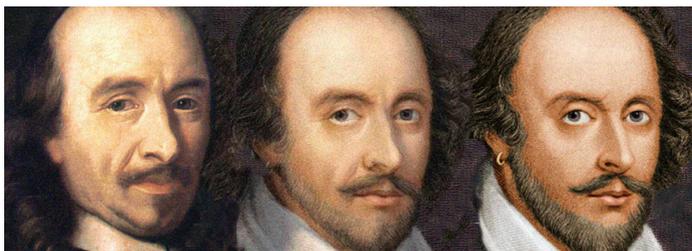


Pourquoi Corneille n'a-t-il pas été notre Shakespeare?



François BONIFAS (1837-1878) a été une colonne de la Faculté de Théologie de Montauban, ce bastion spirituel français, qui au XIX^e siècle sut maintenir l'intégrité de l'Évangile contre les assauts d'un libéralisme prétendument réformé, qui voulait le dépouiller de tout caractère surnaturel. Son nom n'est aujourd'hui connu que par un petit nombre, et à cause de l'édition posthume de ses cours, en un livre remarquable, *l'Histoire des Dogmes de l'Église Chrétienne*.

F. Bonifas a cependant laissé d'autres écrits au cours de sa brève vie : une étude sur *la Théodicée de Leibniz*, une autre sur *la Doctrine de la Rédemption dans Schleiermacher*, quelques articles de revue théologique, dont celui que nous rééditons ici, sur Pierre CORNEILLE, le glorieux tragédien français. En lisant la question surprenante de son titre, chacun se demande d'abord en quoi elle a bien pu intéresser un pasteur évangélique ! Indépendamment de sa carrière d'enseignant en théologie, Bonifas était un vrai littéraire, aimant la littérature pour elle-même, mais on devinera surtout dans la réponse qu'il apporte à son sujet, sa profonde préoccupation sur les causes spirituelles de ce qu'on a convenu d'appeler depuis longtemps, sans pouvoir le définir plus précisément, *le mal français*.

Corneille et Shakespeare ! Peut-on rapprocher ces deux noms autrement que pour les opposer l'un à l'autre ? Qu'y a-t-il, en effet, de plus dissemblable que les deux types dramatiques qu'ils représentent ?

Un drame immense où viennent se peindre, comme en un mouvant

◇

tableau, la vie et l'homme tels qu'ils sont : la vie, avec la multiplicité bruyante de ses complications et de ses contrastes, avec ses grands et ses petits côtés, ses incidents vulgaires et ses catastrophes tragiques ; l'homme avec son rire et ses larmes, et cet étonnant mélange de grandeur et de misère qui a inspiré à Pascal une page immortelle. Une action qui se prolonge pendant une longue suite d'années à travers les vicissitudes les plus diverses ; une scène qui se déplace à chaque instant et où se pressent de nombreux personnages appartenant à toutes les classes de la société ; un langage, enfin, qui est celui de la vie ordinaire et qui se prête avec une merveilleuse souplesse à toutes les situations, tantôt simple, familier, trivial même jusqu'à la grossièreté, tantôt plein de noblesse, de passion et de poésie : — voilà la tragédie de Shakespeare.

Tout autre nous apparaît la tragédie classique. La forme en est sévère et pure. Nulle confusion du genre tragique et du genre comique, du rire et des larmes. La tragédie est devenue une grande dame et sa dignité ne lui permet pas de se compromettre avec cette roturière qui s'appelle la comédie. Aussi parle-t-elle un langage choisi, plein d'élégance et souvent de recherche. Même lorsqu'elle se passionne, elle ne descend jamais jusqu'à la familiarité. Elle reste digne et correcte quand la situation lui commande d'être simple. Les personnages aussi sont des personnages de choix : des rois, des demi-dieux, des héros, entourés de quelques confidents, tous gens de bonne compagnie qui sont là pour leur donner la réplique et leur permettre de se raconter eux-mêmes aux spectateurs. Une action unique, simple, rapide, qui, de scène en scène, se hâte vers le dénouement et qui se prête sans effort aux règles tyranniques des trois unités ; très peu d'événements, et des événements qui se passent toujours loin de la scène ; le drame concentré tout entier dans l'âme

◇

des personnages, où se trouvent aux prises le devoir et la passion, où les passions contraires violemment opposées l'une à l'autre : — voilà la tragédie classique dont Corneille passe à bon droit pour être le père.

Et cependant Corneille semble appartenir par bien des côtés à l'école qui s'est appelée de nos jours l'école romantique. S'il était né quelques années plus tôt, il aurait pu devenir notre Shakespeare et pousser la tragédie française dans de tout autres voies que celles où elle a marché après lui.

Je ne prétends pas que le génie de Corneille fût de tous points semblable à celui de Shakespeare. Il était aussi grand sans être aussi complet. Avec moins de barbarie, Corneille avait moins de puissance, moins de profondeur et aussi de souplesse, moins de fécondité poétique et d'éclat dans l'imagination. Mais il appartenait à la même famille d'esprits. Il était le frère de Shakespeare par la hardiesse de ses conceptions et la vigueur singulière avec laquelle il exécutait ce qu'il avait conçu. Il avait, comme lui, cette spontanéité vive et primesautière qui rencontre le sublime sans le chercher et qui trouve ces mots profonds qui sont comme les divinations du génie. Il avait enfin la même indépendance d'allures, la même fierté un peu farouche qui pousse les hommes supérieurs à chercher les chemins non frayés, afin d'y marcher seuls, en laissant après eux leur trace lumineuse. Il vivait solitaire au fond de sa province, loin des influences de Paris et de la cour, et dans une complète ignorance des règles que, plus tard, il devait si religieusement observer. Son caractère, comme son génie, semblait le prédestiner à suivre la route où l'avait précédé Shakespeare.

Si l'on voulait des preuves de ce que j'avance, j'invoquerais d'abord les premières pièces de Corneille. Deux écoles dramatiques — si l'on

peut s'exprimer ainsi — se trouvaient en présence au moment où il commença à écrire pour le théâtre. C'était, d'un côté, l'école de Jodelle, qui avait inauguré ce que l'on pouvait appeler la « tragédie de collègue », inintelligente et servile copie de la tragédie grecque, dont on prétendait reproduire toutes les formes avec une scrupuleuse exactitude. C'était, de l'autre, l'école d'Alexandre Hardy, le plus fécond dramaturge de son temps, dont la verve inépuisable suffisait à défrayer seule le théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Il avait mis à la mode la « tragi-comédie », imitée du genre espagnol, sorte de roman héroïque, bizarre et compliqué, où se mêlaient, comme dans les drames de Shakespeare, le sérieux et le bouffon.

Ce fut Alexandre Hardy que le jeune Corneille prit pour modèle. *Mélite*, sa première pièce, malgré le nom de comédie qu'elle porte, est une tragi-comédie dans le goût espagnol, fort semblable à celles que Hardy avait rendues populaires sur notre théâtre. Les pièces qui suivirent *Mélite* appartiennent toutes au même genre et ne sont pas plus régulières. Ce ne sont, à vrai dire, que d'imparfaites ébauches, et les fautes de toute sorte y abondent. Mais il y a de l'invention, de la verve, du mouvement, des traits heureux et d'originales saillies. Par la liberté de leurs allures, par la façon large et hardie dont le sujet est conçu, elles rappellent les drames de Shakespeare dans lesquels il est resté inférieur à lui-même. Et lorsque, après ses premiers tâtonnements dramatiques, après *Mélite* et après *Médée*, Corneille eut enfin trouvé sa voie et pris conscience de son génie, c'est encore aux Espagnols qu'il alla demander ses inspirations.

Le *Cid*, qui fut son premier chef-d'œuvre, est une « tragi-comédie ». Corneille suit donc toujours la même route, et sur cette route il rencontre encore Shakespeare. Le *Cid*, en effet, rappelle par plus d'un côté les

◇

dramas de Shakespeare. C'est la même largeur dans les conceptions poétiques et la même hardiesse heureuse dans l'exécution : que l'on compare, par exemple, le *Cid* à *Roméo et Juliette*, et l'on sera frappé des ressemblances profondes qui rapprochent ces deux œuvres si différentes au premier aspect.

Et d'abord, c'est le même sujet : l'amour, mis aux prises avec les événements les plus tragiques, surmontant toutes les épreuves et triomphant de tous les obstacles. Rodrigue et Chimène, comme Roméo et Juliette, s'aiment en dépit de la fatalité des circonstances qui se conjurent pour creuser entre eux un abîme. Dans l'œuvre de Corneille, comme dans celle de Shakespeare, ce sont les luttes et le triomphe de cet amour qui font le véritable intérêt de la tragédie en même temps que l'unité de l'action. Aussi Corneille a-t-il soin de mettre en présence Chimène et Rodrigue après chacune des complications nouvelles qui viennent traverser leur amour. Voilà pourquoi nous trouvons, au troisième acte et au cinquième, deux scènes entièrement semblables, lesquelles, au premier abord, semblent faire double emploi, mais qui sont, en réalité, les deux scènes capitales du drame et comme le double nœud de l'action. Nous retrouvons dans *Roméo et Juliette* deux scènes exactement correspondantes.

Cette ressemblance des sujets et de l'ordonnance générale du drame n'est pas la seule. Des deux côtés c'est la même vérité, le même charme dans les peintures ; c'est la nature humaine prise sur le fait. Malgré les sacrifices que Corneille a dû faire au mauvais goût de son siècle, et en dépit des couleurs plus discrètes qu'imposaient à son pinceau les idées et les mœurs de la société pour laquelle il écrivait, nous retrouvons dans le *Cid* le cœur de l'homme tel qu'il est ; on y entend le langage de la

◇ véritable passion ; l'amour y conserve sa candeur et son ingénuité. Quand les situations sont analogues, Corneille parle comme Shakespeare, avec le même accent, la même hardiesse et la même simplicité. Relisez, par exemple, la scène où Chimène et Rodrigue se retrouvent après la mort du comte, et relisez ensuite, dans *Roméo et Juliette*, la fameuse scène du jardin des Capulets, vous trouverez dans Corneille comme un vivant écho de Shakespeare :

RODRIGUE

Que de maux et de pleurs vont nous coûter nos pères.

CHIMÈNE

Rodrigue, qui l'eût cru ?

RODRIGUE

Chimène, qui l'eût dit ?

CHIMÈNE

Que notre heur fut si proche et sitôt se perdit !

RODRIGUE

Et que, si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance.

CHIMÈNE

..... Je t'engage ma foi
De ne respirer pas un moment après toi.
Adieu ! sors, et surtout garde bien qu'on te voie !

Ces accents si simples, si vrais, et d'une mélancolie si touchante, ne nous rappellent-ils pas les plaintes de Juliette et de Roméo dans la scène que j'indiquais tout à l'heure ?

Voyez encore, à l'acte cinquième, des vers comme ceux-ci :

Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche
 Défends-toi maintenant pour m'ôter à Don Sanche,
 Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
 Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
 Adieu ! ce mot lâché me fait rougir de honte.

Chimène n'est-elle pas une Juliette, mais une Juliette transportée dans un autre milieu et au sein de mœurs différentes ? La situation où elle se trouve est plus complexe ; plus de sentiments divers et de devoirs opposés se rencontrent et se combattent dans son âme ; mais c'est bien la même candeur et la même simplicité dans l'expression de ses sentiments.

Ce n'est pas tout. Le drame conserve, dans le *Cid*, une liberté d'allures que Corneille n'osera plus se permettre plus tard. L'action se prolonge bien au delà du terme fixé par les règles classiques, et l'unité de lieu n'est pas plus rigoureusement observée que l'unité de temps. La scène est tantôt dans le palais du roi, tantôt dans la maison du comte, tantôt dans celle de don Diègue, tantôt enfin sur la place publique. Ajoutons enfin que nous retrouvons, dans le premier chef-d'œuvre de Corneille, ce mouvement, cette vie, cette jeunesse, cette vivacité des peintures, cet éclat pittoresque de l'imagination, qui sont les qualités maîtresses de Shakespeare. Je pourrais insister encore ; mais ce qui précède suffit au but que je me propose. Qu'on me permette cependant de rappeler un fait qui vient à l'appui de ma thèse. On sait l'admiration enthousiaste qu'a toujours professée pour Corneille le fondateur de notre école romantique. Il s'est plu, en toute occasion, à élever l'auteur du *Cid* bien au-dessus de Racine, et à le revendiquer comme l'un de ses ancêtres littéraires. Tout récemment encore, dans une étude sur les *Suites de la condamnation du*

◇

Cid, l'un des fils de Victor Hugo reprenait la même thèse, et s'efforçait de montrer qu'il n'a tenu qu'à fort peu de chose que Corneille ne devînt, au XVII^e siècle, le fondateur de ce que nous appelons aujourd'hui le drame moderne.

Mais s'il est vrai, comme nous croyons l'avoir suffisamment établi, que par la nature de son génie, par l'éducation qu'il avait reçue et les premiers modèles qu'il avait imités, Corneille semblait destiné à devenir notre Shakespeare, comment expliquer qu'il se soit, en quelque sorte, fait violence à lui-même pour s'engager, lui et la tragédie française avec lui, dans une voie qui n'était pas la sienne ?

C'est que Corneille arriva trop tard, lorsque l'heure propice au libre essor de son génie était déjà passée.

La vie et l'expérience de la vie précèdent toujours les recherches et les formules de la science. Il y a eu des observateurs attentifs des phénomènes naturels avant qu'il y eût des théoriciens de la nature. Et ce sont les faits constatés par les premiers qui ont servi de point de départ aux systèmes essayés par les seconds. De même, il y a eu de grands artistes, de grands orateurs et de grands poètes, avant qu'on ait songé à faire la théorie de l'éloquence, de la poésie ou des arts. C'est en étudiant les ouvrages des grands maîtres, en cherchant à se rendre compte de leurs procédés, de leurs méthodes, des divers moyens employés par eux pour atteindre le résultat qu'ils voulaient obtenir, que les critiques, venus après eux, ont fait la théorie de l'art dont ils avaient donné les modèles. Ce qui est vrai de la littérature et des arts d'une manière générale, l'est aussi de chaque genre littéraire en particulier. Les grandes épopées sont venues avant les règles du poème épique, et il y a eu de grands poètes tragiques avant que l'on eût fixé les lois de la tragédie. C'est ainsi que



la Grèce produisit Homère et Sophocle, Pindare et Aristophane bien longtemps avant qu’Aristote eût écrit sa *Poétique*. L’Italie, l’Allemagne, l’Angleterre eurent aussi leurs grands poètes dramatiques avant que les critiques et les théoriciens de profession eussent donné des lois au théâtre.

Il en fut autrement en France. Les origines de notre théâtre avaient été confuses et obscures. La tragédie surtout ne s’était débarrassée que lentement et avec peine des langes de son enfance. Après être sortie de l’Église qui avait été son berceau, elle avait longtemps cherché sa route à travers les ténèbres du moyen âge. Jusqu’au xvii^e siècle, aucun homme de génie ne s’était rencontré qui fût capable d’en fixer les caractères et d’en créer la forme. La comédie avait été plus favorisée. L’esprit gaulois — ce mélange heureux de naïveté et de finesse, de malice et de gaieté — pouvait s’y déployer plus à l’aise. Bien longtemps avant que nous eussions une tragédie digne de ce nom, nous avions déjà une excellente comédie : *La Farce de Maître Pathelin*, où se rencontre mainte page que n’eût pas désavouée Molière.

Mais tandis que la tragédie française attendait encore l’homme qui devait la créer par la puissance de son génie, s’élaborait tout un code poétique à son usage. La Renaissance avait provoqué en France, comme partout en Europe, l’admiration la plus enthousiaste pour les chefs-d’œuvre de l’antiquité. On se mit à l’école des anciens ; on se persuada qu’ils étaient nos maîtres en toutes choses, et que dans tous les domaines ils avaient atteint l’idéal de la perfection, l’extrême limite au delà de laquelle l’esprit humain ne saurait atteindre. On n’étudia pas seulement leurs orateurs et leurs poètes, mais aussi leurs philosophes et leurs critiques

◇

littéraires. Aristote, qui pendant près de trois siècles avait joui d'une autorité incontestée dans le domaine de la philosophie, devint aussi le grand maître de l'esthétique. Sa *Poétique* et sa *Rhétorique* furent traduites, commentées, citées et invoquées sans cesse comme l'avait été sa *Logique* dans les écoles du moyen âge. C'est dans la *Poétique* d'Aristote que l'on trouva — ou plutôt que l'on crut trouver — les fameuses règles des trois unités, formulées plus tard par Boileau en ces deux vers restés classiques :

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

On aurait fort étonné le philosophe de Stagyre si on lui avait présenté ces deux vers de Boileau comme la traduction des préceptes de sa *Poétique*. Le fait est que les trois unités ne se trouvent pas dans Aristote. Il ne dit pas un mot de la fameuse règle des vingt-quatre heures ; il ne parle pas davantage de l'unité de lieu. Et d'ailleurs les grands tragiques grecs qui lui fournissaient ses modèles sont fort loin d'observer toujours cette double règle. La seule unité recommandée par Aristote, c'est l'unité d'action. Et encore l'entend-il dans un sens infiniment plus large que les législateurs de la scène française ; il ne veut parler que de cette unité de sujet, ou plutôt d'intérêt et d'impression, qui est la loi de toutes les œuvres d'art. Les règles données par Aristote sont si générales, elles sont d'une application si universelle et s'imposent avec une telle évidence à tous les ouvrages de l'esprit humain, que les représentants des écoles les plus diverses se réclament de leur autorité. « Ce qu'Aristote exige du poète, a dit quelque part Schiller, le poète l'exige de lui-même, pour peu qu'il sache ce qu'il veut. Ce sont des conditions inhérentes à la nature des choses. » Et Wilhelm Schlegel, l'un des partisans les plus décidés des libertés de la scène, invoque en faveur de son système l'autorité



d'Aristote ; il prétend, sa *Poétique* à la main, justifier Shakespeare et ses disciples.

Mais les érudits français du xvi^e et du xvii^e siècle avaient lu Aristote à travers les gloses de ses nombreux commentateurs, tant grecs que latins, lesquels avaient singulièrement surchargé par leurs préceptes arbitraires la primitive simplicité des règles du maître. Ainsi, lorsque parut l'homme de génie qui devait être le créateur de la tragédie en France, le code tragique se trouvait fixé et formulé d'une manière définitive. Le cadre était tracé à l'avance ; force était au peintre d'y proportionner son tableau. Le moule avait été lentement et savamment façonné pièce à pièce ; il fallait maintenant y couler la statue. La tragédie, en naissant, devait se conformer aux règles que l'on avait déclaré être les siennes. Ces règles, Corneille ne pouvait les ignorer longtemps, et dès qu'il les connut, il dut soumettre à leur joug l'essor de son génie.

Cette nécessité était d'autant plus impérieuse qu'à côté du code dramatique formulé par les admirateurs d'Aristote, se trouvait un tribunal chargé de le faire respecter : je veux dire l'Académie française, récemment fondée par le cardinal de Richelieu. Je ne voudrais pas médire de l'Académie française. Nul plus que moi ne rend hommage aux services qu'elle a rendus. Gardienne vigilante des saines traditions littéraires, elle a été une haute école de goût ; elle a préservé notre langue des altérations et des écarts qui en auraient compromis la pureté. Par ses travaux et par ceux qu'elle a provoqués ou encouragés, elle a puissamment contribué au développement et au progrès des lettres dans notre pays. Toutefois, il faut bien avouer que — comme toute chose en ce monde — l'institution fondée par l'illustre cardinal a eu ses défauts, dont les effets se sont plus d'une fois fait sentir d'une manière fâcheuse. Trop éprise de ses propres

traditions, disposée à attacher aux questions de forme et à la perfection du goût une importance exclusive ou exagérée, elle a préféré trop souvent la médiocrité régulière aux inspirations plus libres et plus aventureuses du génie ; elle n'a pas su encourager certaines nouveautés heureuses ni comprendre les fortes individualités littéraires. Par la sévérité de ses règles, elle a rétréci outre mesure la voie où elle prescrivait aux écrivains de marcher ; elle a comprimé le libre essor de leur génie, et, par là, elle a nui, en quelque mesure, à la spontanéité et à la fécondité naturelle de l'esprit français.

Mais revenons à Corneille, et voyons comment l'attitude de l'Académie à l'égard du *Cid* eut une influence décisive sur sa carrière dramatique et sur les destinées de la tragédie en France.

Le succès du *Cid* fut immense. « L'enthousiasme alla jusqu'au transport, écrit Pellisson dans son histoire de l'Académie française. On ne pouvait se lasser de voir cette pièce ; on n'entendait autre chose dans les compagnies ; chacun en savait quelque partie par cœur ; on la faisait apprendre aux enfants, et, en quelques endroits de la France, il était passé en proverbe de dire : « Cela est beau comme le *Cid*. »

Rien ne manqua à ce succès, pas même les murmures et les cabales de l'envie. Tous les rivaux obscurs de Corneille, — à l'exception de Rotrou qui était fait pour comprendre les beautés du *Cid* et pour les imiter, — se ligüèrent contre la pièce nouvelle et voulurent couvrir du bruit de leurs cris les acclamations de toute la France. Je ne citerai pas les violentes invectives de Scudéry et la noble et ferme réponse de Corneille. Mais il est un autre adversaire du *Cid* qui doit attirer un instant notre attention : je veux parler du cardinal de Richelieu. Il est aujourd'hui démontré que, sans les instances et les importunités du puissant ministre, l'Académie

◇ n'aurait jamais publié ses *Sentiments sur le Cid*. Scudéry, il est vrai, avait été le premier à provoquer un jugement de la docte compagnie sur la pièce qui mettait en émoi le monde littéraire et le public tout entier. Mais ce fut Richelieu qui la pria de se rendre au désir de Scudéry et d'intervenir dans la querelle. L'Académie, avec un tact qui lui fait le plus grand honneur, refusa d'abord de le faire. Elle ne voulait pas se rendre odieuse par l'exercice d'un pouvoir qu'on ne voudrait pas sans doute reconnaître. Elle invoquait d'ailleurs le texte de ses statuts, d'après lesquels « elle ne pouvait juger un ouvrage que du consentement et à la prière de l'auteur ». Or, Corneille ne paraissait pas disposé à lever cet obstacle. En vain, Bois-Robert, l'un des familiers du cardinal, insistait-il auprès de lui pour obtenir le consentement nécessaire.

« Corneille, nous raconte Pellisson, se tenait toujours sur le compliment ; il répondait que cette occupation n'était pas digne de l'Académie ; qu'un libelle qui ne méritait pas de réponse ne méritait pas son jugement ; que la conséquence en serait dangereuse, parce qu'elle autoriserait l'envie à importuner ces Messieurs, et qu'aussitôt qu'il aurait paru quelque chose de beau sur le théâtre, les moindres poètes se croiraient fondés à faire un procès à son auteur par devant leur compagnie. »

Bois-Robert dut donner à entendre qu'un refus froisserait le cardinal, et Corneille s'exécuta de bonne grâce.

« Puisque Monseigneur, dit-il, serait bien aise de voir le jugement de ces Messieurs, et que cela doit divertir Son Éminence, je n'ai rien à dire. »

L'Académie cependant résistait encore. Il fallut que le cardinal usât à son égard des mêmes arguments qui avaient triomphé des répugnances

◇
de Corneille.

« Faites savoir à ces Messieurs, dit-il au fidèle Bois-Robert, que je le désire, et que je les aimerai comme ils m'aimeront. »

L'Académie, comme Corneille, jugea que puisqu'il en était ainsi, elle n'avait rien à dire.

Elle obéit donc, mais avec lenteur, Cinq grands mois se passèrent avant qu'elle eût achevé l'œuvre difficile et ingrate dont on l'avait chargée. Il fallut plusieurs fois recommencer un travail que le cardinal ne trouvait jamais à son gré ; il aurait voulu un jugement plus sévère ; l'Académie s'obstinait à se montrer modérée et à tempérer le blâme par les éloges. Enfin le jugement parut sous ce titre : *Sentiments de l'Académie sur le Cid*. On en connaît le contenu. L'illustre compagnie reprochait à la tragédie de Corneille de n'être pas régulière : le poète ne s'était pas assez strictement conformé à la double règle de l'unité de temps et de l'unité de lieu. Le caractère et le rôle de Chimène, ainsi que le dénouement de la pièce, étaient sévèrement blâmés ; on trouvait inconvenant l'amour de Chimène pour le meurtrier de son père, et son mariage avec Rodrigue paraissait souverainement déplacé.

Ni les contemporains ni la postérité n'ont ratifié le jugement de l'Académie.

En vain contre le *Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue ;
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Il serait curieux de rechercher les causes de cette inimitié du cardinal, qui valut à l'auteur du *Cid* les censures de l'Académie. Quelques critiques

◇

ont voulu y voir une vengeance de l'amour-propre blessé, j'entends l'amour-propre d'auteur, qui, comme l'on sait, est le plus irritable de tous. L'illustre cardinal était, en effet, poète à ses heures. Il avait composé, avec la collaboration de Bois-Robert et de quelques autres, certaines pièces de théâtre que Corneille avait eu le malheur de ne pas trouver parfaites. D'autres ont pensé que la fierté du poète et l'indépendance de son caractère avaient déplu à l'ombrageux ministre. Corneille avait travaillé quelquefois, avec Bois-Robert et ses amis, aux pièces que faisait représenter le cardinal, et il se montrait d'ordinaire beaucoup moins complaisant que ses collègues. Un jour, par exemple, il avait eu la hardiesse de modifier, sans l'agrément du ministre, une comédie que celui-ci faisait jouer au Palais-Royal. Tombé depuis lors dans une demi-disgrâce, Corneille avait affecté d'en prendre aisément son parti. Il prétendait se frayer, sans le secours du cardinal, un chemin vers la gloire, et dans sa réponse à Scudéry, intitulée : *Excuse à Ariste*, il s'était vanté « de ne devoir qu'à soi toute sa renommée ». Le ministre, qui ne souffrait à côté de lui d'autre élévation que celle dont il était lui-même l'auteur, vit dans le succès du *Cid* le triomphe d'un rebelle, et voulut faire expier à Corneille les fières paroles par lesquelles il avait paru le braver.

Il se peut qu'il y ait quelque chose de fondé dans ces explications. Mais je les crois insuffisantes. La vraie raison des colères du cardinal contre le *Cid* doit être cherchée ailleurs, c'est à dire dans la tragédie elle-même, dont le sujet, l'esprit général et le contenu étaient faits pour déplaire à Richelieu. On sait quel fut le but constant de sa politique. Etablir le pouvoir absolu de la royauté sur les ruines de l'ancienne aristocratie féodale, voilà l'œuvre qu'il se donna la tâche et qu'il eut le mérite d'accomplir. Or, cette aristocratie turbulente, querelleuse, indocile à l'autorité royale,

◇

toujours prête à se mettre au-dessus des lois, ne revivait-elle pas dans la tragédie du *Cid*? Don Diègue et Rodrigue n'étaient pas, sans doute, dans le drame de Corneille, ce qu'ils étaient dans les *Chroniques rimées* et dans les vieilles romances espagnoles, de petits souverains indépendants avec lesquels le roi d'Espagne devait traiter de puissance à puissance et d'égal à égal. Mais ils ne devaient paraître à l'impérieux ministre ni assez disciplinés, ni assez obéissants. Ce n'est pas tout. Richelieu avait obtenu du roi la promulgation de certains édits qui interdisaient le duel sous les peines les plus sévères.

Deux gentilshommes, appartenant aux plus anciennes et aux plus illustres familles de France, venaient de payer de leur tête la violation de ces édits. Et c'était en un pareil moment que Corneille venait faire sur la scène l'apologie du duel, en montrant aux spectateurs Rodrigue impuni, comblé de toutes les faveurs de son roi, et obtenant la main de Chimène dont il a tué le père! Le cardinal avait ordonné la suppression de quelques vers qu'il considérait, non sans raison, comme dangereux, en ce qu'ils provoquaient à la désobéissance aux lois :

Les satisfactions apaisent mal une âme :
 Qui les reçoit a tort ; qui les fait se *diffame*,
 Et de pareils accords l'effet le plus commun
 Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Il est à remarquer que ces vers étaient mis dans la bouche du roi, ce qui en aggravait encore la portée. Mais il aurait fallu supprimer bien d'autres vers encore, ceux-ci par exemple, qui se rencontrent dans le discours de don Diègue à son fils :

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.
 Meurs ou tue.....

Et Rodrigue s'écrie à son tour, quelques pages plus loin :

Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
 Ou de vivre en infâme,
 Des deux côtés mon mal est infini.

Enfin Chimène elle-même ne dit-elle pas à Rodrigue, après qu'il a tué le comte :

Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
 Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie,
 Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage,
 Demandait à l'ardeur d'un généreux courage.
 Tu n'as fait le *devoir que d'un homme de bien*.

Ou plutôt il aurait fallu supprimer la pièce tout entière, car elle était d'un bout à l'autre une éclatante glorification du duel. A ce titre, elle devait paraître séditeuse au tout puissant ministre, et voilà pourquoi, sans doute, selon la pittoresque expression de Boileau, il *se ligua* contre le *Cid* et n'eut pas de repos qu'il ne l'eût fait censurer par l'Académie.

Quoi qu'il en soit, les colères du cardinal et les censures de l'Académie firent une grande impression sur Corneille. Les défauts comme les qualités de son caractère le rendaient plus sensible qu'un autre aux atteintes de la critique. Il était à la fois susceptible et fier, irritable et timide. Amoureux de la louange, comme tous les poètes, il tenait surtout au suffrage des hommes qui passaient pour être les arbitres du goût. Il attendait de leur part une tout autre sentence. Les sévérités de l'Académie l'étonnèrent et le blessèrent. Il ne les accepta point tout d'abord. Il avait trop conscience de sa propre valeur pour n'être pas disposé à se fier aux inspirations de son génie plutôt qu'à l'opinion de quelques

◇

beaux esprits plus habitués à discuter, d'après les règles, les mérites d'un sonnet, qu'à apprécier des œuvres aussi originales que le *Cid*. Mais sa révolte ne fut que passagère. Avec cette candeur naïve qui se rencontre parfois chez les grands hommes à côté du sentiment de leur supériorité, il en vint à avoir des scrupules, des hésitations et des doutes ; il craignit de s'être trompé ; il se demanda si les règles dont on faisait tant de bruit n'étaient pas, en effet, la plus haute expression de la vérité dramatique, et s'il ne fallait pas s'y conformer pour obtenir un succès durable. La conviction que l'observation de ces règles était la loi suprême de l'art, se forma lentement dans son esprit et finit par s'y enraciner tout à fait. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les *Examens* qu'il écrivit plus tard sur chacune de ses pièces. On y voit que sa grande préoccupation désormais est celle de la régularité. Il cherche avant tout à ne s'écarter ni à droite, ni à gauche de la route tracée à la tragédie par les législateurs du Parnasse ; il se félicite de n'avoir violé ni l'unité d'action, ni celle de temps, ni celle de lieu, et d'avoir su renfermer dans ce cadre étroit les intrigues les plus compliquées. Son esprit inventif s'épuise en combinaisons ingénieuses pour satisfaire aux exigences des règles, et il y parvient, en effet, non sans de grands sacrifices à la vraisemblance et à l'intérêt dramatique.

Et quand même il ne se serait pas soumis par conviction et par scrupule de conscience, Corneille se serait soumis par lassitude. Il n'était pas homme à tenir tête à l'Académie et à son puissant protecteur, car il n'était pas fait pour la lutte. Le bruit lui faisait peur ; il n'aimait pas à attirer les regards sur sa personne et à se mettre en scène. Ce qu'il souhaitait par dessus tout, c'était le repos et le silence de sa ville natale, afin d'y poursuivre en paix ses poétiques travaux.

A toutes ces raisons de céder venait enfin s'en joindre une autre, d'un

◇

ordre tout différent, et qu'il faut bien mentionner aussi. Ne fallait-il pas que Corneille se réconciliât avec le cardinal, le dispensateur tout puissant de toutes les grâces, sous peine de voir supprimer la pension qui le faisait vivre ? N'oublions pas que Corneille était pauvre. Or, à une époque où le grand public n'existait pas encore, où les hommes de lettres ne pouvaient se faire une position indépendante par le parti qu'ils tiraient de leurs œuvres, il ne pouvait se passer des munificences royales.

Voilà comment l'auteur du *Cid* fut amené à plier son génie à la contrainte des règles et des convenances théâtrales dont l'Académie s'était constituée l'arbitre et Richelieu le défenseur officiel.

La tragédie d'*Horace*, qui parut trois ans après le *Cid*, porte encore la trace de la violence que le poète dut se faire à lui-même pour accepter le joug qui lui était imposé. Elle nous fait assister, en quelque sorte, à la transformation qui s'accomplit dans la manière de Corneille. A ce titre, elle marque une date importante dans l'histoire de notre tragédie.

Nous reconnaissons l'émule de Shakespeare au sujet que le poète a choisi et à la façon dont il l'a conçu. Mais l'exécution ne répond pas à la grandeur du sujet. Le poète veut faire une tragédie régulière, et il n'y réussit qu'en se privant des plus grandes beautés. Voltaire trouvait dans la tragédie d'*Horace* trois tragédies au lieu d'une : la victoire d'Horace, la mort de Camille et le procès d'Horace. La Harpe et la plupart des autres critiques qui sont venus après lui ont confirmé ce jugement. Quelques-uns, il est vrai, reconnaissent que le procès d'Horace est la suite naturelle et nécessaire de son crime, et ils consentent à réduire à deux les trois actions distinctes signalées par Voltaire. Mais tous s'accordent à trouver que la seconde action ne se rattache par aucun lien à la première. La tragédie, disent-ils, finit avec le troisième acte ; les deux derniers ne sont

◇ qu'un appendice inutile, ou plutôt ils constituent une tragédie nouvelle.

Toutes ces critiques tombent d'elles-mêmes si l'on songe que le sujet traité par Corneille n'est pas celui qu'on lui prête, c'est à dire le combat des Horaces et du triomphe de Rome. Le véritable sujet de la tragédie, c'est l'histoire d'Horace, sa victoire, son crime et le jugement qui le suit. Voilà pourquoi Corneille, au lieu d'intituler sa pièce *les Horaces*, — selon la locution vicieuse qui a prévalu, — l'appelle *Horace*, du nom de celui qui est à la fois le héros et le sujet de son drame.

Or, ce sont là deux sujets fort différents et qui appartiennent à des genres dramatiques tout opposés. Le premier, — celui que, par une étrange méprise, les critiques ont prêté au poète, — est un sujet classique ; c'est une action unique, assez simple pour se plier sans effort aux règles sévères des trois unités, assez riche pourtant en émouvantes péripéties pour donner lieu, par les sentiments contradictoires qu'elles provoquent dans l'âme des personnages, à ces luttes et à ces combats intérieurs dont l'éloquente peinture est le grand ressort de notre tragédie. Le second, — celui de Corneille, — est, au contraire, ce que l'on pourrait appeler un sujet *romantique*, un sujet à la façon de Shakespeare, où l'action se développe avec ampleur à travers plusieurs actions secondaires fortement enchaînées l'une à l'autre. L'unité d'impression s'y dégage du mouvement général du drame, lequel gravite tout entier autour d'une grande figure qui en est le centre. C'est le développement logique d'une personnalité morale à travers les situations qu'elle a elle-même créées et qui servent à la mettre en pleine lumière. C'est de cette façon que procède Shakespeare. On chercherait vainement dans *Macbeth*, dans *Hamlet*, dans *Othello*, l'unité d'action telle que la prescrivent les règles classiques. Mais qui ne voit que chacune de ces œuvres immortelles a son unité et que cette

◇

unité réside dans l'âme du héros, dans le développement de son caractère au milieu des vicissitudes de son histoire qui souvent procèdent de ce caractère lui-même ?

C'est de la même manière que Corneille a conçu le personnage et la tragédie d'*Horace*. Comme Shakespeare, il trouve l'unité de son sujet dans l'histoire et dans la psychologie : dans l'histoire, qui lui fournit avec le personnage d'Horace les principaux événements de sa vie et les traits généraux de son caractère ; dans la psychologie, qui lui montre le crime d'Horace intimement lié à son triomphe en vertu des lois secrètes qui président aux phénomènes de la vie morale. Horace est un de ces vieux Romains qui se faisaient de la patrie une religion et un culte, et en qui l'homme s'effaçait derrière le citoyen. Le dévouement absolu à la fortune de Rome, voilà la passion qui remplit l'âme d'Horace tout entière. Mais ce dévouement n'exclut ni l'orgueil ni l'égoïsme. Horace fait de la gloire de sa patrie sa propre gloire. Il se retrouve lui-même en se sacrifiant pour elle. Le grand nom de Rome sert de piédestal à son ambition et à son orgueil. Il ira résolument à la mort si Rome l'exige ; il immolera pour elle tout ce qu'il a de plus cher. Mais il faudra que Rome l'honore en raison des services qu'il lui a rendus. Si on lui conteste sa gloire, si on refuse à sa vertu l'hommage qu'elle réclame, il se croira insulté et il verra dans cette insulte une insulte faite à Rome elle-même ; les emportements de son orgueil se confondant avec les emportements de son patriotisme pourront le conduire au crime. Voilà pourquoi l'ivresse de son triomphe lui devient une occasion de chute. Là est la grandeur et la haute portée morale de la tragédie de Corneille. Elle nous montre la vertu glissant sur la pente du crime et se punissant elle-même de son imprudent orgueil. Elle nous révèle ainsi la fragilité humaine et cet étonnant contraste de

◇ la grandeur et de la misère de l'homme qui témoigne à la fois de son origine et de sa chute.

Voyons maintenant comment Corneille a tiré parti de son magnifique sujet. Les trois premiers actes d'*Horace* sont admirables. Ils sont dans toutes les mémoires et il est inutile de nous arrêter à en faire ressortir les incomparables beautés. Mais les deux derniers actes, remplis par le meurtre de Camille et par le procès d'Horace, sont extrêmement faibles. L'intérêt languit ; le spectateur reste froid, et, ce qui est plus grave encore, il proteste et se révolte, tant le personnage d'Horace devient invraisemblable et odieux.

Comment expliquer un contraste si étrange ? N'est-ce donc pas le même poète qui a écrit les trois premiers actes d'*Horace* et les deux derniers ? Le sujet n'était-il pas assez beau pour inspirer son génie ? Oui, sans doute ; mais ce sujet ne pouvait se plier aux exigences des règles classiques. Or, il fallait s'y conformer à tout prix. Corneille dut faire violence à son sujet en se faisant violence à lui-même : il gâta son œuvre en la rendant régulière. Cette affirmation veut être justifiée et quelques détails sont ici nécessaires. Le quatrième acte est rempli tout entier par le meurtre de Camille. La scène était d'une exécution difficile. Voici le fait tel que nous le trouvons raconté dans les *Histoires* de Tite-Live :

« Horace rentrait dans la ville, portant en triomphe les trois dépouilles, lorsque sa sœur, fiancée à l'un des Curiaces, le rencontra à la porte Capena. Elle reconnaît sur les épaules de son frère la tunique de son fiancé, qu'elle avait tissée de ses propres mains. A cette vue, elle dénoue ses cheveux et appelle à grands cris son fiancé mort. Ces cris d'une sœur au milieu de l'allégresse publique irritent le farouche jeune homme ; il tire son glaive et il frappe la jeune fille en s'écriant : « Va-t'en rejoindre

◇

ton fiancé, toi qui oublies tes frères morts, ton frère vivant et la patrie ! Qu'il en arrive ainsi à toute Romaine qui pleurera un ennemi ! » On le voit, c'est par une rencontre fortuite qu'Horace se trouve en présence de sa sœur. A la vue de la dépouille sanglante qu'elle a reconnue aussitôt, Camille ne peut contenir sa douleur et l'explosion de ses cris et de ses reproches provoque la colère de son frère qui la frappe de son glaive. Ainsi présentée, au milieu des circonstances qui la préparent et qui l'expliquent, l'action sauvage d'Horace ne choque pas la vraisemblance. Mais le poète ne pouvait transporter cette scène sur le théâtre qu'en lui laissant son cadre naturel. Il fallait nous montrer le vainqueur au milieu de la foule qui l'accompagne de ses acclamations. C'est là que les têtes s'échauffent, que les passions s'exaltent et que l'ivresse du triomphe devient une sorte de délire. Il fallait nous montrer Camille rencontrant tout à coup le bruyant cortège et reconnaissant la tunique de son fiancé. Il fallait nous la montrer dénouant ses cheveux, se frayant un passage jusqu'à son frère à travers la foule qui s'écarte devant elle, éclatant en cris de douleur, et, dans l'excès de son désespoir, maudissant Rome et l'épée d'Horace. C'est là que les fameuses imprécations de Camille auraient trouvé leur vraie place et leur véritable accent. C'est là aussi qu'Horace aurait pu frapper sa sœur sans devenir odieux. Mais pour cela il aurait fallu changer le lieu de la scène, c'est à dire manquer à la règle des trois unités. Il aurait fallu faire paraître le peuple sur le théâtre, ce qui était contraire à toutes les bienséances comme à la dignité de la tragédie.

L'Académie n'aurait pas manqué de renouveler à propos d'*Horace* le blâme qu'elle avait infligé à l'auteur du *Cid*. Or, Corneille ne voulait point s'exposer à de nouvelles censures de l'Académie. Il sacrifia les exigences

◇
de son sujet aux exigences des règles, et il transporta la scène du meurtre de Camille dans la maison d'Horace. Il est aisé de comprendre ce qu'elle y a perdu au double point de vue de la vraisemblance morale et de l'intérêt dramatique.

Et d'abord ce n'est plus une rencontre fortuite qui met en présence le frère et la sœur et provoque la catastrophe. C'est Horace qui va froidement trouver Camille chez elle, et lui demander le tribut d'hommages auquel il croit avoir droit de sa part :

Ma sœur, voici le bras qui venge vos deux frères,
Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires,
Qui nous rend maîtres d'Albe : enfin, voici le bras
Qui seul fait aujourd'hui le sort de deux États.
Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire,
Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire.

Cela est-il naturel ? cela est-il vraisemblable ? Horace ne devait-il pas respecter la douleur de Camille, et la laisser pleurer en paix celui qu'elle avait perdu ? N'y avait-il pas de la cruauté, et une cruauté toute gratuite, à aller ainsi lui présenter des trophées qui devaient lui faire horreur, et réclamer d'elle des louanges auxquelles son cœur ne pouvait souscrire ?

Camille, de son côté, attend la visite de son frère ; elle s'excite elle-même, dans un long monologue, à le braver et à provoquer son courroux :

Eclatez, mes douleurs !
Offensez sa victoire, irritez sa colère,
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire.
Il vient. Préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.



Ainsi, il y a parti-pris chez Camille aussi bien que chez Horace. Tous deux se préparent, comme pour un assaut, à cette rencontre, qui aurait dû être fortuite ; ce n'est plus l'explosion soudaine de la douleur d'une part, et de la colère de l'autre : c'est une scène arrangée à l'avance qui ressemble à une gageure. Se peut-il rien de plus invraisemblable et de plus froid ?

La scène entière ne pouvait manquer de se ressentir d'une situation ainsi faussée dès le début. Au lieu des accents de la passion, au lieu des cris dans lesquels semble s'exhaler l'âme tout entière, ce sont des raisonnements subtils et des invectives froidement préméditées.

Horace discute avec sa sœur, qui lui tient tête et prend à tâche de le pousser à bout. Les imprécations de Camille sont éloqu岸tes, sans doute, et peuvent être citées comme les plus beaux vers qui soient sortis de la plume de Corneille ; mais il y a là plus de déclamation et de rhétorique que de passion véritable. Le langage de la douleur est moins étudié ; il vise moins à l'effet.

Mais ce qui comble la mesure, c'est que le meurtre de Camille, qui devait être un acte de violence soudaine et de passion irréfléchie, nous est présenté par le poète comme le triomphe de la raison :

C'en est trop, ma patience à la raison fait place.

Va dedans les enfers plaindre ton Curiace !

Comment ! Horace croit obéir à la raison en frappant sa sœur ! Cet acte sauvage, il l'accomplit froidement, dans l'entière possession de lui-même, avec conscience et préméditation ! Tout cela n'est-il pas en dehors de toutes les vraisemblances morales ? La situation, faussée dès

◇ le commencement de la scène, demeure fausse jusqu'à la fin. Voilà à quel prix le poète a acheté l'observation rigoureuse des règles classiques !

Les mêmes remarques peuvent s'appliquer au cinquième acte, qui est plus languissant et plus froid encore que le quatrième. Cet acte est rempli par le procès d'Horace.

La scène se passe, comme toujours, dans la maison du vieil Horace, où le roi s'est rendu lui-même pour apporter au jeune vainqueur l'hommage de ses félicitations. Il est accompagné de Valère, ancien amant de Camille. Valère se fait devant le roi l'accusateur d'Horace. La scène se transforme en tribunal, et nous assistons à une longue série de plaidoyers contradictoires dont un critique éminent a pu dire, sans être trop sévère, qu'ils sont abominables « par les idées et les principes qu'ils renferment ». C'est d'abord le jeune Horace qui présente sa propre défense. Il n'éprouve aucun repentir, et, s'il demande la mort, ce n'est point pour expier son crime, c'est parce qu'il craint que la gloire de son triomphe ne s'efface peu à peu au milieu des loisirs de la paix. Parvenu au faite de la gloire, il ne pourrait que descendre ; il préfère donc mourir pour emporter avec lui sa gloire tout entière. On croit rêver en entendant Horace tenir de pareils discours ; tout couvert encore du sang de sa sœur, ne ferait-il pas mieux de garder le silence que de déclamer ainsi sur la gloire ?

Après le jeune Horace, vient Sabine qui demande à mourir à la place de son époux. Puis c'est le vieil Horace qui prend la défense de son fils ; mais il nous laisse froids parce qu'il raisonne et qu'il déclame, au lieu de laisser parler son cœur de Romain et de père. Enfin, le roi prononce la sentence et déclare l'accusé absous. Malgré le charme de certains beaux vers où l'on retrouve l'empreinte du génie de Corneille, tout ce procès n'excite aucun intérêt. Il est entièrement hors de la vraisemblance ; tous les per-

◇

sonnages se trouvent dans une situation fausse, et les étranges maximes qu'ils débitent, les vaines déclamations dans lesquelles ils s'égarer, nous trouvent distraits et indifférents. L'intérêt, languissant déjà au quatrième acte, devient entièrement nul au cinquième ; et cet acte pourrait être supprimé sans que la tragédie eût rien à y perdre. Et cependant, il aurait été facile à Corneille d'éviter ces graves défauts, et de rendre ce dernier acte digne des trois premiers. Il n'avait pour cela qu'à suivre jusqu'au bout le récit de Tite-Live. Horace est cité devant le roi. Le roi convoque le peuple, et désigne deux duumvirs pour prononcer la sentence. L'un des duumvirs se lève : « Publius Horatius, dit-il, tu as mérité la mort. Va, licteur, attache-lui les mains. » Le licteur s'approche et saisit la corde, quand Horace, sur l'avis de Tullus, interprète clément de la loi, s'écrie : « J'en appelle ! » Ainsi la cause fut déférée au peuple. Mais le peuple s'émut en entendant le vieil Horace déclarer que la mort de sa fille était juste ; qu'autrement, en vertu du droit paternel, ce serait à lui de punir son fils. Le vieillard suppliait les Romains de ne pas le priver de tous ses enfants à la fois, lui qu'ils avaient vu naguère riche d'une si belle famille. Puis il embrassait son fils et montrait les dépouilles des Curiaces suspendues à ce qu'on appelle encore aujourd'hui le pilier d'Horace. « Romains, s'écriait-il, pourrez-vous voir celui que vous regardiez tout à l'heure s'avançant en triomphe et paré des trophées de la victoire, pourrez-vous le voir lié au poteau, battu de verges, supplicié ? Les Albains eux-mêmes supporteraient-ils un aussi monstrueux spectacle ? Va ! licteur, attache ces mains qui viennent de gagner à la pointe du glaive l'empire pour Rome. Va, couvre la tête du sauveur de Rome, suspends-le à l'arbre fatal, frappe-le ! Que ce soit, si tu veux, dans l'enceinte de ces murailles, mais devant ces trophées et ces dépouilles ! Que ce soit hors de l'enceinte, mais entre les tombeaux des Curiaces ! Où le conduirez-vous

◇

pour que les monuments de sa gloire ne le vengent pas de la honte de son supplice ? » Le peuple se laissa fléchir par les larmes du père et par l'intrépidité du fils. Il fit grâce, entraîné par son admiration pour tant de courage, plutôt que convaincu de la bonté de la cause.

Ce simple récit n'est-il pas tout autrement dramatique que l'étrange procès à domicile imaginé par Corneille ? Voilà la scène telle que le poète aurait dû la reproduire au théâtre pour qu'elle ne perdît rien de sa vérité et de son intérêt. Le jugement d'Horace, pas plus que le meurtre de Camille, ne pouvait être détaché de son cadre historique. Pourquoi Corneille ne nous a-t-il pas montré Horace cité devant le peuple, condamné à mort au nom de la loi, silencieux et la tête baissée entre les mains du lecteur qui s'apprête à l'attacher au poteau ? Alors, au milieu du silence de la foule, il nous aurait fait entendre la voix du vieil Horace, justifiant et défendant son fils, invoquant la clémence du peuple, implorant pour lui-même la pitié des juges et gagnant sa cause par ses instances et par ses larmes. Comme cela aurait été plus dramatique en même temps que plus vrai ? N'est-ce pas là, sur la place publique, en présence du peuple assemblé, à côté de son fils déjà attaché au poteau fatal et gardant un morne silence, que les beaux vers que le poète met dans la bouche du vieil Horace auraient eu toute leur puissance et tout leur accent ?

Romains, souffrirez-vous qu'on vous immole un homme
 Sans qui Rome aujourd'hui cesserait d'être Rome ?
 Dis, Valère, dis-nous, si tu veux qu'il périsse,
 Où tu penses choisir un lieu pour son supplice ?
 Sera-ce dans ces murs que mille et mille voix
 Font retentir encor du bruit de ses exploits ?
 Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
 Qu'on voit fumer encor du sang des Curiaces,

Entre leurs trois tombeaux, et dans ce champ d'honneur
 Témoin de sa vaillance et de notre bonheur ?
 Tu ne saurais cacher sa peine à sa victoire.

Mais pour obéir aux exigences du sujet, pour rester fidèle à la vérité et à l'histoire, il aurait fallu une nouvelle scène populaire, une scène de forum ; il aurait fallu fouler aux pieds les convenances théâtrales, et braver les censures de l'Académie. Corneille ne l'osa point. Et, d'ailleurs, cette peinture des mœurs républicaines, ce roi s'effaçant devant le peuple, ce droit de grâce appartenant à la foule au lieu d'appartenir au prince, tout cela n'était-il pas fait pour déplaire à l'ombrageux cardinal ? Corneille se souvenait encore du *Cid* et des persécutions qu'il lui avait attirées de la part du ministre, à qui cette pièce avait paru séditieuse. Il n'avait nulle envie de s'exposer de nouveau à de pareils orages. La France d'alors était, du reste, trop monarchique, dans ses idées et dans ses mœurs, elle était trop disposée à prendre en toutes choses ses modèles et ses inspirations à la Cour, pour que le public tout entier ne partageât point les scrupules du cardinal. Corneille prit donc le parti de transformer la scène que lui fournissait l'histoire, pour l'accommoder, non seulement aux exigences des règles, mais aussi au goût et aux idées de ses contemporains. Il serait curieux de relever les anachronismes de mœurs et de langage qui furent le résultat de cette transformation, inconsciente et involontaire, sans doute, en une large mesure, mais voulue aussi et préméditée en certains endroits. Je me contenterai de citer quelques vers du discours de Tullus, où il est aisé de reconnaître un éloge délicat à l'adresse de Richelieu :

Assez de bons sujets, dans toutes les provinces,
 Par des vœux impuissants s'acquittent vers leurs princes.
 Tous les peuvent aimer, mais tous ne peuvent pas
 Par d'illustres effets assurer leurs Etats,

◇

Et l'art et le pouvoir d'affermir des couronnes
Sont des dons que le ciel fait à peu de personnes.
De pareils serviteurs sont la force des rois.

N'oublions pas que Corneille venait de faire sa paix avec le cardinal, et que, comme gage de cette réconciliation, il lui avait dédié *Horace*.

La faveur du ministre ne fut plus, depuis lors, retirée au poète, qui en reçut, en mainte occasion, des marques signalées. Mais Corneille conserva jusqu'à la fin le souvenir des premières rigueurs de Richelieu. Ainsi s'expliquent les vers qu'il composa à l'occasion de la mort du cardinal-ministre :

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien.
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Après *Horace*, Corneille donna *Cinna*, l'un de ses plus beaux chefs-d'œuvre. C'est l'une des pièces les plus régulières de notre théâtre. Ici le sujet se prêtait de lui-même à la régularité dont le poète s'était fait une loi. *Horace* marquait encore dans le développement de Corneille une période de transition. Il se laissait tenter par un sujet que n'aurait pas désavoué Shakespeare, et dont l'auteur du *Cid* aurait pu tirer une admirable tragédie, mais il pliait à la sévérité des règles un sujet qui ne le comportait point, et par là il gâtait une pièce qui aurait pu devenir un chef-d'œuvre. Dans *Cinna*, rien de pareil. Le sujet et le système dramatique se conviennent mutuellement. Toute trace des luttes et des hésitations antérieures a disparu. La tragédie classique est fondée. Elle nous a donné *Cinna* et *Polyeucte*, *Phèdre* et *Britannicus*, *Mérope* et *Zaire*, et certes ce sont là des œuvres admirables. Mais n'est-il pas permis de regretter que



Corneille ne soit pas né un demi-siècle plus tôt ? Venu à une époque de plus grande liberté politique et de plus grande liberté littéraire, avant le triomphe de la monarchie absolue et le règne incontesté des règles classiques, délivré des censures de l'Académie et des tracasseries du cardinal, Corneille aurait ouvert à notre tragédie des voies plus larges, des sources d'inspiration plus riches et plus variées. Nous aurions eu notre Shakespeare, moins fécond, moins puissant peut-être que celui des Anglais, mais plus parfait, plus égal et plus soutenu. Il aurait eu des successeurs, à son tour, qui auraient marché sur ses traces en le surpassant ; et nous n'aurions pas vu, au commencement de notre siècle, cette insurrection violente contre le système classique qui nous a conduits d'*Hernani* et de *Lucrèce* aux excentricités des ultra-romantiques et aux mélodrames des boulevards.

F. BONIFAS

