

Maître Georges¹ à l'œuvre

Pierre PASQUIER
Université François Rabelais de Tours
UMR 7323

Georges Forestier avait un talent singulier : celui de renouveler totalement les sujets qu'il traitait, au point de parfois les épuiser. Tel fut le cas lorsqu'il étudia deux procédés majeurs du théâtre de l'âge baroque dans *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, ouvrage publié en 1981, et dans *L'Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, livre paru en 1988. Ce fut encore davantage le cas quand Georges Forestier s'attaqua aux deux statues du Commandeur : d'abord Racine, dont il publia les *Œuvres complètes* en 1999, puis une biographie monumentale en 2006 ; ensuite Molière, dont il publia, avec Claude Bourqui et toute une équipe, les *Œuvres complètes* en 2010 et une imposante biographie en 2018. Mais son plus grand coup d'éclat – ou faudrait-il plutôt parler de coup de force ? – fut, peut-être, le diptyque qu'il consacra au troisième grand : *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, paru en 1996, et *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, paru deux ans plus tard. Cet ouvrage conçu comme une étude en deux volets fut sans doute le livre le plus fécond sur le théâtre du XVII^e siècle qui ait été publié au XX^e siècle.

Les apports de ce diptyque à la connaissance de l'œuvre cornélienne sont en effet très nombreux. On serait presque tenté d'écrire innombrables, tant l'ouvrage est novateur. L'apport le plus déterminant, et celui qui a le plus frappé à l'époque de la parution, est évidemment la mise au jour de la méthode appliquée par Corneille pour composer ses tragédies et consistant à bâtir à rebours une intrigue à partir d'un dénouement. Mais Georges Forestier innovait tout autant par le point de vue global qu'il adoptait : il ne considérait pas, comme la plupart de ses devanciers, quatre ou cinq « grandes tragédies » de Corneille ou supposées telles, mais l'œuvre tragique du dramaturge dans son ensemble. Ce changement radical de point de vue lui permettait de dévoiler la cohérence d'une œuvre jusque-là considérée, à peu près unanimement, comme disparate, voire hétéroclite. En outre, Georges Forestier montrait qu'au XVII^e siècle, les codes du genre tragique imposaient à la composition dramaturgique des contraintes extrêmement fortes qui rendent bien aléatoire toute interprétation politique ou éthique des tragédies de Corneille, exercice abondamment pratiqué par la critique, comme en témoignent à divers titres les ouvrages de Serge Doubrovsky², Jacques Maurens³, André Stegmann⁴ ou encore Michel Prigent⁵. Dans un chapitre lumineux du second volet du diptyque⁶, qui plus est, Georges

¹ Surnom naguère donné à Georges Forestier par ses étudiants en référence à celui que ses contemporains avaient donné à Georges Buffequin, le décorateur de la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne.

² *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

³ *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966.

⁴ *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, Paris, Armand Colin, 1968.

⁵ *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986.

⁶ *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998, p. 15-38.

Forestier réussissait à dénouer un nœud gordien : celui des rapports qu'entretient la dramaturgie cornélienne avec l'histoire. Bref, le diptyque publié par Georges Forestier dissipait complètement une illusion qui avait jusqu'alors aveuglé la plupart des critiques : celle d'un héros cornélien intangible et d'une tragédie cornélienne gravée dans le marbre. Désormais, il fallait bien se rendre à l'évidence. Il n'y a pas *un* héros cornélien, mais *des* héros cornéliens. Et il n'y a pas *une* tragédie cornélienne, mais *des* tragédies cornéliennes.

L'ouvrage comporte aussi une autre innovation encore plus frappante et peut-être plus déterminante. Georges Forestier y réhabilite, de manière magistrale, la réflexion théorique de Corneille sur le genre tragique que la critique avait toujours méprisée et obstinément négligée. Jusqu'alors, les commentateurs de Corneille, à l'exception notable de René Bray⁷, s'en étaient tenus à la boutade de Péguy⁸ : « Pour [Corneille], plus que pour tout autre, il faut faire attention à ce qu'il a fait, et non pas à ce qu'il dit qu'il a fait. » Même un aussi fin et profond connaisseur du théâtre de Corneille que Georges Couton ne trouvait rien d'autre à dire, pour présenter les *Discours* dans le tome III de son édition des *Œuvres complètes*, sinon que ces textes théoriques sont érudits, polémiques et « remarquables de simplicité⁹ » ... Georges Forestier, au contraire, redonne à la réflexion théorique de Corneille tout son poids, toute sa portée, toute sa légitimité esthétique. Il montre que Corneille entame cette réflexion en 1637, dès la fin de la querelle du *Cid*. L'humiliation infligée par les *Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* et l'interdiction édictée par Richelieu de toute poursuite du débat ont en effet laissé le dramaturge amer et frustré de ne pouvoir répliquer aux académiciens. La réflexion cornélienne sur la tragédie sera donc une sorte d'interminable prolongement de la querelle du *Cid* : Corneille n'aura de cesse de réfuter les conclusions des académiciens dans les *Sentiments*, comme en témoigne encore la lettre adressée à l'abbé de Pure en août 1660¹⁰. Cette réplique tournera au soliloque jusqu'à ce que Corneille trouve, en 1657, un contradicteur à sa mesure : l'abbé d'Aubignac. Les critiques émises dans la *Pratique du théâtre* à l'encontre de certaines de ses tragédies amèneront Corneille, comme on le sait, à formaliser enfin le fruit de la réflexion menée depuis la fin des années 1630 sur le genre tragique en publiant en 1660, dans la grande édition de son *Théâtre* en trois volumes, les trois *Discours* et la série des Examens qui esquissent un véritable modèle tragique. Mais cet ensemble ne représente qu'un premier état du modèle tragique cornélien, certes le plus complet et le plus cohérent. Ensuite, la pensée cornélienne sur la tragédie continue à évoluer tout au long de la deuxième partie de la carrière du dramaturge, en particulier à la lumière des nouvelles objections émises en 1663 par l'abbé d'Aubignac dans ses *Dissertations*. Chacune des tragédies publiées par Corneille dans les années 1660 et 1670 comportera d'ailleurs une préface théorique plus ou moins développée.

Georges Forestier montre aussi et surtout que la réflexion de Corneille sur le genre tragique est, comme l'attestent d'ailleurs à l'envi la lettre à l'abbé de Pure d'août 1660 et les trois *Discours*, une longue et opiniâtre méditation sur la *Poétique* d'Aristote et sur ses commentaires italiens, néerlandais et français. Georges Forestier fut le premier à mettre en relief l'aristotélisme de Corneille. Il attachait, semble-t-il, une certaine importance à cet aspect de la réflexion théorique du dramaturge. Dans l'envoi qui accompagnait l'exemplaire de *l'Essai de génétique théâtrale* qu'il nous avait adressé en 1996 et que l'on voudra bien nous pardonner de citer, il écrivait en effet : « Pour Pierre Pasquier [...] ce Corneille aristotélicien. » Certes, Corneille ne fut pas aristotélicien à la manière d'un

⁷ Qui n'est pas toujours parvenu, cependant, dans son livre intitulé *Formation de la doctrine classique* (Paris, Nizet, 1963), à bien situer la réflexion cornélienne par rapport à celle des théoriciens réguliers.

⁸ Citée dans *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 23.

⁹ Paris, Gallimard, 1987, t. III, p. 1394.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6-7.

La Mesnardière ou d'un d'Aubignac, loin s'en faut. On sait tout ce qui le séparait des théoriciens du modèle tragique régulier, dans la manière de concevoir le vraisemblable, le héros tragique, la fin de la tragédie ou encore l'emploi de la matière historique. Corneille n'en fut pas moins aristotélicien à sa manière. Sa réflexion sur le genre tragique, quelle que soit sa singularité, se déployait, sans s'y inscrire tout à fait, dans la tradition esthétique aristotélicienne, comme en témoignent d'ailleurs, dans les *Discours*, les quelques références faites à Castelvetro, Robortello ou Heinsius.

Mais Georges Forestier ne se borne pas à redonner tout son lustre et sa profondeur à la réflexion théorique de Corneille. Il montre aussi et surtout qu'elle entretient un rapport dialectique avec sa pratique dramaturgique. Contrairement aux théoriciens du modèle dramatique régulier, très marqués par le systématisme aristotélicien, Corneille réfléchit de manière empirique. Sa réflexion sur la tragédie s'appuie sur l'expérience : elle soumet les hypothèses de la théorie à l'épreuve de la scène et tire les leçons théoriques des succès comme des échecs scéniques. Au XVII^e siècle, Corneille est le seul théoricien à pratiquer une esthétique aussi empirique, mais aussi le seul poète dramatique à pratiquer une dramaturgie aussi expérimentale. Chacune des tragédies de Corneille correspond à une nouvelle expérience dramaturgique soigneusement concertée et destinée à mettre à l'épreuve une nouvelle formule tragique. L'ambition du dramaturge est à l'évidence de mettre au point un modèle tragique qui le satisfasse. On ne peut donc, selon Georges Forestier, dissocier la pratique dramaturgique de Corneille de sa réflexion théorique et on ne peut pas davantage comprendre l'une sans étudier l'autre.

Cette manière de concevoir la pratique dramaturgique de Corneille a des conséquences herméneutiques capitales. Si Corneille a conçu chacune de ses tragédies comme une nouvelle expérience à tenter sur la scène, il devient impossible de prêter à l'ensemble de son théâtre une signification globale, déterminée et surtout définitive. Chercher le fin mot du théâtre tragique cornélien n'a aucun sens : celui-ci n'en a pas. L'œuvre ultime, *Suréna*, ne représente que le dernier état de la tragédie cornélienne que le grand âge et la désaffection du public ont empêché le dramaturge de dépasser. Si Corneille avait été moins las et le public plus indulgent, nul doute que le dramaturge aurait tenté une nouvelle expérience et mis à l'épreuve une nouvelle forme de tragédie. L'œuvre tragique de Corneille est une œuvre en constant mouvement, en perpétuelle mutation : *Polyeucte* n'est pas *Horace*, *Nicomède* n'est pas *Rodogune*, *Suréna* n'est pas *Attila*. L'œuvre théorique de Corneille porte aussi les marques de cette continuelle évolution. Que l'on songe, par exemple, à la manière dont Corneille hésite à substituer expressément l'admiration à la catharsis comme fin de la poésie tragique dans l'avis Au lecteur de *Nicomède* ou encore aux contradictions entre ce texte majeur et le *Discours de la tragédie* où Corneille adopte sur ce point une position plus nuancée et consent même quelques concessions à la *doxa* régulière.

Dès lors, est-il possible d'interpréter un héros cornélien ? Oui, mais à condition de le situer dans une évolution, de le comparer à ceux qui l'ont précédé et à ceux qui l'ont suivi. Nicomède, personnage fascinant s'il en est, ne peut se concevoir que par comparaison avec Cinna, Polyeucte, Suréna et d'autres. Est-il possible d'interpréter une tragédie cornélienne ? Assurément, mais aux mêmes conditions. On ne peut comprendre *Théodore* en se référant seulement à *Polyeucte*. Il faut aussi et tout autant se référer à *Rodogune*.

Et c'est bien ainsi qu'a opéré Georges Forestier lui-même dans les deux volets de son diptyque. Ce n'est pas un hasard si l'ouvrage s'ouvre par l'étude de « la genèse d'une tragédie », *Suréna*¹¹, et se clôt non pas sur une synthèse relative à la tragédie cornélienne

¹¹ Corneille à l'œuvre, *op. cit.*, p. 31-60.

en général, mais sur l'examen de la genèse d'une autre pièce, injustement négligée, *Tite et Bérénice*¹².

Comme il le déclare nettement dans l'avant-propos de *Corneille à l'œuvre*, Georges Forestier n'a pas voulu écrire « une poétique de Corneille ou une esthétique de la tragédie cornélienne » : il a tenté de « mettre au jour la démarche créatrice de Corneille, dans son mouvement particulier (comment s'élabore une tragédie), comme dans son mouvement global (comment se construit une poétique tragique) ». La répétition du mot *mouvement* est significative, autant que l'emploi des termes *démarche* et *construire*. Il s'agit bien de « saisir l'œuvre en train de se faire¹³ ».

Dans le diptyque composé par Georges Forestier, ce n'est donc pas seulement Corneille qui est à l'œuvre : c'est l'œuvre de Corneille elle-même.

¹² *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998, p. 103-117.

¹³ *Corneille à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 13.