

Allures du vers et obscurcissement du discours : le « style tardif » de Corneille

Myriam DUFOUR-MAÎTRE
Université Rouen Normandie
CÉRÉdi – EA 3229

Le « style tardif »

Si persuadé qu'on soit que les pièces de la vieillesse de Corneille ne sont ni faibles ni illisibles, elles peuvent paraître néanmoins rebutantes, au sens premier : elles ne nous accueillent pas avec facilité. La réticence face à ce Corneille « nouvelle manière » (Georges Couton) que forment *Othon*, *Agésilas*, *Attila*, *Tite et Bérénice*, *Pulchérie* et *Suréna* est-elle liée au sentiment que ces pièces donnent en effet de la vieillesse, sous les auspices peu réjouissants du « déclin », de la « faillite » et de la « catastrophe » ? Je voudrais éclairer cette impression en empruntant la notion de « style tardif » qu'Edward W. Said développe dans un essai posthume sous ce titre *On Late Style*, et dans lequel il évoque longuement un article d'Adorno à propos de Beethoven :

Chez les grands créateurs, écrit Adorno, la maturité des œuvres tardives ne se compare pas à celle d'un fruit. Elles sont rarement rondes et lisses, mais pleines de rides, voire déchirées ; [...] D'habitude, l'opinion courante explique cela par le fait qu'elles seraient les produits d'une subjectivité, ou plutôt d'une « personnalité » qui se manifesterait sans scrupules et qui, pour sacrifier à l'expressivité, briserait la rondeur de la forme [...]. On renvoie ainsi l'œuvre tardive vers les frontières de l'art, pour la rapprocher du document ; et en effet, il manque rarement dans les commentaires du dernier Beethoven quelque allusion à sa biographie et au Destin¹.

Il en va de même, très largement, pour le « vieux Corneille », dont le vieillissement a paru expliquer longtemps celui de son *génie* et de ses œuvres, vieilles elles aussi dès leur naissance si l'on peut dire, au regard de la jeunesse éternelle du *Cid*. Cette lecture documentaire s'est autorisée de surcroît de la peinture supposée de Corneille en vieillard dans son œuvre même (comme l'a si bien analysé Bénédicte Louvat²). Le *topos* de l'usure du créateur se trouvait encore accordé à celui d'une dévitalisation historique, et le déclin du poète était en même temps celui de l'Histoire, notamment romaine, dont il donnait la peinture : « *Othon* était aussi une manifestation de la lassitude de l'histoire. Le théâtre de Corneille éprouve les effets du temps et de la fatigue³. »

Adorno souligne néanmoins l'insuffisance de cette explication :

¹ Edward W. Said, *Du Style tardif. Musique et littérature à contre-courant* [*On late style*, 2006], traduit de l'américain par M.-V. Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012 ; Theodor Adorno, « Le style tardif chez Beethoven, Transmutations », *Beethoven, L'Arc* n° 40, 1970, p. 27-31, repris dans *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003, p. 9-12.

² Bénédicte Louvat, « Le vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie », dans *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, dir. Myriam Dufour-Maître, Rouen, PURH, 2013, p. 51-61.

³ Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 459.

la loi formelle des œuvres tardives est ainsi faite qu'elles ne se résument aucunement à la notion d'expression. [...] en déclarant que la subjectivité mortelle est la cause de l'œuvre tardive, [l'interprétation psychologique] espère pouvoir saisir sans reste la mort dans l'œuvre d'art ; voilà le couronnement trompeur de sa métaphysique.

Adorno propose de voir au contraire dans le style tardif la marque d'une désertion de la subjectivité :

Dans les œuvres tardives, la violence de la subjectivité, c'est ce geste de sursaut avec lequel elle quitte les œuvres. Elle les fait exploser non pour s'exprimer, mais pour se défaire de manière inexpressive de l'apparence illusoire de l'art. [...] En vérité, mortelle elle-même et au nom de la mort, la subjectivité disparaît de l'œuvre⁴.

Cette désertion de la subjectivité est alors particulièrement sensible dans le recours aux conventions, comme s'il ne fallait pas « tant purger le langage des formules toutes faites que libérer celles-ci de l'illusion que le sujet les maîtriserait [...]. Dans l'histoire de l'art [conclut Adorno], les œuvres tardives sont les catastrophes⁵ ».

Le vers cornélien

La transposition de cette proposition théorique au théâtre tardif de Corneille impose qu'on examine la façon dont la subjectivité peut habiter une œuvre dramatique, et qu'on imagine à quoi repérer que cette subjectivité quitte la forme en l'illuminant, une dernière fois, de son attention. Cette forme, je propose de la voir dans l'alexandrin, comme expression et comme convention, dont Corneille, plus que tout autre dramaturge de son temps, a une conscience critique et « active ».

À propos de *L'Imitation*, Corneille précise le sens de sa versification : « Je ne l'ai réduite en vers que pour soulager la mémoire, où leur cadence *imprime les sentiments avec plus de facilité*⁶ [...] ». Mais cette forme, impressive donc avant tout au regard de son rythme, est aussi expressive, en ce sens qu'elle est une forme de la pensée. On peut ainsi faire l'hypothèse d'un « alexandrin cornélien », d'une façon toute cornélienne d'occuper, d'habiter cette forme conventionnelle, de lui imprimer une marque subjective – en même temps qu'une force impressive. Je tâcherai montrer en quoi le style tardif qui semble caractériser les œuvres de la fin de sa carrière travaille (au sens étymologique...) plus que jamais l'alexandrin dans les deux sens simultanés de son éclat (lumière et fragmentation), et de son allure, dans les deux sens du terme aussi : sa façon d'aller, sa dramaticité donc, mais aussi sa tenue, son tonus, la « noblesse dans le maintien⁷ » du vers cornélien au moment où sa forme nette, si caractéristique, saisit notre écoute quasi charnellement. Dans ce théâtre tardif de Corneille, se dégagent trois caractéristiques dans le travail de la forme :

- un obscurcissement du discours parallèle à la catastrophe de la grandeur,
- une exhibition des conventions marquée par l'auto-parodie et l'artificialité assumée de « blocs fragmentés »,
- le travail de la mort au cœur même de ce recours aux conventions.

⁴ Theodor Adorno, art. cité.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pierre Corneille, *L'Imitation de Jésus-Christ*, Avis au Lecteur, 1651, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1980-1987, t. II, p. 791. Mes italiques. Les références à l'œuvre de Pierre Corneille dans cet article renvoient toutes à cette édition.

⁷ Selon une des définitions de « *Allure* » dans le Robert.

Catastrophe de la grandeur et obscurcissement du discours

Dans l'univers cornélien, *Othon* représente la catastrophe véritable, la première tragédie quasi totalement dépourvue de grandeur, de cette « noblesse dans le maintien ». Dans cette « tragédie de l'équivoque⁸ », le mystère des personnages reste entier au dénouement : qui sont-ils vraiment ? aiment-ils vraiment ? Ce règne du mensonge de tous à tous, cette catastrophe de l'héroïque dans la politique se disent dans un discours que Corneille prive délibérément à la fois de clarté et d'allure. Non que les personnages manquent de maîtrise : Othon est un orateur accompli, mais hors scène. Flavie rapporte la cour mensongère qu'il a faite à Camille, nièce de l'empereur, avec une « éloquence accorte » au sens premier de l'épithète, déclaration trop parfaite dont Camille se fait la dupe volontaire⁹.

Pour le reste et en scène, le discours des personnages se caractérise d'abord souvent par la densité sémantique – d'aucuns ont dit le galimatias – l'abstraction allusive, l'abondance des périphrases, la complexité des anaphores pronominales. La densité des formules repose encore sur des effets de redoublement, de paronomase qui troublent la compréhension plus qu'ils ne la permettent, sans du moins que soit accordé au spectateur le temps de la réflexion pour « tourner la formule » dans son esprit. Cet effet est très net dans le duel entre Camille et Plautine, où les répliques en miroir redoublent l'abstraction et la difficulté :

CAMILLE

Votre exemple ne laisse à personne à douter
Qu'à moins de la Couronne on peut le mériter.

PLAUTINE

Mon exemple ne laisse à douter à personne
Qu'il pourra vous quitter à moins de la Couronne¹⁰. (*Othon*, IV, 4, v. 1367-1371)

Cette densité n'est cependant pas tant concentration, que refus de l'explication. La pièce est marquée encore en effet par l'interruption¹¹, remarquablement fréquente (plus de cinquante), les ruptures de construction :

PLAUTINE (*persiflant Martian*)

Avoir brisé ces fers, fait un degré de gloire
Au-dessus des Consuls, des Préfets du Prétoire,
Et si de cet amour je n'ose être le prix,
Le respect m'en empêche et non plus le mépris ; (*Othon*, II, 2, v. 525-528)

La réticence encore caractérise le discours d'Othon, tant dans le lyrisme amoureux que dans l'évocation du pouvoir (*Othon*, II, 4). On notera enfin, dans cette « défaite » énonciative, la manière ostensiblement familière avec laquelle s'expriment désormais princesses et ministres :

CAMILLE

Mais quant à cet époux, vous me ferez plaisir
De trouver bon qu'enfin je le puisse choisir.

⁸ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Tel », 1963, p. 365.

⁹ *Othon*, II, 1, v. 401.

¹⁰ Les affrontements de femmes rivales, moments quasi obligés dans le théâtre de Corneille depuis *Pertharite*, sont des passes d'armes rapides et étincelantes, trop pointues parfois pour être saisies au vu dans toute leur subtilité : l'éblouissement du spectateur prime sur la compréhension fine du discours, comme si Corneille faisait confiance ici à la situation et à la qualité des personnages pour « tenir » la scène, dans le même temps où le discours dédaigne de se clarifier.

¹¹ Sur les effets que Corneille tire des interruptions, voir dans ce volume l'article de Fabien Cavallé, « Le pouvoir de parler, l'occasion de se taire. Interruptions de vers, paroles royales et violence dans *Cinna*, *Héraclius*, *Suréna* ».

Je m'aime un peu moi-même, et n'ai pas grande envie
De vous sacrifier le repos de ma vie. (*Othon*, II, 5, v.735-738)

Et Lacus à la scène suivante « [...] laissons-la discourir, / Et ne nous perdons pas de crainte de périr » (II, 5, v. 751-752). Est-ce à dire que le « vers cornélien » disparaît ? Non, et sa forte accentuation demeure, celle que les auditeurs ont dans l'oreille dès qu'ils viennent écouter du Corneille. Mais l'impression surgit que ce moule ne sert à présent qu'à accuser la faillite de son contenu sémantique, à en souligner le statut d'apparence. Othon lâche dès les premiers vers ce distique aussi « cornélien » dans sa construction que peu héroïque : « À moins que notre adroite et prompte servitude / Nous dérobe aux fureurs de leur inquiétude » (*Othon*, I, 1, v. 49-50). Et s'il reste des bribes d'énonciation héroïque, elles sont désormais placées dans les bouches indignes, comme celle de l'affranchi Martian qui, à propos de sa naissance infâme, reprend comme sur un mode parodique le « je suis » si typiquement cornélien : « C'est ce crime du sort qui m'enfle le courage ; / Lorsqu'en dépit de lui *je suis ce que je suis*, / On voit ce que je vaux voyant ce que je puis¹². » (II, 2, v. 494-496).

Auto-parodie et exhibition de la convention

Adorno évoque, comme caractéristique du style tardif, ces morceaux de convention laissés à nus, comme tels. *Stricto sensu*, on peut ainsi repérer dans ce théâtre tardif des blocs conventionnels qui semblent posés sans souci apparent de leur vraisemblance, même si thématiquement et symboliquement ils trouvent leur justification. Il en va ainsi par exemple des deux tirades moralistes et didactiques placées dans la bouche du confident Albin, dans *Tite et Bérénice* : l'une de tonalité très La Rochefoucauld sur l'amour-propre source de toutes les passions (I, 3), l'autre sur la jalousie féminine (IV, 4). L'artifice de ces insertions n'a d'égal que l'artifice même du personnage, qui invite Tite à appliquer à la lettre, cyniquement, les leçons de cette vision morale. Ayant dévoilé les ressorts de l'âme, il les fait marcher, exhibant ainsi la mécanique humaine dont il joue lui-même en « âme libre » (v. 338), c'est-à-dire sans amour ni scrupule. Mais le dénouement lui donne tort, conférant ainsi rétrospectivement un statut étrange à cette explication psychologique qui n'explique rien.

Du même procédé relève semble-t-il l'insertion totalement artificielle de l'éloge de Méroüée dans *Attila*, où l'on veut voir dans le portrait du légendaire roi franc celui de Louis XIV (II, 5). Cette artificialité est évidemment délibérée, puisque que Corneille a ménagé auparavant une insertion beaucoup plus naturelle du même éloge dans la bouche d'Attila lui-même (I, 1). Cette convention laissée à nu souligne la solution de continuité, la disjonction des temps que soupçonne Ardaric s'adressant à Attila, à propos de Rome et du royaume franc : « Et ce qu'on vous prédit touchant ces deux États / Peut être un avenir qui ne vous touche pas » (I, 2, v. 172-173). Littéralement *intempestif*, l'éloge s'exhibe comme morceau conventionnel, où l'auto-parodie le dispute au rétrécissement. Comment en effet ne pas lire « du Corneille » auto-cité dans des vers tels que :

Je l'ai vu tout couvert de poudre et de fumée
Donner le grand exemple à toute son armée,
Semer par ses périls l'effroi de toutes parts,
Bouleverser les murs d'un seul de ses regards [...]

¹² Voir Anne Ubersfeld, « “Je suis” ou l'identité héroïque chez Corneille », *Actes du colloque Pierre Corneille*, Rouen, 1984, dir. Alain Niderst, Paris, PUF, 1985, p. 171-180 ; Cécilia Laurin, *Admirables criminels. Éthique et poétique du spectaculaire dans le théâtre de Pierre Corneille*, thèse sous la dir. de Gilles Declercq, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, soutenue le 16 décembre 2019, et article dans ce volume, « “Connais-moi tout entière” : parole apocalyptique et dramaturgie cornélienne ».

avant que l'éloge épique ne s'achève, non sur un ultime accord en *ut* majeur, mais sur le mignard d'un tableautin consacré au dauphin, petit soldat gracieux¹³.

Autre façon d'afficher la convention, l'auto-parodie traverse toutes les pièces tardives, au point que Georges Couton a pu lire ces pièces comme autant de répliques en miroir à celles de la jeunesse ou de la maturité, de part et d'autre de la ligne de faille de *Pertharite* : *Suréna* répondrait à *Nicomède*, *Othon* à *Cinna*, etc., et « *Agésilas* paraît une parodie discrète et amusée des comédies de jeunesse¹⁴. »

Les scènes de conseil notamment semblent toutes des parodies de celle de *Cinna*, qui était déjà d'ailleurs une imitation de celle d'Auguste avec Mécène et Agrippa. Au pathétique « Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner » d'Auguste (*Cinna*, IV, 2, v. 1192) succède le froid constat de Vinius « Il faut, quoi qu'il arrive, ou périr ou régner » (*Othon*, I, 2, v. 234) qui devient dans la bouche de Flavian « En un mot il vous faut la perdre ou l'épouser » (*Tite et Bérénice*, II, 1, v. 426), et enfin « Ou faites-le périr, ou faites-en un gendre » dans la bouche du conseiller d'Orode (*Suréna*, III, 1, v. 730) : sensible à la dégradation du dilemme, le public rit à ce dernier vers.

Parodique, le langage cornélien se trouve « délocalisé » dans la bouche d'abord des héroïnes, puis dans celle des confidents. Flavian fait la leçon à Tite, qui répond « Je sais qu'un empereur doit parler ce langage [...]. / Je le dis seulement, parce qu'il le faut dire, / Et qu'étant au-dessus de tous les Potentats, / Il me serait honteux de ne le dire pas¹⁵ » : le langage héroïque, creux désormais à ses yeux, ne contient plus que des « duretés », qui le brisent au dénouement (V, 1). *Othon* comme *Tite et Bérénice* paraissent à ce titre une sorte d'auto-réfutation, une démonstration rageuse et dédaigneuse à la fois de ce que donne la poursuite des « tendresses de l'amour content¹⁶ », de ce que devient l'amour dès lors qu'il n'est plus lié aux exigences de la gloire : amour de soi et agrippement à la vie, exprimés dans ce langage déshabité, dont l'allure corsetée n'est maintenue par moments que pour mieux accuser la corruption de toutes les valeurs qu'il portait, et travaillé par la mort.

Le travail de la mort

Ce travail de la mort se manifeste, de façon inattendue peut-être, dans *Agésilas*. Le recours au vers libre donne certes l'impression que la pièce est, comme on l'a dit, une pastorale, un opéra-comique sans musique (qu'on va jusqu'à comparer à *La Belle Hélène*), une comédie héroïque plutôt qu'une tragédie, comme l'indique pourtant son sous-titre et comme le confirment toutes les données de l'intrigue politique¹⁷. Dans un univers sans laideur, la pièce n'offre pas de péril de mort, et marque une forme d'enjouement et de grâce sensible. Le sacrifice de Mandane y a une simplicité empreinte de grandeur que n'avait pas celui de Plautine dans *Othon*, que les circonstances atroces (devoir se livrer à l'affranchi Martian pour sauver Othon) obligeaient à une forme de raidissement plein d'amertume, à la violence du chantage affectif.

¹³ *Attila*, II, 5, v. 555-589.

¹⁴ « Il écrit avec *Agésilas* un « à quoi rêvent les jeunes filles » avec de si fugaces échos de ses anciennes œuvres, un si discret stoïcisme qu'on croirait l'entendre faire sa propre parodie », Georges Couton, *La Vieillesse de Corneille (1658-1684)*, Paris, Maloine, 1949, rééd. Eurédit, 2003, p. 128.

¹⁵ *Tite et Bérénice*, V, 1, v. 1443-1450.

¹⁶ *Attila*, « Au Lecteur », dans Corneille, *O. C.*, éd. citée, t. III, p. 642.

¹⁷ Les données de l'intrigue sont très semblables en effet à celles de *Nicomède*, de *Pertharite*, de *Suréna* : le général a fait le roi, qui ne semble ici qu'un « monarque en peinture » (*Agésilas*, III, 1). Comme dans *Tite et Bérénice*, le Sénat ne laisse pas le monarque épouser une reine étrangère, et comme dans *Othon* les conseillers ont plus de cour que l'empereur lui-même.

Mais Georges Couton voit juste quand il repère dans *Agésilas* un « tragique devenu intime », touchant selon Saint-Evremond « de plus secrètes douleurs¹⁸ ». Ce tragique, dit Couton, c'est « le *spectre de vies ratées*, dans la vision de bonheurs proches et pourtant en danger d'être inaccessibles¹⁹ ». La tragédie ne pare plus la mort des prestiges de l'imaginaire héroïque, mais, un ton au-dessous, en mineur, ce spectre des vies ratées manifeste la menace toute proche de la déliaison. Serge Doubrovsky compare ainsi le refus de vivre d'Horace au rejet de l'engagement vital chez Bérénice, et ajoute :

Il y a toutefois, entre elle et lui, une différence, à vrai dire, essentielle : Horace conclut qu'il faut *mourir*, Bérénice, qu'il faut *partir*. Là où, pour sauver l'exigence héroïque dans sa pureté, Horace envisageait (et Polyeucte pratiquait) le sacrifice suprême de la vie, Bérénice se contente d'un sacrifice *symbolique*. La solution héroïque n'est plus désormais la mort, mais la retraite. Il faudrait méditer ce changement²⁰.

On ne peut rapporter ce changement à une plus grande pusillanimité, puisque cette suspicion à l'égard de la mort héroïque est le fait précisément des héros et surtout des héroïnes capables de ce sacrifice : Plautine dans *Othon* (I, 4) Ildione dans *Attila* (IV, 6), Palmis dans *Suréna* (V, 5). Mais les héros sont les premiers désormais à reconnaître le caractère imaginaire de la gloire posthume face à la présence pressante de la mort, dépouillée désormais de toute aura. Plus question de réussir sa mort, ce qui est le fantasme du vivant ; il ne s'agit que de laisser s'épuiser la vie, en-deçà même du suicide. Tite « lâche prise », se démettant par avance de l'empire au profit de Domitian. Ni Tite, ni Pulchérie, ni Suréna, dans la certitude où ils sont de la dégénérescence à venir, ne veulent se soumettre au devoir de prolonger la dynastie ou la lignée et il s'agit même, chez Pulchérie, de fermer dès à présent « l'auguste monument » : on entend dans cette pièce, comme dans *Suréna*, le bruit de la dalle qui scelle la tombe, et surtout le silence qui suit. Même l'espoir que subsiste le nom désormais individuel est démenti ultimement par la mort de Suréna, liquidé anonymement au coin d'une rue.

Là encore, l'inventivité créatrice et destructrice du style tardif joue de la convention mise à nu, ainsi dans le fameux trimètre de *Suréna* : « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ». Non qu'il faille surévaluer l'importance de cet hapax, mais il semble que quelque chose se passe, en raison même de cette rareté absolue :

Vivez, Seigneur, vivez, afin que je languisse,
Qu'à vos feux ma langueur rende longtemps justice ;
Le trépas à vos yeux me semblerait trop doux,
Et je n'ai pas encore assez souffert pour vous.
Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,
Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume,
Je veux, sans que la mort ose me secourir,
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. (I, 3)

Hissé au-dessus des alexandrins réguliers comme le drapeau noir de la mélancolie, ce trimètre ne manque certes pas d'allure toute cornélienne²¹. Cette « dureté » héroïque, à laquelle ne se résignait pas Tite et qui le brise, la voici délibérément mise en œuvre au service de la mort : « La tendresse n'est point de l'amour d'un héros, / Il est honteux pour lui d'écouter des sanglots, / Et parmi la douceur des plus illustres flammes, / Un peu de dureté sied bien aux grandes âmes²² », et elle trouve son pendant dans le silence obstiné, et littéralement létal, d'Eurydice. Mais tout en altérant fugitivement la cadence, ce trimètre ne clôt pas la tirade et demeure ainsi pris dans le rythme des alexandrins dont le

¹⁸ Saint-Evremond, *Lettres*, cité par G. Couton, dans Pierre Corneille, *O. C.*, éd. citée, t. III, p. 1524.

¹⁹ Georges Couton, éd. citée, t. III, p. 1524. Mes italiques.

²⁰ Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 409.

²¹ Voir dans ce volume l'analyse de ce trimètre par Benoît de Cornulier.

²² *Suréna*, V, 3, v. 1675-1678.

pattern sonore reste présent, entre rémanence et attente : dans ce trimètre en effet, on pourrait presque entendre aussi une césure fantôme à « toujours », et c'est bien ce mot qui se trouve à l'hémistiche lorsque Suréna le reprend, au dernier vers de la scène : « Ô Ciel, s'il faut toujours aimer, souffrir, mourir ». L'équation mortifère entre les trois termes est travaillée par ce « toujours » : la mort travaille l'être, et l'être résiste à la mort dans l'adynaton « toujours mourir ». Au chef d'œuvre mélancolique des personnages, Corneille oppose, par la forme, non pas l'espoir de la survie, mais cet ultime éclat de la subjectivité divisée, au moment précis où elle s'enfuit.

Conclusion

Revenant quarante ans après sur le film qu'il a tiré d'*Othon*²³, Jean-Marie Straub note ceci à propos des intrigues supposées « pas très compréhensibles » du vieux Corneille : « [...] C'est justement ça qui est intéressant. Si l'intrigue est peu compréhensible et impénétrable, ça l'est également pour les personnages eux-mêmes. C'est ça qui fait la tragédie, "moderne" entre guillemets²⁴. »

Et la diction précipitée, totalement inexpressive d'Adriano Aprà (*Othon*) et d'Anne Brumagne (Plautine) fait entendre, littéralement, cette désertion de la subjectivité qui met en évidence cet obscurcissement, le fait comprendre en tant que tel. Le film, mais aussi le texte, « exigent du spectateur une intelligence sans une seconde de défaillance [...] », et Straub ajoute : « tant pis pour les autres spectateurs ; les films qui prétendent leur mâcher la besogne ne leur servent quand même de rien : ils se retrouvent tout aussi désarmés dans la vie à la première occasion²⁵. »

Cette rugosité salvatrice, on pourrait l'appeler chez le « vieux Corneille » le refus du frisson. Corneille semble ne plus vouloir obtenir de succès fondés sur ce qui précisément a fait son succès et sa gloire, les magnifiques tirades parfaitement arrondies et pleines d'allure qui font « frissonner » Sévigné²⁶ et dont on ne peut avec d'Aubignac que constater le morcellement, l'inachèvement, la rupture délibérée, ou la désertion intérieure²⁷. Son ultime silence, Eurydice l'oppose en effet aussi bien au spectateur qu'à Palmis. L'explication se dérobe, comme si Corneille prenait à son propre piège la volonté d'élucidation portée par l'écriture moraliste, et choisissait de montrer au contraire l'impuissance de l'analyse, telle qu'elle est exprimée par Albin dans *Tite et Bérénice*, face à cette obscurité constitutive.

Il ne s'agit donc pas de dénier au « vieux Corneille » la capacité à construire une intrigue fortement liée ni de la mener à son dénouement avec l'habileté nécessaire, bien au contraire. Le sentiment d'être face à un « style tardif » naît du constat non d'une impuissance sénile, mais d'une brisure délibérée, d'une forme de destruction volontaire de ce qui emblématisait « le Corneille », d'une mise à mal paradoxale de cette

²³ Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)*, film, 1969 ; Huillet et Straub, Paris, Éditions Montparnasse, DVD, vol. 6, 2011.

²⁴ Jean-Marie Straub, « Après *Othon* », *Le Portique* [En ligne], 33, 2014, document 6, mis en ligne le 5 février 2016, consulté le 20 juillet 2020. <http://leportique.revues.org/2763>.

²⁵ Jean-Marie Straub, cité par Claude Rieffel, <https://www.avoir-alire.com/othon-la-critique-le-test-dvd-integrale-huillet-straub-volume-6>, consulté le 20 juillet 2020. Les Straub, analyse C. Rieffel, évitent soigneusement tout ce qui, dans le tout-venant du cinéma, vise à créer une impression de continuité (raccords dans l'axe, zoom, etc.), pour privilégier au contraire les techniques de rupture : cadrages fragmentant l'espace, champs contre-champs brutaux, focales fixes, etc.

²⁶ Marie de Sévigné, lettre du 16 mars 1672, dans *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1972-1978, t. I, p. 459.

²⁷ François Hédelin d'Aubignac, *Première dissertation concernant le poème dramatique*, dans *Sophonisbe*, éd. Dominique Descotes, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 211 et 216.

« classicisation » par ailleurs activement poursuivie. Ce refus de répondre aux attentes d'un public à reconquérir pourtant, cette manière de faire à la mode de l'amour des concessions apparentes et en réalité d'une ironie ravageuse, témoigne peut-être plutôt de la nécessité intérieure d'une écriture qu'en effet la critique jugera « froide ». L'allure du vers est ainsi profondément discursive, portée par une subjectivité divisée et la portant aussi, au moment de son congé à la fois brutal et prolongé. Le rythme des vers, leur allure, paraissent se définir moins par une « mécanique de la mesure et du comptage » que par, dit Benveniste, « une compréhension des modes de subjectivation dans le temps²⁸ ». J'ajoute : des modes de subjectivation *et* de désobjectivation dans le temps.

²⁸ Selon l'analyse que propose Émile Benveniste de l'étymologie de « rythme », et que rappelle Marielle Macé dans *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016, p. 263-264.