

Dépasser la tradition par le retour aux sources. Chefs-d'œuvre cornéliens et écriture théâtrale au XVII^e siècle selon Georges Forestier

Yasmine LORAUD
PRAG, Université Paris-Est Créteil
Docteur de l'Université Paris-Sorbonne

« Il s'agit de montrer que ces textes peuvent être aujourd'hui abordés à l'aide des principes mêmes qui ont autrefois présidé à leur élaboration et que cette perspective offre la possibilité de dépasser la lecture devenue aujourd'hui traditionnelle des textes, la lecture purement interprétative, pour ouvrir à une lecture compréhensive, donc "participative"¹ ». C'est ainsi que Georges Forestier, dans son *Introduction à l'analyse des textes classiques*, présentait à un public d'étudiants, spécialistes en devenir, sa méthode de commentateur des écrits littéraires du XVII^e siècle et la rupture qu'elle présentait avec la façon de les comprendre qui avait pu leur être enseignée auparavant. Il incite en effet ici à renoncer à une approche des textes fondée sur l'éclaircissement de la singularité de la pensée de l'auteur et de son rapport au monde qui y transparaît, pour s'intéresser davantage à la manière dont les œuvres sont imaginées, composées puis rédigées, selon un ordre et des procédés qui ressortissent à la tradition rhétorique héritée de l'Antiquité. À la pratique de lecture que nous a transmis le XIX^e siècle est ainsi préféré le retour à l'analyse des textes propre au XVII^e siècle : les pièces sont abordées en adoptant le regard d'un lecteur qui leur serait contemporain, mais qui aurait l'esprit enrichi par la connaissance de l'histoire littéraire des siècles suivants. Une grande partie de l'œuvre critique de Georges Forestier est marquée par cette méthode, aussi bien les ouvrages consacrés à un seul auteur, comme *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*², *Corneille : le sens d'une dramaturgie*³, ou encore *Jean Racine*⁴, qui intègre des analyses de pièces à la biographie de l'écrivain, que les études plus générales sur la littérature du XVII^e siècle. En particulier, la compréhension des pièces de Corneille en a été profondément transformée. Alors que les critiques précédents, comme Serge Doubrovsky⁵ ou Michel Prigent⁶, s'étaient focalisés sur les aspects thématiques et les implications idéologiques possibles des pièces, Georges Forestier s'intéresse aux pratiques de composition du dramaturge. Ce faisant, il saisit paradoxalement l'originalité de Corneille en étudiant la façon dont celui-ci imite, transforme ou inspire les pratiques d'autres écrivains. En découle une mise en lumière renouvelée de l'exceptionnalité de notre auteur, que cet article vise à analyser à travers l'exploration des lectures données de

¹ Georges Forestier, « Introduction », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993 ; rééd. Armand Colin, « Cursus », 2017, p. 160.

² Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Droz, 1996, rééd. 2004.

³ Georges Forestier, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, « Les Livres et les hommes », 1998.

⁴ Georges Forestier, *Jean Racine*, Gallimard, NRF, « Biographies », 2006.

⁵ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963 ; rééd. coll. « TEL », 1982.

⁶ Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, Quadrige, 2006.

trois pièces, *Le Cid*⁷ (1637), *L'Illusion comique*⁸ (1639) et *Cinna*⁹ (1643), dans trois des principaux ouvrages de Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*¹⁰ (1981), *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*¹¹ (1993) et *La Tragédie française : passions tragiques et règles classiques*¹² (2003). Les trois pièces de Corneille sont les plus emblématiques d'un rapport profondément novateur de ce dernier aux trois genres théâtraux principaux de son temps, la tragi-comédie, la comédie et la tragédie, tandis que les trois essais retenus de Georges Forestier situent l'écriture cornélienne par rapport à trois formes de contextualisation possibles : l'étude d'un procédé affectionné des auteurs du XVII^e siècle, les modalités de la lecture des textes à l'âge classique, ou bien la mise en lumière de la spécificité de ce genre progressivement réglé qu'est la tragédie. Nous visons à montrer comment, d'après Georges Forestier, Corneille, notamment dans les trois pièces citées ci-dessus, s'inscrit en rupture avec les pratiques d'écriture de son temps au point de devenir modèle à son tour, tout en restant profondément marqué par ces dernières et leurs exigences ; notre objectif sera de souligner la manière dont le regard novateur du critique a permis de mieux comprendre la place de l'auteur dans l'histoire littéraire. Nous verrons tout d'abord la façon dont les trois études de G. Forestier mettent en lumière la faculté de Corneille à révolutionner la manière d'écrire de son époque, et à inspirer les démarches créatrices de ses contemporains. Nous envisagerons ensuite la mise en évidence par Georges Forestier de la permanence des idéaux esthétiques et des préoccupations de son temps dans les aspects les plus novateurs de l'écriture de Corneille ; l'héroïsme cornélien, en particulier, peut se comprendre en prenant en compte les valeurs de vraisemblance et de bienséance propres au théâtre sérieux. Enfin, nous montrerons que l'étude de Corneille en contexte a mis Georges Forestier à même de percevoir, notamment dans *Le Cid* et *L'Illusion comique*, les choix littéraires sans postérité de l'auteur, et les raisons pour lesquelles ceux-ci, bien qu'admirés, ne seront ni repris par lui, ni imités par d'autres.

Corneille innovateur et modèle, à l'origine de transformations des pratiques d'écriture de son temps

Un des acquis les plus fondamentaux de la méthode élaborée par Georges Forestier pour lire les pièces de Corneille est la mise en évidence d'un aspect de l'originalité de ce dernier qui avait été beaucoup moins remarqué des commentateurs précédents, à savoir la capacité à trouver de nouvelles manières de composer des pièces, des scènes ou des tirades, que d'autres auteurs reprendront. Georges Forestier examine ainsi *Le Cid*, *Cinna* et *L'Illusion comique* non comme des témoignages isolés du génie de leur auteur, mais comme des ensembles particulièrement remarquables d'innovations formelles, qui marquent l'esprit de leurs contemporains et changent leur façon de concevoir la dramaturgie et d'écrire pour le théâtre.

⁷ Pierre Corneille, *Le Cid*, éd. L. Picciola, dans *Théâtre. Tome II*, dir. Liliane Picciola, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du Théâtre français n° 48 », 2017, p. 575-901.

⁸ Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, éd. L. Picciola, dans *Théâtre. Tome II*, éd. citée, p. 361-573.

⁹ Pierre Corneille, *Cinna ou la clémence d'Auguste*, éd. L. Picciola, dans *Théâtre. Tome III*, dir. Liliane Picciola, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du Théâtre français n° 97 », 2023, p. 47-242.

¹⁰ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1981, rééd. « Titre courant », 1996.

¹¹ Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, op. cit.

¹² Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, « Collection U Lettres », 2010 (Édition d'origine : *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003).

La créativité cornélienne est analysée à deux niveaux : celui de la reprise par Corneille de procédés de son temps, qu'il améliore de façon virtuose, et celui de l'invention de manières nouvelles de composer. D'une part, Georges Forestier a mis en évidence, dans son *Introduction à l'analyse des textes classiques*, manuel paru en 1993, que les passages les plus célèbres du *Cid* n'étaient pas les meilleurs moyens littéraires trouvés *ex nihilo* par Corneille d'exprimer un contenu idéologique ou de donner à voir une psychologie extraordinaire, mais des résultats d'un art consommé d'écrivain, découlant d'une connaissance profonde du théâtre de son temps. L'exemple donné est celui des stances de Rodrigue, à la scène 6 de l'acte I¹³. Le critique dit le choisir, car il s'agit « d'un texte à forte teneur psychologique et lyrique, qui paraît au premier abord l'un des plus éloignés qui soient de la rhétorique », et par ailleurs que « diverses interprétations [...] au fil des années ont été proposées » de celui-ci, dont aucune « ne tient compte des modalités d'écriture qui sont à la base de ce texte¹⁴ ». G. Forestier cherche par là à manifester l'efficacité presque scientifique de sa méthode d'approche des textes cornéliens : elle fonctionne même pour ceux qui semblent les moins susceptibles de s'y accorder, et elle permet de poser à leur sujet les assertions les moins contestables possibles. En effet, Corneille, dans ce morceau de bravoure, manifeste conjointement sa maîtrise du métier de poète et de celui de rhéteur, construisant par là un personnage à la fois émouvant par l'expression de ses émotions et admirable par la puissance de son raisonnement et la force de sa volonté. En effet, alors qu'avant notre auteur le procédé des stances constituait essentiellement une « parenthèse lyrique » incrustée dans un poème dramatique, celles de Rodrigue deviennent un « véritable discours », « qui ressortit au *genre délibératif* ». Georges Forestier, au début de ce même chapitre 2, explique d'ailleurs l'importante influence de la rhétorique antique sur le théâtre du XVII^e siècle, et, dans sa bibliographie, présente son ouvrage comme proposant une synthèse et une mise en application des thèses de celui de Kibédi-Varga¹⁵. Le personnage ne se contente pas de décrire ce qu'il ressent, mais donne à voir au spectateur une réflexion qui débouche sur une décision véritable : se battre avec le comte, plutôt que de se mettre à mort pour fuir un dilemme insupportable. Rodrigue est ainsi présenté comme débattant avec lui-même, tout en exprimant les sentiments douloureux qu'il éprouve. G. Forestier précise que les stances révèlent « un phénomène, surprenant pour la conscience moderne, mais normal à l'âge classique, de parfaite compatibilité entre le lyrisme et la rhétorique¹⁶ ». La méthode de composition n'a rien d'aberrant pour un esprit du XVII^e siècle, parce que l'écriture lyrique, au niveau de la versification comme de la conception des poèmes, est très codifiée : le poète ne part pas de ce qu'il ressent mais de ce qu'il connaît de son art. Corneille est cependant original, car il construit un texte qui mobilise à la fois toutes les ressources possibles de la poésie et de la rhétorique, là où ses contemporains privilégiaient plutôt l'une ou l'autre. D'une part, les strophes sont composées de dizains, et « Corneille a fait en sorte que chacun de ces dizains se termine sur une pointe, comme si chacun d'eux était une véritable épigramme », puisque le terme « Chimène » s'y retrouve à chaque fois à la fin, comme un « refrain » : ce raffinement d'écriture n'est pas imposé par le genre des stances, mais marque puissamment l'esprit du lecteur et a contribué à la célébrité du texte¹⁷. D'autre part, comme expliqué ailleurs

¹³ Pierre Corneille, *Le Cid*, éd. citée, I, 6.

¹⁴ Georges Forestier, « Chapitre 2. La rhétorique », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, op. cit.

¹⁵ Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Georges Forestier, « Chapitre 4. De la poétique classique à la poétique moderne », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, op. cit.

par G. Forestier, « les monologues qui reposent sur un conflit entre devoir et passion constituent, durant la deuxième moitié du XVI^e siècle et le premier quart du XVII^e siècle, l'exception¹⁸ » : montrer un personnage sérieux choisir l'exigence morale au détriment de l'amour est une innovation cornélienne.

L'étude de Corneille en contexte dans les ouvrages généraux de G. Forestier lui a donc permis de montrer que ce dramaturge était capable de combiner entre eux des procédés déjà existants (le genre poétique de l'épigramme ; les stances ; le discours délibératif) pour faire naître des formes littéraires nouvelles. Mieux encore, le choix d'une approche comparative l'a mis à même de dessiner précisément les contours de la singularité de Corneille dans la conception de pièces comme *Cinna* ou *L'Illusion comique*, qui, plus encore que *Le Cid*, rompent par la façon dont elles sont construites avec l'écriture théâtrale de leur temps. S'agissant de la seconde, qualifiée par son auteur de « monstre¹⁹ » et de « galanterie extravagante²⁰ », elle semble peu propre à une étude en réseau avec d'autres pièces ; G. Forestier s'y risque pourtant. Il montre que *L'Illusion comique* appartient à une catégorie d'œuvres ayant une « structure chorale²¹ », opposables à celles adoptant une « structure prologale²² ». En effet, les personnages dont les entretiens annoncent la pièce intérieure ne disparaissent pas ensuite de scène, mais assistent au spectacle et y sont émotionnellement impliqués. La méthode du critique montre qu'il ne s'agit pas d'une innovation de Corneille, et que d'autres pièces antérieures adoptent cette structure, notamment *Célinde* de Baro (1629). L'originalité réside plutôt dans la mobilisation d'un emploi de théâtre issu de la pastorale, celui du magicien, capable par son art de susciter des visions chez les autres personnages, pour motiver l'insertion des scènes incrustées dans la pièce-cadre : toute l'action consiste en ce qu'Alcandre montre à Pridamant des épisodes de la vie mouvementée de son fils Clindor. Ce faisant, le rôle du mage se modifie profondément ; il n'est plus simple adjuvant au service des intérêts d'un des personnages, mais revêt une fonction de « démiurge²³ », initiant le père du jeune premier (et à travers lui le spectateur) à une plus profonde compréhension de l'ordre du monde et des illusions qu'il présente. Cette analyse de G. Forestier éclaire d'un jour nouveau le sens de la pièce, le motif des visions magiques étant transformé par Corneille pour faire comprendre à son public les implications morales profondes du *topos* du théâtre du monde.

C'est cependant à propos de *Cinna* que l'approche propre au critique est la plus fructueuse, l'œuvre s'inscrivant dans un genre réglé, la tragédie, et le dramaturge ayant consciemment innové pour y exceller, à partir à la fois de son œuvre antérieure et de l'héritage littéraire de son temps. Georges Forestier a montré en effet que Corneille suit pour la première fois dans cette œuvre un « principe de composition à rebours » ; il trouve dans la « source historique » de Sénèque un « dénouement », le pardon accordé par l'empereur Auguste au conspirateur éponyme de sa pièce²⁴, et invente tous les événements ayant conduit à cette issue imprévisiblement heureuse. Ainsi, il établit une « véritable solution de continuité » avec le mode de composition choisi dans *Le Cid* et même dans *Horace*, indubitable tragédie régulière, dans lesquelles il procède par réduction d'une matière préalable, qu'il adapte au mieux aux contraintes d'unité de lieu,

¹⁸ Georges Forestier, « Chapitre VIII. Psychologie tragique : la dialectique des passions et des caractères », dans *La Tragédie française*, op. cit.

¹⁹ Pierre Corneille, « Adresse à Mademoiselle M.F.D.R. », dans *L'Illusion comique*, éd. citée, p. 431.

²⁰ Pierre Corneille, Examen de *L'Illusion comique*, éd. citée, p. 559.

²¹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre...*, op. cit., p. 66.

²² *Ibid.*, p. 67.

²³ *Ibid.*, p. 208.

²⁴ Georges Forestier, « Chapitre VI. Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », dans *La Tragédie française*, op. cit., p. 184.

d'action et de temps qui commencent à régir la production théâtrale après 1630. Il juge en effet que la « logique narrative, suivant le déroulement chronologique de la source historique » d'*Horace* implique une dualité de péril pour le héros (il risque de mourir de la main d'un des Curiaces puis d'être exécuté pour le meurtre de Camille) qui contrarie l'unité d'action, et décide de procéder autrement pour sa pièce suivante. D'après G. Forestier, cependant, il ne s'agit pas pour autant d'un retour au « système à dénouement étendu²⁵ » qui caractérise la tragédie de la Renaissance, dans laquelle tout est déjà joué au début de l'action, les personnages n'ayant plus qu'à faire face plus ou moins héroïquement à leur sort déplorable. En effet, dans *Cinna*, le caractère constamment surprenant et imprévisible de l'action, traits hérités de la tragi-comédie, est recentré autour d'un unique péril, le risque de mort des auteurs du complot contre Auguste, dont sont présentés les ultimes actes et dialogues avant la clémence inattendue de l'empereur. Rien n'est ainsi décidé au commencement de la pièce, mais tout est focalisé autour d'une entreprise et de ses dangers. La méthode de Georges Forestier met bien en lumière la façon dont Corneille se détache de ses habitudes d'écrivain et des pratiques d'écriture de ses contemporains pour transformer profondément la dramaturgie. En effet, notre auteur renonce à mettre en scène une succession d'événements tirés d'une source, pour y substituer un ensemble de dialogues et d'actions imaginés pour entraîner vraisemblablement un dénouement dont l'Histoire a gardé trace ; cette différence est mise en exergue par le choix forestien de mettre en perspective le rapport de Corneille et celui de ses prédécesseurs à leurs hypotextes.

De fait, l'approche du critique éclaire d'un jour nouveau non seulement le rôle d'innovateur de Corneille, mais également son statut de modèle pour les écrivains qui l'ont suivi, s'agissant de traits de détail comme de la construction générale des pièces. *Le théâtre dans le théâtre* montre que même l'hapax qu'a constitué *L'Illusion comique* a influencé les auteurs ultérieurs. En effet, les « idées-forces²⁶ » de l'éloge du théâtre par Alcandre sont reprises à la scène 5 de l'acte I de *La Comédie sans comédie* de Quinault²⁷, de même qu'à la scène 2 de l'acte V des *Songes des Hommes éveillés* de Brosse²⁸. Alors que la pièce de Corneille semble inclassable au regard des conceptions esthétiques du temps, elle en a pourtant inspiré d'autres par certains de ses passages, et par le type d'enchaînement qui organise son action. Georges Forestier est parvenu à montrer qu'au-delà des différences parfois importantes entre les intrigues, « une tradition de la démiurgie s'est créée²⁹ » à partir de *L'Illusion comique*, impliquant une figure de sage montrant à un autre personnage des scènes jouées pour l'instruire du sort d'un proche et lui enseigner des vérités morales. Est ainsi relevée la similarité de structure entre *L'Illusion comique* et *Le Triomphe des cinq passions* de Gillet de La Tessonerie³⁰, dans laquelle un « *Enchanteur*³¹ » donne en spectacle à un jeune prince les fins funestes de personnages de l'Antiquité s'étant abandonnés à leurs passions. Georges Forestier émet l'hypothèse que l'absence de justification apportée par le dramaturge à un tel dispositif fictionnel est explicable par une transformation de la figure du magicien dans l'esprit du public, induite

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre...*, éd. citée, p. 205.

²⁷ Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie* dans *Le Théâtre de Monsieur Quinault*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1739 (5 vol.), I, 5.

²⁸ Le sieur Brosse (l'aîné), *Les Songes des hommes esveilleez, comédie*, Paris, Nicolas de Sercy, 1646 (Ars. Rf. 5.677).

²⁹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre...*, éd. citée, p. 214.

³⁰ Gillet de La Tessonerie, *Le Triomphe des cinq passions, tragi-comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1642 (Ars. Rf. 6.194 [5]).

³¹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre...*, éd. citée, p. 212.

par l'œuvre de Corneille. Est ainsi mise en lumière la fortune littéraire d'une œuvre qu'on pourrait volontiers croire sans postérité.

De même, l'attention portée à la génétique des pièces a permis à G. Forestier de tirer de « nouvelles leçons d'un vieux parallèle³² » entre Corneille et Racine. Même si ce dernier prétend s'inspirer directement des Anciens, il reprend en effet à son illustre prédécesseur l'idée de construire ses pièces à partir du « rabattement du dénouement » trouvé dans l'Histoire ou la mythologie. À partir de l'identification de cette similarité de structure, G. Forestier réfute l'idée d'une fatalité qui gouvernerait les œuvres de Racine, montrant que dans les fictions de ce dernier, comme dans celles de son rival, « l'enchaînement causal³³ » des événements aurait pu être tout autre qu'il n'est, y compris dans *Bajazet* où les rapports de force semblent figés dès le début de l'action. L'analyse de la démarche créatrice des auteurs permet d'argumenter en faveur de la « liberté du personnage racinien³⁴ » déjà défendue par Jacques Scherer dans son article ainsi intitulé, tout en réfutant un autre mythe critique, celui consistant à opposer les intrigues surchargées d'événements de Corneille à celles prétendument dépouillées de Racine. En effet, la véritable différence entre les deux rivaux consiste en la préférence par le premier de l'action complexe, dans laquelle un retournement final inverse les rapports de force et surprend l'attente du public, tandis que le second se spécialise dans l'action simple, « s'avancant par degrés vers sa fin³⁵ ». Ce n'est que par polémique qu'il qualifie aussi cette action de « chargée de peu de matière³⁶ », pour critiquer les œuvres de son rival ; d'ailleurs, *Cinna*, la tragédie romaine avec laquelle il cherche à rivaliser en écrivant *Britannicus*, présente un dénouement surprenant, sans comporter beaucoup d'incidents divers. Certes, une série de différences assez nettes oppose la conception de l'action par l'un et l'autre dramaturge³⁷, mais la préférence racinienne de l'action sans retournement est la principale. C'est cette divergence esthétique qui est pour G. Forestier à l'origine d'une perception opposée par les commentateurs des univers fictionnels des deux auteurs. Ceux de Corneille, sujets à des transformations surprenantes, suggèrent l'idée d'une « tragédie providentielle³⁸ », et donnent l'impression que le personnage choisit son destin, tandis que ceux de Racine, relativement prévisibles, donnent celle d'une fatalité subie par le protagoniste. La méthode de G. Forestier rend ainsi compte des opinions formulées par la tradition critique au sujet des dramaturges, en montrant comment Racine s'inscrit dans la lignée du renouveau dramaturgique cornélien tout en affirmant sa liberté créatrice dans le cadre d'une conception aristotélicienne de la tragédie.

Les caractères de Corneille au prisme des idéaux esthétiques réguliers : l'héroïsme cornélien selon Georges Forestier

Nous venons de voir que l'approche critique de Georges Forestier permettait de sortir d'une conception romantique de Corneille comme auteur de chefs-d'œuvre inexplicables,

³² Georges Forestier, « Chapitre VI. Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », dans *La Tragédie française*, éd. citée

³³ *Ibid.*

³⁴ Jacques Scherer, « La liberté du personnage racinien », dans *Le Théâtre tragique* (2^e éd.), dir. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1965, p. 265-269.

³⁵ Jean Racine, *Préface à Britannicus*, dans *Œuvres complètes I. Théâtre, poésie*, éd. présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [1689], p. 374.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voir à ce sujet Tristan Alonge, « *Britannicus*, tragédie cornélienne ? », *Dix-septième siècle*, 2022/4, n° 297, p.719-739.

³⁸ Georges Forestier, « Chapitre VI. Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », dans *La Tragédie française*, op. cit.

issus de son seul génie, qui tendrait facilement à prévaloir à propos de pièces aussi exceptionnelles que *Le Cid*, *Cinna* ou *L'Illusion comique*, pour le percevoir plutôt comme innovateur et modèle. L'étude de Corneille en contexte a permis de mettre en lumière la façon dont la démarche créatrice de ce dernier le conduit à combiner de manière différente des procédés et des motifs déjà présents dans le corpus littéraire de son époque, et à trouver une manière radicalement nouvelle de composer des tragédies pour satisfaire les exigences évolutives du public. L'attention portée à la génétique des pièces a également mis en exergue le rôle de modèle qu'a pu jouer Corneille pour les auteurs ultérieurs. Conjointement, G. Forestier a pu à nouveaux frais réfuter, défendre ou rendre compte de lieux communs critiques à propos de la tragédie cornélienne ; cela a entre autres mené à une compréhension renouvelée des caractères de Corneille.

Avant Georges Forestier, une part importante de la réflexion critique sur ceux-ci était orientée selon une perspective philosophique ou morale ; on cherchait principalement à en décrire et en qualifier l'héroïsme. Déjà à la fin du XIX^e siècle, Gustave Lanson, remarquant que « tous les héros de Corneille sont des héros de la volonté », y voit une illustration littéraire de la psychologie du « Généreux » selon Descartes³⁹ ; plus près de nous, Germain Poirier a consacré un ouvrage à l'étude de la « vertu de prudence⁴⁰ » chez cet auteur, tandis que Marc Fumaroli note l'influence du « portrait aristotélicien du "Magnanime"⁴¹ » dans la construction de plusieurs caractères du dramaturge. Cette perspective, déjà esquissée par certains commentateurs du XVII^e siècle comme La Bruyère qui affirme que Corneille « peint les hommes comme ils devraient être », donnant des exemples de « ce que l'on admire », et « que l'on doit même imiter⁴² », suggère l'idée que cet écrivain cherche à proposer des modèles à ses contemporains, et met l'efficacité littéraire au service d'un projet moral. Or, l'approche forestienne, qui situe Corneille par rapport à l'évolution du genre tragique et s'appuie sur la réflexion théorique de l'auteur, a permis de mettre au jour la démarche inverse ; Corneille aspire d'abord à la réussite esthétique, et ceci en faisant naître l'admiration du spectateur devant un certain type de comportements moraux. En effet, ses *Trois Discours sur le poème dramatique* juxtaposent deux assertions paradoxales, à savoir que « la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs », complétée par l'idée selon laquelle « il est impossible de plaire selon les règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité⁴³ ». Percevant le discours de Corneille sur son art comme emblématique de la pensée de l'âge classique, Georges Forestier en a déduit une conception novatrice de la tragédie cornélienne et plus largement régulière : source d'un « plaisir propre », différent de celui des autres œuvres littéraires, elle n'est pas d'abord, comme au XVI^e siècle, une « méditation morale sur les inconstances de la Fortune », mais une fiction vraisemblable susceptible de faire naître chez le public « des émotions issues du spectacle de la souffrance qui ont ceci de paradoxal qu'elles sont source de plaisir⁴⁴ ». L'objectif premier est esthétique. Cependant, Corneille, s'il cherche comme ses confrères à éveiller la terreur et la pitié du public devant les malheurs et les périls de ses personnages, veut aussi subjuguier l'auditoire par l'admiration entraînée par

³⁹ Gustave Lanson, « Le Héros Cornélien et le Généreux selon Descartes », dans *Hommes et livres : études morales et littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, éditeurs, 1895, p. 113-114.

⁴⁰ Germain Poirier, *Corneille et la vertu de Prudence*, Genève-Paris, Droz, 1984.

⁴¹ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève-Paris, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1990, p. 323.

⁴² Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, introduction et notes d'Emmanuel Bury, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. Classique », DL 2004, « Des ouvrages de l'esprit », remarque 54.

⁴³ Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique* (1660), dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.

⁴⁴ Georges Forestier, « Introduction », dans *La Tragédie française*, op. cit., p. 8-9.

les conduites de certains d'entre eux. Celle-ci n'est pas censée découler d'un jugement moral raisonné, mais se produire aussi spontanément que les deux autres passions identifiées dans la *Poétique* d'Aristote, et fonctionner en symbiose avec elles. Cela n'exclut pas, bien entendu, le rôle de la réflexion du spectateur dans l'appréciation des pièces, sur les attitudes bonnes ou mauvaises des personnages, et sur les formes atténuées de celles-ci que l'on a pu adopter soi-même : à propos de *Rodogune*, par exemple, Corneille évoque le retour sur soi de la spectatrice qui, au vu des horreurs entreprises par Cléopâtre, peut interroger sa propre tendance à retenir les biens de ses enfants, et les effets néfastes qui pourraient en découler. Cependant, l'admiration cornélienne ne tire pas son origine d'une volonté de l'auteur de mettre en scène à des fins moralisatrices la plus noble conduite à adopter face aux affres de la condition humaine, mais d'une catégorie issue elle aussi de la tradition littéraire antique, celle du « sublime », définie par G. Forestier comme la « forme d'expression qui doit éblouir l'auditeur du discours⁴⁵ ». Le XVII^e siècle, à travers notamment Corneille, a opéré une transposition de cette notion du domaine de la rhétorique à celui de la poétique, valorisant la surprise entraînée par la survenue d'événements imprévisibles. C'est ainsi à partir de l'effet visé par le dénouement de *Cinna* que peut s'expliquer la construction du caractère d'Auguste, tout entier bâti pour éveiller « l'admiration étonnée du spectateur au moment où il ne s'y attend pas ». L'empereur, comme l'avaient déjà remarqué de précédents critiques, vit une conversion héroïque inexplicable eu égard au « désespoir » et à « l'écœurement » qu'il exprimait à la scène précédente⁴⁶. Ces sentiments sont *a posteriori* interprétables par le spectateur comme la mort symbolique à un rapport coupable au pouvoir pour renaître en souverain vertueux ; Corneille, lui, a orchestré le passage d'Auguste d'un état de déréliction à un triomphe généreux sur sa colère de sorte que la transition de l'un à l'autre soit imprévisible, mais explicable après coup.

La conception de Georges Forestier des tragédies cornéliennes comme visant à faire naître des émotions produisant un plaisir conforme à la conception aristotélicienne de la tragédie et à l'esthétique du sublime, explique leur figuration de l'héroïsation comme résultant de la volonté de mettre en scène des conduites simultanément surprenantes et croyables. De même, l'attention du critique à la démarche créatrice de l'auteur permet d'aborder sous un nouveau jour la question de l'extrême diversité des types de personnages et des formes d'héroïsme chez Corneille. À première vue, les figures positives de *L'Illusion comique*, du *Cid* et de *Cinna* sont très dissemblables, et la tradition critique a souvent peiné à établir une cohérence de l'œuvre, n'y parvenant souvent qu'en laissant de côté les pièces de jeunesse ; M. Prigent, par exemple, choisit de commencer son étude à partir du *Cid*, et d'explorer les liens entre héroïsme et politique en se concentrant sur les seules tragédies. À l'inverse, la méthode de Georges Forestier permet d'esquisser une unité de la production théâtrale de Corneille à travers le rapport de ce dernier à son métier d'écrivain. Il pratique, en effet, une « dramaturgie de la gageure⁴⁷ », cherchant à explorer les limites de chaque genre dans lequel il compose, à en expérimenter les possibles. Ce rapport à l'art théâtral s'observe dans *L'Illusion comique*, *Le Cid* et *Cinna*, et permet de rendre compte de la spécificité de l'héroïsme de Clindor, Rodrigue et Auguste, qui chacun font montre d'une valeur morale plus grande que celle dont ils seraient censés faire preuve eu égard aux genres de leurs pièces respectives. *L'Illusion comique*, intitulée « comédie », devrait présenter un jeune premier plus

⁴⁵ Georges Forestier, « Chapitre 1. Écrire à l'époque classique », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Selon l'expression de Georges Forestier, dans « Une dramaturgie de la gageure », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1985/5, n° 85, p. 811-819.

sympathique que courageux ou admirablement vertueux ; or, Clindor s'héroïse face à un péril de mort effectif au cours de l'action, et quitte son statut de valet d'un soldat fanfaron pour devenir (supposément) grand seigneur favori d'un prince, mais en réalité chef d'une troupe théâtrale. Georges Forestier met en lien l'incertaine catégorisation générique de la pièce (qu'il assimile à une tragi-comédie très différente de la majorité des productions du genre) avec la spécificité de la valeur du jeune homme, observant qu'« au fil des actes II, III et IV son rôle passe du comique au tragi-comique pour aboutir au tragique⁴⁸ ». En effet, non seulement Clindor affronte victorieusement son rival auprès d'Isabelle en risquant effectivement sa vie, mais il accède à une sagesse supérieure par la sérénité dont il fait preuve devant l'éventualité d'une condamnation à mort lors de la détention qui suit son duel. Le spectateur est censé mettre en rapport son monologue avec son devenir de comédien révélé à la fin de l'acte V, et y déceler une manière implicite de faire l'éloge de ce métier en l'associant avec la grandeur morale atteinte par le personnage, supérieur par sa profondeur de réflexion à beaucoup de jeunes premiers de tragi-comédie. Georges Forestier l'analyse comme un « acteur inconscient sur le théâtre du monde », devenu « acteur conscient de l'être sur le théâtre des hommes⁴⁹ » ; parvenu à un « détachement suprême⁵⁰ » par l'épreuve du risque de mort, il peut alors initier le public qui le regarde à une conception sage et éclairée de l'existence humaine. *Le Cid* présente quant à lui une ambiguïté générique plus évidemment perceptible ; il a été facile à Corneille « dix ans plus tard, [de] rebaptiser sa pièce tragédie sans toucher à un seul mot du texte⁵¹ ». Rodrigue y réunit beaucoup de traits du jeune premier tragi-comique (rang noble mais non princier, valeur militaire, sens de l'honneur et sentiment amoureux élevé), mais se trouve confronté à des enjeux propres au genre tragique, ceux de la violence entre proches, du dilemme moral entre deux devoirs opposés et du péril d'État, qu'il surmonte non seulement par sa valeur militaire, mais aussi par son aptitude à l'ascèse passionnelle. Enfin, *Cinna* met en scène un empereur qui tend vers la perfection épique du héros fondateur d'un renouveau civilisationnel, comme l'exprime la tirade conclusive de Livie au dernier acte, alors même qu'il présentait certains traits propres au tyran contre lequel luttent habituellement les héros des tragédies de la conspiration. Sa clémence est un « geste invraisemblable de la part d'un souverain qui a noyé dans le sang toutes les conjurations précédentes⁵² » ; l'originalité de la pièce tient à ce qu'il n'est pas dès le début de l'action un bon roi confronté à un péril de mort, mais devient au cours de celle-ci un souverain légitime exceptionnellement vertueux, convertissant ses anciens ennemis à sa générosité.

Un autre point de convergence des caractères héroïques cornéliens relevé par Georges Forestier, outre leur tendance à excéder les attentes conventionnelles génériques des œuvres, réside dans la construction de la spécificité de leur vertu par rapport à la notion de bienséance propre à la tragédie régulière. En effet, avec Corneille, « la “tragédie bienséante” de l'ensemble de ses confrères s'est [...] résolue en une “tragédie de la bienséance” », « le poète fondant désormais son esthétique sur un jeu de variations autour des contraintes de la bienséance utilisées comme un enjeu dramatique⁵³ ». Tandis que chez la plupart des auteurs, la bienséance délimite les conduites possibles des personnages

⁴⁸ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre...*, op. cit., p. 307.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Georges Forestier, op. cit., p. 308.

⁵¹ Georges Forestier, « Chapitre VI. Poétique de la tragédie “classique” : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », dans *La Tragédie française*, op. cit., p. 188.

⁵² Georges Forestier, « Chapitre V. Le merveilleux dramatique, une alternative à la contagion passionnelle ? », dans *La Tragédie française*, op. cit., p. 156.

⁵³ Georges Forestier, « Chapitre VIII. Psychologie tragique : la dialectique des passions et des caractères », dans *La Tragédie française*, op. cit., p. 250.

dans une action où elle n'est pas directement en cause, Corneille fait de la difficulté du protagoniste à rester dans les bornes de celle-ci un vecteur essentiel de tension dramatique. En effet, si l'idée d'un héroïsme pensé comme maintien des traits vertueux attachés à une noble condition dans une situation de crise caractérise l'ensemble de la tragédie régulière, d'une part Corneille en est l'un des principaux inspirateurs, et d'autre part, il l'a particulièrement associé au motif de la « situation bloquée⁵⁴ », tendance esthétique majeure de son œuvre selon G. Forestier. Dans un certain nombre de pièces (*Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*, *Suréna*), le protagoniste subit un péril de mort d'autant plus grand qu'il se refuse à affronter l'ennemi qui le menace, car cela pourrait le conduire à un crime tragique : un parricide ou un régicide. Le dénouement advient lorsqu'une intervention extérieure change le rapport de forces, faisant périr l'ennemi (ou le héros) ou apportant une réconciliation générale. Ces pièces changent fondamentalement la configuration de *Cinna*, dans laquelle l'action de l'opposant au détenteur du pouvoir est empêchée par une trahison, et qu'en outre le personnage éponyme, bien que courageux, n'attire guère l'admiration du spectateur. Dans les « tragédie[s] de la bienséance » ultérieures, énumérées plus haut, les personnages positifs sont principalement limités dans leur résistance à la tyrannie par leur sens moral. Le spectateur est conduit à se demander si un jeune premier introduit comme vertueux, et n'étant agité d'aucune passion réellement coupable, va parvenir à se conduire selon son rang malgré le péril extrême de mort et de crime auquel il est confronté. Cette forme d'héroïsme, impliquant de résister à une possible déchéance éthique, apparaît relativement tard dans l'œuvre de Corneille. Pour qu'elle entraîne l'admiration du public, il faut que ce dernier soit familiarisé avec les contraintes de vraisemblance et de bienséance des caractères, de sorte qu'il puisse être sensible à une possible transgression des normes morales par un personnage. Ainsi, les œuvres de jeunesse sur lesquelles nous avons choisi d'axer notre étude sont relativement peu interprétables selon ce schéma, et plus selon celui d'un héroïsme venant déjouer les attentes du spectateur⁵⁵. L'esthétique est davantage marquée par le primat de la surprise, résultant de la transformation d'un caractère, plutôt que de la manifestation d'un idéal pérenne malgré l'adversité de la Fortune.

Expliquer l'inimitable cornélien par l'étude contextuelle et génétique : Georges Forestier et l'exceptionnalité de Corneille

La méthode critique de Georges Forestier a pu éclairer d'un nouveau jour une thématique explorée par les commentateurs précédents, celle de l'héroïsme cornélien, déduite de l'excellence morale de certains caractères. Plutôt qu'avec des considérations morales et philosophiques, G. Forestier a mis en rapport cet aspect de l'œuvre de Corneille avec plusieurs aspects prégnants de sa démarche créatrice : une poétique des effets axée sur l'éveil de l'admiration du public couplée au recours à une esthétique du sublime, une « dramaturgie de la gageure » visant à l'exploration des limites génériques des pièces, et la variation autour d'une « tragédie de la bienséance » construisant l'héroïsme du personnage à partir de sa résistance à la possible perpétration d'un crime tragique. Est par là renouvelée l'approche d'un thème privilégié de la critique cornélienne, en montrant comment Corneille tire parti des normes et idéaux esthétiques

⁵⁴ Georges Forestier, « Chapitre VI. Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », dans *La Tragédie française, op. cit.*, p. 195.

⁵⁵ Nous avons traité, beaucoup plus longuement, de ces différentes formes d'héroïsme en contexte tragique dans notre thèse, à propos de Corneille et d'autres auteurs. Voir Yasmine Loraud, *Héroïsme et esthétique tragique chez Corneille et ses confrères. Interactions, enjeux théoriques et pratiques d'écriture*, thèse de l'Université Sorbonne Université, 2021.

de son époque. Nous allons voir maintenant comment l'étude en contexte du dramaturge pratiquée par G. Forestier est paradoxalement aussi très efficace pour expliquer l'inimitable cornélien, à savoir les aspects de certaines de ses pièces (particulièrement nombreux et repérables dans les trois que nous avons choisi de privilégier) pas ou peu repris par lui-même ou d'autres. Bien qu'ayant permis la réalisation d'œuvres majeures, ces tendances esthétiques abandonnées l'ont été en raison de leur trop grande complexité, de leur entrée en conflit avec les exigences de la scène régulière ou de leur dépendance à une vision du monde en déclin.

La première motivation de la non-reprise de certains traits des chefs-d'œuvre cornéliens de jeunesse que sont *Le Cid* et *L'Illusion comique* est en effet d'abord l'évolution du goût et des valeurs du public. Ainsi, le sens de la vie et les moyens pour parvenir au Bien ne lui paraissent plus les mêmes tandis qu'il passe d'une mentalité « baroque » à une conscience « classique⁵⁶ ». Cela explique que *L'Illusion comique* soit restée une œuvre unique par beaucoup de ses caractéristiques, dont l'enseignement final. La comparaison qu'en fait G. Forestier avec *Le Triomphe des cinq passions* de Gillet de La Tessonerie justifie la perspective strictement moralisatrice de ce dernier par « un certain recul de la fortune du *theatrum mundi* », avec l'idée que l'amélioration morale ne passe plus par le fait d'« accéder à une conscience supérieure née de “la reconnaissance de sa propre aptitude à l'illusion” », mais bien par l'acquisition de la « maîtrise de soi⁵⁷ ». Le public ne pense plus que c'est en raison d'un déficit de savoir que l'on est éthiquement imparfait, ou coupable, mais plutôt d'un manque de contrôle. Il préfère les intrigues dans lesquelles on se demande si le personnage va se rendre capable d'une action juste évidente mais difficile à accomplir, plutôt que celles où le protagoniste doit discerner le Bien par lequel il doit s'illustrer. G. Forestier remarque que l'écriture de Corneille évolue pour coïncider avec cette inflexion des centres d'intérêt de ses spectateurs et qu'il produit, après 1642, des « tragédies » « qui traduisent un idéal de dépassement fondé sur la *seule volonté humaine* ». Le dramaturge se singularise cependant de ses épigones : alors que Gillet prône une démarche morale fondée sur la « *catharsis* aristotélicienne », comprise comme un abandon de ses passions mauvaises (colère, passion amoureuse immodérée, jalousie) par le spectateur sous l'effet de la terreur et de la pitié que lui fait éprouver l'action de la pièce, l'auteur de *Cinna* y préfère l'éclat de la décision héroïque, irréductible à la seule conduite raisonnable⁵⁸. En effet, Corneille dissimule délibérément les motifs du pardon qu'Auguste accorde aux conjurés ; l'empereur n'explique pas ce choix, mais l'énonce, simplement et souverainement. Juste avant, il venait de refuser la voie de la stratégie politique d'apaisement conseillée par Livie ; le spectateur est ainsi conduit à penser que le monarque agit par pure générosité (et non par calcul d'intérêt personnel, ou même par souci de l'avenir de Rome). En outre, Corneille ne va pas abandonner la problématique de la recherche de la vérité et du Bien dans un contexte incertain, mais plutôt l'associer avec celle de l'accomplissement de l'action méritoire et sacrificielle. Ainsi, l'intrigue de *Nicomède*⁵⁹ intéresse le spectateur à l'évolution morale d'Attale, qui comprend progressivement les manipulations dont il est victime de la part des Romains et choisit de venir en aide à son frère. Cela étant, l'aboutissement de la révélation n'est plus la connaissance et la transmission de celle-ci, mais l'action héroïque décisive qu'elle

⁵⁶ Georges Forestier emploie ces termes dans *Le Théâtre dans le théâtre*, le premier p. 291 par exemple, le second p. 343 par exemple, bien qu'il en perçoive les limites et ne les affectionne guère.

⁵⁷ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 316.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Pierre Corneille, *Nicomède*, éd. S. Berrégard, dans *Théâtre. Tome IV*, dir. Liliane Picciola, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du Théâtre français n° 107 », 2024, p. 1029-1127.

motive et qui permet le dénouement heureux. Dans une autre perspective, *Héraclius*⁶⁰ repose sur l'héroïsation sacrificielle du protagoniste malgré l'inconnaissable vérité et les pièges des apparences. Corneille n'abandonne pas les thèmes baroques, mais les conjugue au goût du public pour les manifestations de vertu morale extraordinaires. Ses imitateurs lui reprendront la mise en scène de ces dernières, mais moins fréquemment l'association avec les situations de brouillage éthique, plus difficiles à manier.

Cela nous amène à une seconde cause du caractère inimitable de certaines tendances esthétiques des chefs-d'œuvre de jeunesse cornéliens, leur extrême complexité, bien mise en évidence par la lecture contextuelle de G. Forestier. Le goût de Corneille pour l'exploration des limites des genres et des potentialités des procédés rend certaines de ses trouvailles impossibles à reproduire d'une œuvre à l'autre, et difficiles à reprendre pour d'autres auteurs en raison de leur grande subtilité. Tout d'abord, elles peuvent entrer en conflit avec les exigences accrues de la scène régulière, de sorte que Corneille, sans renier les pièces qui contiennent ces innovations, choisit de procéder autrement dans les suivantes. Par exemple, *Le Cid* présente une particularité de construction, qui contribue à sa mixité générique : la pièce « repose sur une double structure : une structure rhétorique, animée par Chimène, qui se heurte à une structure épique animée par Rodrigue⁶¹ ». Le jeune homme multiplie les exploits concomitamment aux entreprises de son amante pour faire juger par le roi le meurtre de son père, et le statut de héros d'État qu'il atteint explique la décision de Fernand en sa faveur, exposée dans la tirade finale⁶². De ce choix de composition découle selon Georges Forestier l'exceptionnalité du *Cid*, « œuvre qui relève, à la fois par son genre littéraire et par son sujet, du genre judiciaire », mais qui « développe une action dans laquelle le genre épique (normalement marginal dans ce genre littéraire) finit par l'emporter⁶³ ». L'enjeu apparent de la pièce est le degré de culpabilité de Rodrigue pour avoir tué le Comte en duel, et l'intérêt du spectateur devrait se concentrer sur les arguments respectifs de Chimène et don Diègue, mais l'enjeu réel devient progressivement le rôle du jeune guerrier comme défenseur d'un royaume en danger, qui attire l'admiration de tous, et dont les exploits sont retranscrits dans des récits. Cette évolution surprend agréablement le spectateur et suggère un dépassement du tragique. Mais elle implique un subtil agencement de discours relevant de différents types rhétoriques, peu reproductible dans une pièce ayant une autre intrigue, et surtout elle s'accorde mal avec le respect de l'unité de temps et de la vraisemblance. Une accumulation de deux duels et d'une bataille décisive en vingt-quatre heures a été jugée peu probable par certains contemporains. Cela peut expliquer pourquoi Corneille choisit, dans ses œuvres ultérieures, d'autres manières de combiner dilemme tragique et admiration épique qu'un déroulement parallèle d'un procès et d'une héroïsation pesant sur son verdict. Dans *Cinna*, l'inspiration épique est concentrée dans la tirade prophétique de Livie⁶⁴, qui décrit la gloire à venir du règne d'Auguste après que ses choix vertueux, au cours des délibérations qui ont marqué l'action, ont fait de lui un bon souverain. Dans *Don Sanche d'Aragon*⁶⁵, comédie héroïque proche du *Cid* par son esthétique, le protagoniste est déjà un héros à la vaillance reconnue au début de l'action, et celle-ci pèse dans les diverses délibérations qui la composent, jusqu'à la reconnaissance de son identité

⁶⁰ Pierre Corneille, *Héraclius, empereur d'Orient*, éd. L. Picciola, dans *Théâtre. Tome IV*, éd. citée, p. 451-550.

⁶¹ Georges Forestier, « Chapitre 3. Rhétorique et littérature », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, op. cit.

⁶² Pierre Corneille, *Le Cid*, éd. citée, V, 7.

⁶³ Georges Forestier, « Chapitre 3. Rhétorique et littérature », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, op. cit.

⁶⁴ Pierre Corneille, *Cinna ou la clémence d'Auguste*, éd. citée, V, 3, p. 212-213.

⁶⁵ Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, éd. L. Picciola, dans *Théâtre. Tome IV*, éd. citée, p. 813-986.

princièrre et son mariage avec la reine. L'exploit, objet de discours d'éloges, est une composante de l'identité du personnage, non un événement transformant le cours de l'action. D'autres innovations de Corneille sont ouvertement conçues comme inimitables et impossibles à reprendre. C'est le cas de la structure de *L'Illusion comique*, ainsi commentée par l'auteur : « Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois ; et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir⁶⁶. » L'approche génétique et contextuelle de Georges Forestier, qui guide son analyse de l'œuvre, éclaire la remarque de Corneille. Ce n'est ni par la magie, ni par l'éloge de l'art théâtral comme vecteur de moralisation du spectateur, ni par l'idée d'une pièce enchâssée que *L'Illusion comique* ne supporte pas aisément la « copie ». C'est plutôt qu'elle présente une « structure en dents de scie⁶⁷ », oscillant jusqu'à l'acte V entre un niveau I (l'histoire-cadre) et un niveau II (les aventures de Clindor) de fiction pour passer au dernier acte à un niveau III (la tragédie représentée par le jeune premier) que le spectateur est censé, avec Pridamant, croire relevant du niveau II, les personnages devenus comédiens jouant des rôles en rapport avec leurs vies précédentes. Toute la virtuosité de Corneille consiste à avoir conçu une tragédie fictive proche sans trop l'être des existences précédentes des jeunes gens qui se sont faits acteurs, de façon à abuser le spectateur interne et le public avec lui. Georges Forestier montre d'ailleurs la pertinence de l'avis de l'auteur sur sa pièce en notant que la reprise du motif du père croyant mort son enfant faisant du théâtre est fort maladroite dans *La Comédie sans comédie* de Quinault : La Fleur est peu crédible en pleurant sa fille jouant Armide assassinée, alors qu'il sait qu'il assiste à un spectacle⁶⁸. Seule la complexité du dispositif cornélien rend vraisemblable et émouvant le chagrin de la figure paternelle devant une mort supposée qui doit apparaître plausible.

Enfin, outre le perfectionnement moral dans la confrontation avec l'illusion et les constructions dramatiques complexes et expérimentales, une troisième option esthétique de Corneille a marqué le début de sa carrière, et a contribué à établir sa singularité aux yeux de ses contemporains. Il s'agit du choix du « vrai », ou plutôt du respect de l'historiquement attesté dans les sujets qu'il sélectionne et dans la manière dont il les adapte au théâtre, au détriment des rectifications bienséantes demandées par la scène régulière. L'idée, issue d'Aristote, que le sujet d'une tragédie ne peut être inventé, n'est pas propre à Corneille : les autres auteurs trouvent eux aussi la matière de leurs pièces dans la Fable ou l'Histoire, mais sont beaucoup moins réticents à y apporter des modifications, surtout lorsqu'ils s'inspirent d'événements peu connus. Or, l'auteur du *Cid* établit en partie, dès ce premier grand succès, sa singularité d'écrivain sur le refus de ce type de facilité. G. Forestier a montré combien cette œuvre était une pièce polémique parce qu'elle fondait son intrigue sur un événement à la fois vrai, extraordinaire et choquant : Chimène, aristocrate médiévale à la mémoire *a priori* respectée, avait épousé en Rodrigue le meurtrier de son père, en accord avec les règles sur la réconciliation des familles qui prévalaient au Moyen Âge, mais contre toutes les exigences de la morale et de la bienséance qui semblaient naturelles au XVII^e siècle. En porter telle quelle l'histoire à la scène est un « sujet paradoxal » pour une « tragi-comédie » qui doit « se terminer par un mariage » selon les normes du genre, car le meurtre du Comte devrait rendre l'union entre sa fille et son assassin interdite⁶⁹. Les contemporains de Corneille se sont indignés

⁶⁶ Pierre Corneille, Examen de *L'Illusion comique*, éd. citée, p. 560.

⁶⁷ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 240.

⁶⁸ Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, éd. citée, V, 1-9. Voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre...*, op. cit., p. 246.

⁶⁹ Georges Forestier, « Chapitre 4. De la poétique classique à la poétique moderne », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, éd. citée, p. 103.

du refus de celui-ci d'inventer des modifications qui rendraient le dénouement heureux moralement admissible : que Don Gormas ne soit pas vraiment mort, qu'il ne soit pas le vrai père de Chimène, etc.⁷⁰. D'après l'étude contextuelle menée ailleurs par G. Forestier, *Le Cid* est une des rares tragi-comédies à « obstacle » « véritable » au mariage des deux jeunes premiers⁷¹, inclinant ainsi vers le tragique et sortant de sa logique générique. Face à la contestation qui a accompagné le succès de sa pièce, Corneille la réécrira non pas dans le sens des préconisations de ses adversaires, mais en en faisant une tragédie. Cette dernière admet un dénouement intermédiaire, dans lequel le mariage des deux jeunes premiers est à la fois clairement demandé par le roi et refusé par Chimène, laissant le spectateur dans une relative incertitude sur le devenir des personnages. Corneille tire néanmoins les leçons de cette polémique et tend à pratiquer davantage, par la suite, la réfection bienséante des caractères de ses personnages positifs, tout en cherchant à se distinguer de ses épigones par son plus grand respect de l'Histoire : il supprimera par exemple toute intention violente d'Antiochus envers sa mère dans *Rodogune*⁷², ou du héros éponyme de *Nicomède* envers son père. Sa démarche créatrice tendra à concilier ainsi sujets historiquement attestés parfois violents et scandaleux, et jeunes premiers irréprochables.

Les études générales de Georges Forestier que sont *Le Théâtre dans le théâtre*, *L'Introduction à l'analyse des textes classiques* et *La Tragédie française* renouvellent profondément la lecture du théâtre cornélien par une approche à la fois contextuelle et génétique. Ce dernier cesse définitivement d'apparaître comme un ensemble hétéroclite qui aurait survécu aux vicissitudes de l'histoire littéraire, et comme la production inexplicable d'un esprit génial exprimant ses convictions morales et philosophiques par le biais de chefs-d'œuvre. Au contraire, Georges Forestier met en lumière, dans ses évolutions et ses contradictions, le rapport à son métier d'écrivain de Corneille, innovateur admiré et imité de ses contemporains, dans sa capacité à trouver de nouvelles manières de combiner les procédés hérités de ses prédécesseurs, voire de composer des pièces en chacun des genres qu'il pratique. Ce faisant, le commentateur éclaire différemment les lieux communs de la critique cornélienne, dont l'héroïsme, que les spécialistes précédents peinaient à définir et à établir comme fondement possible de l'unité de l'œuvre. G. Forestier montre en effet que les caractères cornéliens sont conçus pour répondre à la singularité du projet esthétique de l'auteur, dans ses diverses tendances : provoquer l'admiration par une esthétique du sublime, explorer les limites des genres théâtraux qu'il pratique, ou confronter la bienséance comportementale régulière à l'extraordinaire des sujets. En effet, la méthode forestienne est paradoxalement féconde pour expliquer, outre les aspects marquants, les tendances non imitées de l'œuvre de Corneille. Elle éclaire l'extrême complexité structurelle de certaines pièces (*Le Cid*, *L'Illusion comique*), non transférable à d'autres intrigues et difficilement compatibles avec les exigences de la scène régulière ; celles-ci obligent aussi Corneille à une évolution de son rapport au respect de l'historiquement attesté dans les sujets, tandis que l'évolution globale des mentalités modifie son rapport d'écrivain à la thématique (originellement baroque) de l'illusion tout au long de sa carrière.

⁷⁰ Voir à ce sujet *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, dans *La Querelle du Cid*, 1637-1638, édition critique intégrale par Jean-Marc Civiardi, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 2004, p. 949-950.

⁷¹ Georges Forestier, « Chapitre VI. Poétique de la tragédie "classique" : nouvelles leçons d'un vieux parallèle », dans *La Tragédie française*, éd. citée, p. 188.

⁷² Pierre Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes*, éd. L. Picciola, dans *Théâtre. Tome IV*, éd. citée, p. 43-231.

Cependant, c'est moins par les connaissances qu'elle nous a apportées sur Corneille que par celles qui peuvent encore être développées que la méthode de Georges Forestier est intéressante. Beaucoup de thématiques traditionnellement étudiées chez cet auteur sont susceptibles d'être mieux comprises à la lumière d'une approche génétique et contextuelle.