



**HAL**  
open science

# VOLTAIRE CRITIQUE DES DISCONVENANCES DU STYLE CORNÉLIEN : DU STYLE TRAGIQUE DANS LES COMMENTAIRES

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. VOLTAIRE CRITIQUE DES DISCONVENANCES DU STYLE CORNÉLIEN : DU STYLE TRAGIQUE DANS LES COMMENTAIRES. Dix-septième siècle, 2004, Corneille après Corneille (1684-1791), 225, pp.625-636. hal-03310972

**HAL Id: hal-03310972**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310972>**

Submitted on 30 Jul 2021

**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.

VOLTAIRE CRITIQUE DES DISCONVENANCES DU STYLE  
CORNÉLIEN :  
DU STYLE TRAGIQUE DANS LES *COMMENTAIRES*.

Sophie Marchand

Dans une lettre à d'Argental datée du 25 septembre 1751, Voltaire, qui s'essaye alors avec *Catilina* à la tragédie romaine, confesse : « Plus je lis Corneille, plus je le trouve le père du galimatias aussi bien que le père du théâtre<sup>1</sup> ». Ce jugement ambivalent, qui dissocie pratique linguistique et virtuosité dramatique, annonce les tensions qui habiteront, treize ans plus tard, les volumineux commentaires que le Philosophe joint à son édition du maître. Le projet avait pourtant été conçu comme une entreprise dithyrambique, Voltaire écrivant, le 10 avril 1761 à Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet : « Il est temps de prévenir (j'ai presque dit d'arrêter) la décadence de la langue et du goût. Quel grand homme prenez-vous pour votre part ? Pour moi, j'ai l'impudence de demander Pierre Corneille<sup>2</sup> » et annonçant, le 14 juillet, aux d'Argental : « Il ne me reste plus qu'à bâtir un temple à Corneille<sup>3</sup> ». Pourtant, dès le mois d'octobre, l'enthousiasme semble faire place à la perplexité et Voltaire se voit forcé d'avouer : « Presque tout ce que j'ai envoyé n'est qu'un recueil de doutes. En voici encore de nouveaux sur *Cinna*<sup>4</sup> ». Le texte final des *Commentaires* porte la trace de ces hésitations et frappe ses lecteurs par les réserves qui s'y expriment à l'encontre d'une œuvre dont Voltaire pèse avec la même méticulosité beautés et défauts. De simple édition critique, ce qu'il devait être à l'origine, l'ouvrage devient, sous la plume de Voltaire, « à la fois une histoire des progrès de l'esprit humain, une grammaire et une poétique<sup>5</sup> » destinée aux apprentis poètes et aux étrangers curieux des beautés de la langue et de la littérature françaises. Les remarques linguistiques occupent par conséquent une place considérable dans une œuvre qui, bientôt, apparaît davantage comme un prétexte à la réflexion plutôt que comme l'hommage rendu à un modèle incontesté.

Voltaire trouve en effet beaucoup à redire à l'*elocutio* cornélienne à laquelle est consacrée la majorité de ses commentaires. Non content de relever, en historien de la langue, barbarismes, solécismes et autres impropriétés grammaticales, il accorde une attention presque maniaque au style et fustige tous les cas où celui-ci déroge aux attentes génériques et esthétiques de la tragédie. Se constitue ainsi dans les *Commentaires* l'image d'un Corneille

<sup>1</sup> Voltaire, lettre à d'Argental du 25 septembre 1751, *Correspondance*, 2934, t. III, p. 484.

<sup>2</sup> Voltaire, lettre à Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet du 10 avril 1761, *Correspondance*, 6579, t. VI, p. 342.

<sup>3</sup> Voltaire, lettre aux d'Argental du 14 juillet 1761, *Correspondance*, 6704, t. VI, p. 475.

<sup>4</sup> Lettre à Pinot Duclos du 7 octobre 1761, 6840, t. VI, p. 608.

<sup>5</sup> Lettre à Duclos du 25 décembre 1761, 6975, t. VI, p. 733.

irrégulier, au génie paradoxal, à la fois peu soucieux de perfection poétique et capable de mots sublimes. Le relevé des disconvenances du style cornélien dresse une image originale du dramaturge, tout en s'avérant une précieuse mine de renseignements sur la pensée théâtrale de Voltaire qui, commentant Corneille, se voit forcé d'éprouver ses principes et sa conception du style tragique au contact de l'œuvre d'un génie qui se révèle quelque peu récalcitrant. Autour de la question de l'élocution tragique apparaissent en effet non seulement de profondes divergences entre le poète et son commentateur, mais aussi les tensions qui se font jour au cœur même de la pensée de Voltaire. Les disconvenances stylistiques reprochées à Corneille s'avèrent en effet aussi diverses que contradictoires. Elles sont de deux ordres et consistent soit en des fautes de goût et des atteintes à la pureté et à l'élégance du style tragique, soit en des fautes contre le pathétique, c'est-à-dire contre l'essence du théâtre et l'efficacité dramatique. Nous étudierons tout d'abord ces deux reproches séparément, avant de nous interroger sur leur articulation et sur la nature du génie cornélien telle qu'elle est définie par Voltaire.

D'un point de vue strictement numérique, force est de constater que la majorité des remarques stylistiques des *Commentaires* porte sur le problème de la correction et de l'élégance du langage. Voltaire considère que le style de Corneille est bien souvent indigne de la tragédie, entendue non comme dispositif esthétique mais comme genre littéraire. Il écrit : « Le sujet d'*Œdipe* demandait le style d'*Athalie* et celui dont Corneille s'est servi n'est pas, à beaucoup près, aussi noble que celui du *Misanthrope*<sup>6</sup> » et, commentant *Sophonisbe*, il demande : « Est-ce là une comédie de Montfleury ? Est-ce une tragédie de Corneille ?<sup>7</sup> ». Ce type de remarques n'est pas réservé aux œuvres mineures mais parsème également le commentaire des grandes tragédies. Aux yeux de Voltaire, Corneille manque de noblesse dans l'expression et n'est pas toujours capable d'adapter son discours aux exigences génériques de la tragédie. Le critique pose comme préalable l'hétérogénéité linguistique des genres et considère le style de Corneille en fonction d'une norme rhétorique qu'il énonce dans les remarques sur *Pompée* où, relevant un des beaux passages de Corneille qui, dans l'ensemble des *Commentaires*, apparaissent comme des exceptions, il s'exclame : « Voilà le véritable style de la tragédie. Il doit être toujours d'une simplicité noble qui convient aux personnages du premier rang ; jamais rien d'ampoulé ni de bas ; jamais d'affectation ni d'obscurité. La pureté du langage doit être rigoureusement observée ; tous les vers doivent être harmonieux sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentiments<sup>8</sup> ». Le style tragique, confiné dans les strictes bornes des bienséances, se voit tenu à la pureté et à un équilibre fragile entre simplicité et noblesse, harmonie et force, et menacé par deux écueils : l'emphase et la familiarité<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Sur *Œdipe*, t. 32, p. 157.

<sup>7</sup> Sur *Sophonisbe*, t. 32, p. 239.

<sup>8</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 480.

<sup>9</sup> Corneille n'évite pas toujours ces deux écueils. Voltaire reproche ainsi, dans ses remarques sur *Héraclius*, (t. 32, p. 27) : « Tout cela est bien loin de la noblesse et de l'élégance que le style

C'est surtout cette dernière qui, dans les tragédies de Corneille, porte, selon Voltaire, atteinte à la qualité du style. Superposant implicitement la hiérarchie des styles à la taxinomie générique, le commentateur assimile le style tragique au style élevé et fustige comme hérétiques les expressions et les tournures jugées indignes du personnel héroïque. Le relevé des disconvenances verbales laisse ainsi apparaître en creux une sorte de lexique idéal de la tragédie dont seraient bannis non seulement les termes propres à la farce et au burlesque mais aussi ceux du roman précieux et de la haute comédie.

Se voient ainsi taxés de bassesse et considérés comme indignes de la tragédie les termes qui, par leur sémantisme, traduisent un manquement au décorum tragique et constituent une atteinte non seulement à la dignité générique mais aussi aux bonnes mœurs : les mots *canailles*<sup>10</sup>, *supercherie*<sup>11</sup> ne doivent ainsi, selon Voltaire, jamais entrer dans le vocabulaire de la tragédie. Il en est de même du verbe *prostituer*, employé dans *Théodore*, dont le commentateur nous dit qu'il : « présent[e] l'image la plus dégoûtante, la plus odieuse et la plus sale » et qu'il « ne serait pas souffert à la Foire<sup>12</sup> ». Voltaire condamne, pour les mêmes raisons, dans la scène 2 du premier acte de *Nicomède* l'expression *bonne fortune*, notant, à propos du vers 18, où Attale, évoquant le statut d'amant de Laodice déclare : *Que celui qui l'occupe a de bonnes fortunes !* : « Ce vers est comique et n'est pas français. On sait ce qu'on entend par *bonnes fortunes* dans la conversation : c'est précisément par cette raison que cette expression doit être bannie du théâtre tragique<sup>13</sup> ». Rien ne doit venir corrompre la dignité tragique, et c'est à ce titre que le mot *bas*<sup>14</sup>, le substantif *bourgeois*<sup>15</sup> et même l'adjectif *petit* se voient refuser l'entrée de la tragédie.

Doivent également en être exclus les mots désignant des objets concrets et renvoyant à la réalité matérielle. Voltaire condamne notamment l'emploi – pourtant métaphorique- de *sucre*<sup>16</sup>, celui de *langue* et de *bourse*<sup>17</sup> et celui de *finances* qui, à ses yeux, « n'est pas plus fait pour la tragédie que celui de *caissiers*»<sup>18</sup>.

---

tragique demande » et constate : « Ce n'est pas là cette noble simplicité tant recommandée » (t. 32, p. 45). Le même défaut apparaît dans les remarques sur *Don Sanche d'Aragon* (t. 32, p. 91) où, selon Voltaire, le style, « n'a rien de cette élégance et de ce piquant qui sont absolument nécessaires dans un tel sujet ».

<sup>10</sup> Sur *Médée*, t. 31, p. 100.

<sup>11</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 61.

<sup>12</sup> Sur *Théodore*, t. 31, p. 527.

<sup>13</sup> Sur *Nicomède*, t. 32, p. 100.

<sup>14</sup> Comme adverbe et comme adjectif : Voir les remarques sur *Horace*, t. 31, p. 277 : « *jeter à bas* est une expression familière qui ne serait même pas admise dans la prose » et p. 296 : « *Bas étage* est bien bas ». Même chose pour l'adjectif *petit* dans *Nicomède* (II, 2, v. 27) :

*Un bonheur si grand me coûte un petit crime.*

« *Un petit crime* : cette épithète n'est pas du style de la tragédie » (Sur *Nicomède*, t. 32, p. 110).

<sup>15</sup> Sur *Nicomède*, t. 32, p. 101 : « *Bourgeois* : cette expression est bannie du style noble ».

<sup>16</sup> À la scène 2 de l'acte V de *Polyeucte* (*Commentaires*, t. 31, p. 411) : « *Le sucre empoisonné que sèment vos paroles* ». Ce mot de *sucre* n'est admis que dans le discours très familier.

<sup>17</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 428 : « *La langue, la bourse*, sont des expressions trop familières. Voyez comme il est difficile de dire noblement les petites choses ». Dans ses commentaires sur

Le critique reprend enfin les expressions de la conversation courante qui marquent une civilité trop commune pour être appropriée à des personnages héroïques. *Faire bon visage* est ainsi « du discours le plus familier<sup>19</sup> » et Voltaire écrit : « On doit bien avouer que *renouer avec ses vieux amis* », expression employée dans *Horace*, « est de la prose familière qu'il faut éviter dans le style tragique, bien entendu qu'on ne sera jamais ampoulé<sup>20</sup> ». Mais l'exemple le plus flagrant de ce manquement au décorum demeure ce vers de *Polyeucte* (V, 1, v.7) où Félix, parlant de Sévère, désigne Pauline comme « *Les restes d'un rival trop indignes de lui* », expression que Voltaire juge, non sans raison, « trop déshonnête et du discours familier<sup>21</sup> ».

Face à ces inadéquations du style, le critique se risque parfois à proposer des équivalences. Il suggère ainsi de remplacer *une bonne nouvelle* par *une heureuse nouvelle*<sup>22</sup> ou *mutinerie* par *révolte, sédition, tumulte, soulèvement* qui « sont des termes usités dans le style tragique<sup>23</sup> ».

Ces disconvenances lexicales soulignent la difficulté de l'*elocutio* tragique, tenue à la fois à la simplicité et à la noblesse, et les contraintes du décorum auquel doit se plier le poète. Relevant ces fautes de goût, Voltaire court parfois le risque de la préciosité, mais, bien moins qu'en promoteur d'un style pompeux, il se pose en défenseur de l'unité du style tragique et des bienséances génériques trop souvent malmenées par Corneille. Celui-ci multiplie en effet les vers comiques ou du moins perçus comme tels par Voltaire qui désigne par ce terme les répliques indignes du contexte tragique soit par leur propos soit par leur diction.

Le caractère comique de la diction réside ainsi souvent dans la place excessive accordée par le poète à l'expression du sentiment amoureux. Traditionnellement associé à la thématique de la comédie, l'amour vient, selon Voltaire, polluer le tragique quand il n'est pas prétexte à l'expression de quelque grande douleur ou de quelque conflit grandiose. Or, cela est rarement le cas chez Corneille, où Médée elle-même énonce des « maximes [...] plus

---

*Théodore*, il revient sur cette question à propos du vers 63 de la première scène où un personnage déclare :

*Flavie, au lit, malade en meurt de jalousie*

Voltaire condamne ce « style prosaïque », « inadmissible dans le tragique » et ajoute : « la poésie n'est faite que pour déguiser et embellir tous ces détails. Voyez comment Racine rend la même idée :

*Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire... »* (t. 31, p. 523).

<sup>18</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 452.

<sup>19</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 282.

<sup>20</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 286. Autre exemple (Sur *Pompée*, t. 31, p. 462) : « *Les gens de Cornélie* : cette expression ne doit jamais entrer dans la tragédie ».

<sup>21</sup> Sur *Polyeucte*, t. 31, p. 409.

<sup>22</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 296 : « *Une bonne nouvelle* est du style de la comédie. [...] Il était très aisé à Corneille de mettre : *Ab ! Ma sœur, apprenez une heureuse nouvelle* et d'exprimer ce petit détail autrement ».

<sup>23</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 64. Même chose dans les commentaires sur *Nicomède*, t. 32, p. 102 : « Le mot *voler* est bas ; on emploie dans le style noble *ravir, enlever, arracher, ôter, priver, dépouiller*, etc ».

convenables à la haute comédie<sup>24</sup> » qu'à la tragédie. Voltaire observe la même disconvenance dans la scène 2 de l'acte I d'*Horace*, où Julie déclare qu'« *on peut changer d'amant mais non changer d'époux* » : « Ce vers, écrit Voltaire, porte entièrement le caractère de la comédie. Corneille, en ayant fait plusieurs, en conserva souvent le style. Cela était permis de son temps ; on ne distinguait pas assez les bornes qui séparent le familier du simple. Le simple est nécessaire, le familier ne peut être souffert<sup>25</sup> ». L'absence de frontière entre style tragique et style comique est telle chez Corneille que certains des vers de ses tragédies supportent sans encombre la transposition comique. Voltaire note ainsi, à la scène 4 de l'acte I d'*Horace* deux vers (*Le devoir d'une fille est dans l'obéissance./-venez donc recevoir ce doux commandement.*) qui « sont de pure comédie » et constate : « aussi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du *Menteur*, mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des *Horace*<sup>26</sup> ».

Au-delà de l'atteinte portée à l'irréductibilité du style tragique, la familiarité trahit un manquement aux bienséances de la part des personnages qui ne parlent pas toujours aussi noblement que leur rang l'exigerait. C'est presque toujours le cas des personnages secondaires, comme la Julie d'*Horace*, confidente de Sabine et de Camille, qui, quoique dame romaine, tient, à la scène 3 de l'acte III, un discours qui « est trop d'une soubrette de comédie<sup>27</sup> ». Mais ce défaut se retrouve également chez les protagonistes et touche jusqu'à la fière Émilie qui, à la scène 2 de l'acte V de *Cinna*, s'écriant : *Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme*, s'attire les foudres d'un commentateur prompt à remarquer que « ce vers paraît trop du ton de la comédie et est d'autant plus déplacé qu'Émilie doit être supposée avoir voulu venger son père non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature<sup>28</sup> ». Le défaut de noblesse est inacceptable dans les personnages tragiques et ne peut être à la rigueur toléré que dans ceux que l'intrigue nous

<sup>24</sup> Sur *Médée*, t. 31, p. 194. À propos de *Médée*, II, 6 :

*Souvent je ne sais quoi, qu'on ne peut exprimer  
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.*

<sup>25</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 281.

<sup>26</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 287. Le même phénomène se produit, d'après lui, dans *Sertorius*, où la proclamation du héros, à la scène 1 de l'acte IV : *Ab ! Pour être romain, je n'en suis pas moins homme !* suscite ce commentaire : « Ce vers a quelque chose de comique ; aussi est-il excellent dans la bouche du Tartuffe qui dit : *Ab ! Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme !* Mais il n'est pas permis à Sertorius de parler comme le tartuffe » (t. 32, p. 216). La validité du propos critique est ici discutable : Voltaire ne tient pas compte de la chronologie qui invite à lire le propos de *Tartuffe* comme une reprise volontairement parodique, et met en œuvre une logique quelque peu contestable. Si Molière reprend ce vers en le détournant, on peut supposer, à rebours de l'hypothèse de Voltaire, que c'est précisément parce qu'il constitue une sorte de parangon de la noblesse héroïque, voué à être dégradé dans la bouche de Tartuffe.

<sup>27</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 297. Elle parle en effet d'amour, déclarant :

*Modérez vos frayeurs ; j'espère à mon retour  
Ne vous entretenir que de propos d'amour,*

alors que Sabine et Camille demeurent suspendue, en attente d'informations sur la destinée de leurs amants et de leurs frères. La thématique amoureuse vient donc désamorcer le tragique de la situation.

<sup>28</sup> Sur *Cinna*, t. 31, p. 365.

présente comme dérogeant à l'éthique héroïque, tels Maxime dans *Cinna*<sup>29</sup>, Félix dans *Polyeucte*<sup>30</sup> ou Prusias dans *Nicomède*<sup>31</sup>. Encore ces derniers sont-ils, selon Voltaire, la marque d'un vice de l'invention et d'un avilissement condamnable du tragique. On le voit bien, le style de Corneille ne correspond pas vraiment aux attentes de Voltaire qui laisse régulièrement entendre regrets et amertume, déclarant par exemple à propos d'une réplique d'*Héraclius* : « On désirerait dans toute cette tirade un style plus tragique et plus noble<sup>32</sup> » et concluant son commentaire sur cette pièce par un constat désabusé : « En général, la diction de cette pièce n'est pas assez pure, assez élégante, assez noble<sup>33</sup> ».

Toutefois, Voltaire semble ne pas tenir véritablement rigueur à Corneille de ces atteintes à la noblesse du style tragique, rappelant à plusieurs reprises dans son commentaire que les fautes de goût doivent être imputées moins à l'auteur lui-même qu'à l'époque à laquelle il a rédigé ses pièces. Voltaire prévient ainsi le lecteur, dans ses remarques sur *Horace*, qu'« il ne faut pas s'attendre à trouver dans Corneille la correction, l'élégance du style : ce mérite, ajoute-t-il, ne fut connu que dans les beaux jours du siècle de Louis XIV<sup>34</sup> ». Et, relevant dans ses notes sur *Médée*, la prégnance du « style de la comédie », il signale : « on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui distinguent la familiarité bourgeoise et la noble simplicité n'étaient point encore posées. Corneille fut le premier qui eut de l'élévation dans le style comme dans les sentiments. [...] Il y a de la justice à lui tenir compte du sublime qu'on y trouve quelquefois et à n'accuser que son siècle de ce style comique, négligé et vicieux qui déshonorait la scène tragique<sup>35</sup> ». On observe là un infléchissement notable de la figuration de Corneille. Replaçant son commentaire dans une perspective historique, Voltaire éclaire d'un nouveau jour le génie du poète qui brille alors moins par la perfection de ses œuvres que par la place de pionnier et de précurseur qu'il occupe dans le progrès des arts et de la langue. Le talent de Corneille est le talent des inventeurs, celui de Shakespeare plus que celui de Racine. Voltaire développe cette idée dans ses observations sur le *Jules César* de Shakespeare, où il écrit : « Corneille n'a fait aucune pièce parfaite ; on l'excuse sans doute ; il était presque sans modèle et

<sup>29</sup> À propos de celui-ci, Voltaire écrit (t. 31, p. 340) : « Ce vers de comédie et cette manière froide d'exprimer qu'il est rival de *Cinna* ne contribuent pas peu à l'avilissement de ce personnage ».

<sup>30</sup> Voir Voltaire, t. 31, p. 384 : « Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche. Ces expressions bourgeoises *fais sortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'esprit l'idée que sa fille doit faire des caresses à Sévère pour l'apaiser ? ».

<sup>31</sup> À propos de ce dernier, Voltaire conjugue une fois de plus critique linguistique et dénonciation éthique : « Le mot de *compliment* ne se peut concevoir dans la tragédie, s'il n'est ennobli par une épithète. Pour le mot de *civilité*, il ne doit jamais entrer dans le style héroïque. Mais ce qui ne peut jamais être ennobli, c'est le rôle de Prusias » (t. 32, p. 117).

<sup>32</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 50. À propos de la scène 4 de l'acte IV, vers 4 et suivants.

<sup>33</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 68.

<sup>34</sup> Sur *Horace*, t. 31, p. 292.

<sup>35</sup> Sur *Médée*, t. 31, p. 186.

sans conseil [...] Il négligeait sa langue qui n'était pas perfectionnée encore. [...] Il était inégal comme Shakespeare et plein de génie comme lui, mais le génie de Corneille était à celui de Shakespeare ce qu'un seigneur est à l'égard d'un homme du peuple né avec le même esprit que lui<sup>36</sup> ». Car Corneille, à l'instar d'Homère à qui Voltaire le compare, a le mérite d'avoir « ouvert la carrière » à ses successeurs<sup>37</sup> qui lui en doivent obligation. Il s'est en effet « tiré, dans ses beaux morceaux, de cette fange où son siècle l'avait plongé » et doit être crédité d'avoir « seul appris à ses contemporains l'art, si longtemps inconnu, de bien penser et de bien s'exprimer<sup>38</sup> ».

Le mérite de Corneille est donc bien différent de celui de Racine, le premier figurant l'art à ses débuts alors que le second incarne aux yeux de Voltaire le « goût perfectionné »<sup>39</sup>. Et le commentateur de s'agacer des parallèles qui comparent le génie respectif des deux auteurs, tout en cédant lui-même parfois à la tentation de les confronter. Le rapprochement des deux *Bérénice* laisse ainsi percevoir la supériorité incontestable de Racine sur le plan du style, ce qui fait dire à Voltaire que « dans le siècle passé, il n'y eut que le seul Racine qui écrivit des tragédies avec une pureté et une élégance presque continue<sup>40</sup> ». Le style de Racine répond en effet parfaitement aux attentes énoncées par Voltaire dans ses commentaires sur *Pompée* : pureté et élégance de la langue s'y conjuguent, à la différence de ce qui se produit chez Corneille. Voltaire, dans son jugement sur les mérites comparés des deux auteurs, s'inscrit donc sous le patronage de Boileau qui, écrit-il, « avait bien fait sentir que Corneille péchait souvent par le style, par l'obscurité des pensées, quelquefois par leur fausseté, par l'inégalité, par des termes bas et par des expressions ampoulées », mais « n'aurait jamais parlé ainsi de Racine, le seul qui eut toujours un style noble et pur<sup>41</sup> ».

Voltaire demeure toutefois mesuré dans sa comparaison des deux hommes et démythifie quelque peu la place du style dans la détermination de la valeur des œuvres. Si la perfection de l'élocution est en effet un grand avantage, elle permet surtout de racheter les imperfections de l'œuvre et de cacher les défauts de l'invention. Persuadé que « la pureté de la diction augmente toujours l'intérêt<sup>42</sup> », Voltaire entreprend de le démontrer en opposant le Mithridate de Racine à Sertorius :

<sup>36</sup> Voltaire, *Observations sur le Jules César de Shakespeare*, *Œuvres*, t. VII, p. 486.

<sup>37</sup> Lettre de Voltaire à Pinot Duclos du 1<sup>er</sup> mai 1761 : « Il me semble que nous devons le regarder du même œil que les Grecs voyaient Homère, le premier en son genre et l'unique même avec ses défauts. C'est un si grand mérite d'avoir ouvert la carrière, les inventeurs sont si au-dessus des grands hommes, que la postérité pardonne leurs plus grandes fautes. C'est donc en rendant justice à ce grand homme et en même temps en marquant les vices du langage où il peut être tombé et même les fautes contre son art que je me propose de faire une édition in-quarto de ses ouvrages » (*Correspondance*, 6601, t. VI, p. 370).

<sup>38</sup> Sur *Médée*, t. 31, p. 186.

<sup>39</sup> Sur *Cinna*, t. 31, p. 351.

<sup>40</sup> Voltaire, *fragment d'un discours historique et critique sur Don Pèdre*, *Œuvres*, t. VII, p. 256.

<sup>41</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 438.

<sup>42</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 65.



Il est vrai que le Mithridate de Racine est amoureux aussi et que de plus il a le ridicule d'être le rival de deux jeunes gens, ses fils. Mithridate est au fond aussi fade, aussi héros de roman, aussi condamnable que Sertorius ; mais il s'exprime si noblement, il se reproche sa faiblesse en si beaux vers, Monime est un personnage si décent, si aimable, si intéressant qu'on est tenté d'excuser dans la tragédie de *Mithridate* l'impertinente coutume de fonder les tragédies françaises sur une jalousie d'amour.<sup>43</sup>

Corneille n'a pas su jouer de l'atout que représente l'élégance du style, et son œuvre s'en ressent. C'est en particulier le cas dans *Nicomède* où, remarque Voltaire : « Arsinoé joue précisément le rôle de la femme du Malade imaginaire et Prusias celui du malade qui croit sa femme<sup>44</sup> » sans que la faiblesse du sujet soit jamais éclipsée par la noblesse de la diction.

Les fautes de goût semblent donc, si l'on en croit Voltaire, qui se montre sur ce point d'une grande sévérité, indissociables du génie de Corneille, mais elles ne représentent toutefois pas le défaut majeur de son œuvre. Les fautes contre la langue ou contre l'élégance du style ne sont rien en effet par rapport à certaines disconvenances de l'expression de nature à mettre en péril l'effet tragique. Évoquant l'irrégularité de l'*elocutio* cornélienne, Voltaire constate que « par une fatalité singulière, les scènes les plus froides de ses [...] pièces sont celles où l'on trouve le plus de vices de langage. Presque toutes ces scènes n'étant point animées par des sentiments vrais et intéressants et n'étant remplies que de sentiments alambiqués pèchent autant par l'expression que par le sujet même<sup>45</sup> ». Certains passages se signalent donc par un cumul de disconvenances, comme la scène 3 de l'acte V de *Médée* qui, non contente d'offrir des expressions basses, pèche en outre contre le pathétique puisque « toutes ces lamentations de Créon et de Créuse ne touchent point<sup>46</sup> », ou la scène 4 de l'acte IV de *Théodore*, à propos de laquelle Voltaire s'exclame : « Comment osons-nous, après cela, condamner les pièces de Lope de Véga et de Shakespeare ? Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités que de manquer à toutes les bienséances et d'être à la fois froid et dégoûtant ?<sup>47</sup> ». Établissant une hiérarchie des devoirs du poète, plaçant les règles essentielles au-dessus des convenances doxales, Voltaire décrète qu'« il y a plus grave que d'écrire en style de comédie », c'est de le faire « dans un moment qui devrait

<sup>43</sup> Sur *Sertorius*, t. 32, p. 188. La même chose est vraie de *Bérénice* qui ne vaut, selon Voltaire, que par la beauté de ses vers (voir t. 32, p. 284-285) : « Voilà sans contredit la plus faible des tragédies de Racine qui soit restée au théâtre. Ce n'est pas même une tragédie ; mais que de beautés de détails, quel charme inexprimable règne presque toujours dans la diction ! ».

<sup>44</sup> Sur *Nicomède*, t. 32, p. 128.

<sup>45</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « langue », t. 19, p. 561-562.

<sup>46</sup> Voltaire écrit (t. 31, p. 200), après avoir critiqué le mot de *canailles* : « Mais il y a bien pis : c'est que toutes ces lamentations de Créon et de Créuse ne touchent point. Comment se peut-il faire que le spectacle d'un père et d'une fille mourants d'une mort affreuse soit si froid ? ».

<sup>47</sup> Sur *Théodore*, t. 31, p. 531.

être très tragique<sup>48</sup> ». À ses yeux en effet, « dans une tragédie, le froid est encore plus insupportable que le comique déplacé ou les fautes de langage<sup>49</sup> ». Or Corneille use souvent d'un style qui, ralentissant l'action ou introduisant des dissonances, nuit à l'efficacité tragique et porte atteinte à l'intérêt du drame. Défauts d'invention autant que de diction, ces discours inadéquats, sans être forcément des fautes de langue et des disconvenances proprement poétiques, s'avèrent des fautes contre le théâtre même et contre la tragédie, conçue non plus comme genre mais comme processus esthétique.

Pour Voltaire, Corneille s'éloigne du style tragique, et donc de l'efficacité pathétique, dès lors qu'il use du langage de la galanterie et entreprend de mêler à ses intrigues des épisodes ou des discours amoureux, sans les soutenir par la force des grands intérêts. Le commentateur constate ainsi, dans ses remarques sur *Héraclius* : « Corneille a mis de l'amour dans toutes ses pièces ; mais on a déjà remarqué que cet amour n'a jamais été intéressant que dans *Le Cid* et attachant que dans *Polyeucte* ; c'est de tous les sentiments le plus froid et le plus petit quand il n'est pas le plus violent<sup>50</sup> ». Notant que Maxime, dans *Cinna*, est présenté par Euphorbe comme un véritable amant, Voltaire remarque : « En général, ces maximes et ce terme de véritable amant sont tirés des romans de ce temps-là, et surtout de *L'Astrée*, où l'on examine sérieusement ce qui constitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes ni ces mots véritables amants, vrais amants dans Racine. Si vous entendez par véritable amant un homme agité d'une passion effrénée, furieux dans ses désirs, incapable d'écouter la raison, la vertu, la bienséance, Maxime n'est rien de tout cela : il est de sang-froid ; à peine parle-t-il de son amour<sup>51</sup> ». La disconvenance la plus grande n'est donc pas l'emploi d'une expression précieuse mais son invraisemblance contextuelle. Le discours de l'amour est permis, pourvu qu'il soit véritablement pathétique et ne se réduise pas à de froids clichés vidés de leur substance affective. L'ennui n'est pas le seul écueil de la préciosité : appliqué à des personnages héroïques, le langage de la galanterie constitue une rupture des bienséances psychologiques. Sévère, implorant dans *Polyeucte* : *Laisse-la moi donc voir, soupirer et mourir*, cumule les deux fautes et s'avère, aux yeux du commentateur, aussi froid qu'indigne de son rang : « Un général d'armée, écrit Voltaire, qui vient en Arménie *soupirer et mourir* en rondeau paraît très ridicule aux gens sensés de l'Europe » et il ajoute « Cette imitation des héros de la chevalerie infectait déjà notre théâtre dans sa naissance : c'est ce que Boileau appelle « mourir par métaphore »<sup>52</sup>. Le discours de la galanterie est déficient dès lors qu'il s'affiche trop ostensiblement comme discours et ne manifeste pas la force du sentiment. Trop descriptif, marqué du sceau du raisonnement et de la rhétorique, il ne saurait émouvoir.

<sup>48</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 58.

<sup>49</sup> Sur *Sertorius*, t. 32, p. 221.

<sup>50</sup> Sur *Héraclius*, t. 32, p. 25.

<sup>51</sup> Sur *Cinna*, t. 31, p. 341. À propos de *Cinna*, III, 1, v. 28.

<sup>52</sup> Sur *Polyeucte*, t. 31, p. 88. À propos de *Polyeucte*, II, 1, v. 88.

Les discours amoureux rejoignent donc les sentences et les dissertations politiques au rang des propos froids devant être bannis de la tragédie. Bien loin de considérer le sublime cornélien comme un sublime politique et philosophique, Voltaire écrit, à propos de la scène 2 de l'acte I de *Cinna*, où Émilie expose ses motivations à Fulvie : « Je crois que les combats du cœur sont toujours plus intéressants que ces raisonnements politiques et ces contestations qui, au fond, sont souvent un jeu d'esprit assez froid. C'est au cœur qu'il faut parler dans une tragédie<sup>53</sup> ». Même chose à propos de la scène 5 de l'acte IV de *Nicomède* qu'il commente ainsi : « Cette scène est toute de politique et par conséquent très froide ; quand on veut de la politique, il faut lire Tacite ; quand on veut une tragédie, il faut lire *Phèdre*<sup>54</sup> ».

Décrétant que « la tragédie est une imitation des mœurs et non pas une amplification de rhétorique<sup>55</sup> », Voltaire condamne la part accordée chez Corneille aux raisonnements, qu'ils soient politiques ou amoureux, et affirme que ceux-ci sont en réalité, « non seulement l'opposé de la tragédie, mais de toute poésie : car la poésie n'est guère que peinture, sentiment et imagination<sup>56</sup> ». Peinture, sentiment, imagination : apparaît dans ce jugement une conception de la poésie bien différente de celle qui lui faisait préférer le style pur et élégant de Racine à celui de Corneille. Il ne s'agit plus en effet de la beauté formelle du vers ou de la noblesse de la langue mais de l'effet produit par le discours sur le spectateur. Une pensée du théâtre comme processus esthétique – et donc fondamentalement pathétique – vient se substituer à une pensée de la tragédie comme genre et comme texte. La remise en cause de la froideur de Corneille va de pair avec un rejet de certaines formes et de certaines figures littéraires. Voltaire écrit : « C'est un défaut insupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la sensibilité à ses personnages ; il est ridicule de montrer ainsi l'auteur quand le héros seul doit paraître au naturel<sup>57</sup> » et il remarque à propos de *Polyeucte* : « Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'est là parler de sentiments, ce n'est pas en avoir<sup>58</sup> ». De manière générale, c'est toute une conception du langage fondée sur l'analyse et la description des passions qu'il récuse, lui préférant un discours véritablement expressif. C'est à ce titre qu'il condamne le monologue d'Émilie qui ouvre la tragédie de *Cinna*, remarquant que « de bons critiques qui

<sup>53</sup> Sur *Cinna*, t. 31, p. 338.

<sup>54</sup> Sur *Nicomède*, t. 32, p. 133. Voir aussi sur *Héraclius*, t. 32, p. 46 : « Les vers de cette scène sont tous de raisonnement. C'est, à mon avis, l'opposé de la véritable tragédie. Des discussions en vers froids et durs peuvent occuper l'esprit d'un spectateur qui s'obstine à vouloir comprendre cette énigme ; mais ils ne peuvent aller au cœur : ils ne peuvent exciter ni crainte, ni pitié, ni admiration ». Et sur *Othon*, t. 32, p. 263 : « Puissent au moins ces réflexions persuader les jeunes auteurs qu'un sujet politique n'est point un sujet tragique, que ce qui est propre pour l'histoire l'est rarement pour le théâtre, qu'il faut dans la tragédie beaucoup de sentiment et peu de raisonnements ».

<sup>55</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 426.

<sup>56</sup> Sur *Cédipe*, t. 32, p. 157.

<sup>57</sup> Sur *Médée*, t. 31, p. 186.

<sup>58</sup> Sur *Polyeucte*, t. 31, p. 413.

connaissent l'art et le cœur humain n'aiment pas qu'on annonce ainsi de sang-froid les sentiments de son cœur. Ils veulent que les sentiments échappent à la passion. [...] Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillants mouvements éclatent sans que le personnage vous en avertisse. C'est le grand art de Racine<sup>59</sup> ».

Cette revendication pathétique, dans la mesure où elle s'oppose à la pratique d'un Corneille dénoncé comme excessivement rhéteur et où elle ouvre la voie à une diction placée sous le signe de la nature et des affects, semble entrer, sinon en contradiction, du moins en concurrence, avec l'élégance rhétorique et le souci du décorum tragique exprimés par ailleurs. Tout en continuant à réclamer de la noblesse dans l'expression, Voltaire affirme que les défauts de l'*elocutio* ne sauraient suffire à déparer une belle scène ou un beau sentiment<sup>60</sup>. Commentant des vers de *Polyeucte*, il constate : « il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de sentiment<sup>61</sup> » et, quelques scènes plus loin, il déclare : « cela est mal écrit, d'accord, mais le sentiment l'emporte ici sur les termes et le reste est d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaison de cet endroit de Corneille<sup>62</sup> ». Voltaire se laisse même parfois aller à des prises de positions

<sup>59</sup> Sur *Cinna*, t. 31, p. 322. Curieusement, Voltaire ne fait ici que reprendre une disconvenance dénoncée par Corneille lui-même dans ses *Discours*. Voltaire ne manque pas de souligner cette convergence dans son commentaire, glosant le texte de Corneille afin de mieux lui opposer sa pratique (t. 32, p. 348) : « Corneille déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en sentiments que les étaler en préceptes, et il distingue très finement les situations dans lesquelles un personnage peut débiter un peu de morale de celles qui exigent un abandonnement entier à la passion. Ce sont les passions qui font l'âme de la tragédie. Par conséquent, un héros ne doit point prêcher et doit peu raisonner. Il faut qu'il sente beaucoup et qu'il agisse. [...] Il est beau de voir l'auteur de *Cinna* et de *Polyeucte* creuser ainsi les principes d'un art dont il fut le père en France. Il est vrai qu'il est tombé souvent dans le défaut qu'il condamne ; on pensait que c'était faute de connaître son art qu'il connaissait pourtant si bien ».

<sup>60</sup> Voir sur ce point les commentaires sur *Othon* (t. 32, p. 249), où, commentant ce vers :

*Seigneur, en moins de rien il se fait des miracles* (I, 1, v. 102),

Il déclare que c'« est un vers comique ; mais ces petits défauts qui rendraient une mauvaise scène encore plus mauvaise n'empêchent pas que celle-ci ne soit claire, vigoureuse, attachante : trois mérites très rares dans les expositions. », ou les remarques sur *Polyeucte* (t. 31, p. 391), où, à propos des vers 107 à 109 de la scène 2 de l'acte II, il écrit : « Ces sentiments sont touchants ; ce dernier vers convient aussi bien à la tragédie qu'à la comédie parce qu'il est noble autant que simple : il y a tendresse et précision ». La tolérance de Voltaire s'étend jusqu'aux éléments du lexique. Il déclare ainsi à propos de *Sophonisbe* : « Les expressions les plus simples dans de grands malheurs sont souvent les plus nobles et les plus touchantes » (t. 32, p. 246). On assiste donc à un singulier renversement de valeurs attesté par cette remarque sur le vers 128 de la scène 3 de l'acte II de *Sertorius* (*Aux périls de Sylla vous tâtez leur courage*) : « Ce mot *tâtez* qui, par lui-même, est familier et même ignoble, fit ici un très bel effet, car, comme on l'a déjà remarqué, il n'y a guère de mot qui, étant heureusement placé, ne puisse contribuer au sublime » (t. 31, p. 210). Une telle position remet, à terme, en question, toute idée même de discrimination générique par le biais du lexique et Voltaire va jusqu'à affirmer que « quand une expression familière et commune est bien placée et fait un contraste, alors elle tient presque du sublime » (remarques sur *Sertorius*, t. 31, p. 210).

<sup>61</sup> Sur *Polyeucte*, t. 31, p. 400. À propos de IV, 1, v. 13-14.

<sup>62</sup> Sur *Polyeucte*, t. 31, p. 406, à propos de la scène 5 de l'acte IV.

linguistiques qui, à bien des égards, peuvent sembler proches de certaines théories diderotiennes. Décrétant ainsi : « La décence est une des premières lois de notre théâtre : on n’y peut manquer qu’en faveur du grand tragique, dans les occasions où la passion ne ménage plus rien<sup>63</sup> », il rappelle les *Entretiens sur le Fils naturel* et la célébration des cris de Philoctète<sup>64</sup>.

La pensée de la représentation et de l’efficacité tend à supplanter les exigences purement stylistiques. De même que la poésie du style entre en concurrence avec la poésie proprement dramatique, la bonté des vers paraît ne pouvoir se réduire à leur perfection formelle. Voltaire écrit ainsi à l’abbé d’Olivet : « On a beaucoup et trop écrit depuis Aristote sur la tragédie. Les deux grandes règles sont que les personnages intéressent et que les vers soient bons ; j’entends d’une bonté propre au sujet. Écrire en vers pour les faire mauvais est la plus haute de toutes les sottises<sup>65</sup> ». Au nom du pathétique et de l’essence de la tragédie, Voltaire se voit donc amené à promouvoir un modèle stylistique bien différent de celui que ses remarques sur la noblesse et sur la pureté du style pouvaient laisser présager. Il suffit de se référer aux passages de Corneille célébrés comme sublimes pour s’apercevoir que les beautés de style qu’ils illustrent viennent davantage de l’énergie et de la fulgurance affective qui les animent que de leur élégance ou de leur régularité. Le sublime de Corneille apparaît comme un sublime de la vivacité, de la rupture et de la simplicité. Il se caractérise tout d’abord par la concision<sup>66</sup>, qualité qui permet la concentration d’énergie, et se montre en cela conforme à la définition longinienne du sublime, reprise par Voltaire à propos du vers de Cléopâtre à la scène 3 de l’acte I de *La Mort de Pompée* (*Quoi ? Septime à Pompée, à Pompée Achilles !*) : « Ce vers, écrit-il, en dit plus que vingt n’en pourraient dire. La simple exposition des choses est quelquefois plus énergique que les plus grands mouvements de l’éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie : il est simple et plein de force ; il fait penser plus qu’il ne dit. Corneille est le premier qui ait eu l’idée de cette vraie beauté<sup>67</sup> ». Les passages sublimes de Corneille tiennent en un mot,

<sup>63</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 433.

<sup>64</sup> Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1137 : « MOI : - Mais la décence ! la décence !. DORVAL : - Je n’entends répéter que ce mot. La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s’embrassent et tombent à terre. Philoctète se roulait autrefois à l’entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux, mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens ? ».

<sup>65</sup> Lettre à d’Olivet du 20 août 1761, *Correspondance*, 6759, t. VI, p. 529.

<sup>66</sup> Voltaire fustige les conventions qui déterminent arbitrairement la longueur des pièces et des actes, remarquant que bien souvent ces exigences formelles accessoires poussent le poète à remplir son œuvre par des vers plats et fades. Il demande, à propos de la scène 1 de l’acte IV de *Sertorius* : « À quoi sert cette froide scène de comédie ? Mais il faut remplir son acte ; mais il faut donner à un parterre souvent ignorant, grossier et tumultueux trois cent vers pour les quatre sous qu’on payait alors. Non, il faut bien plutôt ne donner que deux cent beaux vers par acte que trois cent mauvais. Il ne faut point prostituer ainsi l’art de la poésie » (t. 32, p. 217).

<sup>67</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 432.

en un trait, et rompent avec l'unité du vers<sup>68</sup>. Voltaire constate : « Les vaines maximes, les lieux communs disent toujours peu de choses », alors qu'« un mot qui échappe à propos, qui part du cœur, qui peint le caractère en dit bien davantage<sup>69</sup> ». Les beautés de Corneille sont les éclairs d'un génie irrégulier parce que passionné<sup>70</sup>. Éblouissant le lecteur, elles l'aveuglent sur les passages plus faibles qui les environnent. Il en va ainsi du *Qu'il mourût* d'Horace qui constitue, au dix-huitième siècle, la référence sublime par excellence. Voltaire le commente ainsi : « Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand sublime, ce mot auquel il n'en est aucun de comparable dans toute l'Antiquité » et remarque : « Tout l'auditoire fut si transporté qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit<sup>71</sup> ».

On perçoit à quel point cette conception du sublime dramatique entre en concurrence avec l'idéal d'unité et d'harmonie du style tragique énoncé dans certains passages des *Commentaires*, en particulier lorsque Voltaire entreprend de célébrer en *La Mort de Pompée* « une tentative que fit Corneille pour mettre sur la scène des morceaux excellents qui ne faisaient point un tout » et ajoute : « Telle est la force de ce génie que cette pièce l'emporte encore sur mille pièces régulières que leur froideur a fait oublier. Trente beaux vers de Cornélie valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre<sup>72</sup> ». Voltaire semble faire, par ce propos, le deuil de l'élégance et de la pureté. Mais cette position critique n'exclut nullement sa concurrente et apparaît comme constamment menacée dans les *Commentaires*. Parfois, un même jugement cultive l'ambiguïté. Ainsi, la perplexité de Voltaire transparait dans cette remarque sur *Nicomède*, où il déclare : « Corneille ne châtia jamais son style ; il passe pour valoir mieux par la force des idées que par l'expression. Cependant, observez que toutes les fois

<sup>68</sup> Le sublime implique non seulement la concision, mais la vivacité et l'opposition des discours. Voltaire relève, à la scène 4 de l'acte I de *Médée*, des vers (*Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ? / Me peut-il bien quitter après tant de forfaits ?*) qui sont, selon lui, « dignes de la vraie tragédie ». Mais il regrette que leur simplicité et l'éloquence qui naît de cette tension entre continuité syntaxique et rupture sémantique soient noyées au milieu de vers fades : « Corneille n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet (t. 31, p. 189) ». Il se déclare ainsi en faveur d'un dialogue animé, qu'il rencontre notamment dans la scène 3 de l'acte IV de *Sertorius*, et qui lui suggère cette remarque : « Ce dialogue pressé, rapide, coupé est souvent chez Corneille d'une grande beauté. (t. 32, p. 216) ». Le sublime procède fondamentalement d'une rupture avec le langage ordinaire, rupture qualitative autant que syntaxique, sans laquelle il ne saurait exister. C'est ce que constate Voltaire lorsque, à l'occasion de *Nicomède*, il observe : « Je ne veux pas dire que tout doive tendre au sublime, car alors il n'y en aurait point, mais tout doit être noble » (t. 32, p. 132).

<sup>69</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 486.

<sup>70</sup> Voltaire présente en effet Corneille comme un être inspiré, du moins dans ses beaux endroits. Il écrit à propos d'*Horace* (t. 31, p. 288) : « Quelquefois, Corneille a mal corrigé ses vers. Je crois qu'on peut imputer cette singularité non seulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaissance de la pureté et de l'élégance de la langue, mais au génie même de Corneille qui ne produisait ses beautés que quand il était animé par la force de son sujet ».

<sup>71</sup> Sur *Horace*, t. 31, v. 301.

<sup>72</sup> Sur *Pompée*, t. 31, p. 479.

qu'il est véritablement grand, son expression est noble et juste et ses vers sont bons<sup>73</sup> ». Le caractère mouvant de sa conception du style est sensible dans la polysémie de l'adjectif *bon* qui, pouvant désigner soit la convenance poétique soit la convenance dramatique, le style sublime ou le sublime, résume les tensions de la position critique et esthétique assumée par Voltaire.

La forme éclatée des *Commentaires* semble donc autoriser la tenue de deux discours d'apparence contradictoire sur le même objet, dans la mesure où les fondements théoriques permettant à Voltaire de critiquer les disconvenances poétiques du style cornélien paraissent incompatibles avec ceux qui lui font condamner les cas où le dramaturge pèche, par son expression, contre le pathétique. À l'issue de la lecture de ces textes, le mystère reste entier et force est de constater que tout autant qu'un document sur l'œuvre de Corneille et sa réception au XVIII<sup>e</sup> siècle, les remarques de Voltaire constituent, pour leur auteur, une sorte de laboratoire théorique. Y apparaît en effet un Voltaire hésitant, soumis, dans sa réflexion spéculative comme dans sa pratique dramatique, à des tentations divergentes, balançant sans cesse entre son attirance pour Shakespeare et sa passion pour Racine, entre l'énergie du spectacle et la poésie du style, entre recherche de l'effet et souci de régularité. Voltaire lit Corneille à travers le prisme de ses propres préoccupations, à la lumière de sa propre démarche créatrice<sup>74</sup>. Ni modèle absolu, ni repoussoir, le dramaturge apparaît en fait comme une sorte de double ou d'*alter ego* de son commentateur. À tel point que, commenté à son tour par Flaubert aux alentours de 1845, l'auteur de *Zaïre* se verra reprocher certaines des disconvenances qu'il avait lui-même stigmatisées chez Corneille<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Sur *Nicomède*, t. 32, p. 107.

<sup>74</sup> L'activité critique est indissociable de la pratique créatrice comme en témoigne cette lettre aux d'Argental du 8 juillet 1761 (*Correspondance*, 6695, t. VI, p. 465) : « En vérité, et homme-là me fera faire encore une tragédie. Il me semble que je commence à connaître l'art en étudiant mon maître à fond. »

<sup>75</sup> Flaubert reproche à Voltaire, la tendance, déjà propre à Corneille, à faire dire aux personnages ce que leurs discours devraient faire sentir. Il écrit, à propos de la scène 2 de l'acte V de *Brutus* : « Est-ce qu'on pense jamais à dire qu'on frémit et qu'on tremble ? Il faut frémir et trembler mais pas le dire » (*Le théâtre de Voltaire*, éd. Théodore Besterman, *Studies on Voltaire*, 50-51, Genève, 1967, p. 49). Cette critique des dialogues excessivement analytiques et insuffisamment expressifs se retrouve à l'occasion des remarques sur *Mariamme*, où le critique s'emporte : « Toujours parlant de leur vertu ! de leur courage ! quel froid ! » (*ibid.*, p. 20). Voltaire manifeste également, si l'on en croit Flaubert, une propension blâmable aux tirades politiques, qu'il était pourtant le premier à condamner chez Corneille et le commentateur s'exclame, à la lecture de *Mariamme* : « Encore ces éternels lieux communs sur Rome, ce besoin du genre à faire de la grandeur quand même » (p. 32). Ces remarques sont révélatrices de l'attitude de Voltaire dans l'évolution de la tragédie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Fin critique, observateur avisé des disconvenances du style cornélien, il entrevoit les voies nouvelles qui s'ouvrent à l'*elocutio* tragique, sans toutefois les emprunter lui-même, laissant à Diderot et aux théoriciens du drame le soin de régénérer le discours théâtral aux sources du pathétique et de l'énergie.

