

Charles-Étienne TREMBLAY

Premières visions du cornélianisme romantique

Issus d'un colloque de 2004, ces actes, réunis sous le titre *Corneille des romantiques*, se donnent pour mission d'examiner « la fortune de Corneille auprès de la génération romantique » (p. 8).

Si Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette ne précisent pas ce qu'elles entendent par « génération romantique », optant pour un certain flou chronologique allant de La Harpe (1786) à Brunetière (1890), elles ne tombent pas dans le piège du chiffre rond, « la génération de telle année », ou, ce qui est encore pire selon Anthony Glinoyer¹, de « la génération de telle œuvre » (le *Cid*, pour prendre l'exemple le plus cité, toutes époques confondues). Elles ne cèdent pas non plus à la tentation des bornes 1820 (année de publication des *Méditations poétiques* de Lamartine) à 1843 (année des *Burgraves*), périodisation que l'on trouve dans la plupart des manuels scolaires, ni n'adoptent, comme Anne Martin-Fugier², la période 1820-1848 (période qui aurait contribué à l'autonomisation du champ artistique). Le collectif *Corneille des Romantiques* réunit des auteurs légitimés (Dumas, Hugo, Vigny, Gautier, Musset, Flaubert, Pixérécourt), des critiques qui, à l'instar de Brunetière, font la distinction entre un classicisme vigoureux et un « romantisme malade » (p. 225-226), et des artistes (l'acteur Beauvallet et l'actrice Rachel, principalement), dont la « personnalité » et le « talent » « ont dessiné aussi le Corneille des Romantiques » (p. 166).

¹ Anthony Glinoyer, « L'institution cénaculaire », conférence prononcée dans le cadre d'un colloque organisé par le Collège de sociocritique de Montréal en 2004. Document de 17 pages (p. 4) : 139.165.7.240/dotclear/fichiers/cenacles.rtf. Consulté le 2 août 2007.

² Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques : figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette littératures, coll. « La vie quotidienne », 1998.

Ce n'est pas pour rien si les textes de l'ouvrage se concentrent sur les Romantiques (qu'ils soient poètes ou non), la perspective diachronique n'étant pas à dédaigner : il manque toujours une « histoire un peu ample de la réception de Corneille depuis la Révolution jusqu'au début de la Restauration » (p. 8), déclarent les éditrices du collectif. À la lumière de ce fait, il est compréhensible que ce recueil porte davantage sur ce qui permet de bien cerner la « gloire » de Corneille (par opposition à la « fortune » que procure l'Académie) à partir de repères connus (opposition « classique » Racine / Corneille; parallèle entre avec Molière et Shakespeare) plutôt que sur une distinction préalable entre générations et sensibilités préromantique, romantique et post-romantique.

C'est à une description de la réception que nous convient Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, et le plan d'analyse pour de futurs colloques est fort bien installé, surtout lorsqu'il se concentre sur l'imaginaire sociolittéraire issu du théâtre de Corneille. Que l'on pense aux quelques figures et fonctions cornéliennes esquissées par Françoise Court-Pérez, spécialiste de Gautier; à Hugo, « poète écrasé par le pouvoir » comme Corneille (p. 40); à « la fonction essentielle d'éreintement de la médiocrité contemporaine » (p. 41), qui mène à la distinction entre « génie » romantique qui résiste au classicisme à la Voltaire, qui discriminait au nom de Racine entre bonne et mauvaise écriture et « producteur insipide » (p. 45-46), ou à celles soulignant l'« impérialisme de Corneille », un impérialisme que les auteurs romantiques ont associé, dès le début du siècle, à celui de Napoléon 1^{er} (p. 154).

En quête d'identité à une époque où se concrétisent les nationalismes, les romantiques ne pouvaient éluder l'importance de se construire une image qui puisse fonctionner sur la « scène nationale ». *Le Cid* étant joué sans arrêt en France depuis 1799 (p. 167), Corneille était le modèle tout désigné pour contribuer à une quête de légitimité.

Les problèmes d'appropriation de Corneille par les romantiques seront soulignés souvent, et par les romantiques eux-mêmes. Bien que trop catégorique dans son jugement, Alfred de Musset, qui condamne les

« excès spectaculaires dont certains drames abusent » (p. 52) et qui, contrairement à Sainte-Beuve (p. 239), affirme la supériorité de Corneille sur Racine (p. 54), posera, selon nous, l'une des questions les plus fécondes à ce sujet : « [...] quelle invention peut-il y avoir à naturaliser une imitation? [...] Quoi enfin? Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et compilé, qu'y a-t-il là de romantique? Il n'y a rien de moins nouveau sous le ciel que de compiler et de plagier... » (p. 50).

Sylvain Ledda montre bien que, ne cherchant alors qu'à nuire au créateur d'*Hernani*, Musset ne tient pas compte, d'une part, du fait que, selon la formule de Lanson, « en 1830, le classique, c'était l'antique : l'Espagne était une source romantique » (p. 248). En vérité, la parodie, le pastiche, le plagiat ou l'ironie ne sont pas moins « romantiques » que l'élégie. L'ironie romantique, par opposition à l'ironie à la Voltaire de Musset³, s'est inspirée des tragédies de Shakespeare. Et si, pour Musset, Corneille figure comme l'un des « deux grands maîtres » avec Sophocle (p. 53), Shakespeare et Molière sont certes à ajouter au « panthéon romantique », pour reprendre une expression de Gautier.

En affirmant la supériorité de Corneille en tant que poète « objectif » sur les poètes « subjectifs ou élégiaques », Vigny, dont la théorie du paria social complète bien la doctrine hugolienne (p. 66), non seulement légitime la pratique hugolienne de « réécriture intertextuelle » de Corneille (p. 163), mais aussi restaure la réputation de ce dernier, comme Geoffroy au début du siècle (p. 203), et annonce le principe de l'ironie dite romantique, qui consiste à « corriger le subjectif par l'objectif : l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique »⁴. Si Corneille a voulu, comme l'écrit Flaubert dans son éloge paradoxal du dramaturge de Rouen, « corriger son siècle par ses écrits » (p. 95), il est indubitable que tel fut le cas également du républicain Hugo, mais aussi de ses successeurs,

³ Une ironie « classique » qui discrimine ou excommunie, comme l'a souligné Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire. Essai les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 145.

⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Inédits / Essais », 2001, p. 101.

romantiques ou post-romantiques, dont Rimbaud, qui affirmait pouvoir un jour « voir plus sincèrement » la « poésie objective » dans la « poésie subjective » de son professeur de rhétorique, Georges Izambard (lettre du 13 mai 1871).

Le texte de Ralph Albanese, « Lectures critiques et discours commémoratifs sur Corneille à l'époque romantique », est selon nous celui qui résume le mieux ce à quoi tend le recueil *Corneille des Romantiques*. Au fond, l'entreprise du colloque de 2004 fut de montrer que la « génération romantique » s'est fait une image à partir de « la construction progressive du cornélianisme romantique, c'est-à-dire de Corneille en tant que poète national, ce qui va de pair, bien évidemment, avec la mise en place du culte des grands écrivains de la France et la problématique de l'identité culturelle d'une France postrévolutionnaire » (p. 213).

Nous ne pouvons que souhaiter que ce *Corneille des Romantiques* connaisse une suite et que celle-ci tente de répondre à la question suivante, tout en l'élargissant : « Modèle suprême de patriotisme, [Corneille] n'a-t-il pas contribué de manière significative à l'idéalisme sous-jacent à la vision républicaine de la modernité? » (p. 214)

Référence : Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des Romantiques*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, 318 p.