

Prélude : l'ostentation du goût du jeu dans les paratextes cornéliens

Liliane PICCIOLA
Université Paris-Nanterre
EA 1586 – CSLF / EA 3229 – CÉRÉDI

Corneille, comme on l'a vu dans l'introduction à ce volume, était un joueur. Une lecture attentive de ses paratextes révèle non seulement qu'il aimait la compétition comme la prise de risques mais qu'il était en quête incessante de nouveaux jeux.

Composer une pièce : un *agôn* permanent contre la critique effective ou potentielle

Corneille a assurément montré son goût pour l'*agôn* dès ses débuts, dans la perspective de la critique des ouvrages dramatiques.

Toute pièce lui semble provoquer une confrontation intellectuelle entre deux formes d'esprit : ainsi entre ceux qui « n'ont pas fait grand état » de *La Suivante*, et ceux qui « l'ont mise au-dessus du reste » de ses comédies, « ceux qui se font presser à la représentation » de ses ouvrages et « ceux qui ne les approuvent pas ». Lorsqu'il a dédié sa comédie du *Menteur* à M. de Zuylichem, il n'a pas manqué de souligner que ce dernier avait été l'arbitre de l'*agôn* entre Heinsius et Guez de Balzac (à propos de l'usage du surnaturel dans la tragédie), et semble ainsi s'être placé lui-même du côté du meilleur raisonnement critique. Au reste, sept ans plus tôt, il avait dû accepter un affrontement en mots après la représentation du *Cid*, contre les doctes incarnés par Scudéry, Mairet, Chapelain, bientôt aiguillonné par Richelieu, lui-même se sentant soutenu par le public de la Cour et de la Ville. Aussi convenait-il de savoir rendre mépris pour mépris :

Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien *Le Cid* est meilleur que *L'Amant libéral*. [...] Si un volume d'Observations ne vous suffit pas, faites-en cinquante. Tant que vous ne m'attaquerez pas avec des raisons plus solides, vous ne me mettez point en nécessité de me défendre, et de ma part, je verrai avec mes amis, si ce que ce libelle vous a laissé de réputation vaut que j'achève de la ruiner.

On avait là affaire à la lettre publique écrite à Scudéry pour riposter en 1637 aux *Observations* sur *Le Cid*. Bien des années plus tard, dans l'avis au lecteur de *Sophonisbe*, Corneille s'en prit fort habilement à un « on » qui désignait D'Aubignac et Donneau de Visé. Ces derniers lui reprochaient de n'avoir pas fait mourir Syphax dans sa propre pièce : la justification de Corneille découvre en réalité la faible historicité de celle de Mairet, publiée sous le même titre, en 1634. Coup double : il l'emportait contre les deux premiers, taxés indirectement d'ignorance – de pareils doctes connaissaient mieux un contemporain médiocre qu'ils ne connaissaient Tite-Live ! –, et contre Mairet, qui n'avait pas suivi les règles de composition d'une tragédie. Ici pour sa défense on voit le poète sortant un argument fort, une carte haute ; mais l'on peut dire que, dans tout le reste de la préface, il cache son jeu à l'égard du contempteur du *Cid*, feignant de n'avoir que des cartes égales aux siennes alors que le lecteur avisé comprend qu'il estime en détenir de bien plus fortes, notamment quand il écrit dès les premières lignes :

Cette pièce m'a fait connaître qu'il n'y a rien de si pénible, que de mettre sur le théâtre un sujet qu'un autre y a déjà fait réussir ; mais aussi j'ose dire qu'il n'y a rien de si glorieux, quand on s'en acquitte dignement. C'est un double travail, d'avoir tout ensemble à éviter les ornements dont s'est saisi celui qui nous a prévenus, et à faire effort pour en trouver d'autres qui puissent tenir leur place.

Bien entendu, notre poète ne soutient pas seulement l'effort de l'*agôn* par des formules de type polémique mais par des réponses proprement dramaturgiques. Ainsi l'on comprend dès l'avis au lecteur de *Clitandre* qu'il s'engage à fond dans le jeu de la critique et n'entend pas s'incliner devant les commentaires dévalorisants. Lorsqu'on lui réclame des effets, comme lorsqu'on demande une couleur aux cartes, il peut en donner, et même battre l'adversaire sur le terrain qu'il a choisi, au point que l'autre ne peut pas suivre : « Ceux qui ont blâmé l'autre [*Mélite*] de peu d'effets auront ici de quoi se satisfaire s'ils ont l'esprit assez tendu pour me suivre au théâtre ». De là à dire que ses critiques manquaient d'haleine imaginative...

Suit le texte de *Clitandre*, comme celui de *Sophonisbe* suivra la préface dans laquelle il souligne combien des personnages féminins héroïques – reines aux cartes – sont supérieurs aux héros efféminés, – l'équivalent des symboliques valets, somme toute –, qui ne sont bons que pour les « délicats qui veulent de l'amour partout ». L'avis au lecteur du *Menteur* nous apprend que *La Mort de Pompée* constitue aussi une réponse à ceux qui avaient trouvé les vers de *Polyeucte* trop peu « puissants » sans se rendre compte qu'ils étaient adaptés au sujet. Ce n'est pas parce que l'on sort parfois des cartes basses qu'on n'en possède pas de hautes : on se réserve seulement de jouer celles-ci quand on le décide, en adoptant alors un style caractérisé par « la pompe ». Il convient de se méfier jusqu'au bout de pareil joueur. Corneille se donne ainsi avec *Pulchérie* l'aspect d'un preneur qui gagne alors qu'on que personne n'y croit : représentation donnée dans un théâtre en perte de vitesse, avec des acteurs de faible notoriété, sujet et caractères contre « le goût du temps » et contre « les entêtements du siècle » et pourtant l'ouvrage a été « heureux à la représentation ».

Composer une pièce : la passion du « hasard »

Non content de répondre aux jeux de la critique par sa réflexion et sa stratégie, et comme Georges Forestier l'a bien montré dans un article fondateur, « Une dramaturgie de la gageure¹ », Corneille, à tout âge, prend des risques pour renouveler sa poétique et gagner ainsi la réputation d'auteur vraiment moderne : il « hasarde ». En suivant la chronologie des paratextes, l'on trouve d'abord cette notion sous sa plume dans l'Épître du *Menteur*, où il estime qu'il s'est « hasardé » à quitter le genre tragique dans lequel il réussissait si bien, mais aussi dans l'avis au lecteur d'*Héraclius*, où il souligne que son audace dans la falsification historique pouvait lui valoir le ridicule mais qu'il s'est néanmoins exposé au danger dans l'espoir d'une belle victoire :

Je ne me mettrai pas en peine de justifier cette licence que j'ai prise : l'événement l'a assez justifiée et les exemples des anciens que j'ai rapportés sur Rodogune semblent l'autoriser suffisamment ; mais, à parler sans fard, je ne voudrais pas conseiller à personne de la tirer en exemple. *C'est beaucoup hasarder, et l'on n'est pas toujours heureux²* ; et, dans un dessein de cette nature, ce qu'un bon succès fait passer pour une ingénieuse hardiesse, un mauvais le fait prendre pour une témérité ridicule.

¹ Georges Forestier, « Une dramaturgie de la gageure », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 85^e année, n° 5, *Corneille* (Sep.-Oct. 1985), p. 811-819.

² Nos italiques, comme dans toutes les citations qui suivent.

Il mentionne encore par deux fois cette prise de risque consciente quand il s'adresse au lecteur de *Nicomède* :

Voici une pièce d'une constitution assez extraordinaire, aussi est-ce la vingt et unième que j'ai fait voir sur le théâtre, et après y avoir fait réciter quarante mille vers, *il est bien malaisé de trouver quelque chose de nouveau, sans s'écarter un peu du grand chemin, et se mettre au hasard de s'égarer.* [...] Il est bon de hasarder un peu, et ne s'attacher pas toujours si servilement à ses préceptes [...].

« Chacun peut hasarder à ses périls », rappelle-t-il dans la préface d'*Agésilas*. Enfin l'Examen de *L'illusion comique* met encore en valeur l'audace inouïe de la composition de la pièce (« les caprices de cette nature *ne se hasardent* qu'une fois »), tandis que celui de *Polyeucte* insiste sur le fait qu'en composant une tragédie sacrée, le poète a misé avec plus d'audace encore que des maîtres aussi réputés qu'Heinsius, Grotius et Buchanan, et qu'il est même allé plus loin : « C'est sur cet exemple que *j'ai hasardé ce poème* où je me suis donné des licences qu'ils n'ont pas prises ».

Composer une pièce : jouer contre soi-même

Corneille se lance également des défis à lui-même, pratiquant une sorte de jeu intérieur. Une pièce devient comme l'adversaire de celles qui l'ont précédée sous la même plume. À propos d'*Œdipe*, il écrit dans l'avis au lecteur : « je n'ai fait aucune pièce de théâtre où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci » ; à propos de *Sophonisbe* il avance : « Je n'ai peut-être rien fait de plus adroit pour le théâtre que de tirer le rideau sur des déplaisirs qui devaient être si grands et qui eurent si peu de durée » ; enfin il se cache derrière l'opinion de prétendus amis pour vanter aux lecteurs la victoire d'*Othon* en matière de structure et de pensée : « cette pièce [...] égale ou passe la meilleure des miennes ». Au sein même d'une pièce, il va jusqu'à organiser une sorte de compétition entre les actes qu'il compose. Ainsi décrit-il *Rodogune* dans l'Examen de sa tragédie préférée :

elle a tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié ; et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte. Le second passe le premier, le troisième est au-dessus du second, et le dernier l'emporte sur tous les autres.

De surcroît, Corneille aime souligner ses réussites paradoxales, alors qu'il ne semble pas, aux yeux des critiques un peu trop férus d'Antiquité, avoir mis toutes les chances de son côté. C'est que des dramaturgies comme celles de *Nicomède*, de *Sertorius* et d'*Othon* correspondent à de nouvelles règles, édictées par lui-même, et ressemblant fort à celles du jeu de reversi.

La tragédie du prince Nicomède de Bithynie est en effet censée manquer d'âme selon sa préface :

La tendresse et les passions qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci ; la grandeur de courage y règne seule, et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux, qu'ils ne sauraient arracher une plainte.

L'avis au lecteur de *Sertorius* rappelle celui de *Nicomède* en commençant ainsi :

Ne cherchez point dans cette tragédie les agréments qui sont en possession de faire réussir au théâtre les poèmes de cette nature ; nous n'y trouverez, ni tendresses d'amour, ni emportements de passion, ni descriptions pompeuses, ni narrations pathétiques.

Ainsi Corneille entend gagner contre les habitudes poétiques en se privant des ingrédients qui assurent d'ordinaire le succès des tragédies, y compris les siennes, puisqu'il lui arrive de ne pas chercher à atteindre « le plus touchant » (selon le *Discours de la tragédie*). C'est par l'absence même de cartes hautes qu'il est parvenu à ne pas déplaire, la litote

soulignant qu'il a largement gagné l'approbation du public, donc la partie que constitue une représentation. On retrouve là le fonctionnement paradoxal du jeu de reversi, dans lequel le gagnant est en principe celui qui marque le moins de points, donc, en principe, celui qui a en main les cartes les plus basses.

Selon le même ordre d'idées, le poète souligne dans la brève préface d'*Othon* non seulement l'imperfection des mœurs du héros éponyme, et même la présence de vices en lui, mais également ce qu'on pourrait appeler un défaut formel de sa tragédie, une sorte d'inachèvement :

J'ai tâché de faire paraître les vertus de mon héros en tout leur éclat, sans en dissimuler les vices, non plus que lui, et je me suis contenté de les attribuer à une politique de Cour, où quand le souverain se plonge dans les débauches, et que sa faveur n'est qu'à ce prix, il y a presse à qui sera de la partie. [...] Je n'ai pas voulu aller plus loin que l'Histoire, et je puis dire qu'on n'a point encore vu de pièce, où il se propose tant de mariages pour n'en conclure aucun.

En réalité, ce défaut est, bien entendu, une qualité, Corneille estimant avoir réussi là un tour de force :

Le sujet est tiré de Tacite, qui commence ses histoires par celle-ci, et je n'en ai encore mis aucune sur le théâtre à qui j'ai gardé plus de fidélité, et prêté plus d'invention. Les caractères de ceux que j'y fais parler y sont les mêmes que chez cet incomparable auteur, que j'ai traduit tant qu'il m'a été possible.

Il s'agissait en effet non seulement de traduire Tacite³, immense et complexe historien de l'Antiquité romaine, que le poète admirait profondément, mais de le traduire au théâtre. Aussi l'absence de conclusion de quelque mariage que ce soit correspond-elle à une extrême fidélité à un historien célébrissime, ce qui n'est pas incompatible avec les libertés prises dans d'autres tragédies avec des historiens obscurs pour beaucoup.

En se lançant des défis à eux-mêmes les personnages de Corneille ressemblent beaucoup à leur créateur.

³ La traduction en prose des *Histoires* avait été réalisée par Nicolas Perrot d'Ablancourt : *L'Histoire de Tacite ou la suite des Annales*, Paris, Veuve Camusat-Le Petit, 1651.