée à Corneille;

– c'est, en 1642, ce coup de force dans le domaine de l'édition: Corneille fait établir à son propre nom et non à celui de son libraire, comme il était d'usage, le privilège de Cinna; faisant imprimer ses livres à ses frais, à Rouen, il les revend ensuite, avec bénéfice, au libraire parisien;

– ce sont les nombreuses éditions de son œuvre, le premier recueil collectif de 1644, le Théâtre de 1660 avec les Trois discours et les Examens, enfin fait unique dans le XVIIe siècle littéraire, la grande édition de 1664 en deux volumes in-folio, format réservé aux grands Anciens;

– ce sont les querelles: celle avec Molière (cf. La Critique de l'École des femmes), celle, surtout, avec l'abbé d'Aubignac; les silences de Corneille, ses mépris; les écrits de toute une troupe de folliculaires, sinon à ses gages, du moins à sa dévotion...

Bref, l'exercice effectif d'un pouvoir littéraire et la mise en pratique de ce qu'il faut bien appeler une politique du théâtre. Car, contrairement à ce qu'on a pu dire, Corneille ne se contentait pas d'écrire ses pièces, ni même de les exploiter financièrement. Il les suivait. Il s'occupait activement de leurs représentations. Et même, il ne dédaignait pas – des témoignages contemporains en font foi – de régenter l'activité théâtrale parisienne: ayant intérêt à ce que les deux troupes de Paris (le Marais et l'Hôtel de Bourgogne) se disputent ses pièces, il s'employait à soutenir tantôt l'une, tantôt l'autre. Aussi reste-t-il, même après 1660, l'auteur le plus joué.

Pourtant, c'est à cette époque que se produit le retournement: Corneille demeure le roi des scènes parisiennes, mais Louis XIV ne le reconnaît plus. Dans le cadre du nouveau plan de nationalisation des lettres établi par Colbert, sous l'égide du roi et avec les bons services de Chapelain, une pension de deux mille livres de rente lui est bien attribuée. Mais, tout en reconnaissant en lui un "prodige d'esprit et d'ornement du théâtre français", une inspiration "géniale" (8) avec des défauts de "dessein" et "d'art général", les nouveaux maîtres, ces desservants du pouvoir absolu, ces commissaires, doutent de l'utilité de l'écrivain Corneille: "Hors du théâtre, on ne sait s'il réussirait en prose ou en vers, agissant de son chef, car il a peu d'expérience du monde et ne voit guère rien hors de son métier."

En 1674, Corneille est "oublié" sur la liste des pensions royales. Il mettra huit ans à obtenir réparation de cet oubli. Son temps est définitivement passé. Son indépendance, sa royauté littéraire lui ont interdit de devenir un écrivain de cour. Louis XIV n'a que faire d'un écrivain d'État. Corneille est maintenant hors-jeu.

Comme officier, Corneille avait parié sur l'absolutisme: celui d'un roi qui unifierait l'État et qui appuyé sur la bourgeoisie (et la noblesse) de robe, "récupérerait" les énergies de la noblesse féodale pour les inscrire dans un ordre dont ce roi serait le principe, les féodaux l'énergie et cette bourgeoisie la raison. L'absolutisme a bien triomphé, mais pas de la façon dont l'espérait l'officier-Corneille. Il a triomphé seul. Voici que le roi se prévaut maintenant d'un droit divin, qu'il gouverne non plus par intermédiaires, mais directement, par la seule entremise d'hommes à ses gages: les conseillers et les commissaires. Voici même que, loin de reconnaître la bourgeoisie comme groupe social dirigeant, il l'écarte de son trône, la nie (9) et s'entoure d'un écran protecteur: les nobles, les anciens féodaux, ramenés à l'obéissance, châtrés, réduits à l'état de cour. Et si Corneille, qui est un produit de l'éducation jésuite, ne se tourne pas vers le jansénisme (10), s'il ne paraît même pas tenté par cette rupture avec le monde que constitue le jansénisme – solution qu'adoptent à partir de 1640 certaines familles d'officiers et non des moindres – il ne s'en tient pas moins, et il est tenu, à l'écart du nouveau régime. Son adhésion à Louis XIV, à sa personne comme au prince royal qu'il incarne, est certes inconditionnelle, mais elle ne se traduit que par des dithyrambes habilement disséminés dans ses dernières pièces. En fait, l'ordre de Louis XIV n'est pas l'ordre de Corneille.

La situation de l'écrivain-Corneille nous l'apprend aussi. Refusant le statut de l'écrivain de la féodalité (qui est un valet et un chantre du seigneur), Corneille avait ébauché le statut de l'écrivain d'État: écrivain libre, qui ne dépendrait que de lui-même mais qui s'engagerait tout entier à servir l'État, en citoyen (ou, pour reprendre le vocabulaire de l'époque, en sujet).

Cependant, l'écrivain féodal disparu, ce n'est pas l'écrivain d'État qui lui succéda, mais l'écrivain de cour.

Or, Corneille fréquenta peu la cour: "Dieu m'a fait naître mauvais courtisan" (11). Et cette cour ne se retrouvait plus dans son œuvre. Elle demandait des divertissements, fussent-ils tragiques; Corneille ne lui proposait qu'une longue réflexion sur le pouvoir, ses fondements et ses effets.

Aussi, écrivain d'État, poète de la légitimité, sujet convaincu des vertus de l'absolutisme, Corneille se voit-il condamné et négligé par un roi absolu, des ministres tout-puissants, une cour et un public qui ne veulent plus s'interroger, mais oublier, accepter et se regarder jouir de la vie. Quand il meurt, en 1684, c'est en exclu d'un ordre qu'il avait annoncé et appelé de tous ses vœux: autour de lui, le siècle avait basculé, et les mots, changé de sens.

NOTES

(1) Octave Nadal qui ouvre ainsi sa thèse: (Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille).

(2) J'en excepte Georges Couton dont la préoccupation principale est de proposer de cette œuvre et de cette vie une explication qu'utilise en tâchant de les dépasser celles que peuvent donner l'histoire littéraire et la biographie.

(3) Collection "Bibliothèque des Idées", Gallimard, Paris

(4) Collection "Les Grands Dramaturges", l'Arche, Paris 1956. Repris dans "Travaux" 2, l'Arche, Paris 1970.

(5) Cf. Le Dieu caché, p. 118, ch. VI: "Jansénisme et noblesse de robe"

(6) Rotrou, l'Estoille, Boisrobert et Colletet. Cette équipe devait fournir à Richelieu des pièces sur commande. Chapelain, de son côté, devait en construire les canevas ou les retoucher. Trois œuvres sortirent de cette collaboration: en 1635, La Comédie des Tuileries, en janvier 1637, La Grande pastorale, et en février de la même année, L'Aveugle de Smyrne. Il semble que Corneille ait quitté cette "Société" un an après, lors de l'élaboration de Mirame qui ne vit le jour qu'en 1641, sous le nom de Des Marests (cf. Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, tome I, Domat).

(7) Car il faut, je pense, accorder foi à Pierre Corneille lui-même lorsqu'il évoque, dans sa Dédicace d'Horace à Mgr le cardinal duc de Richelieu, "ce changement visible qu'on remarque dans mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à votre Éminence".

(8) Ce sont les termes mêmes du rapport de Chapelain.

(9) Certes, le roi se sert des bourgeois, mais il ne fait que s'en servir: ils sont ses commis, ils ne sont plus des bourgeois.

(10) Dans Les Mémoires de Trévoux, il est fait mention du "Grand Corneille se déclarant maintenant contre la nouvelle secte", et toutes les tirades théologiques d'Œdipe (cf. notamment l'acte III, scène 5) apparaissent comme une réfutation de la doctrine janséniste.

(11) Œuvres complètes de Corneille, Edition Marty-Laveaux, 1,2.

LA PROPORTION, UNE HARMONIE CALCULÉE
Citation sur la relation entre les consonances musicales
et l'architecture

La proportion enfin, c'est-à-dire le rapport entre les dimensions, fut un des soucis prédominants de la Renaissance.
Le Moyen Âge n'en avait eu qu'une notion simpliste, réservée à l'architecture religieuse, où dans les meilleurs cas on tentait de fonder le rapport entre la hauteur et la largeur d'une nef sur une figure géométrique simple, le carré ou le triangle. La Renaissance, consciente de la vertu des nombres et soucieuse de mesures précises, voulut retrouver par le calcul le principe même de l'harmonie. Dès le début du XVème siècle, Brunelleschi s'y appliqua (...) Il fallait toutefois un véritable humaniste comme Alberti pour remonter à la théorie des proportions harmoniques élaborée dans l'Antiquité: Pythagore avait établi que les intervalles consonants en musique reposaient sur des rapports de longueurs – celles des tuyaux d'orgue ou des cordes vibrantes – qui étaient de 1 à 2 (l'octave), de 2 à 3 (la quinte) et de 3 à 4 (la quarte); Platon dans le Timée en avait déduit que l'harmonie immanente du monde, qui se révélait par les consonances musicales, reposait sur la progression géométrique des nombres au double (1-2-4-8) ou au triple (1-3-9-27) de l'unité. Alberti vit dans de tels rapports le moyen d'établir les proportions idéales: ainsi l'architecture posséderait la même harmonie naturelle que la musique, et l'idée d'une parenté fondamentale entre les deux arts devint courante dans les traités d'harmonie.

In LA RENAISSANCE DE L'ARCHITECTURE, BERTRAND JESTAZ,
Éditions Gallimard, Paris (1995).

UN RÔLE? UN COSTUME? UN ARGUMENT? UN DÉCOR?
CLAUDE CHESTIER

Rien d'autre que ce qui est là, qu'il faut trouver,
mettre au jour. (Jean Frémon)

Paradoxe: alors que l'illusion, ailleurs, joue les faux-semblants, dissout la réalité des corps en grains de lumière, efface la chair dans la transparence, "L'ILLUSION", ici, affirme l'acteur dans sa réalité, lui fait affleurer puis crever l'écran vide de la représentation telle une pâle plaque photographique qui révélerait peu à peu l'image d'un corps jusqu'à en affirmer la présence en deçà de sa surface.

C'est à une naissance que nous assistons, la naissance du théâtre qui se revendique en lui-même et pour lui-même.

Une naissance en dramaturgie: celle des héros de Corneille qui feront le siècle; une naissance en architecture: celle du théâtre itinérant quittant les espaces ouverts du monde pour de mondaines "grottes" en pierre de taille. On aménage définitivement la salle du jeu de paume du Marais pour la troupe de Montdory qui joue Corneille. On va inaugurer le Palais Cardinal, le premier, édifice à Paris, construit à seule fin d'y faire du théâtre.

Saisissons ce nouvel infini, cette boîte claire, qu'est cette coquille vide; cette page blanche, que représente un plateau isolé du monde: le froid de tout espace neuf; le milieu hostile; la bataille qu'y mènent de vrais individus: des acteurs, pour s'y affirmer, tendre à la présence après avoir usé, effacé, interprété l'environnement lui-même.

Saisissons la beauté, la force de la jeunesse confiante dans un monde qu'elle construit; l'organisation qu'elle gagne sur le Marais: le terrain abreuvé par les eaux de la Seine sur sa rive droite; le quartier qui prend ce nom ainsi qu'un des premiers théâtres qui s'y construit; l'entité sociale ainsi qualifiée un siècle et demi plus tard et dont les jeunes héros de Corneille tentent de s'extraire, quitte à se consumer et à se perdre dans la brillance qu'ils révèlent à force de vouloir l'atteindre.

Corneille sera anobli par Louis XIII un an après la première écriture de cette "ILLUSION COMIQUE": en 1637.

CHRONOLOGIE

Macbeth (Shakespeare).....	1605
Naissance de Pierre Corneille.....	1606
Assassinat d'Henri IV.....	1610
Mélite (Corneille/C).....	1629
Lettre de Chapelain à Augier (sur les règles).....	1630
Clitandre (Corneille/TC).....	1630
La Veuve (Corneille/C).....	1631
La Galerie du Palais (Corneille/C).....	1632
La suivante (Corneille/C).....	1633
Saint-Cyran, directeur de conscience, à Port-Royal.....	1633
Abjuration de Galilée.....	1633
La Place royale (Corneille/C).....	1634
Guerre franco-espagnole.....	1635
Fondation de l'Académie française.....	1635
Médée (Corneille/T).....	1635
La France envahie à Corbie.....	1636
L'Illusion comique (Corneille/C).....	1636
Discours de la Méthode (Descartes).....	1637
Le Cid (Corneille/TC).....	1637
Publication en Italie du livre de Sabbatini.....	1638
Naissance de Jean Racine.....	1639
Horace (Corneille/T).....	1640
Cinna (Corneille/T).....	1640
MédiTations (Descartes).....	1641
Mort de Richelieu.....	1642
POLYEUCTE (Corneille/T).....	1642
Mort de Louis XIII.....	1643
Régence.....	1643
La Mort de Pompée (Corneille/T).....	1643
Le menteur (Corneille/C).....	1643
La suite du menteur (Corneille/C).....	1644
Rodogune (Corneille/C).....	1645
Théodore (Corneille/"Tragédie chrétienne").....	1646
Héraclius (Corneille/T).....	1647
Don Sanche d'Aragon (Corneille/CH).....	1649
Andromède (Corneille/T).....	1650
Nicomède (Corneille/T).....	1650
Paris insurgé.....	1652
Trahison de Condé (Espagne).....	1652
Reprise de Paris par Louis XIV.....	1652
Rentrée de Mazarin.....	1652
Fin de la Fronde.....	1652
Fouquet, surintendant des finances.....	1652
Pertharite (Corneille/T).....	1652
Condamnation du jansénisme.....	1655
Les provinciales (Pascal).....	1656
Œdipe (Corneille/T).....	1659
Les précieuses ridicules (Molière).....	1659
Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse.....	1660
Toison d'Or (Corneille/T).....	1660
Mort de Mazarin.....	1661
Disgrâce de Fouquet.....	1661
Règne personnel de Louis XIV.....	1661
Sertorius (Corneille/T).....	1662
L'école des femmes (Molière).....	1662
Sophonisbe (Corneille/T).....	1663
Othon (Corneille/T).....	1664
Le TartuFe (Molière).....	1664
Colbert, contrôleur des finances.....	1665
La Thébaidé (Racine/T).....	1665
DON JUAN (Molière).....	1665
Mort de Pierre Corneille.....	1684

Les dates sont celles, probables, des premières représentations.
(C) signifie Comédie, (CH) Comédie Héroïque, (T) Tragédie,
(TC) Tragi-Comédie.

FIRS, s'approchant de la porte, tournant la poignée:

C'est fermé à clef. Ils sont partis... (Il s'assoit sur le divan.) Ils m'ont oublié. Ça ne fait rien... Je vais me reposer ici...
Je suis sûr que Léonide Andréitch n'a pas mis sa pelisse... Il est parti en pardessus... (Il soupire d'un air soucieux.) Et moi qui ne l'ai pas surveillé... C'est si jeune encore! (Il marmonne des paroles incompréhensibles.) Voilà que la vie est passée... On dirait que je n'ai pas encore vécu. (Il s'étend sur le divan.)
Je vais me coucher un peu... Tu n'as plus de force, il ne t'en reste plus, plus du tout... Va... Espèce d'empoté...

Il reste couché, immobile. Au loin, comme venu du ciel, le son d'une corde rompue, son mélancolique qui meurt peu à peu.
Puis, le silence; on n'entend plus que des coups de hache contre les troncs d'arbres, loin dans le jardin.

Fin de LA CERISAIE d'ANTON TCHEKHOV
Traduction G. Cannac et G. Perros,
Folio Gallimard, Paris (1974)

Textes réunis par SOPHIE HOSSENLOPP