

Corneille, Molière, Racine :
maîtres du théâtre classique français

Notes de cours

Première rencontre

le lundi 9 janvier 2023

A. Matière

Nous lirons des pièces de théâtre, et seulement des pièces de théâtre : 32 pièces de Corneille (dont une bonne dizaine de comédies et presque 20 tragédies); pièces de Molière (toutes des comédies, de deux genres, en prose et en vers); une dizaine de pièces de Racine (dont une seule comédie et celle-là bien courte et peu intéressante, à mon avis). [Je demande pardon à tous les partisans des Plaideurs, et les fanas finis de Racine. Ça commence bien mal.]

Il faut ajouter que Corneille est en plus un immense poète, et que Racine est devenu historien, alors qu'au fond, Molière n'est qu'un dramaturge.

Il est possible de décider de sauter l'une ou l'autre pièce ; je rappelle que c'est le groupe qui décide en dernière analyse. Mais ce n'est pas ce que je désire. Je tiens à les examiner toutes et dans l'ordre de leur présentation publique, et c'est ce que je propose en commençant cet

exercice. Dans l'espoir de défendre au moins un peu mon désir, je propose le fait suivant. À un certain moment, par exemple, en 1670, des pièces des trois jouaient à Paris en public et chez divers aristocrates en privé, et ce presque en même temps : en 1670, il s'agit de *Le Bourgeois gentilhomme*, de *Bérénice* et de *Tite et Bérénice*. Or les pièces de Corneille et Racine portaient sur le même sujet historique précis, et la pièce de Corneille, soit dit en passant, fut mise en scène par la troupe de Molière. Il me semble important de tenir compte de ces faits, et le meilleur moyen me semble être de lire et de discuter des pièces dans leur ordre historique, sans en sauter une seule.

Voilà donc pour la matière de ces rencontres. Mais il faut dire quelques mots de la manière de faire et du but de ce long exercice.

B. Manière

Il s'agit de lire les pièces elles-mêmes, de réfléchir sur elles et d'en parler à d'autres, soit de mettre en mots le sens qu'on croit y trouver, leurs beautés, leurs imperfections, mais à partir des impressions de chacun. Je suis d'avis que ce dernier point est la seule chose de solide dans toute discussion, c'est-à-dire son expérience de lecture. Mais s'il y a discussion et donc lecture en groupe, c'est parce qu'il est utile aussi d'écouter ce que les autres en ont retenu et se demander si on est d'accord avec cette expérience, parfois semblable et parfois différente.

Je ne suis pas contre tout exercice qui tienne compte des avis universitaires autorisés, des contemporains des auteurs et des théoriciens sociologiques, philosophiques, esthétiques ou autres. De toute façon, je ne peux pas en interdire la lecture. (En général, les interdictions me

semblent peu utiles.) D'ailleurs, j'assure tout un chacun que la grande majorité des choses que je dirai auront été pour ainsi dire contrôlées par ces autorités. Mais cela ne vient qu'après ce que j'ai lu pour moi et par moi.

Quand je dis *après*, j'emploie le terme sans doute dans le sens temporel, mais toujours dans le sens d'un appui, d'un complément de l'expérience personnelle avec l'œuvre, qui elle vient *avant*. Pour le dire bêtement, lire au sujet d'une pièce de Corneille, ou de Molière, ou de Racine, n'est pas aussi important que lire la pièce elle-même. Et mes remarques s'enracineront dans la pièce lue par moi, et non dans l'avis d'une autorité.

En somme, ici encore, je suis un partisan de Montaigne et de sa doctrine pédagogique fondamentale. Elle est déjà dite dans le titre de son livre génial : *Essais*, qui signifient *tentatives*, mais aussi *expériences*. Cette doctrine est redite entre autres dans l'essai « De l'institution des enfants », soit de l'éducation des enfants, où il écrit : « S'il embrase les opinions de Xénophon et de Platon par ses propres discours, ce ne seront plus les leurs, ce seront les siennes. Qui suit un autre, il ne suit rien. Il ne trouve rien, voire il ne cherche rien. » Tout le passage d'où sont tirées ces phrases est merveilleux. Ce qui est moins merveilleux, c'est que les ministères d'éducation, et d'abord les fonctionnaires qui les dirigent ne connaissent rien de ce texte, parce qu'ils ne l'ont jamais lu et surtout qu'ils n'ont jamais réfléchi sur ce qui est écrit là.

De toute façon, pour ceux qui veulent avoir des textes supplémentaires, j'en signalerai beaucoup à mesure que nous avancerons.

C. Fin et moyen.

Voilà donc ce que je veux faire. Mais cette activité étant humaine, elle doit avoir un but. Je pose donc une question : pourquoi faire ce que je propose ? Et, comme dans un catéchisme, j'offre une réponse. Je le fais, et j'encourage chacun à le faire, pour le plaisir. C'est la première raison. Et par première, je veux dire la plus fondamentale, celle qui doit être présente au minimum. J'ajoute que les trois auteurs au menu seraient les premiers à dire que c'est là le but premier.

J'élargis la remarque comme suit. Une œuvre d'art existe pour donner du plaisir, et les pièces de théâtre, et surtout celles de ces trois géants, sont des œuvres d'art. Donc pour les respecter quant à leur nature, il faut lire ses pièces pour le plaisir.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y aura que du plaisir. Je suis d'avis que les meilleurs plaisirs exigent de l'effort (et donc un certain désagrément), un peu comme une bonne santé physique, qui permet d'avoir beaucoup de plaisirs physiques, est fonction d'exercice physique, de nutrition adéquate et de repos pris avec discernement.

Mais j'ajoute quelque chose de plus : à mon avis, et je le signalerai souvent, ces auteurs sont comme tous les autres humains de la terre ; ils ont un point de vue sur le monde, et sur le monde humain, et sur les pulsions humaines fondamentales. Or ils ont exprimé ce point de vue dans leurs œuvres, et ils voulaient le faire, et ils voulaient affecter ceux qui verraient leurs pièces. Je suis même sûr qu'ils avaient des points de vue en gros assez semblables, mais je suis aussi bien persuadé que ces avis étaient un peu différents sur les questions essentielles de la vie. Cela ne veut pas dire que je vous invite à devenir des cornéliens, ou des *molieroux*, ou des raciniens. (Ces mots n'existent pas, ou ne signifient pas

ce que je leur fais signifier.) Mais j'annonce par là que je tenterai de saisir quel est ces points de vue, et je dirai si je suis à l'aise avec eux. Ce sera un exercice supplémentaire à celui de la lecture, disons, culturelle. (Dire « être à l'aise » avec une opinion, c'est là une façon molle et un peu malhonnête de parler de la vérité philosophique qui est tapie dans ces œuvres magnifiques.) J'ajoute que je crois que chacun devrait chercher à faire cet exercice aussi ; en tout cas, je supposerai que chacun le fait. J'ajoute enfin que je crois que cela m'a fait du bien, un bien différent du plaisir, ou un plaisir supplémentaire, plus exigeant, qui s'ajoute au plaisir esthétique, plus facile sans doute.

Cette fin, soit le plaisir esthétique et la réflexion anthropologique, dépendent d'une lecture efficace des œuvres. Il y a un mot pour dire cela qu'emploient certains universitaires. C'est la *textualité* ou *l'intratextualité*. Dit bêtement, cela consiste à laisser parler le texte lui-même, à laisser entrer les mots et ce qu'ils disent, mais en tenant compte de quelques vecteurs.

Je signale d'abord que dans le champ précis de ces rencontres, il y a au moins deux grands universitaires qui lisent en tenant compte de ces vecteurs et qui me confortent dans ce que je dirai, soit Paul Bénichou, et Geoges Forestier.

Le premier est l'auteur des *Morales du Grand Siècle*. Tout ce que le second a écrit est intéressant, et il a beaucoup écrit. Par exemple, il est responsable des éditions Pléiade de toutes les œuvres dramatiques de Racine et de Molière, il a écrit des biographies géniales de Racine et de Molière, et il a produit des textes que je considère très forts sur Corneille. (Je signale entre autres, son *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*.)

Mais, je répète donc, pour bien lire, lire comme le font ces grands universitaires, lire comme je tenterai de le faire, il faut tenir compte de divers aspects des œuvres, soit ce que j'ai appelé des vecteurs. J'en signale quelques-uns, les plus importants à mon avis. Dans chaque cas, il s'agit non seulement d'accumuler des mots et des phrases et des impressions, mais encore de les lier entre eux.

1. L'intrigue.

On pourrait appeler cela les liens entre les scènes ou entre les événements. Pour Corneille, cela rappelle le principe aristotélicien que toute pièce de théâtre (comme toute ligne physique) doit avoir un début, un milieu et une fin. Il y a des faits qui conduisent à d'autres faits, lesquels mènent à des faits qui apportent une certaine résolution. En tout cas, ne faire que lire en accumulant les faits ne suffit pas : il faut, on le fait spontanément, saisir l'ordre entre les faits. En tout cas, quand les faits se suivent sans ordre, tout lecteur (et tout spectateur) est troublé. Cela ne signifie pas, au contraire, que les liens entre les faits sont toujours tout à fait clairs. Et même une partie du plaisir que produit une pièce de théâtre provient de la surprise de faits imprévus, mais aussi de leur effet sur ce qui suit.

2. La cohérence des personnages.

On pourrait appeler cela les liens personnels. En tout cas, cet aspect tient à plusieurs données dont il faut tenir compte. Un personnage a un caractère, un défaut, une qualité, une caractéristique déterminante ; un homme est un jaloux, ou un pessimiste, une femme est séduisante ou énergique, un autre est un homme de pouvoir, alors qu'une autre est manipulatrice. Or ce caractère doit se percevoir d'un bout à l'autre de la pièce. Mais ces pulsions de base peuvent évoluer, voire changer

du tout au tout, mais pour le percevoir, il faut saisir les manifestations de cette passion et les occasions qui l'ont fait se transformer. De plus, et c'est pour ainsi dire un lien entre ce vecteur et le précédent, les personnages interagissent, et pour bien lire, il faut être sensible à ces moments, par exemple quand l'amante jalouse est manipulée par une autre, sa rivale, qui est rusée.

3. Les dimensions de la vie.

On pourrait appeler cela les liens intrapersonnels. (Oui, oui, le mot existe, et peut-être même la chose.) En tout cas, et pour reprendre une remarque constante de Xénophon, une vie humaine est faite de pensées, de mots et d'actions, et un homme honorable (un *kaloskagathos*) pense de façon admirable, parle de façon admirable et agit de façon admirable ; voilà pourquoi, le pieux Xénophon et son non moins pieux Socrate disent qu'il faut croire que les dieux savent ce que les hommes pensent, ce qu'ils disent et ce qu'ils font. En tout cas, le lecteur et le spectateur doivent tenir compte de ces trois dimensions des personnages. Or, chez les trois dramaturges dont il faut lire les pièces, il est remarquable à quel point on ment (on ne dit le contraire de ce qu'on pense et de ce qu'on fait ou qu'on fera), à quel point la litote est importante (les personnages en disent peu ou trouvent des mots obscurs pour dire ce qui arrive ou arrivera) et comment les opinions de quelqu'un peuvent évoluer de façon à changer ce qu'ils disent et font ou en raison de ce qui leur arrive ou de ce qu'on leur dit. En somme, pour bien lire une pièce de Corneille, de Molière et de Racine, il faut à tout moment comparer, c'est-à-dire lier ou tenter de lier, les pensées, les paroles et les actes des personnages.

Voilà pour l'essentiel, soit la matière, la manière et la fin de ces rencontres.

Mais la lecture des œuvres devient plus adéquate quand on tient compte d'autres vecteurs, qui portent d'autres noms universitaires, que je chope et que j'explique.

D. Les lectures complémentaires.

a. L'extratextualité.

Pour comprendre le texte (celui qu'on a lu ou celui qu'on voit sur scène avec les gestes et le ton qui l'accompagnent), il est utile de connaître d'autres faits qui n'appartiennent pas au texte, mais qui sont hors (*extra*) du texte. Mais il y a diverses figures de l'extratextualité.

Car ces faits appartiennent par exemple à l'histoire (politique, mais aussi technique de l'époque), soit aux événements qu'ont connus les auteurs et les spectateurs. De plus, parmi ces faits, il y a sans aucun doute les faits de la vie des auteurs, soit leur biographie. Ainsi sans dire que les auteurs sont de purs et simples produits de leur époque, de leur classe ou de la foi religieuse dans laquelle ils sont nés, il est utile de savoir que les trois grands dramaturges sont des Français vivant sous un roi qu'ils respectent, voire admirent, qu'ils ne sont pas des aristocrates et encore moins des personnes à sang royal, et qu'ils sont des chrétiens et de catholiques de naissance. Mais leur biographie les distinguent aussi sont des bourgeois de Rouen ou de Paris, ils sont membres solides de leur *tribu* familiale, ou des orphelins plus ou moins bouleversés par la disparition leurs père et mère. En revanche, quelqu'un qui réduit un auteur à sa biographie ne tient pas compte d'un fait biographique incontournable de la vie de Corneille, de Molière et de Racine : de différentes façons, et selon différents aspects,

chacun des trois prétend s'être libéré de certains préjugés de son époque.

Mais il est utile aussi (soit cela aide à recevoir comme il faut les mots des pièces) de connaître la musique et la peinture de l'époque. Cela, cette figure de l'extratextualité, est d'autant plus important que dans certains cas, la musique, voire la danse a fait partie de la production théâtrale comme telle. Je signale par exemple que Forestier tire beaucoup de remarques intéressantes sur Racine du fait d'analyser l'image frontispice de la première édition des pièces de Racine.

Mais je tiens à rappeler que l'extratextualité (la lecture des faits extratextuels) est au service de la textualité ou de l'intratextualité. C'est du moins ce que je crois vrai, et c'est pourquoi je suis intéressé par ces faits *secondaires*.

b. L'intertextualité.

C'est un fait sûr, historique si l'on veut, que les œuvres à lire ont été écrites en même temps que d'autres, et aussi après d'autres œuvres ; il est évident aussi que le théâtre classique français a été suivi du théâtre romantique, par exemple, et que les romantiques cherchaient à faire du théâtre autrement, et donc en tenant compte du théâtre classique. Ces autres œuvres, comme le prétendent bien des lecteurs, aident à comprendre ce qu'on lit.

Pour illustrer le principe, je souligne quelques textes qui pourraient intéresser un lecteur de Corneille, de Molière et de Racine. Je pense par exemple à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman foisonnant et populaire, écrit un peu avant la première pièce de Corneille. Je pense aux *Maximes* de La Rochefoucauld, mais aussi à la *Princesse de Clèves* de son amie, madame de LaFayette. Mais je

pense aussi à des œuvres venues de la Renaissance, comme les *Essais* de Montaigne, mais aussi les grands textes de Machiavel.

Deuxième rencontre

le jeudi 12 janvier 2023

Reprise.

Lundi, j'ai présenté la matière, la manière et la fin de ces rencontres. De plus, j'ai commencé à aborder certains aspects des exercices de lecture et de discussion à venir, soit la textualité, l'intratextualité, l'extratextualité et l'intertextualité. (Ces mots, plus ou moins connus, appartiennent au vocabulaire des interprètes officiels des œuvres littéraires.) Aujourd'hui, je terminerai cette seconde section avec deux dernières remarques sur la lecture comme je l'entends, et ses dimensions ou vecteurs ; j'utiliserai deux autres termes (un qui vient de moi, et qui est un peu comique [*pluritextualité*] et un autre qui est on ne peut plus sérieux et universitaire [*herméneutique*]). À la fin, je parlerai de deux groupes de personnes avec lesquels Corneille, Molière et Racine ont eu fort à faire, soit les esthètes et les chrétiens pieux.

Mais avant cela, y a-t-il des questions, ou des objections ou des commentaires sur ce que j'ai proposé lundi ?

c. Pluritextualité.

Pour comprendre le mieux possible, les pièces de théâtre à l'ordre du jour, il s'agit de lire un texte en tenant compte non seulement d'autres textes d'autres auteurs (ce qu'on appelle l'intertextualité), mais encore d'autres textes du même auteur, et donc de lire pour ainsi dire en allant d'une œuvre à l'autre.

Dans le cas de Corneille, les exemples sont assez nombreux, mais j'en prends un pour illustrer. Après le

succès gigantesque et historique du *Cid*, Pierre Corneille écrit et fait jouer quatre tragédies dites romaines : *Horace* (1640), *Cinna* (1641), *Polyeucte* (1641) et *Pompée* ou *La Mort de Pompée* (1643). Or ces pièces ont comme sujet non seulement le monde romain, mais même des moments cruciaux de ce qu'on appelle la civilisation romaine : l'établissement de la république aristocratique sous un roi, le passage de la république à l'empire, la stabilisation de l'empire, le passage du paganisme impérial au christianisme impérial. Quand on sait que la question de Rome et de sa grandeur était une sorte de lieu commun de la réflexion politique et philosophique de cette époque (et au fond de toutes les époques pour ce qui est de l'Occident), on peut supposer que Corneille veut qu'on réfléchisse d'une pièce à l'autre sur le même thème, soit la politique telle que révélée par l'exemple de Rome. Pour ce qui est de l'importance de cette question, on peut se rappeler les *Discours sur Tite-Live* de Machiavel qui précède les pièces de Corneille et les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu, qui continuent cet exercice de réflexion.

On peut donner d'autres exemples de pièces différentes d'un même auteur qui s'éclairent ou se complètent les unes les autres. Ainsi Molière s'est établi comme dramaturge et comme personnalité parisienne choyée par le roi Louis XIV, d'abord à la suite du succès de *L'École des maris* (1661), puis de *L'École des femmes* (1662), qui est suivie par la *Critique de l'École des femmes* (1663), et enfin par *l'Impromptu de Versailles* (1663). Le lien entre les trois premières pièces est évident. Mais, et cela est moins clair, la quatrième pièce appartient à ce trio.

Le si court *Impromptu* est une des choses les plus étonnantes jamais écrites. Molière a écrit une pièce au

sujet de l'écriture et de la préparation d'une pièce. On y voit Molière qui joue Molière, Catherine Bédart qui joue elle-même et Marquise aussi, ainsi que plusieurs autres comédiens du théâtre du Marais ; le roi Louis XIV leur a commandé une pièce ; les comédiens joués par les comédiens sont derrière un rideau à Versailles, alors qu'on peut supposer que la cour du roi de France est derrière ce rideau et ne voit rien de ce qui se passe, alors que dans les faits le roi et les courtisans sont devant le rideau et dans la salle et voit tout ce qui se passe. Or Molière essaie de contrôler ses comédiens, panique au sujet de la pièce dont il n'a pas écrit le texte et se moque des comédiens des autres troupes rivales qui lui causent des problèmes à cause du succès qu'il a connu avec ses pièces précédentes. Or à la fin de *l'Impromptu*, un serviteur (il faut s'imaginer que c'est bel et bien un serviteur de Louis XIV qui joue lui-même), annonce que le roi a compris les difficultés qu'a Molière et par amabilité il annule la commande. On a donc une pièce de théâtre qui représente comment on prépare une pièce de théâtre, mais qui s'annule elle-même au moment où elle prend fin. Je ne connais aucune autre pièce de théâtre qui soit aussi fine, aussi complexe et qui porte de façon aussi comique sur l'art du théâtre. C'est donc une œuvre étonnante et magnifique, mais on ne peut la comprendre qu'à la lumière des trois précédentes.

Je donne vite fait un dernier exemple, cette fois tiré de l'œuvre de Racine. Après plus de dix ans de silence, Racine écrit coup sur coup deux pièces de théâtre : *Esther* (1689) et *Athalie* (1691). Or ces pièces sont au sujet de reines bibliques, une héroïne pieuse et une mécréante tyrannique ; elles ont été écrites à la demande de la seconde épouse de Louis XIV ; elles ont été jouées par les élèves d'une institution pédagogique créée par madame de Maintenon. Ces deux pièces gagnent à être lues en pensant chaque fois à l'autre. Et cela est d'autant

plus utile qu'elle met le lecteur devant la question de la tension entre la religion et l'art, entre la popularité du théâtre en particulier et les condamnations religieuses de cet art en particulier. En raison de l'importance de ce thème, j'y reviendrai tantôt.

La question de l'herméneutique.

Mais je reviens d'abord sur l'ensemble de ces remarques en ajoutant un autre mot, qui dit d'une autre façon ce qui est en jeu dans ses remarque préliminaires, soit le mot *herméneutique*.

Il remonte sans aucun doute à Aristote. Il y a un traité logique de ce dernier qui porte le titre *Péri herménéias*, qu'on peut traduire, et qu'on traduit souvent, par *De l'interprétation*. Aristote y analyse la phrase, ou la partie principale du raisonnement. Mais au fond, il touche à la question de la vérité ou du sens qu'on tire d'une affirmation faite par un autre ou qu'on formule soi-même ; il examine les caractéristiques de toute affirmation quelle qu'elle soit. L'herméneutique, discipline universitaire omniprésente depuis cinquante ans, est liée à l'épistémologie, qui est tout aussi dominante. Mais les deux ont des racines de la logique et la métaphysique aristotéliciennes.

En revanche, on peut dire que cette question est au cœur de la lecture des phrases dont sont constituées les pièces de théâtre de Corneille, de Molière et de Racine, et on doit ajouter que c'est pour ainsi dire évident, ou que c'est une réaction de bon sens : on prend plaisir en lisant une pièce ou en assistant à sa mise en scène ; mais si l'œuvre est forte, tous les spectateurs, et les lecteurs, parlent ensuite du sens de ce qui a été vu ou lu. Ce qui ne veut pas dire que les interprétations sont unanimes, au contraire. En tout cas, employer des mots comme

textualité, intertextualité et *extratextualité*, c'est parler d'herméneutique et même d'épistémologie.

Mais aujourd'hui, cette expression, *herméneutique*, a pris un sens, disons, plus académique. Il y a évidemment une page de Wikipédia qui y est consacrée et qui peut servir d'introduction ou de rappel du sens de ce terme, et surtout de son sens aujourd'hui. Je laisse chacun y aller et la lire.

Mais je tiens à rappeler au moins deux sources de ce terme contemporain, soit Nietzsche et Heidegger. L'un et l'autre suggèrent que l'interprétation est le produit de celui qui reçoit l'information ; l'interprétation dépend donc de la « décision » de celui qui organise l'information qu'il possède par ailleurs.

Un des passages les plus beaux de cette théorie se trouve ici, soit dans la première partie de *Par-delà Bien et Mal*.

22.

Qu'on me pardonne mes habitudes de vieux philologue, si je ne puis renoncer au malin plaisir de mettre le doigt sur les interprétations erronées. Mais ce « mécanisme des lois dans la nature », dont vous autres physiciens vous parlez avec tant d'orgueil, comme si..., ce mécanisme ne subsiste que grâce à votre art d'interpréter, grâce à votre mauvaise « philologie », — ce n'est pas un état de fait, ce n'est pas un « texte », ce n'est, au contraire, qu'un arrangement naïvement humanitaire, une entorse faites au sens, par quoi vous allez au-devant des instincts démocratiques de l'âme moderne ! « Partout égalité devant la loi, — en cela la nature ne s'en tire pas à meilleur compte que nous. » Plaisante pensée de derrière la tête, où se cache encore une fois l'inimitié populacière qui en veut à tout ce qui

est privilégié et souverain ! Mais c'est aussi un second athéisme plus délié. « *Ni dieu, ni maître* » — vous aussi, vous voulez qu'il en soit ainsi, et c'est pourquoi vous vous écriez : « Vivent les lois de la nature ! » — n'est-ce pas ? Mais, je le répète, c'est là de l'interprétation, et non du texte. Il pourrait venir quelqu'un qui, avec des intentions contraires et un art d'interprétation différent, s'entendrait justement à lire, dans la même nature et en regard des mêmes phénomènes, la réalisation tyrannique et implacable des prétentions à la puissance, — il pourrait venir un interprète qui mettrait devant vos yeux le caractère général et absolu de toute « volonté de puissance », au point que chaque mot, même le mot « tyrannie », finit par paraître inutilisable, étant une métaphore adoucissante et trop faible, — trop humaine ; un interprète qui affirmerait enfin de cet univers, et malgré tout, ce que vous affirmez vous-même, c'est-à-dire que son cours est « nécessaire » et « évaluable », non pas parce que des lois y dominent, mais parce que les lois y font absolument défaut et que chaque puissance, à chaque moment, tire sa dernière conséquence. Admettons que cela aussi ne soit qu'une interprétation — je connais assez votre zèle pour savoir que vous me ferez cette objection eh bien ! — tant mieux ! —

Ceux qui voudraient avoir un passage équivalent chez Heidegger pourraient aller au paragraphe 43 de *Sein und Zeit* (*Être et Temps*). On y trouve des passages délicieux et on ne peut plus allemands comme celui-ci.

« *La réalité*, dans l'ordre des connexions ontologiques de dérivation et dans celui d'une mise en lumière catégoriale et existentielle possible, doit être rapportée au phénomène du souci. Mais que la réalité se fonde ontologiquement dans l'être du *Dasein*, cela ne peut pas vouloir dire que du réel ne pourrait être comme ce qu'il

est en lui-même qu'à condition que et aussi longtemps que le *Dasein* existe.

Cela dit, c'est seulement aussi longtemps que le *Dasein* est, autrement dit aussi longtemps qu'est la possibilité ontique de la compréhension d'être, qu'« il y a » de l'être. Si le *Dasein* n'existe pas, alors l'« indépendance », alors l'« en-soi » n'« est » pas non plus : il n'est ni compréhensible, ni incompréhensible. Alors l'étant intramondain n'est pas à son tour découvrable, ni ne peut se trouver dans le retrait. Alors l'on ne peut ni dire que l'étant est, ni qu'il n'est pas. Mais maintenant qu'est la compréhension de l'être et avec elle la compréhension de l'être-sous-la-main, il peut parfaitement être dit qu'alors l'étant continuera d'être. »

Je tiens à ajouter que si je comprends bien l'herméneutique qui s'inspire de Nietzsche et de Heidegger, je ne comprends pas comment on peut y adhérer sans se contredire et sans rendre impossible toute conversation au sujet d'un texte lu. C'est le vieux problème signalé par Aristote dans le quatrième livre de la *Métaphysique* quand il défend le principe de contradiction, ou de non-contradiction, contre l'attaque des sophistes. Mais je me perds, et vous perds, en plongeant dans l'épistémologie, et donc la philosophie, alors que le but est de lire de grandes pièces de théâtre.

Je passe aux deux derniers thèmes qui me semblent importants à signaler avant d'entreprendre les exercices que je propose.

Deux groupes régulateurs.

Sauf exception, les pièces à lire sont précédées de lettres dédicatoires et de texte explicatifs ou justificatifs. Souvent, les deux viennent ensemble. On serait tenté de

sauter ces textes. Soit dit en passant, le mot technique pour ces pages est *paratextes*, soit les textes à côté du texte principal. Or j'ai prétendu que le mot d'ordre de ces rencontres est « Textualité d'abord ». (Cela rappelle peut-être le slogan de Husserl « Les choses d'abord. »)

Malgré cela, je tiens à ce que les paratextes fassent partie de la tâche de cette lecture. D'abord, parce que ce phénomène est trop régulier et trop étrange pour être mis de côté. Et surtout parce que ces textes sont les témoins presque directs des premiers spectateurs et des premiers lecteurs des œuvres à lire. Pour le dire autrement, on y découvre que certaines personnes qui ont vu lesdites pièces ont été blessées ou ont été irritées par le spectacle et qu'ils ont travaillé à nuire aux auteurs. Par exemple, les médecins, suggère Molière une fois, lui en veulent parce qu'il s'est moqué d'eux. Et on comprend qu'ils puissent vouloir lui nuire quand on note le nombre de pièces qui parlent de médecine et qui se moquent à la fois du pouvoir des médecins et de la soumission des êtres humains à la médecine. Soit dit en passant, je signale, avec Forestier, que chez Molière, la médecine est souvent une image de la religion, et les médecins des prêtres, et les patients ou malades imaginaires des pieux qui sont arnaqués par les religieux véreux.

En tout cas, il y a deux groupes de lecteurs/spectateurs de Corneille, de Molière et de Racine qui se sont montrés plus susceptibles que les autres : les critiques esthétiques et les critiques éthiques, alors que les uns et les autres se sont attaqués aux plus grandes pièces de la dramaturgie française et qui ont été attaqués en retour par les plus grands dramaturges français. Je les appelle les contrôleurs.

Les contrôleurs éthiques.

Les premiers traitent de la moralité, de l'immoralité ou de l'amoralité des pièces de théâtre. Ce sont surtout des gens pieux. Mais je rappelle que bien avant les chrétiens du grand siècle, Platon a prétendu que le théâtre (et l'art) était problématique et méritait d'être censuré ; j'ajoute que cent ans après ceux-là, Rousseau a prétendu la même chose dans plusieurs textes, entre autres dans un livre magnifique qui s'appelle la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*.

Mais comme toujours, la chose est plus compliquée qu'elle apparaît à première vue. Car chez les gens religieux du dix-septième siècle, il y en a des chrétiens qui défendent le théâtre. Ainsi les Jésuites français sont les partisans du théâtre : la pratique du théâtre faisait partie du régime pédagogique qu'ils pratiquaient partout en France. Il y a aussi eu un livre d'un dénommé Francesco Caffaro, un théatin, qui a fait du bruit, soit *Lettre d'un théologien en faveur des spectacles*. Et ces gens étaient pour ainsi dire soutenus par bien des chrétiens ordinaires, ou sociologiques, qui aimaient le théâtre, y allaient et faisaient leurs pâques.

Mais il y avait des chrétiens bien en vue et de grande autorité qui se sont attaqués à la pratique du théâtre au nom des principes du christianisme ; c'étaient, disons, des chrétiens sévères. Parmi eux, il y avait Bossuet, qui a développé ses idées dans les *Maximes et Réflexions sur la comédie*. Bossuet, faut-il l'ajouter, est un chrétien fort influent. Pour ne donner qu'un exemple de son pouvoir, le second mariage de Louis XIV, son mariage secret avec madame de Maintenon, une femme qui n'est pas du tout de sang royal, mais qui est une très bonne chrétienne, est en grande partie, le résultat de l'influence de Bossuet.

Puis, il y a les chrétiens peut-être les plus intéressants de l'époque, qu'on pourrait appeler les *extrasévères*, soit les jansénistes. Cette seconde opposition est importante, sans doute parce que les jansénistes sont des chrétiens qui permettent de comprendre le christianisme pour ainsi dire sous sa forme la plus pure, ou la religion sous sa forme intransigeante. Ce qui est toujours un bien, me semble-t-il. Mais cela est surtout intéressant dans le cas de Racine parce que ce dernier a été éduqué dans les écoles de Port-Royal, parce qu'il a été aimé par bien des gens de Port-Royal et qu'il les a aimés en retour, et parce qu'il a écrit une histoire de Port-Royal qui est très sympathique à l'institution, alors qu'il était au service du roi Louis XIV en tant qu'historiographe, un Louis XIV qui s'est attaqué sauvagement aux lieux et aux personnes de Port-Royal. Il n'en reste pas moins que pendant qu'il était un dramaturge actif, Racine s'est attaqué, souvent méchamment à ses maîtres de Port-Royal. Ce qui est au moins intéressant.

Les contrôleurs esthétiques.

La popularité du théâtre à cette époque en France, phénomène étonnant dont parlait Jean hier, a eu un autre effet important. S'il y a eu des contrôleurs éthiques qui ont voulu limiter, voire interdire, le théâtre, il y en a eu d'autres qui ont voulu le légiférer sur le plan de l'art, soit proposer des règles qui permettraient de distinguer entre une bonne pièce (celle qui suit les règles) et une mauvaise pièce (celle qui ne les suit pas) et surtout qui leur permettraient d'en devenir les maîtres, du moins dans les salons.

(Je ne peux pas m'empêcher de dire que selon mon expérience, ceux qui ne savent pas enseigner deviennent des experts en pédagogie et disent aux professeurs

comment ils devraient. Mais je m'arrête tout de suite parce que je suis mesquin.)

Il faut comprendre au moins deux choses : l'apparition des théoriciens du théâtre n'est pas un phénomène nouveau, soit quelque chose de propre au dix-septième siècle. Il y a au moins un signe de cela : le débat français de cette époque se fait autour de deux textes anciens : *La Poétique* d'Aristote et *l'Épître aux Pisons* ou *l'Art poétique* d'Ovide. Les contrôleurs experts prétendaient d'ordinaire que ces deux textes permettaient d'établir les règles naturelles du théâtre et de la poésie ; il va presque sans dire que chacun avait sa version de ces règles naturelles, que le respect des règles ne *causait* pas le succès populaire et que le mépris de ces règles ne *causait* pas l'échec.

Je ne prétendrai pas régler le problème de fond. Pour ma part, je me répète, je suis intéressé par les pièces elles-mêmes. Mais je vois bien que Corneille, Molière et Racine ont eu à défendre leurs pièces contre ces critiques et qu'ils se sont efforcés à faire taire les contrôleurs en se pliant à leurs règles. Aussi, je crois qu'il est utile de connaître en gros ces règles.

Il faut saisir d'abord que ces règles ont une autre base que les précédentes. Examiner et juger le théâtre et les pièces de théâtre et les dramaturges à partir de la morale n'est pas la même chose que juger à partir des règles esthétiques. Certes, il y a un certain recoupement, comme dans la première règle, celle de la bienséance. Mais au fond, la règle de la bienséance prétend que si on ne la respecte pas, la pièce de théâtre réussira moins à atteindre son but en tant qu'œuvre d'art. Il n'est pas question de respecter la morale comme telle, mais la morale est quand même en jeu.

La bienséance.

La règle de la bienséance est donc un peu une règle morale. Au fond, on prétend que certaines choses ne devraient être présentées sur la scène parce qu'elles choquent, parce qu'elles troublent moralement, ou du moins la sensibilité morale, au point où le plaisir disparaît ou est diminué. On devine que la représentation de la violence (tuer quelqu'un) ou de la sexualité (embrasser quelqu'un) et l'usage de mots grossiers (*cul, con, queue* et autres) ont pu être jugés malséants. Et c'est sans aucun doute le cas pour le théâtre français classique. Je tiens à ajouter que par exemple dans *Les Femmes savantes*, Molière glisse ces mots dans son texte, sans aucun doute pour faire rire les spectateurs et irriter les critiques et que Corneille surtout au début de sa carrière était bien audacieux sur ce plan.

Évidemment, le théâtre raconte et représente des actions violentes et la passion amoureuse : pour devenir le roi à place du roi, il faut le tuer ; quand un homme aime une femme ou vice versa, l'enjeu est tôt ou tard de faire l'amour, en faisant usage des parties du corps dont on ne peut pas parler. Et donc il faut en parler ou en faire parler ses personnages. Mais la règle de bienséance, du « comme il faut » exigeait par ailleurs qu'on ne représente pas ces choses sur scène, mais que quand on en parlait, on en parle avec des mots choisis ou allusifs.

J'ajoute tout de suite qu'il y avait des différences entre les exigences de cette règle au début et à la fin de l'époque suprême du théâtre français, ou entre l'ère rococo et l'ère proprement classique. (On ferait bien de réfléchir là-dessus et d'examiner ces deux mots, et Wikipédia peut servir comme toujours de porte d'entrée.) En tout cas, quiconque lit les premières pièces de Corneille et les compare aux dernières perçoit bien une

différence de *bienséance*. De plus, sur ce plan, la comédie était en gros plus audacieuse que la tragédie. Il est même intéressant de noter comment Corneille, par exemple, a récrit certaines scènes pour faire conformer le texte publié aux règles de bienséance qui n'étaient pas suivies sur scène.

On peut sans doute parler de censure ou de moralisme, mais je tiens à répéter que cette règle est en principe distincte de la morale ou de l'éthique. Et je passe à une autre règle, qui causait elle aussi des problèmes aux auteurs, mais aux tragédiens surtout.

La vraisemblance.

Une pièce de théâtre pouvait être jugée plus ou moins vraisemblante. Il ne s'agit pas tout à fait de la vérité, mais de la ressemblance à la vérité, comme dit le mot. En somme, une pièce de théâtre ne devait pas trop heurter ou devait se conformer à ce qu'on imaginait vrai ou possible. Or cette règle avait divers aspects et même divers sens.

Par exemple, comme je l'ai déjà dit, c'était mal faire que d'écrire une pièce où le personnage principal changeait de caractère (au début de la pièce, il est un vieux bougon ou elle est une femme craintive) pour amener une conclusion et enlever les problèmes qui existaient et qu'ils causaient au début. Mais il fallait quand même que quelque chose change, que les personnages, ou certains personnages, évoluent pour qu'il y ait résolution. Et voilà qu'on prétendait qu'il fallait que cette transformation, si elle avait lieu, soit vraisemblante, ou conforme à ce qu'on imaginait possible à un être humain. Voilà une première exigence de cette règle.

Je donne un autre exemple. Parfois, on proposait comme récit un fait historique. La règle de la bienséance exigeait

que le récit respecte, au moins en gros, le fait proposé. Mais on devine tout de suite qu'il y avait beaucoup de détails historiques qui étaient inutiles ou contraires à ce que du drame. La règle de la vraisemblance proposait que le dramaturge tienne compte de ce que les gens savaient ou croyaient savoir du fait. On s'imagine que les dramaturges faisaient tout ce qu'il pouvait pour déjouer les interprétations sévères de cette règle.

Mais que faire quand le récit ne porte pas sur un fait historique, mais sur une légende française ou sur un mythe grec ou sur une autre pièce créée autrefois, soit sur des *récits* qui n'ont aucun fondement dans la réalité. (Je pense entre autres aux *Plaideurs* de Racine, qui présente une cour de justice où on juge des chiens.) La règle exigeait alors qu'on ne change pas ou pas trop ce que les sources proposaient.

On saisit tout de suite que ce qui est vraisemblable pour l'un l'est moins pour un autre. L'important est de saisir que cette règle causait des soucis aux auteurs.

J'en arrive à trois règles qui sont peut-être mieux connues, soit les règles d'unité. (On pourrait prétendre que les deux premières règles sont déjà des règles d'unité, soit d'unité avec la sensibilité et l'opinion communes.)

L'unité d'action.

La pièce de théâtre doit être une. Ce qui veut dire que même s'il y a plusieurs personnages, même s'il y a plusieurs actes, même si chaque acte comporte plusieurs scènes, on ne raconte au fond qu'une histoire. Cela implique que s'il y a des histoires secondaires qui concernent des personnages secondaires, il faut que cela contribue à l'action principale.

De plus, pour respecter l'unité ou la rendre claire, il faut que la pièce bascule à un moment donné, souvent au centre, soit à l'acte trois, et que l'action prenne fin bel et bien dans le dernier acte.

Je signale qu'en gros Corneille produit, et est fier de produire, des pièces bourrées d'actions et d'événements et de surprises. À l'autre extrême, Racine, pourrait-on dire, est capable d'écrire des pièces où il ne se passe rien. Quand je parle ainsi, et j'exagère, je pense par exemple à *Bérénice*, où la situation ne change presque pas entre le début et la fin de la pièce ; la situation est impossible et douloureuse au début, et l'est encore à la fin, mais on la comprend un peu mieux parce qu'on en a beaucoup parlé sans pouvoir faire grand-chose.

L'unité de lieu.

L'action, une, doit avoir lieu à la même place. Évidemment, le mot *place* peut dire un lieu qui est plus ou moins grand. On peut dire qu'en gros, Corneille est celui qui respecte le moins cette règle et que Racine est celui qui le fait le mieux. Chez Racine, il y a même des pièces où tout se passe dans une seule pièce d'un seul édifice.

L'unité de temps.

L'action, une, doit avoir lieu dans un temps bien délimité et aussi court que possible. En gros, cela veut dire de un récit qui décrit des événements qui ont lieu entre de vingt-quatre à trente-six heures. Encore une fois, cela est problématique, et un auteur comme Corneille, qui offre des pièces souvent pleines d'action et de revirements, a fort à faire pour faire entrer tout cela dans cette limite. On pourrait le dire comme suit : à force de multiplier les événements, les actions, et les personnages, Corneille pêche contre la vraisemblance.

Voilà donc en gros du moins pour la question si importante alors, et si peu importante pour nous, soit celles des règles.

J'enverrai quelques remarques par courriel sur l'alexandrin : il est possible que certains ne connaissent pas grand-chose de cet aspect, le plus voyant, des règles du théâtre classique français. À mon sens, c'est moins important, et surtout sans doute plusieurs savent déjà tout ce qu'il faut pour bien lire. Mais ces quelques pages pourraient aider.

Le contenu d'une semaine de rencontres.

Dans un premier temps, je propose le processus suivant.

Lire une pièce par semaine.

Consacrer la première heure, celle du lundi, aux paratextes et aux deux premiers actes.

Consacrer la seconde heure, celle du jeudi, aux actes trois à cinq.

De ma part, proposer au début de chaque heure, une première remarque de cinq minutes dans l'espoir de stimuler les remarques subséquentes et faire démarrer la discussion.

De ma part toujours, tenter de distribuer la parole honnêtement, et surtout peut-être en donnant à chacun, s'il le veut, l'occasion de dire quelque chose.

Troisième rencontre

le lundi 16 janvier 2023

Ce qui a été fait, ce qu'il faut faire.

La semaine dernière, j'ai proposé ce qu'on pourrait appeler les balises des rencontres à venir.

Cette semaine, il s'agit de lire *Mélite* et d'en discuter. Cela se fera en deux coups, le lundi, aujourd'hui, et le jeudi. Chaque fois, je proposerai une première remarque courte pour ensuite gérer la discussion et y participer.

Aujourd'hui donc, la rencontre porte sur les paratextes de la première pièce de Corneille, une comédie, et les deux premiers actes.

Première remarque : la bio-bibliographie.

Voici les dates de la naissance et de la mort de Corneille. 1606 – 1684. C'est un homme du Grand Siècle, donc du Siècle de Louis XIV. Mais pour mieux dire, il faudrait dire qu'il est un homme de l'époque de Louis XIII qui a vécu sous Louis XIV.

Ses première et dernière pièces sont *Mélite*, prétend-on, en 1625, mais jouée 1629 d'abord à Rouen, mais ensuite à Paris, et *Suréna*, écrite et jouée en 1674. Donc, il a vécu 45 comme dramaturge, de 23 ans à 68 ans. On peut dire qu'il est le modèle, ou l'exemple, ou l'exemplaire, de l'homme de théâtre ; il est la référence pour Molière et Racine. Il est une sorte de Socrate (poster-boy, tête d'affiche, figure emblématique) du théâtre français.

Il est un bourgeois de Rouen, et non pas un homme de cour ; il est un Parisien par adoption et donc une sorte de provincial hors de son milieu. En cela, il est bien différent de Molière et de Racine, des Parisiens à l'aise dans la cour de Louis XIV. Il y a un abîme entre un membre de l'aristocratie et de la famille royale et un Molière ou un Racine, mais les deux sont quand même des familiers du roi. En tout cas, Corneille n'a pas vécu comme Racine, ni comme Molière, mais il n'y a aucune indication qu'il cherchait à vivre ainsi.

Sauf exception, il a publié ses pièces, au moins sous trois fois : une à une à mesure qu'elles devenaient propriété *commune*, dans une première édition complète, puis dans une édition finale. Comme Molière et Racine, il était préoccupé de l'argent qu'il pouvait faire par son art et ses œuvres d'art. Il était un artiste entrepreneur. Mais il n'a pas suivi le chemin des deux autres : ceux-là sont pour ainsi dire subventionnés par la bourse du roi.

Corneille n'est pas seulement un dramaturge, pas seulement un auteur comique, pas seulement un auteur tragique. Il est un artiste de la parole. Certes, il a produit et réussi dans le genre comique (10 pièces), tragique (20 pièces), une comédie à machines, deux comédies héroïques, deux tragédies chrétiennes. Mais il y a au moins deux indications de son habileté poétique extra-dramatique, d'abord son *Imitation de Jésus-Christ* : publiée de 1651-1659, elle fait dans les 400 pages dans l'édition de la Pléiade. Il l'a écrite alors qu'il avait quitté le théâtre, au moins tentativement.

Puis, il y a eu l'*Office de la sainte Vierge*. Publiée en 1670, cette œuvre de 240 pages, paraît l'année de son échec retentissant, *Tite et Bérénice*.

Discussion.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Mélie* – Notes de lecture ».

Quatrième rencontre

le jeudi 19 janvier 2023

Ce qui a été fait.

La rencontre de lundi devait porter sur les paratextes et les deux premiers actes. Comme le deuxième acte n'a pas été pour ainsi dire abordé, il est à l'ordre du jour de cette rencontre, avec ensuite les actes trois à cinq.

Première remarque.

René a signalé les prénoms des personnages de la pièce. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils sont souvent bizarres : il n'y a pas de Pierre, de Paul ou de Marie ou de Louise, mais des Mélite, des Lysis et des Philandre. René a souligné que beaucoup de ces prénoms ont une étymologie grecque plus ou moins explicite. Il a raison.

Mais je tiens à signaler qu'il y a un nombre disproportionné de noms (quelle qu'en soit l'étymologie) qui se trouvent dans les romans de l'époque. Je signale en particulier et encore une fois, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Pour *Mélite*, il y a au moins Cloris, Tircis et Philandre qui se trouvent aussi dans ce roman connu de tous ; pour la pièce suivante *Clitandre*, on a Alcandre, Rosidor et Cléon ; enfin, et c'est le dernier exemple que je propose, pour *La Veuve*, on a droit à Alcidor, Clarice, Chrysante, Doris et Polimas.

Pourquoi ce détail serait-il important ? Cela indique que pour les personnages qu'il invente, Corneille propose des

noms qui sont dans son souvenir et dans son imagination à partir d'une autre œuvre littéraire. J'ajoute que si on lit cette œuvre, on se rend compte que le thème des comédies de Corneille, soit le monde de l'amour, avec les sous-thème, la jalousie, l'instabilité des sentiments, les douleurs, les violences et l'amitié, a déjà été traité par d'autres. Surtout peut-être, il me semble que le traitement qu'en propose Corneille est plus réaliste en deux sens du terme : sa pièce n'est pas une pastorale, puisqu'il représente le monde bourgeois contemporain qu'il connaît et que connaissent ses spectateurs ; de plus, il propose quelque chose, un monde, me semble-t-il, plus sombre que celui des pastorales, en ce qui a trait aux motivations et aux comportements humains. J'ajoute que la pastorale permet, voire exige, une écriture pour ainsi dire désorganisée, ou en poupées russes ; tout au contraire, les pièces de Corneille sont des *machines infernales* qui fonctionnent au quart de tour. Et d'ailleurs, il est fier de cet aspect de son écriture : l'intrigue, l'intrication, l'organisation du suspense... voilà pour lui un des plaisirs du théâtre. Peut-être pas l'unité de lieu et de temps, comme le veulent les théoriciens, mais l'unité d'action.

Mais comme toujours, pour évaluer ces observations, il faudrait lire un peu, au moins quelques pages, de cet énorme livre d'Honoré d'Urfé. Heureusement, il est facile et plaisant à lire surtout quand on a droit à une modernisation, comme sur le site de l'université Tufts.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Mélite* – Notes de lecture ».

Cinquième rencontre

le lundi 23 janvier 2023

Ce qui a été fait, ce qui se fera.

Les rencontres de la semaine dernière ont porté sur la pièce *Mélite*, une pièce comique, comme l'indique Corneille sur la page de titre de la première publication.

Les deux rencontres de cette semaine porteront sur *Clitandre*, que Corneille a appelé d'abord une tragi-comédie, puis une tragédie.

Comme la semaine passée, je tenterai de diviser le temps pour couvrir l'ensemble des textes à lire. J'espère qu'aujourd'hui, les paratextes (il y en a quatre) seront examinés et commentés pendant les premières vingt minutes, ce qui laissera quarante minutes pour les deux premiers actes. Les trois derniers actes seront alors examinés lors de la rencontre de jeudi.

Première remarque : les genres de pièces.

Je suis encore et toujours agréablement surpris par la largeur de la palette de Corneille. (Je pense à un Picasso, qui se réinvente sans cesse, par opposition à un Braque, qui est fidèle à une esthétique devenue canonique.) En tout cas, Corneille a écrit plus de trente pièces pendant des décennies et dans des genres différents.

Pour ce qui est des genres de pièces, et selon la façon de voir de Corneille, la division principale est l'opposition ou du moins la différence entre la comédie et la tragédie. Mais il y a des sous-genres, soit la tragédie chrétienne ou la comédie héroïque. J'oserais suggérer que ce sont là des inventions à lui, ou du moins des sous-genres qu'il a assumés et tentés.

Mais j'ajoute, à partir de certaines de ses remarques, les pièces qui reposent sur l'identité cachée d'un personnage, les pièces à suspense, avec revirement à la fin. (On pourrait prétendre qu'il n'invente rien parce que ce genre existe déjà chez les Grecs, par exemple dans l'*Œdipe-tyran*.)

Mais il y a aussi les pièces à machines qui sont devenues populaires à Paris à un moment donné. Corneille en a créé au moins un exemple, soit *Andromède*. De plus il participera à au moins une création avec musique et décors spectaculaires, soit *Psychée*, qu'il crée avec Molière et Lully. Les experts disent que c'est ou bien le premier opéra français, ou bien c'en est le prototype.

Je reviens aux deux genres fondamentaux. La tragédie n'a pas le même but que la comédie, dit Corneille, répétant les mots d'Aristote et de quelques experts de son temps. La tragédie porte sur la crainte et la pitié. Corneille me semble avoir son idée, qui n'est pas celle des théoriciens de son époque, ni celle d'Aristote. Il tente aussi de définir la comédie, sa matière et son but. Je signale au moins ceci : Corneille est préoccupé par ces questions théoriques. Il est sans doute utile d'en tenir compte quand on lit ses pièces.

Je ne m'y arrête pas parce que c'est trop controversé : il y a une littérature grande, et presque infinie sur cette question. Par exemple...

<https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-518.htm>

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Sixième rencontre

le jeudi 26 janvier 2023

Ce qui a été fait.

La rencontre de lundi devait porter sur les paratextes et les deux premiers actes. En gros, je crois que nous avons réussi. Après une brève série de remarques sur les alexandrins et les rimes, les actes trois, quatre et cinq seront à l'ordre du jour.

Première remarque : l'alexandrin, contraintes et solutions.

Nous lisons des pièces de théâtre français classique. Mais comment sonnaient-elles ou comment prononçait-on les vers et les mots ? La première et la dernière vérité, la voici : on ne sait pas. On, même les universitaires et les praticiens les plus chevronnés, ne sait pas grand-chose, se contredit et ne peut pas renseigner le lecteur typique simplement. Surtout, pour des raisons techniques évidentes, il n'y a pas d'enregistrements qui régleraient la question.

Il reste quand même qu'on devine comment ça se passait et comment ça sonnait, du moins en gros. Les remarques qui suivent sont valides pour toutes les pièces de Corneille et de Racine (sauf pour celles, peu nombreuses qui contiennent dans quelques scènes, des stances ou des chants) et toutes les pièces versifiées de Molière.

En ce qui a trait au théâtre classique, le fait fondamental est l'alexandrin : c'est un vers de douze syllabes; avec césure entre la sixième et septième syllabe; or ces alexandrins sont accouplés et liés par une rime, dite plate ; de plus, les rimes plates se succèdent en allant de féminines à masculines ou vice versa.

Il faut comprendre qu'à l'époque de Corneille / Molière / Racine, cette contrainte (ou ce complexe de contraintes) était jugée belle, plaisante et supérieure, même si aujourd'hui on peut trouver que cela est artificiel, voire un peu ridicule. Quand j'essaie de comprendre comment on recevait ces vers, je pense à un ténor ou une prima donna d'aujourd'hui qui tient la note et exagère les gestes à l'opéra : une partie de moi trouve cela étrange, mais l'autre se fait emporter et est ravie. Et le consensus des spectateurs et auditeurs contemporains est que c'est beau, et que c'est plus beau encore quand c'est appuyé.

En tout cas, pour arriver à douze pieds pendant des centaines de vers, les poètes se servent de la diérèse, de l'élision et aussi des certaines graphies (*encor, jusques*) qui leur permettent de raccourcir en vers ou de l'allonger. Voici un exemple tiré de Baudelaire, qui offre un vers à dix syllabes sans diérèse, et un alexandrin quand on fait deux diérèses.

Va te purifier dans l'air supérieur donne 10 syllabes quand on prononce normalement, 12 quand on prononce, comme suit : *Va te purifi-er dans l'air supé-ri-ur.*

Il y a des centaines d'exemples de cette pratique chez Corneille et les autres.

Mais il y a un autre problème qui tient à une lettre bien française : le e ou le e muet. Il se prononce s'il est dans

le vers et est suivi d'une consonne, mais il est muet et donc ne se prononce pas s'il est suivi d'une voyelle, ou s'il se trouve à la fin du vers. Or à la césure, le e d'une sixième syllabe doit être muet et donc il doit y avoir élision, en raison d'une voyelle à la septième syllabe.

Les experts disent que le e muet est bel et bien silencieux à la fin du vers classique, mais que ce n'était pas ainsi avant. Ce qui fait croire que la rime plate féminine était prononcée autrement que la rime plate masculine à l'âge classique. Il devait y avoir, mais rien n'est sûr, une sorte de soupir ou de demi-soupir qui allongeait le vers à rime plate féminine.

En tout cas, le respect du passage de vers à rime féminine va très loin. J'ai pris la peine d'examiner toutes les pièces versifiées à lire ensemble (il y en a cinquante), et j'ai noté que cette contrainte est respectée dans tous les passages d'une scène à l'autre, et même dans les passages d'un acte à l'autre.

Ce genre de raffinement va très loin. Corneille se vante même d'avoir fait une pièce dont chaque acte est constitué de trois cent quarante vers (et pas un de plus ou de moins), où il commence avec une rime plate féminine et finit avec une rime plate masculine. C'est la pièce *La Suivante*, une des plus terribles de ses comédies.

Mais ces exigences autour de la rime et du e muet produisaient bien des difficultés, et on a trouvé plusieurs passe-droits conventionnels.

Une des catégories de ces passe-droits porte le nom rime pour les yeux et pour l'oreille ; on parle aussi de rimes normandes. J'enverrai quelques textes sur ces questions dans un courriel à venir. Il n'est pas nécessaire de les lire, mais j'en parle pour indiquer qu'on ne fait que

toucher à la surface d'un ensemble de conventions qui s'ajoutent à ces premières remarques.

La remarque essentielle me vient de Forestier : la rime devait être pour l'oreille : les pièces étaient faites pour être entendues, et la publication, où l'œil pouvait produire d'autres contraintes, n'était pas la base de la versification.

Je souligne en passant que le e muet final était jugé final même quand il y avait des consonnes qui le suivaient.

Ainsi un couple de vers qui finissaient par *pensées* et *adressées*, ou par *créent* et *agrément*, étaient déclarées des rimes féminines, même si elles finissaient avec une consonne. Elles étaient féminines parce que pour l'oreille on

J'ajoute qu'il y avait des bizarreries qui suggèrent qu'on prononçait certains mots différemment quand ils apparaissaient à la fin du vers. Voici quelques exemples tirés des trois premières pièces.

Mélite II.1, IV.2, V.2, V.4 et V.6 (*soucis* et *Tircis* et *adoucis* et *éclaircis*); II.7 (*Cloris* et *chériss*); II.8 (*voudroit* et *maladroit* et pourtant *divertirait* et *voudrais* quelques vers plus loin); III.2 (*sûr* et *sœur*).

Clitandre III.3 (*parler* et *l'air*); IV.1 (*envoler* et *l'air*).

Veuve I. 4 (*voulois* et *lois*); II.1 (*nous* et *tous*); V.8 (*chériss* et *Doris*), V.8 (*die* et *perfidie*).

Mais j'arrête là. À chacun de trouver d'autres bizarreries et de noter qu'on s'accordait des licences pour survivre à la contrainte de la rime plate.

Discussion.

Mes notes.

Septième rencontre
le lundi 30 janvier 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Huitième rencontre
le jeudi 2 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Neuvième rencontre
le lundi 6 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Dixième rencontre
le jeudi 9 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Onzième rencontre
le lundi 13 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Douzième rencontre
le jeudi 16 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Treizième rencontre
le lundi 20 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Quatorzième rencontre

le jeudi 23 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Quinzième rencontre
le lundi 27 février 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».

Seizième rencontre
le jeudi 2 mars 2023

Ce qui a été fait.

Première remarque.

Discussion.

Mes notes.

On trouvera mes notes de lecture personnelles sur le site Internet : lesreliefs.com dans la section « Inédits », et sous le titre « Corneille – *Clitandre* – Notes de lecture ».