

Article

« L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme »

Christian Biet

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 39, 2006, p. 27-46.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041632ar>

DOI: 10.7202/041632ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Christian Biet
Université Paris x - Nanterre

L'éblouissant soleil ou le mythe du national- classicisme français. Lectures et représentations du « Grand Siècle » : Corneille et le national- classicisme

Il est étonnant de voir comment, ces derniers temps, à force de points de vue réputés exacts et formels, nous avons perdu l'habitude de considérer que les textes sont des enjeux non seulement pour les spectateurs, les metteurs en scène, les comédiens, mais aussi des enjeux pour les lecteurs. Nous avons perdu l'habitude de voir des critiques dits « sérieux » s'exprimer non sur la forme du texte, mais sur les systèmes axiologiques qu'il véhicule en fonction de la situation politique, philosophique, présente. Parfois, quelques critiques journalistiques se prennent à regretter que l'on monte tel texte de Shakespeare, au nom de l'opportunité et d'un supposé antisémitisme (*Le marchand de Venise*) ou d'applaudir à la modernité d'un texte redécouvert, ou nouvellement éclairé (*Tartuffe* de Mnouchkine)... Mais, à l'université, on prend de la distance, on rétablit, et l'on replace le texte en son contexte, pour dire que cette modernité n'existe pas ou que l'antisémitisme n'est pas là, ou qu'il est différent du nôtre et qu'alors on pensait *différemment*... En d'autres termes, on enterre, on contextualise, et surtout,

surtout, on formalise et l'on cherche à éclairer le texte en tant que machine générique, en tant que jeu formel, ce qui évite de penser ce qu'on peut en penser.

Le mot même de dramaturgie semble avoir changé de sens pour laisser place, dans le champ de la critique universitaire, à un travail de repérage, d'observation et de description des formes, dans une synchronie de bon aloi. Corneille ne pourrait donc s'expliquer que par la théorie dramatique de son époque, qu'en fonction des éléments disposés et des modifications structurelles qu'il imprime à la tragédie. De même, la dramaturgie d'une époque ne devrait être prise en compte qu'en fonction d'une théorie dramatique qui, parfois, n'est pas celle du dramaturge. Ainsi, d'Aubignac trancherait sur Corneille, ou parfois, les discours de Corneille, si rusés et si efficaces, seraient le seul moyen d'appréhender le fonctionnement de son propre théâtre, comme si la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* de Molière et Donneau de Visé était la seule pierre de touche de l'interprétation et de la description qu'on devrait faire de *Tartuffe*.

Bref, on a tendance, aujourd'hui, à s'enfermer dans une acception étroite et synchronique de la dramaturgie, dans une vue infiniment formelle de cette méthode, pour refuser d'une part un travail théorique sur la dramaturgie elle-même, excluant par là du champ de travail les théories formelles des critiques de la théorie du genre, et d'autre part un travail herméneutique sous le prétexte que l'herméneutique a dit « n'importe quoi » ces dernières années et a « tiré » les textes vers des interprétations fantaisistes. En d'autres termes, on a oublié qu'un texte est aussi constitué par ses lectures, que le théâtre est une forme essentiellement contradictoire, enfin que l'impact, la réception, et donc l'interprétation d'un spectacle dépend aussi du public qui le voit et l'apprécie.

Ainsi, toute prise en compte de la dramaturgie, au sens théâtral du terme, c'est-à-dire du système qui permet un passage entre le texte et la représentation, de l'appropriation et de l'actualisation (au sens où Vitez employait ce mot) serait illégitime, ce qui permettrait de renvoyer le théâtre comme il se joue maintenant à son statut de divertissement traître et/ou ignorant, et d'éviter de considérer les enjeux axiologiques, politiques, religieux et philosophiques d'une pièce sous le prétexte que cette considération ne serait ni légitime, ni exacte, ni même intéressante.

Or, malgré cette tendance à tuer le théâtre, ou à rendre les auteurs passés enfin morts, c'est-à-dire enterrés dans leur catafalque de papier, le livre, enfermés dans leur travail d'artisans formalistes et soumis à la seule méthode descriptive fondée sur une observation de la disposition dramatique telle que certains critiques du temps la formulaient, les pièces continuent d'être jouées, et de donner lieu à de multiples interprétations. Les dramaturges modernes continuent à interpréter, les metteurs en scène à trahir, à actualiser ou à

s'approprier les textes, les spectateurs continuent à voir dans les représentations autre chose que des formes du XVII^e siècle, à les plonger dans l'histoire contemporaine, et même à prendre parti en leur donnant un impact actuel. Et c'est très bien comme ça.

Dès lors, on considérera que Corneille, au théâtre, n'est pas seulement un auteur du XVII^e siècle, mais de tous les siècles, du XVII^e au XXI^e siècle, qu'il a été, et qu'il sera, interprété légitimement de manière différente et opposée, qu'il a servi, sert et servira, à autre chose qu'à dire qu'il a existé, il y a longtemps, un artisan de théâtre, entre les années 20 et les années 70 du XVII^e siècle.

Si Jean Vilar a profondément marqué la lecture et l'interprétation de Corneille, s'il a su donner du plaisir et intéresser le public des années 50 à un Corneille héroïque figurant la Résistance, puis à un Corneille baroque bien plus complexe, et si nous avons parfois le plaisir ou le désagrément de voir maintenant des tragédies de Corneille, ou si nous sommes encore *intéressés* à Corneille, c'est bien parce que le corpus cornélien fait toujours figure d'enjeu pour nous, et pas seulement parce qu'il a été pris dans des querelles, ou qu'il a subi les foudres de Scudéry ou résisté aux critiques de d'Aubignac. Non qu'il faille rayer d'un trait de plume l'histoire des querelles, ou les polémiques des années 1630-1660, c'est après tout notre métier que de les comprendre, et de les évaluer. Mais, qu'il faille prendre en compte que notre travail est aussi, et particulièrement en études théâtrales,

- d'une part de considérer la manière dont la dramaturgie s'articule aux interprétations possibles, telles qu'elles peuvent être supposées à partir de la disposition dramaturgique, et telles qu'elles ont été formulées à l'époque (ce qui peut être différent : si Corneille n'a peut-être pas pensé à Cinq-Mars en écrivant *Cinna* et en le faisant jouer en juillet 1640, les spectateurs ont pu le faire en hiver 1641, et si Corneille a repoussé la publication de *Cinna* à l'hiver 1641, après l'exécution de Cinq-Mars et la mort de Richelieu, c'est parce qu'il avait bien évidemment compris qu'une adéquation était possible);
- d'autre part de considérer la manière dont tel texte a été lu et peut être lu maintenant, en d'autres termes d'assurer le lien, le passage dramaturgique du texte à la scène présente, en fonction de notre réception (et pour les mises en scène de Corneille dans des périodes précédentes), de recomposer ce lien. Si Napoléon a vu dans *Cinna* une magnifique leçon de machiavélisme (l'acteur Monvel jouant un Auguste fort ambigu), c'est donc, d'une part que le texte peut y convier par sa complexité même (et particulièrement via le rôle de Livie que la scène impériale reprend et que la scène de la monarchie de Juillet fera à nouveau disparaître), et d'autre part parce qu'il a fait ce lien d'appropriation et d'actualisation dramaturgique en fonction du texte, de la manière dont il a été

joué et de la situation politique des années 1806. Si Vilar remet Corneille en scène dans les années 50, c'est à la fois en fonction de la redécouverte qu'il propose (des comédies parlant du théâtre et du *theatrum mundi*, comme les *comedias* espagnoles qu'il affectionne, une tragicomédie qui propose un jeune héros vaillant et généreux, une série de tragédies politiques ayant prise sur la situation contemporaine) et contre la manière dont Corneille avait été lu dans la première partie du XX^e siècle. Et si Vilar a du succès, c'est parce qu'il montre, par son interprétation, par sa dramaturgie (au sens moderne du terme) qu'on peut, et même qu'on doit, faire place nette, oublier le Corneille national et fasciste au profit d'un Corneille politique, complexe, pré-brehtien, dont la générosité a tout à voir avec celle du nouveau théâtre populaire.

Ainsi, pour mieux comprendre ce qu'est, non Corneille, mais « le Corneille » que nous lisons et que nous voyons aujourd'hui ou que nous verrons dans l'avenir, nous devons considérer le corpus cornélien comme un système feuilleté, une suite d'enjeux à partir d'un texte-matériau toujours lu, relu, re-présenté en fonction du temps qui l'approche. Autrement dit nous devons prendre conscience que la critique, comme la mise en scène, s'oppose en même temps qu'elle propose, commente en même temps qu'elle interprète, actualise en même temps qu'elle analyse.

Et si Corneille est ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire ces derniers temps une forme divertissante, ou un système défini par la mise en place artisanale d'un art dramatique, c'est que nous assistons à un mouvement critique de réaction contre un Corneille qui a été successivement annexé à des idéologies qui l'ont tiré vers des enjeux qui ne sont plus actuels. On pourrait même dire que c'est parce que ces enjeux ne sont plus actuels, ou plus à la mode, et qu'aucun enjeu massif n'est venu les remplacer, qu'on se tourne maintenant vers le vide de la mécanique dramatique. On peut le regretter, ou s'en féliciter, mais c'est ainsi.

Ainsi, le meilleur moyen, peut-être, de résister à cette mise en mécanique dramatique de Corneille, serait de faire le point, moment par moment, sur ce qu'il convient d'appeler la critique « idéologique », pour en évaluer non seulement le fonctionnement, mais aussi pour comprendre ce qui, dans le corpus cornélien, répond à une poétique idéologique, *ce qui, dans l'ordonnance du texte et dans ses manifestations formelles, laisse place à une si grande diversité d'interprétations, et qui est la complexité, l'ambiguïté, la mise en œuvre d'un théâtre de la contradiction, à valeur éminemment épique* (au sens brehtien du terme) qui fait que dans ce corpus, il y a suffisamment de *jeu*, justement, pour qu'on l'interprète en fonction de prérequis ou de présupposés idéologiques.

Car la question n'est pas de censurer les auteurs qui l'interprètent (au nom de quoi le ferait-on?), mais de saisir ce qui, dans le texte cornélien, permet que, en l'espèce, puisque c'est de cette période que je vais parler, le Corneille de 1938-1944 soit différent du Corneille de 1950. Et en saisissant les éléments qui permettent ce jeu interprétatif, on pourra, je pense, mieux comprendre la poétique inhérente au texte, le principe qui le rend disponible à l'idéologie, qui est, je crois, la disposition essentiellement théâtrale du principe de contradiction, du rapport entre l'ordre et le désordre, de l'affrontement des ordres, de la disposition théâtralisée d'une logique difficile à résoudre, bref de la mise en scène de questions plus que de la mise en tableau de réponses harmonieuses.

C'est pourquoi dans ce panorama, j'essaierai simultanément d'analyser les moments, les séquences et les dispositifs idéologiques qui « tirent » Corneille vers telle ou telle interprétation, et de comprendre à partir de quoi ces effets idéologiques sont possibles, à partir de quel processus, souvent analogique, parfois saisi dans le fonctionnement même de l'œuvre dramatique.

L'idée est donc de montrer que la lecture de Corneille produit une série de « Corneille », une série d'images construites sur une somme d'enjeux variant au cours des temps, à la fois dans la critique et dans les mises en scène. Ainsi, durant le XX^e siècle, la lecture de Corneille s'est modifiée, a su happer des motifs venus de Péguy (Jeanne d'Arc et Corneille), puis de Jean Schlumberger (Corneille jeune galant, sorte d'image de Drieu ou de Schlumberger lui-même en leur temps), pour constituer chez Brasillach un auteur fasciste idéal et un auteur qui, par sa complexité, échappe néanmoins à une analyse simplifiante fasciste, et enfin, dans le triste *Corneille et notre France* d'André Delacour, 1944, Corneille en vient à figurer la terre de France, la patrie, le travail, la famille, et à perdre toute sa vigueur par une sorte d'écrasement des complexités au nom de la France pétainiste.

Ainsi, que ne cesse-t-on de dire sur Corneille durant la première partie du XX^e siècle? Que, incessamment, il doit être redécouvert, qu'il ne doit pas mourir, qu'il doit revivre, là est la constante, comme s'il s'agissait de réveiller un mort, mort de trop de pédagogie et de trop de traditions établies. Relire, réinterpréter, revisiter Corneille, donc, et ce faisant, l'engager, l'enrôler, en utilisant les éléments biographiques, géographiques, les éléments tenant à la manifestation du personnage et à son impact, et plus rarement les éléments formels, disponibles dans les pièces.

Corneille, c'est donc d'abord un homme, un Français, un Normand, un bourgeois, un père de famille et un bon catholique : bon père, bon mari, bon citoyen, chrétien de province avant tout. Corneille, c'est aussi un natif de Rouen, là où Jeanne d'Arc a été

brûlée : première analogie. Corneille et Jeanne sont, d'une certaine manière, voisins, et voisins en tout, en particulier en matière nationale, d'où une interprétation des textes comme sursauts héroïques. En outre Corneille et Jeanne sont chrétiens, infiniment : l'une sauve la France au nom du roi et de Dieu, l'autre écrit pour la France et met en vers *L'imitation de Jésus-Christ*. Corneille, donc, c'est celui qui sait prier Dieu, et celui qui sait construire des héros : Français comme lui, énergiques comme Jeanne, mâles et brillants, comme un soldat doit être. Mais, on le verra, Corneille est aussi un joueur, car il a été jeune et a composé des comédies, une sorte de dilettante brillant, encore, mais d'une autre manière, un dandy façon Drieu, apte à faire sourire ironique.

Critique universitaire, critique militaire et biographie bleu horizon

Après Desjardins, et avant Péguy, sur lesquels nous reviendrons dans un autre travail – et qui sont plus connus –, vient la référence universitaire et pédagogique : Gustave Lanson, *Corneille*, « l'influence de Corneille » (1905 : chap. X).

Comme toutes les grandes œuvres littéraires, ou en tout cas comme les plus grandes, la tragédie cornélienne peut se regarder de deux points de vue, comme capable de deux influences. Réalisant une certaine idée du poème dramatique, elle peut dans une certaine mesure déterminer la forme du genre et l'imposer aux poètes qui viendront plus tard. Réalisant une certaine idée de l'homme et de la vie, elle peut aussi dans une certaine mesure imposer aux hommes qui viendront un certain jugement sur notre nature et leur fournir un certain modèle de perfection. Elle peut donc exercer une action ou littéraire, ou morale et sociale (p. 187).

De ce qui était l'image d'une réalité actuelle, effet d'une curiosité psychologique, on fera de simples ficelles, des machines théâtrales. Ainsi on doit à Corneille un de ces *poncifs* qui nous font haïr la tragédie pseudo-classique : c'est le malheur de tous les inventeurs littéraires (p. 190).

On n'a jamais eu de doute sur l'influence que Corneille peut exercer : sa tragédie est une école de grandeur d'âme. Elle fait aspirer aux grands efforts, aux passions nobles, aux sacrifices héroïques. Jamais le sentiment public n'a varié là-dessus (p. 193). [...] [mais] les héros de Corneille n'agissent pas toujours en honnêtes gens, selon la simple et certaine vertu (p. 195), ainsi Corneille ne nous exprime pas la vertu, mais la volonté (p. 196).

Et voilà pourquoi l'opinion traditionnelle sur la valeur de son théâtre est vraie. Le peuple ne s'y trompe pas : Corneille est un maître de grandeur morale. Le peuple sait toujours séparer la leçon du plaisir, et la hauteur de l'inspiration de l'adresse des conceptions scéniques. Il sait bien que Chimène épouse Rodrigue, mais il sait aussi que ce n'est pas là un dénouement d'intrigue théâtrale; l'impression qu'il retient, l'impression morale et saine, c'est celle de l'effort des amants contre l'amour (p. 204).

Après la mise en place de cette première image, faite de grandeur et de complexité, et qui tient compte des lectures simples qu'on souhaite faire de Corneille tout autant que des textes eux-mêmes, plus ambigus, la référence nationaliste, elle, doit trancher et confondre le grand auteur et la grande nation. Paul Déroulède, dans sa *Conférence sur Corneille et son œuvre* (1911), sonne donc la charge. Face au tendre et divin Racine (qui prononce emblématiquement son éloge à l'Académie en 1685), il y a donc Corneille, le rouennais, le Français, bien moins courtisan que Racine, jésuite de pensée, cohérent dans sa vie réservée et vertueuse (malgré quelques frasques de jeune homme). Bon bourgeois de Rouen – dont la maison est proche de la place où Jeanne d'Arc est morte, ce qui dit tout! –, bon mari, bon père, bon citoyen, bon poète national et chrétien, bon ouvrier-artisan, « bénédiction de l'art dramatique » (p. 30), Pierre Corneille, pour Déroulède, est aussi celui qui a donné des fils patriotes, dont l'un est mort pour la France (p. 91) et, dans son œuvre, des images patriotiques (le vieil Horace, p. 47), politiques, religieuses sur lesquelles la France peut s'appuyer pour fonder son unité. Sa carrière est ainsi celle d'un jeune homme viril qui sait faire des coups de force (*Mélite*), batailler pour le langage français, la passion pure, le courage sublime, le sacrifice héroïque (*Le Cid*), puis devenir le grand nationaliste chrétien d'*Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, avant de fournir un point d'orgue dans son *Imitation de Jésus-Christ*. Enfin, c'est le premier critique de théâtre. En cela, il est l'homme rigoureux et croyant qui a toute légitimité pour figurer comme l'un des fondateurs de l'unité nationale.

L'image de Corneille comme élément fondateur de l'unité de la nation sera maintes fois reprise, on le sait, mais elle apparaît comme extrêmement déterminante dans la biographie érudite engagée qui sera, pour les auteurs de l'entre-deux-guerres, la référence majeure en termes historiques. C'est le *Pierre Corneille* d'Auguste Dorchain, ouvrage publié chez Garnier Frères, dont la composition est ostensiblement datée « décembre 1916-mars 1918 » et qui paraît juste avant la victoire de 1918. Corneille figure alors l'un des instruments de la revanche et la vie de Corneille symbolise la vie française : une vie de combats où les Français marchent à côté de leurs grands héros dans l'enthousiasme, vers le sublime, non sans un frisson sacré...

Corneille y intervient dans les tranchées. Entre l'urgence nationale et le travail érudit, Dorchain retrace ainsi une sorte de pèlerinage dans les œuvres complètes de l'auteur national, qui permet de parcourir, recueilli et fier, l'itinéraire d'un homme et d'une œuvre de combat. Jeune homme indigné et généreux, homme mûr nationaliste et chrétien, Corneille est l'image de l'autorité française et de son universalité (il fait bien mieux que ses modèles espagnols, n'en déplaise aux critiques allemands, p. 172-173). Là encore, *Horace* est privilégié : c'est notre « première pièce patriotique ». Dorchain rappelle qu'elle a été jouée à la Comédie-Française après la victoire de la Marne (p. 204) et qu'elle a eu ce talent mobilisateur qu'aucune œuvre moderne n'a pu concurrencer...

L'extrême fin de cette biographie de combat, écrite dans un rapport analogique étroit à la situation française et jouant systématiquement de l'adéquation des lecteurs aux héros cornéliens et de leur identification à l'icône nationale que le grand auteur français fournit lui-même, est parfaitement éclairante :

Les héros de Corneille, fût-ce dans les plus noires conjonctures, ne sont point tristes, ou ne savent point le demeurer longtemps. Aussitôt qu'apparaît en eux la tristesse, ils l'examinent, ils la pèsent, ils la subliment, et voilà que, purifiée et allégée, elle se transfigure et s'exalte en une héroïque allégresse :

Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie!

s'écrit la Sabine d'*Horace*, en songeant que, quoi qu'il puisse advenir, au-dessus de son propre deuil, quelque chose d'illustre et d'heureux en rejaillira sur sa maison et sur sa ville. – Ainsi tel humble soldat des Citations à l'Ordre d'hier : « ... mortellement blessé » dit le texte, « est tombé en criant : *Vive la France! je meurs pour elle, je suis content!* » a expiré en essayant de chanter *La Marseillaise*. »

Vous voyez bien que c'est la même âme, et que, d'être joyeusement héroïque, l'âme de Corneille est plus française, l'âme de la France plus cornélienne.

Arrivé au terme de ce travail, ce n'est pas sans regret que je m'en sépare; mais dans un temps où chacun s'efforce de servir, où, quand ils ne peuvent davantage, ceux dont écrire est la vocation veulent, de leur mieux, « suppléer par la plume au défaut de l'épée », s'il m'était permis de croire que ces pages iront allumer ou aviver en des cœurs la religion de Corneille, je penserais n'avoir pas été, moi non plus, tout à fait inutile à la Patrie. Décembre 1916-Janvier 1918 (p. 502).

Les paramètres essentiels du mythe nationaliste sont là, disponibles à tout lecteur combattant. Certes, le protocole varie : à l'étude littéraire systématique (Lanson), on préfère la biographie (Dorchain) ou la promenade éclairée sous forme de conférence (Déroulède), et l'on travaille à inclure le point de vue de l'auteur dans son propre texte. La justification de ce procédé, qui diffère largement de celui de Lanson, repose sur le fait que l'auteur apparaît comme convoqué, mobilisé, impliqué par Corneille lui-même et par les héros de son œuvre. Si bien que Déroulède et Dorchain n'interviennent qu'à titre d'élève par rapport à un modèle, ou de pèlerin suivant pas à pas l'ombre de l'auteur dans les lieux symboliques et français (Rouen, marqué par Jeanne et Pierre), à travers les textes appris par cœur et considérés comme déterminants pour la vie de tout bon patriote. Et systématiquement reviennent, comme les fondations de l'image nationale-classique cornélienne, les mêmes éléments : l'homme, le Français-bon-Normand, le mari, le père, le citoyen chrétien, et l'œuvre vivante, jeune, puis mûre, nationale et chrétienne.

Mais avant tout, les auteurs insistent sur le fait que Corneille est aimé du peuple et utile au peuple et à la France par les leçons de volonté qu'il donne. En cela, il figure authentiquement les valeurs d'un classicisme national et lui fournit les armes propres à son combat.

De l'énergie du jeune auteur comique à la vigueur fasciste du dramaturge tragique

Cependant, puisqu'il faut que Corneille vive, il faut aussi qu'il parle sur les grandes options idéologiques de son temps. Et comme le classicisme national a vaincu en 1918, et qu'il apparaît comme figé à certains, pris dans les catégories qui ont servi à son édification et qui, de fait, ont vieilli, il faut actualiser le mythe, et faire en sorte que le classicisme soit plus séduisant. Parallèlement, les « intellectuels » non universitaires des années 30, les hommes de l'édition et des revues, commencent à s'exprimer sur le terrain littéraire et s'attribuent le droit d'écrire sur les auteurs topiques, lorsque c'est dans leur intérêt de le faire et lorsqu'ils y trouvent de quoi soutenir leurs idées. C'est ainsi que Corneille, à nouveau, fait figure d'enjeu.

Jean Schlumberger, évidemment dans la *Nouvelle revue française* (*NRF*) de Gaston Gallimard, transforme l'image de Corneille en la faisant dévier : du classicisme et de l'indifférence qu'il note à propos du classicisme vieux et universitaire, voire scolaire, à la jeunesse et à la vitalité qu'on ne nomme pas encore baroque, de l'étude à la promenade anthologique, de l'écriture érudite à l'approche lyrique. Il s'agit de donner du plaisir à lire Corneille, de le rendre vivant, c'est-à-dire moderne. Ainsi, Schlumberger ne prendra pas tout de l'auteur, il en privilégiera certains traits pour le sauver du « gouffre d'indifférence » dans lequel il est en 1936, il conviera lui aussi son lecteur à une promenade à travers Corneille, comme Déroulède, à ceci près que ce trajet n'a rien de martial ni de claironnant, n'est plus national comme il n'est plus revenchard : il est tout en distance, dilettante en apparence, dandy, un peu, et centré sur le plaisir qu'un intellectuel du temps peut ressentir à la lecture de ce « nouveau Corneille ».

Dans *Plaisir à Corneille* (1936), Jean Schlumberger a parfaitement conscience qu'il écrit en temps de crise, à un tournant de l'Histoire et à un moment où le goût littéraire change : pour lui, le temps de Corneille va vite venir, les lecteurs vont se détourner des voluptés délicates, de Racine en un mot, pour aller vers des directives, vers la vitalité la plus forte, parce que les événements sont, comme il le dit, sévères. Mais, cette fois, ce ne sera pas vers un Corneille intimidant, sublime, classique qu'on se tournera, mais vers ce qu'il porte en lui de dynamique et d'énergique. En une formule, après qu'on a admiré l'essoufflement de Proust on en vient à apprécier le souffle de vitalité que Corneille a introduit dans son œuvre.

Dès lors, il s'agit, encore une fois, de relire le grand auteur, certes par plaisir, en dilettante du goût, en dandy lyrique de la *NRF*, mais aussi en cherchant la jeunesse, la virtuosité, la sensualité des mots et du style, dans le « romantisme baroque de *Mélite*, la *sturm und drang period* de *Clitandre*, la splendeur verbale de *Médée* ». Ainsi, après avoir

enfin parcouru les comédies si longtemps laissées pour compte, on en arrivera au *Cid* ardent, dru, à ce frémissement qui vient de l'Espagne et du peuple, et l'on pourra imaginer ce que la scène pourrait rendre de tout cela, si les comédiens étaient moins respectueux, moins pompeux. *Le Cid*, pour Schlumberger, vaut comme dernier moment de l'adolescence, du jeu et de la fougue. Et si l'auteur de *Plaisir à Corneille* convient du fait que les tragédies suivantes quittent leur côté Delacroix pour préfigurer les sculptures de Rude, il dit aussi que toujours la force et la fantaisie du poète l'entraîneront à inventer des formes. Ainsi, plutôt que de sombrer avec Corneille dans le désespoir de *Suréna*, il faut, selon Schlumberger, voir la diversité, s'arrêter sur l'humour, l'ironie, la complémentarité des poèmes galants et de *L'imitation*, puisqu'un poète chrétien, pourvu qu'il soit infiniment ouvert et tolérant, peut être à la fois, dévot et mondain.

C'est donc ici, avec Schlumberger, une nouvelle image qui naît, celle d'un Corneille jeune, énergique, plein de sève, débordant, qui soutient les positions vitales de la civilisation face aux vagues de barbarie et qui sait les aménager par une poésie simple et forte de la parole humaine. C'est pourquoi Schlumberger, en les indiquant, veut fermer les yeux sur la pompe, sur la grandiloquence insupportable, sur les draperies et les drapés, afin que tout aille « au profit du génie ». Après avoir commencé comme un Drieu, Corneille est donc devenu un Hugo et un Claudel, rejetant la barbarie, la révolution surréaliste, le doute absolu et la crise de la conscience européenne, puisqu'il est, authentiquement, la jeunesse poétique et la puissance du verbe. C'est là, du moins, ce que lui reconnaît l'homme de goût, le dilettante qui peine à trouver en son temps les marques d'une énergie vivante capable de sauver une civilisation qui s'étiole.

On le voit, la démonstration, rédigée tout en distance, est ambiguë et fragile puisqu'elle s'écarte simultanément et ostensiblement des modes, de la nation classique, comme de tout radicalisme, mais « invente » l'énergie du jeune homme, sa violence aussi, en notant qu'elle reste contenue. Baroque, romantique, claudélien, Corneille s'inscrit contre Proust, contre l'essoufflement, et modifie l'admirable classique pour le rendre moderne.

Il suffira hélas à Robert Brasillach, deux ans plus tard (1938), de reprendre le trait fondamental de l'énergie jeune et puissante, pour faire de Corneille le prototype du grand auteur fasciste. Brasillach, en effet, réussit le tour de force, dans la biographie littéraire qu'il écrit, de réintégrer au sein de l'image de l'énergie toutes les catégories de la modernité et de l'héroïsme national et viril, et tous les critiques prestigieux qui donnent une pleine légitimité à sa démonstration, de Péguy à Lanson, de Desjardins à Dorchain. Mais, peut-être parce qu'il lui doit trop, et certainement parce qu'il n'est pas de son camp, il ne citera pas Schlumberger. Pourtant, il lui emprunte l'intelligence, une certaine ambiguïté et une

certaine distance. Car Brasillach ne fait pas seulement de Corneille un modèle d'écrivain fasciste, mais aussi un être aux divers reflets, « notre Shakespeare »... On le voit, Corneille résiste à l'embrigadement, Brasillach s'en rend parfaitement compte lorsqu'il veut l'insérer dans l'actualité. Passant avec brio des références cinématographiques à l'option idéologique fasciste, Brasillach pare donc l'auteur d'*Horace* d'un lexique terriblement cohérent : « volonté, énergie, ressource de l'écorché, civilisation, virilité, héroïsme national », les premiers héros des tragédies de Corneille font ainsi le salut au Duce ou à Hitler. On comprendra ainsi l'émerveillement de Mussolini à Rome en 1939 après avoir vu les Comédiens Français jouer *Horace* sur le Forum qui fit dire au *Petit bleu* du 1^{er} septembre 1939 qu'il faut monter Corneille...

On connaît bien cette biographie, maintes fois publiée, souvent rééditée après la guerre, et qui mit mal à l'aise des générations d'étudiants durant les années 50-60. Je ne développerai donc pas ici l'analyse, mais je ne citerai que quelques passages consacrés à *Horace*, très significatifs. Brasillach y note « l'allure brutale et sportive du jeune Horace » face au « tendre et viril » Curiace (p. 129). Curiace, un perdant, un « combattant qui ne croit pas aux motifs de la guerre du droit, et qui fait son devoir de soldat, et qui meurt, sans qu'il ait réussi à faire naître en lui le partisan » (*ibid.*). Curiace est donc l'homme d'avant, celui qui va perdre, courageux, mais tout entier pris par son privé : « il est le héros des petites affiches à drapeaux croisés, il est le Soldat inconnu qui veut mourir sans être dupe. Ce n'est pas un volontaire, c'est un mobilisé. En face de lui, le patriotisme aveugle et nécessaire » (*ibid.*). Les deux figures s'opposent : l'homme de la crise de conscience européenne, et l'instrument de l'ordre nouveau. Et si Brasillach, en suivant le fil de son argumentation, regrette que Corneille ait incarné Horace « avec une simplification qui nous gêne un peu », que, « ni le vieil Horace, ni le jeune Horace ne touchent notre esprit et notre cœur », il est clair que nous sommes passés près du but : « nous aurions pu apprécier dans le plus jeune (Horace) une ardeur vigoureuse de jeune nazi » (p. 130).

C'est ainsi à partir de cette réflexion que Brasillach va développer une actualisation du héros cornélien, mais c'est aussi à partir d'elle qu'il modalise cette actualisation. Certes, on peut voir dans le héros cornélien, l'image du héros fasciste (Horace) ou du Führer nazi (Auguste), mais ce serait là une interprétation de professeur... Horace est en effet le héros trop simple des « professeurs », ces

êtres de fer, à qui l'exercice du pouvoir a donné une âme redoutable [...] qui enseignent la fierté, la morale, la rigueur, l'empire sur les passions. Ils ont contribué plus que tous les autres à tirer de Corneille une véritable législation, un appareil de pompe et d'orgueil qui les aide à mater ceux qui leur sont soumis. On les appelle des Maîtres (p. 132).

Ce que font les professeurs, c'est donc une simplification au nom de la pédagogie et de l'ordre, au nom des valeurs nationales et de l'éducation des futurs patriotes, mais c'est aussi, tout simplement, une analyse qui va dans le sens de l'histoire du temps.

De même que les régimes totalitaires exaltent les musiciens, les poètes, les romanciers qui ont pratiqué l'orthodoxie de la doctrine et vénéré la force, de même le régime établi par ces despotes [les maîtres, les professeurs] impose le respect de Corneille, qu'ils feraient prince de Montenevoso si Corneille s'appelait D'Annunzio, qu'ils joueraient dans les congrès nazis si Corneille s'appelait Wagner. Rien n'est plus beau, plus grand, que l'exercice sans limites de la puissance d'homme. Rien n'est plus digne de cette morale imposée aux races pures. Ces maîtres que nous connaissons tous entraînent à leur suite leurs sujets aux représentations cornéliennes comme ils les entraîneraient à la suite de M^{lle} Leni Riefensthal devant les écrans où se déploie *Le triomphe de la volonté*, et ce titre du plus célèbre des films hitlériens formerait une assez belle épigraphe à l'œuvre entière de leur poète. Telle est l'idéologie du Troisième Reich, mais telle est aussi l'idéologie de la Troisième A. Ces êtres de fer, ces despotes, on les a reconnus : ce sont les professeurs.

Ce sont les professeurs en effet qui ont contribué à accuser chez Corneille cet aspect volontaire, qui existe sans doute, mais dont l'importance ne nous paraît pas au premier abord aussi grande que l'importance de la tentation romanesque (p. 132-133).

Mais ces professeurs, qui oublient le romanesque au profit du volontaire et qui simplifient les choses au point de voir Horace en chemise noire, sont-ils totalement condamnables?

Il nous faut bien convenir que Corneille a vraiment subi, presque toute son existence, la tentation de la volonté. Et je ne sais pas si, chemin faisant, nous ne pourrions pas découvrir que cette tentation l'a rendu en somme plus près de nous que nous ne le croyons, et si, quand Mussolini invite la Comédie-Française à jouer au Forum, il ne trouve pas, justement, dans ce Corneille de notre enfance, le précurseur génial, hardi, antibourgeois, anticapitaliste et antiparlementaire, du fascisme moderne (p. 133-134).

Ainsi malgré ses réserves, et si le cœur de Brasillach peut parfois pencher vers le romanesque Curiace, c'est Horace, et surtout Auguste, qui priment dans le présent de l'Histoire. Très Français, et peut-être bon politique, Brasillach semble ne pas prendre parti : en regrettant que seules quatre tragédies soient bien connues par les « professeurs » et qu'elles soient adulées par eux pour leur totalitarisme et pour la manière dont elles expriment la volonté, il montre aussi que les expériences complexes des comédies et des tragédies les moins connues éclairent l'œuvre et l'homme sous un autre jour, plus apte à faire de cet auteur un brillant homme de lettres, un véritable auteur de théâtre littéraire, le seul théâtre qui vaille; en outre il considère que le héros fasciste, ou nazi, bel et bien écrit par Corneille, manque de finesse par trop de systématisme. Le romanesque, alors, devient

un excellent compagnon de route de la volonté... on pourrait dire aussi que le jeu, l'énergie, la jeunesse, le romanesque français, en un mot le baroque saturé de sève est à même de renouveler, compléter, rénover, au sein d'un ordre nouveau, l'admirable hiératisme de la volonté néoclassique prescrit par les professeurs et illustré par le fascisme.

L'idée serait ainsi, pour faire court, que la romanesque énergie française contribue à renouveler le systématisme de la volonté préconisé dans nos écoles et dans les pays totalitaires au profit d'une collaboration envisageant tous les aspects du grand auteur.

Brasillach joue donc un double jeu : presque Schlumberger, il décrit Corneille comme un auteur neuf, jeune, vivant, extraordinaire et non conventionnel, presque fasciste (au sens marinetien du terme) et utilement nazi, il voit en Corneille l'auteur modèle de la politique et de l'esthétique qu'il peut soutenir, tout en gardant ses distances d'homme de lettres. Est-ce l'œuvre même qui, par sa spécificité, l'empêche de choisir l'ordre totalitaire? ou est-ce sa propre position vis-à-vis d'une institution enseignante – qu'il hait – et d'une politique totalitaire trop rigoureuse, qui l'induit à ne pas être totalement prêt à soutenir le fascisme de la volonté qu'il admire, ou dans lequel il voit un espoir, chez Corneille? Et si Corneille et son œuvre résistent à toute simplification, on peut aussi imaginer que la pensée de Brasillach, à cette époque, en fait autant.

Travail, famille, patrie : « Pierre Corneille, nous voilà! »

C'est de ces ambiguïtés (entre volonté fasciste, volonté nazie, volonté française, romanesque baroque et ironie généralisée) que la scène théâtrale va jouer en temps de guerre. Puisque Corneille est le grand auteur national classique, il peut à la fois être joué pour relever les valeurs d'une France déchue, et être représenté en hommage à la volonté hiératique qu'il emblématise et qui est commune à la France de Vichy et à l'Allemagne. Et dans le même temps, puisque Corneille est aussi le jeune poète de l'énergie, il peut figurer le sursaut d'après la déréliction, comme il peut contribuer à faire en sorte que collaborent les dynamismes conquérants du génie français et du génie allemand.

Si bien que, lorsqu'en 1941 à la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault monte un *Cid* très baroque (avec compartiments, joué par le jeune Barrault) commandé par Copeau (administrateur de l'époque), Rebatet et Castelot s'indignent de cette sorte de résistance esthétique tandis que d'autres remarquent que la puissance occupante semble laisser aux valeurs françaises le droit de s'exprimer. Et comme *Le Cid* apparaît comme trop conflictuel, et pas assez classique, on le remplacera, en 1942-1943, par *Polyeucte*, par *Rodogune*, et surtout par les pièces de Racine. De même, lorsque Jean-Louis Vaudoyer, en début de mandat d'Administrateur, demande à Brasillach, en juin 1941, de concevoir une matinée

poétique cornélienne pour la Comédie-Française, on peut tout aussi bien crier à la compromission que soupçonner là un semblant de résistance esthétique. Enfin, en 1944, Jean Fouquet, dans les *Lettres françaises clandestines* (n° XIV, « Échec à la propagande culturelle »), appellera, au nom du Front National du Théâtre, à cesser de jouer les auteurs allemands (Goethe, Schiller, Wagner) et à revenir à Corneille, d'autant que le public peut en profiter pour applaudir les répliques « résistantes » qui ne sont pas supprimées par la *Propaganda Staffel*. « Jouons Berlioz, Corneille et Molière et retirons systématiquement notre concours aux œuvres allemandes. Assez de commémoration des gloires allemandes volées par les nazis! Vive le génie français. » Corneille fait alors figure d'enjeu national masqué, de théâtre de la résistance et de la nouvelle grandeur toute proche enfin retrouvée (*Cinna*, *Horace* en 1944), et simultanément, dans la mise en scène de *Suréna* (1944), le même auteur permet d'exprimer le désarroi français.

Devant cette échappée possible de Corneille dans les rangs FTP, dont on verra, à la fin de la guerre, qu'elle sera largement utilisée par Vilar, les auteurs vichystes ne peuvent que réagir pour tenter de récupérer l'auteur à partir de recettes éculées : ce sera le but de l'opération Delacour (1944). Il s'agit donc maintenant, à travers ce critique de la toute dernière collaboration, d'utiliser Corneille pour montrer qu'il faut assumer le désastre, rajeunir au fond de soi, et retrouver sa force et sa vertu après avoir reconnu la défaite. Rien de moins. Ce que l'avant-propos (dont toutes les prochaines citations sont extraites, p. 7-8) exprime avec lyrisme.

Les nations, comme les individus, ne meurent, semble-t-il, que lorsqu'elles n'ont plus de volonté de vivre. Si désastreux que soient les événements dont elles sont accablées, ils ne consomment pas leur désastre, tant qu'elles refusent d'y consentir. Il y a un pouvoir de résurrection dans leur énergie à persister dans leur être; et par leur obstination à vaincre leur destin contraire, elles opèrent sur elles-mêmes un miracle de rajeunissement.

La France est aujourd'hui à la période de son histoire où, par ses fautes, elle a été précipitée dans la pire des catastrophes, mais où, par suite de la profondeur de cette catastrophe, il lui est plus que jamais impossible de s'y résigner. Pour retrouver la force capable de la rétablir dans sa grandeur, il faut d'abord qu'elle ait la volonté de la chercher; et cette volonté ne lui reviendra pas, si elle ne se retrouve elle-même dans tout ce qu'il y a d'autochtone dans sa conscience, de national et de permanent dans ses vertus.

Mais, dira-t-on, cette conscience s'est obscurcie et ces vertus ont disparu jusque dans leur souvenir. La France ignore ce qu'elle est à présent; comment saurait-elle ce qu'elle fut dans le passé? Cela est vrai si elle ne demande qu'à elle-même et à ses lumières actuelles de se connaître.

Grâce ainsi à notre bon auteur autochtone, on pourra, à nouveau, découvrir la noblesse idéalisée de la France.

Or, la France, comme toutes les grandes nations qui ont collaboré à l'œuvre de la civilisation, s'est incarnée en des hommes de génie qui lui ont révélé son âme et ont fait entendre sa voix. Comme Dante est l'incarnation du sublime de l'Italie, Shakespeare celle de l'Angleterre et Goethe celle de l'Allemagne, reconnaissons ou plutôt découvrons que Corneille est celle de la France et que sa dramaturgie nous offre l'image la plus noble, souvent la plus idéalisée, mais pourtant la plus autochtone des Français.

Si bien qu'on pourra voir, à travers le héros cornélien, les qualités françaises : sensibilité, élans du cœur, raison, religion, réalisme et sens de la mission, car le héros de Corneille sait comprendre et agir vite...

Comme ces Français, le héros cornélien a la sensibilité qui s'épanouit en sentiment et les élans du cœur qui se laissent diriger par les lumières de la raison. Le réalisme avec lequel il se comporte dans la vie est élargi et ennobli par le sens religieux qu'il lui donne et la tâche missionnaire qu'il lui assigne. Le besoin qu'il a de comprendre pour agir, ce qui pourrait retarder ou même paralyser son action, est corrigé par la rapidité de son esprit qu'il doit à l'enthousiasme de son cœur.

D'ailleurs, Corneille, par l'exemple même de sa vie (et Delacour révèle alors toute l'utilité de la biographie normande), est un français moyen capable de partir des qualités humaines pour les élever à l'exceptionnalité.

Dans son visage et dans sa vie, Corneille fut le plus authentique et le plus moyen des Français. Dans ses ouvrages, il en a été le plus sublime sans cesser toutefois d'en être le plus ressemblant. Car ce n'est pas en créant des êtres d'exception qu'il a fait des héros. Mais c'est en élevant au plus haut degré leurs facultés d'êtres moyens et en poussant jusqu'à ses limites extrêmes ce qu'il y a vraiment d'humain dans leur humanité.

Revenant ainsi aux textes fondamentaux (les quatre pièces « classiques »), Delacour insiste sur ce que Corneille peut apporter à la propagande vichyste : *famille, nation, religion* répondent alors au célèbre *travail, famille, patrie*.

C'est pourquoi *le Cid* reste le chant exalté de l'amour et l'affirmation de l'honneur familial, tels que la plupart d'entre nous, à travers les siècles, les ont imaginés s'ils ne les ont pas ressentis. *Horace* donne une peinture définitive du patriotisme que les plus illustres et les plus humbles soldats de notre histoire ont toujours pratiqué. *Cinna*, avec toute sa noblesse et sa profondeur, n'est en réalité que l'art français de se gouverner, comme l'art des souverains et des politiques à qui la France a dû ses frontières, sa prospérité, sa civilisation. *Polyeucte* dédie à la spiritualité française, à notre idéalisme religieux, son poème le plus parfait et son plus véridique miroir. Tous les autres ouvrages de Corneille montrent chaque fois sous un jour différent, mais toujours exact dans sa transfiguration, un aspect ressemblant du visage de la France. Il suffit à celle-ci de le regarder avec attention, pour qu'elle s'y reconnaisse. Et elle sera si fière de s'y voir embellie, qu'elle sera capable sans doute de l'effort nécessaire pour ressembler complètement à ce portrait.

Qu'elle ne cesse de la contempler aujourd'hui pour se rappeler d'abord, et pour redevenir ensuite ce qu'elle fut autrefois. Que les belles actions des héros cornéliens lui rendent la mémoire et la fierté des belles actions qui forment la suite de son histoire. Car c'est ainsi qu'elle retrouvera les sentiments qui les lui ont inspirés et les vertus qui les lui ont fait accomplir.

Le lecteur va donc suivre le fil chronologique (Delacour se démarque de la biographie de Dorchain en accentuant quelques traits) pour soutenir les valeurs précitées. Du Corneille des tranchées, on passe donc au Corneille du Maréchal. Delacour s'empare alors de la jeunesse de Corneille pour y trouver tout ce qui peut servir à « notre France » et à son seul but : montrer que l'énergie du sursaut national repose sur une acceptation, une éducation, une construction patiente, au nom de valeurs terriennes, classiques, nationales et toutes « simples », autrement dit modestes.

Dans le chapitre premier (« Corneille et la formation française de la jeunesse »), les couleurs sont montrées : Pierre Corneille est l'emblème de la France, au même titre que Jeanne d'Arc, puisqu'il est tout près de l'endroit où la sainte fut brûlée... (le parallèle a déjà été vu, entre autres, chez Paul Déroulède, mais cette fois il sera développé durant tout le chapitre v). Sa famille normande est composée de femmes chrétiennes, d'hommes mêlés à la vie de leur paroisse, de marguilliers. Cette famille, « pleine de cris et de jeux », est proche du peuple (on peut encore visiter l'humble demeure familiale, celle d'une bourgeoisie près du peuple paysan...) et naturellement pieuse : le soir on y fait la prière et le matin aussi. Et puis, l'on entre familièrement dans les églises pour rendre visite à Dieu... C'est pourquoi Delacour en conclut que, très tôt, Pierre-le-pieux a connu « la familiarité du sublime » (p. 10). Mais la piété ne suffit pas. Le contact de la Nature, le culte du corps fortifié par les exercices, le plaisir de fouler la bonne terre normande (ah! le « souffle de la forêt normande » p. 11) permettent de constater que Corneille, tel un enfant du Maréchal, a un esprit sain dans un corps sain. L'éducation jésuite qui amorce sa carrière lui donne alors l'appétit de savoir, le goût de l'étude, l'habitude de la discipline, et une bonne formation d'honnête homme : n'a-t-il pas eu un prix de versification latine et un prix de rhétorique qui lui permirent de posséder pour lui seul de merveilleux ouvrages d'histoire? Enfin, la pratique scénique des tragédies jésuites jointe aux exercices du corps font de ce premier parcours un exemple que l'on devrait encore suivre : « dans l'existence du collégien Corneille, nous retrouverions celle de nos adolescents d'aujourd'hui, s'ils n'étaient tellement et inutilement surmenés » (p. 15). Ses études de droit, ensuite, permirent d'accroître la netteté de sa pensée et la force de sa dialectique. Ainsi, cette formation juridique « aiguisa parallèlement sa subtilité et ne lui évita pas toujours la complication ou la préciosité » (p. 15), mais en tout cas il devint honnête homme... là est l'essentiel.

Le deuxième chapitre insiste sur le premier amour et la naissance du poète. Corneille est maintenant un avocat qui a du temps, qui lit beaucoup, *L'Astrée* et le romanesque à la mode évidemment (et Delacour rappelle le texte de Schlumberger qui a cité, en 1936, les petits vers galants, du futur grand homme). Mais en Corneille siège aussi l'héroïsme normand qu'il tient de ses ancêtres avec le goût de l'aventure (p. 18), d'où bien sûr, l'instinct de conquête de ses héros. Le futur auteur est maintenant apte à passer de l'amour (ardeur sensuelle, *Méliste*) à l'ambition (passion positive, *Le Cid*), de Catherine Hue (qui prononce bien ses vers mais se marie à un autre) à la jeunesse virile. Cependant, Corneille, durant ces années-là, a appris à lutter contre la barbarie et pour la civilisation. S'appuyant sur Schlumberger, Delacour affirme qu'« On l'accuse de n'être plus *vrai*, parce que depuis cinquante ans l'on réserve le mot de *vérité* aux mouvements instinctifs qui font craquer les conventions de l'homme civilisé » (p. 22), alors qu'il est clair que Corneille met de la raison et de la morale là où il n'y avait que de la bestialité sortie des guerres de religion, et qu'en cela il donne des leçons à notre présent, puisqu'il est nécessaire, en 1944, de sortir du royaume des instincts animaux (p. 23), de la violence, du combat, pour embrasser avec simplicité l'humanité française... L'énergie de Schlumberger s'érode ainsi au nom de l'acceptation, si bien que Delacour relira ensuite *Horace* (chapitre v) à l'inverse de Dorchain, en prenant le parti de Curiace, avec l'idée qu'il faut être humain, savoir humaniser le patriotisme, chercher à plier devant la force pour se réconcilier avec Horace (la violence triomphante), *via* l'amour de la terre.

Selon Delacour, il faut donc, comme Corneille, savoir prendre de la distance face aux événements, être gai, sans amertume ni pessimisme, se livrer à la bonhomie, à la fantaisie, au lyrisme, à l'ivresse verbale, faire preuve de verve française, comme il le fait dans ses comédies (chap. III, « Corneille et le comique naturel aux Français »). Corneille en Maurice Chevalier, en Arletty? Pourquoi non puisque dans ces comédies y'a d'la joie? Une joie bien française, humble, qui sait plier, mais qui ne ment pas : ce qui distingue *Le menteur* de la pièce espagnole, c'est son esprit français, la virtuosité du verbe qui ne dérive pas en un jeu de mensonge, une création et une imagination débordante, de la forme en esprit...

« Mais voici que soudain s'accomplit le miracle du génie. Un éclair déchire la nue. [...] Voici *Le Cid* dont il serait temps que nous fassions, comme nos aïeux sous Louis XIII, notre poème national. » (chap. IV, « Corneille et "le Cid", héros français », p. 33) Le ton est donné. *Le Cid* ne sera pas espagnol, mais sera l'ensemble des héros récupérés par les grands événements de Vichy, il sera à la fois Roland et Bayard (qui meurent en héros), La Tour d'Auvergne, Hoche et Marceau, et puis, comme on l'a dit, Corneille sera Jeanne d'Arc (brûlée par les maudits Anglais)... Rodrigue et Corneille seront les héros de la défaite, ceux qui transforment la défaite en victoire. L'essentiel est donc de considérer que tout bon Français doit se conduire comme Corneille (plus que comme ses héros encore),

en bon bourgeois pieux (quitte à traduire *L'imitation*), sans fierté ostensible, doit savoir renoncer à la force austère, à la rude énergie, et à la violence, comme le fait Nicomède selon Delacour, et laisser toute la place, par pudeur ou par douleur, à l'ironie française qui, comme le dit Beaumarchais et comme chacun le sait, « se presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer » (p. 92).

Tout est donc là, tout est donc dans l'homme Corneille, dans l'acceptation pieuse du malheur, dans l'énergie entièrement consacrée à la (re)construction (nationale) patiente, et dans l'effacement qui a marqué sa vieillesse.

Reviendrons-nous à lui, qu'imprudemment nous avons délaissé? Il nous faut un culte, et qui soit de France; que ce soit celui de Corneille uni à celui de Jeanne d'Arc. Que l'un et l'autre restent voisins dans notre âme, comme ils le furent à Rouen sur la place du Vieux Marché et à Paris près de la porte Saint-Honoré. Il nous faut une mystique. Que ce soit celle qu'ils ont dégagée, l'une par le poème de son action, l'autre par l'action de sa poésie. Reconnaissons chez l'une et chez l'autre, exaltés jusqu'au sublime, le cœur et l'esprit français. Demandons à notre poète national ce que les Spartiates demandèrent jadis à Tyrtée : qu'il nous rétablisse dans notre confiance, en exaltant notre énergie; qu'il nous rappelle que nos pensées et nos actes détermineront seuls nos destins; et qu'il nous permette, par l'accomplissement de tous nos devoirs, de faire partout respecter tous nos droits.

Corneille n'a pas peint les hommes « tels qu'ils devraient être », selon la formule trop répétée de La Bruyère¹; mais tels qu'ils deviennent, lorsqu'ils ont atteint au plus haut degré de leur humanité. Les malheurs de notre présent, les menaces pour notre avenir nous obligent tous, sinon à parvenir à ce degré, du moins à nous en approcher de plus en plus. Aujourd'hui, il arrive à chacun de nous, et à nous tous ensemble, de ne plus avoir à compter, au milieu des ruines de toutes les autres valeurs, que sur notre valeur propre. Il faut que nous soyons capables, après Médée, de répéter sans vantardise : « Moi! Moi dis-je, et c'est assez! » Il est nécessaire, puisque nous n'avons pas su éviter le désastre, que nous n'en acceptions pas les suites irréparables, et que, suivant la leçon du grand tragique, nous ayons assez de foi dans notre énergie, pour qu'elle accomplisse le miracle nécessaire. Car notre force prend sa source dans notre croyance et dans notre espoir. Il est temps que nous revenions à Corneille, quand la France a besoin que tous ses fils soient cornéliens (p. 137-138, fin de l'ouvrage).

Le clairon ne sonne donc plus la charge, Corneille ne se bat plus dans les tranchées, il ne s'amuse plus en dilettante à répandre son énergie de jeune homme, il n'est surtout plus fasciste, puisque les Nazi ont gagné, il est devenu le respectable bourgeois normand, bien élevé et pieux, qui doit faire espérer, sur un ton de prière, en un moi résigné.

Ainsi, Corneille a été l'emblème du national-classicisme bleu horizon, puis l'enseigne baroque de l'intellectuel « en crise », puis encore la figure fasciste, nazie, pédagogique, mais qui s'échappe quand on veut la saisir sous les feux des cérémonies, enfin Corneille est

devenu le symbole de la famille et de la patrie vichystes. Mais il n'a jamais pu être totalement cerné par ces images : on l'a vu, malgré la propagande lénifiante et désespérée d'un Delacour pétainiste, Corneille résiste, pour peu qu'on le lise et surtout qu'on le joue. Le public applaudit aux sentences hautaines, rit aux ambiguïtés, se moque d'Auguste qu'il imagine en Hitler, vibre lorsque Jean-Louis Barrault parcourt la scène l'épée à la main, tandis qu'André Castelot, dans *La Gerbe* et Rebatet, dans *Le Cri du peuple*, s'indignent. Brasillach l'a bien vu, Corneille n'est pas simple, et il joue des tours à ceux qui s'en emparent, il ne dit pas *une chose* puisqu'il met en place des contradictions. Il en dit beaucoup trop.

Et si, tout à fait légitimement, la critique et la scène se sont emparées du personnage Pierre Corneille et de ses textes pour les actualiser, au sens de Vitez, il est clair que jamais cette actualisation n'a pu être totalement simple, ou satisfaisante parce que transparente. C'est peut-être là l'intérêt d'un auteur majeur, ou plutôt qu'un auteur de textes fondés sur la mise en place des contradictions, de comédies et de tragédies passionnées de complexité : qu'il résiste à l'interprétation, dans tous les sens qu'ont et qu'ont eus ces mots.

Note

1. et qui est en réalité de Longepierre...

Bibliographie

- BRASILLACH, Robert (1938), *Pierre Corneille*, Paris, Fayard.
- DELACOUR, André (1944), *Corneille et notre France*, Paris, Librairie Floury.
- DÉROULEDE, Paul (1911), *Conférence sur Corneille et son œuvre*, Paris, Librairie Bloud et cie.
- DESJARDINS, Paul (1898), *Théâtre choisi de Pierre Corneille, avec notices et annotations par Paul Desjardins*, *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Le menteur*, *Nicomède*, *scènes détachées et extraits des autres œuvres*, Paris, Armand Colin.
- DESJARDINS, Paul (1904), *La méthode des classiques français : Corneille, Poussin, Pascal*, Paris, Armand Colin.
- DORCHAIN, Auguste (1918), *Pierre Corneille*, Garnier Frères, décembre 1916-mars 1918.
- LANSON, Gustave (1905), *Corneille*, 2^e édition, Paris, Hachette.

PÉGUY, Charles (1910), *Victor-Marie, comte Hugo*, dans *Cahiers de la quinzaine*, Paris, Éditions des Cahiers, 1^{er} cahier, 12^e série.

SCHLUMBERGER, Jean (1936), *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard.