

Le « sens commun » et le « sentir en commun » : Corneille et d'Aubignac

Emma Gilby

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2009/1 (N° 68), PAGES 243 À 254
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0992-5279

DOI 10.3917/licla.068.0243

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-1-page-243.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Emma Gilby

Le « sens commun » et le « sentir en commun » : Corneille et d'Aubignac

Les débats entre l'abbé d'Aubignac et Pierre Corneille, se fixant autour de cas particuliers d'efficacité ou de non-efficacité de l'émotion tragique, représentent un lieu privilégié pour le type d'étude qui nous intéresse dans ce volume. Ces débats ont eux-mêmes, par ailleurs, été pleins d'émotion, violents, frénétiques. Ils témoignent donc d'une certaine correspondance entre fond et forme, entre enjeu et dynamique. « Vous venez maintenant avec le trouble dans l'esprit, la rage dans le cœur et le poison sur la langue », lance d'Aubignac à Corneille¹. C'est dans le but précisément de calmer ces émotions que celui-là s'adresse à son antagoniste : « Il faut que je vous parle à vous-même, et que j'essaie de guérir la frénésie qui vous brûle de colère². » D'Aubignac fait appel non seulement à la raison, mais à une forme de rationalité de base, « le sens commun » : dans le théâtre « tout doit être

¹ D'Aubignac, « Quatrième Dissertation » (1663), *Dissertations contre Corneille*, éd. N. Hammond et M. Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 116. D'Aubignac se sent visé par les dernières phrases du *Troisième discours* de Corneille, par exemple : « Voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies, touchant les principaux points de l'Art, et je ne sais point mieux accorder les Règles anciennes avec les agréments Modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver les meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre lorsqu'on les aura mis en pratique, aussi heureusement, qu'on y a vu les miens » (Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 152). Chaque indication de page renverra à ces deux éditions.

² *Ibid.* Corneille au contraire dit se réjouir des controverses, comme en témoigne sa réponse à Scudéry au moment de la Querelle du *Cid* : « Et certes on me blasmeroit avec justice, si je vous voulois du mal pour une chose qui a esté l'accomplissement de ma gloire, & dont le Cid à receu c'est advantage, que de tant de beaux Poèmes qui ont paru jusqu'à présent : Il a esté le seul dont l'esclat ait peu obliger l'envie à prendre la plume » (*Lettre apologétique du sieur Corneille, contenant sa réponse aux Observations faites par le sieur Scudéry sur Le Cid*, dans *La Querelle du Cid (1637-1638)*, éd. J.-M. Civiardi, Paris, Champion, 2004, p. 518).

examiné par le sens commun³ » (p. 26). Nous nous proposons d'examiner dans cette contribution la manière dont le « sentir en commun » tragique est sujet à ce sens commun, et les méandres entre ces deux notions intimement liées.

D'Aubignac prend comme point de départ de ses quatre *Dissertations contre Corneille* le témoignage, ou plutôt le non-témoignage, d'émotions tragiques chez le public de Corneille. « Ce que je vous écris de cette nouvelle Pièce [*Sophonisbe*], c'est ce que j'ai vu dans la contenance des Spectateurs, dans leur bouche, dans leur approbation, et dans leur dégoût » (p. 6). Il précise le nœud du problème :

Le Théâtre n'éclata que quatre ou cinq fois au plus, et [...] en tout le reste *il demeura froid et sans émotion* ; [...] c'est une preuve infaillible que les affaires de la Scène languissaient.⁴

La fin de *Sophonisbe* manque particulièrement de puissance :

Nous voyons en cette Catastrophe *Sophonisbe* empoisonnée de sa propre main, et rien davantage : Le récit en est si court et si froid, que les Spectateurs n'en sont point émus. (p. 12)

D'Aubignac met l'accent sur l'absence d'émotion tragique chez les spectateurs de Corneille en entrant dans le détail quasi burlesque :

Soit par le peu d'intérêt qu'elles [les mauvaises Actrices] ont au Théâtre, par la froideur de leurs sentiments, ou par le dégoût de leur récit, on ne les écoute point ; c'est le temps que les Spectateurs prennent pour s'entretenir de ce qui s'est passé, pour poser leur attention, ou pour manger leurs confitures. (p. 9)

La méthode inductive de d'Aubignac, qui passe de ses propres observations à des conclusions générales sur l'impuissance littéraire de Corneille, est bien entendu censée démontrer son attachement aux procédés de l'entendement familiers à tous : « Au moins ai-je un peu de sens commun » (p. 24).

Selon La Mothe le Vayer, « il n'y a rien qui soit plus aujourd'hui dans la bouche de tout le monde, quand on veut taxer quelqu'un de peu d'esprit, que de dire de lui qu'il n'a pas le sens commun⁵ ». L'étymologie du « sens commun », entendu

³ Il faut comprendre par là « un sens commun bien instruit » (p. 26). D'Aubignac s'explique dans *La Pratique du théâtre* : « Il faut que ce [sens commun] soit un sens commun instruit de ce que les hommes ont voulu faire sur le Théâtre [...] car supposons qu'un homme de bon sens n'ait jamais vu le Théâtre, et qu'il n'en ait jamais ouï parler, il est certain qu'il ne connaîtra pas si les Comédiens sont des Rois et des Princes véritables, ou s'ils n'en sont que des fantômes vivants » (éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 127).

⁴ *Dissertations*, p. 6 ; nous soulignons.

⁵ La Mothe Le Vayer, *Opuscule ou petit traité sceptique, sur cette commune façon de parler, N'avoir pas le sens commun*, Paris, A. de Sommerville, 1646, p. 1-2.

comme rationalité commune, remonte au terme latin *communis sensus*, dont les principales acceptions classiques sont les suivantes :

- un instinct qui permet d’apprécier les choses de manière immédiate et non théorique, surtout dans le domaine esthétique ou moral ;
- une capacité d’entendement qui est le trait distinctif de tous les hommes et commune à tous. Certaines opinions appartiennent intrinsèquement à cet entendement commun, au titre de *communes opiniones* ou de *consensus omnium* ;
- une attitude de respect envers autrui, de civilité et d’humanité dans le sens d’ouverture aux préoccupations de la communauté humaine.⁶

La présupposition fondamentale ici est que nous appréhendons tous de la même façon le monde externe⁷. Les textes de d’Aubignac mélangent toutes ces significations, dans un survol vertigineux de la rationalité et de la moralité : « Je l’ai bien justifié dans *La Pratique du Théâtre* que tous les Gens bien sensés doivent demeurer d’accord » (p. 90). D’Aubignac renonce à une position d’autorité proprement dite, car sa voix lui est simplement dictée par le sens commun⁸. Cet automatisme imprègne la doctrine de l’abbé, doctrine qui « n’est que celle de la raison » (p. 62). Corneille, par contre, s’est selon d’Aubignac retiré du domaine de la raison, et son incapacité à reconnaître ceci ne fait que le confirmer : « Il faudrait que sa raison fût bien malade s’il s’offensait des vérités qui doivent l’instruire avec le public » (p. 22).

Nous sommes loin ici de l’approche critique d’un Scudéry, quelques vingt-cinq ans plus tôt, pour qui le sens commun de la multitude doit être dépassé par les observations d’un petit nombre de théoriciens. Pour Scudéry, si l’induction chère à d’Aubignac peut apparaître comme propre au sens commun, elle doit être dépassée en théorie. L’excitation visible dans les théâtres parisiens pendant *Le Cid*, par exemple, n’est rien de plus qu’une « vapeur grossière », bizarrement diffuse :

Que cette vapeur grossiere, qui se forme dans le Parterre, ait pu s’eslever jusqu’aux Galleries [...] j’avoüe que ce prodige m’estonne, et ce n’est qu’en ce bizarre evenement que je trouve LE CID merveilleux.⁹

⁶ Voir D. Schulthess, *Philosophie et sens commun chez Thomas Reid (1710-1796)*, Berne, P. Lang, 1983, p. 14 ; S. E. W. Bugter, « Sensus Communis in the Works of M. Tullius Cicero », dans F. van Holthoon et D. R. Olson (éd.), *Common Sense. The Foundations for Social Science*, Lanham, University Press of America, 1987, p. 83-99.

⁷ Cette filiation du *communis sensus* diffère pourtant de l’acception aristotélicienne, selon laquelle le sens commun représente une faculté de l’âme (la *fantaisie* ou l’*imagination*) qui nous permet de juger des objets qui ont passé par les sens extérieurs (*De anima* III, 1-2, 425a-427a).

⁸ Cf. *Dictionnaire de l’Académie française*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, art. « Dicter » : « la raison, le sens commun nous dicte cela ».

⁹ G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, dans *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 368. Nous notons au passage qu’en limitant ses observations à « tous les spectateurs auprès desquels j’étais assis » (p. 11), d’Aubignac se situe parmi le public des galeries.

Scudéry « conjure les honnestes gens de suspendre un peu leur jugement » (p. 369). Pour lui, la force du théâtre n'est comparable qu'aux « belles couleurs qui s'effacent en l'air, presque aussi-tost que le Soleil en a fait la riche & trompeuse impression sur la Nue » (p. 370). Il cherche à raffiner et à réformer le sens commun par une critique rigoureuse¹⁰. À la différence de Scudéry, d'Aubignac ne nie pas la valeur de l'expérience théâtrale. Il érige sa propre théorie du côté du sensible, du peuple, contre l'élitisme, et met l'emphase sur la « communauté » du sens commun :

Ceux qui remplissent le parterre de nos Theatres n'ont qu'à faire réflexion sur eux-mêmes ; ils ne sont pas tous capables de faire un habit, un soulier, ni un chapeau, et néanmoins ils en jugent tous les jours quand les Artisans leur en apportent. (p. 23)

Former un jugement sur une pièce de théâtre, choisir un chapeau : les deux activités se conjuguent. Nous sommes tous des critiques.

Corneille, pour sa part, se sert de ses Discours et de ses Examens pour préciser que son succès consiste, contrairement à ce qu'en dira d'Aubignac, en sa capacité de véhiculer précisément « de grandes et fortes émotions » :

Lorsqu'on agit à visage découvert et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la Nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du Poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions, qui renouvellent à tous moments, et redoublent la commisération. (p. 110)

Corneille, lui aussi, fait constamment appel aux réactions de ses spectateurs, à leurs larmes, aux émotions qui sont déclenchées, ici, par le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour. Comme pour d'Aubignac, tout son argument consiste à faire valoir son expérience en tant que spectateur des spectateurs :

Le commentaire dont je me sers le plus, est l'expérience du Théâtre, et les réflexions sur ce que j'ai vu y plaire ou déplaire. (p. 93)

Mais cette expérience, quelque importante qu'elle soit, révèle en même temps sa propre insuffisance : « Je me rapporte à ceux qui en ont vu les représentations [du *Cid*] : ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur » (p. 100). Corneille, contrairement à d'Aubignac, se rend compte qu'il est facile de se méprendre sur les réactions des autres. Certes, Corneille présuppose une certaine communauté : « Notre Auditoire n'est composé ni de méchants, ni de Saints, mais de gens d'une probité commune » (p. 97). Mais le processus complexe de la pitié et de la crainte

¹⁰ Sur cet aspect de la *Querelle du Cid*, voir surtout H. Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, chap. 5 (« L'espace public du théâtre est d'emblée, selon Scudéry, un espace dégradé : un espace *non public* mais simplement *sensible*, et trop sensible », p. 181), et J.-M. Civardi, « Stratégies d'écrivains », dans *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, II^e partie.

reste, pour chacun de ces spectateurs, « un secret de leur cœur ». La part d'indicible dans l'efficace tragique est précisément attestée par Corneille lors qu'il signale plusieurs ambiguïtés sur la *catharsis* au début de son premier Discours sur la tragédie :

La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte au désir de l'éviter ; et ce désir à purger, modifier, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause. (p. 96)

La liste des verbes qui transmettent un effet tragique est empreinte de confusion sur le plan émotionnel : « purger », « modifier », « rectifier », « déraciner ». Nous ne sommes pas dans l'explication d'Aristote, mais dans un effort de « deviner ce qu'il a voulu dire » (p. 93).

Le passage d'Aristote en question est la définition de la tragédie comme « une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre¹¹ ». Le théoricien René Rapin résumera bien un point de vue alors répandu sur ces questions de *catharsis* : la tragédie, affirme-t-il en 1675, « instruit l'esprit par les sens, et [...] rectifie les passions par les passions mêmes¹² ». Il s'agit ici d'une quantité de passion homéopathique : les passions sont paradoxalement éliminées par la production d'une petite quantité de passion. Les désirs passionnés ou les craintes qui font partie de la vie sont abandonnés à la suite de l'expérience théâtrale ; l'équilibre est retrouvé. L'interprétation de Rapin à la fin du XVII^e siècle se rencontre fréquemment dès les premières décennies, avec par exemple *L'Apologie du théâtre* de Georges de Scudéry, qui cite le cas d'Oreste suivi par les Euménides :

Est-il une âme assez sanguinaire, pour ne frémir point à l'aspect de ce châtement ? Et qui pour s'exempter d'un semblable, ne quitte sa cruelle inclination ? Il en est ainsi de tous les crimes.¹³

Une petite dose de peur évite que le spectateur reproduise, au cours de sa propre vie, l'événement qui déclenche cette peur sur scène : la peur est donc éliminée.

On peut pourtant faire une distinction entre l'élimination ou la modération de la pitié et la peur, et l'apaisement des passions en général. Selon d'autres théoriciens, la pitié et la peur semblent rendre chaque émotion extra-théâtrale plus maîtrisable, plus prévisible. Si l'on considère cette deuxième option, la pitié et la peur sont pour

¹¹ Aristote, *Poétique*, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997, 1449b 28.

¹² R. Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, Fr. Muguet, 1675, p. 113.

¹³ G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 19.

ainsi dire supérieures aux autres émotions qu'elles cherchent à contrôler ou à modifier¹⁴. Pour La Mesnardière, « la Tragédie se propose pour son but la tranquillité de l'Âme, puisque sa fin principale est de calmer les passions¹⁵ ». Pour Sarasin, qui paraphrase le passage d'Aristote cité plus haut, la *catharsis* laisse derrière elle une « médiocrité raisonnable » :

La Tragedie est l'imitation d'une action serieuse, complete et juste dans sa grandeur, qui par l'action, & non pas simplement par le discours, excitant la pitié & la terreur, en laisse apres une mediocrité raisonnable dans l'esprit des Spectateurs.¹⁶

D'Aubignac, lui aussi, met l'accent sur une « étendue convenable » plus généralisée : « Pour bien conduire ces discours pathétiques jusqu'au point d'une étendue convenable, il les faut faire avec ordre » ; il s'ensuit que « les Souverains ne peuvent rien faire de plus avantageux pour leur gloire, et pour le bien de leurs Sujets, que d'établir et d'entretenir les Spectacles et les Jeux publics avec un bel ordre, et avec des magnificences dignes de leur Couronne¹⁷ ».

D'Aubignac est à la recherche d'une philosophie de la *praxis*, où les affaires ordonnées de l'État seraient un prolongement, non seulement d'une administration sage et bienveillante, mais de la réflexion et du comportement ordonnés de la foule, stimulés par l'effet cathartique des spectacles. Son travail sur une *catharsis* « convenable » va clairement de pair avec son insistance sur le rôle épistémologique fondamental du sens commun, avec ses références à un entendement commun considéré comme suffisamment cohérent et valide pour servir d'instance d'appel dans son argumentation :

En tout ce qui dépend de la raison et du sens commun, comme sont les règles du Théâtre, la licence [contre la pratique] est un crime qui n'est jamais permis.¹⁸

Il importe néanmoins de noter que la pièce de théâtre (en soi le résultat de la réflexion ordonnée du dramaturge) constitue pour d'Aubignac un hiatus ou une

¹⁴ Voir J. D. Lyons, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 49. Pour une synthèse des différents courants interprétatifs de la *catharsis* aristotélicienne, voir surtout G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Puf, 2003, p. 141-154. Sur le discours de la pitié chez les théoriciens cités ici, voir également K. Ibbett, « Pity, Compassion, Commiseration. Theories of Theatrical Relatedness », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 30, n° 2, 2008, p. 196-208.

¹⁵ La Mesnardière, « Discours préliminaire », *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1640, n.p.

¹⁶ Sarasin, *Discours sur la tragédie* [1639], *Œuvres de Monsieur Sarasin*, Paris, Courbé, 1656, p. 242.

¹⁷ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 469 et 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

coupure dans le fonctionnement du sens commun : les spectateurs « ne s'imaginent pas [être trompés], encore qu'ils le sachent ; il ne faut pas tandis qu'on les trompe, que leur esprit le connaisse ; mais seulement quand il y fait réflexion¹⁹ ». Autrement dit, ils sont entièrement pris dans la création de l'illusion. La réflexion se passe en dehors de l'espace et du temps théâtral. L'utilité de la pièce, ce en quoi elle peut instruire, est explicitement située après la représentation, quand le spectateur est rentré chez lui.

Corneille, de l'autre côté, ayant signalé plusieurs modulations du fonctionnement de la *catharsis*, exprime ensuite des doutes plus clairs et nets là-dessus : « Si la purgation des passions se fait dans la tragédie, je tiens qu'elle doit se faire de la manière que je l'explique ; mais je doute si elle s'y fait jamais » (p. 99). Il cite comme témoins les spectateurs du *Cid*, leur demandant si le spectacle auquel ils ont assisté a éveillé chez eux une « crainte réfléchie » (p. 99) qui les aurait obligés à modifier et à rationaliser leur comportement. On est amené à supposer que ce n'est pas le cas. En quoi consiste donc le « sentir en commun » tragique chez Corneille ?

Lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la Nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du Poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions qui renouvellent à tous moments et redoublent la commisération. (p. 110)

Ce passage déjà cité est primordial dans notre interprétation de Corneille. Il démontre que Corneille ne privilégie aucun moment particulier de pathos intense, ni de bouleversement soudain qui transforme l'ignorance de l'identité en connaissance. Le dramaturge plaide pour des tragédies où l'action tragique est au contraire « à visage découvert » ; il cite ainsi les exemples du *Cid*, de *Cinna*, *Rodogune*, *Héraclius* et *Nicomède* : Chimène, Cinna, Cléopâtre, Phocas et Prusias, tous ces personnages « connaissent les personnes qu'ils veulent perdre » (p. 108). Une logique de renouvellement ou de redoublement de la commisération, associée à cette connaissance soutenue, remplace une logique de transformation soudaine.

Introduisant ce débat sur la pitié, Corneille atteste que c'est un « grand avantage, pour exciter la commisération, que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi » (p. 107). Pourquoi insister sur la puissance émotionnelle de ces liaisons, de ces proximités ? Voilà des relations qui sont, d'abord, communes à tous. En outre, ces relations sont irremplaçables et immuables en principe ; elles établissent un lien exceptionnel entre deux personnes : « Horace et Curiace ne seraient point à plaindre, s'ils n'étaient point amis et beaux-frères, ni Rodrigue s'il était poursuivi par un autre que par sa Maîtresse » (p. 106). Par leur caractère à la fois ordinaire (commun à tous) et exceptionnel (irremplaçable), ces relations de proximité sont particulièrement propres à « exciter la commisération » au cours d'une tragédie. En leur

¹⁹ *Ibid.*, p. 317.

donnant un « grand avantage » dans son théâtre, Corneille cherche à embrasser leur vulnérabilité exceptionnelle²⁰.

C'est précisément cette insistance sur la vulnérabilité qui ressort aussi de la théorie cornélienne des dénouements. Sur cette question, Corneille réinterprète Aristote, et notamment le passage de la *Poétique* où Aristote « condamne entièrement » ces tragédies qui présentent sur scène des personnages qui « connaissent, entreprennent, et n'achèvent pas²¹ » (p. 107-108). Quand les personnages sur scène savent ce qu'ils veulent faire, essaient de le faire, et échouent, toute qualité tragique se dissipe pour Aristote. Mais c'est précisément cette catégorie de la tragédie qui intéresse Corneille. Cependant, Corneille nuance son point de vue sur cette catégorie. Il en exclut chaque cas où l'inachèvement est dû à « un simple changement de volonté » de la part des protagonistes, « sans aucun événement notable qui les y oblige, et sans aucun manque de pouvoir de leur part » (p. 108). Par contre,

quand [ceux qui connaissent la personne qu'ils veulent perdre] y font de leur côté tout ce qu'ils peuvent, et qu'ils sont empêchés d'en venir à l'effet par quelque Puissance supérieure, ou par quelque changement de fortune qui les fait périr eux-mêmes, ou les réduit sous le pouvoir de ceux qu'ils voulaient perdre, il est hors de doute que cela fait une Tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue. (p. 108)

Là, Corneille rappelle judicieusement un de ses précédents commentaires sur le dénouement dans la comédie, au sujet duquel il emploie la même tournure, en dénonçant également « un simple changement de volonté » (p. 11 et 108) : le consentement soudain d'un père au mariage de sa fille doit résulter, lui aussi, d'un « événement notable » ou d'un « changement de fortune » (ce dernier pris ici au pied de la lettre) :

Il faut un effet considérable qui l'y oblige, comme si l'Amant de sa fille lui sauvait la vie en quelque rencontre, où il fût prêt d'être assassiné par ses ennemis, ou que par quelque accident inespéré il fût reconnu pour être de plus grande condition et mieux dans la fortune, qu'il ne paraissait. (p. 75-76)

La tragédie, pour sa part, devient particulièrement puissante lorsqu'un pouvoir externe (externe donc hasardeux, incertain, incontrôlé par le protagoniste), un pouvoir sous la forme de « quelque Puissance supérieure » ou de « quelque changement de fortune », suscite le drame en empêchant le protagoniste « d'en venir à l'effet » (p. 108). Tels sont Chimène, Cinna, Cléopâtre, etc.

²⁰ Pour une discussion de la vulnérabilité des relations d'amour et d'amitié dans un contexte aristotélicien, voir M. C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* [1986], Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 354-372.

²¹ Cf. Aristote, *Poétique*, 1453b.

La force de la tragédie, sa sublimité, naît de notre compréhension non seulement du fait qu'« on sait à qui on en veut » (p. 110), mais également du fait que les actions entreprises sont sujettes aux heurts du monde externe, à la fortune. Cette compréhension de la vulnérabilité, cette finitude qui ressort de la théorie des fins multiplie à leur tour les possibilités de faire ressentir l'émotion tragique aux spectateurs : « il est hors de doute que cela fait une Tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue » (p. 108). Il y a une corrélation critique chez Corneille entre la connaissance continue (on sait à qui on en veut), l'empêchement visible, notre compréhension du hasard et de l'imprévisibilité représentés sur scène, et les « grandes et fortes émotions » du spectateur. Les émotions sont théorisées comme ayant elles-mêmes une forte dimension cognitive, indissociable du moment (des moments continus) de leur production dans le contexte théâtral²².

Pour Corneille, les émotions ne sont pas produites afin d'être purgées ou modifiées ultérieurement. Un tel objectif, que nous avons observé chez d'Aubignac, subordonnerait les émotions à la raison, et à l'ordre : à l'apprentissage associé à la représentation de la peur, par exemple, ou à la représentation de la monarchie impressionnante. Pour d'Aubignac, le théâtre nivelle les discours pathétiques « jusqu'au point d'une étendue convenable²³ ». Corneille, quant à lui, privilégie des émotions qui, se renouvelant à tous moments, sont elles-mêmes indissociables d'une compréhension de la vulnérabilité des personnages. Corneille cherche à nous donner une phénoménologie de l'action et de la communication interrompue.

Le vouloir héroïque est, dans cet aspect de la théorie de Corneille, subordonné aux liaisons et aux proximités. L'idée d'une volonté ou d'une grandeur inattaquable, déclenchant inéluctablement l'admiration des spectateurs²⁴, qui saurait répondre à l'injonction « meurs ou tue », qui serait à l'abri de la fortune ou des événements externes, cette idée est brouillée par Corneille lorsqu'il théorise sa « Tragédie d'un genre peut-être plus sublime, que les trois qu'Aristote avoue » (p. 108). Cette sublimité cornélienne infléchit, à la manière d'un Pseudo-Longin, tout modèle rhétorique du *style* grand ou sublime, pour se focaliser sur le « ravissement » du spectateur²⁵. Mais cette inflexion, évidente, débouche sur l'idée que la théorie de

²² C'est pour cela même, nous semble-t-il, que le titre du premier Discours (le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*) place sur le même plan la finalité (l'utilité) d'une pièce de théâtre et sa composition (les parties).

²³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 469.

²⁴ Ce serait la volonté d'un Matamore : « Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux, je charme, / Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour, / Les hommes de terreur, et les femmes d'amour » (*L'illusion comique*, II, 2, v. 258-260).

²⁵ Notre article « La théorie et la pratique du sublime chez Corneille » (dans *Pratiques de Corneille*, M. Dufour-Maître éd., Rouen, PURH, à paraître) confronte plus en détail les *Trois discours* de Corneille et le texte fragmentaire et contradictoire du Pseudo-Longin ; voir également notre *Sublime Worlds. Early Modern French Literature*, Londres, Legenda, 2006. Ces travaux explorent le fait que le terme *sublime*, chez Corneille, s'applique à un Cinna, qui

Corneille prône en même temps une réflexion critique autour de cet engagement émotionnel. Corneille fait en sorte que la puissance émotionnelle du théâtre résonne avec la notion d'empêchement, d'obstacle, et qu'elle résulte ainsi des rapports humains complexes représentés sur scène.

Le détournement du vouloir est précisément ce qui dérange d'Aubignac dans son commentaire sur *Œdipe*:

À quoi bon de faire voir au peuple, que ces têtes couronnées ne sont pas à l'abri de la mauvaise fortune? [...] Il faut enseigner des choses qui maintiennent la société publique. (p. 89)

D'Aubignac identifie, à travers son questionnement, le cœur de la réflexion critique mise en scène par Corneille. Quelle est la place du hasard dans la vie ? Quels sont les rapports entre intention et action ? Marc Escola et Bénédicte Louvat-Molozay notent avec justesse que Corneille « manifeste clairement son scepticisme sur la finalité morale du théâtre²⁶ » : il manifeste son scepticisme sur la possibilité d'une instruction morale précise à travers la purgation des émotions. Cependant, nous n'allons pas jusqu'à dire, avec eux, que l'émotion suscitée par la représentation tragique chez Corneille « est pleinement esthétique » et « n'a pas d'autre finalité qu'elle-même²⁷ ». Même s'il reste clairement sceptique sur l'éthique normative, Corneille se situe pleinement dans le domaine de la meta-éthique, en analysant l'épistémologie des actions et des décisions : il met en scène et *enseigne* un sens des modalités infinies des relations humaines.

Fasciné par ce que nous avons en commun en tant qu'êtres humains, Corneille ne reprend pas pour autant un *communis sensus* de base, car la collectivité la plus vraie revient à notre perception individuelle du matériel mutable et complexe de la vie humaine, du hasard qui nous empêche, parfois, d'agir. Ce que les spectateurs ont en commun est la capacité de « demander compte au secret de leur cœur » : d'analyser leurs propres réactions, de faire appel à leur capacité d'auto-réflexion. Le sens commun nous dicte, ici, que le « sentir en commun » ne se réduit pas aux notions claires et distinctes de ses opérations²⁸. Pour La Mothe le Vayer, « c'est [...] une

a entrepris mais qui n'achève pas, plutôt qu'à un empereur Auguste, avec son admirable effort de magnanimité ; nous cherchons donc à élargir les propos de Georges Forestier : « le mot *sublime*, qui renvoie à une esthétique et une éthique de la *grandeur* : le sublime est ravissement vers la grandeur par la violence de la beauté. Il suffit de lire le traité *Du Sublime* de Longin pour s'en convaincre » (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 275).

²⁶ Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. cit., p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸ Ces conclusions suggèrent que la théorie de Corneille rejoint celle des moralistes et des lecteurs des moralistes telle qu'elle est analysée par B. Papàsogli, dans *Le « Fond du cœur »*. *Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000, p. 98 : « Le climat propre d'un théâtre de passions, ou plutôt, de passion est un climat d'exploration et de

arrogance insupportable de s'attribuer la connaissance du sens commun, quand à peine l'on sait quels sont les sentimens de ses plus proches voisins²⁹ ». Corneille, lui aussi, cherche à fragiliser le sens commun. Il réexamine l'idée, chère à d'Aubignac qu'on puisse déterminer ou ériger en critère dogmatique les réactions des autres : « tous les Gens bien sensés doivent demeurer d'accord » (p. 90).

Corneille abandonne le langage de certitude et de fins qu'utilise d'Aubignac, et le remplace par un langage vif, hardi, empreint de liaisons, de proximités et de renouvellement. La complexité qui s'ensuit est condamnée sur tous les plans, y compris sur celui de l'aprosiopèse. Dans le cas d'*Œdipe*, d'Aubignac cite des « interruptions fréquentes au milieu d'un discours d'un Acteur qui demeure souvent sur un, QUE, sur un, SI, ou quelque autre petit mot » ; dans le cas de *Sertorius*, les sujets des vers se multiplient de façon incontrôlée :

Quand il les a commencées, il ne les a pas finies ; il en fait les ouvertures, et tout à l'heure il les abandonne [...]. C'est un larcin qu'il a fait au public. (p. 36)

D'Aubignac se plaint notamment de ce que les métaphores de Corneille, n'étant pas bien formulées, ne sont pas « achevées ». À propos d'un vers de *Sertorius* – « Que sa première flamme en haine convertie » (I, 2, v. 162) – d'Aubignac demande :

Est-ce une métaphore achevée ? l'un des termes – la flamme – est Physique et naturel, l'autre – la haine – Moral, et l'Art ne souffre point que l'on puisse joindre ensemble des choses de deux ordres si différens. (p. 57)

Corneille mélange les ordres. Le débat ressemble à celui qui aura lieu entre Boileau et Perrault. À l'accusation de ce dernier que les comparaisons d'Homère sont faibles car trop « étendues », Boileau répond ainsi :

C'est une vérité universellement reconnue qu'il n'est point nécessaire, en matière de Poésie, que les points de la comparaison se répondent si juste les uns aux autres : qu'il suffit d'un rapport général, et qu'une trop grande exactitude sentirait son Rhéteur.³⁰

surprise, ouvert à l'inconnu : et le résultat est que les replis du «tissu» dramatique deviennent ondoyants et riches, comme la soie dont les draperies sont profondes : «En peinture, les draperies réussissent mieux que nos habits communs, parce qu'elles ont plus de jeu, qu'elles sont plus ondoyantes. Ainsi il est bon que le tissu de la Tragédie soit, pour ainsi dire, ondoyant, qu'il présente différentes faces, qu'il ait différens mouvemens [...]» [Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*] » .

²⁹ La Mothe le Vayer, *op. cit.*, p. 38-39. Voir S. Giocanti, « La perte du sens commun dans l'œuvre de La Mothe Le Vayer », *Libertinage et philosophie*, n° 1, 1996, p. 27-51.

³⁰ Boileau, *Réflexions critiques sur Longin*, VI, *Œuvres complètes*, éd. Fr. Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 519.

Comme le fera Perrault, d'Aubignac police la métaphore, la rappelle à l'ordre : « on ne p[eut] joindre ensemble des choses de deux ordres si différents » (p. 57). La question de la métaphore est la question des rapports. En insistant sur la nécessité d'une métaphore *achevée*, d'Aubignac ne voit pas ce que Corneille voit si bien, avec son insistance sur la puissance émotionnelle des liaisons et des proximités : que chaque écrivain appelle une réception complexe qu'il ne peut « achever » ou définitivement déterminer.

L'insistance de Corneille, dans ses *Discours*, sur les actions et les incidents qui sont inachevés, interrompus, prend en compte la vulnérabilité de chaque être humain, et y associe inéluctablement le rôle central de « grandes et fortes émotions ». Créer une émotion de « commisération » n'implique pas chez Corneille une élimination ou une purification ultérieures, un nivellement au nom du « sens commun ». Les émotions actives, c'est-à-dire celles qui ne sont pas réduites au silence ou bien purgées de façon homéopathique, peuvent être une sorte de connaissance, et peuvent nous servir dans leur vivacité même, vivacité qui nous instruit sur les hasards de la vie. Tout en retenant une connexion explicite à la notion de ce que nous avons et sentons en commun, Corneille cherche à réformer cette notion en la réconciliant avec l'exercice critique de la réflexion sur soi – un exercice qui est provoqué par les lacunes permanentes des pièces de théâtre dans lesquelles les personnages « connaissent, entreprennent, et n'achèvent pas ».

Emma Gilby
Université de Cambridge