

HÉLÈNE TATSOPOULOU

CORNEILLE ET LES INTELLECTUELS DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES¹

Corollaire de l'angoisse existentielle qui suit la Première Guerre mondiale, l'exigence de lucidité et de sincérité donne naissance à ce que la critique a nommé « une littérature d'interrogation, de doute et de soupçon »². Dans l'univers vacillant de l'entre-deux-guerres, où tout semble arbitraire et relatif, aussi bien la remise en question des valeurs morales consacrées que la connaissance de soi apparaissent à la fois comme un besoin et un devoir. Cette méfiance s'orientant en premier lieu vers la littérature, les intellectuels de l'époque, qui cherchent à découvrir leurs tendances profondes et définir leurs objectifs littéraires, reviennent volontiers sur leur formation classique avec une intention critique. Dans ce contexte, plusieurs hommes de lettres, pour la plupart eux-mêmes dramaturges, se penchent sur l'œuvre cornélienne, établissant, d'ailleurs, le plus souvent, un parallèle avec celle de Racine.

A la veille de la Première Guerre, en 1913, le critique littéraire et dramatique Emile Faguet fait le point³ sur ce qui a plu aux contemporains de Corneille, à savoir la grandeur de ses sujets, les actes extraordinaires qui ennoblissent les héros, en les élevant au-dessus d'eux-mêmes comme au-dessus des autres, et encore le fait que cet auteur n'imité pas l'antiquité. Faguet souligne qu'au XVIII^e siècle, qui fut celui où on comprit le moins la poésie, Corneille fut estimé plutôt qu'admiré. En fait, ce n'est qu'au XIX^e siècle, lorsque les romantiques l'ont pris pour un des leurs et l'ont placé très haut,

1. Cette communication a été présentée au cours de la Journée Corneille, organisée le 2 décembre 2006 par la Section de Littérature Française du Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université d'Athènes, à l'occasion de la commémoration des quatre cents ans de la naissance de Corneille.

2. Eliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 79.

3. Emile Faguet, *En lisant Corneille (L'homme et son temps - L'écrivain et son œuvre)*, Paris, Hachette, 1913, p. 261-274.

que Corneille a été vraiment reconnu en tant que poète élégiaque et poète lyrique, comme un poète dramatique puissant et complet, ou encore, comme Nietzsche l'a proclamé, « un théoricien et aussi un chantre lyrique de la volonté de la puissance ».

Quelques années plus tard, en 1919, Pierre Louÿs soulève une des plus grandes énigmes de la littérature française en affirmant la paternité de Corneille pour les grandes comédies de Molière : *Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *L'Ecole des femmes*, *Dom Juan*. Le prétexte de cette hypothèse lui a été fourni par le fait bien connu que Corneille et Molière avaient collaboré pour *Psyché*, ouvrage qui fut signé par Molière seul. Au cours de l'année 1919 donc, Pierre Louÿs fait paraître, principalement dans la grande presse, sept articles sur ce sujet. Cette thèse déclenche un véritable tollé dans le monde de la critique littéraire qui se divise entre « Louÿsiens » et « Moliéristes ». Choqué par la polémique qui suit, Pierre Louÿs renonce à publier le livre qu'il a mis en chantier sur la question, mais il continue sa recherche, amassant ainsi plusieurs milliers de pages de notes. Intrigués par l'énigme Corneille-Molière, Jean-Paul Goujon et Jean-Jacques Lefrère⁴ ont repris l'enquête à son origine et ont reproduit dernièrement le dossier de Pierre Louÿs, sans prendre parti, laissant au lecteur la liberté de trancher le débat.

Dans son essai sur « Racine »⁵ (1930), Jean Giraudoux trouve l'occasion d'énoncer certaines vues sur Corneille. Ainsi, il signale que chez Racine, le drame est presque l'état habituel des personnages alors que chez Corneille, il se manifeste comme la crise finale ou le paroxysme de la passion. Dans l'œuvre cornélienne, le drame apparaît plutôt comme l'accident imposé à de paisibles et innocentes familles (celle du Cid, des Horaces ou de Polyeucte) et non pas comme une conflagration surgie dans les familles passionnées, comme c'est le cas dans les pièces de Racine. Chez Corneille, la scène est un carrefour passager qui permet des rencontres d'occasion et où l'on discute avec l'espoir d'une transaction, alors que chez Racine, la scène est une cage centrale où les héros se heurtent sans cesse comme des bêtes en fureur. Finalement, dans les pièces cornéliennes, la catastrophe se résout par une solution (le conflit est conclu), en revanche, dans l'œuvre de Racine, elle se résout par une extinction (c'est-à-dire par la mort), au-delà de laquelle on peut toujours imaginer les héros perpétuant leur lutte obstinée dans le royaume des ombres.

En 1934, dans sa monographie sur Victor Hugo, Charles Péguy consacre

4. Jean-Paul Goujon et Jean-Jacques Lefrère, « Ôte-moi d'un doute » (*L'énigme Corneille-Molière*), Paris, Fayard, 2006.

5. Jean Giraudoux, « Racine » dans *Littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941, p. 21-47.

plusieurs pages à une confrontation entre Racine et Corneille, dont il est intéressant de relever les points essentiels⁶. Entre autres, Péguy constate que Corneille ne travaille que dans le domaine de la grâce et du salut, tandis que Racine ne travaille que dans le domaine de la disgrâce et de la perdition. D'une part, il relève l'impuissance à la cruauté des cornéliens et de l'autre, il souligne la cruauté naturelle et sans limite des raciniens. Il note encore que chez Corneille, les personnages se pardonnent d'avance tout ce qu'ils se feront alors que dans Racine ils ne se pardonnent pas même ce qu'ils ne se sont pas fait. Et Péguy de conclure: « Par son impotence même de mal, de cruauté Corneille va plus profond que Racine. Car la cruauté n'est point, tant s'en faut, ce qu'il y a de plus profond. Elle n'est point le profond du cœur, elle n'est point le profond de l'homme. Il y entre souvent beaucoup de vanité. La charité va infiniment plus profond. »⁷

Dans *Plaisir à Corneille* (1936), qui se présente, d'après son sous-titre, comme une « promenade anthologique », Jean Schlumberger se propose de glaner en dilettante, sans idée préconçue, tout ce qui peut lui plaire dans l'œuvre cornélienne, de retrouver un contact réel avec la poésie de Corneille, avec des rythmes, des cadences, des mots magiques. Déplorant que Corneille soit tombé dans un gouffre d'indifférence, à une époque dont toute la préoccupation a été de réintroduire dans la littérature des valeurs troubles au brutales, Schlumberger estime que l'heure de Corneille s'annonce de nouveau. En effet, à une période où quelques vagues de barbarie ont déferlé sur le monde, il est temps de refaire place à un art qui ose tenir compte des « parties hautes de l'homme »⁸, à une poésie qui redevienne une simple et forte parole humaine, intelligible à quiconque est fait pour l'entendre, capable d'émouvoir, chargée de sens. En fait, Schlumberger conçoit assez bien la production de Corneille comme l'équivalent d'un *Discours de la Méthode* de l'art français⁹ et il avoue avoir souvent buté contre une grandiloquence insupportable et contre un art qui explique, ergote et sait si rarement parler à mi-voix. Or, ce qu'il a essentiellement cherché à mettre en évidence dans son ouvrage c'est ce qui fait de Corneille non point un grand dramaturge mais un grand poète, c'est-à-dire le fruit de ses abandons lyriques, les dépassements involontaires de son génie poétique par rapport à la rigoureuse conduite de ses pièces.

6. Charles Péguy, *Victor Marie, Comte Hugo*, Paris, Gallimard, 1934, p. 154, 155, 156, 163.

7. *Ibid.*, p. 163.

8. Jean Schlumberger, *Plaisir à Corneille (Promenade anthologique)*, Paris, Gallimard, 1936, p. 273.

9. *Ibid.*, p. 272.

En 1938, Robert Brasillach présente une psychologie nouvelle de Corneille en reliant les différentes époques de sa création aux événements de sa vie personnelle. Se penchant sur toutes les œuvres de Corneille et non pas seulement sur les plus connues, il découvre l'un des poètes les plus inventifs et les plus variés que la France ait produit. Surtout, il admire chez Corneille, « cette alliance toujours féconde du vraisemblable et du merveilleux »¹⁰, qualité que Jean Racine lui-même avait relevée dans le discours adressé à Thomas Corneille, lorsque celui-ci vint remplacer son frère à l'Académie. Enfin, Brasillach conclut son ouvrage en établissant un parallèle qui lui permet d'affirmer que Corneille a été le Shakespeare français.

Le fait qu'on puisse trouver « plaisir à Corneille » semble laisser Paul Claudel perplexe : « *Plaisir à Corneille* ! C'est le titre d'un livre de Jean Schlumberger. Cela rappelle l'ascète dont parle Baudelaire, Dans les clous et le crin cherchant la volupté¹¹ ! »¹² En effet, Claudel émet, à plus d'une occasion, une critique mordante sur Corneille. Dans ses *Mémoires improvisés*, Paul Claudel avoue à Jean Amrouche qu'ayant rejeté en bloc toute l'éducation littéraire qu'il avait reçue au lycée, il a été très long à revenir à Racine, dont il occupait d'ailleurs le fauteuil à l'Académie, et qu'il n'est pas revenu de son peu d'admiration pour Corneille¹³. Ainsi, dans son *Journal*, en 1937, Claudel fustige quatre grandes œuvres de Corneille (*Cinna*, *Le Cid*, *Horace* et *Polyeucte*), contestant leur moralité aussi bien que leur valeur pédagogique : « Et voilà la moralité de nos grands classiques ! voilà ce qu'on fait apprendre par cœur à nos enfants ! [...] Tout cela est faux, forcé, déclamatoire, théâtral, artificiel. C'est de la littérature de régent de collège. [...] Heureusement que l'ennui est venu rendre toutes ces inepties inoffensives ! »¹⁴

Pourtant, en 1939, en lisant pour la première fois *Polyeucte* qui, comme il le dit lui-même, l'avait « tellement embêté au lycée », Claudel semble faire à Corneille certaines concessions sur le plan dramaturgique. En effet, il juge l'intrigue intéressante et l'action bien menée, en dépit de toutes les invraisemblances, par un praticien qui sait son métier, même si le style lui paraît, hormis certaines exceptions, « d'une invraisemblable platitude et d'un bourgeoisisme cocasse »¹⁵. Quant au personnage de Polyeucte, il est jugé négative-

10. Robert Brasillach, *Corneille*, Paris, Fayard, 1961, p. 351.

11. Charles Baudelaire, « Le Voyage », v. 100 dans *Les Fleurs du mal*.

12. Paul Claudel, *Journal II (1933-1955)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 283.

13. Id., *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Paris, Gallimard, 1954, p. 34.

14. Id., *Journal II (1933-1955)*, op. cit., p. 178.

15. *Ibid.*, p. 293.

ment en raison de ses réactions excessives qui ne parviennent pas à convaincre le spectateur : « On voit une espèce d'énergumène qui se rue au baptême, puis à des actes ostentatoires que l'Eglise a toujours condamnés. »¹⁶ Ce qui gêne donc Claudel, c'est essentiellement le fait que Corneille ne réussisse pas à persuader le public de la force de la Grâce, étant donné le caractère souvent arbitraire des actes de ses héros. Cela est d'ailleurs résumé d'une façon éloquente par la référence à la formule bien connue de Pascal « Qui fait l'ange fait la bête »¹⁷.

Néanmoins, au cours des moments critiques de l'année 1944, Claudel, ressentant certains scrupules, se demande dans son *Journal* s'il est vraiment juste pour Corneille. En fait, malgré toutes ses réserves, Claudel ne peut s'empêcher de reconnaître à Corneille le privilège d'avoir tout de même réintroduit au théâtre les notions de sacrifice et d'héroïsme, même si son tort est, selon lui, de nous y engager pour un motif d'orgueil¹⁸. Ainsi donc, le jeudi saint 1944, à l'occasion de la cinquantième représentation de sa pièce *Le Soulier de satin*, Claudel rédige un article dans lequel il trouve l'occasion d'exposer son point de vue sur Corneille d'une façon toute personnelle. Se référant d'abord à Shakespeare, Claudel constate qu'il manque chez lui « la moitié la plus importante, le ciel, la troisième dimension, la direction Verticale »¹⁹. Et c'est là que Corneille, d'après lui, reprend l'avantage : « On ne dira jamais assez de mal de ce coriace, de ce cornu, de ce racorni, qui a cru suppléer, dans ses "cas" dramatiques laborieusement versifiés, au génie du poète par l'ingéniosité du légiste et la faconde de l'avocat. [...] Et cependant, rendons justice à cette ingrate physionomie. Il est le seul qui ait de nouveau introduit sur le théâtre une grandiose idée, associée à son origine rituelle et religieuse, celle du sacrifice [...]. Un souffle pur, celui de l'héroïsme à défaut de la sainteté, passe de temps en temps sur ces personnages croassants, un appel de l'âme. »²⁰

L'opinion d'André Gide sur Corneille, quoique plus nuancée, peut être rapprochée à certains égards de celle de Claudel. Pour ce qui est de la forme, Gide reconnaît que la langue de Corneille atteint parfois une ampleur admirable²¹, quoiqu'il trouve rarement dans ses vers la qualité musicale de ceux

16. *Ibid.*, p. 294.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 475.

19. Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1479.

20. *Ibid.*, p. 1479-1480.

21. André Gide, *Journal II (1926-1950)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 778.

de Racine²². Cependant, il déplore des amoncellements de rhétorique généralement insupportables ou encore des hardiesses de grammaire qui ne sont pas toujours réussies²³. Quant aux critères éthiques, ce qui incommode Gide, en tant qu'individualiste, c'est que les héros cornéliens n'obéissent pas à une morale personnelle, à un choix intime, qu'ils se seraient eux-mêmes forgés. En général, leur devoir a l'air de leur être imposé par les lois morales ou sociales, par la religion, par le patriotisme, c'est-à-dire par des valeurs idéales qui leur sont extérieures. Ainsi, en 1941, Gide consigne dans son *Journal* qu'il relit *Polyeucte* avec un malaise qui, par endroits, devient intolérable, étant donné que certaines réactions des héros lui paraissent assez arbitraires - objection que Claudel avait d'ailleurs déjà émise. De ce fait, le devoir auquel se plie Pauline en acceptant de son père un époux, alors qu'elle l'aurait haï, paraît se confondre avec une obéissance idiote²⁴. De plus, tout comme Claudel, Gide ne parvient pas à justifier les actes de Polyeucte : « Sa foi peut le mener au martyre, mais ne lui demandait pas ce scandale de troubler la cérémonie païenne par des moqueries de collégien, ni moins encore par ce fracas d'idoles. Polyeucte fait ici tout ce qu'il faut pour se rendre odieux et l'on ne le saurait approuver qu'au nom d'une religion dont il ne fait valoir ici que le côté gênant. »²⁵

Ce qui déplaît surtout à Gide c'est que les œuvres de Corneille, comme celles de Schiller ou de Hugo, sacrifient trop à la forme, à la recherche de l'effet. L'enflure du style, le pathos, l'exubérance, la fausseté oratoire (ce que Gide appelle « la soufflure ») ne sauraient remplacer l'indigence de l'inspiration et on aboutit au factice là où l'on attend le naturel²⁶. Gide remarque que chez Corneille, comme chez Hugo, « il semble que l'émotion aboutisse au mot et s'y tienne ; elle est verbale et le verbe l'épuise ; le seul retentissement qu'on y trouve est le retentissement de la voix »²⁷. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, comme Claudel, il a quelques réserves en ce qui concerne la valeur pédagogique des pièces cornéliennes : « Mais on l'invite [l'adolescent] souvent ici à une admiration de convention que le maître doit expliquer, motiver, rien plus de spontané là-dedans ; c'est l'initiation au factice, et je ne suis pas sûr que l'esprit de l'enfant ait beaucoup à y gagner. A partir de quoi l'enfant

22. Id., *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 356.

23. Id., *Journal II (1926-1950)*, op. cit., p. 193

24. Ibid., p. 777.

25. Ibid., p. 777-778.

26. Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, t. II, numéro spécial des *Cahiers André Gide*, n° 15, Paris, Gallimard, 1992, p. 289.

27. André Gide, *Essais critiques*, op. cit., p. 283.

risque d'assimiler *factice* à *littérature*. Tout ceci pour dire que je ne tiens pas Corneille, toujours et partout, pour un très bon maître. »²⁸

Toutefois, il est à noter que l'admiration de Gide affleure lorsqu'il remarque l'habileté de Corneille à imposer dans certains cas l'absence de naturel, en parvenant à force d'habileté à faire oublier l'artifice : « Nombre de romanciers et d'auteurs dramatiques ne parviennent jamais à faire rendre aux propos de leurs personnages un son authentique. Le tour de force de Corneille est d'amener l'auditeur à s'en passer. »²⁹ Un exemple représentatif en est le monologue d'Emilie dans *Cinna* que Gide trouve admirable malgré « l'absorption, la préciosité, la soufflure, l'antiréalisme » et dans lequel il reconnaît « le triomphe de l'art sur le naturel »³⁰.

Découvrant les plaisirs de la lecture vers dix ans, dans le cabinet de lecture de son grand-père Charles Schweitzer, Jean-Paul Sartre, dès cet âge-là, prend goût à Hugo, Voltaire, Corneille, Racine, La Fontaine³¹... Dans son article « Pour un théâtre de situations »³² (1947), Sartre considère que la grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle mais aussi celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. Dans « Forger des mythes »³³ (1946), il avait déjà contesté la fameuse phrase de La Bruyère : « Racine peint les hommes tels qu'ils sont, Corneille les peint tels qu'ils devraient être ». En effet, selon Sartre, Racine peint l'homme psychologique, il étudie les mécanismes de l'amour, de la jalousie d'une manière abstraite, pure, c'est-à-dire sans jamais permettre à des considérations morales ou à la volonté humaine d'infléchir leur mouvement inévitable ; Corneille, au contraire, en montrant la volonté au cœur même de la passion, nous restitue l'homme dans toute sa complexité, dans sa réalité totale. Se référant, par la suite, au nouveau théâtre, Sartre déclare que les jeunes auteurs sont du côté de Corneille dans la mesure où pour eux, le théâtre ne sera capable de présenter l'homme dans sa totalité que dans la mesure où il se voudra *moral*³⁴. Prévenant l'objection, il précise : « Ce théâtre n'est le support d'aucune "thèse" et il n'est inspiré par aucune idée préconçue. Ce qu'il tente de faire c'est explorer la condition humaine dans

28. Id., *Ainsi soit-il* dans *Journal (1939-1949)-Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1170. C'est Gide qui souligne.

29. *Ibid.*

30. André Gide, *Voyage au Congo* dans *Journal (1939-1949)-Souvenirs*, op. cit., p. 820.

31. Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Paris, Gallimard, 1999, p. 76-77.

32. Jean-Paul Sartre, « Pour un théâtre de situations » dans *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 19.

33. Id., « Forger des mythes » dans *Un Théâtre de situations*, op. cit., p. 60.

34. *Ibid.* C'est Sartre qui souligne.

sa totalité et présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes »³⁵.

En dépit de certaines réticences, les intellectuels de l'entre-deux-guerres ont bien été obligés de faire des concessions à Corneille. Ainsi donc, ils ont su faire preuve du discernement nécessaire pour contourner les poncifs scolaires et académiques qui leur avaient été inculqués au cours de leur formation. Ils ont su surmonter leur aversion pour l'emphase et le ton ergoteur indéniables que l'on trouve souvent chez Corneille, pour reconnaître son lyrisme poétique, son inventivité et surtout la grandeur de la notion du sacrifice et du dépassement de soi qui se dégage de son œuvre. Et il semble que ce soit justement cette capacité des personnages cornéliens à s'opposer à la fatalité de leur destinée et à disposer d'eux-mêmes qui réactualise Corneille et le rapproche de nous. Aussi n'est-il pas inutile de noter qu'en 1963, dans son étude sur *Corneille et la dialectique du héros*, Serge Doubrovsky soulignera, à son tour, cette dimension de l'œuvre cornélienne, en lui conférant une perspective particulière. Signalant que Corneille est le premier qui ait voulu réaliser *l'Absolu humain dans l'Histoire*³⁶, il n'hésitera pas à établir une relation entre l'héroïsme cornélien et les attitudes fondamentales de la conscience révolutionnaire, telle qu'on la trouve dans la littérature de l'engagement chez Malraux et chez Sartre³⁷.

35. *Ibid.*, p. 61.

36. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1982, coll. « Tel », p. 499. C'est l'auteur qui souligne.

37. *Ibid.*, p. 502.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Corneille και οι διανοούμενοι του Μεσοπολέμου

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, οι Γάλλοι διανοούμενοι βιώνουν μια περίοδο αμφισβήτησης των καθιερωμένων αξιών σε όλους τους τομείς. Προσπαθώντας να ορίσουν νέους στόχους, τείνουν να αναθεωρήσουν τις λογοτεχνικές συμβατικότητες και να αμφισβητήσουν διακεκριμένες φυσιογνωμίες των γραμμάτων που σφράγισαν την παιδεία τους. Σ' αυτό το πλαίσιο, ορισμένοι λογοτέχνες θα σκύψουν πάνω στο έργο του Pierre Corneille, προβαίνοντας συχνά σε μια αντιπαράθεση ανάμεσα σ' εκείνον και τον Jean Racine. Αξίζει να σημειωθεί πως κάποιoi από αυτούς, ενώ επικρίνουν αρχικά το στόμφο και το ηθικοπλαστικό ύφος του Corneille, δε θα διστάσουν στη συνέχεια να αναγνωρίσουν τη δύναμη της θέλησης και την τάση για ηρωισμό που εξυψώνει τους πρωταγωνιστές των έργων του, φέρνοντάς τους κοντά στο σύγχρονο άνθρωπο που αγωνίζεται να καθορίσει τη μοίρα του και να υλοποιήσει τις επιλογές του.