



HAL
open science

” Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles ”

Arnaud Rykner

► To cite this version:

Arnaud Rykner. ” Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles ”. Suzanne Guellouz. Postérités du Grand Siècle, Presses Universitaires de Caen, pp.35-52, 2000, Elsevier. halshs-00363325

HAL Id: halshs-00363325

<https://shs.hal.science/halshs-00363325v1>

Submitted on 6 Sep 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hugo lecteur de Corneille :

Jeux de miroirs et jeux de rôles

*«Où, je suis ce Danton ! je suis ce
Robespierre !
[...] Pour la dixième fois j'en fais mea
culpa.»*

Mort à l'Ancien Régime ! Mort à son classicisme ! Mort à sa tragédie ! Mort à toutes les perruques de la monarchie littéraire ! Victor Hugo n'a cessé de revendiquer joyeusement l'exécution du XVII^e siècle sur la scène et dans les livres. Et pourtant, alors même que l'auteur de la «Réponse à un acte d'accusation» en nie violemment les fondements esthétiques, la présence du «Grand Siècle» hante constamment sa propre réflexion. Sans doute les multiples références qu'il y fait, tout au long de son œuvre, sont-elles en partie le résultat d'un choix tactique : si le XVII^e siècle ennue ses contemporains (qui, tout en ne jurant que par lui, boudent aussi bien Molière que Racine ou Corneille, comme en témoignent les recettes des théâtres), il est un point de rencontre, voire un point de passage obligé. Personne n'imagine écrire sans croiser, ne fût-ce qu'un temps, la route des «classiques». Pas plus Hugo qu'un autre. Hugo révolutionnaire, Hugo émancipateur du verbe, Hugo libérateur du vers, Hugo meneur farouche d'une Carmagnole endiablée dansée «sur le sommet du Pinde» est aussi Hugo l'admirateur proclamé de Corneille – qui reste pourtant l'hypostase du classicisme dans notre imaginaire scolaire républicain. Pour l'auteur d'*Hernani*, Corneille c'est le XVII^e siècle, parce qu'il en constitue le point focal : son œuvre est au centre des grands débats esthétiques du temps, les grandes « querelles » le prennent pour cible – et surtout, son destin est celui du Génie. Ainsi est-ce également autour de son œuvre que va s'organiser une bonne part de la réflexion et de la création théâtrales chez Hugo, avant

Shakespeare et au moins aussi profondément que Shakespeare¹. En étudiant ce «carrefour cornélien» dans l'œuvre d'Hugo, on est à même de comprendre certains aspects de son théâtre, certaines directions qu'il a prises, voire d'autres qu'il n'a pas pu prendre. Il existe en fait une véritable communauté dramaturgique entre Hugo et Corneille, une communauté qui a d'abord été clairement avouée, voire brandie comme une arme, avant de se transformer en une nostalgie quelque peu ambiguë.

C'est cette communauté qu'il importe d'étudier, car bien au-delà d'une simple question d'«influence» elle rend compte de quelques problèmes majeurs rencontrés par une telle dramaturgie. Un premier point doit alors être abordé, beaucoup moins anecdotique qu'il n'y paraît : c'est l'image que Hugo a ou veut donner de Corneille. Comment l'auteur de *Marion de Lorme* (se) représente-t-il celui du *Cid* ?

La figure de Corneille chez Hugo : fiction/identification

Une constatation s'impose d'emblée : Hugo fait constamment référence à Corneille, y compris quand cela ne sert aucune proposition critique. La figure de l'écrivain est susceptible de surgir à tout moment, même lorsque rien ne l'annonçait. Ainsi dans *Notre-Dame de Paris* (1832), au chapitre II du livre premier, lorsque Pierre Gringoire se nomme à la foule, le narrateur éprouve le besoin de préciser:

« L'auteur du *Cid* n'eût pas dit avec plus de fierté : Pierre Corneille. »

Pour Hugo, Corneille est l'auteur avec un grand A, au point de faire référence à lui dans un contexte totalement anachronique (deux siècles avant sa naissance²). Dans deux lettres du *Rhin*, on trouve des allusions

¹ La référence à Shakespeare fut pour Hugo largement programmatique. Elle nous paraît fonctionner autant comme une sorte d'argument électoral – qu'on nous passe la comparaison – qui permet d'affirmer l'originalité d'un projet, que comme la clef de voûte réelle de l'oeuvre.

² Anne Ubersfeld nous fait remarquer que Gringoire est ici présenté comme l'auteur d'une tragédie qui va être chassée de la scène par un concours de grimaces (victoire du grotesque sur le tragique). Le choix de Corneille n'en est peut-être que plus significatif : il devient l'incarnation du tragique éternel (hors de toute chronologie).

plus intéressantes encore en ce qu'elles sont totalement «gratuites» et apparaissent presque incongrues. Dans la première, il est question d'un loup qui ravage la campagne. Hugo croit bon de remarquer :

« Cela se passait en 1636, dans l'année où Corneille faisait jouer *Le Cid*¹. »

Dans la seconde, le fétichisme des dates cornéliennes rejaillit sur la ville de Manheim :

« Manheim n'a guère, à mes yeux, d'autre mérite que d'être née la même année que Corneille, en 1606². »

On épargnera au lecteur les autres occurrences de ce type, mais il importait d'en évoquer quelques-unes pour souligner à quel point Corneille peut s'immiscer partout chez Hugo – y compris là où il n'a rien à faire... On pourrait donc s'attendre à ce que le dramaturge connaisse à fond l'œuvre de l'auteur classique, pour éprouver si souvent le désir de le citer. Rien n'est en fait moins sûr. Hugo lecteur de Corneille est un lecteur très sélectif.

On notera d'abord que ce sont toujours les mêmes pièces qui sont citées, à savoir : *Le Cid*, *Cinna* et *Nicomède*. Certes, il pourrait s'agir simplement d'un choix conscient. Mais comment expliquer par exemple l'absence de *L'illusion comique* où Hugo aurait trouvé une foule d'éléments susceptibles d'appuyer ses remarques ? Il est certain que cette œuvre est une de celles qui posent le plus de problèmes à la dramaturgie classique, et est donc *a priori*, même si ce n'est pas une tragédie, une des plus intéressantes pour une réflexion comme celle d'Hugo. De même, celui-ci n'envisage jamais Corneille qu'à ses « débuts » qu'il date systématiquement de la création du *Cid* :

« Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du *Cid*, se débat sous Mairet, Claveret, d'Aubignac et Scudéry ! [...] c'est après avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce génie [...]

¹ *Le Rhin*, lettre XX, *Œuvres complètes*, édition chronologique du Cerce Français du Livre, sous la direction de Jean Massin (nous abrègerons par la suite en « O.C. »), t. VI, p. 311.

² *Ibid.*, lettre XXVI, p. 409.

nous donna cette Rome castillane, sublime sans contredit, mais où [...] on ne retrouve ni la Rome véritable, ni le vrai Corneille¹. »

Le «vrai» Corneille semble en fait se limiter au *Cid*. Ni les premières pièces, si fondamentales (comme *La Place Royale* et *Médée*, voire *Clitandre* ou *La Veuve*), ni des tragédies aussi essentielles qu'*Horace*, *Polyeucte* ou *Suréna*, ne sont évoquées, sans parler bien sûr de *Pertharite*, *Othon* ou *Pulchérie*. Le Corneille qu'Hugo nous présente n'est qu'un Corneille tronqué, ou, pour détourner l'expression de Mairet, un Corneille «déplumé»². En fait, c'est tout simplement le Corneille de Voltaire, celui du *Siècle de Louis XIV* qui ne vaut que par *Le Cid* et *Cinna*³. Rien d'étonnant alors à ce que l'on ait constamment l'impression que Hugo se construit un Corneille fictif, un Corneille à lui, né de références choisies et de souvenirs subis.

Une fiction devenue mythe

Il importe en effet de voir à l'œuvre le travail de l'imaginaire hugolien dans la construction d'une fiction cornélienne : Corneille recréé peut devenir le pivot d'une mythologie personnelle qui donne tout son sens au XVIIe siècle d'Hugo. C'est donc ainsi qu'il faut comprendre, croyons-nous, le projet de 1825 d'écrire une pièce entièrement centrée sur Pierre Corneille, qui en serait le personnage-titre. Dans les pages qui témoignent de cette tentative avortée, on découvre un Corneille porté aux nues par le propre neveu du *Cid*, venu à Paris le rencontrer, mais parfaitement inconnu de ses voisins :

Le duc :
Bonhomme ! indiquez-moi le logis de Corneille.
Le bourgeois :

¹ Préface de *Cromwell*, O.C., t. III, p. 65. Souligné par nous.

² Le jeu de mot, cité par Hugo, est dans le dernier sixain du libelle de Mairet signé «Don Balthazar de la Verdad» (reproduit au tome I des *Oeuvres complètes* de Corneille dans la «Bibliothèque de la Pléiade» (1980, p. 1517--1518).

³ De même, dans la préface de *Cromwell*, seule *Athalie* semble vraiment trouver grâce aux yeux d'Hugo parmi toutes les pièces de Racine («il y a surtout du génie épique dans cette prodigieuse *Athalie*»). Or Voltaire, déjà, ne retenait qu'elle (voir *Le Siècle de Louis XIV*, chap. XXXII, Ed. Garnier, 1947, t. 2, p. 124).

Corneille ! Qu'est cela ?
Le duc : Comment ! à votre oreille
Ce nom si glorieux ne serait pas venu ?
Le bourgeois :
Ce nom si glorieux, monsieur, m'est inconnu.
Je ne sais de ce nom, ni épicier, ni apothicaire.
Le duc :
C'est un poète, un auteur¹ !

On y voit surtout un Corneille aux prises avec les intrigues de l'Académie et de Richelieu (Mairet aurait même recopié un brouillon de son rival pour faire croire qu'il était de lui). Tout est fait pour élaborer le véritable *mythe* d'un Corneille incompris, raillé, tyrannisé et spolié. Dès ce projet, Corneille devient donc l'archétype du génie qui doit faire face aux plus stupides et plus stériles des attaques. Il est celui qui fait avancer son temps en luttant avec acharnement contre lui : pour se faire entendre de ses contemporains, il lui était nécessaire d'en passer par le XVIIe siècle ; mais il va justement choisir, pour des raisons aussi stratégiques qu'idéologiques, un aspect du XVIIe siècle, en cultivant l'image d'un Corneille qui refuse la dramaturgie classique, d'un Corneille qui lutte et ne plie pas.

On sait que le dramaturge eut fort à faire avec Scudéry et Mairet ; mais Hugo amplifie constamment l'action de ces derniers pour mieux souligner la grandeur de leur adversaire. Ainsi leur adjoint-il une armée d'Académiciens :

« Il [Pierre Corneille] prétend égaler messieurs de Boisrobert,
Chapelain, Serizay, Godeau, Gombault, Habert,
Bautru, Giry, Faret, Desmaret, Malleville,
Du Ryer, Cherizy, Mairet et Gombarville,
Tout l'académie enfin dont ces grands noms
Forment la liste illustre au corps où nous régnons¹. »

Or, d'une part le premier d'entre eux, Boisrobert, fut un partisan déclaré de Corneille, qui tout en étant au service de Richelieu fit tout pour adoucir les critiques de l'Académie, d'autre part cette dernière elle-même, et en particulier Chapelain, tempéra singulièrement le jugement de Scudéry (sur des points aussi importants que le rôle de Don Gormas, celui de Don

¹ *Corneille*, plan et brouillon de l'acte II, scène 2, O.C., tome II, p. 940.

Sanche ou celui de Don Arias, mais aussi sur le plan, considéré comme essentiel, de l'originalité de Corneille par rapport à Guilhem de Castro²). Enfin, Hugo omet toujours, pour mieux servir son projet ou par ignorance (mais notons que lorsqu'il le veut il sait toujours se documenter avec précisions), de citer Guez de Balzac qui usa de son autorité alors souveraine pour faire pencher la balance en faveur du *Cid*.

Autrement dit Hugo s'attache à grossir systématiquement les traits, en refusant les nuances qui s'imposent, et cela dans le but évident de faire du «génie» celui dont l'essence même est de résister. La sacro-sainte opposition entre Corneille et Racine, utilisée d'un point de vue presque exclusivement thématique par Voltaire, devient alors chez Hugo une opposition entre *résistance* et *obéissance*, entre innovation formelle et allégeance aux règles. De la préface de *Cromwell* (1827) aux *Chansons des rues et des bois* (1865) ce sera une constante de l'histoire du XVII^e siècle vu par Hugo. Pour lui, alors que Corneille eut le mérite de se «débattre»,

« Racine éprouva les mêmes dégoûts, sans faire [...] la même résistance [...] Il plia en silence³. »

Ou encore :

« Bossuet était fort pleutre.
Racine inclinait son vers ;
Corneille seul sous son feutre,
Regardait Dieu de travers⁴. »

Or, et il faut bien le remarquer, il y a chez Hugo une méconnaissance totale de Racine. En fait, il ne comprend pas, ou plutôt ne veut pas

¹ *Ibid.*, notes préparatoires, p. 957.

² Pour toutes ces questions voir les textes réunis par Georges Couton dans son édition des Oeuvres complètes de Corneille (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, « La Querelle du *Cid* », p. 779-829 et 1509--1532), ainsi que le *Recueil des textes et documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, constitué par Georges Mongrédien (CNRS, 1972).

³ Préface de *Cromwell*, O.C., t. III, p. 66.

⁴ *Chansons des rues et des bois*, livre I, V, « Le chêne du parc détruit », O.C., t. XIII, p. 136. Parfois l'opposition est moins tranchée, mais elle est alors plus subtile, voire plus perfide, comme dans cet autre passage de la préface de *Cromwell* (O. C., t. III, p. 85) : « Cette critique qui a roué vif Pierre Corneille, bâillonné Jean Racine » : Corneille roué peut crier; Racine bâillonné ne peut que se taire et se soumettre...

comprendre à quel point c'est bien moins Racine qui se plie aux règles que les règles qui servent Racine. Il ne veut pas voir qu'il y a une adéquation parfaite entre ce dernier et le système classique, car pour lui le génie est forcément *index sui* et libre de toute contrainte. D'où l'utilisation qu'il fait de Corneille et de sa rivalité avec l'auteur de *Bérénice*¹. Le XVIIIe siècle d'Hugo se présente donc comme une reconstruction idéologique de la réalité historique et esthétique de la période. A quelle fin ? La réponse est simple : Hugo s'invente un XVIIIe siècle dans lequel il pourra retrouver sa propre histoire, comme il s'invente un Corneille sous les traits duquel il pourra retrouver ses propres traits, un Corneille qui lui ressemble avant de ressembler à Corneille. On ne saurait de la sorte s'arrêter de décoder dans son œuvre les tentatives d'identification entre lui-même et le dramaturge classique.

Etre Corneille ou rien

Nous ne prendrons que trois exemples qui nous ont paru particulièrement éclairants. Le premier est intéressant à double titre : il s'agit d'un passage du *Journal d'un jeune jacobite* écrit pour l'essentiel en 1819 et publié en 1834 dans *Littérature et philosophie mêlées*. Hugo y fustige « une opinion littéraire encore trop puissante [...] qui poursuivrait du nom de Corneille mort Corneille renaissant² ». De façon significative, les premiers états du texte donnaient « Racine » à la place de « Corneille ». Le Hugo de dix-sept ans faisait donc comme tous ses contemporains et admirait au premier chef Racine, avant de choisir Corneille comme héros

¹ Ses attaques contre Racine quitteront même parfois le domaine littéraire, pour aggraver la servilité supposée du courtisan : ainsi dans ce passage de *William Shakespeare* (livre 6, V, O.C., t. XII, p. 288) où Racine n'est bon qu'à jouer les garde-malades, et meurt littéralement de chagrin après l'échec de sa première et unique tentative de résistance :

« Louis XIV trouvait Racine bon à coucher dans sa chambre quand il était, lui le roi, malade, faisant ainsi du poète le second de son apothicaire, grande protection aux lettres [...] Un jour, Racine, [...] sur la suggestion de Madame de Maintenon, risque une remontrance [un mémoire sur la détresse du peuple] qui le fait chasser de la cour, et il en meurt ».

² O.C., t. V, p. 97.

(et héraut) définitif, pour toutes les raisons que nous avons vues. D'autre part et surtout, parler d'un «Corneille renaissant » en 1834, quatre ans après la bataille d'*Hernani*, deux cents ans après celle du *Cid*, n'est-ce pas inévitablement rêver d'être ce Corneille-là – autrement dit d'être au théâtre l'égal de Corneille, comme il voulait être pour la poésie l'égal de Chateaubriand ? L'avertissement de *Lucrèce Borgia* va un peu plus loin dans ce sens, puisqu'Hugo y écrit :

« [...] il n'y a peut-être que Corneille au monde qui puisse rester grand et sublime, au moment même où il fait mettre une préface à genoux devant Scudéry ou Chapelain. L'auteur est loin d'être Corneille ; l'auteur est loin d'avoir affaire à Chapelain ou à Scudéry. »

Nul n'est besoin d'être grand clerc pour voir dans cette dernière proposition une antiphrase qui nous invite à comprendre : l'auteur est ou veut être Corneille ; l'auteur a affaire à moins que Chapelain et Scudéry ; l'auteur n'en vaincra que plus facilement.

Mais plus significative encore était cette évocation des dernières années de la Restauration, dans la préface de *Marion Delorme* l'interdite :

« [...] la censure tenait l'art en échec devant le théâtre. Vidocq bloquait Corneille¹. »

C'est peu dire que le rapprochement que Hugo opère ici entre son temps (Vidocq, chef de la police sous Louis XVIII) et celui de Corneille est désinvolte. Il est surtout très efficace : dire « Vidocq bloquait Corneille », c'est à la fois dire « la censure bloquait Hugo » et «Hugo est au XIXe ce que Corneille était au XVIIe siècle ».

L'identification est donc inévitablement le résultat implicite de chaque évocation de Corneille. Si bien que l'on peut sans crainte affirmer que l'image de Corneille chez Victor Hugo, c'est d'abord et surtout Hugo lui-même qui se cherche dans le miroir tendu par le XVIIe siècle. Et tout se passe finalement comme si cette pièce *sur* Corneille qu'il avait renoncé à écrire en 1825, Hugo allait s'attacher à la mettre en scène dans sa propre vie :

¹ O.C., t. III, p. 730.

- Planche, Nisard et consorts joueront Scudéry, Mairet et les Académiciens.

- Lui, Hugo, jouera, bien sûr, le rôle de Pierre Corneille

Est-il étonnant, dès lors, qu'il applique à ce dernier ce jugement qui convient si bien à ce qu'il est lui-même ?

« Ce mâle génie avait reçu à un haut degré de la nature la conscience de lui-même¹ ».

Nul mieux qu'Hugo n'était à même d'apprécier le dramaturge classique ; nul mieux que Corneille n'était à même d'offrir à Hugo une vision optimiste de son propre combat et du succès qu'il en espérait. Mais l'équivalence va encore plus loin que ce jeu de miroirs dont devait se délecter discrètement Hugo. Elle touche également l'inscription de l'œuvre de Corneille (et non plus seulement de Corneille lui-même) dans celle de Hugo, qui s'éclaire alors d'un jour parfois troublant. Le *projet* cornélien se double d'une *pratique* cornélienne.

D'une écriture cornélienne

On ne s'attardera pas sur les cas relativement nombreux de pastiches isolés de vers de Corneille ; on se contentera d'un exemple flagrant, d'autant plus significatif qu'il est tiré du projet de 1825 (*Pierre Corneille*, plan II, acte II, scène 2) :

« Qui bravait son pouvoir peut flatter sa disgrâce² ».

La rhétorique hugolienne affiche sans ambiguïté ce qu'elle doit aux vers du *Cid*³ ou à ceux d'*Horace*⁴. Elle trahit une imprégnation profonde d'Hugo par Corneille, tout en fonctionnant comme une revendication de cette parenté initiale – au point de nous inviter à penser que c'est l'ensemble de la

¹ *Journal d'un jeune jacobite*, O.C., t. V, p. 78.

² O.C., t. II, p. 941.

³ Voir les vers 216-217 (Don Diègue : Qui l'a gagné sur vous l'avait mieux mérité / Le Comte : Qui peut mieux l'exercer en est bien le plus digne), 224 (Don Diègue : Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas), etc.

⁴ Vers 385 (Horace : Qui veut mourir, ou vaincre, est vaincu rarement), etc.

versification hugolienne qui mérite d'être regardée au miroir du vers cornélien.

Questions de prosodie

On se souvient d'abord que, loin de remettre en cause le principe du drame en alexandrins (seul admis jusqu'à Diderot), la préface de *Cromwell* confirme le caractère essentiel du vers, considéré comme « forme optique de la pensée » :

« Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employée cette forme ; les ouvriers, et non l'outil¹. »

Hugo précise au passage qu'il faut étudier Corneille et Molière, chez qui l'on trouve un vers à son gré :

« [...] un vers libre, franc, loyal, [...] sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille². »

Or, ce n'est pas minimiser l'impact de cette remarque que rappeler qu'on y retrouve encore un écho implicite de la « Querelle du *Cid* ». Il s'agit plus particulièrement du passage des *Observations* où Scudéry reproche à Corneille d'avoir supprimé toute césure au vers 221 de sa pièce (acte I, scène 3) :

« Parlons-en mieux, le Roi fait honneur à votre âge. »

Dans sa *Lettre apologétique*, Corneille, loin de démentir le fond de la remarque s'attacha à en ridiculiser la forme³, ce qui était une façon implicite d'admettre le déplacement du « repos » et l'assouplissement de l'alexandrin qui caractérise effectivement son écriture. L'Académie ne s'y était d'ailleurs pas trompée en reconnaissant, contre Scudéry, l'intérêt et la beauté de cette

¹ Préface de *Cromwell*, O.C., t. III, p. 74.

² *Ibid.*, p. 74-75.

³ « Si vous eussiez su les termes du métier dont vous vous mêlez, vous eussiez dit qu'il manquait de repos en l'hémistiche. » (*Lettre apologétique du Sieur Corneille*, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 801.)

réforme, quitte à lui assigner des limites¹. Or ce sont ces limites que Corneille n'hésitera pas à enfreindre à l'occasion, et ce sont elles qu'Hugo proposera de renverser définitivement. Du même coup, on peut sans crainte suggérer que la dislocation du vers préconisé par l'auteur de *Cromwell* et d'*Hernani* n'est que l'aboutissement logique des tentatives de Corneille (et non une rupture radicale avec la dramaturgie classique). D'une certaine façon, Hugo s'approprie la prosodie cornélienne, la mène jusqu'à ses conséquences extrêmes, mais ne cesse d'y renvoyer. C'est ainsi que l'on peut voir un véritable clin d'œil au système classique, et à sa remise en cause par Corneille, dans un passage de *Marion de Lorme* (acte III, scène 10) :

LAFFEMAS :

Or vous seriez hardis
De ne pas m'obéir ; car si lorsque je dis
A l'un de vous qu'il aille, exécute et se taise
Il hésite, alors c'est – que sa tête lui pèse.

Tout y est : enjambements multiples, déplacement de la pause principale, et même une façon de jouer de la césure à l'hémistiche (de manière aussi ironique que dramatique, et quitte à contredire quelque peu la syntaxe : « alors c'est – que sa tête lui pèse »). Si l'on compare « Parlons-en mieux, le Roi fait honneur à votre âge » et « Il hésite, alors c'est – que sa tête lui pèse », on a l'impression de voir Hugo endosser l'habit de Corneille et répondre à Scudéry et à ses successeurs : il revendique la dislocation et montre que la césure à l'hémistiche peut devenir un jouet entre ses mains. Hugo semble donc proclamer sa complète maîtrise du vers « cornélien » et la sympathie profonde qu'il lui porte (et qui sert en grande partie de base à sa propre prosodie). C'est d'autant plus évident lorsque ce travail sur les signifiants cornéliens se double d'un travail sur les signifiés.

¹ « L'Observateur a repris ce vers avec trop de rigueur pour avoir la césure mauvaise, car cela se souffre quelquefois aux vers de théâtre et même en quelques

L'appropriation thématique

On peut parler d'appropriation dans la mesure où Hugo joue avec les textes de Corneille et les fait jouer avec ses propres textes. Le processus est patent dans ses deux premières pièces (si l'on veut bien écarter *Amy Robsart*, fruit d'une collaboration équivoque).

Cromwell frappe d'abord par la présence récurrente de situations clés du *Cid*. Prenons, par exemple, cet échange de la toute première scène :

LORD ORMOND :
Te taire sans agir ! ainsi donc tu vas être
Perfide envers Cromwell, sans servir ton vrai maître.
[...] Dénonce-moi plutôt.
LORD BROGHILL :
Celle parole, comte,
Si vous n'étiez proscrit, vous m'en rendriez compte !

Comment ne pas entendre le trop fameux « Rodrigue, as-tu du cœur ? / Tout autre que mon père l'éprouverait sur l'heure. » ? Dans *Le Cid*, ce qui protège le provocateur c'est qu'il est père du héros ; dans *Cromwell*, c'est qu'il est proscrit. Ce rapprochement très simple est d'autant plus frappant qu'il en amène un autre ; ainsi Ormond répond-il à Broghill :

« Pardonne, cher Broghill ! je suis un vieux soldat,
Vingt ans fidèle au Roi, j'ai rempli mon mandat. [...] »

Suit alors la liste de ses exploits qui rappellent très clairement ceux de Don Diègue :

« J'ai commandé sans morgue, obéi sans murmure ;
J'ai blanchi sous le casque et vieilli sous l'armure ;
J'ai vu mourir Strafford ; j'ai vu périr Derby ;
J'ai vu Dunbar, Tredagh, Worcester, Naseby,
Ces luttes des seuls bras qui pouvaient sur la terre
Abattre ou soutenir le trône d'Angleterre [...]»¹.

On retrouve non seulement le motif de la vieillesse, celui des cheveux blanchis dans les batailles, ou celui du « bras » guerrier, mais même le système anaphorique de la tirade cornélienne :

lieux a de la grâce dans les interlocuteurs, pourvu que l'on en use rarement. »

¹ *Cromwell*, I, 1, souligné par nous.

ORMOND :	DON DIEGUE :
J'ai vu... j'ai vu...	Mon bras...
J'ai vu...	Mon bras, qui tant de fois...
	Tant de fois...

C'est peu dire que la scène « sent son Corneille ». On a l'impression qu'Hugo cultive le rapprochement, comme pour assimiler l'œuvre en profondeur.

Un peu plus loin, à la scène 4 du même acte, se trouve un nouvel écho explicite des mêmes scènes du *Cid*. Lord Ormond se moque de Rochester et de son quatrain qui l'empêche de conspirer :

LORD ORMOND :
Le dernier dameret de la Place-Royale [...]
A l'esprit moins que vous plein de billevesées !
LORD ROCHESTER (furieux)
Mylord, vous n'êtes point mon père !... A vos discours
Vos cheveux gris pourraient porter un vain secours.

Le passage est régi par un même principe et aboutit à un résultat semblable à celui du *Cid*. Quand Rodrigue répliquait : « Tout autre que mon père / L'éprouverait sur l'heure », Rochester répond en substance : « comme vous n'êtes pas mon père, vous pourriez l'éprouver sur l'heure »...

Toujours dans *Cromwell*, et au risque de lasser le lecteur, c'est également *Cinna* que l'on voit s'inscrire en un filigrane assez grossier. Dans chaque cas est proposée une réflexion sur le pouvoir, et en des termes presque identiques :

<i>Cromwell</i> , III, 3 Sied-il d'élire un roi, d'abord ? Dois-je être élu ?	<i>Cinna</i> , II, 1 Votre avis est ma règle et par ce seul moyen Je veux être empereur ou simple citoyen.
---	--

Dans chaque cas, la discussion avec les courtisans est suivie d'une méditation sur l'amertume du pouvoir qui ne procure que solitude (qui plus est, hasard ou logique de l'action, les monologues en question interviennent tous deux à la deuxième scène du quatrième acte de chaque pièce) :

CROMWELL :	AUGUSTE :
Tu règues, tu prévaux sur le monde effrayé.	Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
Que tout ce grand éclat est chèrement payé !	Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ?
Les partis t'ont laissé ; le peuple te renie,	Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis,
Ta famille toujours lutte avec ton génie [...]	Si donnant des sujets il ôte les amis [...]

Quant à la clémence finale de Cromwell – comme plus tard celle de Don Carlos¹ – elle rappelle nécessairement celle d'Auguste, y compris dans sa façon de laisser un instant le dénouement en suspens :

CROMWELL :	AUGUSTE :
Vous-même, jugez-vous. Voyons : si le [hasard	Tu sais ce qui t'est dû, tu vois que je sais tout,
M'eût jeté dans vos fers, vous eût mis à et choisis tes supplices	Fais ton arrêt toi-même ma place [...]
Parlez. - Que feriez-vous ?	
ORMOND :	[...]
Je ne ferais pas grâce.	
CROMWELL :	Soyons amis, Cinna,
Je vous la fais.	c'est moi qui t'en convie.

Encore une fois, Hugo revendique Corneille comme sien, et d'une façon éclatante.

Avec *Marion de Lorme*, la présence de Corneille se fera plus profonde et plus subtile encore, au point de constituer la trame même du texte hugolien, une sorte de palimpseste prodigieux qui ne cesserait de jouer une version

¹ La scène 4 de l'acte IV d'*Hernani* rappelle, outre celle de la clémence d'Auguste, celle du choix de Doña Isabelle dans *Don Sanche d'Aragon* (I, 3) : même question d'identité et de noblesse du héros (cf. *Hernani* : « Couvrons-nous, grands d'Espagne ! [...] Je suis Jean d'Aragon [etc.] »), même jeu sur les titres, avec un mouvement inverse assis/debout (D. Isabelle : « Eh bien ! seyez-vous donc, marquis de Santillane, /Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos »; Don Carlos : « Allons ! relevez-vous, duchesse de Segorbe, /Comtesse Albatera, marquise de Monroy »...), et même action de décorer le personnage (cf. Don Carlos : « Par saint Etienne, duc, je te fais chevalier. »).

moderne des combats du Cid. Rodrigue y est à la fois fantasmé et mis à mort, comme refusé par un siècle où Chimène est devenue putain¹.

Tout se passe en fait comme si Hugo tentait d'inventer un drame moderne à partir des matériaux cornéliens. Or, toute l'ambiguïté est là, et demeurera jusqu'à l'émancipation réelle que constitue le « Théâtre en liberté » : Hugo a dû faire avec le théâtre de son temps, c'est-à-dire un système dramaturgique vieilli mais pratiquement intact (tout juste ébranlé par les réformes du drame bourgeois) ; il a repris ce qui dans ce système lui paraissait le plus porteur d'énergie (Corneille et son œuvre) et se l'est approprié comme un autre soi-même. Au point que la référence au XVIII^e siècle, va, à travers Corneille – et même si ce dernier est choisi précisément comme anti-modèle classique –, littéralement « coller » à Hugo, aussi novatrice que paraisse par ailleurs sa dramaturgie. C'est dans ce contexte que l'abandon progressif de cette référence, à partir des années 1840-1850, prend tout son sens et tout son intérêt. Hugo ne se contente plus d'incarner le Corneille de son temps : il accepte de sacrifier l'ensemble du XVIII^e siècle, référence cornélienne comprise.

L'abandon du XVIII^e siècle

En 1834, il s'agit encore de détruire méthodiquement l'image du XVIII^e siècle. Cette destruction, Anne Ubersfeld l'a suffisamment analysée² pour que nous puissions nous contenter d'en rappeler les grandes lignes. Avec le projet d'écrire une *Madame Louis XIV*, puis en 1839 avec l'aboutissement concret de ce projet, que constituent en fait *Les Jumeaux*, Hugo veut désacraliser le «Grand Siècle» en en montrant soit le côté grotesque (les coucheries de Louis XIV avec Madame de Maintenon – projet de 1834), soit le côté odieux (l'arbitraire de la tyrannie dénoncé dans la pièce de

¹ Nous nous permettons sur ce point de renvoyer le lecteur à notre analyse précise des rapports entre *Marion* et *Le Cid*, « *Marion de Lorme* ou la mort du Cid », dans les actes du colloque « Le drame romantique », Rencontres Nationales de Dramaturgie du Havre, I. U. T. du Havre, 4 avril 1997. (Le Havre, éditions des Quatre-Vents, 2000).

² Dans *Le Roi et le Bouffon*.

1839). Ainsi ne devait-il rien rester de la majestueuse image d'un XVII^e siècle plein de grâce et de civilisation.

Pourtant, l'inachèvement du projet (bien plus que son contenu même) nous paraît tout à fait significatif. On sait que le manuscrit des *Jumeaux* se termine par la notation : « Interrompu le 23 août [1839] par la maladie », et que Hugo ne l'a vraisemblablement jamais repris – ou s'il l'a fait, il a détruit la fin de la pièce. Cette rupture sur laquelle l'écrivain ne s'est jamais expliqué davantage reste donc mystérieuse. Anne Ubersfeld, qui s'est bien sûr penchée sur la question, a avancé plusieurs hypothèses¹, toutes « conjecturales ». Les vraies causes en sont-elles pour autant *conjecturales* ? Hugo a-t-il renoncé à son grand projet anti-XVII^e siècle à cause des aléas de son histoire personnelle ? ou bien pour des raisons plus profondes ? Nous penchons, évidemment, pour la seconde solution : tout se passe en effet comme si, dépassant la quarantaine, Hugo fit peu à peu son deuil du siècle de Louis XIV et par la-même renonça à le réformer. Il ne s'agissait plus désormais de travailler *contre* le classicisme, qui selon lui voulut castrer Corneille, mais *sans lui*. Ainsi s'explique notamment la substitution, presque tapageuse, du modèle shakespearien au modèle cornélien. Corneille, le génie qui résiste et «regarde Dieu de travers», le «grand et sublime» Corneille, auteur de «la merveille du *Cid*», rejoint alors la cohorte de ceux à qui il manque «CELA» :

« [...] Cicéron, Térence, Virgile, Horace, Pétrarque, Tasse, Arioste, La Fontaine, Beaumarchais, Voltaire, n'ont ni exagération, ni ténèbres, ni obscurité, ni monstruosité. Que leur manque-t-il donc ? Cela.

Cela, c'est l'inconnu.

Cela, c'est l'infini.

Si Corneille avait «cela», il serait l'égal d'Eschyle². »

Mais il ne l'est pas (ne l'est plus), comme peut-être il n'est plus l'égal de Hugo.

¹ Refus de la censure officielle, volonté de se faire élire à l'Académie (qui entraînerait une auto-censure), impossibilité de trouver un théâtre où jouer la pièce, etc.

² *William Shakespeare*, 1^{ère} partie, livre 2, V, O.C., t. XII, p. 193.

Même *Le Cid*, référence constante, référence obligée, voire trame nécessaire des premiers drames, fait l'objet d'une véritable relégation. Nous en voulons pour illustration le cycle de *La Légende des siècles* qui met en scène le héros de Guilhem de Castro et de Corneille : *Le Romancero du Cid* (1856), *Bivar* (1859), *Le Cid exilé* (1859 également). A chaque fois, Rodrigue apparaît comme un vieux reste oublié, dégradé, toujours sublime mais à jamais déchu, triste relique de sa grandeur passée. Hugo entonne ainsi non seulement le chant du cygne de son héros, mais aussi celui de Corneille lui-même – un Corneille dont le XIXe siècle ne veut plus et dont l'écrivain n'a plus vraiment que faire. Rodrigue comme Corneille a servi, Rodrigue comme Corneille a vieilli. Rodrigue comme Corneille se retire de la scène.

Et nous voudrions prendre cette expression au pied de la lettre. Il est, en effet, symptomatique que les dernières apparitions du Cid dans l'œuvre de Hugo aient lieu au sein même d'une *épopée*. Tout se passe comme si l'auteur, prenant acte de l'inadéquation de Corneille au théâtre de son temps, lui cherchait un nouvel espace, adapté à ce que le XIXe siècle attend encore de lui : peut-être est-ce alors une élégante façon de s'en délivrer sans renier ce qui en lui attirait. Hugo qui rêva longtemps d'écrire *Le Cid* du XIXe siècle reconnaît ainsi implicitement que ce ne peut être pour la scène.

Du coup, et c'est là, sans doute le cœur du problème, les tréteaux sont vacants. Autrement dit, la place est peut-être (enfin ?) libre pour l'invention d'une forme entièrement nouvelle et qui ne devrait plus rien au XVIIIe siècle.

Conclusion : « Sortir du XVIIIe siècle »

En 1864, Hugo écrit encore :

« Qui marche en arrière ne marche pas. Allez en avant. Sortez du XVIIIe siècle si vous voulez être du XIXe¹. »

¹ Pages consacrées au « Goût » et d'abord destinées à être insérées dans *William Shakespeare* (O.C., t. XII, p. 424).

Si, à trente-cinq ans d'intervalle, l'écrivain réitère l'appel lancé dans les préfaces de *Cromwell* et d'*Hernani*, c'est que l'acte libérateur n'a pas eu vraiment lieu. L'injonction, en un sens, s'adresse alors peut-être autant à son auteur qu'à ses contemporains. Car sortir du XVIIe siècle, ce doit être consommer enfin et définitivement le meurtre du père. Or, tout se passe comme si l'Œdipe hugolien tournait autour de la figure de Corneille, omniprésente mais aussi discrètement castratrice. Œdipe manqué ou Œdipe tardif ? D'une certaine façon, le diagnostic reste d'ailleurs réservé. Zola ne se lassera pas de dénoncer les « pantins au ventre bourré de son¹ » du drame romantique et de reprocher à Hugo, comme il aurait pu le faire, peut-être, à Corneille :

« Il est plus commode [...] de présenter une marionnette au public, d'appeler la marionnette Charlemagne et de la gonfler à un tel pont de tirades que le public s'imagine avoir vu un colosse². »

En un sens, tant sur le plan de la dramaturgie que sur le plan de la langue théâtrale et du lexique³ – nonobstant l'émancipation partielle du « Théâtre en liberté » – il faut attendre le drame naturaliste pour que le cordon soit réellement coupé avec le théâtre classique. Alors, seulement, le drame symboliste venant à son heure, récupèrera une partie de la dramaturgie hugolienne, mais épurée de l'héritage du XVIIe siècle. On a pu dire notamment avec raison que le véritable accomplissement du drame romantique n'avait eu lieu qu'avec Claudel⁴. Ne serait-ce pas, précisément, parce que ce dernier a pu faire l'économie d'une référence devenue sans fondements ? A la fin du XIXe siècle et au début du XXe, le théâtre

¹ *Le Naturalisme au théâtre*, « Le naturalisme », III, in *Œuvres complètes*, t. 42, Bernouard, 1928, p. 21.

² *Ibid.*, IV, p. 25.

³ Sur ce dernier point, voir les travaux d'E. Brunet, et en particulier : « Le dictionnaire de Hugo a-t-il un bonnet rouge ? », in *Cahiers de lexicologie*, vol. 50, 1987, p. 35-53. On s'aperçoit que les personnages de Hugo, hormis quelques hardiesses célèbres, ne parlent guère un autre langage que leurs ancêtres cornéliens. Leur vocabulaire reste, finalement, « très Grand Siècle »...

⁴ Cf. par exemple Anne Ubersfeld dans *Le Drame romantique*, Belin, 1993, p. 162.

classique, par quelque bout qu'on le prenne, n'est plus le point de passage obligé qu'il était auparavant – grâce, notamment, au travail de sape réalisé par Hugo. Et c'est sans complexes que Claudel peut violemment rejeter la rhétorique et la dramaturgie cornélienne, y compris dans ce qu'elle a de moins «classique». Alors que, pour le reste, il partage avec Hugo un même système de références (dont les deux piliers principaux sont Eschyle et Shakespeare) il condamne définitivement le troisième terme de la triade hugolienne. Le très révérend Pierre Corneille est cette fois, et dès le départ, victime d'un anathème sans équivoque :

« Il semble que le XVII^e siècle ait considéré Corneille comme un grand poète et peut-être comme le plus grand de tous les temps !!! C'est incroyable ! Et l'on parle du goût classique¹ ! »

En un sens, et pour caricaturer notre propos, Claudel c'est Hugo sans Corneille². Hugo accompli ?

Arnaud Rykner
Université de Toulouse-le-Mirail

¹ *Journal*, huitième cahier, 25/06/1939.

² Pour reprendre un autre type de formulation, que nous utilisons dans *L'Envers du théâtre* (Corti, 1996) avec les mêmes précautions et – qu'on veuille bien le croire – un brin d'humour : si d'un côté Claudel = Hugo + Maeterlinck, de l'autre Claudel = Hugo – Corneille !...