

DOUBROVSKY

Corneille
et la dialectique
du héros



tel gallimard

Extrait de la publication

A ma mère.

Introduction

Bien des livres et des articles ont été consacrés à Corneille : que dire sur lui de neuf et de vrai? Cette simple question met la critique entière en question. S'il n'est guère possible, dans ces quelques pages préliminaires, de donner une réponse qui exigerait à elle seule un ouvrage, nous aimerions, du moins, tenter de définir la portée et les limites du présent essai.

Une nouvelle critique, au cours de ce demi-siècle, s'est peu à peu constituée. Il ne s'agit pas d'une école, ni même d'une méthode précise, mais d'une certaine façon d'envisager les rapports de la critique et de l'œuvre mère, qui n'est plus celle du passé. Selon une formule récente de J.-P. Richard, cette perspective est « interrogative et totalitaire »¹ : interrogative, elle demande en effet le déchiffrement d'une œuvre (ou d'une vie) à l'examen de ses structures internes, non de ses concomitants extérieurs; totalitaire, elle cherche, dans l'analyse de ces structures, à mettre au jour l'unité de sens qui les soutient. Cette attitude, quand elle s'adresse à Proust ou à Mallarmé, semble normale. On admet volontiers que la modernité se pense avec ses propres catégories; que les grandes enquêtes de Sartre, de Merleau-Ponty ou de Bachelard guident l'interprétation de l'homme et, partant, de la littérature modernes. Mais, pour la littérature classique, on préfère, en général, les voies traditionnelles de l'élucidation historique. Comprendre Corneille ou Racine, ce serait les replacer, avec le plus d'exactitude, dans le mouvement de leur temps : éclairer le texte par le contexte. Nous croyons que, poussé, comme il l'est souvent, jusqu'au bout de sa logique, un tel esprit détruit la compréhension littéraire qu'il entend instaurer. Nous voudrions, pour notre part, indiquer et justifier rapidement une approche des œuvres classiques, qui ne craigne pas d'employer, pour Corneille, les instruments de pensée dont a récemment tiré profit la connaissance de Baudelaire, de Rimbaud ou de Mallarmé. Il faut, en

bref, pour reprendre l'expression de J. Duvignaud, faire entrer à son tour la critique du xvii^e dans le xx^e siècle.

I. CRITIQUE ET HISTOIRE

Le premier problème, dans la perspective où se situe cette étude, est le rapport de la critique et de l'histoire, s'il est vrai qu'un recours abusif à l'histoire constitue le mal principal dont souffre la critique. Suivant un mot de Renan, qui fait encore école, dès qu'il s'agit d'œuvres éloignées, la véritable admiration serait historique; c'est sur le terrain de l'histoire qu'il faudrait chercher les clés et les critères de la compréhension esthétique. Cette présupposition guide la plupart des grands travaux universitaires consacrés à l'âge classique; de façon différente, elle anime aussi la floraison contemporaine des essais marxistes. Les points de vue sur l'histoire varient, selon les cas : le point de vue de l'histoire demeurerait celui de la vérité.

G. Couton, lui-même excellent connaisseur du théâtre de Corneille, formule très clairement la position de ce que l'on pourrait appeler l'école française d'histoire littéraire : « Une œuvre littéraire ne peut pas continuer à vivre plusieurs siècles après son auteur sans souffrir quelques trahisons et sans que les générations successives, en la tirant chacune à soi, ne commettent quelques contresens. Il faut bien dénoncer les plus graves, lorsqu'on veut établir ce qu'était l'œuvre pour ses contemporains et pour son auteur². » Il est deux manières d'entendre ce texte. La première conçoit la recherche historique comme un nettoyage préalable et indispensable, destiné à enlever la patine du temps et à restituer leur éclat aux couleurs embues du tableau. Il convient de préciser des idées, des termes, des détails, dont la signification s'est obscurcie ou perdue. Il s'agit de rendre à l'œuvre sa présence, en lui rendant son présent. Il faut qu'elle se donne de nouveau à nous, *hic et nunc*, sans voiles extérieurs, mais dans son entier mystère. L'histoire s'abolit, à cet instant, devant le contact avec l'œuvre. Cette interprétation sera la nôtre. La seconde, celle du critique-historien — et celle de l'auteur de cette citation — est juste l'inverse : si le devenir est trahison, si les générations successives, en interprétant un ouvrage à partir de leur propre expérience, le défigurent, c'est que le « vrai sens » se trouve là-bas, au xvii^e siècle. Il serait donné une fois pour toutes, dans « ce

qu'était l'œuvre pour ses contemporains et pour son auteur ». Moment absolu déposé dans les profondeurs du temps, il faudrait seulement, tel le souvenir bergsonien, le faire remonter à la surface. L'extraction faite, il n'y aurait plus qu'à comparer les vues « subjectives » des autres âges au modèle initial.

La métaphysique, que suppose cet historicisme, est un réalisme naïf. On y voit survivre curieusement la conception de la connaissance comme « *adaequatio rei et intellectus* », disparue depuis des siècles de la philosophie. Il n'existe, pourtant, guère plus de Corneille-en-soi que de chose-en-soi. Il existe simplement une œuvre, et, sur elle, une multiplicité de perspectives : le point de vue de Corneille sur lui-même, de ses contemporains sur Corneille, de l'historien moderne sur Corneille et ses contemporains. Y aurait-il, parmi ces points de vue, un point de vue-clé? C'est ce qui nous paraît, par nature, impossible.

Impossible, d'abord, de demander à l'auteur (sur lequel, de surcroît, nous ne savons, au XVII^e siècle, presque rien) le secret de son œuvre, pour la bonne raison qu'il ne le possède pas. Lorsqu'il cesse de coïncider avec l'acte de création, pour considérer l'objet créé, sa perspective n'est plus qu'une perspective comme les autres. On sait assez, depuis les travaux de la philosophie et de la psychologie modernes, que la conscience réfléchie ne coïncide jamais entièrement avec la conscience irréfléchie qui la porte. La distance qui sépare l'intention de l'acte est, au surplus, infranchissable; la page projetée est incomparable à la page écrite. Si l'on est seul juge de ses intentions, on ne saurait l'être de ses actes; et si, de son propos créateur l'écrivain peut seul décider, le sens de cette création, par contre, lui échappe. Aucun auteur, et cela à priori et eût-il toute la « lucidité » du monde, n'est en mesure de se substituer au critique, parce qu'aucun sujet ne peut se connaître en tant qu'objet. Cette dimension « pour-autrui » d'une œuvre est, comme celle de l'incarnation pour la conscience, irrémédiable.

Le cas de Corneille est particulièrement probant. Pour une fois, son théâtre s'accompagne d'une rare abondance de commentaires, Discours, Avis, Examens. Est-on devant le « vrai sens » de l'œuvre? Croirons-nous l'auteur, quand il nous dit que le succès du *Cid* est dû à la réunion des deux « maîtresses conditions » demandées par Aristote? Le suivrons-nous, quand il considère *Œdipe* parmi ses ouvrages qui manifestent le plus d'« art »? Inversement, lorsqu'il mutile, sur le tard, ses premières comédies, lorsqu'il déclare les Stances de Rodrigue inexcusables, ou l'action d'*Horace* fautive et mal préparée, il faudra le défendre contre lui-même. Corneille, et il ne pouvait faire autrement, se jugeait avec les critères et les instruments

intellectuels de son temps : nous ne pouvons le juger qu'avec les nôtres. Est-ce à dire que les textes critiques de Corneille soient négligeables ? Pas un instant. Ils constituent, au contraire, un témoignage capital pour qui veut se mettre de plain-pied avec son théâtre. Si Corneille nous confie que la criminelle Cléopâtre de *Rodogune* montre « une grandeur d'âme admirable » et que la tragédie où elle paraît est une de ses favorites, il est évident qu'aucune théorie de l'héroïsme cornélien ne sera valable, à moins d'intégrer cette indication à ses recherches. Il faut comprendre Corneille « par lui-même », certes, mais non de son point de vue. La compréhension qu'il a de soi demande à être, à son tour, comprise. De même les interprétations de ses contemporains : les *Sentiments de l'Académie*, les opinions de Saint-Evremond ou de M^{me} de Sévigné ne fournissent aucun repère absolu. Mais, en tant que réactions à une réalité alors immédiatement accessible, leur témoignage est d'une importance décisive. Rencontrer Corneille, ce n'est pas régresser du xx^e siècle au xvii^e, mais progresser du xvii^e siècle au xx^e : le devenir est à sens unique. Le commentateur d'aujourd'hui ne saurait pas plus vouloir interpréter les pièces de Corneille selon la signification qu'elles avaient au xvii^e siècle (bien qu'il doive en tenir compte), que l'acteur contemporain ne peut désirer les jouer ainsi qu'on faisait à l'Hôtel de Bourgogne. Partie chercher ce qu'était l'œuvre, là-bas, dans les profondeurs du passé, l'histoire littéraire ne trouve qu'une pluralité ouverte de perspectives, dont aucune n'est de plein droit la bonne, et que la critique doit précisément rassembler et comprendre selon sa propre perspective.

Il existe, toutefois, une autre conception de l'histoire, celle du marxisme, dont se sont récemment inspirés d'importants travaux. La connaissance historique ne s'y présente plus comme une machine à remonter le temps, pour découvrir un secret enfoui. C'est, au contraire, l'évolution ultérieure qui met à nu le sens des actions et des œuvres passées ; c'est à partir de la prise de conscience moderne que l'histoire se dévoile rétrospectivement. Cette philosophie a l'avantage de mettre fin à la crise du scepticisme qu'ouvre inmanquablement l'« admiration historique ». Car l'historien se trouve lui-même en situation ; c'est un observateur relatif, non absolu. Après l'illusion scolastique, il faut renoncer vite à l'illusion newtonienne.

Le déroulement même de l'histoire présente, en effet, dès le départ, une succession redoutable de contradictions, qui devient vite insoluble conflit. Scudéry, parlant du *Cid* : « La vertu semble bannie de ce poème, il est une instruction au mal... » Saint-Evremond : « Corneille se fait admirer par l'expression

d'une grandeur d'âme héroïque... » Racine, orfèvre en la matière : « Quelle véhémence dans les passions ! » Mais Voltaire : « On peut le plaindre de n'avoir point traité de vraies passions... » Changeons de siècle. Sainte-Beuve : « La moralité de ses héros est sans tache : comme pères, comme amants, comme amis ou ennemis, on les admire, on les honore... » Jules Lemaître : « Oui, le bon Corneille aime les beaux monstres. Le bon Corneille n'aime que la force et l'orgueil. »³ A entendre Faguet, Corneille, c'est Nietzsche. A consulter Péguy, c'est une âme sainte. Ces disparates se retrouvent dans la critique contemporaine. R. Brasillach ou L. Herland continuent à voir, dans le vieux Maître, un parfait chrétien, R. Caillois ou G. May un nietzschéen non moins convaincu. Si la nature de l'héroïsme cornélien est contestée, on dispute aussi sur l'origine : pour P. Bénichou, ce sublime, c'est l'idéal aristocratique, voire féodal, dans toute sa force ; pour B. Dort, il n'y a là que contradictions d'une classe nobiliaire à son déclin. Il y a enfin, pour mettre tout le monde d'accord en matière d'héroïsme, ceux qui, comme F. J. Tanqueray ou A. Adam, soutiennent qu'il n'existe point, chez Corneille, de héros.

La critique marxiste a la supériorité de montrer qu'il n'y a pas là simple chaos d'impressions subjectives, et que ces contradictions ne se produisent pas au hasard. Si les Sentiments de l'Académie sont défavorables au *Cid*, c'est qu'ils traduisent la colère d'une aristocratie inquiète de se voir rappelée à ses origines perdues (« Il y a des vérités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société⁴... »). La faveur dont le « sublime cornélien », au contraire, jouit auprès de M^{me} de Sévigné ou de Saint-Evremond, le prestige des « belles passions », ne tombent pas des nues : comment mieux justifier l'existence du privilège nobiliaire que par la preuve d'une nature noble ? Mais le Corneille des belles passions devient bientôt celui de la lutte entre l'« amour » et le « devoir », de Nisard à Doumic, lorsque la bourgeoisie, pour assurer l'« ordre », se découvre un besoin urgent de « morale ». Ce Corneille-frein n'est pas un hasard, pas plus qu'une coïncidence, la « volonté » lansonienne qui « maîtrise » impitoyablement les impulsions, après en avoir pris « connaissance », en un temps où la bourgeoisie, forte de la « science » politique, savait assez la nécessité de la contrainte du haut sur le bas. Une libre société, toutefois, doit avoir sa libre concurrence : réprimer, certes, mais seulement les parties inférieures. Pour l'individu d'exception, il faut bien faire exception ; il faut tenir la réussite pour un mérite, puisque, c'est bien connu, seul le mérite réussit. On retrouvera donc — avec les critiques nietzschéens — après le professeur

de morale, le professeur d'énergie. Mais une forte partie des classes dirigeantes reste catholique : il est temps de faire faire, à ce génie inquiétant, une bonne fin. On aura à présent un pieux Corneille. La variété des vues « subjectives » ne fait que refléter les variations d'époque et de classe. Ainsi pourrait se trouver résumée et comprise, selon un schéma marxiste, l'histoire apparemment chaotique de la critique cornélienne.

Cette seconde conception de l'histoire marque, croyons-nous, un progrès capital sur la première. Mais si le relativisme marxiste porte contre la postérité de Taine, il se retourne aussi, du coup, contre lui-même. Et si l'histoire littéraire la plus stricte manifeste à son tour, dans l'établissement comme dans le découpage des faits, les idées et les préférences, les conditions et les méthodes de travail de l'érudit, l'historien marxiste, pas plus que les autres, ne coïncide avec l'histoire-en-soi. Il nous décrit, avec raison, toutes les perspectives comme comprises par l'histoire; mais, soudain, c'est l'histoire qui est tout entière comprise par la perspective de l'historien marxiste : à un moment donné, en quelque sorte, surgirait un point de vue absolu. De même que, dans la pratique, la dialectique des contradictions sociales finirait par se résoudre dans l'harmonie de la société future, la relativité des jugements contraires s'abolirait au profit d'une sorte de Jugement Dernier. Leur propre vérité, qui échappait par principe à la conscience « mystifiée » de Corneille et de ses contemporains, voilà qu'elle apparaîtrait, définitive et transparente, dans les travaux de l'historien marxiste. Le malheur de cette philosophie, venue tout droit de l'idéalisme hégélien, malgré l'affublement matérialiste, c'est de vouloir introduire, au cœur d'un devenir ouvert, un point de vue total et final, en un domaine où il n'y a précisément ni fin ni totalité. L'histoire continue, et le marxisme n'est lui-même qu'un point de vue historique dépassable, et, à maints égards, dépassé. L'interprétation que B. Dort donne de Corneille, L. Goldmann de Racine ou H. Lefèvre de Pascal est tout aussi assujettie à la vision d'une époque et d'un groupe, tout aussi étroite, que celle de Nisard ou de Lanson. Croire, à la manière marxiste ou, d'ailleurs, existentialiste, qu'à un moment, on puisse tirer le trait et faire le compte, conduit inévitablement à simplifier et à réduire. Ce que les contemporains de Corneille prenaient pour la tragédie du sublime n'était que l'angoisse d'un homme de robe, loyaliste et monarchiste, devant la liquidation de sa classe par la monarchie. Cette philosophie du « ne... que » domine tous les travaux de la critique historiciste, marxiste ou non. Puisqu'on postule un sens absolu qui se donne à l'historien, comprendre devient

expliquer par l'histoire; saisir une œuvre, c'est la définir, au-delà de son individualité apparente, par tous les éléments extérieurs sur lesquels elle repose. En bref, on touche le fond d'un texte à l'instant précis où on le quitte pour son contexte. Le vrai sens de *Nicomède* se trouve dans les rapports de Corneille et de Condé; le secret de l'angoisse janséniste en face du Divin, dans les contradictions inavouées de la noblesse de robe. La signification de l'œuvre est toujours, en définitive, ailleurs.

Cet écueil de la « réduction », contre lequel vient se briser la spécificité de toute entreprise spirituelle, est curieusement le même pour la critique d'inspiration psychanalytique. Une image onirique n'est, pour elle, que l'expression indirecte d'un désir; une métaphore poétique, que la transposition de tel contenu affectif latent, exactement comme l'œuvre littéraire n'était que l'histoire déguisée⁵. Dans tous les cas, l'« explication » laisse échapper l'essentiel : l'œuvre ou l'image en tant que telles, avec leur articulation et leur logique propres, — réponse créatrice aux données d'une situation, invention originale. Loin qu'on puisse expliquer un sens humain par sa genèse, historique ou psychologique, à l'instar d'un produit par sa recette de fabrication, cette genèse n'est elle-même intelligible qu'en fonction d'un sens premier et fondamental. Il faut que le rêveur choisisse de vivre son désir dans cette image, que le poète décide de transcrire son émotion dans cette métaphore, pour qu'on puisse faire ensuite, à loisir, la théorie de l'imagination symbolique. Il faut de même qu'un théâtre définisse et secrète son propre tragique, pour que l'historien y retrouve ensuite les drames du temps. Aucun concours d'événements, aucune rencontre de causes ne peuvent rendre compte de ce qui est, dans l'œuvre d'art, noyau central. Nous espérons en donner des exemples précis dans cette étude. Il n'est, bien sûr, pas inutile de savoir à quelle occasion telle pièce de Corneille a été conçue, dans quelles circonstances elle a été composée. Mais le *sens* de la pièce ne dérive jamais des circonstances ni de l'occasion. Tout au contraire, c'est l'œuvre d'art qui établit l'importance des faits et des événements, dans la mesure où elle les indique et les insère dans sa trame. C'est l'œuvre qui absorbe l'histoire, et non l'histoire qui la résorbe. Une œuvre a une cohérence, une consistance indépendantes de sa genèse, et que la critique doit se donner pour fin de découvrir. En un mot — et ce sera le premier principe de notre méthode — un sens intime et ultime habite l'œuvre, un sens qu'il faut interroger lui-même et lui seul.

II. LES VOIES DE LA CRITIQUE :
PERCEPTION ET PERSPECTIVE

Si l'interprétation historique ne saurait constituer une explication, ce n'est pas par hasard : liaison de faits au moyen de concepts, la connaissance qu'elle propose est d'ordre intellectuel. Or, selon nous, la connaissance critique est d'une tout autre nature : elle ne se rapporte pas à la notion, mais à la perception. Qui dit œuvre, en effet, dit toujours *objet*. Alors que l'histoire traite d'événements par définition absents, l'art, quel qu'il soit, s'offre comme *présence* humaine, déposée dans une matière et signifiante à travers elle. A Sartre, qui déclarait de la VII^e symphonie de Beethoven qu'elle « n'est pas là, entre ces murs, au bout de ces archets » et qu'elle « échappe entièrement au réel ⁶ », définissant ainsi la contemplation esthétique « un rêve provoqué ⁷ », nous opposerons les analyses de M. Dufrenne : « si l'irréel comme sens de l'objet esthétique n'est pas un imaginaire, c'est qu'il est intérieur à cet objet et doit être saisi en lui; c'est que le sens est immanent à la chose ⁸. » Naturelle ou esthétique, la perception est du même ordre : l'objet ne se livre qu'à une conscience, mais la conscience ne constitue pas pour autant le sens du perçu, elle le découvre dans ce qu'elle perçoit. Sans prétendre élucider un problème qui demanderait, à la suite de M. Dufrenne, l'ampleur d'une phénoménologie, il faut pourtant indiquer, pour la critique, les conséquences de son mode d'accès à l'œuvre d'art.

¹⁰ Il n'y a pas plus, en critique, d'*au-delà* de l'œuvre, qu'il n'y a, pour la perception, d'*en-deçà* de la chose. La rencontre avec l'objet est, pour le sujet, un commencement absolu. De même qu'il n'y a pas d'explication scientifique de la perception, parce que toute science et toute explication se constituent sur fond originel de déjà-perçu, la réalité artistique est entièrement donnée et définie par le contact primitif avec l'objet d'art. Les classifications, comparaisons, relations et élaborations subséquentes de la pensée réfléchie ne sont possibles qu'à partir de cette présence première, indépassable et irréductible. Il ne saurait donc être question, pour la critique, d'aller chercher ailleurs sa vérité que dans un certain mode d'aperception ou d'appréhension qui ne prétend nullement *expliquer* l'œuvre, mais seulement *explicit*. L'objet esthétique indique lui-même, à la conscience qui le considère, ses articulations et ses contours.

2^o Dévoilement objectif, la perception demeure contact personnel. Le sujet n'a d'accès au monde que de *son* point de vue; il ne peut s'ouvrir à l'objet que dans une perspective qui est la sienne, et dont il ne saurait « sortir ». Parce que l'on ne « sort » pas du Cogito, même s'il nous jette dans le monde, le critique ne dépouille en rien sa subjectivité, quand il se penche sur une œuvre. Il la voit de son point de vue, situé dans l'espace et le temps, du fond d'un engagement géographique et historique, qu'il ne quitte qu'avec la vie.

3^o Si toute perception est subjective, cela ne veut pas dire pour autant que toutes se valent. Il en est de correctes ou d'incorrectes, suivant la *prise* qu'elles ont sur leur objet. Comme dit ici M. Merleau-Ponty, dont ces vues s'inspirent directement, cette prise n'est autre que la concordance pratique, le recoupement vivant de tous les profils perceptifs dans une « chose », où « les « aspects » se signifient l'un l'autre dans une équivalence absolue; c'est la plénitude insurpassable : impossible de décrire complètement la couleur du tapis sans dire que c'est un tapis, un tapis de laine, et sans impliquer dans cette couleur une certaine valeur tactile, un certain poids, une certaine résistance au son. La chose est ce genre d'être dans lequel la définition complète d'un attribut exige celle du sujet tout entier et où par conséquent le sens ne se distingue pas de l'apparence totale⁹. »

Pareillement, le sens d'une œuvre sera son « apparence totale », c'est-à-dire la totalité de ses apparences. La perception critique correcte sera celle qui aura une « prise précise », qui saisira l'œuvre à la fois dans son *unité* et sa *totalité*, dans la communication concrète de ses aspects particuliers. Il s'agira de comprendre les parties par le tout qu'elles forment, et le tout, non comme une somme, mais une synthèse de parties liées entre elles. De même que la perception vraie tend à faire surgir, à travers la coordination systématique de ses profils, la cohésion plénière de la chose, nous dirons, avec L. Goldmann, qu'en critique, « le sens valable est celui qui permet de retrouver la cohérence entière de l'œuvre¹⁰. »

4^o Il paraît, dès lors, possible de trouver, au scepticisme provoqué par le spectacle des jugements contradictoires, une réponse autre que la mise en perspective historique, à la façon hégélienne ou marxiste. Il y a, en effet, par avance, une norme de vérité, qui n'est autre que *l'œuvre elle-même*: elle est à l'horizon de tous les jugements, elle est la présence absolue dans laquelle ils se rejoignent. Ce n'est pas le terme lointain, idéal, au bout de tous les jugements possibles, comme voudrait Sartre; c'est la donnée immédiate, à l'origine de tous les juge-

ments réels. Les jugements sur l'œuvre se comprennent donc par l'œuvre, dans l'exacte mesure où l'œuvre se comprend par les jugements. Pour décider du vrai, puisque la subjectivité n'est pas prisme déformant, mais pouvoir dévoilant de son objet, il y aura bien une critique « objective » : ce sera non pas celle qui tend à réduire le sens esthétique à ses concomitants extérieurs, mais celle qui tente de coïncider avec la profondeur, l'épaisseur *totales* de son objet.

Ainsi, lorsque le catholicisme de Chateaubriand ou de Péguy leur fait éprouver le christianisme de *Polyeucte*, leur sensibilité personnelle n'est pas un obstacle, elle est un contact, où se donne un certain sens religieux de ce théâtre. D'autres, enclins à se chercher, pour eux-mêmes et pour leur société, une morale de la discipline, seront sensibles à l'effort éthique du Corneille « romain » : ils ne sont point alors « mystifiés » par leur condition bourgeoise et leur conscience de classe, mais, au contraire, leur condition et leur classe leur permettent de retrouver et d'apprécier ce qu'il y a, dans l'héroïsme cornélien, d'astreinte. Les nietzschéens, qui découvrent dans *Rodogune* ou *Attila* le culte d'une grandeur située au-delà du Bien et du Mal, ont raison de comprendre à la lumière de Nietzsche un mouvement du Moi, dont Corneille avait tenu à souligner l'importance, et que Nietzsche éclaire beaucoup plus que le contemporain de Corneille, Descartes. L'esprit du critique réveille justement le sens « chrétien », « vertueux » ou « sanguinaire » des ouvrages qui le confrontent. Sa subjectivité ne l'égaré point, elle révèle un aspect de l'œuvre. L'interprétation qui s'ensuit n'est pas fautive, parce qu'elle serait fondée sur une « impression » ; elle est fautive, parce qu'elle a *seulement* la vérité d'une impression, c'est-à-dire d'une vue fragmentaire. Une scène prise dans une pièce, une pièce prélevée sur l'ensemble d'un théâtre, peuvent produire des jugements vrais, mais partiels, qui entrent aussitôt en conflit. L'erreur, ici, est morcellement de la vérité. Ce que l'on nous dit de *Polyeucte* est absurde pour *Rodogune* ; ce que l'on découvre dans *Attila* est inapplicable à *Horace*. Au lieu de présenter le théâtre de Corneille par morceaux successifs, par pièces détachées, selon l'humeur du critique ou le caprice de l'époque, une étude serrée doit rassembler la variété inépuisable des apparences suivant une perspective cohérente, qui réunisse *Polyeucte* et *Cléopâtre*, *Horace* et *Attila*. En un mot, il faut considérer le théâtre de Corneille comme une dramaturgie. Si la critique est forcément point de contact et point de vue d'une subjectivité, elle ne doit pas pour autant se contenter de révéler des éléments : elle doit faire apparaître des struc-

tures. La vraie perspective est celle qui, pour s'assurer une prise maxima, met son objet en perspective.

Cependant, dira-t-on, n'avons-nous pas affaire à une activité créatrice qui, dans le cas de Corneille, s'étale sur un demi-siècle? Cette immense production, où se distinguent les genres les plus divers, les réussites les plus inégales, ne répond-elle pas à des sollicitations différentes? Corneille n'a-t-il pas le droit de se renouveler, de se contredire? Ramener son œuvre à l'unité, n'est-ce pas une démarche purement artificielle? — Nous sommes le premier à admettre qu'il n'existe aucune formule dont on puisse tirer le théâtre de Corneille, aucun principe qui le produirait comme une conséquence nécessaire. Aussi bien l'unité en question ne saurait être celle d'un concept. Refuser d'expliquer la succession empirique des actes ou des œuvres, ce n'est nullement renoncer à trouver, entre eux, un lien vivant. Les gestes les plus discontinus forment un comportement général; les conduites les plus insignifiantes signifient. Ces vérités, que cinquante ans de psychanalyse ont rendues banales, il faut pourtant les répéter ici. La variété éblouissante du talent cornélien, la multiplicité des sujets, les changements de rythme, les innovations dramatiques ne vont pas à l'aventure; ce ne sont rien moins que des accidents. Il y a un auteur, Corneille, et une œuvre, son théâtre. Suivrait-il cent fois le « goût du jour » ou les « fluctuations de la mode », comme on l'a souvent dit, Corneille le fait à sa façon; quoi qu'il entreprenne, son entreprise se définit par un style de pensée et d'être, qui, de même qu'à tout homme, lui est propre. En admettant que le théâtre de Corneille se présente par morceaux successifs, par tranches séparées, le rôle de la critique serait précisément de saisir cette brisure comme une forme de continuité, cette rhapsodie comme une suite. Les conduites éparses au fil des jours et les ouvrages disséminés au long des ans constituent une totalité signifiante et s'ordonnent autour d'une ligne de force. — Demeure, évidemment, le problème capital, qu'aucune théorie de la perception ne peut résoudre : s'il existe une vision unifiante, et si elle n'est en rien un concept, où chercher ce principe directeur? Comment découvrir, pour la critique, l'équivalent du déchiffrement que s'est donné, pour la vie quotidienne, la psychanalyse?

Nous trouverons, croyons-nous, ce déchiffrement au même endroit, sur un plan, sinon identique, du moins similaire. Il n'y a point plusieurs compréhensions de l'homme, mais

seulement plusieurs niveaux d'activités. L'homme rêve, agit ou écrit : cela ne nie point la réalité spécifique (et, par conséquent, l'interprétation particulière) du songe, de l'action ou de l'écriture. Mais, au bout du compte, l'agent est le même. Psychologie, politique et esthétique sont supportées par le même sujet. Elles se rejoignent et communiquent par le bas : par l'*existence humaine* qui les fonde, et que, au-delà de la psychanalyse classique, les philosophies contemporaines s'efforcent de mettre à nu. Force est donc de revenir, en critique aussi, à ce niveau primordial qui voit le surgissement de la conscience dans un corps et dans un monde, avec lesquels elle noue spontanément certains rapports affectifs. « Trauma infantile » ou « projet fondamental » : peu importe ici le vocabulaire. Ce qui compte, c'est l'importance décisive de ce contact originel. Notre vie ultérieure se développe à partir de cette réaction aux données vécues de notre condition; elle en reçoit son rythme et sa tonalité propres. C'est aussi cet élan primitif qui se dépose et se transpose dans l'œuvre d'art, à laquelle il imprime sa consistance.

En soulignant le primat de l'œuvre, nous n'avons pas voulu un seul instant promouvoir le formalisme dont s'inspire souvent la critique anglo-saxonne. Pour nous, le sens est bien dans la matière sensible de l'objet; mais l'objet ne se referme point sur lui-même, de sorte que l'examen de ses structures ne renverrait à rien d'autre qu'au miracle de son équilibre interne. Tout objet esthétique, en fait, est l'œuvre d'un *projet humain*. Interroger l'œuvre et l'œuvre seule, comme nous disions précédemment, c'est donc tenter de saisir, à travers elle, l'appel d'un esprit au nôtre, pour nous proposer une quête et nous offrir, en définitive, un salut. A travers le texte écrit ou la pièce jouée, à travers la beauté des mots ou la rigueur de la construction, *un homme parle de l'homme aux hommes*. L'objet esthétique, sur ce point, ne constitue qu'un cas particulier des relations avec autrui, un mode spécial d'apparition de l'Autre. Sa matière, semblable ici à la matière technologique, est porteuse d'un sens humain, tout entier donné dans sa structure. Un marteau qu'on tend indique qu'il est « à prendre » d'une certaine manière; une pièce qu'on montre, qu'elle est « à comprendre » d'une certaine façon. Les moyens d'investigation dont la critique dispose sont, à ce niveau, ceux-là mêmes qui permettent de déchiffrer tout rapport vécu au réel. Pour notre part, nous avons donc demandé nos instruments de pensée à une « psychanalyse existentielle », librement inspirée des travaux de Sartre et de Merleau-Ponty, sans nous interdire de regarder ailleurs, du côté de Marx ou de Freud, voire de

Hegel. (Bien entendu, il s'agit d'une « psychanalyse existentielle » appliquée à l'œuvre, non à l'auteur. Ce sont là deux ordres de réalité entièrement distincts. Nous maintenons la spécificité de l'œuvre non seulement contre la réduction « historique », mais contre la réduction « biographique ». En particulier, nous refusons de suivre ici la critique existentialiste, pour laquelle l'examen des ouvrages n'est souvent qu'un prétexte à faire le procès des auteurs. Les « complexes » du héros cornélien ne sont nullement ceux de Corneille; c'est, en tout cas, un tout autre problème, que nous n'aborderons pas dans cette étude, et sur lequel, heureusement, disait avec humour O. Nadal, nous ne savons rien.) Ces moyens d'élucidation ne constituent donc pas un système clos, mais instituent une approche; disons, une certaine compréhension, ouverte et parfois contradictoire, de l'homme dans la réalité, donc dans la littérature. Puisque aussi bien, pour nous, il n'y a pas de « science de l'homme », il n'est pas un instant question d'établir une « science critique ». Une interprétation peut et doit se vouloir rigoureuse; elle reste, par définition, approximative. Pas plus en critique qu'en philosophie — et nous y reviendrons — la synthèse achevée et le livre définitif ne sont possibles.

Aussi cette saisie des aspects multiples d'une œuvre à partir de la vision centrale qui l'informe doit-elle se garder d'être, à son tour, « réductrice ». C'est, reconnaissons-le, la perpétuelle tentation de toute étude systématique, que d'être, par vocation, impérialiste. Il faut pourtant se rappeler sans cesse qu'une connaissance nécessairement imparfaite ne peut jamais prétendre être absolue. Rappporter des significations diverses et dérivées à leur sens humain primitif ne reviendra donc nullement à en nier la spécificité. Il demeure un domaine propre de la signification esthétique, morale ou politique. Le théâtre de Corneille doit être étudié aussi comme pur théâtre, comme mise en œuvre de moyens dramatiques régis par des lois autonomes : cette approche n'est en rien réductible à la nôtre, et nous comptons non la supplanter, mais l'utiliser¹¹. Pourtant, ce théâtre, fait pour être joué, l'est également pour être lu, témoin les nombreuses éditions, revues et corrigées, que l'auteur a pris soin d'en donner. Son « poème dramatique », considéré comme drame, peut être examiné comme poème, dont il conviendrait alors d'analyser les structures formelles, le langage, le style, la prosodie¹². Mais toute activité humaine est manifestation historique, où se reflètent les aspirations d'un temps, d'un pays, d'une classe. Le théâtre de Corneille peut être encore étudié dans ses rapports avec les divers aspects de l'histoire — littéraire, politique, sociale¹³. En vertu de nos

propres principes, il existe une multiplicité de points de vue, tous légitimes, sur le même objet. Loin de vouloir les abolir, il s'agit, au contraire, de les fonder.

Nous sommes donc en accord avec les travaux marxistes, lorsqu'ils cherchent à définir une œuvre par son unité expressive et sa cohérence totale, que L. Goldmann relie, à juste titre, à une « vue du monde »; et en désaccord avec eux, sur la définition de cette même « vue » : « une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (et souvent d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes¹⁴ ». Certes, une « vision du monde » est bien aussi cela. Dans la mesure où une communauté humaine vit la condition humaine selon certains rapports (maîtrise, esclavage, propriété, dénuement, etc.), il est évident qu'une vision du monde est également conscience de groupe ou de classe. Mais elle n'est pas cela *d'abord*. S'arrêter à cet aspect second, c'est faire comme la psychanalyse classique, qui croit avoir touché le fond de l'homme, lorsqu'elle rencontre la sexualité biologique : c'est ne pas aller assez profond. Des désirs ou des idées ont leur signification propre, avant de former un « ensemble ». Le christianisme, ce n'est pas la chrétienté. Comme Sartre l'a jadis bien montré, au-delà des situations particulières, tout choix, toute attitude signifient une solution toujours possible de la condition humaine, que, dans d'autres circonstances, sous une autre forme, un autre homme, une autre société peuvent reprendre et revivre à leur façon. Toute situation est historique; mais, inversement, toute histoire est transhistorique, parce qu'elle se produit sur le fond interchangeable de l'existence. Cette interprétation régressive, qui, en deçà du sens esthétique, psychologique ou sociologique d'une attitude, remonte jusqu'au mode d'être, aux relations premières avec le monde, avec autrui et avec Dieu, qu'elle implique — telle est pour nous, la voie de la critique moderne.

III. LES LIMITES DE LA CRITIQUE : PROGRÈS ET ÉCHEC

Prenons Gautier au pied de la lettre :

*Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.*

*Le buste
Survit à la cité.*

(« L'art », *Émaux et Camées.*)

L'éternité dont il s'agit n'est pas celle de l'Idée, mais de l'objet. Le buste perdure, non en dehors du temps, à travers. Ce n'est pas une essence immuable, mais un être qui s'inscrit dans un devenir, et que percevront une pluralité ouverte de consciences. Il faut donc redire ici de l'objet humain ce que nous disions à l'instant de l'existence humaine : son statut d'intelligibilité est transhistorique. Loin d'être figée en un éternel présent, l'œuvre d'art se projette vers un avenir indéfini. On parle avec raison d'une œuvre « toujours vivante » : seul, en effet, l'ouvrage médiocre reste enfermé en son moment historique et culturel. « Sur le Racine mort, le Campistron pullule », s'écriait Hugo. C'est, en vérité, l'inverse ; sur le Campistron mort, Racine, littéralement, pullule ; il se reproduit avec chaque époque. Son œuvre ne peut plus changer, mais elle se transforme ; elle ne peut plus progresser, mais elle peut s'enrichir ; elle ne saurait être modifiée, mais, dans son rapport à de nouveaux esprits, dans son contact avec une nouvelle histoire, elle peut être renouvelée. « Tel qu'en lui-même enfin... » Vrai uniquement de la médiocrité. L'œuvre insignifiante a une essence, l'œuvre magistrale une existence, c'est-à-dire une essence en devenir, qui reste pour toujours, et tant qu'il y aura des hommes, en sursis. Les générations successives ne « trahissent » donc point un sens donné une fois pour toutes, et qu'il conviendrait d'exhumer : la critique n'est pas une branche spéciale de l'archéologie. Outre que des sens contraires coexistent dès la naissance de l'œuvre — avec l'histoire, d'autres perspectives font, à leur tour, surgir d'autres sens du même objet.

Ainsi devient possible le progrès de la critique. Son objet, certes, est identique à travers le temps, mais ses outils de pensée, ses instruments intellectuels varient. Comme en science et en philosophie, ils se précisent et s'améliorent. Le Corneille « cartésien » de Lanson, dominant les passions par une connaissance vraie, puis par un acte volontaire, sur le modèle « mobile-délibération-décision », est une interprétation erronée, dans la mesure où les catégories employées sont inadéquates et le système, auquel elles renvoient, caduc. Une bonne partie des discussions sur le rapport de la « passion » et du « devoir » chez le héros cornélien provient de la méconnaissance des actes psychiques véritables, qui définissent l'émotion ou la volition. Malgré tout leur génie, ni Shakespeare ni ses contemporains, ni plus tard Coleridge ou Hazlitt n'ont pu voir dans le personnage de Hamlet, découvrir dans ses relations avec son père et sa mère ce que nous pouvons y voir et y découvrir aujourd'hui. Nous ne sommes pas plus intelligents que nos



SERGE DOUBROVSKY

Corneille et la dialectique du héros

L'auteur s'est proposé d'utiliser une méthode moderne pour comprendre Corneille, sans négliger l'approche historique. Une lecture systématique lui a permis de dégager les thèmes centraux, de suivre leur articulation et leur développement. Alors surgit et se précise, de pièce en pièce, une silhouette méconnue : le héros cornélien. Loin d'être cet exemple éclatant du triomphe humain, cet exercice souverain de la volonté que nous présente la critique traditionnelle, le dessein de reprise en main totale de notre condition, qui est au cœur du projet héroïque, se révèle, au terme d'une immense dramaturgie, une impossibilité insurmontable. Cet échec, sans cesse repoussé et finalement assumé, dû non aux lois d'un *fatum* transcendant mais à une autodestruction interne, fait apparaître une figure inattendue de Corneille, contraire à nos habitudes : un *auteur tragique*. Les contradictions d'une Histoire agrandie aux dimensions d'un drame sacré enferment le héros cornélien et se referment sur lui. Dans son désir impénitent et toujours déjoué de se soumettre les choses et les hommes, il ressemble en frère à celui de ce temps. Jusqu'en son ultime renoncement ironique.

Auteur de *Pourquoi la nouvelle critique* (Mercure de France, 1966) et de *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust* (Mercure de France, 1974), Serge Doubrovsky a également publié deux romans, *La dispersion* (Mercure de France, 1969) et *Fils* (Éditions Galilée, 1977).

Cuir peint, France, début du XVII^e siècle.
Musée national de la Renaissance, Ecoen.
Photo © G. Dagli Orti.



82-III A 20723 ISBN 2-07-020723-4
Extrait de la publication