

Corneille

CORNEILLE Pierre (Rouen 1606 - Paris 1684). Auteur dramatique français. Considéré de son vivant comme le plus grand auteur tragique moderne, il a pratiqué, à l'exception de la pastorale, tous les genres dramatiques de son temps, comédie, comédie héroïque, tragi-comédie, tragédie, tragédie à machines (au total trente-deux pièces de théâtre).

Poussé par son tempérament à un effort constant de renouvellement, il invente des formes ou des formules nouvelles (la comédie à la française, la comédie héroïque), exploite jusqu'à leurs plus extrêmes possibilités les virtualités inscrites dans chacun des genres auxquels il s'attaque, n'hésitant pas à heurter quelquefois les attentes du public et à s'aliéner les critiques savants en pliant les préceptes de l'art à sa propre dramaturgie. Mais quelle que soit son originalité, cette dramaturgie n'en est pas moins « classique », par sa vision de l'histoire, sa conception d'un théâtre héroïque, sa structuration rhétorique, ses affrontements psychologiques, et par son respect des grandes règles de composition dramatique.

Une œuvre multiforme

La première partie de sa carrière est consacrée à la comédie et à la tragi-comédie : d'emblée (*Mélite*, 1629) il invente un nouveau type de comédie qui tourne le dos à la comédie d'intrigue à l'italienne en empruntant à la pastorale son schéma de relations entre les jeunes amoureux, donnant ainsi la première place aux dialogues amoureux, aux trahisons du cœur et aux émotions sentimentales, créant un nouveau langage comique et propulsant sur le devant de la scène le personnage de la jeune fille, presque muet dans la comédie traditionnelle. Les comédies qui suivront (*la Veuve*, *la Galerie du palais*, *la Suivante*) déboucheront sur la *Place Royale* (1633-1634) où les déchirures du cœur se font plus profondes du fait de la volonté exacerbée du héros masculin, Alidor, préfiguration du « généreux cornélien ». Parallèlement il s'essaye à la tragi-comédie (*Citandre*, 1630-1631) d'inspiration baroque : multiplicité des lieux, éclatement de l'action, profusion des événements, duels, meurtres, éborgnements, prison, puis à la tragédie (*Médée*, 1634-1635), où dans un cadre mythologique et féerique apparaît une héroïne que son « immoralisme » rattache aux grandes figures cornéliennes admirables dans le crime aussi bien que dans l'héroïsme. Comme pour signifier sa parfaite maîtrise dramatique, il donne ensuite *l'Illusion comique*, comédie reposant sur la structure du théâtre dans le théâtre, conflagration de genres et des thèmes qui leur sont associés (pastorale, comédie, tragi-comédie, tragédie), virtuosité de la construction (trois niveaux dramatiques enchâssés) et de l'expression (Matamore, ou le fanfaron le plus éblouissant de l'histoire du théâtre), apologie du théâtre. Et c'est en 1637 *le Cid*, qui bouleverse le paysage dramatique de l'époque : tragi-comédie encore, et les duels, les batailles, la minceur de l'enjeu tragique (un soufflet) sont là pour le rappeler, mais tragi-comédie d'un type nouveau : action physique rejetée dans les coulisses

et traduite par les mots, irruption de l'histoire et du politique, affrontement passionnel inouï jusqu'alors, apparition du héros généreux. Le scandale chez les lettrés (querelle du *Cid*) fut à la mesure du triomphe public : Corneille était coupable du crime de lèse-vraisemblance pour ne s'être soumis que formellement aux unités (trop d'événements en vingt-quatre heures), et pour avoir choisi de montrer une vérité contraire aux bienséances (une fille présentée comme vertueuse n'avoue pas qu'elle aime, et n'épouse pas, le meurtrier de son père).

Horace (1640) ouvre la deuxième partie de sa carrière, et sera suivi de trois autres tragédies romaines, *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1642-1643), *Pompée* (1643-1644) : sujet pulsé dans l'histoire antique, régularité, Corneille a répondu aux vœux des doctes, tout en conservant la violence des passions et la construction de héros qui forcent l'admiration — ce qui l'amène encore quelquefois (*Horace*) aux marges de l'étroite vraisemblance définie par les doctes. Mais il invente surtout la tragédie politique : confrontation de l'héroïsme et de l'État qui double la confrontation de l'héroïsme et de l'amour, inscrite dans un devenir historique et dans une réflexion sur la portée des actes individuels. S'il a désormais tourné le dos à la tragi-comédie, à laquelle il emprunte pourtant, à l'occasion de *Cinna*, son dénouement, créant ainsi la formule de la tragédie à fin heureuse, il ne renonce pas tout à fait à la comédie, profitant de la mode de la comédie à l'espagnole pour lancer *le Menteur* (1643). Avec *Rodogune* (1644-1645), en dramatisant les jeux politiques liés à la succession dynastique, il s'oriente vers la tragédie « complexe », fondée sur la complexité de l'intrigue, et l'approfondit deux ans plus tard avec *Héraclius*, qui, reposant sur une double substitution d'enfants, est la première tragédie moderne de l'identité, par quoi il faut entendre une liaison étroite entre la quête de l'identité et les questions de légitimité politique et d'amour princier. Cette problématique, qui s'esquisse même dans la grande et triomphale tragédie à machines *Andromède* (1647), se retrouvera dans *Don Sanche d'Aragon* (comédie héroïque, 1649) et dans *Pertharite* (1652), dont l'échec cuisant, survenant après le triomphe de *Nicomède* (1651), l'amène à prendre une retraite de six ans qu'il croit définitive.

C'est avec une autre tragédie de l'identité, *Œdipe*, qu'il entame la dernière partie de sa carrière (1658). On a coutume de la nommer période de la vieillesse, du fait de la corrélation qu'on peut établir entre l'âge de l'auteur, la mise sur la scène de héros vieillissants (*Sertorius*, 1662) ou apparemment dépourvus de vertus héroïques actives (*Othon*, 1664), et l'issue de la dernière tragédie, où le héros s'abandonne à la mort (*Suréna*, 1674). En fait les six ans de « retraite » n'ont pas marqué de rupture dans sa conception théâtrale, comme l'indiquent les *Examens* de ses pièces et les *Discours* théoriques qu'il publie dans la grande édition de ses *Œuvres complètes* de 1660, mais aussi le lien qu'on peut établir entre *Œdipe* et *Héraclius*. Ce qui paraît nouveau, c'est que l'accession au pouvoir ne passe plus par la reconnaissance de l'identité du héros ou simplement de l'héroïsme, mais par une combinaison de mariages ; en fait, l'expression de tragédies matrimoniales qu'on applique à ces œuvres ne doit pas masquer que la nature même de la tragédie cornélienne n'a pas changé.

Nature de la tragédie cornélienne

Il est vrai qu'une si longue carrière, des œuvres de nature si diverse, quelques échecs et la concurrence finalement victorieuse de Racine ont longtemps fait renoncer la critique à rendre compte de la totalité de la production de Corneille. Les travaux des trente dernières années, s'ils ont appris à lire l'ensemble de l'œuvre, comédies comprises, et fait éclater le cadre des quatre chefs-d'œuvre « scolaires » (*le Cid*, *Horace*, *Cinna* et

Polyeucte), ont cependant fait passer l'idée de déclin du domaine de la création artistique à celui de la conception héroïque : Corneille n'ayant jamais décliné (voir l'unanimité actuelle sur *Suréna*), c'est son héros qui déclinerait au point de se résigner à la mort dans la dernière pièce. En fait, il n'y a pas non plus de déclin du héros : l'héroïsme est toujours présent, et avec une égale force, du début à la fin de la carrière tragique, mais il varie en fonction des incarnations dramatiques qu'invente Corneille et des configurations dramatiques dans lesquelles il les installe. Car il est avant tout un homme de théâtre, qui subordonne vision morale et vision politique à la mise en intrigue. On mesure donc l'exacte nature de ce qui change à partir de *Rodogune* : Corneille ne prend plus des héros en train de se faire, pour en avoir épuisé les virtualités dramatiques, mais montre des héros déjà faits aux prises avec des réalités qui résistent à l'héroïsme : à une dramaturgie de l'exploit succède une dramaturgie de la preuve. Lorsqu'il a épuisé de nouveau les virtualités de ce schéma après *Œdipe*, il varie encore les configurations en inventant une dramaturgie de l'effacement volontaire de l'héroïsme : conscience de sa vieillesse dans *Sertorius*, nécessité de dissimuler ses qualités en présence d'une cour corrompue dans *Othon*, ravalement au plus profond de soi de l'héroïsme et des sentiments pour garder sa liberté face à un pouvoir jaloux dans *Suréna*, dans tous les cas l'héroïsme réside dans la contrainte sur soi, ce qui explique qu'il aboutit si facilement à la mort (effective dans *Sertorius* et *Suréna*, encourue et souhaitée dans *Othon*).

C'est sur les mêmes bases qu'il faut apprécier la « pensée politique » de Corneille. Si sa vision du monde est celle d'un humaniste chrétien qui laisse à l'homme sa liberté (jusque dans le choix de mourir), et si, par là, sa conception politique est à la fois monarchique et antimachiavélique, il s'agit moins d'idées à affirmer que de schémas théâtraux à mettre en œuvre. Le sujet historique faisant partie de la définition de la tragédie classique, Corneille toujours à la recherche de scènes fortes et surprenantes a fait de l'histoire non pas le « lieu » de l'action comme ses confrères, mais la source de l'action en y puisant les « grands intérêts d'État » que réclame selon lui la « dignité » du genre tragique. Qu'y a-t-il de plus conflictuel et de plus imprévisible à la fois que les intérêts d'État, surtout lorsque ces intérêts ont à tenir compte des passions amoureuses qui les traversent le plus souvent ? Conflagration des intérêts entre eux, des passions entre elles, et surtout des intérêts et des passions ; conséquences inattendues de cette série de conflagrations : on conçoit que le théâtre sérieux de Corneille repose sur une dramaturgie du choc et de la surprise. De là l'invention d'un nouveau ressort tragique (l'admiration, préférée à la terreur et à la pitié) ; de là les relations souvent conflictuelles de ce théâtre avec les règles et la vraisemblance qui les sous-tend, une telle dramaturgie nécessitant d'avoir le vrai pour garant plutôt que le vraisemblable. C'est cette préférence pour le particulier au détriment de l'universel qui fait de Corneille le moins classique de tous les classiques.

BIBLIOGRAPHIE

P. Corneille, *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. G. Couton, Gallimard, « la Pléiade », Paris, 1980-1986.

O. Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, Paris, 1948 ; G. May, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, The University of Illinois Press, Urbana, 1948 ; B. Dort, *Corneille dramaturge*, l'Arche, Paris, 1957 ; G. Couton, *Corneille*, Hatier, Paris, 1958 ; S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, Paris, 1963, rééd. « TEL », 1982 ; A. Stegmann, *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, A. Colin, Paris, 1968 ; M.-O. Sweetser, *La Dramaturgie de Corneille*, Droz, Genève, 1977 ; G. Couton, *Corneille et la tragédie politique*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1984 ; *Pierre Corneille* (colloque de Rouen, 1984), PUF, Paris, 1985 ; M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, PUF, Paris,

1986 ; G. Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, SEDES, Paris, 1989.

G. FORESTIER

CORNEILLE Thomas (Rouen 1625 - Les Andelys 1709). Auteur dramatique français. Frère cadet de Pierre Corneille, il cultiva avec succès tous les genres dramatiques (une quarantaine d'œuvres), comédies, tragédies, pièces à machines, et obtint avec sa tragédie *Timocrate* (1656) le plus grand succès théâtral du XVII^e siècle.

Avocat de formation, il commence sa carrière (1649) en adaptant des *comedias*, comme il était alors de mode, oscillant entre le versant romanesque (*les Engagements du hasard*, *l'Amour à la mode*) et le versant burlesque, sur lequel il rivalise avec Scarron (*le Gêlier de soi-même*, *Don Bertrand de Cigarral*). Lorsque, quelques années après la Fronde, le genre tragique retrouve la faveur du public, il donne *Timocrate*, tragédie qui, avec notamment les thèmes de l'amante ennemie et du prince déguisé en mercenaire ainsi que par sa fin heureuse, prolonge le genre défunt de la tragi-comédie. Pendant plus de vingt ans les tragédies se succèdent, qu'on classe volontiers en cycles et où l'on se plaît à repérer des influences : tragédies de l'identité (*Darius*, *Pyrrhus*, *Laodice* qui s'inscrivent dans la lignée de l'*Héraclius* de Pierre Corneille), tragédies de violence politique (*Camma*, *Silicion*), tragédies de sentiments (*Ariane*, 1672, considérée comme son chef-d'œuvre, et *le Comte d'Essex*, 1678, qui sont dites « raciniennes »). En même temps, sans renoncer à la comédie, il se lance dans les comédies et tragédies à machines et en musique qui font pièce à l'opéra naissant (*l'Inconnu*, *Circé*). Talent multiforme, à l'affût des nouveaux courants esthétiques, il fut considéré de son vivant comme l'un des tout meilleurs dramaturges du XVII^e siècle ; il reste en tout cas le plus représentatif de la variété des formules théâtrales qu'a connues le théâtre classique à son apogée.

BIBLIOGRAPHIE

Timocrate et Ariane, Théâtre du XVII^e siècle, vol. II, Gallimard, « la Pléiade », Paris, 1986 ; *le Berger extravagant*, Droz, Genève, 1960 ; *l'Amour à la mode*, Nizet, Paris, 1973 ; « *l'Inconnu* », *Aspects du théâtre dans le théâtre*, éd. de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1986.

G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Hachette, Paris, 1892 ; D.A. Collins, *Thomas Corneille Protean Dramatist*, Mouton, La Haye, 1966 ; E. Fischler, *La Dramaturgie de Thomas Corneille*, université de Paris III, 1976.

G. FORESTIER