individuelle. On n'a guère souligné que Corneille a, lui seul, dans sa conscience d'historien-poète, le sentiment des volontés populaires[159].

Ptolomée et ses ministres sont des criminels, sans doute, mais trouverait-on qui ne le soit, à leur place ? Le discours de Septime, dont nous avons déjà dit un mot, est là pour le montrer. Précis, indéformable, machiavélique.

Le style de *Pompée* est grandiose. Corneille s'en flatte (en particulier dans l'épître du *Menteur*), mais il ne précise pas alors comment « le sujet pouvait souffrir » cette solennité. Cette convenance d'un style pompeux n'est pas ce que l'on croit. La rhétorique intimide. Les narrations faites par Achorée (II, 2, et III, 1) sont bien des morceaux nobles et sérieux. Mais les propos, tenus au Conseil de Ptolomée, d'orateurs talonnés par la panique, ou les discours de César, étalant sa puissance discrétionnaire, devraient se prêter à des interprétations artificieuses, dont on n'a jamais su les festonner, cependant que le ridicule (nous l'avons déjà dit) peut revendiquer une fonction importante, qui mériterait qu'on examine sa démultiplication en merveilleuses ironies.

La pompe est une baudruche. Tel commentateur note qu'elle est, au grand siècle, dans l'air du temps. Il arrive que Corneille lui-même en fasse l'éloge. Il en recherche ici et en magnifie les artifices. Mais les effets que Ptolomée et César réclament d'elle, tournent à l'infamie ou au ridicule.

Corneille, après la période de son assujettissement à Richelieu, est redevenu l'observateur percutant qu'il fut dans ses comédies. Il ne s'agit nullement d'allusions contemporaines. Il veut que l'histoire serve à quelque chose. Il proteste contre la déformation de l'histoire au théâtre, s'efforce de retrouver le vrai César, et, sous l'idéalisation aussi naïve que fallacieuse de la tradition théâtrale, la vraie Cléopâtre. Ce sont les complaisantes faiblesses de la politique dans son essence même, qui sont stigmatisées. Le problème de la conduite des peuples est gangrené par les intérêts particuliers. Un moment symbolique de l'histoire de Rome fournit les repères.

Pompée est un manifeste de tragédie moderne, historique, responsable, et un bouleversement critique de la tragédie des anciens. Les dieux sont absents, absentés de leur justice. Ceci est dit à de nombreuses reprises, citations de Lucain à l'appui[160]. Les peuples souffrent et grondent. Les responsables, lorsqu'ils ne sont pas des criminels esclaves de leurs terreurs, sont engagés dans d'inadmissibles compromissions (César), ou se glissent vers des sauvegardes qu'ils achètent de leurs élégantes prostitutions

[159] Notons ce point, comme une marque supplémentaire de l'hétérogénéité de l'œuvre sincère du poète, en face de son œuvre forcée, écrite précédemment au service de Richelieu. Dans le jugement d'*Horace*, Corneille (et il est le seul poète qui opéra ce choix), ne conserve pas l'appel au peuple. La raison n'est-elle pas que, dans le contexte Richelieu, il ressentait comme délicate à manier, l'intervention d'une responsabilité populaire ?

[160] V. 80, 1467-8, 1737-8, 1740, etc.

(Cléopâtre). L'aura de la grandeur ne subsiste plus que dans un nom ; dans le nom-phare de l'homme supérieur qui vient d'être liquidé.

La forme poétique, au demeurant, mérite de n'être plus la même que chez les anciens, qui peignaient des fatalités supérieures. Une première étape a été franchie par Lucain, qui a délaissé la revue d'actions illustres, pour créer le poème militant. Il faut maintenant radicaliser cette perspective en faisant agir par eux-mêmes les personnages responsables : le poème doit se métamorphoser, pour devenir dramatique : « j'ai... réduit en poème dramatique ce que [Lucain] a traité en épique ». Orphée change de peau.

Le poète arrache les grands noms au tombeau, non pas à la façon de Mairet, flattant (on se souvient du suicide de Massinisse) l'imaginaire galant d'une société mondaine. Le poète essaie de revivre l'histoire. On pourrait certes contester la *vérité* de tels portraits, au fil des changements de la documentation. Mais il n'est pas question de cela. En un moment donné, l'histoire avec ses leçons embrasse un ensemble assez vaste, pour transcender ses éventuelles carences de détail.

Il n'y a pas de Menteur dans la salle
saison 1643-1644

Pour le compte de Jusepe Ginobart, marchand de livres, Pedro Vergez, imprimeur à Saragosse, édita en 1630 une prétendue *Vingt-deuxième Partie* de Lope de Vega, dans laquelle trois au moins des douze *comedias* sont faussement attribuées à Lope. Corneille avait eu le volume entre les mains dès sa mise en circulation, et il avait imité dans *la Veuve*, littéralement, quelques vers de l'une des pièces, *la Intencion castigada*. En cinquième position dans ce volume, venait *la Verdad sospechosa* d'Alarcon, qu'il traduit douze ans plus tard, dans *le Menteur*, et en septième la pièce de Lope *Amar sin saber a quien*, qui va lui inspirer *la Suite du Menteur*. L'erreur d'attribution est sans importance pour notre étude.

La Verdad sospechosa est pétillante. « Elle est toute spirituelle (dit l'avis au lecteur de Corneille) depuis le commencement jusqu'à la fin, et les incidents si justes et si gracieux qu'il faut être à mon avis de bien mauvaise humeur pour n'en approuver pas la conduite ». Son intention cependant était contenue dans un cadre exclusivement moralisateur. C'est ce que montrent, en particulier, plusieurs scènes, que Corneille a éliminées de sa « traduction » : les deux scènes initiales, entre le père du jeune homme, et l'espèce de précepteur qui lui ramenait celui-ci, à l'issue de ses études, puis, au début de la deuxième journée, entre le père et le valet Tristan, celui-ci rendant témoignage que le jeune Garcia est un garçon charmant, mais qu'il a le défaut de mentir. Le père, Beltran, dans la pièce, étudie les aptitudes de

son fils pour ménager son avenir, il songe à le marier rapidement avant que n'éclate le scandale de sa mauvaise habitude, etc.

Corneille est enthousiasmé par les ressorts comiques, au point de l'être aussi par les subtilités extrêmement déliées du quiproquo dont est victime le menteur. Il se désintéresse, en revanche, de la question morale. C'est ce qu'il avouera dans le premier de ses *Discours sur le poème dramatique* :

> Il faut donc trouver une bonté compatible avec [les mœurs blâmables]... Il est hors de doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir. Mais [Dorante] débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables.

Tandis que le dénouement d'Alarcon était pénalisant pour Dorante, contraint d'épouser Lucrèce à l'aveuglette, Corneille a voulu traiter le personnage avec moins de sévérité, en lui donnant, un peu plus tôt, une légère hésitation entre Clarice et Lucrèce. Plus simplement encore, tandis que le valet Tristan conclut, chez Alarcon, « tu verras combien le mensonge est dommageable », Cliton, chez Corneille, dit le contraire : « Par un si rare exemple, apprenez à mentir ».

La part de la traduction d'Alarcon (*traduction libre* va de soi) est très importante dans la pièce de Corneille[161]. Ceci n'empêche pas que la description des travaux d'embellissement de Paris, ouvrant la scène II. 5, entre Dorante et son père, ne vienne d'ailleurs ; c'est un emprunt de la description des constructions de Madrid, que l'on trouve dans la *Villana de Getafe*, de Lope de Vega.

Autre innovation mineure, Corneille a égayé la pièce en mettant en évidence l'adresse des domestiques à obtenir des petits cadeaux. Il a changé le jeune laquais timide Camino, pour une Sabine discrètement délurée, dont Cliton sait encourager le jeu. Ce thème, qu'il avait déjà esquissé dans *la Galerie du Palais*, trouvait quelques modèles dans les autres *comedias* du volume qu'il exploitait.

Parlons de l'innovation capitale. Corneille, selon ce qu'il dira dans l'examen, s'est vu dans la nécessité de faire taire son aversion pour les *a parte*. Il précise sa méthode. Se rangeant à la technique de l'*a parte*, il a eu soin de rendre celui-ci vraisemblable, en partageant l'intérêt entre deux groupes de personnages, en sorte que ceux qui ne participent pas à l'*a parte* sont distraits par ailleurs. Cette esquisse d'explication est précieuse, incomplète toutefois, car elle ne va pas jusqu'à dévoiler quelle « nécessité » imposait de renoncer à une option dramatique qui était chez lui

[161] Une comparaison analytique avec l'original est présentée dans l'édition des Grands Écrivains. Signalons, pour sa précision, celle que l'on trouvera dans l'édition de la pièce espagnole par G. Delpy & S. Denis (Classiques Hachette, 1942).

fondamentale. Depuis *la Veuve* jusqu'à *Pompée*, et de nouveau, depuis *Théodore* jusqu'à *Suréna*, il n'y a pas un *a parte*, dans son théâtre[162].

Le problème que peuvent poser les *a parte*, se cantonne dans les deux comédies du *Menteur*. Encore, le seul véritable écart de méthode en la matière se trouve dans ceux de *la Suite du Menteur*, dont nous parlerons bientôt. Dans *le Menteur*, au contraire, il s'agit d'une option systématique, au service d'une disposition très particulière.

La parenté de Dorante (inventeur ne relevant pas de la morale), avec une figure de poète dramatique, est reconnue. Nous devrons nous souvenir de *l'Illusion comique*, où Alcandre tenait cette fonction. Alcandre s'isolait de l'action, et, depuis son antre magique, exerçait un art ésotérique de reconstitution de cette action. Voici maintenant un artifice plus direct et plus élégant que l'isolement d'Alcandre dans sa grotte. La scène offre deux groupes de personnages, mélangés le plus souvent, mais aussi, à certains moments, séparés par le jeu de leurs *a parte*. Le partage est le même que dans la disposition par niveaux disparates de *l'Illusion comique* : l'auteur et le spectateur sont Dorante et Cliton, d'un côté, tandis que les autres personnages constituent l'ossature de l'action dramatique, de l'autre côté.

L'un des aspects de la pièce d'Alarcon qui l'a intéressé, avons-nous noté, ce sont les subtilités de l'erreur dont le menteur est victime : l'imperfection aléatoire des savantes tromperies de Garcia venait à la rencontre d'un sentiment secret d'auto-ironie. Dans le travail artistique le plus rigoureusement combiné, en effet, l'artiste, et lui seul peut-être, connaît des défauts. Dans le cas du théâtre, les évènements s'échappent de lui. Et même ceci anticipe la destinée de la pièce, une fois livrée au public.

Corneille a bien trouvé dans *la Verdad sospechosa* le système des relations privilégiées entre Garcia et Tristan, mais c'est lui qui a donné à ce système une signification allégorique l'opposant tout à fait à l'action des autres personnages. Pour cela, il l'a transformé assez profondément.

Dans les scènes I. 5, III. 5 et V. 3, par exemple, ce qui, chez Alarcon, était seulement des réflexions rapides à soi-même dans la bouche du valet, devient des dialogues furtifs entre le valet et le maître, Cliton s'efforçant de morigéner discrètement Dorante, et celui-ci aussitôt lui ordonnant vertement de se taire. Ainsi dans un théâtre, le spectateur sent se former des remarques ou des objections sur le déroulement de l'action, mais l'auteur ne lui laisse pas le temps de les cultiver, car il l'oblige à prêter attention à la suite.

Cette complicité fuyante de l'auteur et du spectateur est accentuée, chez Corneille, dans les scènes où ne paraissent que le maître et le valet. Comme chez Alarcon, ces scènes ont, du point de vue anecdotique, une double fonction. Cliton, d'une part, au moyen de conseils judicieux, aide Dorante à

[162] Je rappelle qu'une réflexion à soi-même, au commencement ou à la fin d'une scène dialoguée (par exemple, dans *la Suivante*, les vers 232 ou 865-6) n'est pas à considérer comme un *a parte*. Nous reviendrons sur cette question à propos d'*Héraclius*.

poursuivre son entreprise amoureuse. D'autre part, il commente l'usage de procédés mensongers, le blâme et en annonce les fâcheuses conséquences. Cette deuxième fonction est plus structurée chez Corneille. Le récit du faux mariage à Poitiers, en particulier, prend dans *le Menteur* une place beaucoup plus ample et plus conséquente que dans *la Verdad sospechosa*. Alors que, dans celle-ci, il était fait vers la fin de la pièce, hors de la présence de Tristan, qui par conséquent ne s'y intéressait pas, dans *le Menteur*, il survient au deuxième acte, et Cliton y assiste. Lorsque Géronte est parti, Dorante se tourne vers lui, et, bien loin de craindre ses reproches, lui demande crânement (v. 686) : « que dis-tu de l'histoire et de mon artifice » ? Il consacre ainsi la fonction de Cliton comme spectateur de ses inventions.

L'utilisation que Corneille fait du châtiment qui frappait Garcia est un autre signe accréditant l'allégorie de la fonction d'auteur. L'obligation d'épouser la compagne de Clarice, au lieu de celle-ci, est moins pénalisante qu'elle ne l'était pour Garcia, le goût de Dorante ayant un peu flotté entre les deux. Il ne s'agit plus de la punition d'une faute, mais de la conséquence légère d'une erreur, et de l'aventure ludique de l'arroseur arrosé.

On ne soupçonne pas l'auteur espagnol d'avoir pensé à faire de sa pièce une allégorie du phénomène théâtral. La traduction française est imprégnée d'une ironie typiquement cornélienne, à laquelle bien peu de dramaturges se risqueraient, avec une pareille franchise. Pour qui pénètre la vérité de son aventure, Dorante est un expérimentateur plus qu'un maître d'intrigue.

Il s'en tire extérieurement. Corneille se pardonne de n'être en définitive, malgré tous ses soins, qu'une sorte d'improvisateur. La description de cette insuffisance est un correctif au personnage d'Alcandre, trop sûr de lui, trop solennel. Non, le créateur n'est pas un démiurge, il exerce son art dans les hasards de la conversation commune. En contrepartie de sa faiblesse, Dorante a été maître de la liberté créatrice, il a fait éclater le réel. *Le Menteur* est la pièce triomphale du créateur de fictions, avec tout le dynamisme social que comporte cette fonction, pendant les deux heures où elle règne : exaltation de l'imagination, de l'invention amoureuse, de l'échange, de la joie de vivre.

S'est-il vraiment trompé, ou plutôt n'est-ce pas que la Comédie est dans l'imprévisible ? Après au moins six allégories de la Comédie dans des personnages de jeunes filles, pourquoi n'en proposerait-il pas encore dans cette pièce, qui s'y prête par son sujet ? Ne la trouvons-nous pas en Lucrèce, celle qui s'est tue, et du silence de qui Cliton fait, hors d'œuvre, un vibrant éloge (v. 209-24) ? On se souvient que l'auteur malmené du *Cid* a, sur les conseils de Boisrobert en particulier, renoncé à riposter à ses agresseurs et à ses juges, qu'il a fait semblant de consentir à être jugé, alors qu'il n'en pouvait souffrir l'idée. Que ce silence devant l'autorité, ce *Qui ne dit mot réprouve* (au rebours de l'usuel *Qui ne dit mot consent*), va devenir, à propos de Chimène, de Nicomède, le *panache blanc* de la pensée cornélienne. La

Comédie d'origine, la vraie, c'est celle qui s'est tue, c'est Lucrèce, et c'est dans ses bras que Dorante retombe.

« Et pourtant… elle aime ! » : *la Suite du Menteur*
1644-1645

La *Suite du Menteur* est l'ouvrage d'un poète qui prête une attention plus grande que précédemment aux à-côtés de sa création, accompagnement commercial, personnalité et jeu des acteurs, procédés passe-partout, à l'efficacité éprouvée. Elle offre, de ce point de vue une physionomie différente de tout le reste de l'œuvre cornélienne, et nombreux sont les détails qui paraissent traduire la rapidité de sa composition.

L'explication de ce changement passager semble assez facile à reconstituer. *Pompée* et *le Menteur* furent représentés au théâtre du Marais à l'automne 1643. Mais, le 15 janvier 1644, le Marais brûla de fond en comble. On lira les détails de la catastrophe dans l'ouvrage de Madame Deierkauf-Holsboer, *le Théâtre du Marais*, t. I, p. 95 & suiv. Les aménagements furent refaits, entièrement remaniés, et le Théâtre rouvrit en octobre 1644 (*id.* p. 107). Georges Couton suppose, dans l'intervalle, une installation « de fortune », dont il n'existe aucune preuve, mais l'historienne fait remarquer, plus justement, nous semble-t-il, que les comédiens avaient tout perdu, costumes, décors et accessoires, et elle estime (p. 102-3) qu'il y eut interruption pure et simple.

Corneille est conduit à tirer un trait, provisoirement, sur la carrière scénique de ses deux ouvrages, et à organiser leur publication imprimée. Celle de *Pompée* a lieu dès le 16 février 1644, celle du *Menteur* tarde jusqu'au 31 octobre. En tout état de cause, ses succès faisant corps avec ceux de la troupe du Marais, il prend des dispositions pour contribuer au redressement activement poursuivi. La date de représentation de *la Suite du Menteur* semble clairement déductible des soixante derniers vers de la *version initiale* de cette pièce : « Connaissez-vous ceci ? », dit Philiste à Dorante, en lui montrant *le Menteur* imprimé. Il faut vraisemblablement penser que nous sommes au plus tôt en novembre 1644[163].

Corneille a donc maintenu pour son *Menteur* le délai de publication usuel (un an après la mise sur la scène), mais en compensation, il a fourni aux comédiens une *Suite du Menteur*. *Le Menteur* ayant réussi, une *Suite* serait bienvenue, imagine-t-on, pour témoigner que le phénix renaît de ses cendres. On peut regretter cet intitulé. La grâce du titre espagnol, « Aimer sans savoir

[163] Grâce à ce geste, et au fait que l'épître du *Menteur* annonce *la Suite* comme à venir, on peut dater plus précisément que ne le propose G. Couton (Pléiade, T. II, p. 1240).

qui », est injustement dédaignée. Cette *Suite*, par ailleurs, semble avoir été préparée hâtivement, et c'est de là que viendraient ses caractères insolites[164].

Dans le rattachement à sa comédie précédente, Corneille n'y va pas de main morte. Les quatre-vingts premiers vers sont occupés par un très pittoresque résumé des circonstances de l'enchaînement. On trouve aussi quelques réflexions complémentaires de Cliton (v. 104, 132 à 136). Dans la troisième scène, quarante-quatre vers décrivent les qualités de la pièce précédente. Au cinquième acte, ultime rappel, (de 9 + 2 vers) lorsque Philiste montre à Dorante, comme on vient de le dire, le livre imprimé, cependant qu'est projetée une mise au théâtre de la *Suite* qui vient de se jouer. La longue variante finale déploie en outre une satire caustique des directives, aussi abstraites que minutieuses, dont les « doctes » accablent les poètes.

Les commentaires rapprochant des inventions de l'ancien Menteur celles du Dorante de *la Suite*, jalonnent méthodiquement l'action (passages commençant aux vers 673, 772, 959, 1155, 1451, 1532). Ils ne sont pas nécessaires à l'intrigue. Insistons sur le fait que, par l'esprit, les deux comédies sont radicalement étrangères l'une à l'autre (à des mensonges purement ludiques, ont succédé des aménagements de la vérité, utilitaires, ou convenables), si bien que le rappel de la première dans la seconde, sauf à louer la virtuosité des sutures, est superficiel.

Autre élément inhabituel, Corneille se met à l'écoute des comédiens, parle d'eux, et fait en sorte de les mettre en valeur. Nous savons qu'en croyant bien faire, il se trompe, car le public ne va pas reconnaître, dans ce poète aux complaisances trop communes, celui qui l'enlevait à soi-même : la *Suite du Menteur* ne réussit pas[165].

L'hommage du poète à l'acteur-vedette, Jodelet est insistant. Ce thème encore regorge d'allusions diverses. On retrouve l'habit « rouge et vert » qui faisait ressembler Julien Bedeau à un perroquet, et son célèbre « ton de voix » nasillard (v. 218, 226, 249), puis un portrait complet du farceur (v. 281-8), que les enfants poursuivent dans la rue (300-6), avec rappel au vers 1511.

Corneille a intégré une large expérience de l'exécution comique. Il lui arrive, soit d'appuyer sur la description d'un jeu de physionomie, dont la mise au point vient d'être confiée à l'acteur (v. 888-92, commentant

[164] On pourrait rapporter au défi que représenta ce travail pour le poète le propos anecdotique que lui attribue le *Menagiana* : « M. Rotrou et moi, nous ferions subsister des saltimbanques ». Ce mot de *saltimbanques*, qui convient à propos des ouvrages de Rotrou, étonnerait si l'on voulait l'appliquer en n'importe quelle phase de l'invention cornélienne. Je compterais deux possibilités : *l'Illusion comique*, peut-être, mais plutôt *la Suite du Menteur*.

[165] Jugement qu'il faut néanmoins nuancer. Corneille précise, dans l'examen que la pièce fut reprise, « quatre ou cinq ans » plus tard, avec un certain succès. La publication, de son côté, dut n'être pas trop malheureuse, puisque, toujours selon le poète, les vers 1221 à 1234 furent bientôt appris par cœur par les gens cultivés. Mais, pour ce qui est du jugement de la postérité, je crois qu'à quelques exceptions près, il s'est rangé paresseusement sous le verdict initial.

873 à 7[166]), soit même de laisser sibylline une réplique (deuxième hémistiche 1107), qu'illustrera la mimique de l'acteur. Le raisonnement un peu long de Philiste, préparant le dénouement, avec son espèce de refrain (« rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir »), ne se comprend qu'appuyé d'une forte exhibition d'acteur.

Mais la manifestation la plus surprenante de l'espèce de conversion de notre poète, se remarque dans deux entorses considérables aux principes dramatiques les plus ancrés dans sa pratique. D'une part, Corneille admet les scènes entre domestiques (pour lesquelles il n'avait, dans le principe, que du blâme : « valets bouffons », « plaisants à gages »). Ici, elles occuperont un total de 112 vers (207-49, 753-9, 1581-1644). D'autre part, il s'autorise la facilité des *a parte*. Dans *le Menteur*, nous avons vu de nombreux *a parte*, mais ils servaient avec rigueur à constituer une compartimentation technique très particulière, tenant à l'essence de l'inspiration. Ici, ce sont des *a parte* banals, de ceux que Corneille a coutume de s'interdire absolument, estimant qu'ils nuisent à un authentique échange théâtral. Lope de Vega en usait, et parfois sans modération aucune. Corneille, en le traduisant, ne s'est pas donné la peine de les éviter. C'est la seule fois qu'il le fait, dans toute son œuvre[167].

Dorante ayant été surpris à côté d'un homme qu'on vient de tuer en duel, est emprisonné. Le véritable meurtrier demande à sa sœur, Mélisse, d'envoyer de l'argent à l'inconnu saisi à sa place. Elle s'engage au point de devenir amoureuse de celui-ci, sans le voir, et il lui rend le même amour. Philiste, qui a tiré Dorante de prison, lui demande de s'entremettre pour lui gagner le cœur de Mélisse. Dorante, pris entre son amour et la gratitude de l'homme d'honneur, décide de s'effacer. Mélisse s'explique en présence de Philiste. Celui-ci se désiste et réunit les amants.

La trame de la pièce française est identique à celle de la pièce espagnole, bien que moins riche dans le détail. Il y a deux différences de climat très notables, dans deux circonstances séparées. La première concerne les visites de Leonarda (Mélisse) dans la prison. Deux visites successives chez l'Espagnol, la deuxième étant expliquée par le fait que l'entretien nocturne, à la fenêtre, prévu un moment, n'a pas pu se prolonger. Lors de la première visite, Leonarda n'a pas consenti à ôter le voile qui dissimule son visage ; à la seconde, elle laisse Don Juan le lui ôter. Corneille, ayant pris soin d'étoffer un peu l'entretien à la fenêtre, n'a pas eu besoin de la seconde

[166] Ceci néanmoins ne laisse pas d'être emprunté à l'Espagnol.

[167] Cliton critique à voix basse Dorante, et, plus loin, la complicité de Lyse et de Mélisse, Cléandre tremble, à part soi, que Dorante ne le reconnaisse pour le meurtrier, Dorante, de même, le reconnaît à part soi, Cliton subodore la rivalité de Philiste et Dorante, ce dernier recompte *in petto* ses mensonges.

visite, et dans celle qu'il a conservée, c'est la jeune fille qui se découvre elle-même (gestuelle venant du *Renegado*[168]). Dans les deux cas, l'amant s'émerveille, mais le style de l'Espagnol est très exalté.

Deuxième circonstance, dans la phase finale, la construction de l'action est méconnaissable. Avec un couple d'amants secondaires, l'enchevêtrement de démarches divergentes, élans désespérées, rivalités, informations tardives, départs, poursuites… occupe, dans l'Espagnol, toute la troisième et dernière journée (35%), cependant que la pièce française, dans un climat ordonné, pathétique et raisonneur, n'y consacre que le cinquième acte (20%). La trame psychologique reste la même. Cependant le charme débridé, la souplesse narrative, et les épanchements poétiques de Lope, sont délaissés au profit d'une présentation plus concise et raisonnable[169]. Tellement que, dans l'examen, Corneille avoue : « le cinquième acte est trop sérieux ».

L'amour, dans *la Suite du Menteur*, revêt une certaine folie, que l'on n'aurait pas attendue du pinceau qui a dessiné Sabine et Pauline. Mélisse sort à peine de l'adolescence. La pièce espagnole précisait son âge : moins de quinze ans (v. 929). Elle aime pour aimer, et Corneille emprunte à Lope de Vega une action dans laquelle aucune règle ne fait directement obstacle à cet amour, qui sera scellé au dénouement. Cette surprise doit être creusée.

Bien loin de ressembler aux épouses de la période précédente, Mélisse est sœur de Chimène, le tragique mis à part. Nous avons vu Corneille rechercher prudemment et progressivement, de *la Veuve* (de *Mélite* même) à *la Place Royale*, une sincérité de l'amour, et, dans le flamboiement du *Cid*, oser le peindre, non pas comme le plus agréable des passe-temps, mais comme le moteur de la destinée généreuse. Le personnage de Chimène respire la transgression. Elle veut l'amour, coûte que coûte.

Scudéry veille. Ou plutôt, vexé de par ailleurs, il fait de cet enthousiasme féministe de Corneille son cheval de bataille. Empêché par l'ingérence politique dans cette querelle professionnelle, Corneille se tait, et change de cap.

Entre *le Cid* et *Pompée*, on a vu Scudéry, dans son *Amour tyrannique*, opposer à Chimène le portrait en pied d'une épouse niaisement fidèle ; il faudra qu'à l'instar de cette Ormène, les tragédies destinées à faire plaisir à Richelieu prennent en charge (entre autres passions) une sage exaltation de

[168] Nous l'avons notée dans le cours de nos remarques sur *Polyeucte*.

[169] Camille Pitollet, que nous avons rencontré comme éditeur, modérément anti-cornélien, des *Mocedades del Cid*, avait procuré, assez longtemps auparavant, une édition d'*Amar sin saber a quien*, très copieusement annotée, tout aussi mal informée à propos de Corneille. Si l'on veut bien comprendre ce que fut une transposition dans l'esprit du classicisme naissant, et accepter cet esprit, avec sa belle richesse, il ne reste qu'un point un peu épineux pour goûter *la Suite du Menteur*, qui est le sérieux du cinquième acte. Je crois, pour ma part, comme je l'ai suggéré ci-dessus, que la réception de ce passage dépend de la mise en scène.

l'amour conjugal. On ne se plaint pas que cela nous ait valu Sabine et Pauline. Ni que le poète, par ces analyses de l'amour durable, et par son adresse à lui conserver une fraîcheur puissamment originale, se soit, en quelque sorte, confirmé dans ce qui sera, au long de son œuvre, une quête passionnée de la sincérité réciproque.

Mais cela n'empêche pas qu'il puisse ressentir qu'il a indignement délaissé Chimène. Un peu comme Galilée, condamné à jurer qu'Elle (la terre) ne tourne pas autour du soleil, il a, sous pression abusive, enfoui l'intuition qu'il porte en lui. Camille, qui revendiquait, après Chimène, les droits de l'amour, allant jusqu'à blasphémer, était punie de mort. Émilie, qui se croyait forte de son amour, dominée par la conversion d'Auguste, reniait son indépendance. Pauline, entre deux amours, choisissait celui qui n'était pas né librement.

Qu'on lui permette de mimer le pauvre astronome victime de son savoir, et de concevoir comment, à peu près libéré par sa gloire dramatique, il va se risquer maintenant à réhabiliter l'héroïne : « Et pourtant… » (pour lui donner les mots que l'on attribue à Galilée), Chimène était simplement une femme, et le prix de la femme (même si les féministes d'aujourd'hui veulent parfois nous ôter jusqu'à ce droit de les admirer), c'est d'incarner l'élan de l'amour. Il ne rétablit pas à moitié. Mélisse va plus loin que Chimène. Elle aime l'amour. Elle anticipe l'existence de l'amant. Elle le sait : « l'amour a des ailes » (v. 1486).

Le genre comique donne plus de licence que la tragicomédie passionnelle. Il permet d'esquisser un statut pour la fiction. Mélite, Clarice, Célidée, Angélique, Isabelle, et jusqu'à Chimène, demeuraient dans le réel. *La Suite du Menteur* est en partie féérique. Les modèles étrangers, Donusa, du *Renegado*, Leonarda, d'*Amar sin saber a quien*, réveillent le petit dieu.

Mais la fiction, pour Corneille, ne sera jamais gratuite, et c'est là sans doute la raison pour laquelle il a accusé l'obstacle du cinquième acte. Ce qui n'était, chez Lope de Vega, que débordement d'action, devient chez lui un débat sérieux. Dorante ne sera pas Roméo.

Retenons que c'est le portrait de Mélisse qui incarne l'essentiel. Elle n'a pas d'autre raison d'être que de s'élancer, et même, auparavant, de savoir si sa beauté et son « mérite » vont rencontrer un regard. C'est pure folie. Sans le nier, elle n'en a cure. Lyse lui montre qu'elle éprouve pour Philiste un « dégoût de [sa] retenue », et pour Dorante, cherche avec soin son amour « parce qu'il est de loin ». En dépit de ces illusions, il s'agira tout simplement des « ordres du Ciel ».

L'action se passe non loin du pays des bergers de l'*Astrée*, dont Lyse se vante de descendre. Le choix de Lyon est, certes, inattendu, mais il pourrait être dû à ce contexte littéraire. Tout en offrant un cadre de comédie urbaine, Lyon appartient à ce pays rêvé ; c'en est la ville capitale.

La tirade de Mélisse qui magnifie la coïncidence céleste (v. 1221-34), devint, au temps de Corneille, une espèce de classique de la galanterie

mondaine (même si telle sotte, qui n'était pas concernée, la prit pour elle[170]) !

Dorante se fait scrupule de manquer à une gratitude honorable, conforme au savoir-vivre de tous les jours, qui l'obligerait à répondre au bienfait reçu de Philiste. Mais cela ne tient pas, en face de l'aérienne inclination de Mélisse. L'amour n'a rien à voir avec la morale. Il est prédilection individuelle. Philiste le comprend bien, et se désiste.

Une nouvelle fois, Corneille a réalisé une symbiose comparative des affections de jeunesse, au temps où elles s'épanouissent, amour, amitié, attachement fraternel. Il l'avait naguère dessinée systématiquement dans *Mélite* et dans *la Place Royale*. L'amour a le dessus.

CINQUIÈME ÉTAPE : « LIBÉRER L'EXPRESSION DRAMATIQUE » 1643-1645

« Celui qui faisait tant de peur à tout le monde va par sa mort laisser revivre l'ancienne liberté, et s'il n'en arrive autre avantage, on aura toujours celui d'avoir l'usage de la parole, qu'il avait fait perdre presque à tout le monde » (lettre d'Alexandre de Campion au duc de Vendôme, 6 décembre 1642).

Pompée et *la Suite du Menteur* font partie de ces retrouvailles avec la liberté de parole, tandis que *le Menteur* exalte la fonction du poète dramatique, artisan de cet usage. Trois ouvrages groupés présentent ainsi un panorama de la vocation retrouvée du poète. Revers de la médaille, il perd la pension de quinze cents livres, que lui assurait le Cardinal.

Nous voudrions souligner au passage un point que l'on néglige, et qui a de l'importance pour imaginer proprement l'existence du poète. Pendant un peu plus de vingt ans, il exerça une profession qui n'a rien à voir avec la création dramatique, et qui n'est pas une sinécure. Avocat du roi à l'Amirauté et aux Eaux et Forêts, il instruit des plaintes, des dossiers et des propositions administratives. E. Gosselin a publié un choix de ses travaux dans ce domaine, *Particularités de la vie judiciaire de Pierre Corneille* (15 pages ~ Rouen, E. Cagniard). Il serait souhaitable, nous semble-t-il, d'essayer de connaître plus largement cette activité.

Ses ressources connues, dans l'époque où nous sommes arrivés, se limitent donc au revenu de ses deux charges d'avocat du roi, et à ce qu'il peut tirer de la vente de ses pièces de théâtre. On perçoit dans son activité la préoccupation d'organiser sa carrière, en resserrant (nous l'avons vu) ses

[170] Dans ses *Mémoires*, la petite fille d'Henri le Grand, « Mademoiselle », l'applique à sa foucade en faveur de Lauzun, qui n'était pas un naïf. L'hérédité n'est pas une garantie.

liens avec le Théâtre du Marais, et en préparant un volume de l'édition collective de ses pièces, jusqu'à *l'Illusion comique*, qui paraîtra en 1644, orné du beau portrait dû à Michel Lasne. À la fin de 1643, vers le temps présumé de la représentation de *Pompée*, Mazarin sera conduit à lui accorder un subside[171] de cent pistoles. En octobre 1645, Louis XIV, âgé de 7 ans, lui commandera les « épigrammes » pour le prestigieux volume de propagande en faveur de la Régence, des *Triomphes de Louis le Juste*. Ce n'est, enfin, qu'en 1647, que viendra la belle commande de la tragédie à machines d'*Andromède*. Mazarin se sera persuadé qu'un grand spectacle français (toujours de propagande) sera mieux reçu que la manifestation, supposée exemplaire, de l'*Orfeo*, qu'il a fait venir de Rome peu auparavant.

Parmi les incertitudes économiques, toutefois, l'inspiration de Corneille se porte le mieux du monde.

Pompée paraissant avoir été ébauché (ainsi que je l'ai proposé dans mon *Inspiration de Corneille*, p. 279-85) au temps de la colère du *Cid*, sa mise au point en 1643, et la composition du *Menteur*, seraient peu éloignées, et leurs représentations, presque concomitantes : ainsi que nous l'avons dit, automne-hiver, pour les deux pièces[172].

La fonction du poète dans *le Menteur*, est savamment ludique. Dorante lui-même l'oppose, en un développement trop précis, aux racontars des « conteurs de nouvelles » (v. 362). Ne faut-il pas voir là une précaution ? Cela ne dit-il pas que Corneille, dans le portrait qu'il dresse de lui-même en auteur dramatique, veut nous avertir, à propos de son ouvrage voisin, *Pompée*, satire des turpitudes du monde politique, que nous ayons à nous garder d'y chercher un ou plusieurs tableaux de personnes identifiables ? La décision « Ma prose ni mes vers ne diront jamais rien [du fameux Cardinal] » recouvre évidemment l'intégralité des vers, y compris ceux du théâtre. Dorante ne navigue pas dans les eaux troubles de la rancœur ni de la calomnie.

Le triptyque (on n'emploiera pas ici le mot de trilogie, comme on a pu le faire pour la série précédente) de *Pompée*, *le Menteur*, et *la Suite du Menteur*, récapitule les orientations fondamentales retrouvées de l'entreprise dramatique. En premier lieu, Corneille renoue avec le regard critique sur la

[171] Le mot de « pension », qui suppose des versements réguliers, n'est attesté de manière précise, à propos de ce qu'il reçut de Mazarin, qu'en termes allusifs par Naudé, et cet argument ne paraît pas très sûr. Les commentateurs affirment, sans prudence excessive, que Corneille fut *pensionné* par ce ministre, qui, pourtant, « avait laissé se dégrader l'organisation du monde littéraire due à Richelieu » (G. Couton).

[172] Suivant d'assez près la datation de G. Couton (Pléiade, I, p. 1712, note & II, p. 1216) son trop de précision me semble fragile. Il est hasardeux d'affirmer que *Pompée* doive être repoussé jusqu'en novembre. Cela dépend en quel sens le poète a pris l'expression « dans le même *hiver* ». Un *hiver* de théâtre peut signifier la saison entière. Puis, de ce que Corneille pour caractériser *le Menteur*, utilise *Pompée* comme terme de comparaison, lors de la publication, on déduit qu'il parut sur la scène postérieurement à *Pompée*. Il y a matière à hésiter. Une quasi-simultanéité ne serait pas à exclure.

nature de la vie sociale. Ce fut naguère la société urbaine qui en fut la cible, c'est maintenant, après que son épreuve l'ait conduit dans ces parages, la société du pouvoir politique, avec les petitesses égoïstes qui minent ses prétentions, avec, pour le dire aussi brutalement que l'inspire *Pompée*, la mise à mort de l'idéal des libertés publiques. Non, Auguste n'existe pas.

Deuxième volet, il s'abandonne à sa joie de créateur dramatique. Un peu d'autodérision pimente le tableau : Dorante s'est trompé sur l'identité de Clarice.

Troisième volet, la fiction et l'utopie sont inhérentes à l'ouvrage de théâtre. La vraisemblance n'y est qu'autant qu'elle aide à tromper. Ce que les spectateurs veulent, c'est au contraire une connivence avec leur rêve, qui est rêve d'amour. S'il ne s'agissait que d'analyser l'amour, les philosophes et les prédicateurs le feraient fort bien. Mais il s'avère que cet irrépressible élan et le dépassement qui l'emporte, ne se vivent pas sans rêve, et c'est cette nourriture essentielle qui réclame le truchement de la fiction.

Épîtres des *Menteurs*

fin octobre 1644 et fin septembre 1645

L'hypothèse que les épîtres dédicatoires dont les destinataires ne sont pas nommés, soient « fictives », n'est pas à retenir. Ces épîtres fourmillent de menues apostrophes et allusions personnelles, qui seraient bien oiseuses, si elles devaient tomber dans le vide ! Il est beaucoup plus vraisemblable de supposer que ces lettres sont de nature privée, adressées à des personnages sans notoriété, amis de l'auteur, qui existent physiquement. On ne voit pas pourquoi, en effet, il faudrait une *épître*, là où un *avis au lecteur* aurait sa place naturelle. Cette deuxième formule est familière à Corneille. On ne voit guère, non plus, chez d'autres auteurs, de cas où de telles épîtres en l'air, auraient été en usage, sans quelque mention plus ou moins discrète indiquant leur nature. Lorsque Du Ryer veut dédier son *Saül* à tout le monde, il dit exactement ce qui en est.

Dans l'œuvre de Corneille, on trouve huit épîtres de la sorte. Pour *l'Illusion comique* (à Mademoiselle M.F.D.R.), *Théodore* (à Monsieur L.P.C.B.), *Andromède* (à M.M.M.M.), des destinataires ont été proposés. Dans les deux derniers cas, les commentateurs récents sont d'accord qu'il et elles sont hautement invraisemblables[173].

[173] Pour la première des trois, André Stegmann a proposé Mademoiselle de Fontaine, belle-fille d'Alexandre de Campion. Cette proposition me semble vraisemblable. Il ne s'agirait que de satisfaire un caprice de jeune fille. La tolérance des fautes d'impression, qui lui est demandée, ne peut s'adresser qu'à une personne sans importance mondaine. Mais il faut lire les quatre majuscules d'une autre manière que ne le propose M. Stegmann. « Marie » me

J'ai, ou j'aurai, des propositions à faire à leur sujet. On a déjà vu que, pour *la Place Royale*, je propose Alexandre de Campion, pour *la Suivante*, ainsi que pour *Médée*, coup sur coup, le même Nicolas Gougenot (N. G. dans la suscription de la deuxième). Il reste les deux épîtres du *Menteur* et de *la Suite du Menteur*.

Ces deux épîtres forment une suite, comme le disent la fin de la première, ainsi que le début et la fin de la seconde. Leur contenu est, certes, général et (surtout pour la seconde) technique, mais l'hypothèse qui les déclarerait fictives, sans autre forme de procès, me semble paresseuse, comme je viens de le dire. On peut croire qu'elles s'adressent au public, mais plutôt que fictives, il existe sans doute quelque autre terme d'appréciation mitigé, qui pourrait être de mise à leur propos.

La première parle légèrement du problème professionnel de l'imitation poétique, et la deuxième traite en profondeur de théorie dramatique. Théorie fondée sur l'expérimentation, telle que (on le verra encore dans les *Discours* de 1660) Corneille souhaite l'opposer aux abstractions des doctes.

Or, en face des théories, considérées dans leur homogénéité, de Chapelain, de Mairet, de La Mesnardière, bientôt de l'abbé d'Aubignac, dont les arguments sont tous peu ou prou éloignés des circonstances concrètes du phénomène théâtral moderne, il existe un théoricien, parfaitement méconnu, certes, mais qui raisonne à partir du réel expérimental, et qui, de ce fait, est, plus que tout autre, digne d'attention. Cet authentique anthropologue de l'art dramatique, c'est Nicolas Gougenot. Il est pratiquement le seul avec qui l'on puisse converser sainement[174], et la déception de Corneille en face de l'incompréhension des doctes peut se donner le soulagement de privilégier son entretien.

Comme je l'ai redit, il y a un instant, la prise de contact avait eu lieu en septembre 1637, Gougenot ayant, au mois de juin, fait imprimer son *Discours à Cliton*, auquel l'épître de *la Suivante*, dans un large éventail de rappels internes, fait réponse. L'échange ne s'arrêta pas là. Corneille ayant été averti (nous ignorons comment) que Gougenot appréciait sa *Médée*, lui envoie de nouveau la dédicace de cette tragédie : à Monsieur P.T.N.G.[175]

Gougenot, dijonnais, est un contemporain de Hardy. Après la tourmente du *Cid*, et la dramatique évolution de l'art de Corneille, est-il, en 1643 ou 44,

semble invérifié, car je n'ai trouvé nulle part le prénom de l'intéressée. « D. R. » = *Des Revintes*, n'est pas possible, puisque son mariage n'eut lieu que deux ans après la dédicace. Reste « F », qui serait = *de Fontaine*. Pour « D. R. », on peut proposer *Dame Rouennaise*.

[174] « Converser sainement », c'est une option qui serait vivable tout autant avec Balzac... Mais si Balzac était concerné ici, Corneille le nommerait. On peut tenter de comprendre pourquoi aucune pièce du poète ne lui fut dédicacée. Il eût fallu passer par Chapelain, et ne pas oublier celui-ci dans la distribution. Peut-être aussi Corneille ne l'admirait-il pas inconditionnellement... Finalement, aucun confrère connu ne reçut de dédicace amicale.

[175] P.T. pourrait signifier *poète de théâtre*, comme je l'ai expliqué dans mes travaux sur Gougenot.

encore de ce monde ? On l'ignore. Corneille semble l'ignorer. Il aurait plus de 65 ans.

Dans le temps où il reprend pied sur son propre territoire, le poète souhaite (selon ce que je croirais) s'adresser à lui. Sans le dire expressément, il ne parle que des principales critiques que contenaient les *Sentiments de l'Académie*. Cette démarche serait la consolation qu'il se donne pour compenser les déconvenues essuyées du côté de ceux qui ont parlé de son travail poétique sans même en concevoir la nature.

La seule certitude apparente, néanmoins, c'est que ces deux épîtres reprennent la forme de suscription de l'épître de *la Suivante*, ce qui marquerait une régression dans la connaissance de l'interlocuteur. Son devenir actuel est perdu de vue : vivant, ou défunt identifié, cible familière, rare ami dans le métier. Gougenot, ou plutôt la trace laissée par son œuvre singulière, est un jalon persistant[176]. Et Corneille, chaque fois qu'il lui écrit, se détourne des importuns, comme il le disait sans aménité la première fois : « ceux qui n'approuvent pas [mes ouvrages] peuvent se dispenser d'y venir gagner la migraine ; ils épargneront de l'argent et me feront plaisir ».

Retenons la forte probabilité que N. G. soit l'interlocuteur. Il est question de répondre tardivement, après s'être muré dans un silence contraint, à quelques-unes des attaques contre *le Cid*. L'épître du *Menteur* évoque sans l'approfondir, sur le ton de la provocation, le faux problème du plagiat. Il faut rappeler ce qu'avait dit, contre Scudéry, l'auteur du *Souhait du Cid* :

> Ce n'est pas être voleur quand on laisse ce qu'on prend ; qui allume son flambeau à un autre, prenant le feu qu'il laisse, n'est pas estimé larron... ainsi je permets à Scudéry de dérober dans les bons livres, afin de faire quelque ouvrage meilleur que celui de ses remarques.

Corneille signale quatre de ses imitations, qu'il qualifie d'espagnoles, et en promet une cinquième (*la Suite du Menteur*, très prochainement sur scène). Il s'« en trouve bien », « soit qu'on fasse passer ceci pour un larcin ou pour un emprunt ». Cette déclaration est une simple boutade. On voit qu'elle ne nous apprend rien. La complicité du correspondant sert à mettre le public devant un rideau de fumée.

Corneille avait écrit naguère à Boisrobert qu'[il] répugne à découvrir « les secrets de plaire qu'[il] peut avoir découverts dans son art ». Nous avons entrevu, à propos du *Cid*, ou du *Menteur*, l'extrême recomposition des sujets. Les procédés d'imitation n'ont rien à voir avec la simple traduction et constituent une richesse cachée.

[176] La reconnaissance qu'il méritait commence, de nos jours, à devenir possible. Il appartient au premier dix-septième siècle, qui ne fut ni renaissant, ni baroque, ni préclassique, mais qui fut laboratoire de la langue, création de formes pleines, héritage de la société chevaleresque conscience sereinement humaniste ouverte aux forces montantes de la pensée.

Dans l'épître de *la Suite du Menteur*, écrite onze mois plus tard (septembre 1645), il réfute la position des *Sentiments de l'Académie*, touchant l'utilité du théâtre. Il reprendra presque à la lettre ce développement dans son premier *Discours* de 1660.

Le point essentiel en est que le jugement moral ne se trouve pas au sein de l'ouvrage, mais dans l'esprit du spectateur. Il peut arriver que l'auteur émette des opinions, récompense les bonnes actions, punisse les mauvaises. Son ouvrage néanmoins ne consiste pas en cela, mais en la peinture neutre (« naïve ») des actions, de quelque nature et valeur morale qu'elles soient[177]. Pour le fond, le développement ne dit rien de plus que ce que disait déjà la dédicace de *Médée* : « dans la poésie il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit ».

Mais la grande nouveauté, c'est que Corneille se résout maintenant à entreprendre l'étude savante des problèmes théoriques.

Malgré le retour sous sa plume de la belle association « Aristote et Horace », nous devons savoir distinguer l'un de l'autre. L'*Épître aux Pisons* d'Horace, connue sous le nom d'*Art poétique*, est une poésie de 475 vers, dont il connaît des passages par cœur, qu'il cite de mémoire en l'adaptant, ou en changeant par mégarde un vocable. Il y fait une allusion dès la préface de *Clitandre*, qui fut son premier écrit publié. Il lui emprunte l'unique épigraphe de toute son œuvre, placée en tête de *Cinna*. Il continuera à la citer, avec la même familiarité insistante, presque exagérée, jusque dans les *Discours* de 1660 et les *Examens*. Dans un avis au lecteur de sa première édition collective, ne trouvant aucun garant de la liaison des scènes, il impute celle-ci à trois petits mots qu'il attribue (en se trompant) à ce quasi-complice : « Ne quid hiet » (Que rien ne se détache). Dans l'examen de sa tragédie d'*Horace*, regrettant l'affaiblissement de la place dévolue à Sabine, au profit de Camille, en fin de drame, il appuie cette critique par un vers qui n'y est applicable que par extension. Cette affection pour le poète latin et pour son *Art poétique* montre qu'il n'a pas de prévention contre les théories. Point que confirme, si besoin, une phrase de l'avis au lecteur de *la Veuve*, en 1634 :

> La liberté... trop ordinaire sur le théâtre français [du temps et du lieu]... sent un peu trop son abandon, mésséant à toute sorte de poème, et particulièrement aux dramatiques, qui ont toujours été les plus réglés.

[177] Si *le Menteur* et sa *Suite* ont quelque chose en commun, ce n'est pourtant pas le mensonge. Il n'y a d'ailleurs de vrai mensonge ni dans l'une, ni dans l'autre de ces deux comédies. Mais elles ont bien un point commun, qui est l'amoralité, celle de la création, et celle de l'amour.

Mais la théorie d'Horace est expérimentale, et toujours marquée au coin d'un bon sens facilement compréhensible.

À l'inverse d'Horace, sa défiance à l'égard d'Aristote est très accusée, pendant une partie importante de sa carrière. Il est regrettable que l'érudition actuelle estime parfois pouvoir dédaigner, à moins qu'elle pousse ce dédain jusqu'à ne les connaître pas, certains témoignages parfaitement crédibles, desquels il résulte qu'il n'opéra une conversion vers la lecture studieuse du Philosophe, qu'après la grande vague de ses premières tragédies politiques, vraisemblablement après *Pompée*. Ceci est expliqué dans mon *Inspiration de Corneille,* p. 265 à 274.

Nous en aurions la trace ici : c'est dans l'épître de la *Suite du Menteur*, et jamais auparavant, qu'il déclare ostensiblement avoir scruté « tout son Art poétique », et comme il n'en disait encore rien dans la précédente, nous pouvons peut-être dater avec précision ce parcours, de l'année 1645.

On voit la raison de ce traitement différencié du poète et du philosophe. Le poète Horace offre un contact de première main. Ses vues sont pratiques. Ses idées sont éprouvées à l'aune de sa propre inspiration. S'il n'a pas écrit de drames, il parle néanmoins en praticien de la poésie. Aristote, au contraire, moins cité que ses commentateurs, n'est plus que le résultat d'une accumulation de gloses, et, de plus, ses analyses d'origine n'étaient que celles d'un penseur sans pratique. Ceci mérite des appréciations telles que celle qu'il envoyait à Scudéry dans sa lettre apologétique : « Vous vous êtes fait tout blanc d'Aristote », ou à Chapelain, en janvier 1639, à qui il « ne parle plus que de règles ou de choses qu'il eût pu répondre… mettant au reste Aristote entre les auteurs apocryphes lorsqu'il ne s'accommode pas à ses imaginations ». Signes d'un certain désintérêt.

Précisons qu'avant Aristote, en 1637 (selon les témoignages rappelés ci-dessus), il a abordé les *Poetices* de Scaliger. Le peu qu'il en dit dans l'épître de *la Suivante* ne montre pas qu'il les ait lues très religieusement, la plume à la main.

Il faut donc comprendre toute la nouveauté du sentiment qui l'anime, lorsqu'il se réfère à Aristote dans l'épître de *la Suite du Menteur*. Le jugement est bref, mais net : « Ce grand homme ». Il annonce l'éloge, grandiose, cette fois, qui prendra place, trois ans plus tard, dans l'avertissement du *Cid* :

> Ce grand homme a traité la poétique avec tant d'adresse et de jugement que les préceptes qu'il nous en a laissés sont de tous les temps et de tous les peuples… il a été droit aux mouvements de l'âme, dont la nature ne change point… et pour le reste, que les lieux et les temps peuvent changer, il l'a négligé…

On voit affleurer dans ce passage un programme : ne pas ramener Aristote (comme le font trop souvent les doctes) à des considérations

annexes, ou de détail. Le texte, que nous avons allégé pour le moment, annonce en pointillé la marche du *Discours de la Tragédie*, de 1660. Nous aurons à nous en souvenir, lorsque nous considèrerons les *Discours* et *Examens*.

Théodore après ou avant *Rodogune* ?

L'ordre des représentations de *Rodogune* (1644-45) et *Théodore* (début 1646) est établi d'une manière qui n'est pas très certaine. Cet ordre, assurément, est vraisemblable, mais il repose sur un seul témoignage, très laconique. Ainsi, Marty-Laveaux (T. IV, p. 400) note que Pellisson, quelques années après les faits, écrit dans l'*Histoire de l'Académie* :

> [Corneille] a composé jusques ici vingt-deux pièces de théâtre, qui sont : *Mélite… la Suite du Menteur, Rodogune, Théodore, Héraclius…*

On cite, pour corroborer cet ordre, la *Vie de Corneille* par Fontenelle, mais le témoignage de ce document est très discutable, sauf à oublier qu'il place *Mélite* en 1625, au lieu de fin 1629, ou encore *Othon* après *Agésilas*. Il est donc vain de dire que l'ordre retenu s'impose par une « tradition universellement admise ». Cette tradition n'est que le colportage routinier d'une donnée qui, au départ, était fragile.

Dans toutes les éditions collectives publiées du vivant de Corneille (1664, 1668 et 1682), à la seule exception de l'in-folio de 1663, *Théodore* précède *Rodogune*. Émile Picot a pensé expliquer « facilement » ce qu'il appelle une « transposition ». Son propos (*Bibliographie cornélienne*, p. 49) nous paraît cependant un peu trop riche de considérations d'une méticuleuse mercantilité, dont on ne voit pas que Corneille ait été coutumier. Nous ne pensons pas que, sous prétexte de rendre attrayante la physionomie de son deuxième volume, le poète soit jamais allé jusqu'à défigurer sa conviction personnelle ou sa sincérité face au public. Les raisons à produire, le cas échéant, mériteraient un peu plus de hauteur de vues.

Si, par ailleurs, l'on veut considérer que, la première fois qu'il avait fait une édition collective, Corneille avait pris soin de déclarer : « je vous les donne dans l'ordre que je les ai composé[e]s », le témoignage des éditions a du poids, et pourrait être opposé au simple *listing* de Pellisson.

Je crois en outre que nous pourrions supposer que *Théodore*, même si elle fut représentée après *Rodogune*, ait pu néanmoins être « composée » avant celle-ci. Il est très probable (bien que ce ne soit qu'une conjecture, qui s'éclairera ci-après) que la première idée de *Théodore* put se former dans la suite des représentations de *Polyeucte*. Il l'est encore, par ailleurs, que la