

LA VIE DE CORNEILLE COMME MOMENT DE LA RÉFLEXION DES CLASSIQUES SUR LA LITTÉRATURE

Jean-Yves Vialleton

Presses Universitaires de France | « [Revue d'histoire littéraire de la France](#) »

2006/3 Vol. 106 | pages 599 à 628

ISSN 0035-2411

ISBN 9782130555452

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-3-page-599.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LA VIE DE CORNEILLE COMME MOMENT DE LA RÉFLEXION DES CLASSIQUES SUR LA LITTÉRATURE

JEAN-YVES VIALLETON*

Corneille avait une mauvaise élocution, c'est sûr : il « bredouillait ». Était-il avare ? Certainement, puisque les témoignages sont nombreux. Mais existent aussi des témoignages à décharge selon lesquels il aurait au contraire préféré à l'argent la gloire. Qu'en est-il de ses rapports avec Richelieu ? Là, comme Bouvard et Pécuchet, « on s'y perd ». Richelieu bienfaiteur de Corneille : c'est même grâce à lui qu'il aurait pu épouser la femme qu'il aimait. Richelieu persécuteur de Corneille : le ministre aurait été jaloux du succès du *Cid*.

Les études biographiques ont souvent noté le caractère « légendaire » qu'a pris très vite la vie de Corneille, pour mieux démêler le vrai du faux¹. Mais un malaise toujours y persiste, face à ce que la biographie récente d'André Le Gall appelle « archétypes », ou « allégories », ou encore « images fondatrices »², comme si la biographie de Corneille ne pouvait se détacher complètement d'une « mythographie » cornélienne³.

On se propose ici de tester la cohérence de ce mythe biographique cornélien, c'est-à-dire de vérifier son existence même comme objet d'étude. On voudrait montrer que les « biographèmes » (les auteurs de

* Université Stendhal-Grenoble III.

1. Voir le titre du livre de L. Battifol, *Richelieu et la légende de la persécution de l'auteur du Cid*, Calman-Lévy, 1936.

2. A. Le Gall, *Pierre Corneille en son temps et en son œuvre. Enquête sur un poète de théâtre au XVII^e siècle*, Flammarion, 1997, p. 107-108, p. 319, p. 528.

3. Le terme *mythographie* a été proposé par R. Caillois et repris par Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, PUF, 1997 (« écriture »).

l'ancienne rhétorique auraient parlé de *chries*) s'organisent en cycles qui servent d'abord à poser les interrogations profondes sur la création poétique. Si cette proposition s'avère pertinente, elle fonde la possibilité d'étudier la vie des grands auteurs comme des moments de réflexion sur la littérature⁴.

On essaiera donc de trouver dans le labyrinthe des « biographèmes » un fil qui permette de relier des éléments aussi hétérogènes que par exemple le « bredouillement » de Corneille, son goût dévoyé pour Lucain, son avarice, ses rapports avec Richelieu ou la manière dont il est édité par Voltaire.

On partira de trois anecdotes choisies selon la fameuse méthode de l'« impressionnisme de départ ». La première, appelons-la A1, est rapportée dans le *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille* de G. Mongrédien ; elle se réduit à un « mot » de Corneille :

Corneille disait qu'il aurait donné deux de ses meilleures pièces pour ces quatre vers :

C'est de lui que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole est de parler aux yeux,
Et par des traits divers de figures tracées
Donner de la couleur et du corps aux pensées.

Les quatre vers sont de Lucain, ou plutôt sont la traduction très libre par Brébeuf de deux vers de *La Pharsale*⁵, une parenthèse à propos des Phéniciens au moment du dénombrement des alliés de Pompée, « lieu » présent dans les florilèges⁶ :

4. Nous empruntons l'expression à G. Arrighetti, *Poeti, Eruditi e Biografi, Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pise, Giardini Editore, 1987 (sur le rapport entre biographies d'auteurs et critique, voir en particulier II, 1 et 2, p. 141-190 et bibliographie p. 254-257). L'étude des vies d'auteurs antiques envisagées non comme sources mais en tant qu'elles constituent un genre a été initiée par Friedrich Leo (*Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, 1901). Pour un résumé de cette problématique, voir Suzanne Saïd, « De l'homme à l'œuvre et retour. Lecture de l'auteur dans l'antiquité », dans S. Dubel et S. Rabeau dir., *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Champion, 2001, p. 9-15 (avec bibliographie). Sur la « structuration de l'espace biographique à la Renaissance » en France et la confusion entre biographie poétique et biographie plus historique, voir article de J. Lecointe, dans N. Lavialle et J. B. Puech dir., *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, actes du colloque d'avril 1987, Orléans, Presse Universitaire d'Orléans, 2000, p. 13-22. Dans une perspective plus générale, sur le sens et la valeur d'une œuvre, l'œuvre comme création collective et le rapport entre littérature et magie, voir P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Édition du Seuil, 1992, en particulier p. 237-245.

5. Édition intégrale, Sommeville, 1659, p. 85 (première édition de la seconde partie : p. 18).

6. Du Bartas en insère une adaptation dans sa *Judith* : « Les subtils Tyriens qui la fuyante voix/Arrêtèrent premiers sur l'écorce des bois » (III, 31-32), cité par J.-Cl. Ternaux, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Champion, 2000, p. 249.

*Phonices primi, famae si creditur, ausi
mansuram rudibus vocem signare figuris...*⁷

L'anecdote attire l'attention par son exagération et même son invraisemblance ; elle séduit d'autant plus que, bien que datée dans le *Recueil* de Mongrédien du début du XVIII^e siècle, elle est dotée d'une fausse référence⁸.

Il existe un autre témoignage sur Corneille (A2) que le *Recueil* de G. Mongrédien ne mentionne pas, mais qui apparaît nettement comme une version de A1, et une version plus ancienne (1664). On la trouve dans une « dissertation » où l'auteur fait l'éloge de Brébeuf, et aussi de Lucain :

Un des premiers Poètes de notre siècle, qui a trouvé dans les poèmes dramatiques des beautés qui étaient inconnues aux Grecs et aux Latins, qui avaient été ignorés d'Horace et d'Aristote, et auquel les siècles futurs ne peuvent refuser l'immortalité, souhaite aux dépens de ses ouvrages d'être l'auteur des deux premiers livres de la Pharsale⁹.

Le *Recueil* de G. Mongrédien cite une anecdote (A3) qui semble tout à fait différente de A1 et A2, mais qui a pour cœur les mêmes quatre vers de Brébeuf que A1.

On ne sera pas fâché que je dise à cette occasion ce qui arriva au fameux Corneille, après avoir lu les quatre vers que Brébeuf a faits sur l'art d'écrire inventés par les Tyriens. Il voulut les égaler par les quatre autres que nous donnons ici, après avoir rapporté ceux de Brébeuf :

C'est d'elle que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole est de parler aux yeux,
Et par des traits divers de figures tracées
Donner de la couleur et du corps aux pensées.

7. *La Pharsale*, III, 220-221. « Les Phéniciens les premiers, si l'on en croit ce qui se raconte, prirent l'initiative de fixer le son de la voix par des marques primitives ». Les gloses anciennes à « *Rudibus vocem signare* » donnent : « *primi enim Phoenices litterarum usum invenisse dicuntur et ante quam litterae invenitur, per imagines ferarum atque signorum verba ponebant* » (*Adnotationes super Lucanum*, éd. Joannes Endt, B.-G. Teubner, Stuttgart, 1969, p. 95).

8. G. Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, Éditions du CNRS, 1972. Nous abrègerons les références à ce dernier ouvrage par RDC suivi du numéro de la page : ici RDC 359. RDC renvoie sans numéro de page à P. Coste, *Défense de M. de La Bruyère et des Caractères contre les accusations et les objections de M. de Vigneul-Marville*, Amsterdam, T. Lombreil, 1702 (texte ensuite intégré à plusieurs éditions des *Caractères*), mais l'anecdote est absente de cet ouvrage et étrangère à son esprit. L'ouvrage répond aux *Mélanges d'histoire et de littérature, recueillis par M. de Vigneul-Marville*, Rouen, A. Maury, 1699. Pour une chronologie des documents biographiques sur Corneille : section XVII de la *Bibliographie cornélienne* d'É. Picot (A. Fontaine, 1876), « Histoire de Corneille et de sa famille ».

9. G. Du Hamel, *Dissertation sur les ouvrages de M. de Brébeuf*, Paris, Charles Savreux, 1664, p. 10. Elle est signalée par J.-Cl. Terneaux, ouvr. citée, p. 374.

Voici ceux de Corneille :

C'est d'elle que nous vient *le fameux art d'écrire*,
Cet art ingénieux *de parler sans rien dire*,
Et par des traits divers *que notre main conduit*,
D'*attacher au papier la parole qui fuit*¹⁰.

ÉCHANGES PRODIGIEUX

Les trois anecdotes semblent concerner un trait « bien connu » de la personnalité de Corneille : son goût pour Lucain. Dans le contexte du classicisme, ce trait est satirique : il témoigne d'une grave erreur de jugement. On lit dans l'édition de 1762 du dictionnaire de l'Académie : « Personne ne doute que Virgile soit préférable à Lucain » (article « Préférable »). Des « exemples » historiques illustrent cette erreur. Le Père Garasse écrit en 1623 :

Il y eut jadis deux Empereurs qui se firent estimer personnes sans jugement, lorsque l'un d'entre eux voulut supprimer Virgile, pour substituer Lucain en sa place, et que l'autre disait de Sénèque, que c'était du sable sans chaux¹¹.

Ce mauvais goût de Corneille est explicite dans une anecdote présente dans l'*Histoire de l'Académie française* (édition de 1729) dont il nous est dit qu'elle vient de Racine lui-même. Corneille après avoir lu *Alexandre* conseille à Racine d'abandonner le théâtre :

Corneille était incapable d'une basse jalousie ; s'il parlait ainsi à Racine, c'est qu'il pensait ainsi : mais vous savez qu'il préférerait Lucain à Virgile. D'où il faut conclure que le talent de faire excellemment des vers, et l'art de juger excellemment des poètes et de la poésie peuvent quelquefois ne pas se rencontrer dans la même tête¹².

Le succès du biographème a été durable. Le Littré à l'article « Comparer » illustre la deuxième acception (« égaliser ») par un exemple qui atténue la faute de goût de Corneille et souligne plutôt le paradoxe piquant : « Corneille comparait Lucain à Virgile ».

10. *RDC* 363-364, Bruzen de La Martinière, *Nouveau recueil des épigrammistes français* [...], 1720, t. I, p. 104-105. Le poème attribué à Corneille n'a pas été repris par Marty-Laveaux. Le tome I est une anthologie classée par poètes et par ordre chronologique, avec chaque fois une notice biographique. L'anecdote est dans la notice consacrée à Brébeuf (dont il est dit qu'il a composé cent cinquante épigrammes sur le même thème de la femme fardée et qu'un « homme d'esprit » a repris la gageure en allant jusqu'à trois cents). Nous restituons les italiques supprimés dans *RDC*.

11. Fr. Garassus, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps* [...], Sébastien Chapelet, 1623, II, II, 1, (« Qui furent les braves Esprits qui furent jamais entre les profanes »), p. 116, fac-similé Gregg international publishers limited, t. I.

12. *RDC* 206, éd. 1858, II, 336.

Cette erreur de jugement a en effet quelque chose d'extraordinaire de la part de Corneille, poète de la première classe : le dictionnaire de Furetière à l'article « Classe » range Corneille dans la première classe et Lucain dans la seconde :

Homère, Virgile, et Corneille sont des Poètes de la première classe. Lucain, Claudian sont d'une classe au-dessous.

Le caractère paradoxal et même extraordinaire du biographème apparaît dans deux textes de Huet. Dans ses *Origines de Caen* (1702), il associe le goût de Corneille pour Lucain à la nécessité pour le poète de théâtre de plaire au « peuple » « le plus vulgaire », c'est un goût honteux :

Le Grand Corneille, prince des poètes dramatiques français, m'a avoué, non sans quelque peine, et quelque honte, qu'il préférerait Lucain à Virgile¹³.

Huet reprend le même propos dans un éloge de Corneille en latin (1718), avec un mouvement de terreur sacré virgilien :

Parfois je frémissais d'horreur, lorsqu'il me confessait ingénument, quoique avec une sorte de honte, qu'il préférerait Lucain à Virgile¹⁴.

L'insuffisance du jugement de Corneille est donnée comme une honte, mais aussi comme un prodige : « ce qui est extraordinaire dans un si grand homme ». On retrouve ici les *thaumata* ou *mirabilia* si importants dans la biographie d'artiste. Quand on a eu la chance comme Huet de recevoir cet aveu de Corneille, on possède quelque chose que le public n'a pas reçu, on a assisté à une scène hors du commun, on est entré dans un monde où « tout [se] passe autrement que dans la vie ordinaire », ce qui est, on le sait, la propriété même du mythe¹⁵.

Les anecdotes sur le goût de Corneille pour Lucain fonctionnent bien sûr comme trait polémique, permettant de rabaisser un grand homme en montrant qu'il n'avait pas de jugement. Les défenseurs de Corneille n'ont pas manqué de dénoncer la manœuvre. Mais elles fonctionnent aussi, et parfois en même temps, de façon opposée. La rencontre avec Corneille y apparaît alors comme l'initiation à un savoir secret. L'initiateur propose un jugement paradoxal (tel grand cuisinier d'aujourd'hui dit préférer à la coquille Saint-Jacques le pétoncle, telle grande claveciniste de naguère faisait l'éloge d'un accordéoniste de musette), une énigme propre à faire quitter au disciple le monde ordinaire et le faire entrer dans son secret. Le « secret » est un des thèmes associés à l'œuvre de Corneille dès la *Lettre à M. de Scudéry sur les observations du Cid* de Guez de Balzac (1638)¹⁶.

13. *RDC* 359.

14. *RDC* 362-363.

15. Cl. Lévi-Strauss, *Histoire du Lynx*, Plon, 1991, p. 13.

16. Le texte contient une formule qui sera souvent citée : « avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux réussi que l'art même ».

Les motifs de l'échange prodigieux et du secret se trouvent d'ailleurs dans la vie d'un autre « maître » du XVII^e siècle, Malherbe¹⁷.

L'enseignement ésotérique du maître bouleverse ce que les non initiés croient savoir. Swann et Bergotte, les deux grands initiateurs de la *Recherche du temps perdu* nous apprennent que la Berma peut être carrément comparée aux « Reines de Chartres » ; ces maîtres ne croient « pas beaucoup à la “hiérarchie !” des arts »¹⁸.

Les quatrains de A1 et A3, même si les rimes n'y sont pas croisées, rappellent le genre mondain de la définition énigmatique (A3 est tirée d'un recueil d'épigrammes). C'est par ce genre de devinette apparemment futile que Boileau « teste » Brossette¹⁹. L'énigme, la « devinette cruciale », est la forme initiatique par excellence²⁰ et, comme telle courante dans les biographies de poètes antiques²¹. A2 reprend les vers de A1, mais en remplaçant « lui » par « elle ». Dans A1, le « lui » du premier vers cité renvoie au « Phénicien » deux vers plus haut, mais hors contexte le pronom est obscur et semble renvoyer à Corneille lui-même. La devinette initiatrice est souvent à deux solutions, comme dans ces devinettes folkloriques grivoises ou dans les devinettes de Rabelais. Dans A1, cette ambiguïté tend à assimiler le Phéniciens et Corneille. Corneille est initiateur, parce qu'il est, comme le Phénicien, ce que les anciens Grecs appelaient un *eurétês*, ce que les ethnologues mythologistes appellent un « héros civilisateur » (« héros culturel » par calque de l'anglais). Pline ne manque pas dans sa liste des inventeurs de rappeler qui a fait don à l'humanité des *litterae*²². Voltaire dit d'ailleurs de Corneille qu'il est un « inventeur »²³.

Corneille donne « deux de ses meilleures pièces » contre « quatre vers ». Dans l'échange prodigieux de la vie de Malherbe, le poète préférerait avoir écrit plutôt que « toutes les œuvres de Ronsard » deux vers

17. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Gallimard, 1960 (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 119.

18. *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la dir. de B. Raffalli, Robert Laffont (Bouquins), 1987, t. I, p. 98 et p. 325.

19. Il envoie une énigme sur la puce, en la présentant comme... le premier poème qu'il a écrit (lettre du 23 septembre 1703, *Lettres à Brossette*, éd. Ch.-H. Boudhors, Les Belles Lettres, 1967, lettre XXXIX, p. 70).

20. A. Jolles, *Formes simples*, Seuil, 1972 pour la traduction française (le mythe comme forme rendant réponse, la devinette comme forme montrant la question).

21. Christine Hunzinger, « Miracles et merveilles dans les vies des poètes anciens », dans *Fictions d'auteur ?*, recueil d'articles cité, p. 54 et p. 87.

22. *Histoire naturelle*, catalogue en appendice du Livre VII, « Sur l'homme », §192-193. Il pense personnellement que l'écriture a toujours existé, mais mentionne que son passage de la Phénicie à la Grèce est dû à Cadmos, selon Hérodote (5, 58).

23. « Il me semble que nous devons le regarder du même œil que les Grecs voyait Homère, [...] les inventeurs sont si au-dessus des grands hommes, que la postérité pardonne leurs plus grandes fautes » (lettre du 1^{er} mai 1761).

d'un couplet de six vers de chanson populaire²⁴. C'est avec le même mélange de disproportion et de précision arithmétique que Richelieu donne à Colletet cinquante pistoles pour deux vers, d'après l'*Histoire de l'Académie* revue par d'Olivet²⁵. L'anecdote vient d'un poème de Colletet où la symétrie arithmétique jointe à la disproportion est plus nette encore : « pour six vers m'a donné six cents livres »²⁶. Les records financiers des écrivains ont intéressé les Anciens : Pline parle de la somme faramineuse qu'Isocrate reçut pour un discours. *La Vie de Térence* nous apprend que le comique reçut huit mille écus pour une seule comédie. Mais l'anecdote de Colletet et Richelieu a une source plus précise que livre Adrien Baillet dans son recueil des *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* : c'est l'histoire d'Archelaüs et Chœrilus, ainsi que celle de Caracalla et Oppien, dont les « Vers dorés » ont été payés un stater pièce. L'anecdote des « vers dorés » est dans la *Poétique* du grand Scaliger²⁷.

Richelieu n'achète que six vers parce que, dit-il, la fortune du roi ne suffirait pas à payer la totalité. Sous le bon mot qui permet de réduire la gratification en payant de parole (comme Don Juan face à M. Dimanche) apparaît une « armature » qui est celle de l'anecdote de Corneille qui donne dans A2 toute son œuvre pour seulement deux livres de la *Pharsale*, dans A1 deux de ses meilleures pièces pour quatre vers, comme s'il n'avait pas assez pour tout acheter.

Le motif de l'échange est bien sûr une figure banale pour dire la valeur²⁸. Mais ces histoires disent aussi l'impossibilité de l'échange complet, de l'achat intégral. L'œuvre ne voit sa valeur confirmée qu'en entrant dans un échange, mais en même temps elle ne vaut qu'en tant qu'elle ne peut pas s'acheter complètement. L'armature commune des anecdotes dit la sous-estimation du droit du destinataire de l'œuvre par rapport à l'au-

24. Tallemant cite deux vers qui sont le début d'un couplet de six et rapporte la version de Racan où l'on parle d'une chanson entière, mais dont les seuls deux derniers vers sont rapportés (éd. citée, p. 119 et note 1 à la page 805).

25. T. I, p. 84.-85.

26. « Armand qui, pour six vers m'a donné six cents livres, / Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes livres ! »

27. A. Baillet, *Jugement des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, nouvelle édition, Amsterdam, 1725, chapitre 24, 3 « Des récompenses et des disgrâces des Livres » (t. I, p. 186-191) ; étude des préjugés dans le jugement des auteurs. Suivent des références à des ouvrages compilant les « misères et malheurs arrivés aux gens de Lettres ». Les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles sont très conscients des sources antiques de leurs anecdotes : Pierre Coste (ouvr. cité, p. 39) attaque les « belles sentences » des anas prises « dans Diogène Laerce, dans Plutarque, ou tout au moins dans la *Polyanthea* ».

28. Pierre Lepape (1988) à propos de *L'Occupation des sols* de Jean Échenoz : « Si quelqu'un vous propose d'échanger 90 % des romans français publiés depuis un an contre ces seize pages-là, n'hésitez pas, acceptez, c'est une bonne affaire ! » (cité dans *Littérature. Textes et documents*. XX^e, coll. H. Mitterand, Nathan, 1989, p. 811). Le mot fait allusion à une publicité de l'époque pour une poudre à laver.

teur de l'œuvre. De ce point de vue elles entrent en opposition avec les anecdotes, bien représentées dans la vie de Corneille, qui disent la sur-estimation du destinataire en mettant en scène le « poète à gages », celui pour qui l'œuvre se réduit à un échange marchand, celui qui ne produit que pour plaire à son public (le peuple) ou pour vendre à un riche bourgeois (l'épître à Montauron). Colletet est d'ailleurs un personnage habituel de ces anecdotes du poète affamé dont la poésie est forcément vénale, parce qu'il attend « pour dîner le succès d'un sonnet »²⁹. Corneille selon Voltaire aurait écrit la mauvaise pièce qu'est *Agésilas* à cause « du triste état de sa fortune, qui ne répondait pas à son mérite »³⁰. À l'opposé, l'œuvre peut totalement échapper à l'échange. Les anecdotes ne manquent pas sur le caractère obscur des pièces de Corneille³¹. Le chef-d'œuvre absolu est déjà incompréhensible, bien avant Honoré de Balzac (mais son auteur n'est pas encore compris³²). L'œuvre est alors raillée, mais peut aussi être considérée comme un don des dieux devenu possession inaliénable de l'Auteur, un « objet sacré » admirable par laquelle « la société elle-même se paie de la fausse monnaie de son rêve »³³.

L'histoire de Richelieu et de Colletet a un second épisode. Après avoir acheté les six vers, Richelieu propose une réécriture. Cette suite est *a priori* illogique : pourquoi améliorer des « vers dorés » ? Elle permet cependant de proposer une transformation inverse du premier épisode. Cette transformation entre les deux séquences est analogue au rapport entretenu entre A1 et A3. A3 cite les mêmes vers que A1, mais le motif de l'échange surprenant y est remplacé par un autre : Corneille propose son propre quatrain contre celui de Brébeuf. Dans l'anecdote de Richelieu corrigeant Colletet comme dans A3, la sous-estimation des droits du destinataire est remplacée par la sur-estimation des droits du destinataire au détriment de l'auteur. Les deux scénarios opposés de A1 et A3 sont cou-

29. Boileau, *Art poétique*, IV, v. 187.

30. *Œuvres*, éd. citée, t. 32, p. 265 (fin du commentaire sur *Agésilas*).

31. L'obscurité de Corneille donne lieu à plusieurs anecdotes, avec l'ambivalence habituelle faisant hésiter entre merveilleux et ridicule. Elles mettent en scène un Corneille incapable d'expliquer ses propres vers à Baron. L'anecdote est signalée par G. Couton dans son édition de Corneille dans la *Pléiade* (t. III, p. 1620) et se trouve dans Cizeron Rival, *Récréations littéraires, ou Anecdotes et remarques sur différents sujets. Recueillies, par M.C.R.****, Paris, Dessaint, Lyon, J. M. Bessiat, 1765, CVI, p. 67-68. En fait, elle est reprise, comme toute une partie du livre du *Bolæana* manuscrit de Brossette. On la retrouve dans Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, 1775 (rééd. Slatkine, p. 214).

32. P. Bourdieu, ouvr. cité, p. 165-166 (émergence d'une « structure dualiste » au XIX^e siècle, séparant les avant-gardes et le grand public).

33. M. Mauss, cité et commenté par M. Godelier, *L'Énigme du don*, Fayard, 1994, rééd. Flammarion (Champs), 2004, p. 245. Le thème du langage des dieux est explicite dans certaines versions des anecdotes de l'obscurité de Corneille : anecdote du public refusant les modifications apportées à une pièce de Corneille en vue de l'éclaircir, parce que « le langage des dieux ne vieillit jamais », abbé Nadal, repris par Cizeron Rival, LXXXIV-52.

rants dans les vies d'artistes : l'artiste renonce à produire lui-même à cause de l'admiration pour la production d'un génie ; l'artiste emporte la victoire dans une compétition (*agôn, certamen*) avec un rival, qu'il bat sur son propre terrain. Un troisième scénario apparaît comme transformation par fusion des deux précédents : un artiste vole l'œuvre de son rival génial. Ce dernier scénario est également présent dans la vie de Corneille : Richelieu essaye, on le sait, de voler, en vain, le *Cid*³⁴ ; Corneille lui-même se pare des plumes d'autres auteurs (il porte ce soupçon dans son nom même³⁵). Mais ce troisième scénario, plus secrètement, est déjà contenu dans A1, par la confusion entre Lucain et Brébeuf que les contemporains appelaient par une sorte de jeu de mot « l'auteur de la Pharsale ».

La fin de l'anecdote sur Richelieu corrigeant Colletet et celle d'A 3 s'opposent : Corneille semble gagner en proposant sa réécriture, Richelieu est obligé de renoncer à la sienne. Le renoncement de Richelieu a un sens clair : il dit la séparation entre ce qui relève de l'État monarchique et ce qui relève de la République des Lettres. Le montre bien le « mot » du ministre qui conclut l'anecdote : Colletet est le seul qui peut lui résister. De fait l'échange total aboutirait au monde à l'envers. Comme dans un conte de fée, Colletet serait privé de son œuvre mais riche comme un roi et Richelieu aurait une œuvre mais deviendrait aussi pauvre que Colletet. Ce monde à l'envers, les burlesques l'ont imaginé, monde où le poème sert de monnaie et où le poète est donc riche³⁶. Le thème de la pauvreté du poète dit donc moins le statut véritable du niveau de vie de l'écrivain que son appartenance à un autre « ordre »³⁷ que celui de la richesse. Cet ordre de la richesse est celui du pouvoir, du moins quand l'argent est le moyen, on l'a vu, de donner (libéralité noble) et donc de s'attacher le bénéficiaire,

34. Le motif de la jalousie de Richelieu envers Corneille est chez Tallemant et dans la *Vie de Corneille* de Fontenelle dès la première version ; il est repris dans l'*Histoire de l'Académie* et par les frères Parfait. Voltaire insiste sur cette jalousie dans ses commentaires de la *Vie* par Fontenelle (*Œuvres*, Garnier frères, 1880, t. 32, p. 369). C'est dans les *Anecdotes dramatiques* que l'anecdote se présente sous une version utilisant un motif classique de la vie d'artiste, celui de l'œuvre volée : « le Cardinal de Richelieu souhaitait de passer pour l'auteur de cette pièce. Corneille qui aimait la gloire plus que l'argent n'y voulut consentir ».

35. On sait que la corneille d'Ésope (puis celle d'Horace et de La Fontaine) se pare des plumes d'autres oiseaux. La corneille annonce la pluie avec sa voie enrouée (Virgile), elle est aussi le symbole d'Apollon comme dieu des devins (Politién) : dictionnaire de Trévoux, éd. 1771, article « Corneille ».

36. C'est le rêve d'Hortensius dans l'*Histoire comique de Francion* par Sorel (livre XI), « réalisé » sur la lune dans *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac, où « les personnes d'esprit font toujours grande chère » grâce à leurs poèmes qui servent de « monnaie » (ms. de Paris, 57 r^o-58 v^o).

37. Le mot est ici pris au sens pascalien, ce que Luc Boltanski et Laurent Thévenot appellent des « grandeurs », *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991 (NRF essais).

et non le terme d'un échange marchand (l'anecdote de Richelieu de ce point de vue dit aussi la supériorité du noble mécénat sur le vil droit d'auteur, décrite par A. Viala³⁸). La question de la pauvreté ou de la richesse de Corneille a été résolue de façon positiviste par la reconstitution de son revenu : il n'était ni riche ni pauvre, tout est relatif. Mais cet « acquis de la recherche » est profondément décevant, car le mythe ne s'occupe pas de comptabilité exacte, mais d'opposition de qualités sensibles : Corneille ne peut être que riche ou que pauvre, il sera donc tantôt l'un tantôt l'autre, même si la pauvreté ne lui a été accordée qu'un peu plus tard dans le développement mythique³⁹.

Dans toutes ces anecdotes en tout cas, l'échange merveilleux ne vise qu'à obtenir un fragment : la valeur de l'œuvre se dit non par l'éloge de sa totalité, mais par le prélèvement d'un morceau, et d'un morceau choisi de façon étonnante, car il n'est ostensiblement pas un échantillon représentatif de l'ensemble, comme le petit pan de mur jaune n'est pas représentatif du paysage urbain de la *Vue de Delft* de Ver Meer.

Car on aura bien sûr reconnu dans A1 et A2 l'armature d'une histoire qui nous est familière : c'est celle qui est racontée dans la *Recherche* lors de la mort de Bergotte. La version de Proust est certes plus pathétique. Bergotte s'aperçoit que son œuvre est sans valeur et meurt : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire »⁴⁰. C'est une histoire comme on peut en lire dans les anciennes vies de peintre. Vasari raconte que Francia meurt d'une crise cardiaque après avoir vu la sainte Cécile de Raphaël qui lui ouvre les yeux sur la faiblesse de son œuvre. Chamisso en a fait un conte⁴¹. Malgré la différence de tonalité, l'analogie avec A1 et A2 est cependant frappante. Bergotte ne hérite pas Raphaël ou Poussin, mais de façon étonnante un peintre peu connu (vers 1900, on vient de le redécouvrir) ; par-là il nous initie au secret de sa recherche. Un auteur « auxquels les siècles futurs ne peuvent refuser l'immortalité, souhaite aux dépens de son œuvre entière avoir pu être l'auteur » d'un seul petit fragment d'un tableau de Ver Meer, un morceau dont la beauté se suffit à elle-même.

38. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 104-106.

39. La pauvreté de Corneille naît avec La Bruyère (*RDC* 314 et 317) et culmine avec la légende du soulier rapiécé qui apparaît en 1788 (Picot, n° 1201) et qui est popularisé par un vers de Théophile Gautier (« Ce soulier rapiécé me gêne tout ton règne ») : on trouve un résumé dans la biographie d'A. Le Gall, ouvr. cité, p. 506-508. Il faudrait rapprocher l'anecdote d'une autre histoire de soulier, celle qui concerne Pascal : cf. Cizeron Rival, ouvr. cité, p. 130.

40. *La Prisonnière* dans *À la recherche du temps perdu*, éd. citée, t. III, p. 156.

41. Vasari, *Vies*, IV, 349, cité par E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste. Légendes, mythe et magie* [1934, 1975], trad. M. Hechter, Rivages, 1987 (Galerie), p. 178 et note 15.

FRAGMENTS PRÉCIEUX

Le genre de l'anecdote relève lui-même du fragment : *testimonia* précieux objets d'une pieuse collection, texte prélevé dans un autre texte, ou même simplement histoire colportée d'une conversation à une autre⁴². On peut donc soupçonner les anas de porter au fragment un amour intéressé. Mais dans le cas de Corneille, la question du fragment a un enjeu évident.

La fortune de Corneille est en effet marquée par le fragment, bien avant que Planchon ne « mette en pièces » le *Cid*. On réduit l'œuvre complète de Corneille en prélevant les seules meilleures pièces ou les seuls meilleurs morceaux (édition des seuls « chefs-d'œuvre dramatiques »). On n'hésite même pas à réécrire les pièces en leur ôtant ce qu'elles ont de moins réussies ou de vieillies. Dans la bibliographie d'É. Picot, une section entière peut ainsi être consacrée aux « Pièces de Corneille remaniées ou retouchées »⁴³. G. Descotes en a rendu compte pour ce qui est de la scène⁴⁴. La raison en est souvent explicitée par l'adaptateur : « après des plus sublimes beautés, on trouvait des disparates fâcheuses, des expressions vieillies ou triviales, qui faisaient murmurer ou sourire l'auditoire »⁴⁵.

La fortune de Corneille balance entre sous-estimation et sur-estimation du destinataire. Voltaire s'indigne de l'adaptation du *Cid* par Jean-Baptiste Rousseau : « C'est insulter un auteur que de le tronquer ainsi »⁴⁶. Pourtant il est le plus grand propagateur de l'idée d'un Corneille « inégal ». Dans son édition de Corneille, il est obligé par l'attente du public de tout éditer, mais prend soin de trier le bon du mauvais, jouant notamment sur l'ordre des pièces dans les volumes et la longueur très variable des commentaires⁴⁷. Les jugements sont sévères. Des pièces entières sont écartées par « haine du mauvais » (*Œdipe*). De certaines pièces, Voltaire ne veut retenir qu'un seul passage. Certaines pièces ne comportent que des « morceaux excellents », mais qui ne font « point un tout » (*La Mort de Pompée*). Racine est celui dont les œuvres sont intégralement belles. Corneille ne vaut en revanche que pour ces « morceaux », pour reprendre un mot de l'époque et un mot chéri de Voltaire. Mais ces morceaux sont uniques et témoignent de la grandeur de leur siècle : « Les bosquets de Versailles étaient d'une beauté unique dans le

42. Voir Francine Wild, *Naissance du genre des Anas (1574-1712)*, Champion, 2001, et surtout son compte rendu par M. Escola dans *XVII^e siècle*, février 2004, n° 222, p. 133-138

43. Picot, section XIV p. 338-342 (n° 810-825).

44. *Les Grands Rôles du théâtre de Corneille*, PUF, 1962.

45. Andrieux, 1805, Picot, n° 825.

46. Cité par par A. Le Gall, ouvr. cité (*Œuvres de Corneille*, Didot, t. I, p. 284).

47. Voir par exemple Fr. Bessire, « Voltaire éditeur de Corneille », *XVII^e siècle*, « Corneille après Corneille, 1684-1791 », octobre 2004, n° 225, p. 600.

monde, comme l'étaient alors certains morceaux de Corneille »⁴⁸. Ils valent parfois mieux qu'une pièce entière : « Trente vers de Cornélie valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre »⁴⁹.

Voltaire admire par-dessus tout le « Qu'il mourût » d'*Horace*, mais signale que la suite de la phrase est faible. On pourrait lui répliquer que les deux moments ne forment qu'une seule figure de pensée malgré le contre-rejet : c'est le motif paternel du « Meurs ou tue » déjà présent dans le *Cid*. Le « Qu'il mourût » n'est donc même pas un morceau au sens rhétorique, un *locus* détachable par son unité, mais un morceau de morceau, un fragment⁵⁰. Cette idée d'un Corneille dont le génie se manifeste dans le fragment et l'« inégalité » n'est pas de l'invention de Voltaire. On sait que l'admiration pour le « Qu'il mourût » est dans les *Réflexions sur Longin* de Boileau où il est l'exemple par excellence du sublime⁵¹. Comme le goût pour Lucain, l'inégalité reprochée à Corneille est ambivalente : elle relève de la faiblesse, mais aussi du prodige. Comme lui, elle se trouve aussi bien chez les admirateurs de Corneille que chez ses adversaires. Mme de Sévigné est une incondionnelle de Corneille. Elle assiste à une lecture faite par le poète. Elle ne note pas le fameux bredouillement, mais ce qu'elle loue elle-aussi, ce sont des « morceaux », ce qu'elle appelle les « divins endroits » de Corneille (15 janvier 1672). Saint-Évremond lui-même semble avouer que le dramaturge qu'il vénère « serait au-dessus de tous les tragiques de l'Antiquité, s'il n'avait été fort en dessous de lui-même en quelques-unes de ses pièces »⁵².

Cette ambivalence est inattendue, parce que le reproche d'« inégalité » semble rédhibitoire dans la « doctrine classique ». Ce qu'elle hait par-dessus tout, c'est l'amas, la rhapsodie. D'Aubignac condamne la *commedia dell'arte* par ce mot de rhapsodie. Il en donne cette définition : « ce terme ne veut dire autre chose qu'un recueil de chansons cousues, un amas de plusieurs pièces auparavant dispersées, et depuis jointes ensemble »⁵³. On

48. Article « Rare », *Questions sur l'Encyclopédie*, 1772, dans *Dictionnaire philosophique*, vol. 4, *Œuvres*, éd. citée, 1878-1879, t. 20, p. 337.

49. *Commentaires sur Corneille* (sur *La Mort de Pompée*) dans *Œuvres*, éd. citée, t. 31, p. 479.

50. Sur le lien entre sublime et rupture du texte, Sophie Marchand, « Voltaire critique des disconvenances du style cornélien », *XVII^e siècle*, octobre 2004, n° 225, note 66, p. 634.

51. La considération est reprise dans la préface nouvelle au *Traité du sublime* dans l'édition des *Œuvres* en 1701 (RDC 359). Bordelon, 1697 (RDC 346) rapporte un jugement sur le « Qu'il mourût » comme « inégalité », mais en fait cette fois une inégalité de mœurs (« le désespoir n'est point d'une âme généreuse »).

52. Saint-Évremond, lettre à M. de Créqui 1670, *Œuvres en prose*, éd. A. Ternois, t. IV, p. 119. Une seconde version du texte donne même : « en beaucoup de ses pièces ».

53. *Conjectures académiques*, 1715 (1670). Par ailleurs, le thème de la chanson est essentiel dans le mythe cornélien à cause de l'« Excuse à Ariste ». Cela mériterait un développement plus long : on signalera seulement que l'affirmation selon laquelle le Français est seulement capable de faire des chansons est attribuée à Malherbe par Segrais qui la réfute en arguant de l'exemple de Corneille (*Remarques sur le V livre de la trad de l'Énéide*, 1668, RDC 224).

reproche à *Bérénice* de Racine d'être un « tissu galant de Madrigaux et d'Élégies »⁵⁴. Molière est condamné comme rhapsode⁵⁵. La question de la rhapsodie est au cœur de la Querelle d'Homère : Boileau attaque la thèse de d'Aubignac selon laquelle le nom d'Homère recouvre des auteurs divers (la rhapsodie est d'ailleurs présente dans une des étymologies proposées pour ce nom propre d'Homère). Corneille par cette inégalité se range du côté d'Homère et de Shakespeare. Voltaire écrit : « Il était inégal comme Shakespeare et plein de génie comme lui »⁵⁶.

L'inégalité de Corneille est liée à un autre reproche fréquent et qui nous étonne aujourd'hui, d'autant plus que les lectures récentes des *Discours* nous ont montré l'aristotélisme de Corneille (l'importance déterminante qu'il accorde à l'agencement de l'intrigue). Ce reproche est celui du célèbre jugement de Chapelain : dans les pièces de Corneille, le « dessein est faux à les faire tomber parmi les plus communs ». Corneille a un « défaut d'art général » pour le « gros », mais brille dans le « particulier », le « détail ». Le reproche semble de taille chez un théoricien pour qui le dessein (l'invention et la disposition) était tout. Il nous est devenu si incompréhensible que nous le mettons volontiers sur le compte de la mauvaise foi, de la jalousie ou de l'incompétence.

Ce reproche du « défaut d'art général » se retrouve chez Huet, où il est lié au mauvais goût de Corneille pour Lucain :

D'ailleurs indifférent à toutes les qualités de la poésie qui consiste dans une invention prudente et judicieuse, dans l'heureuse construction d'un plan, dans l'égal division et dans l'enchaînement des parties, dans la beauté du style répandu dans ces mêmes parties en général et sur chacune en particulier, il n'avait de complaisance que pour les règles qu'il s'était faites, méprisant toutes les autres et ne les percevant pas.

C'est que précisément, de ce point de vue, Corneille est un autre Lucain. Un des lieux les plus fréquents dans les jugements sur Lucain, c'est justement son « inégalité ». On en trouve un long recueil fait par Baillet⁵⁷. Voltaire s'inscrit dans une longue tradition quand il s'émerveille d'un « morceau » divin de Lucain, mais conclut en disant que malheureusement l'ensemble du tableau n'est pas composé⁵⁸.

54. Abbé Villars, *La Critique de Bérénice* (1671), dans Racine, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1999 (Bibl. de la Pléiade), t. I, éd. G. Forestier, p. 516.

55. Sur Molière rhapsode, Larry Norman « Molière, rhapsode et espion : fictions d'auteur dans la querelle de *L'École des femmes* », dans *Fictions d'auteur ?*, recueil d'articles cité, p. 185-200. L. Norman renvoie à son ouvrage *The Public Mirror : Molière and the social Commerce of Despicction*, Chicago, University Chicago Press, 1999.

56. *Œuvres*, t. 7, p. 486.

57. A. Baillet, ouvr. cité, t. III, p. 253.

58. Article « Épopée », *Questions sur l'Encyclopédie*, 1771, *Dictionnaire philosophique*, éd. citée, vol. 4, t. 18.

Il y a un paradigme bien connu pour faire le parallèle entre Corneille et Racine : c'est le parallèle entre Sophocle et Euripide⁵⁹. Les deux dramaturges français l'ont eux-même construits. Quand Corneille par exemple se moque de ceux qui suscitent la pitié en montrant des habits de mendiants (dédicace de *Don Sanche d'Aragon*), il reprend une anecdote bien connue qui vient des attaques d'Aristophane contre Euripide et son style pauvre à force de simplicité⁶⁰. Mais Corneille est pensé de façon moins attendue à l'aide d'un paradigme épique et non théâtral. C'est alors la figure de Lucain qui sert d'« étymon » à celle de l'auteur de *La Mort de Pompée*⁶¹.

Lucain est celui qui ouvre une voie entièrement nouvelle : on reconnaît ici un motif fréquent, que Fontenelle mettra au centre de son texte sur Corneille. Le jugement de Voltaire sur Lucain pourrait se trouver dans un texte sur Corneille : « Il ne faut pas omettre Lucain, dont le génie original a ouvert une route nouvelle ; il ne doit à personne ni ses beautés, ni ses défauts »⁶².

Lucain refuse la règle commune. Scaliger l'oppose à Virgile et sa *cas-tita orationis*, Lucain fait ce qu'il veut de l'auditeur et ressemble au tyran qui préfère être craint qu'être aimé⁶³. On reconnaît là un motif de la Querelle du *Cid*⁶⁴, qu'on a vu plus haut dans le texte cité de Huet, associé justement au goût pour Lucain. Scaliger fait aussi de Lucain le modèle du défaut de l'obscurité par recherche excessive⁶⁵.

59. On sait que le fameux jugement de La Bruyère (*Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 54) calque celui de Sophocle et d'Euripide dans la *Poétique* d'Aristote (chap. 25, 1460b 32-36). Le passage d'Aristote avait été transformé en « mot » de Sophocle lui-même par Camerarius, dans l'édition des tragédies de Sophocle de 1568 par Henri Estienne (J. Jehasse, *La Renaissance de la critique. L'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*, édition complétée, Champion, 2002, p. 77).

60. Dans *Les Acharniens* (v. 326-392), Aristophane parodie le *Télèphe* d'Euripide, pièce où un roi vaincu et blessé revient dans le camp des Grecs déguisé en mendiant. À cause de ses personnages de mendiants, on raconta qu'Euripide se promenait en haillons, selon la « méthode de Chamailéon » (G. Arrighetti, ouvr. cité, p. 149-150).

61. Pour un résumé des jugements sur Lucain, voir A. Baillet, t. III, p. 246-254 (n° 1159).

62. Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, 4.

63. *Poetices*, III (« *Idea* »), chap. XXVI (« *Prudentia* ») et XXVII (« *Efficacia* », c'est-à-dire « *enargeia* » : « *Lucani oratio superba, et mirax, auditorem invitum...* »), cité par A. Baillet, ouvr. cité, p. 223 et J.-Cl. Ternaux, ouvr. cité, p. 133 et 135.

64. H. Merlin (*Public et Littérature au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994, en particulier p. 159-160 et p. 169-170) donne de ce motif de la tyrannie une interprétation d'anthropologie politique. A. Adam en donne une interprétation psychologique dans son histoire de la littérature du XVII^e siècle : « Il avait raison, comme le génie peut avoir raison contre les talents simplement honnêtes. Mais il eut une façon déplorable d'avoir raison » (à propos de la *Querelle du Cid*).

65. La boursoufflure, l'obscurité (Lucain) et la fadeur (Silius) sont les trois formes de la *kakozelia* ou *affectatio* qui consiste en une recherche excessive où l'auteur perd de vue les limites de son propre génie et la juste grandeur du sujet (« *Est autem affectatio conatus supra vires et supra rem* »).

Lucain est un poète qui trouve sa force dans la jeunesse : c'est le Rimbaud des humanistes. Il aurait écrit des vers dès seize ans. Montaigne le range dans un palmarès de trois auteurs : « Le troisième plus vert, mais qui s'est abattu par l'extravagance de la force ». Guez de Balzac, quand il s'insurge contre la sévérité de Joseph Scaliger, pourtant plus judicieux que son père Jules César dans ses opinions sur les vers, fait de Lucain le poète des « commencements » :

Pourquoi mépriser si fort Lucain, qu'Ovide sans doute eût estimé ; qui était né si heureusement pour la poésie, dont les commencements ont été si beaux et si hardis⁶⁶ ?

Marmontel poursuit cette tradition : « Lucain était jeune, et l'ambition d'un jeune homme est d'étonner en renchérissant sur lui-même »⁶⁷. Lucain est un poète tard venu dans l'Histoire (un poète de l'âge d'argent), mais c'est un poète du début immédiatement heureux. On compte ses années et on donne son âge : « Lucain, qui n'avait pas vingt-neuf ans, quand Néron le fit mourir », note Guez de Balzac⁶⁸. On reconnaît là un thème dont les développements jusqu'à nos jours seront impressionnants, celui de la jeunesse de Corneille, qui trouve sa cristallisation dans la fameuse « éternelle jeunesse du Cid »⁶⁹. Le problème du thème de la jeunesse de Corneille, c'est qu'il empêche de prendre en compte l'œuvre tardive (Lucain, lui, était mort jeune). Deux solutions existent : oublier le vieux Corneille ou faire de Corneille quelqu'un qui régulièrement revient à cette jeunesse fondamentale. On sait que la seconde solution est le thème majeur de l'étude de Robert Brasillach. Mais les anecdotes anciennes le connaissent. En 1677, la duchesse d'Orléans nous explique que Corneille lui a assuré qu'avec le retour à la mode de ses pièces il était « tout rajeuni » et qu'il voulait composer « avant sa fin, une jolie comédie »⁷⁰.

À l'âge classique, le thème de la jeunesse de Corneille ne fait que se dessiner. Boileau indique comme un reproche que l'œuvre de Corneille est faite pour plaire à la jeunesse, parce qu'elle ne montre pas de véritables passions tragiques, mais l'admiration.

66. « Dissertation 7 », *Dissertations de critiques dans Les Œuvres* [...], Louis Billaine, 1655 [publiées par Valentin Conrart] ; Genève Slatkine Reprints, 1971, t. II, p. 595-596.

67. Marmontel cité par Littré, article « Renchérir ».

68. « Dissertation 1 », dans *Dissertations chrétiennes et morales, Les Œuvres*, éd. citée, t. II, p. 285.

69. Sur le thème de l'âge de Corneille, voir Cl. Nédélec, « La réception critique des comédies de Corneille au XVIII^e siècle : de quelques mécanismes de l'histoire littéraire », *XVII^e siècle*, « Corneille après Corneille », n^o cité, p. 657-667 et notre article, où sont cependant sous-estimées les racines classiques du thème, « La jeunesse éternelle du Cid : le texte littéraire et son image », dans *Lectures du jeune Corneille, L'illusion comique et Le Cid*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 143-157.

70. RDC 266.

Car c'est sur ce pied, à mon avis, qu'on doit regarder quantité des plus belles pièces de Théâtre, où se mettant au-dessus des règles de ce Philosophe, il n'a point songé, comme les Poètes de l'ancienne tragédie, à émouvoir la Pitié et la Terreur ; mais à exciter dans l'âme des Spectateurs, par la sublimité des pensées, et par la beauté des sentiments, une certaine admiration, dont plusieurs Personnes, et les jeunes gens surtout, s'accommodent souvent beaucoup mieux que des véritables passions tragiques⁷¹.

C'est faire de Corneille un poète épique, car le « poème héroïque » dont les grandes figures sont Homère, Virgile, Stace, le Tasse, Lucain sont des « poèmes où l'on fait la description de quelque action ou entreprise extraordinaire » (Furetière, article « Héroïque »). Corneille dans les gazettes en vers rime avec « merveille ». Ce motif de Corneille auteur épique n'est pas isolé. On a cité l'exemple de Furetière à l'article « Classe » où Corneille trouve sa place dans une liste d'auteurs épiques de l'Antiquité. Le *Recueil* de Mongrédien évoque un cabinet des Hommes illustres de Perrault décoré aux coins de quatre médailles, où Corneille figure parmi Homère, Virgile, le Tasse⁷². Corneille est donc l'auteur épique d'une France sans épopée : « la France est malheureuse en poèmes héroïques » (Furetière, article « Héroïque »). Faire de Corneille un poète épique, c'est le mettre au sommet, c'est aussi le mettre du côté de la rhapsodie et c'est suggérer que ce n'est pas lui mais les Muses qui sont les auteurs de ses textes. Tesauro oppose les poètes « *ingegnosi* » et les « *affiati* », rangeant parmi les premiers Sophocle, Eschyle et Euripide, parmi les seconds qui n'ont pas appris le chant en pleurant sous la fêrule, Orphée, Hésiode et Homère⁷³.

Lucain et Corneille sont les figures du génie sans l'art, de l'*ingenium* sans le *judicium*. Ce jugement est constamment repris et clairement exprimé à propos de Corneille, de Tallemant (« je lui trouve plus de génie que de jugement »⁷⁴) à Voltaire (« il avait plus de génie que de goût »⁷⁵). C'est d'abord pour cela qu'ils sont « jeunes » : la jeunesse est le temps de l'ardeur, mais du manque de prudence. Trop de nature, pas assez de culture. Ce caractère fait de Lucain et Corneille des images du poète par excellence. Comme le dit un exemple de Furetière cité par A. Le Gall, les poètes « font des vers plus par génie que par art »⁷⁶. Encore une fois l'ambivalence mythique fait hésiter l'anecdote entre satire et émerveillement.

71. Boileau, « Lettres à Charles Perrault », 1701, dans *Dialogues. Réflexions critiques. Œuvres diverses*, éd. Ch.-H. Boudhors, Les Belles Lettres, 1960, p. 119 (RDC 358).

72. RDC 356.

73. *Connociale aristotelico*, extraits dans Y. Hersant, *La Métaphore baroque*, Seuil, 2001, p. 92.

74. *Historiettes*, éd. citée, t. II, p. 907.

75. Cité par A. Le Gall, ouvr. cité (*Œuvres* de Corneille, Didot, t. I, p. 464).

76. A. Le Gall, biographie citée, p. 365-366.

Le *Segraisiana* rapporte un propos de Chapelain affirmant que Corneille « ne savait pas l'art de la versification et c'était la nature qui agissait purement en lui »⁷⁷ : le propos est du même type que celui qui faisait dire que c'était Apollon et non Homère qui était l'auteur de l'*Illiade*⁷⁸. Le même recueil d'*ana* affirme que Corneille était d'ailleurs insensible à la beauté de ses propres vers⁷⁹.

La tradition qui fait de Corneille à l'inverse un peu moins qu'un poète est elle aussi liée à Lucain. On se demandait si Lucain était vraiment un poète, ou bien un historien, ou encore un « orateur », voire un « déclamateur ».

Lucain apparaît comme un historien en comparaison de Virgile : ordre naturel du récit, recours à l'histoire plutôt qu'à la fable. Le parallèle entre les deux est originel. Le titre même de l'épopée de Lucain doit son titre à ce parallèle⁸⁰. Guez de Balzac réfléchissant sur la tâche de l'historien cite un historien, mais aussi Lucain⁸¹. Dans la lettre à Perrault où Boileau loue Corneille de façon ambiguë d'avoir « inventé un nouveau genre de tragédie », il précise que Corneille a pris ces « plus beaux traits » chez Tite-Live, Don Cassius, Plutarque, Lucain, Sénèque⁸².

La tradition qui fait de Lucain un déclamateur est riche. On lit dans le *Chevreana* (1697) : « Quintilien, Martial et Servius ont dit qu'on devait plutôt compter Lucain entre les orateurs qu'entre les poètes »⁸³. L'origine en est dans Quintilien qui le donne comme un modèle pour les orateurs plutôt que pour les poètes⁸⁴. Le thème est lié à celui des sentences et belles pensées, dès le commentaire de Virgile par Servius : « *Lucanus ardens et concinatus et sentitiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis orationibus quam poetis imitandus* » (« Lucain est plein de feu, structuré, bien connu pour ses maximes : pour être franc il doit plutôt servir de modèle aux orateurs qu'aux poètes »). Au XVIII^e siècle, Rollin adapte ainsi Servius : « Il est riche en belles pensées et a une grande vivacité de style »⁸⁵. Voltaire loue les « idées fortes » et les « discours plein de

77. RDC 365.

78. Fr. Garasse, ouvr. cité, II, II, p. 117.

79. RDC 364.

80. Au titre *Belli civilis libri*, la tradition va préférer *Pharsalia* à partir d'un contresens d'interprétation des vers 985 et suivants du chant IX, compris comme un parallèle de l'épopée de Lucain et de celle de Virgile.

81. *Les Entretiens*, Entretien XXX, éd. citée, p. 402.

82. Lettre à M. Perrault, éd. citée, p. 119.

83. F. et P. Delaulme, 1697, p. 214, cité par J.-Cl. Terneaux, ouvr. cité, p. 193.

84. *Institutions oratoires*, X, 1, 90. Le commentaire de l'*Énéide* par Servius (I, 382) qui reprend le jugement est cité dans E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUF, 1956 pour la trad. fr., Presse Pocket, p. 713-714.

85. Cité par Littré, article « Vivacité ».

courage philosophique et de sublime » de Lucain⁸⁶. On pense aux « pensées brillantes et ingénieuses » que Longepierre reproche à Corneille⁸⁷, à la « sublimité des pensées » que Boileau concède à Corneille. L'idée d'un Lucain plus orateur que poète inverse l'idée de Lucain poète né : on devient orateur, on naît poète⁸⁸. De cette idée, on passe facilement à l'accusation de déclamation. Ce passage semble se faire avec Scaliger qui accuse Lucain de déclamation pour en faire un tyran. La haine de la déclamation est un trait essentiel du classicisme. La déclamation est à l'origine un discours fictif, une pure performance oratoire, un spectacle de la parole, qui sert d'exercice scolaire, puis de « sport intellectuel pour adultes »⁸⁹. Elle s'oppose au véritable discours. Pour les classiques, elle représente l'éloquence vide. Le thème de la déclamation est rattaché à Sénèque le tragique que le classicisme cherche volontiers à dissocier du grand philosophe. On a de Sénèque des exemples de *controversariae* et de *suasoriae*. Dans sa lettre à Perrault, Boileau affirme la supériorité du théâtre français sur le théâtre latin, sur les « quelques déclamations plus pompeuses que raisonnables du prétendu Sénèque »⁹⁰. Sénèque est le frère ou bien l'oncle de Lucain et il aurait écrit les soixante et onze premiers vers de la *Pharsale*⁹¹. Lucain, comme Sénèque, et comme plus tard Corneille, est l'auteur d'une *Médée* (perdue).

La déclamation est aussi associée à la sophistique conçue platoniciennement comme rhétorique du mensonge : « Cet avocat est un déclamateur, un sophiste » (Furetière art « Déclamateur »)⁹². Quand un classique parle de déclamation, il parle de mauvaise rhétorique, c'est-à-dire de ce que nous appelons aujourd'hui la rhétorique quand nous employons le mot dans son sens péjoratif, sens le plus courant.

De ces intertextes vient probablement l'idée moderne mal fondée selon laquelle l'art de Corneille serait plus « rhétorique » que celui de

86. Article « Épopée », *Questions sur l'Encyclopédie*, 1771, *Dictionnaire philosophique*, éd. citée, vol. II, t. 18, p. 572.

87. *Parallèles de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*, dans *Médée*, éd. E. Minel, Champion, 200, p. 171.

88. Adage utilisé par exemple par Mairet, préface à *La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 481.

89. L'expression est de G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric [...] from Ancient to Modern Times*, University of North Carolina et Chapel Hill-Londres, 1980, p. 100 (« an intellectual game for adults »).

90. *Dialogues. Réflexions critiques. Œuvres diverses*, éd. citée, p. 121.

91. Les trois « vies » anciennes de Lucain se trouvent dans Lucain, *La Pharsale*, éd. et trad. A. Bourguy, Les Belles Lettres, 1976, t. I, p. XXI-XXV.

92. Voltaire écrit par exemple : « ce morceau de Sénèque ressemble plus à une déclamation qu'à une vérité historique » (*Questions sur l'Encyclopédie*, 1770, éd. citée, *Dictionnaire philosophique*, vol. 1, article « Auguste Octave », « Des cruautés d'Auguste », t. 17, p. 487). Le lien entre déclamation et sophistique est d'autant plus naturel que les *Vies des sophistes* de Philostrate sont une source majeure pour définir la déclamation.

Racine, que Corneille serait « orateur » et Racine « poète ». Au XVII^e siècle, on ne manque pas en tout cas de faire de Corneille un déclamateur. Boileau reproche à Corneille ses endroits de déclamation⁹³. Quand Boileau écrit dans son *Art poétique* (III, 139-140) :

Tous ces pompeux amas d'expressions frivoles
Sont d'un déclamateur amoureux de paroles.

Brossette ajoute cette note en 1716 :

Notre auteur note Sénèque le tragique ; mais il avait aussi en vue le grand Corneille, dans les tragédies duquel il y a des endroits qui sentent un peu la déclamation, particulièrement la première scène de Pompée.

L'exemple choisi par Brossette est significatif et nous ramène encore à Lucain.

Voltaire après un commentaire du « Qu'il mourût » répond à ceux qui peuvent trouver dans Racine de la « faiblesse » et de l'« uniformité »⁹⁴. Il fait l'éloge du « sublime tableau » de la fin de *Rodogune*, mais reproche notamment à Corneille de « vaines déclamations », il vante l'œuvre organique et égale de Racine en parlant de l'« artificieuse et fine texture » de ses tragédies. Ces derniers mots reprennent les traits caractéristiques de la comédie et du style simple, de l'atticisme, auxquels est ici rattachée la tragédie naturelle : il n'est donc pas étonnant qu'une anecdote de la vie de Racine racontée par son fils attribue à Racine un mot de Ménandre⁹⁵. L'atticisme est dans la tradition de Cicéron associé à la comédie (de Plaute), mais le style simple de la tragédie doit se trouver un autre modèle. Elle peut le faire dans le style mince d'Euripide (*kharaktêr iskhnos, genus tenue* ou *subtile*) opposé à Eschyle et Sophocle. Elle peut le faire dans le « beau style simple » des élégiaques (en fait le style moyen). L'opposition fondatrice est alors celle reprise des *Amours* d'Ovide entre tragédie et élégie⁹⁶. La recherche d'un style naturel à la Renaissance était passée par le retour au « mignard et doux style » (Ronsard) des élégiaques ; Muret opposait déjà le beau style de Vigile et de

93. Lettre à M. Perrault, éd. citée, p. 117-123. Dans les *Réflexions critiques*, il montre que Virgile ne commence pas son *Énéide* comme Scudéry commence son *Alaric*, parce que cela « aurait senti son Déclamateur » (« réflexion II », p. 60) et attribue la décrépitude du théâtre de Corneille aux nombreux « endroits de déclamation » qu'il contient (« réflexion VII », p. 96-97).

94. Article « Anciens et modernes », « De quelques comparaisons entre des auteurs célèbres », *Questions sur l'Encyclopédie*, 1771, éd. citée, *Dictionnaire philosophique*, vol. 3, t. 17, p. 234-235.

95. Louis Racine, *Mémoires*, dans Racine, *Poésie-théâtre*, éd. G. Forestier, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1148. L'anecdote (une fois le plan prêt, la pièce est finie) vient de Plutarque.

96. I, 1 (Cupidon, en mutilant le vers héroïque qu'est l'hexamètre, crée l'alternance métrique de l'élégie), III, 1 (allégories de la Tragédie et de l'Élégie).

Catulle à l'enflure espagnole de Lucain et de Martial⁹⁷. L'opposition entre la sévérité romaine « à l'espagnole » et la grâce naturelle et tendre (*mol-lis*) à la grecque s'incarne tantôt dans l'opposition nature (+) vs art (-) en faveur de Corneille, tantôt dans l'opposition artifice (-) vs naturel (+) en faveur de Racine. Les débats pour savoir si c'est Racine ou Corneille qui écrit de vraies tragédies se fondent sur une armature qui mobilise le système des genres : Corneille est à Racine ce que l'épopée et à la tragédie, ou bien ce qu'est la tragédie à l'élégie.

Les vies de Sophocle et d'Euripide annoncent étrangement celles de Corneille et Racine : Bayle note avec étonnement ces similitudes⁹⁸. De même la vie de Lucain annonce celle de Corneille dans ses rapports au pouvoir et à l'argent. Lucain et Corneille sont des favoris disgraciés à cause de la jalousie que l'homme d'État a pour leur œuvre. Voltaire rappelle que « Lucain fut d'abord le favori de Néron, jusqu'à ce qu'il eût la noble imprudence de disputer contre lui le prix de la poésie, et le dangereux honneur de le remporter »⁹⁹. La tradition oppose des auteurs pauvres (Plaute, Homère) aux auteurs riches : Lucain fait partie de ces derniers, avec Virgile, quand ce dernier n'est pas classé parmi les pauvres¹⁰⁰. Le thème de l'échange parfait comme signe de l'absence de valeur poétique réelle est déjà présent dans la vie de Lucain. On cite le passage de Martial qui fait de Lucain un faux poète, mais dont les livres se vendent bien¹⁰¹. Cependant on raconte aussi que Néron eut l'injustice de préférer les acteurs aux auteurs : c'est là l'« étymon » d'une anecdote inventée par La Bruyère¹⁰², d'où sortira tout un cycle légendaire auquel appartient la fameuse anecdote des souliers rapiécés de Corneille.

L'avarice est un reproche qui apparaît tôt contre Corneille et qui dure¹⁰³. Un autre reproche est sa lourdeur d'esprit, son manque de capacité à la vie sociale, parfois lié à son origine normande (Corneille se serait

97. M. W. Croll, ouvr. cité, « Muret and the History of "Attic Prose" » p. 107 et suiv. et J. Lecoindre, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, section sur « Marc-Antoine Muret et la *Continuation des Amours* » de Ronsard, p. 536-543.

98. Édition de 1740, article « Euripide », note K.

99. *Essai sur la poésie épique*, II.

100. E. R. Curtius, ouvr. cité, p. 741. E. R. Curtius cite le poète médiéval Gauthier de Châtillon. Mais Boccace associe dans la pauvreté les philosophes, Plaute, Ennius et Virgile (*Genealogia*, XIV, cité par J. Lecoindre, ouvr. cité, p. 264).

101. *Épigrammes*, XIV, 194.

102. *RDC* 314 (« Le comédien couché dans son carrosse jette de la boue au visage de Corneille à pied »).

103. L'accusation de poète à gages apparaît tôt (A. Gaillard, 1634, *RDC* 54), on la trouve dans Tallemant (*Historiettes*, éd. citée, t. II, p. 776, p. 906-907). L'avarice de Corneille est définitivement popularisée par La Bruyère (*RDC* 323) et le commentaire de Boileau par Brossette (*RDC* 257). L'avarice est un des thèmes comiques par excellence.

exprimé en patois normand)¹⁰⁴. Voltaire rappelle que Corneille est un provincial :

Corneille pécha trop souvent contre la langue, quoiqu'il écrivit dans le temps même qu'elle se perfectionnait. Son malheur était d'avoir été élevé en province, et d'y composer même ses meilleures pièces. On trouve trop souvent chez lui des impropriétés, des solécismes, des barbarismes, et de l'obscurité ; mais aussi dans ses beaux morceaux il est souvent aussi pur que sublime¹⁰⁵.

On trouve associés déjà chez Tallemant l'avarice de Corneille, sa misanthropie et son patois normand¹⁰⁶.

Cette association de traits forme un caractère bien connu, celui que Juan Huarte a décrit dans son *Examen des esprits*, celui dont les Espagnols font un caractère national qui explique leur génie et justifie l'esthétique anti-cicéronienne : l'humeur noire¹⁰⁷. Et comme nous le rappelle Garasse « Lucain fut aussi de cette humeur noire »¹⁰⁸. L'inégalité est fondamentalement liée à cette mélancolie, celle du créateur dont la parole est inspirée donc « intervallaire »¹⁰⁹.

Le narrateur dans *La Prisonnière* nous rend compte de l'injuste réputation faite à Bergotte. On le pensait snob alors qu'il « n'avait jamais aimé le monde » ; à cause de sa richesse, on pourrait le croire avare alors que « personne ne fut jamais si généreux »¹¹⁰.

SOURCES CACHÉES

Le « petit pan de mur jaune » contemplé par Bergotte vient d'un tableau du passé, mais il évoque un ailleurs, qui est aussi un futur de l'art occidental (il ressemble à « une précieuse œuvre d'art chinoise »¹¹¹) et plus profondément un idéal intemporel, le chiffre de l'énigme de l'origine de l'art.

104. Fontenelle : « l'air fort simple et fort commun, toujours négligé et peu curieux de son extérieur ». Vigneul-Marville : « la première fois que je le vis, je le pris pour un marchand de Rouen. Son extérieur n'avait rien qui parlât pour son esprit, et sa conversation était si pesante qu'elle devenait à charge dès qu'elle durait un peu ».

105. Article « Langue », *Questions sur l'Encyclopédie*, 1771, dans *Dictionnaire philosophique*, vol. 3, *Œuvres*, éd. citée, t. 19, p. 561.

106. *RDC* 366.

107. Voir *L'Âge de l'éloquence*, rééd. A. Michel, 1994, p. 127-134.

108. Ouvr. cité, VI, 19, I (Garasse condamne de mauvais « principes » en montrant que ces derniers sont tirés des auteurs malades de « l'humeur hypocondriaque »), p. 784.

109. Restera à justifier le transfert géographique du sud sec et chaud au nord flegmatique (Normandie de Corneille, Angleterre de Shakespeare). Des textes ne manqueront pas de le faire au travers desquels se construira la notion moderne de *spleen*.

110. *La Prisonnière*, éd. citée, t. III, p. 153.

111. *Ibid.*, p. 156.

Les vers de Lucain-Brébeuf cités dans A1 et A3 ont connu un certain succès : dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot, c'est sur ces quatre vers que s'ouvre la notice sur les progrès de l'écriture, des hiéroglyphes à nos jours, pensés à travers la notion de trope¹¹². Ils nous parlent de l'origine des « lettres », c'est-à-dire de l'écriture, mais aussi de la littérature¹¹³.

Le motif de l'échange prodigieux lui-même, une fois associé à Lucain, renvoie à une image qui, au XVII^e siècle, est l'image par excellence de l'origine mystérieuse. À l'article « Nil » du Furetière sont évoqués ces grands héros antiques qui fournissent leurs sujets à la tragédie :

Alexandre consulta l'oracle de Jupiter Amon, pour apprendre où était cette source. Sésostris, Ptolémée, la firent chercher inutilement. Cambyse, à ce que dit Strabon, employa une armée pour la chercher.

Mais y apparaîtrait aussi Lucain :

Lucain témoigne que César disait qu'il eût quitté la guerre civile, s'il eût été assuré de la trouver.

Les sources du Nil ont longtemps été l'image par excellence du grand secret¹¹⁴.

C'est qu'il faut d'abord lire dans ces anecdotes le chapitre d'un roman d'origine du classicisme. L'« aube » de l'âge classique voit la victoire d'un néo-classicisme français contre l'expressionnisme anti-cicéronien. M. W. Croll¹¹⁵ puis M. Fumaroli ont retracé l'origine et la signification de ces débats rhétoriques. Cet anticicéronisme a été promu par l'Espagne comme style du génie national. Les deux Sénèque, Lucain et Martial sont espagnols¹¹⁶. Gracián condamne Cicéron et Lucien comme faisant trop de place au *judicio* aux dépens de l'*ingenio*¹¹⁷. Corneille en tant que Normand n'est pas tout à fait français. Il est aussi plus ou moins espagnol. Il a écrit *Le Cid*, *Sertorius*. Il aime les Romains d'Espagne. Cet anticicéronianisme fut aussi adopté par l'humanisme du Nord à la crise de la

112. Article « Écriture », renvoyant à l'*Histoire de l'écriture* de Warburton.

113. Sur la Phénicie comme première *civitas litterarum*, voir le commentaire d'un discours d'Alberti par M. Fumaroli, « Academia, Arcadia, Parnassus : mythe et histoire dans l'idéal des sociétés lettrées », article repris dans *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle* [1994], Flammarion, 1998 (« Champs »), p. 23.

114. Montaigne, *Essais*, III, 5, éd. P. Villey, PUF, p. 850. Gabriel Naudé cite les vers 295-298 du livre X de la *Pharsale* (« *Arcanum natura caput non protulit ulli...* », « Le secret de ta source, [littéralement ta tête] la nature ne l'a montré à personne... »), pour illustrer le « coup d'état », cité par J.-Cl. Ternaux, ouvr. cité, p. 61. Tesauro utilise l'image pour parler de l'*argutezza*, *Connochiale aristotelico*, éd. citée, p. 62. Le Pharaon chaque année remontait jusqu'aux sources secrètes du Nil, rite permettant le retour annuel de la crue fécondante.

115. Articles repris dans *Style, rhetoric and rhythm*, Princeton University Press, 1966.

116. *L'Âge de l'éloquence*, p. 413 (critique de l'enflure espagnole par le P. Vavas seur).

117. E. R. Curtius, ouvr. cité, p. 462 et note 3.

Renaissance, celui qui cherche un refuge moral dans le néo-stoïcisme, celui qui préfère Sénèque à Cicéron, Lucain à Virgile et surtout Plaute à Térence, celui qui se rattache par la correspondance à certains cercles normands du XVII^e siècle, comme l'académie de Moisant de Brieux¹¹⁸.

Le refus du cicéronianisme se donnait comme une écriture « adulte », le classicisme français renverra au contraire cette esthétique, qu'on a pu appeler successivement maniériste¹¹⁹ puis baroque, à la « déclamation », à la jeunesse sans jugement, au pédantisme, à l'asianisme, au goût barbare des étrangers¹²⁰.

L'œuvre de Guez de Balzac témoigne du souvenir de ces débats qui sont la préhistoire du classicisme. Balzac hésite entre Plaute et Térence avant de prendre le « parti » de ce dernier¹²¹. Il prend le parti de Virgile et ne se range pas parmi les « lucanistes »¹²², mais il s'insurge contre la sévérité des jugements de Scaliger sur Lucain¹²³ et son goût de la supercherie lui fait citer dans un de ses entretiens un passage de la *Pharsale* en l'attribuant à Virgile sans que l'on s'en aperçoive avant l'édition du XX^e siècle¹²⁴.

L'importance des parallèles montre que les noms propres en tant qu'ils désignent une figure exemplaire comptent autant que les œuvres réelles¹²⁵ et que, comme dans les contes et légendes, les scénarios sont plus stables

118. Sur l'« internationale lucaniste » et le cercle de Caen, voir J.-Cl. Ternaux, ouvr. cité, p. 63-66. Voir aussi la lettre de Corneille à Huygens : « l'estime que vous témoignez pour mon bon maître Lucain » : une des pièces des *Momenta* compare Virgile à Lucain (Corneille, *Œuvres*, éd. G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, note p. 1452).

119. Les historiens d'art de langue allemande ont construit la notion de maniérisme dans les années 1920 (M. Dvorák, W. Friedländer), elle est reprise par E. R. Curtius qui oppose *manierismus* et classicisme (ouvr. cité, chapitre XV). L'étude de Chr. Wanta sur Sénèque, Lucain et Corneille (1964) a pour sous-titre « *Studien zum Manierismus* ». La notion de baroque est élaborée plus tôt pour l'art, mais appliquée plus tard à la littérature.

120. « Encore aujourd'hui contre un honnête homme mille Pédants » (Guez de Balzac, *Dissertations de critique*, 7, éd. citée, t. II, p. 596) ; les « gens de Leyde » « Peuple de Lucanistes » (*Lettres*, XIX, 1, t. I, p. 760). Sur les figures (l'enfant, le paysan, le soldat, le sauvage, le pédant...) qui disent les marges de la « doctrine classique », voir P. France, *Politeness and its discontents : problems in French classical culture*, Cambridge University Press, 1992.

121. « Discours 9 » des *Œuvres diverses* de 1644, éd. R. Zuber, Champion, 1995, p. 234. Il blâme le goût de Lipse pour Plaute dans la septième « dissertation de critique », éd. citée, t. II, p. 586. Sur ce goût des « humanistes érudits » pour Plaute, voir J. Jehasse, ouvr. cité, p. 89 et p. 217.

122. Le *Dictionnaire universel* de Trévoux (éd. 1771) enregistre le mot « Lucaniste » et attribue l'invention du mot à Balzac (*Lettres*, livre 19, lettres à Chapelain, I : « Vous avez plaidé la cause de Virgile admirablement, et je ne crois pas qu'après cela il y ait de Lucaniste, qui ne se cache... »). E. R. Curtius aborde plusieurs fois la place de Lucain dans le canon littéraire (ouvr. cité, p. 53, 102, 633-634). Il fait de l'exclusion hors du canon de la latinité d'argent un phénomène tardif (1800, p. 412-414, sections sur l'évolution du canon dans le chapitre sur le classicisme).

123. « Dissertation 7 » citée plus haut. A. Baillet (ouvr. cité, p. 204) cite aussi son *Socrate* (1652, p. 162).

124. *Les Entretiens*, Entretien XXX, éd. citée, p. 399.

125. Sur la conception ancienne de l'« individualité littéraire », voir J. Lecoq, ouvr. cité.

que ces noms¹²⁶. Un bon résumé de ces parallèles est fait par Pierre Nicole dans la partie de son traité sur l'éducation du prince où il parle des « deux sortes de beauté dans l'éloquence auxquelles il faut tâcher de rendre les enfants sensibles » :

L'une consiste dans les pensées belles, solides, mais extraordinaires et surprenantes. Lucain, Sénèque, Tacite sont remplis de ces sortes de beautés.

L'autre au contraire consiste nullement dans les pensées rares ; mais dans un certain air naturel, dans une simplicité facile, élégante et délicate [...] Cette beauté est celle de Térence et de Virgile.

Nicole signale que la deuxième beauté est plus difficile que la première, et que c'est celle « qui fait l'agrément et la douceur de la conversation civile », d'où son intérêt pédagogique, la première étant « beaucoup moins d'usage ». Nicole poursuit en reprenant le thème de l'« inégalité » de la parole inspirée :

Sénèque qui est admirable étant considéré par parties, lasse l'esprit quand on le lit tout de suite [...] ¹²⁷.

L'édition du dictionnaire de l'Académie de 1762, avant d'ajouter « Personne ne doute que Virgile soit préférable à Lucain », dit : « Le style de Cicéron est préférable à celui de Sénèque ». La réunion dans le texte de Nicole de Térence et Virgile, deux figures servant à opposer traditionnellement style simple et style élevé, est significative et éclaire le jugement cité plus haut de Voltaire sur l'atticisme de la tragédie racinienne. C'est le « naturel » contre le « faste » : « le style de Lucain a trop de faste pour être naturel » (article « faste » du Furetière).

La vie de Corneille dit ce que le classicisme a refoulé, elle dit la défaite fondatrice de l'esthétique de l'*ingenium* face à celle du *judicium*. Mais plus profondément elle raconte l'origine mythique de la civilisation¹²⁸ : la naissance du « naturel » est curieusement aussi l'entrée dans la Culture. Les « inventions » sont d'abord le produit du « hasard », du « caprice »¹²⁹ ou d'un génie immense mais grossier : Ennius est une des figures du « héros civilisateur », dont l'art est aussi grossier que le génie immense¹³⁰. Mais la civilisation ne commence vraiment que quand le

126. Voir par exemple A. Van Gennep, *La Formation des légendes*, Ernest Flammarion, seconde édition, 1912, p. 280 (voir aussi p. 183-200 pour les légendes relatives aux personnages historiques).

127. « De l'éducation d'un prince », dans *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétiques*, éd. et trad. B. Guion, Champion, 1996, p. 152.

128. Le discours de réception à l'Académie de Thomas Corneille par Racine en 1685 fait le portrait de Corneille en « héros civilisateur » (« Dans cette enfance ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique... »). Le motif devient classique. Voltaire dit que Corneille a trouvé une « France agreste, grossière, ignorante » (commentaire de *Suréna*).

129. Cl.-Fr. Ménestrier, *Traité des tournois* [...], J. Muguet, 1669, p. 4-5.

130. Ovide, cité par G. Valetta, *Del concetto poetico*, dans Y. Hersant, ouvr. cité, p. 42.

« poli » donne sa perfection à la « force »¹³¹. L'histoire mythique de la littérature est par là liée aux mythes de la « civilisation des mœurs » et du fameux prétendu progrès des « bienséances » (on sait l'importance des remarques relevant des « bienséances » dans les commentaires de Corneille par Voltaire). Mais quand peut s'exercer le jugement qui permet de régler les arts, ces arts deviennent une compétence commune et par-là même c'est la valeur de l'œuvre qui est menacée : la civilisation connaît alors la nostalgie des grossières origines marquées par une « rareté » qui donnait son « prix » aux choses¹³².

Ce mythe d'origine peut être écrit dans le codage de ce que nous appellerions aujourd'hui une sociologie des générations¹³³. Il peut aussi se dire par le récit du souvenir d'enfance. Dans la série des anecdotes sur Corneille et Lucain s'en trouve une qui explique l'origine du goût de Corneille en renvoyant à son enfance. Le premier texte chronologiquement de la légende est un texte absent du *Recueil* de Mongrédien, la *Dissertation sur la Pharsale* (1664)¹³⁴. La louange reprend l'avertissement de Brébeuf en y ajoutant un passage sur le sublime¹³⁵. Suit une anecdote selon laquelle Corneille aurait à l'âge de quatorze ans, en 1620, reçu un premier prix de vers latin pour une traduction de Lucain. L'anecdote connaît une belle fortune jusqu'à nos jours¹³⁶.

Dans la biographie récente d'A. Le Gall, on trouve un autre rêve sur l'origine de l'écriture chez Corneille : elle a rapport à la bouche, source de la parole. Une difficulté à s'exprimer dans la vie quotidienne aurait été un

131. Sur la séquence mythique du goût succédant au génie, E. Morgat-Longuet, « Aux origines du parallèle Corneille-Racine », dans G. Declercq et M. Rosellini dir., *Jean Racine, 1699-1999*, Actes du colloque du tricentenaire, PUF, 2003, p. 703-717, en particulier p. 706-707 où est cité Cl. Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade (1585-1828)*, Champion, 1998 (qui montre que cette séquence mythique est présente dans le parallèle Ronsard/Malherbe).

132. « Mais supposons que toutes les églises de l'Europe égalent Saint-Pierre de Rome, que toutes les statues soient des Vénus de Médicis [...] aurez-vous autant de plaisir à jouir des chefs-d'œuvre rendus communs, qu'ils vous en faisaient goûter quand ils étaient rares ? », Voltaire, article « Rare », *Questions sur l'Encyclopédie*, 1772, dans *Dictionnaire philosophique*, vol. 4, *Œuvres*, éd. citée, 1878-1879, t. 20, p. 337.

133. *RDC* 329, *Menegiana*, 1693 : « J'étais trop jeune quand j'ai vu celles de Corneille et trop âgé lorsque j'ai vu celles de Racine. » *RDC* 329, La Bruyère, 1693 : « quelques vieillards qui, touchés indifféremment de tout ce qui rappelle leurs premières années, n'aiment peut-être dans *Édipe* que le souvenir de leur jeunesse » (« Discours de réception à l'Académie française »).

134. C. Savreux, 1664, signalé par J. C. Ternaux, ouvr. cité, p. 374.

135. P. 6-7.

136. L'anecdote est reprise et « améliorée » par Fr. de Neufchâtel, *L'Esprit du grand Corneille*, 1819 : Corneille aurait avoué que ce prix était son meilleur souvenir. Cette version est citée par G. Couton, édition de l'œuvre de Corneille citée, t. I, p. 1714. L'anecdote du prix est rapportée par A. Le Gall (p. 358). J.-Cl. Ternaux la mentionne comme un « renseignement fourni par la biographie ». Une légende étiologique analogue en ce qu'elle utilise le code du souvenir de jeunesse concerne l'origine du goût de Brébeuf pour Lucain. On la trouve dans l'article « Lucaniste » du *Dictionnaire* de Trévoux, elle vient des *Mélanges* de Vigneul-Marville (p. 22) : elle met en jeu le parallèle Lucain/Horace.

handicap social que Corneille aurait compensé par l'écriture¹³⁷. La notation développe un motif ancien, le « bredouillement » de Corneille, ce qui confirme la puissance mythique de la vie de l'auteur, c'est-à-dire sa consistance structurale qui permet de riches transformations. Elle utilise un thème « jungien » très répandu aujourd'hui, celui de l'œuvre comme revanche sur la vie. Ce thème n'est pas un thème de l'âge classique, où une telle envie de revanche aurait sûrement paru odieuse et ridicule plutôt que fascinante, ce qui est particulièrement intéressant, puisque cela confirme que le mythe, même s'il n'est qu'une série de transformations, est susceptible d'une histoire, conformément à l'hypothèse de E. Kris et O. Kurtz.

Le fameux bredouillement de Corneille trouble parce qu'il prend des formes bien différentes selon les témoins : Corneille prend un mot pour un autre, il lit mal les vers, parle le patois normand, il est ennuyeux en conversation... Corneille est « sot en prose ». On pourrait ainsi lui appliquer ce que dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Norpois dit de Bergotte (qui contredit les scènes où la conversation de celui-ci apparaît comme une fascinante initiation à la vérité de l'art) :

Ah ! voilà quelqu'un qui donne raison à l'homme d'esprit qui prétendait qu'on ne doit connaître les écrivains que par leurs livres [...] C'est un esprit des plus confus, alambiqué, ce que nos pères appelaient un diseur de phébus [...] ¹³⁸.

L'armature des anecdotes du « poète bredouillant » met en place une contradiction apparente où la sous-adaptation dans le monde naturel vaut sur-adaptation dans une sphère surhumaine. L'étymon en est le bredouillement ou le parler patois de Virgile. Le trait caractérise Racan dans les *Historiettes* de Tallemant, où il est explicitement relié à l'inconscience du génie inspiré :

jamais force du génie ne parut plus clairement en un auteur qu'en celui-ci ; car, hors ses vers, il semble qu'il n'ait pas le sens commun. Il a la mine d'un fermier ; il bégaiet et n'a jamais su prononcer son nom... ¹³⁹

Le trait est également appliqué à La Fontaine, et dénoncé par les défenseurs de celui-ci qui y dévoile l'étymon virgilien¹⁴⁰.

137. Dans la biographie de Corneille par A. Le Gall, c'est un motif important : « perdant la moitié de ses moyens à l'oral, le jeune Corneille [est] nourri de frustrations qui appellent les revanches de la gloire », « peut-être vivait-il très mal cette incapacité à bien parler » (p. 28-29) ; le théâtre est une « fête », un « espace ludique où, maître souverain de l'alexandrin, il projette ce qu'il est et vie ce qu'il n'est pas » (p. 94).

138. *À la recherche du temps perdu*, éd. citée, t. I, p. 404.

139. *Historiettes*, éd. citée, t. I, p. 382.

140. La lenteur d'esprit est attribuée aussi à La Fontaine par La Bruyère. Vigneul-Marville attaque les *Caractères*. P. Coste publie une réponse dans laquelle il montre que le portrait de La Fontaine est positif : à « l'on nous dit d'un côté qu'il paraissait grossier, lourd, stupide » etc. ; il ajoute la parenthèse : « (ce qu'il a eu de commun avec le Prince des *Poètes latins*) » (p. 96). Une note indique : « *Virgile*, dont on dit aussi qu'il était fort pesant en conversation, et presque sem-

La mauvaise élocution de Corneille l'oppose à Racine, bon courtisan, lecteur d'exception et expert de la diction. Elle oppose le « génie » de Corneille à l'« esprit » de Racine (« Racine a bien de l'esprit »¹⁴¹) c'est-à-dire la Nature (ou la Surnature) à la Culture. Elle participe à la distribution complémentaire des traits biographiques opposant les deux dramaturges. Thème de la mondanité : sous-adaptation / sur-adaptation sociale (quand Racine finit par commettre un impair devant le roi, il meurt de sa disgrâce¹⁴²). Thème de la fidélité et de la trahison : relation stable / conflictuelle avec les professeurs et la religion doublant et inversant la relation conflictuelle/stable avec le politique. Thème généalogique : sur-intégration / sous-intégration à une généalogie familiale (Corneille collaborant avec son jeune frère / Racine « orphelin ») doublant et inversant le refus / la revendication d'une généalogie littéraire (modernes / anciens)...

Ce motif biographique du bredouillage, comme c'est souvent le cas dans les anecdotes, est tiré de l'œuvre de Corneille lui-même¹⁴³. Corneille ouvre son discours de réception à l'Académie par un aveu rhétorique d'une impossibilité de parler, mais il le fait pour mieux se louer de faire parler ses personnages. C'est en somme reprendre un thème fondateur de son œuvre, qui dès le début se met sous le signe de la « peinture de la conversation »¹⁴⁴.

Le trait est mentionné par Fontenelle. La plupart des témoignages sont posthumes et datent des années 1690, c'est La Bruyère qui ouvre le ban¹⁴⁵. Une anecdote le développe en faisant dire à une « grande princesse » : il ne faut écouter Corneille « ailleurs qu'à l'Hôtel de Bourgogne »¹⁴⁶. Le seul témoignage précoce est un pamphlet de la *Querelle du Cid*¹⁴⁷. Ce

blable à un homme du commun et sans lettres ; *Sermone tardissimus ac pene indocto similem Melissus tradidit* : c'est ce que vous trouvez dans sa *Vie* en autant de termes. ». On voit ce que nous pardons à la suppression dans nos éditions modernes savantes des vies traditionnelles des auteurs telles que les lisaient les classiques dans les leurs. Virgile était en effet un provincial campagnard de Mantoue (*transpadans*), il était à Rome ce qu'un Normand était à Paris

141. On sait que c'est le mot de Louis XIV à propos d'*Esther* selon Mme de Sévigné. Voir aussi La Bruyère, *Les Caractères*, I, 54 (génie de Corneille, esprit de Racine).

142. Voltaire, article « Poètes », éd. citée du *Dictionnaire philosophique*, vol. 4, *Œuvres*, t. 20, p. 233.

143. Sur le lien entre l'auteur et ce que disent ses personnages : G. Arrighetti, ouvr. cité, p. 148 et Mary R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London 1981. M. Fumaroli dans « Pierre Corneille, fils de son œuvre » (chapitre de l'*Histoire littéraire de la France*, Éditions sociales, 1975, repris dans *Héros et orateurs* [...], Genève, Droz, 1990, p. 17-61) évoque ce phénomène (p. 18), pour fonder sa notion de « biographie d'écrivain ».

144. *Mélite*, de ce point de vue, peut être lue comme une allégorie de l'*oratio morata* (le texte poétique mis dans la « bouche » des personnages et peignant leur caractère) qui est l'essence du théâtre (voir notre « Le silence de *Mélite* », *Œuvres & Critiques*, XXX, 2, 2005, p. 29-40).

145. *RDC* 323 (La Bruyère, 1691), 329 (*Menagiana*, 1693), 348 (Vigneul-Marville, 1699), 355 (Bordelon, 1699).

146. Vigneul-Marville, p. 160, *RDC* 348.

147. *Avertissement en forme de prédiction à très bredouillant poète comique Messire Mathurin Corneille, surnommé le Noble à la Rose* (*RDC* 349). Lors de la *Querelle*, Clavet parle de « mauvaise grâce », Scarron de « colère » excessive.

texte est burlesque et entasse les exagérations tirées du carnavalesque : les enfants jettent des pierres à Corneille, assimilé à un « Mathurin ». Il est adressé au « bredouillant poète », oxymore comique. La récente édition des textes de la Querelle par J.-M. Civardi¹⁴⁸ nous explique cette expression. C'est le reprise comique d'un passage de l'*Excusatio* :

*Vix sonat a magno divulsa camæna theatro,
Blaesaque nil proprio sutinet ore loqui,
hî mihi sunt fines, nec me quæsiveris extra,
Carminibus ponent clausa theatra modum*¹⁴⁹.

Arrachée au grand théâtre, ma Muse chante avec peine et bégayante, n'ose parler de sa propre bouche. Telles sont mes limites, hors d'elle ne me demandez rien : l'enceinte du théâtre fixe les bornes de mes chants.

Le thème est repris dans la *captatio* du discours de réception à l'Académie. Mais ici il sert à s'excuser de ne pas louer le cardinal et le roi, prétérition qui lui permet de faire cet éloge dans les vers suivants. On a ici un stéréotype du poème encomiastique, celui-là même qu'utilisera Boileau dans son *Ode au roi* : celui-ci y loue le roi tout en s'excusant que sa Muse ne soit pas propre à la poésie élevée.

Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que dans ces deux premiers vers cités de l'*Excusatio* se reconnaît « disséminée », selon le mot du dernier Saussure, la très célèbre citation d'Horace, *os magna sonaturum* :

*Vix sonat a magno divulsa camæna theatro,
Blaesaque nil proprio sutinet ore loqui.*

Cette citation d'Horace évoquant la bouche du poète destinée aux grandes choses sert à définir la spécificité de la parole poétique. Elle est prise d'une satire¹⁵⁰ où Horace parle justement de peinture de la parole et s'interroge à propos de la comédie sur la nature de la parole poétique et son rapport au langage ordinaire (*sermo merus*). C'est la question que posait l'existence des « deux beautés » selon Nicole, et c'est une question qui sera encore cruciale pour la modernité poétique du XX^e siècle¹⁵¹. Horace propose un exercice paradoxal, la transformation de vers en prose permettant de juger du caractère réellement poétique du texte (*si necne pæma*) qui doit survivre à sa mise en morceaux (à la mise en pièces du corps du

148. Champion, 2004, p. 896.

149. Le texte peut être rapproché du fragment d'une lettre de Corneille à Pellisson (« je me produis par la bouche d'autrui ») « découverte » en 1738 et d'authenticité douteuse (Corneille, *Œuvres complètes*, éd. A. Stegman, Édition du Seuil, p. 858).

150. Satire I, IV, v. 43-44.

151. Voir par exemple Gertrude Stein, *Autobiographie de tout le monde* [*Everybody's biography*, 1937], trad. M.-F. de Paloméra, Édition du Seuil, 1978, rééd. Points, p. 16-17. Voir aussi le passage de la *Recherche* où est raconté comment Morel publie des livres dans lesquels il se contente de plagier le style de la conversation de Bergotte, inconnu du grand public (*Le Temps retrouvé*, éd. citée, t. III, p. 627).

poète, *dijecti membra pætae*). Le morceau mis en morceaux par Horace est une citation de l'archaïque Ennius, citation qui sera la source de beaux vers de Virgile.

Qu'est-ce qu'un vrai poète ? Les poétiques du XVII^e siècle se croient obligées de répondre à cette question qui nous semble aujourd'hui naïve et elles le font dans des lieux stratégiques du texte que souvent nous négligeons.

Dans les années 1670, *L'Art poétique* de Boileau commence par la définition de ce qui fait le poète (et en cela il s'éloigne de l'*Ars poetica* d'Horace) et il s'achève par un double « caractère », celui du bon et du mauvais poète, selon un schéma parénétiq ue qui vaut aussi comme manifeste esthétique. L'ouverture fait écho au *Traité du sublime* et dit la nécessité de l'*ingenium*, le rôle de la Nature, tout en citant Horace selon lequel pourtant nature et art devaient se joindre selon un idéal cicéronien. Les portraits finaux à l'inverse font du vrai écrivain un homme de la « politesse » et du mauvais un misanthrope et un avare (« aux gages d'un libraire ») :

C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
Il faut savoir encore et composer et vivre.
Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un auguste écrivain.

Quelques vers plus haut, le mauvais poète est celui qui manque de jugement et donc préfère Lucain à Virgile :

Tel excelle à rimer qui juge sottement ;
Tel s'est fait dans ses vers distinguer par la ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile¹⁵².

Alors que Boileau range tout de même Corneille dans les grands auteurs, le passage sera désigné par Brossette comme un passage à clé¹⁵³, et ira rejoindre les sources de la biographie cornélienne, et les partisans de Corneille riposteront¹⁵⁴. Avec La Bruyère et Boileau commenté par Brossette se fixe la phase classique (un classicisme de l'après-coup) de la mythographie cornélienne.

Mais cette question de l'argent est déjà au centre d'un des textes importants de la *Querelle du Cid*, l'« Apologie de Mairet » signé MDS, qui développe successivement trois « preuves » qui mêlent étrangement

152. IV, v. 82 et suivants. Boileau reprend l'excès d'un vers de la *Pharsale* de Brébeuf dans son *Art poétique* en I, 98-102.

153. RDC 257. Boileau aurait félicité Corneille qui aurait répondu : « Je suis soûl de gloire et affamé d'argent ».

154. R. P. Tournemine, « Défense du grand Corneille contre le Commentateur de M. Despréaux », *Journal de Trévoux*, mai 1717, p. 243 et suivantes des *Récréations littéraires* de Cizeron Rival : « On lui reproche d'avoir estimé Lucain et sur cela on l'accuse d'avoir le goût peu sûr, et de juger sottement », avec un renvoi à l'*Art poétique* de Boileau (IV, 34).

l'homme et l'œuvre : Mairet est meilleur poète que Corneille, il n'est pas pauvre, il a de la naissance. Le troisième point fait écho à l'arbre généalogique donné contre Corneille. Le second point est assez sophistique : Mairet a effectivement peu d'argent, mais c'est à cause de sa libéralité. C'est à fois affirmer un trait propre au poète et arracher celui-ci à l'image comique du poète crotté en le dotant d'une des vertus définissant la noblesse, c'est essayer de concilier deux « ordres ». C'est en somme une version tragi-comique du poète. Pour le premier point, le texte renvoie au commentaire de Térence par Donat, en fait à la définition donnée par Mairet du poète au début de l'art poétique qu'il met en préface à *La Silvanire*. Dès les années 1630, Mairet, dans ce texte, qui est peut-être la première poétique du classicisme français, commençait en effet comme Boileau par définir ce qu'est un poète. Il distinguait le poète du prophète et de l'oracle, qui font entendre le langage des dieux, mais qui restent obscurs à l'humanité moyenne et qui tiennent un discours qui ne leur appartient pas. Dès le début du texte, il ne manquait pas de citer l'*os magna sonaturum* d'Horace « qui ne se peut pas assez bien expliquer en notre langue » ni de mentionner bien sûr immédiatement après les discussions pour savoir si Lucain est ou non un poète¹⁵⁵.

La vie de Corneille hérite d'un répertoire de biographèmes très anciens, qui l'apparente à celle de Lucain autant qu'à celle de Sophocle. Cette vie, avec ses multiples variantes, constitue une allégorie secrète des débats sur le meilleur style, sur la définition des genres littéraires, sur la nature de la parole poétique. Elle contient les armatures sur lesquelles se développe jusqu'à nos jours la fortune critique de l'œuvre du dramaturge. Elle livre enfin un mythe d'origine de la « politesse » du classicisme français. On le voit, la vie d'un grand auteur est une pensée de la littérature. Mais cette pensée résorbe sans les annuler les contradictions. Aussi la vie de Corneille fonctionne-t-elle d'abord comme un « contre-scénario » à la « doctrine classique » : elle permet de rêver sur un impensé fondateur, aussi silencieux que le « petit pan de mur jaune ». Derrière ce « festin de l'intellect » (P. Valéry) que serait le classicisme, conçu comme création réfléchie, où l'auteur et le critique ne feraient qu'un, se projette l'ombre d'un doute, se lève une sombre fascination pour ce que Proust, expert en mythologie de la création artistique, appelait une « défaite de l'intelligence » et où il voyait l'origine du Grand Œuvre, qui, la vie de l'auteur de la *Recherche* nous l'a appris, ne peut être cherché que par le critique raté.

155. Préface à *La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 480.