

me suivre." Il ne s'agit plus de congé dédaigneux, mais de cri piteux. Il est facile de voir à quel point ses "charmes" ont manqué d'effet. Il est tout aussi facile de voir que l'humour cornélien -- et sa tendance à se parodier -- n'ont pas manqué leur effet.

Comme je l'ai dit, les rimes, les mots, les situations de ces comédies nous en rappellent d'analogues dans les tragédies. Mais comme je l'ai aussi fait remarquer, la dialectique de Matamore, précisément parce qu'elle ne nous apparaît que comme dialectique dénuée d'essence et de substance, nous fait encore mieux comprendre ce que c'est que le véritable héroïsme. En nous montrant le revers de cette médaille, Corneille n'en dément pas la face. Il ne se moque ni des héros, ni de l'idéal héroïque, mais de ceux qui, comme les Jourdain, veulent paraître généreux, ou glorieux, sans comprendre la signification soit de la générosité soit de la gloire, ceux, en somme, pour lesquels l'apparence fait office d'essence.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS¹⁶

CLAUDE ABRAHAM



16) Qu'il me soit permis ici de remercier la Fondation Humboldt, dont la générosité m'a permis de mener ce travail à sa conclusion

par

GEORGES FORESTIER

"Je ne suis pas d'accord avec M. d'Aubignac de tout le bien même qu'il a dit de moi."

Cette phrase est la seule référence directe de Corneille à la somme qu'a représentée en son temps *La Pratique du théâtre*.¹ Tout au long de son ouvrage l'abbé d'Aubignac ne ménage pas les éloges à Corneille, plaçant certaines de ses oeuvres au rang des plus grandes tragédies de l'antiquité, et Corneille a récusé cette approbation. Il est clair que le "dialogue de sourds" dont a parlé G. Couton à propos de la "querelle du *Cid*" n'a jamais cessé.² Car lorsqu'il publie ses *Discours* et ses *Examens* pour accompagner la grande édition de ses *Oeuvres* de 1660, il reprend, précise et argumente les idées qu'il n'avait cessé d'exprimer, de façon éparsée et partielle le plus souvent, depuis le début de sa carrière dramatique; et, par là, il réplique sur nombre de points à d'Aubignac. Il continue à préférer un "beau sujet" à un sujet vraisemblable et moral, à réclamer une certaine latitude dans l'interprétation des règles, à mettre au premier plan "l'invention d'incidents surprenants", comme il s'en flatte dans l'*Examen* de *Rodogune*. Tout cela, on le sait depuis longtemps, fait l'originalité de Corneille par rapport aux strictes conceptions des "doctes", qu'il est convenu de résumer dans la "doctrine

1) Lettre à l'abbé de Pure, datée du 25 août 1660 (Corneille, *Oeuvres complètes*, coll. "L'Intégrale", Paris, Seuil, 1963, p. 859). Corneille annonce ici la parution de ses réflexions théoriques, trois ans après la publication du traité de d'Aubignac. Il va de soi qu'en l'absence de références directes, les allusions sont nombreuses, la plus transparente étant la "flèche du Parthe", comme dit G. Couton (n. 165 de la p. 69 du tome I de l'éd. Garnier : cf. ci-après n. 4), que constitue la dernière phrase du dernier *Discours*.

2) In Corneille, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, tome I, p. 1467.

classique". Mais il nous a semblé, à la lecture comparée des *Discours* et de *La Pratique*, que se faisait jour, sous l'affrontement entre le praticien mal soumis à des principes extérieurs et le théoricien rationaliste, un débat entre deux conceptions opposées de la création dramatique : l'une qui conçoit le théâtre comme une recreation personnelle du réel, obéissant à des lois de dramatisation qui lui sont propres, l'*illusion comique*; l'autre qui veut faire du théâtre, comme de tous les autres arts, une stricte reproduction du réel,³ l'*illusion mimétique*.

Cette opposition entre illusion comique et illusion mimétique que nous venons de poser ne doit pas laisser entendre que Corneille échappe à l'empire de la *mimésis*, qui couvrirait au XVIIe siècle tous les secteurs de l'art. Dans le premier *Discours*, il répète à plusieurs reprises, citant le plus souvent Aristote, que "la poésie dramatique est une imitation des actions des hommes".⁴ En apparence tout le monde s'accorde sur ce point. Reste à savoir si la notion d'imitation a le même sens pour tout le monde. Précisément, la confrontation de *La Prati-*

3) Il est évident que nous entendons ici la "reproduction du réel" au sens où l'entendaient les classiques : un réel qui demeure dans les limites de ce que le public peut croire. Sur cette question du vraisemblable, nous renvoyons aux ouvrages de R. Bray sur la doctrine classique, de A. Adam sur la littérature française du XVIIe siècle, de J. Truchet sur la tragédie classique, ainsi qu'aux articles de R. Zuber ("La critique classique et l'idée d'imitation", *R.H.L.F.*, mai-juin 1971, n° 3, p. 385 sq.), G. Genette ("Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71 sq.) et T. Todorov ("Introduction au vraisemblable" *Communication*, 11, 1968, repris dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 92 sq.). Nous renvoyons aussi à une livraison des *Papers on French Seventeenth Century Literature* (n° 8-9, 1977-78) qui contient cinq communications sur la vraisemblance classique présentées au congrès annuel de la M.L.A. en décembre 1977.

4) Nous citons les *Discours* d'après l'édition du *Théâtre complet*, procurée par G. Couton aux éditions Garnier Frères, Paris, 1971. Dans le premier *Discours*, le mot *imitation* apparaît aux pages 14, 17, 18, 21, 23 (tome I de l'édition citée).

que du théâtre et des *Discours* nous paraît révéler un désaccord fondamental. Corneille entend *imitation* au sens de représentation des actions, de "portrait", comme il le disait déjà dans l'*Epître de La Veuve*,⁵ et comme il le souligne fortement dans son *Discours des trois unités* :

"Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes, et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original."⁶

Personne aujourd'hui ne jugera que Corneille tire à lui la notion d'imitation, d'autant que certains pensent que l'idée de représentation-portrait est beaucoup plus proche du sens de *mimésis* que le mot *imitation*.⁷ L'essentiel est de constater que d'Aubignac l'a comprise dans un sens tout autre. La preuve en est, à nos yeux, que le terme d'*imitation* apparaît rarement dans *La Pratique du théâtre*, et n'y constitue pas un concept opératoire.

C'est que l'abbé a compris *mimésis* au sens de *vérité de l'action*, expression qui, avec celle d'*histoire véritable*, revient le plus souvent dans les premiers chapitres de son ouvrage :

"Quand on veut approuver, ou condamner (les pièces) qui paraissent sur nos Théâtres, nous supposons que la chose est véritable, ou du moins qu'elle le doit, ou le peut bien être, et sur cette supposition nous approuvons toutes les actions et les paroles qui pouvaient être faites et dites par ceux qui agissent et qui parlent; et tous les événements qui pouvaient suivre les premières apparences. (...) Tant il est vrai que la Tragédie se considère principalement en soi, comme une action véritable."⁸

5) "La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance" (éd. cit., tome I, p. 238).

6) *Discours des trois unités*, éd. cit., tome I, p. 64.

7) Sur cette question importante, nous renvoyons à la nouvelle édition de *La Poétique* procurée par R. Dupont-Roc et J. Lallot aux éditions du Seuil (Paris, 1980) : voir en particulier l'introduction, p. 20.

8) *La Pratique du théâtre*, livre I, chapitre VI (*Des Spectateurs et comment le Poète les doit considérer*). Nous citons d'après l'édition que nous possédons (ici p. 29-30) : éd. Hans-Jorg Neuschäfer, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (réimpression de l'édition d'Amsterdam de 1715). Pour éviter désormais des appels de notes fastidieux, nous ferons suivre chaque citation de ses références entre parenthèses : livre, chapitre, page de l'édition citée.

Le "poème dramatique" est donc compris d'un côté comme un "portrait", le plus ressemblant possible, des actions des hommes, de l'autre comme la création d'une action qui doit passer pour véritable. Il ne s'agit pas là, comme on va voir, d'un *distinguo* de pure forme.

Pour l'essentiel, l'histoire de la littérature a retenu du projet de d'Aubignac une tentative d'enfermer l'art dramatique dans un carcan de règles fondées en raison, règles si stérilisantes que l'abbé lui-même n'a écrit que des oeuvres ratées.⁹ Mais au départ, loin de vouloir étouffer la liberté créatrice, son ouvrage prétendait assurer la pleine réussite de toute entreprise théâtrale, c'est-à-dire donner les moyens de réaliser à coup sûr des oeuvres qui fussent une si parfaite imitation de la vie que le public en pût oublier qu'il assistât à une représentation.

Les fondements de sa démarche n'apparaissent nulle part mieux que dans un des premiers chapitres de son livre, intitulé *Des Spectateurs et comment le Poète les doit considérer* (I, 6). Il y explique qu'une représentation théâtrale est assimilable à une image et, pour présenter l'organisation de son système de signes, il a recours à une longue comparaison avec les tableaux,¹⁰ démarche comparative très proche de celle qui s'exprimera quelques années plus tard dans *La Logique* de Port-Royal.¹¹ Les "deux

façons" dont d'Aubignac considère son tableau sont d'abord le tableau en tant que "*chose*", ensuite le tableau en tant que "*signe*" : en tant que composition artistique, qui met en oeuvre une technique, le tableau est une *chose*; en tant que représentation, le tableau n'est plus qu'un *signe*, d'où s'est effacée toute référence à la composition. Le système dramatique, en tant qu'image, est sous-tendu par la même dualité fondamentale :

"Il en est de même du Poème dramatique. On peut du premier regard y considérer le Spectacle et la simple Représentation, où l'art ne donne que des images de choses qui ne sont point. Ce sont des Princes en figure, des Palais en toiles colorées, des Morts en apparence, et tout enfin comme en peinture. (...)

Où bien on regarde dans ces Poèmes l'Histoire véritable, ou que l'on suppose véritable, et dont toutes les aventures sont véritablement arrivées dans l'ordre, le temps et les lieux, et selon les intrigues qui nous apparaissent. Les personnes y sont considérées par les caractères de leur condition, de leur âge, de leur sexe : leurs discours comme ayant été prononcés, leurs actions faites, et les choses telles que nous les voyons. Je sais bien que le Poète en est le Maître, qu'il dispose l'ordre et l'économie de sa pièce comme il lui plaît... Mais il est vrai pourtant que toutes ces choses doivent être si bien ajustées qu'elles semblent avoir eu d'elles-mêmes la naissance, le progrès et la fin qu'il leur donne." (p. 28-29)

"Pratiquer le théâtre", c'est donc, pour d'Aubignac, avoir constamment à l'esprit le couple *signe-chose*, et tout mettre en oeuvre pour que la *chose* disparaisse derrière le *signe*, derrière l'histoire représentée.

Tel est le sens de l'organisation du livre : après des préliminaires concernant l'histoire du théâtre, les préceptes des "Anciens" et l'instruction du poète dramatique, les premières remarques de l'abbé relatives à la "pratique" sont celles-là mêmes que nous analysons. Ensuite, dans le Livre Second, il examine tout ce qui ressortit au domaine du *signe*, tout ce qui, dans la représentation, permet aux constituants de la représentation de s'effacer au profit de l'histoire représentée qui doit paraître véritable. D'où la place dominante occupée dans cette partie par le concept de *vraisemblance*. La vraisemblance - et tout ce qui la constitue, sur quoi nous reviendrons plus loin - peut seule rendre possible l'effacement complet du *signe* en tant que *chose* au profit de l'histoire représentée. Cela établi, d'Aubignac

9) Parmi lesquelles une tragédie en prose, *Zénobie* (1647), à propos de laquelle Condé aurait dit : "Je sais bon gré à l'abbé d'Aubignac d'avoir si bien suivi les règles d'Aristote, mais je ne pardonne pas à Aristote d'avoir fait faire à l'abbé d'Aubignac une si mauvaise tragédie."

10) Ed. cit., p. 28. Texte cité dans l'anthologie procurée par J. Morel dans la deuxième partie de sa *Tragédie* (Paris, Armand Colin, 1964).

11) "Quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être, sans porter la vue de l'esprit à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de chose, comme l'idée de la terre, du soleil. Mais quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe, et ce premier objet s'appelle signe. C'est ainsi qu'on regarde d'ordinaire les cartes et les tableaux. Ainsi le signe enferme deux idées : l'une de la chose qui représente; l'autre de la chose représentée; et sa nature consiste à exciter la seconde par la première." (Antoine Arnauld et Pierre Nicole) *La Logique ou l'Art de penser*, I, IV, Paris, Guillaume Desprez, 1683, 5e édition. Ce chapitre intitulé "Des idées des choses et des idées des signes" ne figurait pas dans les éditions précédentes (1ère éd. : 1662). Réed. Paris, Flammarion, 1970 (coll. "Champs"), p. 80.

passé à l'examen de tout ce par quoi le *signe* se constitue en *signe*, à la *chose* du *signe* : les deux derniers livres de *La Pratique* sont occupés par l'examen de la technique, depuis les "parties de quantité", les actes, les scènes, jusqu'aux "Discours", aux "Figures" et aux "Spectacles". Rien n'est laissé de côté, et l'on comprend pourquoi : la technique doit être absolument parfaite pour que le *signe* puisse s'effacer en tant que *chose*, en tant que technique.

On ne saurait trop souligner le caractère radical d'une telle conception (qui explique pour une part la fameuse intransigeance de d'Aubignac), dont on peut trouver une parfaite illustration dans la proposition suivante :

"Et quoiqu'il soit l'Auteur (de toutes ces choses¹²), il les doit manier si dextrement qu'il ne paraisse pas seulement les avoir écrites." (I, 6, p. 29)

Ainsi, pour d'Aubignac, le théâtre doit donner l'illusion absolue du vrai, et il ne peut le faire qu'au prix d'un effort d'effacement complet du processus de production, afin de parvenir à un absolu silence de fonctionnement de l'oeuvre. Soulignons que, par une démarche tout à fait différente, nous aboutissons à la même conclusion que T. Murray, auteur d'un récent article sur d'Aubignac, significativement intitulé : "Non-Représentation in *La Pratique du théâtre*". Le critique y explique notamment que l'abbé présente le poète, l'acteur et le spectateur comme les figures centrales de la pratique théâtrale, insiste sur la complexité de leur fonction respective, et "simultanément les efface de la scène de la représentation".¹³

Cet idéal de transparence est complètement absent des *Discours* de Corneille. Cela apparaît dès les premières lignes de son premier *Discours* (*Discours du poème dramatique*), où il présente successivement ses principales "hérésies", comme il les

12) "Intrigues", discours", "action", "choses telles que nous les voyons" (sur la scène).

13) *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 16, 1/2, vol. IX, 1982, p. 237-252.

appellera lui-même.¹⁴ Non seulement il ne fait aucune allusion à quelque "vérité de l'action", on l'a dit, mais surtout, en l'espace de quelques lignes, il introduit le refus de l'exclusivité de la vraisemblance, l'idée de relativité des règles, et le concept de *nécessité* (complètement ignoré par d'Aubignac). Qu'y a-t-il, en effet, de plus contraire à l'idée de transparence, ou d'effacement du dramaturge, que l'affirmation d'une certaine *liberté* indispensable au poète dramatique :

"Si vous me demandez jusqu'où peut s'étendre cette liberté qu'a le poète d'aller contre la vérité et contre la vraisemblance, par la considération du besoin qu'il en a, j'aurai de la peine à vous faire une réponse précise." (*Discours de la tragédie*, éd. cit., tome I, p. 56)

Or, la revendication de cette liberté, sur laquelle l'histoire littéraire a longuement insisté, ne traduit pas seulement le "refus du génie de se plier à des règles extérieures" : par rapport au système de d'Aubignac, on débouche sur un autre système dramatique.

L'idée de base de Corneille est que le théâtre repose non point sur des principes rationnels, mais sur un recueil de préceptes et de règles transmis par la tradition, qui constituent ce qu'on appelle "l'art" :

"Pour trouver ce plaisir qui est propre (à ce genre de poésie), et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art, et leur plaire selon ses règles."¹⁵

Le caractère anti-rationnel de cette observation apparaît dans sa pleine lumière lorsqu'on la confronte avec quelques-unes des affirmations liminaires de d'Aubignac :

"Je dis que les Règles du Théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison. Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le Jugement naturel. Et quand nous les nommons l'Art, ou les Règles des Anciens,

14) Fin du dernier *Discours*, éd. cit., tome I, p. 69) : "quoiqu'il en soit, voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies touchant les principaux points de l'art".

15) Début du premier *Discours*, (éd. cit., tome I, p. 13).

c'est parce qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire, après diverses Observations qui ont été faites sur la Nature des choses Morales, sur la vraisemblance des actions humaines et des événements de cette vie, sur le rapport des Images aux vérités, et sur les autres circonstances qui pouvaient contribuer à réduire en Art ce genre de Poème ..."¹⁶

D'où l'opposition de la démarche des deux hommes : d'Aubignac n'invoque pour toute autorité que la raison naturelle et la "vérité de l'action théâtrale", n'appelant Aristote qu'à titre de témoin des pratiques de son temps, et non point de garant, tandis que Corneille présente ses *Discours* comme un commentaire des préceptes de *La Poétique*.

D'autre part, au plan du traité de d'Aubignac, rigoureusement organisé autour de l'idée de vérité de l'action, comme on a vu, Corneille oppose une organisation qui se présente comme une simple revue méthodique des préceptes de "l'art". Mais cette organisation ne relève pas du seul souci de se démarquer du plan rationnel de d'Aubignac. Il nous paraît hautement significatif que Corneille ait pris soin de rejeter en dernier lieu son commentaire des "trois unités", comme les derniers des préceptes (mais non les moindres) auxquels la tradition enjoint au poète dramatique de se soumettre, illustrant ce qu'il affirmait à la fin de son *Discours de la tragédie* :

"Pour plaire selon les règles de son art, (le poète) a besoin de renfermer son action dans l'unité de jour et de lieu; et comme cela est d'une nécessité absolue et indispensable, il lui est beaucoup plus permis sur ces deux articles que sur celui des embellissements."¹⁷

C'est que, pour d'Aubignac, les règles, loin de constituer quelque nécessité liée à la tradition, sont le *fondement* de la vraisemblance. Aussi, à l'inverse de Corneille, enchâfne-t-il ses chapitres sur les unités à la suite du chapitre sur la vraisemblance.

Dans le détail de son argumentation, Corneille a eu l'idée

16) Réponse à une objection selon laquelle "la Raison doit toujours prévaloir sur l'Autorité" : livre I, chap. 4, p. 20.

17) Il faut entendre qu'il est "beaucoup plus permis" au poète dramatique d'aller contre la vraisemblance à cause de la nécessité des unités de lieu et de temps qu'à cause de ce qu'il appelle les "nécessités d'embellissement" qui sont les "altérations" que l'on fait subir à l'histoire pour obtenir "des choses qui soient de la dernière beauté, et si brillantes qu'elles éblouissent" (éd. cit., tome I, p. 55).

de génie de justifier sa pratique théâtrale, et l'explication théorique qu'il en fait après coup, en empruntant à Aristote, le garant des garants, un simple mot, le *nécessaire*, et en faisant de ce mot le concept-clé de son argumentation. Cette notion marque même si nettement le point de rupture entre la conception de l'imitation de Corneille et celle de d'Aubignac, que Corneille l'utilise pour critiquer explicitement le raisonnement de l'abbé dès le début de son premier *Discours* :

"Aucun (des interprètes d'Aristote) n'a daigné nous dire, non plus que lui ce que c'est que ce vraisemblable et ce nécessaire. Beaucoup même ont si peu considéré ce dernier mot, qui accompagne toujours l'autre chez ce philosophe (...), qu'on en est venu à établir une maxime très fautive, qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable, appliquant ainsi aux conditions du sujet, la moitié de ce qu'il a dit de la manière de la traiter." (Ed. cit., p. 13)

Il est clair que s'il interprète ainsi le texte d'Aristote, c'est que, tout en justifiant sa pratique théâtrale, il veut saper le fondement du traité de d'Aubignac, pour qui tout est envisageable uniquement en termes de vraisemblance, sujet, action, unités, liaison des scènes, etc.

Pour d'Aubignac, les règles étant fondées sur la raison naturelle, connaître parfaitement les règles et les appliquer strictement permet de maintenir la vraisemblance dans tous les compartiments de la pièce et de parvenir ainsi à l'illusion absolue :

"Pour conserver cette vraisemblance dans toutes les circonstances d'une action Théâtrale, il faut bien savoir les règles de ce Poème et les pratiquer; car elles n'enseignent rien autre chose qu'à rendre toutes les parties d'une action vraisemblables en les portant sur la Scène, pour en faire une image entière et reconnaissable." (II, 2; p. 68)

On saisit la particularité du raisonnement de d'Aubignac. Il considère qu'il existe une vraisemblance *propre au théâtre*. Car, en ce qui concerne le théâtre, "le sens commun et la raison naturelle" ne suffisent pas pour juger de la vraisemblance de "toutes les parties d'une action".¹⁸ Tel est le fondement de la conception de l'illusion mimétique que développe d'Aubignac : l'illusion mimétique suppose la vraisemblance absolue, et la vraisemblance absolue suppose la connaissance et le respect de toutes les règles.

gles dramatiques.

Corneille développe donc une idée exactement opposée, suivant laquelle connaissance et respect des règles débouchent sur la *convention*, ce qu'il appelle le *nécessaire*. C'est l'objet du fameux parallèle entre le théâtre et le roman, qu'il établit dans son deuxième *Discours* :

"Cette réduction de la tragédie au roman est la pierre de touche pour démêler les actions nécessaires d'avec les vraisemblables. Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps, et par les inconvénients de la représentation. (...) Le roman n'a aucune de ces contraintes. (...) C'est pourquoi il n'a jamais aucune liberté de se départir de la vraisemblance, parce qu'il n'a jamais aucune raison ni excuse légitime pour s'en écarter." (éd. cit., tome I, p. 49).

D'où sa conclusion péremptoire :

"Puisque Aristote nous autorise à traiter les choses selon le nécessaire, j'aime mieux dire que tout ce qui se passe (au théâtre) d'une autre façon qu'il ne se passerait dans un roman n'a point de vraisemblance, à le bien prendre, et se doit ranger entre les actions nécessaires." (*ibid.*, p. 50).

Ainsi, en présentant le théâtre comme un "art" fondé en autorité, et en expliquant que le respect de cet art aboutit à nuancer le vraisemblable par le nécessaire, Corneille a rayé d'un trait de plume le fondement du système de d'Aubignac : l'illusion mimétique ne peut être que le domaine d'un genre littéraire dépourvu de contraintes; le théâtre est une *illusion comique*, parce que le dramaturge, par les contraintes auxquelles il doit faire face et avec lesquelles il doit composer, ne peut jamais s'effacer entièrement derrière le déroulement de l'action dramatique.

Est-ce à dire que Corneille "subissait" des règles dont il

- 18) II, 2, p. 68-69 : "Celui qui veut juger hardiment et sur le champ d'un Poème Dramatique sans étude et sans réflexion, et qui pense le faire excellent, se trompe souvent : parce qu'il est bien difficile qu'il puisse avoir naturellement et en présence toutes les considérations qui doivent servir pour en examiner la vraisemblance."

sentait la violence, comme l'écrit A. Adam ?¹⁹ Ce qui était vrai au début de sa carrière n'était assurément plus ressenti de la même façon au moment où il répliquait à d'Aubignac. Nous verrions volontiers dans la création dramatique cornélienne une sorte de *dialectique* entre deux impératifs. L'un, commun à tous les dramaturges, est la nécessaire soumission aux préceptes de l'art, ce que Corneille résume dans la fameuse phrase :

"Le but du poète est de plaire selon les règles de son art."

L'autre, qui lui est propre, réside dans la volonté expresse de choisir de "beaux sujets", remplis d'"Incidents surprenants", qui peuvent quelquefois se plier difficilement à la rigueur des règles :

"Il est si malaisé qu'il se rencontre dans l'histoire et dans l'imagination des hommes quantité de ces événements illustres et dignes de la tragédie, dont les délibérations et leurs effets puissent arriver en un même lieu et en un même jour, sans faire un peu de violence à l'ordre commun des choses, que je ne puis croire cette sorte de violence tout à fait condamnable, pourvu qu'elle n'aille pas jusqu'à l'impossible. Il est de beaux sujets où on ne la peut éviter, et un auteur scrupuleux se priverait d'une belle occasion de gloire, et le public de beaucoup de satisfaction, s'il n'osait s'enhardir à les mettre sur le théâtre, de peur de se voir forcé de les faire aller plus vite que la vraisemblance ne le permet."²⁰

Notons bien que Corneille n'exprime nulle part dans ces *Discours* une quelconque "protestation contre les règles", contrairement à ce que l'on dit souvent. En se déclarant "poète", il fait siennes les contraintes liées à son art. Simplement, il se réserve le droit de faire entrer en conflit tel beau sujet qui se sera imposé à lui avec la rigueur des règles.

Il ne suffit donc pas de dire qu'il y avait deux conceptions des règles, une conception stricte et une conception large, et

19) *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1948-1956, 5 vol.; nous citons d'après la réédition : Paris, Del Duca, 1962, vol. IV, p. 229.

20) Ces deux passages constituent le début de deux paragraphes consécutifs, situés à la fin du deuxième *Discours* (*De la tragédie*; éd. cit., tome I, p. 55). Rappelons que la première proposition reprend ce que Corneille affirmait nettement dès les premières lignes de son premier *Discours*.



que Corneille, tout simplement, se réclamait de la seconde, comme tant d'autres. Il écrit au contraire très nettement dans son *Discours des trois unités* que l'unité de temps doit être la plus resserrée possible,²¹ et l'unité de lieu "exacte autant qu'il est possible".²² Mais il ajoute tout aussitôt, ce qui est capital, que cette exactitude "ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets".²³ Aussi faut-il voir dans cette interprétation cornélienne des règles un peu plus que cette "latitude qu'il se réserve en droit" dont parle G. Couton.²⁴ La création dramatique selon Corneille suppose une relation dialectique entre des règles strictes et de "beaux sujets" qui, selon la définition cornélienne, sont difficiles à enfermer dans des règles.

Ainsi, derrière son affirmation selon laquelle "les grands sujets (...) doivent toujours aller au delà du vraisemblable",²⁵ on ne doit pas voir seulement une exigence de liberté créatrice face à la tyrannie de censeurs moralisants. Le fond de la "querelle du *Cid*" ne concernait pas uniquement la morale. En écrivant ses *Discours*, Corneille était bien conscient que d'Aubignac s'appuyait sur une démarche à prétention universaliste qui cherchait moins à tout soumettre à des dogmes périssables qu'à parvenir à une prétendue vérité de l'action fictive, qui serait

- 21) "Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes; et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite." (éd. cit., tome I, p. 64).
- 22) "Je tiens donc qu'il faut rechercher cette unité exacte autant qu'il est possible" (éd. cit., tome I, p. 67).
- 23) "Mais comme elle ne s'accommode pas avec toutes sortes de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu" (p. 67-68).
- 24) Corneille, Paris, Hatier, 1958, p. 152.
- 25) *Discours du poème dramatique*, p. 13 : "les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au delà du vraisemblable..."

l'essence du théâtre.²⁶ Certes, dans les deux cas on aboutit à un étouffement de la liberté créatrice; mais l'enjeu du débat et de la prise de position de Corneille n'est pas seulement là. Il est dans l'idée qu'au théâtre compte moins la reproduction mimétique des actions humaines²⁷ que le déroulement de belles histoires, qui doivent frapper l'imagination du spectateur par leur caractère inouï et bousculer son attente à l'aide de grands "effets" : la "gloire" du poète dramatique n'est pas dans la soumission à des règles, mais dans l'habileté à composer avec elles. C'est pourquoi la contestation des principes de d'Aubignac, loin de se limiter au choix des sujets, concerne tous les aspects du déroulement de l'action.

Remarquons, pour finir, que l'opposition entre les deux hommes déborde largement l'esthétique théâtrale de l'âge classique et concerne la problématique générale du théâtre. Le XXe siècle nous a appris que la pratique théâtrale était comprise entre deux pôles : la possession (conception définie par Artaud) et la distance (conception définie par Brecht), entre lesquels s'organisent tous les types de combinaisons, qui nuancent ces deux extrêmes. Mais les combinaisons et les nuances n'empêchent pas que l'on se trouve depuis l'antiquité devant deux grands courants, l'un qui cherche à faire oublier à tout prix au spectateur qu'il

- 26) Des débats du même genre avaient lieu, ou auront lieu, à propos des autres genres littéraires, généralement masqués par les aspects les plus superficiels des querelles de vraisemblance, les seuls que l'histoire littéraire a retenus, qui se situent sur le plan moral et soulignent la vision du monde et les stéréotypes culturels des contemporains. Qu'a-t-on reproché à Madame de Lafayette, sinon d'avoir raconté des choses qui ne devaient pas se passer, c'est-à-dire d'avoir laissé transparaître ses préférences d'auteur en faveur d'actions que la raison du lecteur ne pouvait accepter, comme non conformes à la logique des actions humaines ? Autrement dit, son tort en choisissant l'extraordinaire dans la conduite de la Princesse est de s'être singularisée, elle, la narratrice, et, partant, d'avoir attiré l'attention sur son acte producteur, empêchant les événements de "sembler se raconter eux-mêmes".
- 27) De même le fameux débat sur la fidélité à l'histoire, qui s'est engagé à l'occasion de la "querelle de *Sophonisbe*" et qui est un des aspects du conflit vrai-vraisemblable, marque on ne peut plus nettement son refus d'un idéal esthétique qui voudrait voir revivre les héros de l'histoire *hic et nunc*, c'est-à-dire comme s'ils étaient devenus des Français du XVIIe siècle.

est au théâtre, l'autre qui tient à lui rappeler régulièrement qu'il assiste à un spectacle.

⇒ Or, il est clair que ni d'Aubignac, ni Corneille (dans ses tragédies, du moins) ne s'inscrivent dans ce second courant. L'un et l'autre ont pour objectif unique de susciter l'adhésion sans réserve du spectateur au spectacle. D'ailleurs, d'Aubignac a composé tout exprès un chapitre dans lequel il condamne ce qu'il appelle le "mélange de la Représentation avec la vérité de l'Action Théâtrale" (I, 7), et Corneille n'a pas jugé bon de revenir là-dessus. Mais leur opposition doctrinale nous rappelle qu'à l'intérieur du premier courant se font jour deux tendances, qui mettent en oeuvre des techniques différentes pour obtenir l'adhésion — du spectateur. L'une préconise une technique d'illusion mimétique, fondée sur un respect absolu de la vraisemblance dans tous les compartiments du spectacle, technique beaucoup plus soucieuse de la verticalité du texte dramatique, c'est-à-dire de son rapport avec la réalité qu'il prétend représenter, que de sa narrativité. L'autre, au contraire, privilégie le fonctionnement horizontal du discours dramatique, sa narrativité, et captive le spectateur par une technique de *dramatisation* de l'action, qui repose sur des effets comme "agréable suspension", surprise, terreur, admiration. Face à l'illusion mimétique, l'illusion comique.

↳ Aussi tiendrions-nous volontiers la comédie qui porte ce nom pour emblématique du théâtre de Corneille, si cela pouvait ne pas être reçu comme une sorte d'estampille baroque. Nous n'avons ci-dessus élargi le débat à l'esthétique générale du théâtre que pour éviter que l'on réduise la confrontation Corneille-d'Aubignac à une opposition baroque-classique, qui n'a pas de sens ici. *L'illusion comique* nous paraît emblématique parce qu'elle expose sur la scène les rouages de l'esthétique de la surprise et qu'elle place sur le devant du théâtre la figure même du demiurge-dramaturge. Il aurait assurément fallu un singulier retournement de personnalité pour que le créateur de *L'illusion comique* se soumette à un principe d'effacement de l'auteur dramatique tel que le préconisaient d'Aubignac et tous les "doctes" à travers lui. La confrontation des *Discours* et de

La Pratique du théâtre indique sans conteste qu'après vingt-cinq ans Corneille n'a pas cessé de concevoir son rôle à l'image d'un Alcandre, plongeant son public dans l'illusion, l'entraînant où bon lui semble, le forçant à accepter ce qu'il lui présente; bref d'un demiurge dont les coups d'éclat et d'arbitraire étourdissent et éblouissent le spectateur,²⁸ révélant ainsi sa présence aux côtés de ses personnages, sur le devant de la scène.²⁹

Dès lors, on peut s'étonner que d'Aubignac n'ait cessé, tout au long de sa *Pratique*, de présenter la plupart des tragédies cornéliennes comme des modèles, tout en étant relativement discret dans ses critiques sur tel ou tel point. Mais, précisément, c'est là que réside le grand tour de force de Corneille : par sa conception dialectique de la création dramatique, il est parvenu à donner une si parfaite concentration à ses histoires qu'elles ont paru se conformer à la conception rationaliste de l'imitation que se faisaient quelques-uns de ses contemporains. Qu'il ait refusé l'approbation de d'Aubignac s'explique donc parfaitement : elle se fondait sur des critères étrangers à sa dramaturgie. On comprend aussi pourquoi, au cours de la "querelle de *Sophonisbe*", quelques années plus tard, l'abbé a pu découvrir dans *Sertorius* et dans *Sophonisbe* des défauts qu'il n'avait pas relevés, en écrivant son traité, dans les précédentes tragédies de son adversaire. Autant que l'effet de la vanité blessée, on peut y voir la découverte, à travers les *Examens* des pièces et les *Discours*, de la réalité de la création cornélienne.

28) Cf. l'article de Louis Herland, "L'imprévisible et l'inexpliquable dans la conduite du héros comme ressort tragique chez Corneille", in *Le Théâtre tragique*, Paris, CNRS, 1965 (2e éd.), p. 239-249.

29) D'ailleurs, au terme de démarches fort différentes de la nôtre, deux des meilleurs connaisseurs du théâtre de Corneille n'ont pas hésité à utiliser ce terme de *demiurge* pour illustrer ce qui fait à leurs yeux l'originalité de la création dramatique cornélienne : G. Couton, *La vieillesse de Corneille*, Paris, Maloine, 1949, p. 271; M.-O. Sweetser, *Les conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1962, p. 177, qui renvoie à la lettre de Balzac à Scudéry dans laquelle la "magie" est mise au crédit de l'art de l'auteur du *Cid*.