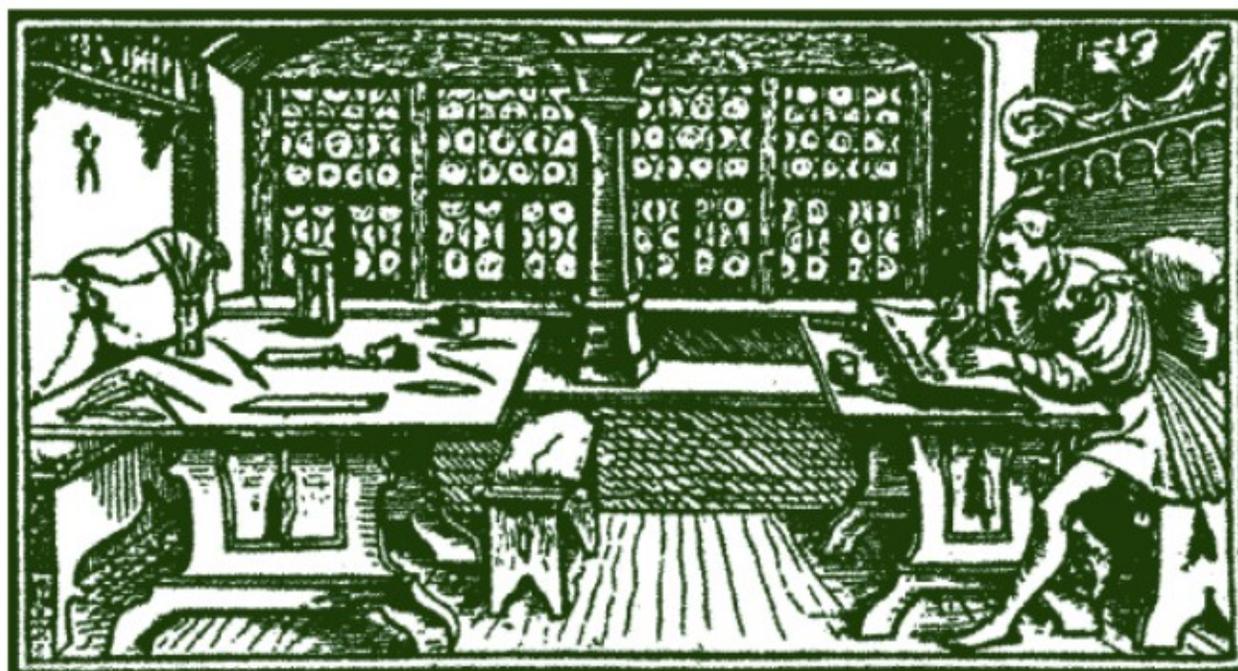




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

3/2007

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ–BOLYAI

PHILOLOGIA

3

Editorial Office: 400015 – Cluj–Napoca Republicii no. 24, Phone: 0264-405352

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT

I. Colloque international Pierre Corneille – quatre cents ans après

organisé par le Département de français de la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai du 4 au 7 mai 2006. Organisateur: Livia Titieni et Horia Lazăr. Actes publiés par Livia Titieni et Horia Lazăr.

LIVIA TITIENI, Présentation du colloque	3
PATRICK DANDREY, Pierre Corneille, une dramaturgie de l'exception.....	5
RADU SUCIU, Extravagance et mélancolie. La problématique mélancolique comme support de l'exception cornélienne.....	19
HORIA LAZĂR, Corneille et les Jésuites	33
CORALIA MARIA TELEA, Le modèle dramatique cornélien.....	45
ANTOINE SOARE, La tragédie morale de l'action: d'Oreste à Horace.....	57
HORIA CĂPUȘAN, Corneille et le destin.....	71
NICOLAE ȘERA, Manifestations du diurne et du nocturne chez Pierre Corneille	79
JEAN GARAPON, L'imaginaire épique dans les tragédies romaines de Pierre Corneille..	91
LIVIA TITIENI, Quand faire c'est dire: sur le discours de la passion cornélienne	103
RODICA GABRIELA CHIRA, <i>Polyeucte</i> , l'expression d'une crise.....	117
EMESE EGYED, Sur la première traduction du Cid en hongrois.....	125
LIVIA TITIENI, Accueillons Corneille en Roumanie! La traduction – un problème de réception	139

II. Studies:

- DIANA ROXANA COTRĂU, The Internet: The New Breeding Ground of Subcultures. 151
- ANNA HOCZOPAN, The History of the Research of the Romanian Minority During the Past Quarter of the Century * *Incursion into the Ethnographic Publications of the Romanians in Hungary*..... 161
- MIHÁLYCSA ERIKA, Hybridity and Parody in 'Ulysses' and Flann O'brien's 'at Swim-Two-Birds' 169
- ANDRADA FĂTU-TUTOVEANU, Misleading Mirrors: the Imaginary of Opiates in Translations of Baudelaire's Le Poison and Reve Parisien * *Miroirs capricieux. L'imaginaire des opiacées dans les traductions de Le Poison et Rêve parisien* . 181
- MARIA ȘTEFĂNESCU, Truth in/of Fiction * *La vérité dans la fiction, la vérité de la fiction*..... 191
- TÓDOR ERIKA MÁRIA, CSÁK LÁSZLÓ, Raising the Issue of the Emotional Causes of Self-Expression Failures in Linguistic Context * *Die Problematik ds emotionalen Grundes der Ausdruckschwierigkeiten im linguistischen Bezug ...* 199
- ATTILA KELEMEN, Innere und äussere faktoren in den morpho-syntaktischen änderungen * *Internal and External Factors in Morpho-Syntactic Changes*209

III. Libri:

- Jean-Charles DARMON, Michel DELON, *Histoire de la France littéraire. Tome 2. Classicismes XVII^e -XVIII^e siècle*, PUF, coll. « Quadrige »,2006, Publié sous la direction de Michel Prigent, 848 p. (MARIA URDA) 219
- Voyage et Libertinage* (XVIIe-XVIIIe siècle). Nr. 3/2006 de la revue *Études de Lettres* (revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne), édité par Frédéric Tinguély et Adrien Paschoud, 130 p. (CARMEN BOTEAN) 221
- Jean MEYER, *L'éducation des princes du XVe au XIX siècle*, Paris, Perrin, 2004, 283 p. (HORIA LAZĂR) 222
- Michel JEANNERET, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, 331 p. (ELENA CERESCU) 226
- Noémie COURTÈS, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. «Lumière classique», 2004, 760 p. (ADRIANA COPACIU) 229
- Roger DUCHÊNE, *Madame de La Fayette*, Paris, Fayard, 2000, 523 p. (LOREDANA ȘIMON) 232
- Gérard GENETTE, *Figures V*, Seuil, coll. « Poétique », 2002, 353p (NICOLAE ȘERA)..237

PRÉSENTATION DU NUMÉRO

LIVIA TITIENI

Ce volume rassemble les communications des participants au Colloque international PIERRE CORNEILLE – QUATRE CENTS ANS APRÈS, qui a eu lieu à la Faculté des Lettres de l'Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, du 4 au 6 mai 2006.

Les interventions qui font l'objet de cette publication s'organisent autour de quatre centres d'intérêt:

Les textes du premier volet explorent l'œuvre de Corneille comme dramaturgie ouverte : une «dramaturgie de l'exception», selon la formule neuve de Patrick Dandrey, la problématique mélancolique, comme support de cette exception, selon Radu Suciu, la valorisation de la tradition littéraire et morale des Jésuites chez Corneille, selon Horia Lazar, mais aussi un théâtre créateur d'un modèle singulier dans l'intervention de Coralia Maria Telea.

La présence de la mythologie dans le théâtre cornélien est traitée par Antoine Soare dans une étude comparative du crime d'Oreste et du fratricide d'Horace, alors que le texte de Horea Capusan souligne le rôle du destin comme enjeu tragique majeur de cette dramaturgie.

Dans une troisième séquence, Jean Garapon présente le poids de l'imaginaire épique dans l'œuvre de Corneille, Livia Titieni s'attarde sur la magie du verbe comme pur spectacle de la parole dans *Horace*, la communication de Rodica Chira insiste sur la cristallisation d'une crise dans *Polyeucte* et Nicolae Sera fait valoir la dialectique de l'imaginaire diurne et nocturne comme contradiction entre la théorie et la pratique dramatique de Corneille.

La dernière partie du volume est consacrée à la problématique de la réception du théâtre cornélien: Livia Titieni se penche sur les versions roumaines de Corneille en rapport avec les représentations des pièces, tandis que Emese Egyed fournit des détails sur les premières traductions de Corneille en hongrois.

Au bout de quatre séances d'interventions et d'échanges, nous avons pu constater une heureuse rencontre entre le thème annoncé du colloque et des vues modernes; enrichissant la connaissance du théâtre cornélien.

Nous tenons à exprimer à la fois le plaisir que nous avons eu à suivre les communications de tous les intervenants et à les remercier de la lumière qu'ils ont apportée sur divers aspects souvent peu traités de cette dramaturgie.

PIERRE CORNEILLE, UNE DRAMATURGIE DE L'EXCEPTION

PATRICK DANDREY

Puisqu'il revient à cette communication d'ouvrir les travaux du colloque, on essaiera d'y unifier autour d'un thème fédérateur la profusion de richesses qu'en quatre siècles les analystes de Pierre Corneille ont amassées pour éclairer et comprendre son œuvre. Le premier constat est paradoxal: de son vivant tenu pour le plus grand poète dramatique de son siècle et le plus représentatif, Corneille s'est révélé au fil du temps, et tout particulièrement dans les recherches des dernières décennies, toujours plus original, rare, divers et singulier. La résolution de cette tension, nous irons la chercher dans le caractère d'exception qui caractérise conjointement la vie, l'œuvre et le génie de l'écrivain: le terme d'exception (et surtout l'adjectif dérivé «exceptionnel») unissant dans leur acception l'appréciation emphatique de Corneille comme illustration majeure du XVII^e siècle et le sentiment de sa singularité irréductible.

Et de fait, il y a bien quelque chose d'exceptionnel dans la trajectoire, la longue trajectoire de l'écrivain en son temps. Par sa durée et sa capacité de renouvellement, d'abord: quarante-cinq ans de production dramatique variée entre 1629 et 1674, commencée par le genre comique qu'il abandonne après *La Suite du Menteur* en 1645, centrée, après des incartades du côté de la tragi-comédie, sur la tragédie, mais marquée, après les huit ans de silence qui suivirent l'échec de *Pertharite* en 1651, par un renouvellement radical de la pratique sinon de la théorie du genre. Si bien qu'à côté d'une abondante production poétique (sacrée et galante) et théorique (*Discours* et *Examens*), la pratique dramatique de Corneille se révèle elle aussi marquée par une diversité de formes assez exceptionnelle: comédie nouvelle, comédie héroïque, comédie galante, comédie à machines mêlée de danse et de musique, tragi-comédie, tragédie à fin heureuse, tragédie héroïque, stoïcienne, tendre, ou furieuse à la manière sénéquienne.

Trajectoire exceptionnelle aussi par la nature et l'évolution de la carrière sociale de l'homme: titulaire d'un modeste office juridique dans les provinces, il a vécu à Rouen plutôt qu'à Paris, jusqu'en 1662, tout en sollicitant et obtenant des protections diverses, inégales, superbes ou presque obscures, depuis Richelieu, Fouquet, les Conti ou les Guise, et Louis XIV en personne, jusqu'à de plus obscurs financiers, remparts disparates qui ne suffirent à le garantir d'être rayé de la liste des pensionnés du roi en 1675 et de finir sa vie dans une certaine gêne financière consécutive au désaveu du public passé à d'autres idoles. Tenant la gageure de vivre de sa plume, en un temps où c'est aussi une exception, anobli en 1637 après le triomphe du *Cid*, trouvant éditeurs et lecteurs

pour publier de son vivant et à mi-parcours de sa carrière deux éditions de ses œuvres (jusqu'alors) complètes, l'une in-8° en 1660 et l'autre, en 1663, in-folio —ce qui le classe parmi les classiques sinon les immortels,— il aura cependant vécu presque en marge de la cour et de la ville: on le dit vaguement emprunté dans les sphères mondaines qui à partir de la décennie 1650-1660 vont donner le *la* de la vie et des modes intellectuelles parisiennes. Et l'on sait qu'il dut affronter, rançon de sa longévité, une désaffection progressive puis indiscutable du public, après la parution (ironie du sort!) des deux prestigieuses éditions de son théâtre qu'il ne voulut pas considérer comme le terme de sa création.

Enfin, exceptionnelle aussi, la variété de culture, d'intérêts, de goûts et de doctrine qui lui permit d'occuper si longtemps et en dépit des réticences que l'on a dites la scène publique et singulièrement la scène dramatique, où il faut pour plaire s'adapter à la nature diverse du public et aux évolutions de ses attentes: satisfaire les doctes, les mondains, les grands et les bourgeois, tout en traversant l'âge des irrégularités, celui des règles et celui du goût, pour le dire schématiquement.

Il avait frotté sa jeunesse à l'humanisme chrétien des Jésuites qui lui mirent la main à la plume sur le mode de l'antique, du grand et de l'héroïque, sinon même de l'épique, dont nous parlera Jean Garapon: il s'y roda à la rhétorique et à la grande éloquence, pratiqua la traduction et la translation de textes au sein d'un parfait bilinguisme latin-français, emplit sa mémoire et son imagination de l'histoire profane et sacrée, source de méditation, de modèles et d'exemples réels ou fabuleux, et apprit à en classer les personnages sur le modèle de la caractérologie et du tableau raisonné des passions humaines. Ces connaissances premières seront peu à peu complétées et affinées par l'expérience et les acquis, directs ou médiats, de la culture mondaine et de son idéal de «médiocrité» et de mesure, qui lui ouvrira la connaissance du «cœur humain» et lui prêtera les mots et les images propres à en détailler l'anatomie: celle des cas de conscience amoureux, éthiques et politiques, modelant une typologie affective qui assouplit les arêtes de la classification scolastique des passions, rigide et cloisonnée.

Ajoutons enfin, mûrie au cours d'une longue existence dans la France mouvementée du XVII^e siècle, une culture politique qu'ont instruite les remuements d'une minorité royale agitée par cette véritable guerre civile que constitua la «Fronde», paradoxalement située entre deux phases de pouvoir fort: à mont, le règne de Richelieu, en butte aux féodalités résurgentes, et à val, la première séquence, somptueuse, du règne personnel de Louis XIV esquissant les prémisses d'un absolutisme encore imparfait. Ces expériences contradictoires ont aiguisé l'attention et l'intérêt du poète pour les problèmes complexes que soulève la vie politique, juridique, militaire et dynastique d'une époque où une culture de l'intimité naissante s'articule avec une politique sinon une «géopolitique» européenne tendue entre l'héroïsme féodal en voie de définitive caducité et le machiavélisme éclairé de l'État moderne en pleine progression.

Cette grande diversité de références culturelles se manifeste par des associations, des alliances et des fusions entre idées, influences et modèles, les unes conventionnelles et courantes de son temps, d'autres tout à fait hardies et singulières: il lit les Grecs à travers les Latins, parfois aussi les Latins à travers les Espagnols, et la tradition espagnole, si essentielle en son temps, à travers le filtre de l'honnêteté à la française. Il fusionne les références religieuses, mythologiques et historiques avec les événements de l'immédiate actualité, opérant des équivalences par un jeu de clefs individuelles ou de codages allégoriques. Le spectateur est invité, comme l'ont montré des études récentes, à deviner dans ses pièces, par décryptage, telle vertu ou tel vice incarnés en des personnages empruntés à la tradition historique, mais référés aussi à des personnalités modernes, identifiables par le jeu des «clefs». Ce souci allégorique et allusif ne l'empêche pourtant pas de se considérer comme historien et de prétendre à éclairer des événements rares ou célèbres du passé par la psychologie ressuscitée de leurs acteurs, dans l'optique de ce qui est alors nommé et théorisé comme «l'histoire secrète» et d'où naîtra le genre français du roman historique à la fin du XVII^e siècle, comme l'ont montré les études récentes sur l'historiographie post-humaniste.

D'où se déduit ce que nous posons d'emblée: une œuvre et un génie très représentatifs de leur temps et pourtant totalement singuliers, comme un cristal aux mille facettes réverbérant les diverses composantes de la culture contemporaine, mais les réverbérant chacune distinctement, en autant d'éclats dont la scintillation procède de ce tour de singularité que leur confère une concentration et une co-présence, une coexistence, tendues et inattendues, du fait de leur profusion, de leurs connivences, de leur confusion même, hardiment revendiquées. Sans que pour autant l'addition tourne à l'exubérance ou à la protubérance baroques. Attentif au contraire à canaliser et réguler cette richesse sans néanmoins la réduire, Corneille semble s'être joué à respecter la régularité qui était de mise en son temps en lui opposant sans cesse le défi de l'échappée belle et du caprice: comme si son génie trouvait éperon et matière dans la quête de solutions rares, nouvelles et constamment renouvelées pour se conformer d'une manière insolite et inédite, prodigieuse, extraordinaire à la régulation imposée par l'esthétique de son temps.

Manière surprenante d'observer la loi, qui consiste à la respecter par le biais et sous la forme de l'exception. Écoutons à ce sujet l'un des premiers héros du poète, justement désigné comme «l'Amoureux extravagant»:

Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires?
Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires?
Les règles que je suis ont un air tout divers,
Je veux que l'on soit libre au milieu de ses fers¹.

¹ *La Place royale ou l'Amoureux extravagant*, I, IV, v. 209-212.

Détournons de l'amour à la poésie ces quatre vers tissés de paradoxe, ils édicteront alors un principe qui vaudrait pour toute la dramaturgie cornélienne: en matière éthique, esthétique et générique, se donner pour règle l'exception et régulariser l'exception en la conformant aux règles. Autrement dit, concevoir l'exception comme la seule manière de respecter les règles morales et esthétiques, ériger l'exceptionnel en unique règle digne de l'écrivain et de ses héros.

Il serait aisé de le montrer, d'abord, à propos de la doctrine poétique professée par Corneille: le poète prétendit y observer la législation aristotélicienne à la faveur d'une relecture singulière d'Aristote qui le sépara de ses contemporains et d'où se dégagèrent une poétique de la tragédie dont l'originalité procède du cheminement singulier et «tout divers» par lequel il prétendait se faire plus régulier que les autres. Des études récentes ont amplement discuté et éclairé la chose. Faute de pouvoir tout dire et encore moins tout redire, on limitera ce propos à la question éthique et à la conception du héros dramatique impliquée par cette quête de l'exceptionnel qui caractérise et, selon nous, unifie tous les héros de Corneille sous les diverses formes et dans les divers genres auxquels il s'est essayé.

*

D'une manière générale (et un peu trop généralisée peut-être), on peut dire que dans la dramaturgie cornélienne, de *Mélite* à *Suréna*, l'action et l'intérêt sont concentrés autour d'un héros ou d'un couple héroïque pris dans un lacs de contradictions dont il se dégage par un geste exceptionnel. La pièce entend forcer avant tout l'admiration par la manière extraordinaire dont se conduit ce héros et dont a été conduite cette intrigue. La convergence entre la stupeur que provoque le personnage de fiction et celle que suscite le traitement de la fiction qui donne vie aux personnages aboutit à la création d'un type héroïque dont la pensée et l'action sont régies par une «loi d'exception». Cette vertu de singularité, le héros comique la projette dans une extravagance qui va de la folie (*Mélite*) à l'inconséquence (*Le menteur*) en passant par la bizarrerie (*La Place royale*). Le héros tragi-comique ou celui de la tragédie «première manière» l'incarne dans l'héroïsme de l'exploit guerrier et les prouesses d'une âme généreuse, en particulier dans cette tétralogie de la générosité ascendante qui part du *Cid* et conduit à *Polyeucte* en passant par les degrés d'*Horace* et de *Cinna*. Le héros tragique «seconde manière», enfin, manifeste son exception par un passage aux limites dans le sublime ou dans l'horreur, souvent incarnés contradictoirement et conjointement par une confrontation dans le cadre de la même intrigue entre la monstruosité des uns et la longanimité des autres, depuis *Œdipe* jusqu'à *Suréna*.

Leur point commun à tous, on le situera dans la règle qu'ils semblent s'être donnée d'échapper au vulgaire et de surprendre, jusqu'au saisissement, par leur manière unique et inouïe de penser et d'agir, laquelle suscite

l'admiration (à entendre au sens le plus large d'une stupeur devant l'inédit et l'inaccessible). Et encore, même chez les plus monstrueusement furieux, Corneille revendique-t-il une réaction admirative au sens moderne du terme. De Cléopâtre, la terrifiante héroïne de *Rodogune*, n'a-t-il pas écrit que «tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on *admire* la source dont elles partent²» ?

De fait, si tous les protagonistes du théâtre de Corneille ne sacrifient pas au code chevaleresque de l'honneur, tous, même les plus monstrueux, cultivent du moins une image d'eux-mêmes à laquelle ils ne dérogent jamais: dans leur cas, une image hypertrophiée par la fureur du désir et de l'orgueil qui guide leurs pas vers la noirceur et la sauvagerie peut-être, mais sans jamais les faire choir dans la mesquinerie, la tiédeur ou la faiblesse. Tous se trouvent donc aux prises avec une sorte de code d'honneur, mais un code de définition singulière et particulière chez les extravagants et les monstres, et d'usage singulier et non moins particulier chez les héros positifs, par leur manière inimitable, superfétatoire et hyperbolique, pour ainsi dire enthousiaste, d'en accomplir les exigences les plus rudes, tout particulièrement exaltés par le sacrifice de leurs désirs suprêmes.

Bref, tous parviennent à sortir vainqueurs de la lutte que les circonstances imposent à l'affirmation et à la sauvegarde de leur image inaliénable. Tous parviennent non seulement à satisfaire à des règles définies pour des êtres et des conduites d'exception, mais à le faire d'une manière elle-même exceptionnelle: soit en accomplissant le code d'honneur dans une perfection sans exemple qui transcende la notion même de loi en les transcendant eux-mêmes; soit en excédant dans la sublimité ou l'horreur son génie sélectif, en s'affranchissant de la loi au nom de leur singularité revendiquée, ou en renonçant à en exciper, dans un geste de dépouillement et de dessaisissement de soi qui constitue peut-être la plus belle et la plus rare issue du conflit qui les oppose à la fureur et à l'injustice triomphantes.

Ceux qui choisissent d'accomplir le code d'honneur y ajoutent une qualité de prouesse qui en transcende la lettre pour aller comme à son essence: ceux-là préféreront toujours la sublimité à la perfection, exceptionnels jusque dans leur manière d'en respecter les prescriptions les plus rigoureuses dans un élan d'enthousiasme sacrificiel. Conformément aux leçons de la spiritualité jésuite qui veut que l'épreuve conforte et enrichisse les meilleurs en les sélectionnant, le héros cornélien «positif» passe par une épreuve qu'il juge d'abord insurmontable, qui l'inhibe et le fait désespérer de son avenir: il trouve bientôt au tréfonds de ce néant envisagé la ressource d'un dépassement qui surgit de cette épreuve même, agissant comme une épure d'héroïsme concentré.

² *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, [in] Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1987, p. 129. Mot souligné par nous.

Notons que c'est, à la même date, le cheminement même de la démarche cartésienne: le philosophe de la rationalité héroïque va lui aussi chercher dans la radicalisation désespérante du doute hyperbolique le ressort du cogito pour fonder une édification de la vérité jamais encore tentée, l'exploit d'une recomposition de tout l'édifice de la connaissance en marge des certitudes communes, entachées du soupçon de ne pas resplendir d'évidence assez pure et d'avoir pactisé avec des convictions incertaines. Transposé à l'action politique et tragique, dans *Cinna*, cela donne l'illumination d'Auguste ressaisissant son être, la maîtrise de soi et de l'univers, dans la révélation de la vertu de clémence qui le hausse au statut d'exemple vivant et lui ouvre la voie de l'exception par un effort de volonté épanoui en effet de raison: effet d'une illumination dans laquelle entre quelque chose de la grâce, sinon divine, céleste au moins.

Non que Corneille soit cartésien, mais Corneille et Descartes ont hérité des jésuites qui les ont enseignés une théorie de la grâce illuminatrice dont ils transposent le génie dans leurs fictions, philosophique pour l'un, dramatique pour l'autre. Aussi bien Auguste promet-il Polyeucte, qui vient conclure en martyr illuminé par la lumière divine l'ascension progressive du héros cornélien, de degré en degré d'exception, jusqu'à se constituer miracle incarné. D'une manière générale, le miracle réside moins, chez les héros cornéliens de cette trempe, dans l'accomplissement de l'exploit moral que dans l'accomplissement de soi par cet exploit qui leur conquiert la plus authentique des libertés: celle d'acquiescer au code sacrificiel en l'intégrant à eux-mêmes, à la façon dont le saint adhère par le cœur au décret divin et à l'impulsion de la grâce, pour s'approprier son propre être, sa singularité propre au sein d'une expérience de l'absolu qui lui ouvre le champ infini de l'universalité et de l'éternité. Atteindre aux limites de soi offre en effet une intuition de l'illimité et de l'infini, qui ne suggère à l'action du héros tragique pas de plus belle issue que la mort comme couronnement sous l'apparence d'un échec, ou la conversion de son juge bouleversé par l'admiration que suscite en lui l'exploit réalisé, même si cette réalisation contrevient à ses lois et à sa volonté.

Reflet et but de l'acte héroïque, la quête amoureuse en reproduit les règles et les formes: d'origine courtoise ou pastorale, l'exception s'y manifeste d'abord dans le choix de l'être aimé, unique et incomparable, auquel tout doit être sacrifié, fors l'honneur qui fait le héros mériter sa dame. Prenons bien garde que la conquête de la Dame est jalonnée par les exploits qui rendent le héros digne de son estime, plutôt que ces exploits ne lui servent à la conquérir: il s'agit de fléchir un juge, non de s'emparer d'une proie. Cette abstraction du consentement qui se réfugie dans l'image et l'estime au lieu de se porter au concret de la prise (d'assaut) ne sacrifie pas seulement aux délicatesses d'une galanterie déplaçant la femme du statut d'enjeu au statut d'arbitre: il distribue surtout à l'amour la fonction d'éperonner et de légitimer l'exploit. Mais, nuance tragique apportée à la donne courtoise ou pastorale, en

séparant les amants par une incompatibilité d'intrigue, le poète les contraint à dépasser et les lois de l'amour et les risques de la prouesse par un geste d'exception, sacrificiel ou prodigieux. À l'addition des exploits que suppose l'alliance romanesque entre la conquête amoureuse et la geste héroïque, la tragédie substitue leur incompatibilité provisoire ou définitive, résolue par un déplacement dans un ordre supérieur de valeurs et de vertus où l'exploit reçoit son sacrement de singularité inouïe et inimitable. Le héros cornélien n'a pas vocation d'être exemplaire: il a reçu pour tâche d'être admirable, c'est-à-dire surprenant par son caractère exceptionnel et donc, au sens propre, inimitable.

C'est en quoi le héros positif que l'on vient de décrire, qui accomplit et transcende le code d'honneur, ne s'oppose pas structurellement au héros monstrueux qui, lui, s'en affranchit: simplement, celui-ci a décidé de «faire ses preuves dans le pire» (Ralph Emerson). Mais c'est toujours la même quête d'une singularité dans l'exception qui le guide, même si le pouvoir ou la passion prennent figure d'enjeux prétextés à son désir délirant. Sec emblème de cette obsession de soi, Médée, aux tout début de la carrière tragique du poète, incarne cette attitude, en inaugurant une stratégie que l'on oserait dire de la «terre brûlée» dont, sur l'autre versant de la vie du poète, Attila représentera la face plus romanesque et baroque. La preuve de cette symétrie et de cette presque similitude entre les deux pôles pourtant si radicalement opposés de l'exemplaire et du l'horrible, on la trouve dans l'autre modulation de l'affranchissement du code que constitue la figure, plus intéressante encore, du renoncement: face aux héros dévastateurs, elle dresse l'icône opposée et jumelle de ceux qui, plutôt de d'abîmer leur image et désabusés du combat, consentent et travaillent au dessaisissement de soi.

Lointains descendants d'Antigone, voici Alidor et Angélique (de *La Place royale*) dans le registre comique, voici Suréna et Eurydice, dans le registre tragique, qui consomment et assument de cette manière leur refus d'assujettir leur liberté. Faute de pouvoir ou vouloir lutter, ils choisissent de faire retraite dans le soliloque ou le mutisme, la clôture ou la mort, par un acte non moins héroïque que ceux dont on a traité plus haut; sauf que leur héroïsme se dessine comme en creux, accomplissant les préceptes d'une «éthique négative» — comme il est une théologie négative. En la matière, la tirade monologuée d'Alidor décidant au dénouement de *La Place royale* de ne vivre que pour soi offre la variante comique de cette attitude: elle se situe à mi-chemin entre la fureur homicide de Médée, réduite aux seules ressources de soi — mais quelles ressources! — et le renoncement à la lutte de Suréna, figure de sainteté laïque qui répète sans l'enthousiasme qu'y mettait un Polyucte le geste sacrificiel de celui-ci.

Car le conflit n'est pas, pour de tels personnages, susceptible de se résoudre dans l'enthousiasme d'une bravade héroïque. L'envol de Médée, le célibat d'Alidor, le martyre de Polyucte annoncent diversement le

renoncement de Suréna, réduisant l'acte héroïque à sa trace, «présence d'une absence» (Jacques Derrida), pour signe que l'exception héroïque même n'a plus lieu d'être, au sens littéral de l'expression — plus de lieu, d'espace où se dérouler, plus de temps où s'exprimer, de sens à signifier dans l'univers d'assujettissement qu'impose l'ordre commun. Il est notable que lorsque le rideau se lève sur l'intrigue de *Suréna*, l'exploit a déjà eu lieu, et frappant que Corneille l'ait rejeté dans un temps antérieur au début de l'action dramatique: quand la tragédie commence, le héros n'a plus qu'à entrer dans l'ère de la «négation» (Michel Serres). Négateurs du futur au nom de l'absolu, Médée, mère humiliée, tue ses enfants, Alidor, amoureux fantasque, se condamne à un célibat définitif, et Suréna, preux héroïque, tend sa tête au bourreau. «Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir³», les trois verbes s'enchaînent sans solution de continuité, pour signifier que l'action enfante la passion (au sens premier du terme), et la passion l'anéantissement. La vocation à l'exception se projette ici dans un exploit négatif qui consiste, par fidélité à une image de soi qu'on ne pourrait perpétuer, à s'exempter d'un avenir qui la flétrirait.

*

Cela dit ou redit, puisque ce sont là des analyses bien connues, il va de soi qu'à travers le choix d'une dramaturgie de l'exception extravagante, héroïque, monstrueuse ou dirimante, le théâtre de Corneille exprime plus et autre chose qu'une conception féodale, archaïque, sclérosée et inactuelle de l'existence humaine et de ses enjeux. De quelle conception de la vie, de son sens, de ses fins et de ses idéaux cette éthique de l'extraordinaire porte-t-elle témoignage? Que signifie cette définition contradictoire, tendue, impérieuse et héroïque du destin humain en délicatesse avec les lois de la république au nom d'une loi singulière qui prend forme d'exception? À ces questions, nous répondrons que l'œuvre dramatique de Corneille, toutes pièces et tous genres confondus, nous paraît s'être donné pour objet privilégié les questions, les difficultés et les tensions suscitées par *l'émergence du sujet individuel*, de l'individu libre et conscient, comme valeur conflictuelle et référence absolue de toute vérité, de toute action, de toute morale, dans le contexte de contraintes, de devoirs et de règles que suppose la vie en groupe, en société; et qu'elle s'est donné pour tâche de montrer comment ces contraintes, ces devoirs, ces règles, qui pourraient étouffer cette naissance de soi à soi-même, sont susceptibles, par les lisières mêmes dont le desserrement s'impose à l'individu pensant et agissant, de lui permettre la conquête de soi dans et par la conscience de soi. L'enjeu de l'action dramatique, dès lors, c'est l'édification de l'individu dans la conscience de son individualité, irréductible à celle de quiconque, essentiellement singulière, car

³ *Suréna*, II, III, v. 268.

unique. Toutes les valeurs portées par le théâtre cornélien, liberté, gloire, amour, devoir, lignée, participent en s'y soumettant à cette exigence inscrite dans la longue durée de l'histoire de l'Occident et vouée à une brusque accélération dans ces temps dits «modernes», à l'aube desquels le poète éclaire son œuvre.

Autre manière de le dire: la règle et l'acte d'exception qui s'exprime à travers les formes concrètes de l'extravagance comique, de l'exploit héroïque, de la monstruosité tragique ou de la longanimité stoïque, ont à la fois pour fondement et pour finalité la conscience libre du sujet autonome, édifiant sa liberté dans l'affirmation de son moi ouvert à tous les possibles et l'éprouvant dans la résistance aux obstacles que la norme du groupe lui oppose. Voilà d'où procède cette préférence obsessionnelle accordée à l'exception: c'est que cette naissance, cette revendication, cette affirmation sont on ne peut plus universelles, puisque à la portée, virtuellement, de chaque homme; mais leur réalisation est une et unique, parce que chacun l'accomplit pour soi seul et dans le cadre de cette exception que chacun de nous constitue par rapport au néant, puisque notre vie à chacun fait exception à l'indistinction première sur laquelle planait l'esprit de Dieu, puisque chacun de nous renouvelle par son existence singulière et sa conscience individuelle le geste inaugural de la Création universelle.

L'exigence d'exception qui hante les héros ne fait qu'accomplir le destin le plus commun, le plus essentiel que chacun de nous devrait se sentir vocation de réaliser: équivaloir le miracle, l'exploit, l'exception de notre existence par un culte jaloux, héroïque, exceptionnel, rendu à celle-ci dans sa particularité, dans sa singularité. Et cependant, toute l'histoire humaine le dit, et celle de chacun de nous le répète, le sujet naît à lui-même, à sa liberté, à sa conscience, au sein d'un groupe, d'un réseau de devoirs et de lois: le sujet est d'abord assujéti. Comment concilier cette contradiction entre notre vocation à l'exception d'êtres individuels et notre destin assujéti d'individus relationnels? Par le souci, l'exigence, l'effort opiniâtre d'obtenir du groupe une reconnaissance de notre singularité: c'est cette reconnaissance que sa conduite exceptionnelle obtient et garantit au héros sous la forme de l'admiration qu'elle suscite.

En quoi le héros cornélien, tellement exceptionnel qu'il est inimitable, situé au-delà même de l'exemplaire, au-delà du possible dans le sublime comme dans le monstrueux, parvenu à un seuil proprement inaccessible d'extravagance, d'extraordinaire ou de sublimité, incarne aussi de la manière la plus universelle qui soit le cheminement de chacun de nous, du plus humble au plus grand, vers l'exception que constitue notre individualité parachevée, vers l'accomplissement du contrat d'exception que nous assigne l'existence qui nous a été donnée, vers l'accomplissement de la transfiguration par

laquelle notre existence devient vie, comme la vie du héros se métamorphose en destin par la singularité de sa conduite à nulle autre pareille.

Dans cette dramaturgie de l'émergence du moi confirmée par le regard de l'autre, l'effet esthétique d'admiration constitue l'expression de cette reconnaissance: celle d'une singularité entérinée par le regard du groupe. Les structures de la péripétie et de la reconnaissance qui ponctuent la crise dramatique se projettent ici en péripétie de l'affirmation de soi affrontée au groupe et en retournement du péril que suscite ce coup de force par l'admiration qu'il provoque en tant qu'acte du moi libre: admiration suppose et signifie ici considération et acceptation de l'image de l'autre dans sa singularité. Tel est l'enjeu de la crise tragique: pour le héros, se faire reconnaître; pour le groupe, le pouvoir, la Loi, accepter, *nolens volens*, cette exception dans toute sa singularité et lui porter le témoignage de sa considération par l'expression d'un regard: regard stupéfait que jette l'œil ordinaire sur l'extravagance du personnage comique errant hors sentiers battus (*La Place royale*), regard de l'être aimé déliant l'amant de l'assujettissement passionnel où le jetais la frustration d'être refusé (*Le Cid*), regard du pouvoir oppresseur frustré de sa tyrannie par la mort de sa victime (*Suréna*).

Pourquoi Corneille insiste-t-il tellement pour que, paradoxe esthétique exceptionnel en son temps, le vrai (historique) garde le pas dans la doctrine tragique sur les aménagements du vraisemblable (esthétique)? pourquoi entend-il cautionner par le témoignage de l'Histoire le récit de destinées prodigieuses dans le meilleur ou dans le pire? Sinon parce qu'en récitant l'humaine condition à travers ses irrégularités, ses singularités, ses exceptions les plus extraordinaires, et en appuyant ce récit sur des témoignages avérés, il entend condenser à travers l'extravagance comique, héroïque ou monstrueuse le combat véritable que doit mener chaque individu pour affirmer sa conscience libre et son irréductible subjectivité face au groupe et en son sein.

On n'aura pas loin à chercher pour savoir d'où a pu sortir cette éthique de «l'exception universelle», si l'on peut ainsi la nommer: l'enseignement des jésuites qui a formé le jeune Corneille, la veine sacrée de sa poésie lyrique, l'inspiration chrétienne d'une partie de son théâtre suffisent à identifier les origines de cette conception du héros exceptionnel dans la geste évangélique et le caractère exceptionnel du héros dans la vie de Jésus. La conception jésuite de la grâce comme suggestion divine et secours céleste offerts à l'homme mais soumis à son libre-arbitre, la définition de la liberté comme adhésion à la seule Loi qui ne bride ni ne brime la conscience parce que l'injonction en est toute intérieure, intériorisée, intime, trouvent évidemment leur accomplissement dans les tragédies sacrées de Corneille et dans la promotion du héros tragique en martyr de la foi. Mais les autres couleurs de l'arc-en-ciel tragique ont aussi assorti leurs teintes

au nuancier de la Parole révélée: l'extravagance du message évangélique, l'exclusive et l'exclusion qui sépare par essence le Messager, même incarné, de toute autre créature conçue par la chair, et jusqu'à la monstruosité barbare de la Passion suggèrent ce que doit à l'imaginaire chrétien l'anthropologie tragique et même comique du théâtre de Corneille.

Cette inspiration a imprimé sa marque à trois formes dramatiques abondamment répandues dans le théâtre de Corneille: le dilemme, le procès (dont nous parlera Antoine Soare) et le «testament», sous l'aspect ramassé des dernières paroles du héros ou sous l'aspect développé d'une ultime harangue, aux portes du tombeau. Corneille les aura certes dessinées avec le stylet de sa culture rhétorique et juridique, mais on ne peut s'empêcher de supposer qu'il le fit à partir du palimpseste sur lequel avait été écrit, à l'origine de tout, l'évangile du Vendredi Saint: dans son théâtre, chaque scène de dilemme n'a-t-elle pas trouvé son inspiration secrète et lointaine au jardin des Oliviers, chaque procès politique dans le sanhédrin, et le sacrifice de chacun de ses héros sur le Golgotha?

Quel usage le poète entend-il nous faire tirer, à nous spectateurs, de ces clarifications tendues et douloureuses, qu'une parole tantôt hésitante tantôt incisive arrache à l'embrouillure, à l'*imbroglia* d'une intrigue qui ligote à plaisir l'accusé, mais aussi les plaignants, et jusqu'aux arbitres même du débat? On lui prête communément l'intention d'avoir ainsi voulu offrir à notre admiration et à notre méditation un *exemple* illustre de vertu, de grandeur et d'héroïsme moral en dépit des obstacles qu'oppose le destin à l'accomplissement de ces valeurs d'exception. Mais ce n'est pas si sûr; et l'on a vu pourquoi. D'abord, parce que l'exception situe hors de portée du commun ces actes sublimes, tenant leur spectateur à distance d'admiration; ensuite parce que cette distance se double d'une adhésion émotionnelle qui menace de court-circuiter le processus de méditation raisonnée: c'est l'implication terrible et pitoyable que l'on nomme *catharsis*. Aussi suggérerions-nous plus volontiers de lire l'intention de cette dramaturgie à la lumière du modèle offert par la méditation de l'Écriture sainte, comme une nouvelle *Imitation de Jésus-Christ* transposée en milieu profane; en somme, une méditation qui transcenderait le conflit entre la distance dévote et l'adhésion mystique par une pratique d'imitation méditée dont le terme d'*expérience* restitue assez bien la pratique.

Expérimental bien plutôt qu'exemplaire, le théâtre de Corneille offre à travers une addition de cas d'École un laboratoire d'étude et de réflexion sur l'accomplissement contradictoire du moi, l'élaboration du sujet, l'art de faire l'homme bien et dûment, qui avait constitué le propos obsessionnel de la réflexion humaniste et qui situe le poète classique dans le prolongement écumant de cet immense vague. Les pratiques désormais bien connues de la méditation sur et par l'image dans la culture ancienne constituent un bon

équivalent et peut-être un modèle implicite de l'effet provoqué par cet autre réseau d'images qu'une représentation tragique imprime dans l'œil et l'oreille du spectateur: dans son cœur, offert à l'adhésion fusionnelle, et dans son esprit, ouvert à l'instruction méditée. Ainsi le spectacle des conduites exceptionnelles édicte-t-il moins un modèle évident auquel se référer (ou duquel se défier) qu'il n'incite et n'instruit chacun de nous dans la construction du sien propre, sinon exceptionnel, unique en tout cas: et c'est la grande découverte de l'époque moderne que celle de la singularité individuelle. La dramaturgie de l'exception imaginée par Corneille s'en fait non seulement l'écho, mais plus encore participe à cette conquête de la subjectivité.

Pour concourir à cette modification radicale dans la conception de l'homme et de la société, le modèle d'optimisme humaniste porté par l'esprit de Contre-réforme et par la Compagnie de Jésus s'est évidemment associé à bien d'autres inspirations, dont certaines dominant à un moment ou un autre de son long parcours esthétique l'invention dramatique de Corneille. Jacques Maurens⁴ a révélé, voici quarante ans, l'importance du néo-stoïcisme dans ce faisceau coloré. De fait, la veine du stoïcisme christianisé a été exploitée par plusieurs poètes dramatiques autour de Corneille tout en enrichissant aussi, à plus d'une reprise, ses œuvres à lui aussi. Tristan L'Hermite, son presque exact contemporain, en a extrait la matière de plusieurs tragédies ou tragi-comédies, dont la célèbre *Mort de Sénèque*, parallèle à *Cinna* par la date, l'est aussi par l'inspiration.

Dans une tragi-comédie de même veine, intitulée *La Folie du Sage* et créée, elle, la même année exactement que *La Clémence d'Auguste*, Tristan remettait implicitement sur le métier les questions philosophiques et morales soulevées par l'une des thèses plus étranges de la pensée antique: la définition du sage élaborée par le premier stoïcisme. Selon Zénon, Cléanthe et Chrysippe, ou du moins selon ce qu'on a conservé de leurs thèses, la sagesse est une perfection qui ne se perd jamais quand elle a été atteinte, le sage constitue un «absolu», au sens étymologique du terme: par l'effet d'une transcendance laïque qui incarne en ce modèle inaccessible le génie d'une pensée où l'idéalisation spirituelle s'associe au matérialisme substantiel, la sagesse se définit par une transcendance qui préserve à jamais celui qui y est parvenu de la défaillance et de la faute. Méditatif et homme d'action, il résout en lui au terme de son ascèse agissante les contradictions inhérentes à l'affirmation conjointe de la liberté individuelle et de la nécessité régissant un univers baigné par l'universel divin.

La définition complexe, contournée, du héros cornélien comme modèle d'exception renoue ainsi par bien des points avec les paradoxes de la définition

⁴ Jacques Maurens, *La Tragédie sans tragique : le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966.

du sage, eux-mêmes portés jusqu'à la pensée humaniste par Cicéron et Sénèque. Aucune pensée, hors le stoïcisme, renforcé dans sa version christianisée par les paradoxes de la folie de Croix qui lui doivent d'ailleurs beaucoup, ne proposait une armature aussi puissante à la définition de l'héroïsme tel que le théâtre de Corneille le module, extravagant, sublime ou monstrueux, sous le signe, seul fédérateur, de l'exception. Dernier avatar de cette doctrine, l'éthique du renoncement incarnée par la conduite de Suréna a puisé assurément toute sa vertu et son efficacité dans les maximes sénéquiennes sur l'impassibilité du sage et l'image célèbre du roc battu par les flots:

De même que les rochers avancés dans la mer brisent les vagues et, fouettés depuis tant de siècles, ne montrent pas trace de ces attaques, de même l'âme du sage a de la solidité et a rassemblé en elle tant d'énergie qu'elle est à l'abri de l'injustice tout autant que sont à l'abri des coups les corps que je viens de citer⁵.

Mais surtout, l'étrange postulat, âprement discuté, selon lequel le sage ne peut jamais déchoir, si ce n'est sous l'emprise de l'ivresse ou de la mélancolie, c'est-à-dire de la folie, couvre de son aile incertaine mais fameuse l'expansion du modèle héroïque accompli dans la tétralogie que forment *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, à mont, du côté de l'extravagance et de la bizarrerie comiques, et surtout à val, en direction du tragique de monstruosité et de fureur dont les teintes sombres participent de cette inflexion mélancolique lisible dans l'inspiration cornélienne et dont Radu Suciú va maintenant nous entretenir.

Université de Paris IV-Sorbonne

⁵ Sénèque, *De la Constance du sage*, 3, [in] *Les Stoïciens*, ss la dir. de Pierre-Maxime Schuhl, trad. par Émile Bréhier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p. 638. De même, dans *De la Vie heureuse*: «Je ne me présente pas autrement que comme un rocher solitaire dans une mer semée d'écueils; les flots se meuvent en tout sens et ne cessent de le battre, et pourtant ils ne peuvent ni le déplacer ni, malgré des chocs répétés durant tant de siècles, parvenir à l'user.» *De Vita beata*, 27. Éd. Bréhier/Schuhl, p. 751.

EXTRAVAGANCE ET MELANCOLIE LA PROBLEMATIQUE MELANCOLIQUE COMME SUPPORT DE L'EXCEPTION CORNELIENNE

RADU SUCIU

ABSTRACT. Pierre Corneille's early plays contain elements of theatrical extravagances derived from the medical tradition of melancholy. A short description of lovesickness as a form of pathological melancholy sets the theoretical limits of this enquiry: old medicine considered love a contagious disease triggering a humoral imbalance in the body and thus endangering the patient's life. Corneille uses this medical background to insert funnily extravagant situations in plays like *Mélite* and *Clitandre*. Our attention is focused on two episodes of the erotic pathology as illustrated by those plays: the neo-platonic model of love contagion through the eyes and the galenic model of melancholy induced hallucinations.

A la fin du XVII^e siècle, le dictionnaire de Furetière donnait du mot «extravagance» la définition suivante: «Chose dite ou faite mal à propos, follement. Les emportements des jeunes gens leur font faire beaucoup d'extravagances». L'extravagant est ainsi le «fou, l'impertinent, qui dit & fait ce qu'il ne faudroit pas qu'il dist ni qu'il fist». Dans la langue classique, l'extravagance a partie liée avec la folie.

L'étymologie du mot pointait déjà en direction de l'errance: «extravagans»; *vagans* étant le participe présent du verbe *vagor*, *vagari*, au sens d'errer, de marcher sans but. Or, la folie est comprise depuis toujours comme une forme d'errance. Le fou s'égare, tel le mélancolique Béliérophon qui
(...) errait seul dans la plaine d'Aleion,

Le cœur dévoré de chagrin, évitant les traces des hommes¹.

L'étude de la notion d'extravagance – indice de l'exception cornélienne² –, ne saurait donc faire l'économie d'une réflexion sur la folie à l'âge classique. On sait combien la mélancolie occupait alors une place centrale au sein des discours savants ou artistiques. Sur le continent des affectes du corps et de l'esprit, la mélancolie occupait une place centrale. Une forme de folie extravagante, la mélancolie mettait en martel les médecins appliquées à chercher potions et purgatifs salutaires; en même temps, elle inspirait l'imagination des créateurs de mondes fictionnels, soucieux de mettre en scène des personnages exceptionnels.

¹. Homère, *Illiade*, VI, v. 200-203, cité par J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, Bâle, Geigy, 1960, p. 11.

². Lire, dans ce volume, le chapitre de P. Dandrey, «Pierre Corneille, une dramaturgie de l'exception», p. 000-000.

Sans trop nous attarder sur des détails de sa psycho-pathologie, nous esquisserons les grands traits de la maladie atrabilaire, pour voir ensuite combien elle pouvait être extravagante. Ce détour médical nous permettra ensuite de voir en quelle sorte la mélancolie contribue à la construction de cette dramaturgie de l'exception chez Corneille.

Mélancolie et folie d'amour

La mélancolie est une forme de folie qui attaque le corps comme l'esprit. La première indication sur l'étiologie de la maladie mélancolique se trouve dans le corpus hippocratique. Le célèbre aphorisme fondateur VI, 23 avait décrété: «Si crainte ou tristesse persistent durablement, le cas est mélancolique»³. Cette définition sibylline rapproche deux indications d'ordre psychologique - tristesse et/ou crainte - et une précision physiologique marquant un dérèglement humoral - la mélancolie. Rappelons que la santé dans l'ancienne médecine dépendait de l'équilibre des quatre humeurs du corps: le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire (en grec, μέλαινα χολή, *atrabilis* en latin). La prépondérance de l'une de ces humeurs détermine l'empreinte, la signature, le caractère de l'individu, qui emprunte à l'humeur prédominante les traits de sa constitution psychophysiologique. On distingue ainsi le sanguin, le flegmatique, le cholérique et le mélancolique⁴. En revanche, si l'une des quatre humeurs s'amasse au-delà des limites de l'équilibre, elle engendre des dysfonctionnements psychophysiologiques. La maladie mélancolique est par conséquent un déséquilibre pathologique provoqué par l'excès d'humeur noire. Or l'ancienne médecine a tôt fait de constater que ce dérèglement physiologique menait à des troubles de l'âme –dirions-nous psychologiques: la tristesse et la crainte sans raison apparente. La bile noire superflue, froide et sèche, ressemblant à la lie du vin, corrosive comme l'acide, bouchonne les conduits du corps, s'amasse en la rate («spleen» en anglais) qui la déverse ensuite dans les hypochondres⁵. Non seulement le corps en est atteint, mais l'esprit est sévèrement amputé de ses capacités. Lorsque les fumées noires de l'atrabile montent au cerveau et enveloppent la raison et l'imagination, le corps dérive: l'imagination engendre des monstres dont l'existence semble être validée par la raison. Le mélancolique est un fou, il

³. P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, Paris, Le Promeneur, 2005, p. 34. Voir également, P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 88 et suiv. pour la place de l'aphorisme hippocratique dans la tradition mélancolique.

⁴. En général, sur la notion de caractère à l'époque classique, voir l'étude de Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, Paris, PUF, 1993. Pour les rapports entre humeur mélancolique et tempérament mélancolique, voir l'étude classique de R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 31-45.

⁵. Galien, *De la bile noire*, 2.8, Paris, Le Promeneur, 1998, p. 35; P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, éd. cit., p. 140 et suiv.

voit ce qui n'existe pas, il est victime d'hallucinations, et demeure «triste, craintif et solitaire». Écoutons André Du Laurens, le savant médecin de Henri IV, l'auteur de la première monographie en français sur la mélancolie:

Le vray melancholique est ordinairement sans cœur, tousjours craintif & tremblotant, ayant peur de tout, & se faisant peur à soy-mesme, comme la beste qui se mire; il veut fuir & ne peut marcher, il va par tout souspirant & sanglottant avec une tristesse inseparable qui se change souvent en desesper, il est en perpetuelle inquietude de corps & d'esprit, il a les veilles qui le consomment d'un costé, & le dormir qui le bourrelle de l'autre; car s'il pense donner trêve à ses passions par quelque repos, aussi tost qu'il veut fermer la paupiere le voila assailly d'un million de phantomes & spectres hydeux, de fantasques chimeres, de songes effroyables; s'il veut appeller quelqu'un à son secours la voix s'arreste tout court, & ne peut parler qu'en begayant: il ne peut vivre en compagnie; bref c'est un animal sauvage, ombrageux, soupçonneux, solitaire, ennemy du Soleil, à qui rien ne peut plaire que le seul desplaisir qui se forge mille fausses & vaines imaginations.⁶

Si nous ajoutons à ce tableau nosologique circonstancié les infortunes provoquées par l'amour et si nous rappelons que les frissons qu'il donne furent associés très tôt aux symptômes de la mélancolie, nous comprendrons pourquoi le mélancolique est un être exceptionnel. Au rebours de l'amour divin qui porte l'âme à la contemplation de la beauté céleste, l'amour vulgaire constitue une passion charnelle, corrompue et malsaine, qui induit les hommes à se vouer aux simulacres de ce bas monde. Bref, l'amour vulgaire est une maladie dont la guérison requiert le secours du prêtre ou du philosophe moral.⁷ Mais elle partage un grand nombre de ses symptômes avec la mélancolie: tantôt pâleur, tantôt rougissement, manque d'appétit, l'inégalité du pouls, une tristesse accablante menant parfois au suicide ou pouvant provoquer le *taedium vitae* mortel. Pour le coup, le médecin, praticien des corps à la gêne, se substitue au prêtre et au conseiller des âmes en peine. La tradition médicale inscrit donc très tôt ce mal ambigu et ambivalent parmi les troubles de l'esprit, à côté de la manie et de la mélancolie; à la fin de la Renaissance il était déjà considéré comme une forme de maladie atrabilaire au point que Robert Burton lui consacre la totalité de la troisième partie de son *Anatomie de la mélancolie*⁸. Pour le médecin Jean Aubéry, l'amour est un «larron» qui attaque l'âme et anéantit la raison:

⁶. André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques*, Tours, Jamet Mettayer, 1594, p. 112^v-113^v.

⁷. La bibliographie sur l'amour-maladie est considérable. On trouvera une mise au point dans M. Simonin, «*Aegritudo amoris* et *res literaria* à la Renaissance: Réflexions préliminaires», J. Céard (éd.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1985, p. 83-90. Voir également l'introduction à la traduction en anglais du traité de Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou melancholie erotique* (1623) sous le titre *A Treatise on Lovesickness*, trad., introd. et notes par D. Beecher et M. Ciavolella, Syracuse, Syracuse University Press, 1990, p. 2-202.

⁸. Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. B. Hoepffner, Paris, J. Corti, 2000, t. II, p. 1171.

L'amour croissant & habitué dans nous deviendra fureur: car l'amour est la fureur de l'homme (...) quand l'âme est ainsi surprise, elle a beau se débattre, elle a beau commander, ses facultés ne lui servent non-plus que des aîles aux oyseaux englués, le trompeur Amour se présente masqué aux sens de mêmes que les Sirenes, desquelles tout ce qui paroît hors de l'eau est très beau, & ce qui est caché sont les extrêmes d'un serpent, c'est un larron qui craint le jour, c'est-à-dire, qui n'ose attaquer l'âme lors qu'elle est éclairée par le phanal de la raison, il la surprend la nuit quand l'âme est toute noircie & embrouillée des fumées du sang échauffée, & qu'elle ne peut pénétrer à travers leur palpable noirceur, pour reconnoître l'imposteur des sens, & le voleur de sa liberté (...)⁹

Sirène trompeuse, larron impénitent, voleur, imposteur: quel désastre pour la santé... mais un désastre qui a ses zéloteurs, car souffrir d'amour était devenu une mode dans l'Europe de la fin de la Renaissance. C'était aux temps des bergers languoureux, des amants éplorés et des jaloux morfondus. De la sorte, il n'est nullement étonnant que Corneille ait élu l'amour et ses extravagances pour sujet de ses premières comédies.

Dans les pages qui suivent, nous examinerons le rôle joué par la pathologie érotique dans l'orchestration de l'extravagance telle que la pratiquent deux comédies de jeunesse de Corneille: *Mélite* et *Clitandre*. Les deux parties de cet exposé traiteront chacune une étape de l'évolution de la mélancolie érotique: tout d'abord la contagion, et il sera question d'une étrange épidémie, une manière d'ensorcellement radical, réputé si dangereux qu'il pouvait entraîner suicide ou fièvres mortelles; nous assisterons ensuite à un moment de crise mélancolique, avec sa forme extrême d'emportement hallucinatoire. La clé médicale nous permettra de mieux saisir les choix théâtraux opérés par Corneille. Nous donnerons la parole tantôt aux médecins tantôt aux personnages cornéliens, les uns plus extravagants que les autres.

I. Le rayon et le poinçon. Ensorcellements amoureux et violences domestiques

Le sang des jeunes gens, et particulièrement celui des femmes – ces dernières ayant un tempérament plus humide que les hommes – est subtil, clair et épuré. Par conséquent, leurs esprits, engendrés à la quatrième digestion par une sublimation du sang le plus pur, retiennent les propriétés de celui-ci:

Les esprits sont des vapeurs subtiles qui se dégagent du sang; ils sont l'instrument de l'âme et ils lui permettent d'agir; selon certains auteurs, ils sont un lien, ou médium, entre le corps et l'âme.¹⁰

Chargés d'établir la liaison entre corps et âme, les esprits sont suffisamment légers et purs pour passer inaperçus à nos sens afin de gagner

⁹. Jean Aubéry, *L'Antidote d'amour*, Paris, Claude Chappelet, 1599, p. 12^{r-v}.

¹⁰. Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, éd. cit., p. 235. Cf. Jacques Ferrand, *op. cit.*, p. 117-118.

ensuite, par un voltigement invisible, l'âme. Joignant la tradition platonicienne au matérialisme aristotélicien, Marsile Ficin dans son *Commentaire sur «Le Banquet» de Platon*, avait rendu les esprits responsables de l'assujettissement amoureux. Pour le philosophe florentin, les yeux émettent des rayons qui lient ensemble les esprits. Au contact avec les yeux d'une autre personne, ils transpercent son regard et empoisonnent son âme. Ce sang étranger, sublimé sous forme d'esprits «recherche la poitrine de celui qu'il atteint, comme sa propre demeure... Mais ce sang étranger empoisonne celui de l'homme, parce qu'il n'est pas de même nature que lui. (...) Qui s'émerveillera donc si l'œil ouvert, & avec ferme attention dressé vers quelqu'un darde aux yeux de qui le regarde les fleches de ses rais: & ensemble avec ses fleches, qui sont le chariot des esprits tire ceste vapeur sanguine, que nous appelons esprit?»¹¹

Véritable flèche empoisonnée, l'amour transperce les yeux d'autrui et lui inocule les restes d'un sang qui ne lui appartient pas. La transfusion déclenche en même temps une sorte de transfert d'identité¹²: «Par ces feux qui volaient de vos yeux dans les miens» s'exclame Philandre l'une des victimes de l'amour dans *Mélite*. Dans la même pièce, le malheureux Eraste amoureux de Mélite qui le dédaigne, constate, impuissant, la perte de la raison suite à la contagion:

D'un seul de ses regards l'adorable contrainte
 Me rend tous mes liens, en resserre l'étreinte
 Et par un si doux charme aveugle ma raison,
 Que je cherche mon mal et fuis ma guérison.
 Son œil agit sur moi d'une vertu si forte,
 Qu'il ranime soudain mon espérance morte,
 Combat les déplaisirs de mon cœur irrité,
 Et soutient mon amour contre sa cruauté¹³.

L'amour est une *fascinatio*, au sens latin d'enchantement, d'ensorcellement, d'envoûtement. Eraste ne peut plus se servir avec efficacité et lucidité de la raison, il recherche son mal et refuse la guérison. Le corps du malade, empoisonné par le sang d'autrui, est lié à celui-ci auquel il essaie en vain de s'unir; le corps et l'esprit demandent la présence physique de

¹¹. Marsile Ficin, *Commentaire sur le «Banquet» de Platon. De l'amour*, trad. Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956 (1978), p. 248; v. I. P. Culianu, *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Plon, 1984, p. 56 et suiv.

¹². Marsile Ficin, *Commentaire sur le «Banquet» de Platon*, cité d'après Robert Burton: «Lycéas fixe le visage de Phèdre et Phèdre dirige ses yeux droit sur Lycéas, et avec ces rayons étincelants il projette ses esprits. Les rayons des yeux de Phèdre se mêlent aux rayons des yeux de Lycéas, et les esprits se joignent aux esprits. Cette vapeur créée dans le cœur de Phèdre pénètre dans les entrailles de Lycéas; et, ce qui est une plus grande merveille encore, le sang de Phèdre est dans le cœur de Lycéas, et c'est de là que proviennent ces habituels discours amoureux, Phèdre mon doux cœur, autre moi-même, mes chères entrailles.» (*Anatomie de la mélancolie*, éd. cit, p. 1309-1310)

¹³. Pierre Corneille, *Mélite, Théâtre complet*, éd. G. Couton, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1993, tome I, v. 9-16. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

l'amante, au point que, en son absence, l'imagination produise maints délires idéalisants. Le médecin André Du Laurens classait ce dérangement dans la catégorie d'hallucinations légères et plaisantes qui font de tout patient un poète lyrique. C'est l'occasion pour le médecin de donner libre cours aux comparaisons et aux métaphores pétrarquises et d'insister sur les flèches de l'amour «dardées» par les yeux de la femme:

Il se represente [l'objet de son amour] comme le plus beau du monde: il est toujours après à descrire la perfection de ceste beauté, il luy semble voir des cheveux longs & dorez, mignonement frisez, & en tortillez en mille crespillons, un front vouté, ressemblant au ciel esclaircy, blanc & poly comme albastre, deux astres bien clairs à fleur de teste, & assez fendus, qui dardent avec une douceur mille rayons amoureux, qui sont autant de fleches les sourcils d'hebene, petits & en forme d'arc, les joües blanches & vermeilles comme lis pourprez de roses, monstrans aux costez une double fossette, la bouche de corail, dans laquelle se voyent deux rangees de petites perles Orientales, blanches, & bien unies, d'où sort une vapeur plus suave que l'ambre & le musc, plus fleurante que toutes les odeurs du Liban»¹⁴

C'est précisément ce type de portrait d'une beauté mythologique qui s'imprime dans l'imagination d'Eraste:

Le jour qu'elle naquit, Vénus, bien qu'immortelle,
Pensa mourir de honte en la voyant si belle;
Les Graces, à l'envi, descendirent des cieux
Pour se donner l'honneur d'accompagner ses yeux;
Et l'Amour, qui ne put entrer dans son courage,
Voulut obstinement loger sur son visage¹⁵.

Accaparé par la maladie, Eraste n'a plus le contrôle de la raison. Il est obstiné dans sa maladie qui dure déjà depuis deux ans au lever du rideau... Faute de la jouissance amoureuse ou de l'intervention du médecin, la maladie risque de mal tourner... Nous y reviendrons. Pour le moment, contentons-nous de souligner que l'identité même de l'homme est remise en cause par l'amour. Philandre ne s'était-il pas exclamé: «Mon sang n'est plus à moi, je n'en puis disposer»? Provoqué en duel, il faisait de sa folie érotique une

¹⁴. André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques*, éd. cit., p. 170^{fv}. Ce type de description métaphorique montre les échanges de thèmes et motifs qui se faisaient alors entre la science médicale et la chose littéraire. Le poète ou le dramaturge prennent la médecine pour source d'inspiration et pour point d'appui théorique, en même temps que le médecin recourt librement au langage poétique pour illustrer le comportement déviant de ses malades. Dans ce cas, ce sont des métaphores ronsardiennes, dans la veine des poèmes pétrarquises que Du Laurens utilise pour rendre compte de l'imagination troublée du malade d'amour. Nous nous permettons de citer à ce propos notre article consacré au style du *Discours des maladies mélancoliques*, «Discours savant et séduction littéraire chez André Du Laurens», Michel Jeanneret et Andrea Carlino (éd.) *Vulgariser la médecine*, Genève, Droz, à paraître en 2007.

¹⁵. Corneille, *op. cit.*, v. 73-78.

excuse. L'amour l'avait désarmé... Le substrat médical sert ainsi au dramaturge d'amorce comique pour des situations des plus inattendues.

C'est dans *Clitandre* que se trouve la plus étrange et extravagante des lectures que Corneille eût pu donner à la théorie médicale de la contagion oculaire. Dans un décor baroque, au milieu des bois, les personnages cornéliens succombent à leur mélancolie. La belle Dorise avait inoculé le poison de l'amour à Pymante qui la poursuit à travers la forêt. Le sang bouillonnant dans ses veines, il décide de passer outre les bienséances, et de ne respecter ni galanterie ni pudeur:

DORISE:

Exécrable! ainsi donc tes désirs effrontés
Voudraient sur ma faiblesse user de violence?

PYMANTE:

Je ris de vos refus, et sais trop la licence
Que me donne l'amour en cette occasion.¹⁶

Mélancolique parce que méprisé, Pymante donne libre cours à sa fureur. Un fragment du traité sur les liens magiques, le traité *De Vinculis in genere* de Giordano Bruno, nous aidera à comprendre le comportement déviant de Pymante. Bruno met en garde contre le danger du lien d'amour, surtout pour les mélancoliques, qui cèdent facilement aux plaisirs de la luxure:

C'est à l'indignation, à la tristesse, à la volupté et à l'amour que les mélancoliques, de par leur tempérament, sont liés davantage; ils se représentent en effet la volupté d'autant plus vivement qu'il ressentent vivement. De ce fait [...] ils sont agitées et remués plus violemment dans leurs affections, quelles qu'elles soient. En tout ce qui touche à Venus, ils établissent comme fin plutôt leur propre volupté que la propagation de l'espèce.¹⁷

Mais la belle Dorise, après avoir involontairement dardé le cœur de Pymante avec les rayons de l'amour, s'apprête à lui administrer une flèche fort visible, cette fois, et terriblement efficace. Elle échappe au viol en crevant l'œil de Pymante avec une aiguille pour les cheveux... Le traitement est administré brusquement, tel un poison violent et efficace. L'épisode s'articule autour de deux didascalies – «Dorise, lui crevant l'œil de son aiguille» et «Pymante, portant les mains à son œil crevé» et de quelques interjections: «Ah, cruelle!; Ah, brigand!». Quelle mise en scène extravagante pour la scène classique...

Désormais handicapé physiquement, comme il l'avait été émotionnellement, Pymante se trouve dans une situation fort ridicule. Dorise s'étant enfuie, il ne lui reste plus qu'à vitupérer le poinçon:

¹⁶. Corneille, *Clitandre*, v. 1026-1029.

¹⁷. Giordano Bruno, *De Vinculis in genere*, trad. par D. Sonnier et B. Donné sous le titre «Des Liens», Paris, Allia, 2004, p. 47; v. également I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 138 et suiv.

Tu devais pour le moins respecter son image:
Ce portrait accompli d'un chef-d'œuvre des cieux,
Imprimé dans mon cœur, exprimé dans mes yeux,
Quoi que te commandât une âme si cruelle,
Devait être adoré de ta pointe rebelle.¹⁸

Le poinçon déchire ainsi le portrait de la belle précédemment gravé dans son esprit par les flèches de l'amour, et purge hors du corps la maladie. Le choc aura au moins eu un effet thérapeutique. Pymante reçoit sa cure, un peu brutalement, il est vrai, par le même endroit que celui qui avait permis l'installation de la maladie. L'horreur et la galanterie voisinent ainsi dans une scène que médecins, anatomistes et archers devaient savourer.

II. Hallucinations atrabilaires: la folie d'Eraste

Nous venons de voir comment l'amour, entré par les yeux, «se laisse tout doucement glisser par des canaux»¹⁹ du corps et trouble sensiblement l'équilibre de la santé corporelle et mentale:

Tout est perdu pour lors, c'est fait de l'homme, les sens sont esgarez, la raison est troublée, l'imagination depravée, les discours sont fols, le pauvre amoureux ne se represente plus rien que son idole: toutes les actions du corps sont pareillement perversies, il devient palle, maigre, transi, sans appetit, ayant les yeux caves & enfoncez, & ne peut (comme dit le Poëte) voir la nuict, ny des yeux, ny de la poictrine (...).²⁰

Si l'amour n'est pas partagé, faute d'un cadre champêtre et d'un tempérament extravagant et impulsif comme celui du borgne Pymante, le mélancolique est en péril de mort. Les symptômes s'aggravent avec le temps et fragilisent l'âme et le corps. Ainsi Mélite, ayant appris que Tircis serait mort d'un accès de mélancolie, subit elle-même une violente crise atrabilaire:

Hélas! elle se meurt; son teint vermeil s'efface,
Sa chaleur se dissipe; elle n'est plus que glace.²¹

Ne biffons pas ces vers comme des images attendues et à la mode en cette France baroquisante du premier XVII^e siècle. La mort supposée de Tircis et de Mélite n'est pas à prendre entièrement comme exagération comique, bien que l'on commençât alors à ironiser sur les peines des mélancoliques: elle a des antécédents enregistrés par les médecins et les conteurs d'histoires

¹⁸. Corneille, *op. cit.*, v. 1054-1058.

¹⁹. André Du Laurens, *op. cit.*, p. 167^v.

²⁰. *Id.*, p. 167^r.

²¹. Corneille, *Mélite*, v. 1235-1236. Ce comportement mélancolique est souvent exploité par Corneille. Ainsi, dans la *Gallérie du Palais*, Célidée, troublée par les mêmes peines, se trouvait «dans un profond penser, pâle, triste, abbatue» (v. 1017).

prodigieuses. Pierre Boaistuau prétendait avoir assisté à une autopsie d'un malade atteint de mélancolie érotique:

Quant à mon regard j'en ay veu faire anatomie de quelques uns qui estoient mors de ceste maladie, qui avoient leurs entrailles toutes retirées, leur pauvre cueur tout bruslé, leur foye tout enfumé, leurs poulmons rostis, les ventricules de leurs cerveau tous endommagez, et croy que leur pauvre ame estoit toute cuicte et arse à petit feu, pour l'excessive chaleur et ardeur qu'ilz enduroient lorsque la fiebvre d'amour les avoit surprins.²²

Suite à la combustion interne provoquée par la *fascinatio*, suivie par un soudain refroidissement du corps las de la vie, la mélancolie érotique était réputée pouvoir entraîner la mort. C'est le même mécanisme de l'*inamoramento* ficinien qui est synthétisé dans un vers célèbre de *Phèdre*: «Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue»²³. La vue lie, la combustion des nouveaux esprits fait rougir, le corps assiégé se refroidit et pâlit. Le pauvre M. de Clèves ne succombera-t-il à une fièvre provoquée par fâcherie et mélancolie comme on avait coutume de dire à l'époque? Il n'est donc point étonnant qu'Eraste, auteur d'un complot qui devait séparer Tircis et Mélite, soit rongé par les plus vifs remords lorsqu'il apprit leur mort. La scène comique de son emportement délirant est une véritable fiche symptomatologique pour la pathologie mélancolique.²⁴ Il se sent responsable de leur mort:

Quoi! Tircis est donc mort, et Mélite est sans vie!
Je ne l'avais pas su Parques, jusqu'à ce jour,
Que vous relevassiez de l'empire d'Amour;²⁵

Immergé dans le malheur, le mélancolique s'abandonne à sa maladie, songe au suicide («Il faut que de mon sang je lui fasse raison»), en même temps que le dernier jugement sain s'envole et cède la place aux hallucinations:

... Mais d'où vient que tout mon corps chancelle?
Quel murmure confus! et qu'entends-je hurler?
Que de pointes de feu se perdent parmi l'air!
Les dieux à mes forfaits on dénoncé la guerre;
Leur foudre décoché vient de fendre la terre,
Et, pour leur obéir, son sein me recevant
M'engloutit, et me plonge aux enfers tout vivant.²⁶

²². P. Boaistuau, *Le Théâtre du monde*, éd. M. Simonin, Genève, Droz, 1981, p. 214.

²³. Jean Racine, *Phèdre*, v. 272-276 (éd. Ch. Delmas et G. Forrestier, Paris, Gallimard, 1995, p. 48):

Athènes me montra mon superbe ennemi.
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.

²⁴. Cette scène est commentée par G. Couton dans le tome premier des *Œuvres complètes* de Pierre Corneille, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1148-1151.

²⁵. Corneille, *Mélite*, v. 1284-1286.

Dans sa folie, il confond Cliton, son domestique, pour le passeur Caron, à travers une allitération (Cliton-Caron) on ne peut plus bouffonne:

ERASTE

Ah! te voilà, Caron!

Dépêche promptement et d'un coup d'aviron

Passe-moi, si tu peux, jusqu'à l'autre rivage.

CLITON

Monsieur, rentrez en vous, regardez mon visage;

Reconnaissez Cliton.²⁷

Les symptômes de la maladie sont si évidents que Philandre établit sans peine le diagnostic («Eraste, cher ami, quelle mélancolie / Te met dans le cerveau cet excès de folie?»²⁸). Tout son être est entraîné dans un combat illusoire avec des personnages mythologiques, prenant place dans un décor ténébreux, jalonné par un vocabulaire atrabilaire:

Ces lâches escadrons de fantômes affreux
Cherchent leur assurance aux cachots les plus creux,
Et se fiant à peine à la nuit qui les couvre,
Souhaitent sous l'enfer qu'un autre enfer s'entr'ouvre.

...

Le bouillant Phlégéthon, parmi ses flots pierreux,
Pour les favoriser ne roule plus de feux;
Tisiphone tremblante, Alecton et Mégère,
Ont de leur flambeaux noirs étouffé la lumière.²⁹

Les fantômes, le cachot, la nuit, l'enfer qui en engloutit un autre, tel Saturne dévorant ses enfants, les Erynies, réputés pour leur laideur et pour leur obstination, tous ces éléments sont des indices de la violence avec laquelle la mélancolie trouble l'imagination³⁰. Rongé par le remords d'avoir provoqué la mort d'un ami et d'une amante, Eraste se croit mort et descendu aux enfers. Il rejoint ainsi la galerie de mélancoliques célèbres qui se croyaient morts et que l'on ne pouvait guérir que par la ruse.³¹

²⁶. *Id.*, v. 1304-1310.

²⁷. *Id.*, v. 1333-1337.

²⁸. *Id.*, v. 1371-1372.

²⁹. *Id.*, v. 1457-1460 ; 1465-1468

³⁰. André Du Laurens enseignait ainsi sur le fonctionnement de l'imagination: «L'imagination représente à l'intellect tous les objets qu'elle a reçu du sens commun, & rapporte ce que les espions ont découvert: Sur ce rapport l'intellect prend ses conclusions, qui sont bien souvent fausses quand l'imagination rapporte infidèlement. Et tout ainsi que les plus advisez capitaines font bien souvent de foles entreprises sur un faux avertissement; ainsi la raison fait bien souvent de fols discours sur le faux rapport de la fantaisie.» (*op. cit.*, p. 101^r-101^v).

³¹. Voir P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, éd. cit., p. 191-195.

Sauf que dans son cas, la guérison par choc émotionnel intervient d'elle-même, par la force des événements. Il sera guéri par un coup de théâtre comique. Pas besoin de poinçon cette fois. Une autre apparition rétablira son équilibre mental. Après avoir pris Cliton pour Caron, le domestique pour le passeur de la rivière noire de l'Enfer, Eraste poursuit son délire donquichottesque et voit la nourrice sous les traits de Mélite (morte, il croit la retrouver aux enfers)³²:

ERASTE

Je vois déjà Mélite. Ah! Belle ombre, voici
L'ennemi de votre heur qui vous cherchait ici;
(...)

LA NOURRICE

«Pourquoi permettez-vous que cette frénésie
Règne si puissamment sur votre fantaisie?
L'enfer voit-il jamais une telle clarté?»³³

A cette interrogation digne d'un docteur en médecine, qui identifie l'hallucination à une frénésie³⁴ et reconnaît la corruption de la faculté imaginative – la fantaisie – Eraste réplique enthousiasmé:

Aussi ne la tient-il que de votre beauté;
Ce n'est que de vos yeux que part cette lumière³⁵

Mais lorsque la nourrice le presse de se rendre à l'évidence («Ce n'est que de mes yeux! Dessillez la paupière / Et d'un sens plus rassis jugez de leur éclat.»³⁶), la lucidité semble revenir:

ÉRASTE

Ils ont, de vérité, je ne sais quoi de plat;

³². Nous avons déjà vu combien Eraste idéalisait la figure de Mélite, sa beauté parfaite. Ce comportement drolatique recoupe cette fois avec la veine anti-pétrarquiste qui cherchait à construire des contre-blasons de la femme.

³³. Corneille, *Mélite*, v. 1497-1498, v. 1503-1505.

³⁴. La frénésie est la contrepartie fiévreuse de la mélancolie; voir Du Laurens, *op. cit.*, p. 112^v «Les maladies qui assaillent plus vivement nostre ame, & qui la rendent prisoniere aux deux puissances inferieures, sont trois, la phrenesie, manie, & melancholie.» et p. 120^v-121^f: «Or il y a deux sortes de resverie [*i.e.* délire], l'une est avec fièvre, l'autre sans fièvre: celle qui est avec fièvre, ou est continuë & travaille tousjours le malade, ou elle le reprend par intervalles: la continuë se nomme proprement phrenesie, qui vient ou par l'inflammation du cerveau & de ses membranes, ou par l'inflammation du diaphragme; c'est pourquoy les anciens Grecs le nommoient *φρενός*: celle qui donne relasche arrive ordinairement aux fievres ardentes & à la vigueur des fievres tierces, on l'appelle *παρὰφρενίτις*. L'autre espece de resverie est sans fièvre, qui est ou avec rage & furie, on la nomme manie: ou avec peur & tristesse, & s'appelle melancholie.» Sur la frénésie dans la médecine ancienne, lire J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 71-100.

³⁵. Corneille, *op. cit.*, v. 1506-1507.

³⁶. *id.*, v. 1508-1509.

Et plus je vous contemple, et plus sur ce visage,
 Je ne m'étonne de voir un autre air, un autre âge:
 Je ne reconnais plus aucun de vos attraits;
 Jadis votre nourrice avait ainsi les traits,
 Le front ainsi ridé, la couleur ainsi blême,
 Le poil ainsi grison. O dieux! c'est elle-même.³⁷

La littérature médicale enregistre au sujet des tactiques de guérison de la maladie d'amour ce type de dissuasion. Pour dissiper la mélancolie, le médecin dira du mal de la femme, il la comparera à une femme légère ou, médication radicale, il la fera passer pour une vieille mégère. Robert Burton reprend à ce sujet les conseils de Bernard de Gordon: «Faites venir quelque vieille femme d'aspect dégoûtant, avec des vêtements sales et repoussants (...) dites-lui qu'elle explique que son amie est une soûlarde, qu'elle pisse dans son lit, qu'elle qu'elle est épileptique et impudique; que son corps est déformé par d'abominables grosseurs, que son haleine pue; et beaucoup d'autres choses monstrueuses bien connues de toutes les vieilles femmes...»³⁸

Aux yeux d'Eraste, la nourrice incarne pour un bref instant l'image prétendue de la belle femme et assure ainsi la guérison du jeune homme, qui prend conscience du décalage entre l'imaginaire et le réel. De surcroît, elle sait délivrer au malade la clé médicale de son emportement délirant:

Votre douleur vous trouble, et forme des nuages,
 Qui séduisent vos sens par de fausses images;
 Cet enfer, ces combats, ne sont qu'illusions.³⁹

A partir de ce moment, Eraste recouvre peu à peu la raison et guérit de sa mélancolie. Suite à ce désenchantement thérapeutique, son amour pour Mélite est enfin purgé. La cure de la folie se fait par administration d'une image renversée, mais tout aussi violente que celle qu'avait engendrée la folie. La confrontation de l'hallucination à la réalité dénonce la maladie et l'extirpe. Eraste est délié de l'ensorcellement par les rides de la vieille nourrice. Refroidis par la vieillesse, les yeux de la nourrice ne savent plus fasciner, leur éclat a disparu; son visage ridé ne sait plus charmer et son corps fané ne produit plus les esprits sublimés nécessaires pour véhiculer l'amour. Autrefois poison redoutable, elle est devenue l'antidote comique à la mélancolie:

³⁷. *Id.*, v. 1510-1516.

³⁸. Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, éd. cit., p. 1484. Au milieu du XVII^e siècle encore, le médecin Lazare Meissonnier conseillait toujours ce type de thérapie aux malades d'amour. Voir son *Traicté des maladies extraordinaires et nouvelles; tiré d'une doctrine rare et curieuse, digne d'estre connuë des beaux esprits de ce temps*, Claude Prost, 1643, p. 64-65); cf. avec P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, éd. cit., p. 417.

³⁹. Corneille, *Mélite*, v.1526-1529.

A leur compte mes yeux étaient de vrais soleils
 Qui répandaient partout des rayons nonpareils;
 Je n'avais rien en moi qui ne fût un miracle;
 Un seul mot de ma part leur était un oracle.⁴⁰

Le rire comique provoqué par les extravagances de l'amour aboutit à un résultat similaire à la catharsis tragique. Le rire (comme les larmes tragiques) purge les passions superflues de la *psyché*, de même que le médecin libère la *physis* des superfluités humorales. Les extravagances comiques auxquelles nous venons d'assister ne seraient-elles pas l'antidote parfait contre les infortunes de nos mélancolies? On a beau aimer en Corneille l'auteur du *Cid*, on regrette que cette verve n'ait pas produit plus de chef-d'œuvres de telle venue!

ENS Paris

BIBLIOGRAPHIE

1. Aubéry, Jean, *L'Antidote d'amour*, Paris, Claude Chappelet, 1599.
2. Boaistuau, Pierre, *Le Théâtre du monde*, éd. M. Simonin, Genève, Droz, 1981
3. Bruno, Giordano, *De Vinculis in genere*, trad. par D. Sonnier et B. Donné sous le titre «Des Liens», Paris, Allia, 2004
4. Burton, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, trad. B. Hoepffner, Paris, J. Corti, 2000.
5. Céard, Jean (éd.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1985.
6. Corneille, Pierre, *Théâtre complet*, éd. G. Couton, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1993.
7. Culianu, Ioan Petru [Ioan Peter Couliano], *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Plon, 1984.
8. Dandrey, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire*, Paris, Le Promeneur, 2005 – , *Les Tréteaux de Saturne*, Paris, Klincksieck, 2003.
9. Du Laurens, André, *Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancoliques, des catarrhes et de la vieillesse*, Tours, Jamet Mettayer, 1594.
10. Ferrand, Jacques, *De la maladie d'amour ou melancholie erotique (1623)* sous le titre *A Treatise on Lovesickness*, trad., introd. et notes par D. Beecher et M. Ciavoletta, Syracuse, Syracuse University Press, 1990.
11. Ficin, Marsile, *Commentaire sur le «Banquet» de Platon. De l'amour*, trad. Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956 (1978).
12. Galien, *De la bile noire*, 2.8, Paris, Le Promeneur, 1998.

⁴⁰. *Id.*, v. 1813-1816.

13. Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin et Saxl, Fritz, *Saturne and Melancholy. Studies of natural Philosophy, Religion and Art*, Londres et New York, Th. Nelson, 1964. Trad. fr.: *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand- Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Histoires», 1989.
14. Meyssonier, Lazare, *Traicté des maladies extraordinaires et nouvelles; tiré d'une doctrine rare et curieuse, digne d'estre connuë des beaux esprits de ce temps*, Claude Prost, 1643.
15. Pigeaud, Jacques, *La Maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
16. Racine, Jean *Phèdre*, v. 272-276 (éd. Ch. Delmas et G. Forrestier, Paris, Gallimard, 1995.
17. Starobinski, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie*, Bâle, Geigy, 1960.
18. Suciu, Radu, «Discours savant et séduction littéraire chez André Du Laurens» Michel Jeanneret et Andrea Carlino (éd.) *Vulgariser la médecine*, Genève, Droz, à paraître en 2007.
19. Van Delft, Louis, *Littérature et anthropologie: nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

CORNEILLE ET LES JÉSUITES

HORIA LAZĂR

ABSTRACT. Corneille's plays are highly indebted to the rhetoric taught in the Jesuits' colleges, whereas the playwright's poetics often differs from that of Aristotle's.

As for his outlook on the role of performance in social life, it was criticized by both Augustinians and Jansenists, as well as by some of the Jesuits. They were all hostile to the powerful influence exerted by the visual seduction of the theatrical performance on spectators.

Entre 1615 et 1622, le jeune Corneille est élève des jésuites dans leur collège de Rouen, qui accueillera aussi son frère cadet Thomas. Avec un parcours scolaire brillant, il remportera deux prix pour des vers écrits en latin – en 1618 et en 1620 -, et gardera le plaisir de faire de la poésie dans cette langue jusqu'à la vieillesse. Fondé à l'époque d'Henri III par le cardinal de Bourbon (d'où le nom originare, le Collège de Bourbon) comme symbole du ralliement de la ville à la Ligue, fermé pour des raisons politiques en 1596, lorsque Rouen reconnaît l'autorité d'Henri IV, ancien protestant devenu roi catholique, le collège fut, entre 1604 et 1618, pendant la scolarité de Corneille, un haut lieu d'enseignement. Il rivalisait de prestige avec un autre collège jésuite, La Flèche, qui avait accueilli Descartes entre 1606 et 1614. Montant en épingle leur loyalisme envers les premiers monarques «absolus», Henri IV et Louis XIII, les jésuites de Rouen allaient développer, vite et efficacement, le projet de renouveau spirituel mis en place par la Contre-Réforme. Malgré la méfiance populaire et des tensions périodiquement renouvelées (en 1610, après l'assassinat d'Henri IV, les rumeurs sur le «complot» jésuite refont surface, entraînant des mouvements de foule difficiles à contrôler), le collège de Rouen a été un foyer important d'émulation intellectuelle.

Les jésuites étaient rattachés à Rome par des «vœux spéciaux» - ce qui veut dire exceptionnels – qui nourrissaient la suspicion du peuple et l'hostilité de l'épiscopat gallican, particulariste, conciliariste (réfractaire à la suprématie du pape) et nationaliste (attaché à la royauté). Malgré cela, entre 1600 et 1640 le dispositif éducationnel des jésuites est omniprésent, influent et apprécié. Ferment de foi, le collège de Rouen rassemble autour de lui des congrégations de laïcs militants et met en œuvre une pédagogie décontractée,

ouverte sur le monde, avec un arrière-fond littéraire et rhétorique¹. Son objectif est l'amélioration de la qualité de l'éloquence et de la prédication grâce à la maîtrise de l'art oratoire et à la diffusion de textes imprimés. Recteur du collège entre 1615 et 1621, Étienne Binet fera imprimer la plupart de ses travaux à Rouen, tandis qu'un autre savant théologien, Claude Delidél, régent de Corneille entre 1618-1619 et auteur d'une *Théologie des saints* publiée en 1668, contraire à l'esprit de l'augustinisme de Port-Royal, fera l'objet d'une louange de Corneille, qui lui dédie une ode placée en tête du livre. Ce Delidél a été peut-être le directeur de conscience de Corneille entre 1647 et 1661. Un autre éminent théologien et érudit jésuite, Louis Cellot, lui aussi recteur à Rouen mais un peu plus tard, entre 1636 et 1640, a écrit des tragédies en latin, source d'inspiration pour Corneille dans *Polyeucte* et pour Rotrou dans *Saint Genest*. Le fulgurant Louis Lallemand enfin, mort jeune, en 1635, personnage atypique et mystique, développe dans ses écrits une doctrine de la volonté comme retour du moi aux sources ineffables de la foi et comme purification de l'âme par désappropriation et éloignement de l'action extérieure: parti pris qui rend compte de l'atmosphère de tristesse et d'abandon des dernières pièces cornéliennes, surtout *Suréna*, où le doute sur l'efficacité des œuvres humaines se mue en affirmation de l'amour comme souffrance de la raison et comme prélude à l'action divine; ce qui n'est pas sans rappeler l'expérience de Thérèse d'Avila («Toujours aimer, souffrir, mourir»), pour qui le salut passe par l'amour, la douleur et la mortification volontaire.

Sans être un «dramaturge jésuite», Corneille doit beaucoup à ses anciens maîtres. Ayant écrit pour un public profane en langue vulgaire (non en latin, comme les savants dramaturges jésuites) et bénéficié de la protection de mécènes laïcs bien placés à la Cour, Corneille n'a cependant jamais oublié la dette de reconnaissance qui le liait à ceux qui l'avaient formé. En 1660, il leur dédie son œuvre, et en 1667 il écrit une préface pour un poème néo-latin d'un membre de l'ordre, La Rue. Quant à l'ensemble de sa production théâtrale, elle sera introduite, par fragments, dès le dernier quart du XVIIe siècle, dans la *ratio studiorum* des jésuites.

La solidarité de la doctrine des jésuites et du théâtre cornélien est visible surtout dans le culte de l'éloquence, dans l'exaltation du théâtre comme moyen d'édification et dans les libertés prises par rapport à la poétique d'Aristote.

1. *L'orateur et l'acteur*. Si la poétique aristotélicienne est une partie de la rhétorique, le théâtre du XVIIe siècle français peut être envisagé comme expression d'une rhétorique générale. Pauvre en événements, le spectacle

¹ Pour l'ambiance intellectuelle du collège de Rouen voir Marc Fumaroli, «Corneille et le Collège des Jésuites de Rouen», dans *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 63-78.

«fonde la visibilité théâtrale sur la seule magie du verbe oratoire»². Chez Cicéron, *actio*, *actor* et *agere* sont des termes qui renvoient à la fois à l'espace dramatique et judiciaire, alors que le mot *actor*, opposé à *orator*, définit la maîtrise rhétorique de l'avocat. Quintilien, lui, oppose *comoedus* à *tragoedus*, et assimile ce dernier à *actor*, modèle de l'orateur: un bon orateur est avant tout un bon acteur tragique. D'autre part, les *personae* désignent les masques utilisés sur la scène, auxquels correspondent les *figurae* – des masques verbaux dont se sert l'orateur pour enchanter son public. Enfin, à partir du XVII^e siècle, les mots *persona*, *character* et *typus* renvoient à des sceaux et des «signatures» -dérivations des masques, qui cachent les visages -, ayant le rôle d'«imprimer» dans l'imagination du spectateur (*phantasia*) les traces d'une essence. Le discours de l'orateur, qu'il s'agisse de l'avocat ou de l'acteur, n'est donc pas une communication linéaire, mais un acte de médiation: la voix est un masque des personnes fictives qui défilent sur la scène, et l'acteur parfait, incarnation du «personnage», est, dans son protéisme, un «orateur sans *actio*»³. Par là, le personnage de théâtre devient un simple «rôle» oratoire que doit faire valoir l'habileté du comédien. Affranchi de la densité psychologique du texte, il prend le «relief» d'une vision intérieure. «Imiter» revient donc à «se mettre à la place d'un autre» (plus précisément du personnage), alors que l'universalité de l'imaginaire repose sur le «trésor mémoriel» commun au dramaturge et au public, ainsi que sur l'interaction des deux. Dans le théâtre, ce qu'on appelle «invention» sera par conséquent ce qu'Ignace de Loyola, le premier jésuite, appelait *compositio loci* – un déploiement de lieux rhétoriques – et un tri, dans le corpus de la tradition, d'images qui correspondent le mieux à l'intention du dramaturge. En ce sens, Saint-Sorlin faisait paraître en 1662 *Les jeux de cartes des roys de France, des reynes renommées, de la géographie et des fables*, véritable «encyclopédie ludique et mnémotechnique»⁴ qui répertorie les *evidentia* de l'imaginaire rhétorique.

La signification délibérative et activiste des monologues cornéliens du *Cid*, de *Cinna*, de *Polyeucte* et d'autres pièces a été bien relevée par la critique. En 1657, l'abbé d'Aubignac, qui cite copieusement et élogieusement Corneille, signalait la fonction d'accélérateur de l'action de ces «discours pathétiques impétueux»⁵ qui propulsent le personnage. Comme les dialogues, les monologues font apparaître des séries de *dramatis personae* semblables à des processions de masques, faisant du personnage «un visage à la recherche de

² Marc Fumaroli, «Rhétorique et dramaturgie. Le statut du personnage dans la tragédie comélienne», dans *Héros et Orateurs...*, *op. cit.*, p. 298.

³ *Ibid.*, p. 303.

⁴ *Ibid.*

⁵ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*. Nouvelle édition avec des corrections et des additions inédites de l'auteur, une préface et des notes par Pierre Martino, Alger, Jules Carbonel, 1927, p. 306.

son masque définitif»⁶. Véhiculant des passions, qui ne sont que des manières de parler, l'acteur-orateur, médiateur entre la mémoire figée des figures et les attentes des spectateurs, apparaît simultanément comme porteur d'une esthétique et guide spirituel.

2. *Rhétorique de l'héroïsme*. De même que, dans les religions, les prophètes s'opposent aux prêtres, dans les affrontements militaires les héros s'opposent aux chefs politiques. Êtres «asociaux» qui cultivent leur singularité⁷, les uns comme les autres tirent leur puissance de mystérieuses initiations. Si l'espace tragique, où la valeur et le mérite émergent comme par miracle, est essentiellement aristocratique, la vocation première du héros cornélien est selon Michel Prigent le sacrifice⁸. Rodrigue est prêt à verser son sang, successivement, pour l'honneur de la famille, pour l'amour et pour l'État: triple initiation qui a comme corollaire le retournement de la vengeance en pardon dans la scène des deux duels.

Dans le théâtre cornélien, le modèle héroïque est inséparable de la dimension rhétorique, tributaire, selon Marc Fumaroli, du «paradigme sacerdotal» des jésuites. Précurseur dans ce domaine, Érasme définit le prédicateur par référence à un Jésus orateur, injectant l'inspiration chrétienne dans l'éloquence païenne. Les collègues des jésuites proposent une extension de la culture rhétorique: dans les étapes qui préludent à l'acquisition de l'éloquence les prêtres et les futurs laïcs sont scolarisés ensemble. La formation rhétorique des élèves est centrée sur la théâtralité du corps et sur la dramaturgie du geste. Si Montaigne avait déjà relevé le «peu de nécessité» de la parole, louant la capacité de signification immédiate des gestes qui font du corps un hiéroglyphe qui appelle le travail de décryptage, les pédagogues jésuites intègrent la rhétorique à une théorie du langage du corps humain. Par ailleurs, leurs recherches sur la rhétorique alexandrine et impériale signalent la manière dont les «perversions morales» des païens peuvent être contournées par des techniques susceptibles de récupérer le côté positif de ces traditions dans une reconstruction chrétienne. Loin d'être évincé, le paganisme, neutralisé mais présent, est mis en abyme dans le christianisme.

La pratique rhétorique des jésuites est focalisée surtout sur le dynamisme du visage et sur les mains de l'orateur. Si la tête est, par inversion, une sorte de «socle du corps», le visage du parleur est un véritable microcosme. Par une métamorphose subtile, la «face», objet naturel et matière première des passions, se recompose en «visage», objet d'art qui peut prendre successivement des aspects différents, comme les masques de la «personne»,

⁶ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 311.

⁷ Philippe Sellier, «Le Cid et le modèle héroïque de l'imagination», dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 36.

⁸ Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, coll. «Quadriges», 1986, p. 40.

et qui est le vecteur d'une «rhétorique silencieuse»⁹. «Cosmétologue moral», l'acteur est en même temps un chorégraphe doué. Les mouvements de son corps seront sobres et mesurés, étrangers au tumulte mimique. Contrairement au mime, l'acteur n'amène pas à la signification des états d'âme mais des faits de discours. Sa main droite, la main «rectrice», décrira des mouvements amples, dirigés vers l'extérieur, mais évitera de s'élever au-dessus des yeux ou de descendre au-dessous du diaphragme. Enfin, l'art de la prononciation est une véritable «transfiguration de la voix»¹⁰, véhicule de l'éloquence. La déclamation sera virile sans cependant verser dans les cris ou les vociférations du mélodrame. L'émission vocale sera ponctuée par une juste articulation des sons et la diction aura une douceur euphonique (*suavitas*). Les collègues jésuites deviennent ainsi des pépinières de «héros de la parole» et celle-ci, épiphanie du Logos, ébauche le «sublime sacerdotal» dont le modèle est Moïse¹¹.

Le théâtre de Corneille transpose ce paradigme en héroïsme profane, y compris dans *Polyeucte*, où la dimension théâtrale-spectaculaire est dominante, par ce que Jean Starobinski appelle «la mythologie de la présence efficace»: «expression archaïque et magique du pouvoir»¹². Au niveau des images, l'«éclat» fait écho à l'«éblouissement», fascination ou stupeur visuelle, dont l'ambivalence, traduite par l'alternance du participe passé et présent (*ébloui/éblouissant*) prépare le dénouement: le mariage dans la comédie et la mort dans la tragédie. Bâtie sur l'axiome de la maîtrise de soi, la morale héroïque, combinée avec les exigences de la bienséance, impose, pour ce qui est des sentiments, leur dissimulation plutôt que la renonciation à eux. La priorité du cérémonial social et de la rhétorique font que, par une fuite en avant qui s'exprime à travers l'enthousiasme et l'exaltation, les apparences l'emportent sur l'essence, dans une poétique de l'élan surhumain et de ce que Bachelard appelle «la psychologie de l'orgueil» et de la suprématie masculine. Octave Nadal a montré à son tour que l'acharnement de Rodrigue, qui traque Chimène «comme une proie»¹³, de manière machiavélique – le chantage au suicide, en filigrane dans les stances du premier acte, devient pressant dans le Ve, scène première – nous place devant un jeu mené avec froideur et cruauté, dans lequel la jeune fille est humiliée, sans compensation. Dans le fragile équilibre entre le sens de l'honneur et le culte de la femme aimée, celui qui décide est le guerrier mâle, devenu héros par son irruption dans l'histoire et la fondation d'un nouvel ordre politique, alors que la femme,

⁹ Marc Fumaroli, «Le corps éloquent. Théorie de l'action du héros cornélien», dans *Héros et Orateurs...*, op. cit., p. 431.

¹⁰ *Ibid.*, p. 436.

¹¹ *Ibid.*, p. 444.

¹² Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, édition augmentée, Paris, Gallimard, 1999, p. 32.

¹³ Octave Nadal, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 171.

paralysée et fascinée par le spectacle des prouesses du vainqueur, abandonne toute initiative et se place elle-même sur le terrain de la courtoisie, «se proposant comme récompense au héros»¹⁴: «Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix»¹⁵. Dans le même registre d'humiliation assorti de revendication, la sensualité de Pauline s'exprime avec véhémence, sous la forme d'un reproche teinté de désespoir: «Je te suis odieuse après m'être donnée»¹⁶.

Le mot qui résume la condition du héros est «la gloire», qui rime, comme le souligne Philippe Sellier, avec «victoire» et «mémoire». Associé aux vertus héroïques et à l'honneur, il est utilisé, le plus souvent, sans qualificatif, plaçant le héros en dehors de la mort, dans l'instant intemporel de la décision. «Condamné à vivre», le héros, maître du discours et du geste bien contrôlé, être unique et prêt à tout sacrifier – y compris sa propre vie, offrande impossible -, traverse sous divers visages toute l'œuvre de Corneille, les comédies comme les tragédies, illustrant une esthétique et une morale neuve et audacieuse.

3. *Poème dramatique, tragi-comédie, tragédie chrétienne*. Corneille a été attaqué par les «doctes» (parmi lesquels il y avait des jansénistes) et par les pédants dès les premières représentations du *Cid*. Les chefs d'accusation: libertés par rapport à la poétique aristotélicienne et négligences de style. En réponse, le dramaturge a corrigé ses erreurs de style et en 1660, lors de la publication de ses œuvres en trois volumes, il a mis en tête de chacun un discours-programme, en ordre de généralité décroissante: le premier concerne l'«utilité et les parties du poème dramatique», le deuxième la tragédie et le troisième les «trois unités». Ces textes sont des répliques au traité de d'Aubignac, qui s'était servi peu avant des pièces de Corneille pour faire valoir sa propre doctrine, ce qui l'autorisait, à l'irritation du dramaturge, à formuler des réserves sur son théâtre et à proposer, le cas échéant, des dénouements différents, plus conformes, selon lui, aux règles classiques. Exemple: pour écarter les accusations infamantes d'«impudeur» et d'«immoralité» de Chimène, *Le Cid* aurait pu s'achever par la mort tragique du roi Fernand et par le mariage de Rodrigue avec l'Infante, devenue héritière du trône. Affermi dans son prestige, le héros n'aurait pas été un simple fondateur de cité sans passé, mais un monarque légitimé par une union qui l'installe sur un trône vacant.

Avant d'être une tragédie, *Le Cid* a été, en 1637, une «tragi-comédie». L'absence de dénouement funeste et la perspective du mariage - thème comique – habilement différé, ont fait présenter à Corneille sa pièce comme un hybride tragi-comique, symétrique de la comédie héroïque, très appréciée en Italie et en Espagne, et que sa propre *Illusion comique* avait illustrée peu

¹⁴ Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵ *Le Cid*, V, 1, v.1556.

¹⁶ *Polyeucte*, IV, 3, v.1252.

auparavant. Comme le fait remarquer Antoine Adam, cette tragi-comédie de circonstance, tributaire du goût aristocratique et catholique pour l'Espagne, n'a pas imposé en France la tragédie; au contraire, elle en a retardé le développement: raison pour laquelle Corneille, avec le sens de l'opportunité, se lança dans la promotion de la tragédie politique inspirée par l'histoire de Rome et dont le dénouement pouvait être heureux comme dans *Cinna*. Issue heureuse qui n'est cependant pas un événement privé (comme dans *Le Cid*) mais public – la clémence impériale, geste d'amnistie qui anticipe sur le pardon chrétien. Tragi-comédie parfaite devenue « tragédie », *Le Cid* a été par conséquent un effet de mode et une réponse à la pression du genre tragique montant, toujours plus demandé aux alentours des années 1640. Cédant à cette pression, Corneille présentera sa pièce, ultérieurement, comme une «tragédie». La fluctuation de la demande a généré le changement conformiste de l'étiquette.

Le *Discours* cornélien consacré au «poème dramatique» fait de celui-ci une matrice commune à la tragédie et à la comédie. Si le poème renvoie à l'épopée, genre narratif qui s'ouvre au romanesque, comme dans *Le Cid*, où la confrontation militaire (en fait un duel des religions) se mue en duo d'amour, les critères qui distinguent les genres seront dorénavant le caractère de l'action (noble, illustre, extraordinaire dans la tragédie, commune et enjouée dans la comédie) ainsi que la présence ou l'absence du «péril de mort». Dans le *Discours* sur les trois unités, Corneille distinguera d'ailleurs, au sein de l'unité d'action, l'unité comique d'intrigue et l'unité tragique de péril, «soit que le héros s'en sorte, soit qu'il périsse». Le principe de la «tragédie à fin heureuse» est ainsi réaffirmé, en 1642 avec *Cinna* et à partir de 1648 avec *Le Cid*.

Ce retour à l'aristotélisme originaire est cependant accompagné d'audaces. Dans la tragédie, l'action peut dépasser vingt-quatre heures (en Italie, Galuzzi l'avait bien dit dans les années 1620); la théorie du vraisemblable bifurque en vraisemblable ordinaire et extraordinaire, le dernier introduisant une théâtralité de second degré et la réversibilité baroque du théâtre et du monde. Enfin, l'action une, «complète», est la résultante de l'enchaînement d'actions multiples, chacune «imparfaite» en elle-même mais contribuant à la «beauté du spectacle». L'esthétique cornélienne se fonde ainsi sur l'évacuation de l'éthique et sur un jeu de simulacres dont l'expression dramatique est la thématique de l'inconstance, de l'infidélité et de la dispersion de l'être dans les apparences.

Inspiration baroque et dramaturgie chrétienne font, chez Corneille, un bel effet d'entrelacs. À ce sujet, il n'est pas inutile de rappeler qu'à la fin du XVI^e siècle, Bernardino Stefonio, le plus grand dramaturge jésuite, faisait représenter à Rome deux pièces, écrites en latin: *Crispus* et *Flavia*, adaptées en français après 1636. La première, qui est une version christianisée du mythe de Phèdre et d'Hippolyte, fut représentée pendant le carnaval, afin de

détourner le peuple romain des réjouissances païennes. Avec comme toile de fond le culte marial, ces *ludi parthenici* («jeux en l'honneur de la Vierge») avaient une fin d'édification religieuse, exaltant l'Église romaine et attribuant la faute de Phèdre-Fausta aux ruses du démon. Quant à *Flavia*, elle imbrique l'humanisme profane et la «dimension dévotionnelle»¹⁷ héritée d'Ignace de Loyola. Réplique aux attaques protestantes, *Flavia* dirige l'intérêt du spectateur sur les premiers siècles chrétiens et renouvelle ainsi l'érudition hagiographique. Par l'antithèse entre Apollonios de Tyane, entouré de ses cohortes de démons et expert en tours de passe-passe, et l'apôtre Jean, accompagné de chœurs de jeunes croyants, la tragédie historique s'enracine dans ce que Marc Fumaroli appelle «une psychomachie chrétienne»¹⁸.

En 1643, *Polyeucte* est accueilli avec faveur par le public. Tel ne sera pas le cas deux ans après, lorsque *Théodore vierge et martyr*, inspirée de Stefonio mais aussi d'autres *Theodora* italiennes, connaîtra l'échec. Le sujet était cependant à la mode. En 1635, il avait été traité en Italie, entre autres, par Rospigliosi, homme d'Église et futur pape. Informé de la vie littéraire et théâtrale italienne, grâce surtout à Mazarin arrivé en France dès 1639 avec son entourage, Corneille, véritable «bibliographe», reprend le sujet à nouveaux frais et propose un pari difficile: aller plus loin que les Italiens et son propre *Polyeucte* et, ce faisant, imposer une fois pour toutes, contre le gallicanisme régnant, un «théâtre christianisé» dans une ambiance d'«offensive baroque» vivement appréciée par Anne d'Autriche, Mazarin et les frères Barberini, neveux d'Urbain VIII réfugiés à la cour de France et mécènes de Corneille. Si la *Théodore* de Corneille a eu du succès dans la province, elle a été mal accueillie à Paris, où les augustiniens de Port-Royal s'étaient déjà déchaînés, à partir de 1643, l'année de publication de la *Fréquente communion* d'Arnauld, contre les «divertissements coupables» véhiculés sur la scène, qu'ils ramènent à une «délectation» inspirée par la concupiscence. Faisant miroiter l'«élection» de la France face à la «corruption» romaine, les pontes de Port-Royal, prisonniers d'un véritable «républicanisme chrétien»¹⁹, finiront par faire du théâtre un «exercice de vice»²⁰ et de l'acteur un «empoisonneur public».

4. *La querelle du théâtre au XVIIe siècle: mimésis et divertissement.* Désignées par synecdoque comme débat sur la «comédie», les querelles sur le théâtre qui émaillent le siècle classique mettent en scène deux conceptions chrétiennes qui s'affrontent: le camp des défenseurs et celui des ennemis du

¹⁷ Marc Fumaroli, «Corneille disciple de la dramaturgie jésuite: le *Crispus* et la *Flavia* du P. Bernardino Stefonio, S. J.», dans *Héros et Orateurs...*, op. cit., p. 148.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Marc Fumaroli, «*Théodore, vierge et martyr*: ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris», dans *Héros et Orateurs...*, op. cit., p. 258.

²⁰ Pierre Nicole, *Traité de la comédie*. Présenté par Georges Couton, Paris, Les Belles Lettres, 1961, chap. II.

spectacle²¹. Les partisans du théâtre en minimisent l'emprise sociale et en font valoir les vertus pédagogiques (corriger les mœurs par le rire), fût-ce au prix d'une ambiguïté patente, qui joue sur le va-et-vient entre «instruire» et «plaire». En même temps, ils mettent en avant les variations historiques du genre. Dans la préface de *Théodore*, Corneille considère qu'Augustin s'en prend, dans ses écrits, au théâtre *de son temps*; il est relayé par Molière qui, dans la préface de *Tartuffe*, relève un curieux „effet d'homonymie”²² (un même mot pour des réalités différentes) dans les écrits des moralistes et des censeurs – des „essentialistes” qui n'ont pas le sens du vécu et de l'histoire. Pour sa part, Racine écrit avec impertinence, dans sa *Lettre aux deux apologistes de l'auteur des „Hérésies imaginaires”* que les Pères de l'Église ne pouvaient pas interdire la comédie d'après eux, faute de l'avoir connue.

Les détracteurs du théâtre, dont le plus illustre est Nicole avec son *Traité de la comédie*, publié en 1667 mais rédigé avant 1650, sont nourris de références platoniciennes et augustiniennes. Hostile à la *mimésis*, le platonisme chrétien du XVII^e siècle s'interroge sur l'acteur et sur le statut du comédien, là où la poétique d'Aristote développe une théorie de la représentation et une esthétique de la réception focalisée sur le spectateur. C'est ainsi que dans la polémique de la moralité théâtrale l'enjeu n'est pas un genre littéraire mais le spectacle comme divertissement. Dénoncer la comédie revient donc à condamner le comédien et la puissance de contagion de son art, où l'«impression» et l'«expression» des passions sont les deux facettes du même dispositif. Une passion représentée est une passion que l'on éprouve, et dont le spectateur se laisse imprégner par contamination. Le langage des passions (leur «expression») «produit la réalité, et le dire entraîne le sentir”²³.

La cible du rigorisme de Nicole n'est pas la comédie mais la tragédie: les exemples à ne pas suivre sont tirés du *Cid*, d'*Horace* et de *Théodore* ainsi que des *Illustres ennemis* de Thomas Corneille, le frère du dramaturge. Cette offensive morale, contemporaine de celle d'un autre janséniste, ou ami des jansénistes, Varet, est cependant différente de cette dernière. L'objectif de Nicole est la dénonciation de la „vertu romaine”, „chimère de l'honneur”, réduite à la seule dimension mondaine de l'amour-propre²⁴; celui de Varet, de bannir du théâtre tout sujet chrétien. Nicole voit dans le théâtre un substitut de la morale chrétienne débordant le spectacle et risquant de s'imposer comme modèle anthropologique, alors que Varet, qui annonce la querelle du merveilleux, ramène la comédie à une profanation des mystères chrétiens.

²¹ Voir les analyses de Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997, *passim*.

²² Laurent Thirouin, *op. cit.*, p. 38.

²³ *Ibid.*, p. 179. Pour sa part, Nicole écrit: «Les comédies et les romans n'excitent pas seulement les passions, elles enseignent aussi le langage des passions» (*Traité de la comédie*, chap. V).

²⁴ Un «furieux amour de soi-même» qui fait naître l'ambition, la jalousie, la vengeance (*Ibid.*, chap. VI).

Contrairement à Molière qui, pour sauver le genre, réclame pour la comédie une place spécifique – les „intervalles” entre les exercices de piété –, Nicole voit dans l’engouement pour le théâtre le vertige d’un „vice d’accoutumance”: non pas une pratique de l’eutrapélie aristotélicienne (le plaisir de la conversation et du divertissement hygiénique) mais un excès qui se nourrit de son propre vide, un „dégout de satiété”²⁵. Ce refus radical du théâtre est en fait un rejet du divertissement, quel qu’en soit le genre²⁶. Il passe par la dénonciation de l’amour, qui ranime en nous, par le biais du spectacle, la mémoire du péché; du mariage, si présent dans le genre comique, qui ne fait que brider la concupiscence sans l’abolir²⁷; du travestissement, qui fait vaciller l’identité sexuelle du personnage (homme ou femme?) mais aussi son statut moral et anthropologique (dévot ou hypocrite? porte-parole de Dieu ou imposteur²⁸?); du rire, dont l’insouciance est un outrage à la piété véhiculée par les larmes; du plaisir des yeux enfin, la *libido oculorum* d’Augustin, dans laquelle le plaisir du spectacle et les joies du narcissisme échangent leurs signes.

À l’époque de Corneille, la méfiance du théâtre était largement partagée: gallicans, réformés, jansénistes et jésuites s’y retrouvaient fraternellement. En 1639, le ministre réformé André Rivet s’en prenait déjà aux spectacles, dans une période où le processus de régularisation de la comédie se déroulait sans heurts, sous la houlette de Richelieu. Quant aux jésuites, en général favorables à la rhétorique théâtrale, les choses sont complexes. Comme l’a montré Marc Fumaroli, ils distinguent entre l’*inventio* dramatique et l’*actio* histrionique²⁹, proposant un théâtre d’amateurs (de collège) ou domestique, de fauteuil (sans représentation: plaisir des oreilles, non des yeux). Louis Cellot lui-même, auteur de comédies latines, fait passer ses œuvres pour un simple exercice pédagogique de déclamation paraliturgique destiné à cautionner un savoir humaniste d’où l’inspiration profane est bannie.

On devine l’amertume de Corneille vieillissant, dont l’étoile commence à décliner et qui, à partir des années 1650, est de plus en plus isolé. Avant

²⁵ *Ibid.*, chap. VIII: «[...] il est visible qu’ils n’y vont pas pour se délasser l’esprit des occupation sérieuses; puisque ces personnes, et principalement les femmes du monde ne s’occupent presque jamais sérieusement. Leur vie n’est qu’une vicissitude continue de divertissements».

²⁶ Le réquisitoire de Nicole vise conjointement la comédie et le roman (*Traité...*, chap. IV, V, VIII). C’est une radicalisation du platonisme, car Platon demandait le bannissement des poètes, experts de la *mimêsis* par laquelle la participation de la copie au modèle engendre la confusion des objets et de la réalité, mais non des conteurs, professionnels de la *diêgesis*, qui incarnent «la maîtrise du logos sur le monde» (Laurent Thirouin, *op. cit.*, p. 58).

²⁷ «La représentation d’un amour légitime et celle d’un amour qui ne l’est pas font presque le même effet» (*Traité de la comédie*, chap. III).

²⁸ Dans la deuxième version de *Tartuffe* (*Panulphe ou l’Imposteur*, 1667), Panulphe est habillé en homme du monde en non plus en semi-ecclésiastique, afin d’apaiser la colère des dévots.

²⁹ Marc Fumaroli, «*Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio*: rhétorique, théologie et „moralité du théâtre” en France de Corneille à Molière», dans *Héros et Orateurs...*, *op. cit.*, p. 457.

cette date, cependant, il avait réformé en profondeur le théâtre français. Il avait imposé une dramaturgie à la fois chrétienne (héritage jésuite) et moderne (choix de la langue française), capable de concurrencer les Anciens. Si parfois il adapte le mythe grec, qu'il «adoucit» et «corrige», comme dans *Rodogune*, il le fait par respect des bienséances (le suicide de Cléopâtre doit faire oublier la cruauté inhumaine d'Électre) et aussi par la conviction que le registre historique est le plus propre à l'édification. Jouant simultanément sur le mythe et l'histoire, sur l'esthétique et la pragmatique, Corneille a imposé, ne fût-ce qu'un instant, une conception «théorhétorique» du théâtre, dans laquelle l'expérience proprement esthétique est mise au service de l'union mystique. Avec une audace peu commune, son ancien maître Delidél affirme, dans sa *Théologie des saints*, que les miracles, piliers de la foi dans les premiers siècles chrétiens, n'étaient plus nécessaires au XVII^e siècle. Qui plus est, ils étaient même «préjudiciables aux mérites des fidèles»³⁰ du fait de l'érosion de leur signification surnaturelle par banalisation. Le bon jésuite propose, comme soutien de l'éloquence sacrée et de la grâce, les «spectacles artificiels» procurés par le théâtre, la peinture, la musique³¹.

5. *Épilogue*. Empoisonnée par la polémique calviniste, la France gallicane manifeste une vive hostilité envers le comédien, qu'elle partage, étonnamment, avec les milieux protestants. Si l'acteur est toléré avec bienveillance dans l'Italie de la Renaissance, où l'Église est peu regardante sur les pratiques païennes, dans la France du XVII^e siècle les comédiens font l'objet d'interdiction de sacrements et sont marqués d'incapacité juridique. Leur réhabilitation civile, œuvre de rois et de ministres qui aimaient le théâtre, a été contemporaine de la tentative des jésuites de conquérir l'espace laïque par l'affaiblissement du rigorisme gallican et aussi par la mise en veilleuse du théâtre populaire, profane, vulgaire. Créateur de langue littéraire devenue bientôt langue de Cour, Corneille anticipait, avec son *Illusion comique* qui met en scène le magicien Alcandre, figure du poète-dramaturge, la réhabilitation du comédien dépeint sous les traits du créateur de prestiges. En 1641, Richelieu, grand amateur de théâtre, en fit un objet de loi. À partir de cette date, le comédien, qui se distingue de l'antique histrion, devient personne juridique, peut se marier et accède aux sacrements, aux donations et aux

³⁰ Cité par Marc Fumaroli, «Rhétorique, dramaturgie et spiritualité: Pierre Corneille et Claude Delidél, S. J.», dans *Héros et Orateurs...*, *op. cit.*, p. 135.

³¹ Selon Louis Châtellier, *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion, 1987, p. 163 et suiv., la piété des jésuites fait passer les dévotions publiques et communes, fortement théâtralisées, avant celles de l'«homme intérieur». Ce sont ces rites collectifs (processions, parcours pénitentiels, représentations de la passion, pèlerinages) et la communautarisation de la foi qui ont suscité la réaction de l'Oratoire et des jansénistes, avec comme point d'orgue la publication des *Provinciales* de Pascal. Reste à savoir, selon l'auteur, si l'individualisme pascalien est l'expression de l'angoisse ou du désespoir d'un auteur antibaroque, hostile au catholicisme romain porté par les jésuites, toujours plus envahissant dans les années 1640-1650.

actes de bienfaisance. Grâce à une synthèse *sui generis* entre rhétorique et poétique, humanisme et symbolisme religieux, le «paradigme sacerdotal» des jésuites s'incarne dans un théâtre paraliturgique traversé et imprégné par l'héroïsme profane, auquel cependant il ne peut être réduit. Dans le même sens, l'exaltation de la politique et l'éloge des vertus publiques ne doit pas faire oublier que le politique cornélien se développe, peut-être sous l'influence de l'inquiétant mystique Lallemand, sous le signe de la souffrance et du deuil: un abîme qui donne le vertige et qui peut être rempli, *mais avec des vertus privées* (la bienveillance, l'amitié, la douceur, l'amour³²). Engagé dans un destin collectif et dans des projets de fondation politique, le héros cornélien est une figure emblématique de l'individualisme.

Université Babeş-Bolyai, Cluj

³² Marc Fumaroli, «Corneille et le Collège des Jésuites de Rouen», dans *Héros et Orateurs...*, *op. cit.*, p. 76).

LE MODÈLE DRAMATIQUE CORNÉLIEN

CORALIA MARIA TELEA

ABSTRACT. With *The Cid* Corneille lives up to his extraordinary talent, merging in a new form the classical dramatic paradigm, to which he grants the dimension of modernity. The author, a revolutionary spirit, transcends the dramatic tradition of his century, anticipating the evolution of the European theatre in general and the French theatre in particular.

De nos jours, la critique est surtout orientée vers le caractère pluriel supposé par l'ensemble des significations enfermées dans toute création littéraire, qui sont offertes aux lecteurs dans le but de les décrypter. Par la suite, le théâtre classique est lui aussi soumis à des interprétations diverses, qui soulignent une fois de plus l'inépuisable trésor qui y réside¹. Nous essayerons de formuler, dans cet article, sinon une définition stricte, du moins des traits significatifs caractérisant le théâtre classique en général, et le théâtre de Pierre Corneille en particulier.

Sachant que Pierre Corneille a été considéré par beaucoup de critiques littéraires comme étant l'auteur dramatique classique par excellence, la difficulté d'une démarche visant à caractériser le théâtre français du XVII^e siècle, celui de Pierre Corneille en particulier, réside premièrement dans la difficulté de la définition du mot *classique* même. Originellement, le mot désigne ce que l'on enseigne dans les classes. À cette acception s'ajoute celle qui concerne les œuvres littéraires de l'Antiquité gréco-latine. Pour ce qui est de l'espace culturel français, la notion de *classique* désigne les grandes œuvres françaises du XVII^e siècle ou même du XVIII^e siècle. Pour le présent article, nous accepterons et adopterons l'opinion de Jacques Schérer, conformément à laquelle les œuvres classiques de la littérature française sont les œuvres des écrivains du XVII^e siècle. Nous resterons fidèle à cet auteur aussi pour les années du début et de la fin de l'époque classique en France. C'est-à-dire, nous considérons comme date du début du classicisme en France l'année de la représentation de *Pyrame et Thisbé*, pièce écrite par Théophile de Viau, en 1623. Pour ce qui est de la fin de l'époque classique, compte tenu du rayonnement des arts et des lettres sous le

¹ Cf. Colette et Jacques Schérer, *Le théâtre classique*, Paris, PUF, 1987, p. 65: «À trois siècles de distance, la plasticité de l'œuvre classique s'avère infinie. En réalité, classique signifie inépuisable.»

règne de Louis XIV, nous pouvons conclure que la mort du souverain (1715) met fin à l'époque classique².

En fait, le triomphe du classicisme en France est, sur le plan spirituel, l'expression de l'ordre, de l'équilibre et de l'unité réalisés par la monarchie absolue. Tout comme celle-ci, le classicisme traverse lui aussi trois phases. Ion Brăescu affirme qu'il y a même une identité entre les périodes de préparation, d'accomplissement et de déclin du classicisme et de la monarchie absolue en France³. Le critique propose trois dramaturges dont les œuvres refléteraient justement cette périodisation. Pour illustrer la période des essais et des luttes du classicisme contre l'influence du baroque, c'est l'œuvre de Pierre Corneille qui illustre et exemplifie ces luttes et ces essais. Racine et Molière sont les auteurs dont les œuvres prouvent la victoire pleinement affirmée du classicisme. Pour illustrer l'époque de transformation et de désagrégation du classicisme, Ion Brăescu indique le théâtre de Voltaire comme étant la meilleure illustration de cette tendance.

La place occupée par le théâtre dans la société française n'a pas cessé de croître, du début du XVII^e-ième siècle à la fin du règne de Louis XIV. À partir de 1630, lorsque la ville de Paris disposait de deux troupes permanentes, le théâtre devient un divertissement à la mode.

À l'époque, l'on pratiquait largement le mécénat, qui était encouragé par le cardinal de Richelieu, écrivain lui-même et amoureux du théâtre. Le roi suit cette politique culturelle et publie en 1641 une importante déclaration soulignant l'honorabilité de la profession de comédien, intervenant ainsi de plus en plus dans la vie théâtrale.

Le principe de base du classicisme – l'imitation des Anciens – n'était pas tout à fait nouveau: la littérature et l'art du siècle antérieur, de la Renaissance française, vénéraient eux aussi l'Antiquité, en allant même jusqu'à la reproduction fidèle des œuvres antiques. Il est bien vrai, le classicisme prend ses sources dans l'Antiquité, mais il exige aussi bien, de la part de ses représentants, un effort pour ne pas rester à un niveau plus bas que celui des maîtres choisis: «Imiter les anciens, ce n'est pas forcément reprendre leurs sujets, ce n'est pas faire ce qu'ils ont fait, c'est faire comme ils ont fait: observer ce qu'il y a de général et d'éternel dans le cœur et la pensée humaine et l'exprimer dans une forme qui ne soit jamais inégale à l'idée et jamais ne cherche à briller plus qu'elle»⁴. L'imitation des Anciens est le principe fondamental de la doctrine classique parce qu'elle a imposé aux écrivains le souci de l'art. Il faut encore préciser que ce principe de l'imitation est fortement lié à celui de la raison. D'Aubignac a dit que le modèle des

² *Ibidem.*, p. 4.

³ Ion Brăescu, *Clasicismul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 6.

⁴ Auguste Bailly, *L'école classique française*, Paris, Armand Colin, s. a., p. 20.

Antiques devait être suivi «seulement pour les questions qu'ils ont réalisées à l'aide de la raison»⁵. La raison est pour les classiques un terme synonyme des bienséances, de la mesure, d'où le respect des convenances, l'équilibre, la clarté qui caractérisent, sans aucune exception, les œuvres classiques.

Au nom de la raison, l'écrivain doit avoir comme objectif principal la présentation du vraisemblable, il se voit obligé à chercher le général. Il doit aller du réel, qui est unique, à la vérité, qui est universelle. Les écrivains classiques français ont appliqué cette loi capitale sans aucune réserve. C'est justement l'élément qui imprime à leurs œuvres une valeur universelle.

La même raison ne peut jamais permettre à une œuvre de plaire si celle-ci n'est pas utile pour l'esprit ou bien pour l'âme. Tout en cherchant la perfection artistique, les écrivains classiques donnent à leurs œuvres ce but moral. La moralité des personnages dramatiques est étroitement liée à la notion d'*honnête homme*, l'idéal humain de la société du XVII-ème siècle. Bien élevé, en ayant des manières distinguées, en parlant toujours avec respect, en faisant preuve d'une attitude digne, l'homme classique reste toujours lucide et calme. Il s'efforce de trouver la voie de la vérité et de la raison, malgré le fait qu'il ne peut pas la suivre toujours.

L'attitude générale de la dramaturgie classique est celle d'une restriction par rapport à l'époque précédente. C'est ainsi que l'exigence proprement classique est celle d'ordonner et d'unifier la richesse des obstacles et des péripéties présentés dans les pièces de théâtre. En effet, le dramaturge classique doit donner un cadre unique à la nécessaire pluralité des actions qu'il construit.

En respectant la théorie de l'imitation, les dramaturges s'efforcent de rapprocher les deux temps inhérents à toute représentation: la durée objective du spectacle et la durée supposée de l'action. Idéalement, ces deux durées devraient coïncider. Mais comme c'était rarement réalisable, on avait fini par admettre que la longueur de l'action représentée ne devait pas excéder vingt-quatre heures. Au-delà de cette durée, se produisait un trop grand décalage entre le temps réel et le temps fictif, de la représentation, ce qui était préjudiciable à la vraisemblance.

L'unité de lieu procède également de la théorie de l'imitation et elle est une conséquence de l'unité de temps. Le théâtre classique ne devait pas comporter des changements de lieu plus importants que les moyens de communication de l'époque ne permettaient d'en effectuer en une journée. En pratique, les déplacements devaient se limiter au cadre du palais (ou bien d'une ville) et de ses abords.

L'unité d'action complétée par celles de temps et de lieu sont les instruments théâtraux les plus connus. Dans l'acception du XVII-ème

⁵ Philippe Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, București, Editura Univers, 1972, p. 42.

siècle, ces règles constituent, en fait, des procédés qu'utilise un auteur pour construire une pièce de théâtre.

Une autre règle qui s'est imposée à l'époque classique a été celle de la séparation des genres littéraires. Les écrivains devaient écrire soit une tragédie pure, soit une comédie pure et ils ne devaient absolument pas mélanger les deux genres. En concordance avec les mœurs de la Cour de Louis XIV, on a établi la règle des bienséances. Tout en étant l'expression d'une société mondaine et sociable, cette règle ne se limitait pas seulement à des gestes, des attitudes ou au langage, mais elle imposait aussi, par exemple, aux écrivains, d'éviter la représentation de tout ce que pouvait porter atteinte à la sensibilité du public. L'ensemble de cette technique dramatique a permis la création d'œuvres radicalement nouvelles par leur rigueur, par leur préoccupation du mouvement et donc, par leur rapidité. Destinées premièrement à la dramaturgie, les règles classiques, théorisées par Chapelain, d'Aubignac ou Scudéry, se sont imposées entre 1630 et 1650. Corneille a appliqué ces règles avec assez d'inconséquence par rapport à Racine, qui les a appliquées avec intransigeance ou à Molière, qui les a respectées avec une certaine liberté.

Si le classicisme a trouvé sa forme parfaite dans la France du XVII^e siècle, c'est aussi parce que la langue française a atteint à la même époque son degré de maturité, en fournissant aux écrivains un instrument magnifique pour pouvoir exprimer leurs idées. Ion Brăescu affirme que la structure grammaticale et le lexique du français étaient à même d'exprimer avec la plus grande clarté, avec les nuances les plus fines «n'importe quels idées ou sentiments»⁶.

L'éloquence des personnages des tragédies classiques est, en quelque sorte, en concordance avec leur position sociale et avec la gravité des problèmes débattus. Elle constitue aussi la modalité d'expression des personnages lucides et calmes, qui défendent leur cause en exposant des arguments évidents. Les personnages des comédies ont un vocabulaire plus modeste, mais qui ne tombe pas, pourtant, dans la vulgarité.

Les deux genres consacrés par l'Antiquité, la tragédie et la comédie, sont définis à l'époque classique non seulement par la différence de leur contenu émotif, mais aussi par le rang social de leurs personnages. Un genre intermédiaire s'est glissé entre la tragédie et la comédie. Ce genre a connu pendant une courte période un prodigieux succès: les années trente voient le triomphe de la tragi-comédie⁷. Parce qu'il est plus proche de la tragédie que de la comédie, ce nouveau genre littéraire ne contient pas toujours des éléments comiques. Mais en mettant en scène des personnages de rang élevé exposés à

⁶ Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Colette et Jacques Schérer, *op. cit.*, p. 18.

de graves dangers, la tragi-comédie se termine par un dénouement invariablement heureux, comme la comédie d'ailleurs. Son contenu, formé plutôt de thèmes romanesques, témoigne d'une grande richesse et d'une petite vraisemblance: tout converge vers la liberté et vers la surprise.

À côté de la tragi-comédie, on remarque encore l'essor de la pastorale – avec une thématique conventionnelle et répétitive – et de l'opéra – qui a donné lieu à des spectacles grandioses.

L'intrusion d'éléments mythologiques ou de poésie philosophique donne une beauté à part aux vers classiques. Il y a même des maximes et des sentences d'origine biblique insérées dans le texte. Toutes ces modalités convergent vers la réalisation de vers exemplaires, tout comme le sont le sujet et les héros du théâtre classique.

À l'opposé du classicisme qui, en d'autres termes, signifie *ordre, beauté, raison, règle*, se situe le baroque. Il y a eu des écrivains français du XVII^e siècle qui, tout en s'acharnant à défendre leur originalité, ont créé en marge du classicisme, des formes théâtrales baroques. L'esthétique classique même était menacée par le baroque, qui privilégiait l'intuition, la surprise et le mouvement.

L'œuvre de Théophile de Viau ou celle de Tristan l'Hermite permettent du moins un rapprochement sinon une identification avec les principes de la doctrine baroque. Mais nous pouvons découvrir même dans l'œuvre d'un auteur dramatique généralement considéré comme étant classique – c'est bien le cas de Pierre Corneille – des éléments qui se situent hors du classicisme et qui manifestent l'appartenance de leur auteur au baroque. Notons, par exemple, quelques scènes de la tragi-comédie *Le Cid*, qui ne sont pas classiques et qui ont décidé, peut-être, leur auteur d'attribuer à sa pièce la qualité de tragi-comédie et non pas celle de tragédie.

Dans cet ordre d'idées, nous évoquons d'abord la célèbre scène du *soufflet* qui est une surprise, un élément imprévu, contraire aux bienséances d'une pièce classique. Il y a ensuite l'apparition inattendue de Rodrigue chez Chimène, après avoir tué le père de celle-ci. Et dans la même scène, Rodrigue offre à Chimène l'épée avec laquelle il a tué le Comte, pour qu'elle le tue à son tour. La vue du sang qui est encore sur l'épée est d'une cruauté évidente, ce qui représente une contradiction formelle avec la règle des bienséances.

Dans le cas particulier de Corneille et dans le cas général du théâtre classique français, les éléments baroques coexistent avec les éléments classiques qui prédominent. Le baroque et le classicisme ne s'excluent pas l'un l'autre, mais ils se complètent: le baroque apporte le mouvement au monde statique du classicisme et celui-ci, à son tour, constitue un lieu particulier d'affirmation de l'instabilité du baroque.

Dans le contexte général du climat classique, le respect des règles esthétiques rigides n'apparaît plus si absurde. Tout d'abord parce que ces

règles ont été imposées comme une conséquence du culte des Anciens. Et ensuite, parce qu'en tant que réaction contre la littérature baroque, les règles classiques étaient l'expression du rationalisme cartésien qui règne sur les valeurs artistiques du XVII-ème siècle.

Peut-être que la meilleure description de l'époque classique réside dans les mots d'Auguste Bailly qui considère le classicisme comme étant «l'expression de l'esprit français dans la période la plus éclatante de son histoire, lorsque cet esprit était fait d'ordre harmonieux, de lumineuse intelligence, de probité intellectuelle et morale»⁸.

Dans son livre *Corneille. L'homme et son œuvre*⁹, Robert Brasillach fait un rapprochement entre les étapes de la vie du dramaturge et celles de son œuvre: «Au début de sa vie, cavalier brillant, il fait partie de cette époque incomparable, amusante, riche de poésie et d'invention qu'est le temps de Louis XIII. Puis, un amour déçu, quelques hostilités, l'incitent à se réfugier dans une création plus hautaine, où triomphe sa volonté. Enfin, le second amour le ramène à la tendresse, à des œuvres touchantes et belles, le second amour et aussi bien les rivalités nouvelles, la tristesse de vivre et cet esprit inquiet, qui demeure le sien jusqu'au bout»¹⁰. Le critique a pleinement raison; le fait est évident, d'ailleurs, ayant en vue les époques de création littéraire chez Corneille. Le jeune dramaturge a commencé sa carrière en écrivant des comédies et il a mis fin à son activité littéraire en offrant aux lecteurs de l'époque un nombre important de tragédies, qui constituent encore de véritables repères de la dramaturgie française.

Dans ses pièces de jeunesse, c'est-à-dire dans ses comédies, Corneille présente presque toujours une sorte de jeu séduisant. Il s'agit de constituer deux couples avec cinq personnages. Suite à de fausses lettres ou à des mensonges qui interviennent, deux des cinq amoureux ont séparés par un rival, ou bien par une rivale. Celui ou celle qui se croit trompé(e) tombe dans le désespoir: l'amant veut se battre en duel avec son rival et la maîtresse feint d'aimer un autre homme. À la fin de la pièce, le traître est puni et les amoureux se réconcilient.

Presque toute la gamme des sentiments humains est illustrée dans les comédies de Corneille, en commençant avec le coup de foudre et la jalousie et en finissant avec le désespoir et les remords. La grande variété des sentiments présentés dans le cadre d'une comédie signifie justement le fait que les personnages passent assez aisément d'un état d'âme à un autre, situé dans un autre registre, complètement différent. Ils n'ont pas de

⁸ Auguste Bailly, *op. cit.*, p. 26.

⁹ Robert Brasillach, *Corneille. L'homme et son œuvre*, Paris, Arthème Fayard, 1938.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 470.

consistance, étant interchangeable. Le dénouement de ces comédies est presque toujours euphorique et toujours heureux.

En ce qui concerne les héros masculins des comédies signées par Corneille, ceux-ci appartiennent, en général, aux couches supérieures de la société et ils sont soit généreux et chevaleresques, soit capables de trahir l'amitié pour l'amour. Quant aux personnages féminins, ils s'encadrent, eux aussi dans une double perspective: celle des êtres passionnés ou des êtres rationnels.

L'évocation du milieu où ces personnages évoluent témoigne d'un certain réalisme de l'écrivain: le dramaturge n'hésite pas à présenter une grande variété des comportements humains, tout comme leurs motivations qui se montrent souvent intéressées. Les situations comiques qui sont nombreuses dans ces pièces mettent en valeur un comique discret (assez éloigné des grossièretés de la farce médiévale), réalisé à l'aide de la verve du dialogue et de la richesse de l'invention verbale.

Après la période durant laquelle il s'est consacré comme auteur de comédies, Corneille a commencé sa grande carrière de tragédien. Pour être crédibles, les sujets de ses tragédies s'inspirent de la légende et de l'histoire. Le dramaturge a peint avec un incontestable talent des épisodes de l'histoire de Rome, de la Grèce antique ou de l'Espagne du Moyen Âge. L'originalité de Corneille réside dans le fait que l'auteur ne s'est pas contenté d'adapter les événements historiques à la scène. En opérant sur eux et à partir d'eux, un travail de condensation, d'invention et d'interprétation a donné comme résultat une œuvre originale et personnelle. Corneille resserre le temps, il contracte l'espace et il crée par ailleurs des personnages qui n'ont historiquement pas existé: «Si nombreux que soient ses emprunts, Corneille ne s'est pas borné à mettre l'Histoire sous forme théâtrale. Il lui insuffle une âme, lui donne des visages, une explication. Comme c'est souvent le cas chez les meilleurs dramaturges, les données de l'Histoire constituent la matière qu'un grand écrivain repétrit à sa guise»¹¹.

Le théâtre de Corneille illustre le compromis fait par son auteur, qui se situe à mi-chemin entre le plaisir purement esthétique du spectacle et la morale de l'époque. Cette affirmation est pourtant contredite par Corneille lui-même, qui avoue avoir été tenté d'admettre l'autonomie de l'art par rapport à la morale, d'accepter que ce qui compte vraiment c'est le plaisir profane éveillé dans l'âme des spectateurs par le fait d'assister à un spectacle théâtral, non seulement la norme poétique, telle que celle-ci était conçue par les érudits de l'époque¹².

¹¹ Hubert Curial, *Cinna*, Paris, Hatier, 1991, p. 32.

¹² Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 501.

Jacques Morel essaie d'encadrer le théâtre de Corneille dans deux grandes catégories: ainsi, le critique découvre-t-il dans l'ensemble de la création de Corneille un théâtre optimiste et un théâtre raisonnable. La première catégorie englobe une éthique généreuse, adaptée à des héros d'exception. Les personnages ont tous l'orgueilleuse certitude de sortir du commun et d'appartenir à une aristocratie de la vertu. Les personnages du théâtre raisonnable sont des héros qui savent bien mesurer et apprécier exactement leurs droits et leurs devoirs. Pour ceux derniers, le mot *raison* signifie à la fois *obéissance à la loi* et *argument décisif qui détermine l'attitude à prendre*¹³. Corneille n'a jamais pu s'empêcher de donner à ses héros, par l'intermédiaire desquels il cherchait peut-être à fuir la médiocrité de son milieu, un peu de sa chair et de son sang. En s'efforçant toujours de voir clair dans leurs âmes et de retrouver leur paix intérieure, les héros de Corneille sont forts devant le danger, mais ils sont faibles devant leurs propres passions. L'*héroïsme cornélien*¹⁴ ne doit à Corneille que son expression la plus parfaite.

En affirmant que le théâtre de Pierre Corneille a comme point essentiel l'homme et sa psychologie, Ion Brăescu souligne que les aventures et les péripéties des personnages n'intéressent pas comme telles, mais plutôt en tant que réaction produite dans l'âme des personnages¹⁵. Nous pouvons conclure que ce qui compte aux yeux de Corneille est moins l'événement que la situation tragique. Le dramaturge se soucie plutôt de peindre les états intérieurs successifs de ses personnages, que de raconter l'histoire de ceux-ci. L'action tragique est liée à l'événement et à la situation tragique. Chez Corneille, celle-ci est conçue comme la suite d'actions particulières préparées les unes par les autres, et non pas comme le développement d'un seul élément. L'action tragique n'est pas exclusive d'actions secondaires à condition que celles-ci lui soient étroitement subordonnées ou qu'elles apparaissent comme des acheminements vers cette action principale. Selon l'opinion de Jacques Morel, Corneille veut mettre en évidence les divers aspects d'une situation tragique: «Il n'est pas nécessaire que l'homme soit écrasé pour être le héros d'un dilemme apparemment insoluble et qu'il entreprenne de combattre pour sa libération»¹⁶.

Tout en gardant une certaine distance par rapport à l'interprétation d'une œuvre littéraire à travers des détails biographiques de son auteur (détachement qui nous est d'ailleurs imposé par l'évolution de la critique littéraire actuelle) nous notons, pourtant, la place importante que les relations familiales ou le mariage occupent dans la vie de Pierre Corneille,

¹³ Apud. Jacques Morel, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 42 – 43.

¹⁴ Apud. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

¹⁵ Ion Brăescu, *Clasicismul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 37.

¹⁶ Jacques Morel, *op. cit.*, p. 49.

ce qui se reflète dans ses pièces de théâtre aussi. Selon ce fil directeur, nous pouvons entrevoir dans *Le Cid* l'expression de l'amour né entre un brave chevalier et une fille de chevalier, menacés tous les deux, dans l'accomplissement de leur bonheur par une querelle des parents, et qui se donnent de la peine à honorer ce que l'on a appelé *le pacte amoureux*¹⁷. En ayant en vue le même rapprochement entre les détails de la vie intime de l'écrivain et les repères de ses œuvres, nous pouvons considérer la pièce *Polyeucte* comme exprimant la fin d'un mariage à cause de la religion et *Rodogune* comme représentant un drame de la jalousie.

Le talent de Corneille a trouvé les moyens pour dissimuler, dans les pièces de théâtre créées par lui-même, les réalités de la vie politique de la France contemporaine au dramaturge. Dans son ouvrage dédié au classicisme dans le théâtre, Ion Brăescu précise exactement deux correspondances qu'il avait identifiées entre les réalités historiques de la France du XVII^e-ième siècle et les réalités présentées par Corneille¹⁸. Ainsi, *Cinna* se veut une leçon donnée au cardinal de Richelieu: la clémence d'Auguste face à la punition des paysans normands révoltés, punition ordonnée par le cardinal. *Le Cid* est une pièce écrite au moment où la France était menacée par une invasion espagnole. La liaison entre le patriotisme de Rodrigue et celui de l'auteur est bien évidente. La même correspondance entre l'histoire de la France et l'histoire telle qu'elle est présentée dans la dramaturgie cornélienne, est signalée par Louis Herland¹⁹. Le critique cite l'opinion de Georges Couton, selon lequel «presque toutes les pièces de Corneille sont des pièces à clé et doivent s'expliquer, pour une part importante, par référence aux événements et aux personnages politiques contemporains»²⁰.

Pour ce qui est de la réalisation concrète des pièces de théâtre signées par Corneille, Louis Herland trouve dans celles-ci la trace d'un «poète habituellement plus cérébral que sensuel»²¹. Il constate une étonnante variété des styles qui prend des contours précis par le mélange d'éléments de mythologie et d'éléments de couleur biblique, par la verve satirique et le réalisme picaresque, par la poésie philosophique et les éléments romantiques présents tous dans l'œuvre de Corneille et conférant à l'ensemble de sa création une beauté particulière. Corneille a apporté au monde du théâtre la beauté de la langue, la noblesse des attitudes et des passions. Il a créé un univers non pas uniquement vraisemblable, car cela est la copie de la réalité, et non pas l'art, mais à la fois vraisemblable et merveilleux. En un seul mot,

¹⁷ Apud. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 402.

¹⁸ Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ Louis Herland, *Corneille par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

²⁰ *Ibidem.*, p. 7.

²¹ *Ibidem.*, p. 180.

Robert Brasillach caractérise l'apport de Corneille au théâtre comme étant le style, car «le théâtre [...] c'est le style»²².

La carrière littéraire de Corneille englobe à côté de sa carrière d'auteur dramatique, celle de théoricien du théâtre classique. L'écrivain a exposé ses principes à travers les préfaces de ses pièces, les dédicaces, les «examens» publiés suite aux représentations (qui avaient en vue la réaction du public) et surtout dans les *Trois discours sur l'Art Dramatique* (1660)²³. Ces discours sont à la fois des prises de position sur le théâtre en pleine évolution à l'époque et des réflexions sur la propre production théâtrale de leur auteur.

Tout au début, Corneille se montre réticent à l'égard des règles. Dans ses comédies, tantôt il leur obéit, tantôt il les rejette. Moins libre que la comédie, la tragédie pose ce problème des règles à observer d'une façon plus délicate. *Le Cid* est accusé d'avoir manqué aux règles, mais Corneille démontrera avec *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte* qu'il sait vraiment écrire des pièces conformes aux règles, à condition d'élargir l'interprétation trop rigide de celles-ci.

Depuis les tragiques grecs, les ressorts de la tragédie étaient *la terreur* et *la pitié*. Corneille ajoute encore *l'admiration*, soit qu'on l'entende au sens étymologique de «stupeur devant un monstre», soit qu'elle exprime l'enthousiasme devant l'héroïsme triomphant. Corneille est convaincu de l'efficacité morale du théâtre, de ce théâtre qui est pour lui *un divertissement si honnête et si utile*, comme il le précise dans la préface d'*Atilla*²⁴. Pour lui, la moralité de la tragédie résulte moins du dénouement récompensant les bons et punissant les méchants, que de la représentation «au naturel» des mœurs bonnes ou mauvaises.

Pour pouvoir imprimer à ses tragédies une valeur morale, Corneille opère un choix du sujet. Dans le *Premier Discours*, il considère que le sujet d'une tragédie ne doit absolument pas être vraisemblable. C'est, d'ailleurs, pour cette raison que le poète, le dramaturge, en espèce, n'a pas le droit d'inventer les sujets de ses tragédies, mais il doit les emprunter à l'histoire, qui garantit l'authenticité des situations extraordinaires portées à la scène, ou bien à la mythologie, dont les spectateurs acceptent d'avance les fictions²⁵. Toujours dans ce *Premier Discours*, Corneille énonce l'idée que la dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble que l'amour. Ce dernier sert de fondement à ces intérêts et c'est ainsi qu'il occupe un rôle secondaire dans le poème.

²² Robert Brasillach, *op. cit.*, p. 480.

²³ Danièle Nony, Alain André, *Littérature française – Histoire et anthologie*, Paris, Hatier, 1987, p. 97.

²⁴ Pierre Corneille, *Cinna*, Paris, Hachette, 1935, p. 74.

²⁵ *Ibidem.*, p. 77.

La préférence de Corneille pour la présentation dans son théâtre des âmes fortes illustre l'idée que le dramaturge se fait sur la nécessité de la présence dans ses pièces des êtres qui ont la pleine conscience de leur grandeur et de leur générosité. Le fait que Pierre Corneille a accepté ou nié, qu'il a appliqué ou ignoré les principes du classicisme, a déterminé Schlumberger à affirmer que le dramaturge français a été «un romantique luttant contre son propre génie pour le plier à la règle»²⁶.

C'est peut-être suite à l'identification des deux périodes enregistrées par la carrière de dramaturge de Corneille (celle de la comédie et celle de la tragédie), que Robert Brasillach caractérise la personnalité de Pierre Corneille comme représentant l'attraction des contraires: «Il a été violent et il a été tendre, il a été dur et il a été doux et même fade, il a été charmant, emphatique, merveilleux, lucide et tantôt admirablement pénétrant et tantôt conventionnel. Il a été héroïque et il a été saint. Il a été précieux et il a été l'écrivain le plus robuste de notre langue [...]. Oui, vraiment, il a été notre Shakespeare»²⁷. Cette vision que Robert Brasillach propose sur la personnalité de Corneille ne surprend ni les lecteurs ni les spectateurs du théâtre cornélien, puisqu'elle n'est pas du tout nouvelle. L'arrière petit-fils de l'écrivain caractérisait la personnalité de Corneille comme étant le résultat de la fusion de plusieurs traits de caractère contradictoires: «Corneille était assez grand, et assez plein, l'air fort simple et fort commun, toujours négligé et peu curieux de son extérieur...Sa prononciation n'était pas tout à fait nette...Il parlait peu...pour trouver le grand Corneille, il fallait le lire.»²⁸.

...et c'est justement ce que nous, lecteurs du XXI^{ème} siècle, nous faisons encore de nos jours, tout en espérant saisir les sens cachés par Pierre Corneille dans la toile magique de ses écrits.

Université 1 decembrie 1918 Alba-Iulia

²⁶ Louis Herland, *op. cit.*, p. 47.

²⁷ Robert Brasillach, *op. cit.*, p. 492.

²⁸ Cf. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 17.

LA TRAGÉDIE MORALE DE L'ACTION: D'ORESTE À HORACE

ANTOINE SOARE*

ABSTRACT. Corneille's *Horace* can be seen as a reinterpretation in disguise of Greek tragedies about Orestis, in a French 17th century when it was tacitly forbidden to translate or to adapt these very tragedies. The article analyses the use Corneille makes of similarities between the two subjects in order to get beyond the Ancient's stand on three distinct issues: the hero's moral reaction to his heroic crime, the hero's interaction with the divine will and the hero's trial.

À bien égards, *Horace* se présente comme le dépassement délibéré et méthodique des tragédies du matricide orestien, qui s'y inscrivent en filigrane. Corneille lui-même avait tenu à préciser en toutes lettres le crime suprême qui se profilait à l'horizon des quatre parricides aux prix desquels Rome triomphait d'Albe dans sa tragédie. «Albe est ton origine,» s'exclamait Sabine, interpellant par apostrophe la Cité de son époux, «arrête, et considère/Que tu plonges le fer dans le sein de ta mère», (55-56)¹. Et il importe de savoir que ce dernier vers, tourné par la suite, à force de reprises, en formule figée², provenait tel quel de l'*Alcméon* de Hardy, la

* Université de Montréal

¹ Toutes nos citations de Corneille renvoient à l'édition de Georges Couton, *Œuvres complètes*, 3 vols, Paris: Gallimard, 1980-87. Dans une étude qui abonde en aperçus précieux, bien que desservie par une thèse fondamentalement erronée, Serge Doubrovsky signalait que «Le fratricide d'Horace est, en réalité, un "parricide", ou, plus exactement un *matricide déguisé*» (*Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963p. p. 152). Saint Augustin avait procédé le premier à ce télescopage métaphorique: «Oui, ce fut bien une "guerre plus que civile", dès lors que la cité fille se battait contre le cité mère.» (*La Cité de Dieu*, III, XIV, éd. et trad. Lucien Jerphagnon, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000

² Le corpus grec ne contient pas de tournure aussi crue. On en trouve par contre l'équivalent chez Dracontius: «Enfoncerai-je un fer meurtrier dans les entrailles de ma mère?» («La tragédie d'Oreste», v. 561, dans *Dracontius. Œuvres*, 3 vols, éd. Jean Bouquet, Paris, Belles Lettres, 1995, III, pp. 87-130), et «Ne transperce pas de ton glaive les entrailles maternelles.» («Controverse sur la statue d'homme courageux», 5, v. 272-73, éd. cit. v. 3, p. 147-60). Comme le signale l'éditeur (p. 274), la deuxième occurrence s'inscrit dans le sillage d'une métaphore cicéronienne qui représente la patrie sous les traits d'une mère. Dès 1636, La Calprenède disait, dans *Mithridate*, plus abstraitement, «De porter le trépas dans le sein de ton père» (v. 961, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, 3 vols, éd. J. Schérer et J. Truchet, Paris, Gallimard, 1975-1992, II, p. 142-203), et cette variante masculine aura elle aussi sa postérité. Mais c'est la variante féminine relancée par Corneille que reprendront Du Ryer, dans son *Thémistocle*, «D'aller porter le fer dans le sein de ta mère», ([1646] v. 1674, éd. Peggy Elaine Chaplin, Exeter, Exeter University Printing Unit, 1972), et Gilbert dans son *Chresphonte* (Paris, G. de Luyne, 1659), «L'un met le fer sanglant dans le sein de sa mère» (IV, 2).

seule tragédie française où, l'*Électre* de Lazare de Baïf exceptée³, il avait été question auparavant du geste orestien :

Ressouviens-toi, méchant, ressouviens-toi du jour
Que tu plongeas ton fer dans le sein de ta mère. (v. 8-9)⁴

Des analogies inhérentes aux deux sujets rendaient le rapprochement plus que métaphorique. Le vainqueur d'Albe accomplissait son action comme le justicier d'Argos, en deux temps qui correspondaient à deux degrés différents sur l'échelle aristotélicienne des parricides — Égypte, un quasi inconnu et Clytemnestre d'un côté, Curiace et Camille de l'autre —, il affrontait en la personne de sa sœur une «furie attachée à ses pas» comme le héros matricide les Érynies, et était traduit en jugement devant le roi Tulle comme son homologue devant le tribunal présidé par Athéna.

Cette solidarité d'*Horace*, guère reconnue dans l'exégèse cornélienne, avec un corpus tragique ancien qu'on peut qualifier de maudit à ne considérer que son absence du répertoire baroque et classique, s'inscrit dans deux contextes précis, l'un immédiat et l'autre à l'échelle d'un siècle de théâtre moderne. Parmi les phénomènes qui marquent le premier relevons tout d'abord la curieuse poussé d'intérêt parmi les théoriciens pour le terrible épisode justicier d'Argos, auquel les auteurs mêmes de tragédies se gardaient de toucher. Dans son *Apologie du théâtre*⁵, Scudéry évoquait les affres d'Oreste en proie aux Érynies sur plusieurs pages, avec une complaisance et un fougue qui en disaient long sur sa frustration de dramaturge réduit au silence. À la fin de la même année, paraissait *La Poétique*⁶ de La Mesnardière, dont on fait peu de cas de nos jours, mais qui restera jusqu'en 1658 le seul traité d'art dramatique en français disponible dans les librairies. L'auteur y prenait, de nouveau sur des pages entières, la défense

Au siècle suivant, elle est adoptée par les commentateurs du corpus orestien proprement dit, qui l'associent ainsi à son référent le plus approprié (Dacier, *L=Œdipe et l=Électre de Sophocle, tragédies grecques traduites en français avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692, p. 500); Brumoy, (*Le Théâtre des Grecs*, 3 vols, Paris, Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard, Rollin Fils, 1730, I, 98); Rochefort («Préface», *Électre, tragédie en cinq actes, imitée de Sophocle*, Paris, Lambert et Baudouin, 1782, p. III-XIV, ici p. XVI); Barthélémy (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, 4 vols, Paris, De Bure l'aîné, 1788, vol. IV, p. 49). Avec *Oreste et Pylade* de La Grange Chancel (Paris, Ribou, 1699), le théâtre procédait au même ajustement («J'ai poussé le poignard dans le sein de ma mère» (IV, 4). Un siècle plus tard enfin, le traducteur anonyme de l'*Oreste* d'Alfieri (Paris, Michel Levy Frères, 1855) disait «tu aurais porté le fer dans le sein de ta mère», là où l'original disait beaucoup plus simplement: «rivolto avresti nelle madre il ferro» [tu aurais tourné le fer contre ta mère], v. 119 (dans *Opere*, éd. Mario Fubini et Arnaldo di Benedetto, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977, p. 709-763).

³ Paris, Rosset, 1538.

⁴ *Théâtre*, éd. E. Stengel, 5 vols, 1884; Genève, Slatkine Reprints, 1967, III, p. 201 - 43, v. 117-174.

⁵ Paris, Courbet, 1639.

⁶ Paris, Sommaville.

du héros matricide, si différent, selon lui, par les mobiles généreux de sa conduite, des monstres auxquels on se plaisait à l'assimiler. Le vengeur d'Agamemnon, affirmait-il hardiment, avait pour lui «les éloges des sages», «l'approbation des peuples» et «le jugement des dieux»⁷. Des décennies plus tard, Boileau définira le genre tragique par «les douleurs» d'Œdipe, que seul Corneille avait osé rééditer sur la scène moderne, et «les alarmes» d'un «Oreste parricide»⁸ qui n'avait encore pour tout pendant scénique que l'Oreste parodiquement décalé d'*Andromaque*. Seule et infime exception au silence théâtral ainsi cerné par les évocations de la théorie, Mareschal taquinait le fantasme orestien dans sa *Cour bergère*, jouée en 1638, en imaginant un scélérat qui se précipitait rageusement vers sa mère encore plus scélérate que lui l'épée à la main et sans qu'on sache dans quel dessein: «Recourons à ce fer, il faut que je le plonge...» (IV, 8)⁹. Et la victime potentielle et les spectateurs avaient lieu de s'attendre au pire:

Que veut-il dire? Hélas! peut-estre dans mon sang;
 Approche furieux, ouy, je tendray le flanc;
 Viens rendre dans mon sein ta fureur assouvie,
 Viens, porte ici la mort où tu reçus la vie.
 Le voici, que la rage anime à cet effort.

Mais l'apparent matricide ne voulait que se suicider, et c'est ce qu'il faisait deux répliques plus tard.

Un autre phénomène, de loin le plus important, de ce contexte immédiat, est l'apparition du *Cid*, la pièce que avait lancé, en 1636, un type absolument nouveau de tragédie, dont les collègues et rivaux de tous les bords de Corneille comprendront et reprendront les ressorts avec une rapidité fulgurante. Il s'agit de ce que nous appelons la tragédie morale de l'action. «Tragédie morale»; parce que moral est le scandale, à la limite du tolérable, et parfois au-delà, qu'elle révèle, des parricides commis au nom des plus nobles impératifs, et «tragédie de l'action», parce que cette action y est postulée à la fois comme possible et comme obligatoire. Au cours d'une scène à valeur de manifeste ((I, 6) au même titre que les Stances qui lui font suite, Rodrigue reçoit de son père une épée sur l'usage tragique de laquelle tout le théâtre s'interrogera jusqu'après la Fronde. Et c'est ce *Cid* même que s'appliquera à dépasser en premier lieu l'auteur d'un *Horace* qui se présente justement, entre autres, comme un *Cid* dédoublé autour de

⁷ Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 180-84.

⁸ *L'Art poétique*, dans Boileau. *Œuvres*, éd. Georges Montgrédien, Paris, Garnier, 1961, pp. 159-188, III, v. 1-4.

⁹ André Mareschal, *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippes Sidney*, éd. Lucette Desvignes, 2 vols, Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1981.

l'axe de l'hyménée: fiancés, d'un côté, époux de l'autre, confrontés, les uns virtuellement, les autres réellement, au parricide qui traverse leur amour.

Or, la seule véritable tragédie morale de l'action que l'Antiquité eût léguée aux dramaturges de la génération de Corneille était précisément celle d'Oreste matricide, surtout dans sa version sophocléenne, que l'âge moderne préférera de loin aux deux autres. Dans sa préface à l'une des nombreuses traductions d'Eschyle qui marquent, au 19^e siècle, la deuxième renaissance des lettres grecques, Jules Lemaître remarquait que «dans l=*Orestie*, un cas de conscience est débattu B comme dans la plupart des tragédies de Corneille». Cette observation si précieusement élémentaire peut et doit être étendue à l'ensemble de la tragédie française depuis *Le Cid* jusqu'après la Fronde. Tous les cas possibles de crime héroïque, ou plutôt de «crime glorieux», pour reprendre l'oxymore que Corneille hasardait dans sa pièce (v. 732), y sont débattus dans les autres pièces de cette période, sauf celui d'Oreste, qui brille par son absence aveuglante. Comme si, par un consensus tacite des forces politiques et culturelles qui présidaient aux destinées du théâtre sérieux, la permission d'évoquer ces cas sur la scène n'était obtenue qu'à la condition de ne pas toucher au cas suprême du matricide. Condition peu onéreuse après tout, puisque la mobilité du sens sur l'échelle aristotélicienne où les parricides se laissent ranger selon leur gravité¹⁰ fait que chaque degré sous-entend les degrés supérieurs. C'est ce que Corneille signalait dès *Le Cid* précisément, par un échange de répliques qui prélude au «Discours sur la Tragédie». Rodrigue n'écartait spontanément l'exigence parricide que le genre où il évoluait impose à la générosité agissante:

DON DIEGUE: Rodrigue, as-tu du cœur?

Rodrigue: Tout autre que mon père

L'éprouverait sur l'heure. (v. 263-64)

que pour découvrir qu'il la lui faudra accepter sous une forme immédiatement inférieure à celle qu'il venait d'envisager:

DON DIEGUE: C'est...

Rodrigue: De grâce, achevez.

DON DIEGUE: Le père de Chimène. (v. 284).

Le non-dit orestien caractérise aussi le second contexte dont il était question tantôt, où on en voit mieux la formidable envergure, probablement sans égale dans l'histoire de la littérature française. Une ironie elle aussi sans égale de cette histoire a voulu que la toute première pièce du théâtre français moderne, la *Tragédie de Sophocles intitulée Électra*, de Lazare de Baïf, publiée en 1537, fût consacrée au sujet que ce même théâtre allait

¹⁰ Un fanatique des classifications, Castelvetro, avait proposé une telle échelle dans son *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposata* [1570], éd. Werther Romani, 2 vols, Roma-Bari, 1978, I, pp. 396-98.

boycotter ensuite pendant plus de trois siècles, en le taisant, dans une première phase, celle que nous avons ici en vue, et en le défigurant dans une deuxième, d'une durée presque égale de surcroît. Mais la censure absolue, en vigueur pendant plus d'un siècle et demi, foisonne, on s'en doute, d'allusions, Oreste obsède la tragédie du XVIII^e siècle de toute son absence, spectrale, parce que forcément incomplète. Sans entrer ici dans les détails, il suffit, pour s'en convaincre, de penser non seulement à *Horace*, mais aussi à *Rodogune*, à l'*Andromaque* de Racine, à son *Britannicus* ou enfin à *Athalie*, tous des chefs-d'œuvre à forte référence orestienne.

* * *

C'est dans ce cadre doublement contextuel que la tragédie du vainqueur d'Albe dépasse à plusieurs égards fondamentaux la tragédie tabou du justicier d'Argos, par elle annexée en filigrane. Dépassement, en premier lieu, en ce qui concerne la question cuisante entre toutes des remords. Les héros criminels doivent-ils ou non être poursuivis comme des monstres fieffés par les Érinyes pour avoir agi au nom d'un Bien irrécusable, doivent-ils éprouver, autrement dit le «lâche repentir d'une bonne action» (v. 882) auquel Rodrigue se refuse dans *Le Cid*. Une sourde et irréductible querelle à ce sujet parcourt l'histoire de la tragédie depuis Eschyle jusqu'au *Mouches* de Sartre, en passant par Montaigne, qui diffère sur ce point de Corneille: «Quand Timoléon», écrit l'auteur des *Essais*, en parlant du héros fratricide de Corinthe auquel Saint-Germain consacrait une des premières et des plus intéressantes tragédies converties à la problématique du *Cid*¹¹, «pleure le meurtre qu'il avait commis d'une si mûre et généreuse délibération, il ne pleure pas la liberté rendue à sa patrie, il ne pleure pas le tyran, mais il pleure son frère. L'une partie de son devoir est jouée, laissons-lui en jouer l'autre»¹². L'Oreste de la trilogie eschyléenne, comme l'Oreste d'Euripide adoptent à cet égard deux attitudes carrément contradictoires, au point de miner à la base l'unité de leurs caractères. Dévastés, d'un côté, par les remords, ils tiennent âprement tête de l'autre à leurs accusateurs, qu'il s'agisse des Érinyes ou de Tyndare et des Argiens, et justifient devant eux leur conduite comme ne le ferait aucun criminel vraiment persuadé lui-même de sa culpabilité. Rien que par moments, certes, ils se jugent eux-mêmes indépendamment des verdicts qui leur viennent de l'extérieur, selon un «patron au-dedans», «une interne juridiction». Les deux expressions sont de Montaigne, qui conférait à l'évaluation intime de soi ainsi désignée la dignité du précepte:

¹¹ *Le Grand Timoléon de Corinthe*, Paris, Quinet, 1641. Édition sous forme de mémoire de Maîtrise par Philippe Labarre, Université de Montréal, 2003

¹² «Comment nous pleurons et rions d'une même chose», I, XXXVIII, éd. André Tournon, 3 vols, Paris, Imprimerie Nationale, vol. 1, p. 386 et «De l'Utile et de l'honnête», III, I, éd. cit., vol. 3, p. 21-42, ici p. 37.

Nous autres principalement, qui vivons une vie privée, qui n'est en montre qu'à nous, devons avoir établi un patron au-dedans, auquel toucher nos actions. Et selon icelui, nous caresser tantôt, tantôt nous châtier. J'ai mes lois et ma cour pour juger de moi, et m'y adresse plus qu'ailleurs. Je restrains bien selon autrui mes actions, mais je ne les étends que selon moi. Il n'y a que vous qui sache si vous êtes lâche et cruel, ou loyal et dévotieux. Les autres ne vous voient point; ils vous devinent, par conjectures incertaines. Ils voient non tant votre nature que votre art. Par ainsi, ne vous tenez pas à leur sentence. Tenez-vous à la votre.¹³

En jouant sur les deux tableaux, et Eschyle et Euripide laissent entrevoir leur malaise face à un public dont ils bouleversent les plus précieuses certitudes morales. Livrer le héros criminel à des remords, fussent-ils intermittents, lui faire ainsi souscrire plus ou moins aux anathèmes venues de l'extérieur, revient à rassurer tant bien que mal, après l'avoir atterré, ce public devenu malgré lui juge suprême dans la cause, et mis à ce titre aux affres de ne plus trop savoir que faire d'un tel personnage, ni dans quel espace moral le situer.

Sophocle dispensait son héros des remords par une ruse dramatique, en lui évitant tout simplement l'occasion de les éprouver. Son ordre inversé des mises à mort — Clytemnestre d'abord, Égyste ensuite — non seulement désavouait une gradation sans pertinence héroïque — la justice n'est digne de ce nom que précisément à la condition tragique de ne pas distinguer entre les êtres chers et les inconnus — mais enlevait aussi au justicier d'Argos le loisir de se repentir. Immédiatement après la mort de Clytemnestre, il était, en effet, trop tôt pour ce faire, puisqu'Égyste approchait à grands pas, et ensuite trop tard. Le Rodrigue de Corneille adopte exactement l'attitude de l'Oreste eschyléen, dans la mesure où il est prêt à se soumettre, si elles l'emportent, au verdict des Érynnies, représentées dans son cas par la Cité lésée et surtout par Chimène, mais ne le fait qu'en disciple, cette fois explicitement, de Montaigne, en refusant d'intérioriser cet éventuel verdict¹⁴. C'est pourquoi il ne fera le moindre geste, au grand dépit de Chapelain¹⁵, pour se donner lui-même une mort qu'il ne cessera

¹³ «Du Repentir», III, II, *éd. cit.*, vol. 3, p. 43-63, ici p. 48. Voir à ce sujet l'article de George Hoffmann, «Edmond Auger et le contexte tridentin de l'essai «Du Repentir», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 8^{ème} série, No. 21-22, 2001, p. 263-75. La deuxième expression est employée dans «De l'Art de conférer», *éd. cit.* p. 215-248, ici p. 228.

¹⁴ Le héros d'Euripide est différent à cet égard, en ce sens que, tout dévasté par les remords qu'on le voit au début de l'*Oreste en Argos*, il se bat contre le verdict de culpabilité que lui signifie la Cité et obtient de haute lutte son absolution.

¹⁵ «Il pouvait bien lui [à Chimène] demander la mort, mais il ne la pouvait pas espérer et se la voyant déniée, il ne se devait point retirer de devant elle sans faire au moins quelque démonstration de se la vouloir donner et prévenir au moins en apparence celle qu'il dit assez lâchement, qu'il va attendre de la main du bourreau.», *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du «Cid»*

de demander à son accusatrice¹⁶. Horace sera ainsi le troisième héros parricide, après ses homologues grec et castillan, à opposer sans rancune son impénitence intime aux récriminations du dehors, comme il le fait dans son plaidoyer devant Tulle. Mais la victoire sur «le lâche repentir» est, dans les deux pièces de Corneille, exempte d'ambages et contradictions, totale et d'une seule pièce. «Je le ferai encore si j'avais à le faire» déclarait Rodrigue (v. 888) non pas tant à Chimène qu'aux spectateurs, et Scudéry, dont on a déjà vu comme il n'envisageait le matricide orestien que par le biais commode des remords, lui en fera un chef d'accusation¹⁷, promptement suivi, en outre, du contre-exemple que lui administreront dans *L'Amour tyrannique* (1638) les affres d'un Tygrane meurtrier généreux, mais à la tragi-comique, c'est-à-dire en idée seulement, de son épouse¹⁸. Dans *Horace*, où le problème des remords se pose à propos d'un crime beaucoup plus grand, équivalent latéral immédiat et désigné comme tel du matricide, leur refus est un défi superbement explicite à la fois aux pruderies des contemporains et aux demi-mesures de l'Antiquité:

Permettez, ô grand roi, que de ce bras vainqueur
Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma sœur. (1593-94)¹⁹

* * *

Un deuxième domaine dans lequel *Horace* va plus loin que ses modèles antiques est celui des rapports entre le héros et la transcendance qui le sollicite. Là aussi, Eschyle et Euripide se contentent de contradictions

[1638], dans *La Querelle du «Cid»*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 930-1036, ici p. 979-80.

¹⁶ Cette insistance de Rodrigue à demander à autrui une mort qu'il ne songe un seul instant à se donner lui-même a beaucoup intrigué la critique et a du mal à se faire accepter par les spectateurs modernes. Allégations mise à part des poncifs d'un genre tragi-comique dont *Le Cid* ne se réclame à vrai dire qu'en agent double, pour mieux imposer un nouveau type de tragédie, la meilleure explication qu'on ait proposée jusqu'ici de ce comportement — «Rodrigue conserve de son incursion dans le réel un mépris des gestes gratuits qui navrait le bon Chapelain (Jacques Maurens, *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris: Armand Colin, 1966, p. 237) — ne nous satisfait évidemment pas.

¹⁷ *Observations sur «Le Cid»* [1637], dans *La Querelle du «Cid»*, éd. cit., p. 367-431, ici p. 388. L'Académie donnera raison à Scudéry sur ce point (*Loc. cit.*, p. 982).

¹⁸ V. 741-72, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., II, p. 531-599.

¹⁹ Au moins deux autres dramaturges de l'époque, André Mareschal dans son *Jugement équitable de Charles le Hardy* (Paris, Quinet 1645) et l'auteur anonyme de *La Mort des enfants de Brute* (Paris, Quinet, 1648) oseront, à l'instar de Corneille, opposer leur veto aux chamades chères à Scudéry et à ses partisans d'une morale généreuse incapable de s'assumer elle-même jusqu'au bout. Voir à ce sujet notre article «Du Cid à Horace en passant par la tragi-comédie», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 56, 2002, p. 65-102.

qu'aucune supputation ethno-historique ne saurait réduire. Leur Oreste se tient tantôt à côté d'Apollon, dont il se veut le partenaire humain, et tantôt derrière lui, tantôt rejette sur son dieu tutélaire la responsabilité de son crime, et tantôt le revendique et le justifie au nom de critères immanents. Sophocle diffère à cet égard aussi dans la même direction héroïque qu'à l'égard des remords, mais aussi avec la même discrétion. Héros et dieu sont solidaires dans son *Électre*, pleinement, mais tacitement, à telle enseigne que le premier traducteur de la pièce en langue vernaculaire, l'Espagnol Fernán Pérez de Oliva sentira le besoin d'insérer dans son texte une scène de son crû où est exalté ce consensus héroïque sur les valeurs à défendre et la conduite à adopter²⁰. Ce ne sont là que de timides approximations en comparaison avec l'exégèse chrétienne que Corneille propose, dans *Horace*, du tragique moral de l'action. Les dieux demandent à son héros le plus grand sacrifice concevable, plus grand que le sacrifice des affects, plus grand que le sacrifice de sa propre vie, l'immolation dans un autre soi-même. Le beau-frère et l'ami de Curiace y consent avec l'enthousiasme d'un martyr chrétien avant la lettre, et ses déclarations les plus choquantes et provocatrice, par lesquelles il se fait comme à dessin détester de ses spectateurs internes autant qu'externes,

J'accepte aveuglément cette gloire avec joie
 [...]
 Avec une allégresse aussi pleine et sincère
 Que j'épousais la sœur, je combattrai le frère

sont à entendre dans un contexte moral et rhétorique où l'on admettait sans difficulté que les élus de Dieu marchent sur la braise comme sur des roses.

Contrairement à l'Oreste de l'Antiquité, investi de sa mission matricide avant qu'il n'entre en scène, en vertu d'un mandat qui demeure pour cette raison abstrait, l'Horace de Corneille se convertit littéralement à l'héroïsme sous les yeux du spectateur, au moment où il se perçoit comme objet de la sollicitation providentielle. Aussi longtemps que Rome seule l'avait désigné, instance suprême dans l'immanence seulement, il se considérait lui-même comme inférieur à ses milliers de camarades, et l'honneur qu'on lui faisait comme une imposture involontaire:

Loin de trembler pour Albe, il vous faut plaindre Rome,
 Voyant ceux qu' elle oublie, et les trois qu' elle nomme.
 C'est un aveuglement pour elle bien fatal,
 D'avoir tant à choisir, et de choisir si mal.
 Mille de ses enfants beaucoup plus dignes d' elle
 Pouvaient bien mieux que nous soutenir sa querelle; (371-76)

²⁰ *La Venganca de Agamemón* [1528], sc. v, dans *Fernán Pérez de Oliva. Teatro* éd. C. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976, p. 47-76, ici p. 40.

Lorsque l'élection profane sera confirmée par la divine, il se proclamera supérieur au même groupe de référence:

Combattre un ennemi pour le salut de tous,
Et contre un inconnu s'exposer seul aux coups,
D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire:
Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire ;
Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
Une telle vertu n'appartenait qu' à nous, (437-49)

Spectateur interne, Curiace attirera l'attention du public réel sur la mutation que son ami vient de subir:

Mais cette âpre vertu ne m'était pas connue, (504)

et à laquelle fera d'ailleurs pendant la mutation démoniaque de Camille:

Ne cherche plus ta sœur où tu l'avais laissée,
Tu ne revois en moi qu'une Amante offensée, (1283-84)

Rodrigue avait déjà suivi ce parcours plus discrètement. Comparable, pour commencer, à Don Sanche (*Le Cid*, v. 11-14), autant dire à tous les gentilshommes de sa génération, il se transmuait en héros dans le creuset des Stances. Auguste et Polyeucte feront eux aussi l'expérience de moments semblables, où volonté humaine et volonté divine se rencontrent et se prouvent l'une par l'autre, démonstrations sur le vif d'existentialisme chrétien dont on ne s'étonnera pas que Sartre ait tenté de les récupérer en version athée dans sa propre version de l'*Orestie* que sont *Les Mouches*. Se référant à cette particularité irréductiblement originale de la dramaturgie cornélienne de l'héroïsme, André Stegmann parlait d'«instant tragique»²¹, terme et concept parmi les plus lumineux que l'exégèse de Corneille aient proposés au cours du dernier siècle, bien que leur auteur même n'en ait pas pleinement profité, à notre avis.

* * *

Le procès d'Horace le héros, qui est procès aussi, interne, d'*Horace* la pièce, dans lequel Corneille évalue d'avance tous les arguments du procès externe qui suivra, et qui dure encore de nos jours²², constitue, enfin, le plus prodigieux des dépassements de la tradition orestienne. Pour la première fois dans l'histoire des tragédies morales de l'action, le verdict prononcé à l'endroit

²¹ L=*Héroïsme cornélien c genèse et signification*, 2 vols, Paris: Armand Colin, II, p. 418.

²² Voir à cet égard notre article «Les Querelles du *Cid* et d'*Horace* continuent», *Présence de Corneille*, numéro spécial d'*Œuvres et critiques*, XXX, 2 (2005) p. 41-53, dont les pages présentes se veulent le complément.

du héros criminel est pleinement argumenté²³. Chez Eschyle, Oreste n'était qu'acquitté vaille que vaille, grâce au suffrage qu'Athéna lui accordait avec, pour toute explication, une boutade: née de la cuisse de Zeus, elle prétendait manquer de compétence dans un cas de matricide. Même arbitraire judiciaire, de plus en plus gênant au fil des siècles, chez les historiens et les dramaturges précurseurs de Corneille au sens restreint du terme. Partout, Horace est absous par des instances que leur statut exceptionnel n'oblige pas à s'expliquer, et qui s'en dispensent effectivement, le peuple chez Tite-Live, chez Denys d'Halicarnasse et dans le *Honrado Hermano* de Lope de Vega, une voix qui descend du Ciel dans l'*Orazia* de l'Arétin.

Le verdict même du roi Tulle est sans commune mesure avec son plus prestigieux faire-valoir, l'absolution embarrassée d'Oreste par l'Aréopage. Il s'inscrit, d'autre part, dans une «Querelle d'Horace» avant la lettre, où Dante, Pétrarque et l'Arétin, admirateurs d'une Rome antique dont les conquêtes, à commencer par celle d'Albe, répondaient aux desseins de la providence, lui doivent leur plus grand triomphe contre saint Augustin et Orose, qui ne voyaient dans ces mêmes conquêtes qu'une manifestation de la «*cupido regnandi*» des païens²⁴. Ce sont ces derniers qu'avait suivis, par contre, Laudun d'Aigaliers, qui plaçait sa tragédie sous le patronage infernal de Tisiphone²⁵. Une opinion critique fort répandue veut précisément qu'Horace soit absous ou pardonné vaille que vaille, comme son homologue grec, et, pis encore, qu'il ne le soit qu'en vertu d'une transaction juridique écoeurante, à laquelle Machiavel avait déjà opposé une fin de non recevoir que Corneille ne pouvait ignorer: «Dans un État régi par de bonnes lois, les plus grands mérites n'absolvent par le coupable»²⁶: S'imaginer que Corneille et son

²³ C'est pourquoi nous ne saurions voir dans le jugement de Tulle, avec Georges Couton, un deuxième exemple de la «procédure de l'abolition» (*éd. cit.*, I, p. 1548. Voir aussi André Georges, Georges André, «Le Théâtre de Corneille est-il un théâtre de l'orgueil et de la vaine gloire?» RHT, 36, 1984, p. 103-131, ici p. 128). Bonne dans *Le Cid*, celle-ci ne l'était plus dans un *Horace* qui le dépassait en même temps que toute la tradition orestienne.

²⁴ Nous devons à Leinhard Bergel d'avoir reconstitué ce contexte polémique dans un article fondamental, «The Horatians and the Curatians in the Dramatic and Political-Moralist Literature before Corneille» (*Renaissance Drama*, NS III, 1970, p. 215-238). Malgré son titre, «La Tragédie de la cité terrestre dans *Horace*», l'article de Marc Fumaroli («*Diversité c'est ma devise*»). *Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Festschrift für Jürgen Grimm*, Biblio 17, Paris - Seattle - Tübingen, 1994, p. 157-190) ne s'inscrit pas dans la même perspective. Les textes en question, fort peu fréquentés des cornéliens, sont les suivants: saint Augustin, *La Cité de Dieu*, III, VI, XIV, XVI, XVIII, *éd. cit.*, Orose, *Histoires contre les païens*. 2 vols, *éd. et trad. Marie-Pierre Arnaud-Lindet*, Paris, Les Belles Lettres, 4.1-5.1, Dante, *Banquet*, IV, V, *Monarchie*, II, IX-X, *Paradis*, Chant VI, dans *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965 et Pétrarque, *De viris illustribus*, *éd. Guido Martellotti*, Florence, G. C. Sansoni, 1964, III, 2-12.

²⁵ *Horace trigémme*, dans *Les poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers contenant deux tragédies*, Paris: D. Le Clerc, 1596, p. 33-81.

²⁶ *Discours sur la première décade de Tite-Live*, *Œuvres complètes*, *éd. Edmond Barincou*, Paris, Gallimard, 1952, p. 373-719, ici p. 436.

porte-parole interne qu'est le roi Tulle n'ont rien trouvé de mieux que de pardonner à Horace, en reconnaissance des services rendus à l'État, un crime sans rapport avec le service de l'État, c'est les traiter un peu vite de matamores des lettres, l'un pour avoir promis à maintes reprises, au cours de sa pièce, le jugement d'un demi-dieu:

Ils [les dieux] descendent bien moins dans de si bas étages
Que dans l'âme des rois, leurs vivantes images,
De qui l'indépendante et sainte autorité
Est un rayon secret de leur divinité. (v. 843-46)
[...]
[...] je ferai justice:
J'aime à la rendre à tous, à toute heure, en tout lieu.
C'est par elle qu'un roi se fait un demi-dieu ; (1476-80)

et l'autre pour tenir si mal cette promesse.

La méprise vient en grande mesure du fait que l'attention critique privilégie la première partie du jugement de Tulle, où elle trouve son compte plus facilement, sans guère s'aventurer au-delà du «Qu'elles se taisent donc!» (v. 1755) qui l'achève, et par lequel le roi de Rome impose le silence aux lois comme jadis Athéna aux Érinyes. Le juge d'Horace, qui s'adresse à une Rome divisée, a prévu ce réflexe de simplification. Il étage son discours de manière à ce que chaque esprit trouve pâture au palier qui lui convient, dans une masse d'auditeurs qu'il sait trop impatients pour l'écouter comme il faut avant qu'il ne dise ce qu'ils veulent lui entendre dire, et trop indifférents après.

De l'autre côté de cette frontière, il se produit un véritable coup de théâtre rhétorique:

Que Rome dissimule
Ce que dès sa naissance elle vit en Romule;
Elle peut bien souffrir en son libérateur
Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur.

Nous étions jusque-là en présence d'un seul personnage dont on jugeait les deux actions, considérées comme radicalement différentes, et nous voici maintenant en présence de deux personnages dont les actions sont déclarées analogues²⁷. Quelles actions, au juste? Meurtre de Rémus, sans doute, du côté de Romule, puisque le roi Tulle adhère de toute son autorité à la version du fratricide fondateur pour laquelle penchaient prudemment Tite-

²⁷ C'est là évidemment une application magistrale d'un moyen rhétorique propre au «genre démonstratif», celui de l'éloge, pour lequel Tulle avait insensiblement abandonné le «genre judiciaire»: «L'on pourra de la comparaison de son héros avec d'autres grands hommes tirer de brillants effets» (Cicéron, *De l'Orateur*, Livre II, 347, éd. et trad. Edmond Courbaud, 3 vols, Paris, Belles Lettres, 1950-1956).

Live et Florus²⁸, et que saint Augustin Orose retenaient comme seule valable, pour les besoins de leur polémique antipaïenne²⁹. Plutarque optait plutôt pour la version mitigée selon laquelle Rémus aurait été puni par un certain Céler interposé³⁰. C'est elle seule que Valère, le détracteur d'Horace, retient et proclame avec la désinvolture sidérante de sa bonne conscience: «En ce lieu Rome a vu le premier parricide» (v. 1532). Pour qu'une telle énormité soit formulable la jour même où cinq beaux-frères ont péri soit les uns par les autres soit de la main d'un sixième, il faut, en effet, supposer, d'une part, que le concept du parricide exclut les meurtres dans la non-consanguinité, ce qui va à l'encontre de l'usage non seulement du siècle, mais de la pièce, et que Plutarque l'emporte, de l'autre, sans conteste et ses propres réserves mêmes mises entre parenthèses, sur tous les autres historiens. Heureusement, le roi Tulle met le holà à cette orgie de «vraisemblable» qui fait du détracteur du héros la caricature interne des détracteurs de la pièce.

Mais du côté d'Horace, auxquelles de ses actions le roi Tulle fait-il l'honneur de les comparer à l'action fondatrice de Romule? À toutes les quatre, de toute évidence, que son discours même réunit en un tout indivisible: trois meurtres guerriers, auxquels renvoie, dans son sens premier, «libérateur» (v. 1757), et le meurtre justicier de Camille, auquel renvoient et le sens second de cette libération et le seul sens possible de «dissimule», dans «que Rome dissimule» (v. 1755), puisque la victoire guerrière, pourtant parricide elle aussi, on la publie sans vergogne sur tous les toits. Il est exclu, dans ces circonstances, que le roi Tulle ait à punir ou à pardonner à son sujet sa dernière action, si pleinement assimilée à l'action vénérée en Romule. Assimilation dont la justesse saute d'ailleurs aux yeux: dans les deux cas l'auteur d'un attentat symbolique, c'est-à-dire d'autant plus dangereux, à l'intégrité de l'État, est puni sur-le-champ au prix d'un fratricide³¹. Il ne peut plus être dès lors question ni de

²⁸ *Histoire romaine*, éd. et trad. Eugène Lasserre, 7 vols, Paris, Garnier, 1947, I, vii et *Œuvres, Tableau de l'histoire du peuple romain de Romulus à Auguste*, éd. et trad. Paul Jal, 2 vols, Paris, Belles Lettres, 1967, Livre II, 34, vol. 2, p. 76.

²⁹ *Œuvres*, 2 vols, *La Cité de Dieu*, vol. II, Livre II, VI, éd. et trad. Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 2000, et *Histoires contre les Païens*, éd. et trad. Marie-Pierre Arnaud-Lindet, 2 vols, Paris, Belles Lettres, 1990, 4, 1-8.

³⁰ «Vie de Romulus», XV et «Comparaison de Thésée avec Romulus», IV, *Vie des hommes illustres, traduction de Jacques Amyot*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, 1951. Les deux historiens grecs, Denys d'Halicarnasse (*The Roman Antiquities*, éd. et trad. Earnest Cary, 7 vols, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, I, p. 317) et Dion Cassius (*Dio's Roman History*, 9 vols, éd. et trad. Earnest Cary, Massachusetts, Harvard University Press, I, p. 17), se contentent de mentionner vaguement que Rémus a péri dans le conflit qui l'opposait à son frère.

³¹ Devancier de Corneille pour ce qui est de la référence à Romule aussi, Laudun d'Aigaliers l'employait avec une étourderie désarmante. La confidente de Camille demandait dans son *Horace* que le héros fratricide soit puni comme l'avait été Rémus, apparemment sans se rendre compte que sa maîtresse avait commis elle-même un crime semblable au crime de celui-ci: Romulus autrefois n'épargna pas son frère

pérégrinations expiatoires à l'orestienne, ni de «soliveau de la sœur», comme chez Tite-Live³², ni enfin d'accommodement pénal, mais d'éloge seulement, entier et sans réserves, infiniment au-delà de tous les dénouements que la tragédie morale de l'action avait conçus jusqu'alors.

C'est ce que Tulle confirme, en passant de la comparaison des actions à la comparaison des agents:

Elle [Rome] peut bien souffrir en son libérateur
Ce qu' elle a bien souffert en son premier auteur. (1757-58)

Roi lui-même, il n'hésite pas à mettre son sujet sur pied d'égalité avec Romule, roi des rois, et «premier auteur» de Rome, où on lui vouait un culte dont saint Augustin décrit les ferveurs éperdues³³, ainsi résumées dans l'*Horace* de Laudun d'Aigaliers, devancier de Corneille pour ce qui est de la référence au fondateur de Rome:

Romule votre aïeul par vertu singulière
Est mis entre les dieux en la claire lumière
Qui, premier inventeur des nobles bâtiments,
A jeté de nos murs les premiers fondement. (acte II, p. 141)

À la fois «auteur» second, autrement dit, et littéralement «libérateur» de Rome, le meurtrier de Camille y aura droit désormais à un culte pour le moins semblable. Tout comme Rodrigue devenait le Cid, lui devient «Horatius Romulus». Le jugement censé l'acquitter de justesse ou l'absoudre minablement le déifie en réalité de son vivant, avec certes, une diplomatie et une discrétion dignes du demi-dieu que Tulle est lui-même, et dont on n'aura plus besoin, à la fin de *Cinna*, pour déifier un autre héros criminel, un Auguste dont Florus raconte incidemment que le Sénat aurait aimé l'honorer à sa mort du nom de «Romulus»³⁴. Contrairement au procès d'Oreste, le procès d'Horace finit ainsi par tourner à l'hymne, si obvie à la seule récitation des vers, qu'on se demande par quel exploit de surdité sélective on réussit si souvent à ne pas l'entendre:

Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime:
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime; (1759-60)

L'«énormité» de ce crime, que le juge d'Horace avait commencé par étaler en toutes lettres:

Cette énorme action faite presque à nos yeux
Outrage la Nature et blesse jusqu'aux Dieux. (1733-34)

Ayant rompu la loi qu'il lui avait fait faire:

Partant n'épargnez pas un soldat vicieux, (acte IV, p. 69)

³² *Histoire romaine*, I, XXVII, éd. et trad. Eugène Lasserre, 7 vols, Paris, Garnier, 1947.

³³ *La Cité de Dieu*, éd. cit., III, xv.

³⁴ *Éd cit.*, Livre II, 34, vol. 2, p. 76.

et qu'une trop longue tradition critique adore monter en épingle en l'isolant de son contexte, ne sert en fin de compte que d'étalon à l'énormité de la gloire qui le dépasse, et qu'Horace ne mérite que précisément pour s'en être chargé dans un esprit d'abnégation inattaquable.

Encore faut-il reconnaître au roi Tulle le statut d'instance interprétative suprême, de «raisonneur» de la pièce, qu'on lui refuse parfois dans un dernier effort pour réduire la portée glorificatrice de son jugement. Or, ce statut est imposé par le texte en termes si catégoriques, nous l'avons vu, qu'on ne peut nier l'un sans se couper de l'autre. Autant refuser de croire à l'omniscience royale à laquelle *Le Tartuffe* de Molière doit son dénouement heureux. La limitation ainsi imposée d'autorité à la liberté exégétique de l'intérieur même du texte où on l'invite à s'exercer n'est pas nécessairement un défaut. Bien des créations littéraires parmi les plus admirées défendent une thèse tout en demeurant aux antipodes de la littérature à thèse. Et on voit mal pourquoi un dramaturge serait d'office dispensé de se faire lui aussi une idée sur les pavés qu'il jette dans la mare de ses personnages et de son public. Si c'est pour lui sans doute un exploit que de donner voix pleinement au chapitre à tous ceux qu'il interpelle, c'en est peut-être un encore plus grand parfois que d'y parvenir sans renoncer à sa propre voix.

CORNEILLE ET LE DESTIN

HORIA CĂPUȘAN

ABSTRACT. The aim of this paper is to present Corneille's vision on destiny and fate. According to the author, there is no discontinuity between the comical and the tragic works of Pierre Corneille, both share the same vision on this matter. Destiny is everywhere an acting force, which materializes in such signs as dreams, oracles, prophecies, coincidences. To the realm of destiny and fate pertain also love and the family relations and also symbolic brotherhood. But the characteristic of this vision is the fact that the hero, with self-devotion and generosity, offers himself to destiny and so this force is transcended.

Université Babeș-Bolyai

Dans l'exégèse cornélienne il y a depuis longtemps une tendance à prendre en considération seulement les facettes du personnage cornélien et surtout du personnage principal vu comme quintessence de l'univers humain de ce théâtre¹. On a moins essayé de cerner une problématique du destin typiquement cornélien. Et pourtant pour rééquilibrer la perspective, il faudrait souligner le fait que dans cette création il y a partout des signes de ce dernier; on pourrait même aller jusqu'à dire que le conflit de Corneille ne serait point le même sans la présence obscure, mais décisive d'un sentiment de la fatalité (et cela est vrai tant pour les comédies que pour les tragédies). Contentons-nous seulement de mentionner quelques occurrences des mot *destin* ou *sort* ou *fortune*; dans *Le Cid* d'abord:

Et qu'un long âge apprête aux hommes généreux

¹ Cette tradition remonte au moins jusqu'au premier éditeur, critique et exégète de Corneille, c'est-à-dire à Voltaire qui a cause de sa propre Weltanschauung (caractérisée entre autres par une minimisation des valeurs religieuses du théâtre et l'orientation vers le commentaire linguistique) a insisté surtout sur la valeur du style et la vraisemblance psychologique, oubliant justement l'invraisemblance foncière de ce théâtre qui lui vient justement du fait qu'il est un «miroir du destin». Cette épistémè s'est conservée, malgré des nuances dans des livres de l'exégèse traditionnelle (voir le livre de Gustave Lanson, par exemple), favorisé aussi par une approche «atomistique» des pièces qui oublie justement que c'est le destin qui forme chez Corneille la liaison entre les personnages. Et même le livre de Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, innovateur à bien des égards, reste surtout une dialectique du héros isolé (par exemple, à propos d'Auguste, il parle de la reconquête du moi). Il est vrai aussi qu'il y a une autre direction, minoritaire, mais forte quand même, qui part de Sainte-Beuve et surtout de ses commentaires sur *Polyeucte*; cet auteur reliait déjà Corneille au jansénisme et soulignait qu'il y avait bien chez lui un problème de la grâce.

Au bout de leur carrière un destin malheureux².
ou encore dans *Horace* ces quatre vers qui contiennent dans le discours final de Tulle des occurrences des deux mots:

...et pour rendre à son sort rigoureux
Ce que peut souhaiter son esprit amoureux
Puisqu'en un même jour l'ardeur d'un même zèle
Achève le destin de son amant et d'elle³.

ou dans *Rodogune*:

Ces deux sièges fameux de Thèbes et de Troie [...]
N'eurent pour fondements à leurs maux infinis
Que ceux qui contre nous le sort a réunis⁴.

Ces expressions apparaissent très similaires dans les comédies:

Ainsi de notre espoir la fortune se joue
Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue
Et son ordre inégal qui régit l'univers
Au milieu du bonheur a ses plus grands revers⁵.

Si l'on ajoute à cela les diverses occurrences de synonymes contextuels du sort tels que *dieu* («Il semble que de Dieu la main appesantie / Se faisait du tyran l'effroyable partie»⁶); *dieux* («Me punissent les dieux que vous avez jurés»⁷) ou *ciel* («Voyez comme le ciel a des secrets ressorts / Pour se faire obéir malgré nos vains efforts»⁸), on ne peut plus douter qu'il y a chez Corneille la croyance dans une force cachée qui règle les destinées humaines. Mais ce n'est pas seulement au niveau purement linguistique que cette croyance agit. Il y a dans l'œuvre cornélienne d'autres figures du destin encore plus visibles. D'abord, les signes que l'on pourrait appeler précurseurs – entre autres les rêves; de ces rêves il y en a dans *Horace* et *Polyeucte* – et dans une clé comique, leurs homologues sont les visions infernales d'Éraste dans *Mélite*. Il y aussi les devins: Attila, de la tragédie du même nom les consulte, tout comme ses vassaux Ardaric et Valamire. Ensuite les oracles; ceux d'*Horace*, d'*Andromède*, d'*Œdipe*⁹. Souvent l'oracle est renforcé par un choix fatidique comme il arrive dans les deux premières pièces.

² *Le Cid*, II, VIII, v. 699-700.

³ *Horace*, V, III, v. 1777-1780.

⁴ *Rodogune*, I, IV; v. 171-174.

⁵ *Illusion comique*, V, V, v. 1589-1592.

⁶ *Héraclius*, II, II, v. 496-470.

⁷ *Sertorius*, III, II, v. 1152.

⁸ *Mélite*, V, V, v. 1729-1730.

⁹ Il est significatif que des deux versions de l'oracle, celle de Sophocle et celle de Sénèque, Corneille a choisi de suivre la seconde, où le fatalisme propre à l'auteur de *De beneficiis* était bien plus visible.

À un niveau différent de complexité nous avons des passages qui peuvent être considérés comme prophétiques et cette valeur leur vient du fait qu'ils anticipent une évolution que les personnages de l'époque où est située la pièce ne pouvaient point connaître, mais qui s'est avérée par la suite. Dans *Horace*, nous avons deux exemples contrastants - une prophétie sur la grandeur de Rome qui appartient à Sabine et une autre sur la chute de Rome - la malédiction de Camille (les qualités prophétiques et visionnaires des femmes sont bien connues dans les mythologies grecque, romaine, germanique, africaine, japonaise, dans le folklore roumain, dans *l'Orlando Furioso* d'Arioste). Valamir attribue à ses devins une prophétie sur la grandeur de la France. Sur un plan plus restreint, il s'agit des nombreux pressentiments qui apparaissent dans l'oeuvre cornélienne. Héraclius et Pulchérie dans *Héraclius* ne veulent point se marier, comme s'ils se savaient déjà frère et sœur. Suréna pressent son assassinat par Orode et Chimène le dit tout justement avant le duel fatal de Rodrigue et de Don Gormas: «Le passé me tourmente et je crains l'avenir»¹⁰. Et lorsque Eryxe dans *Sophonisbe* dit à l'héroïne principale pour la blesser que bientôt les Romains coloniseront l'Afrique, elle ne fait qu'une prophétie de plus, tant pour l'histoire que pour la pièce elle-même. Et un bruit peut être lui aussi prophétique comme il arrive dans *Héraclius* ou dans *Pertharite*, dans *Don Sanche d'Aragon*. Encore plus significatifs peut-être sont les événements qui pourraient être classés dans la catégorie très large des coïncidences ou des ironies du destin. Voltaire à beau considérer la deuxième scène du premier acte du *Menteur* comme un défaut; le faux pas de Clarice est un fait de destin. Dans *Don Sanche d'Aragon* l'écrin qui apparaît dans les dernières scènes joue le rôle du poisson dans *Sakontala* de Kalidasa ou des cheveux coupés dans *l'Orestie* d'Eschyle - c'est une preuve décisive pour la reconnaissance. Lorsque les coïncidences arrivent comme si quelqu'un prenait le plaisir de renverser les projets des personnages, on peut parler alors d'ironies du destin. L'arrivée de César alors que Pompée vient d'être assassiné, le conflit entre les familles de Don Rodrigue et de Chimène, la désignation pour le combat des Curiaces et des Horaces (alors que tout le monde se prépare pour la paix), le projet que forme Auguste d'abdiquer (alors que les conjurés préparent son assassinat), la confusion des identités des deux princes dans *Héraclius* et toutes les méprises qu'on voit dans *Agésilas*, la décision d'Attila de choisir pour épouses deux princesses aimées par Valamire ou Ardaric; ou dans les comédies, la méprise de Cléandre qui ravit Philis au lieu d'Angélique, ou les intrigues malencontreuses d'Amarante dans *La Suivante* ou d'Alcidon dans *La Veuve* sont autant d'exemples. Il en va de même pour la réapparition de Pertharite dans la tragédie homonyme, de Bérenice, dans *Tite et Bérenice*, de Sévère dans *Polyeucte*.

¹⁰ *Le Cid*, II, III, v. 480.

Mais la meilleure preuve que le destin existe et qu'il agit, c'est la façon dont le personnage en éprouve l'action. L'effet d'un coup du destin est un état de choc, de perplexité devant une force qui dépasse infiniment la conscience du personnage, de stupeur qui ne sait plus qu'attendre et que décider:

Percé jusqu'au fond du cœur
 D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle¹¹.
 Ciel, à tant de malheurs m'aviez vous destiné
 Faut-il que d'un dessein si juste que le nôtre
 La peine soit pour nous et les fruits pour un autre¹².
 Oui, j'enrage, je crève et tous mes sens troublés
 D'un excès de douleur succombent accablés¹³.
 Quelle confusion étrange
 De deux princes fait un mélange
 Qui met en discorde deux amis!¹⁴

Et la révélation qu'apporte ce coup du destin est la plus troublante qui soit. Le héros cornélien (qu'il s'agisse de héros principaux ou secondaires, hommes ou femmes, personnages comiques ou de tragédie) se découvre lié. Il découvre qu'en fait sa liberté était illusoire, que l'humanité est, comme disait Thomas Hardy, une toile d'araignée ou chaque fil mis en branle fait trembler tous les autres, et qu'il est toujours conditionné par les autres, même sans le savoir – c'est le sens du fameux dilemme cornélien. Si on voit encore quelques traces d'un état antérieur d'équilibre et de paix dans *Le Cid* ou dans *Horace*, équilibre vite détruit, dans d'autres pièces comme *Cinna*, le premier monologue d'Émilie nous apprend sa dépendance à l'égard d'Auguste et de Cinna; et le Phocas d'Héraclius, dit déjà dans la première scène que la couronne lui pèse trop lourd. C'est qu'ils savent ce que cette soumission à d'autres veut dire. Le destin paraît pour rappeler aux personnages qui ont peut-être trop cru à leur liberté que ce que nous sommes est strictement limité par ce que sont les autres, que ces limitations entrent souvent en conflit et qu'on ne peut pas sacrifier à deux dieux à la fois. Le destin est celui qui met ensemble les personnages et les oblige à prendre connaissance ou «co-nnaissance», pour parler comme Claudel, du fait qu'ils ne peuvent pas se séparer.

Il y a d'abord les liens du sang, qui chez Corneille ne sont jamais de simples liaisons biologiques, mais imposent souvent des devoirs moraux. Rodrigue doit être brave parce que Don Diègue l'a été; Sophonisbe doit haïr les Romains parce que son père Hasdrubal l'a fait avant elle; et la filiation Carlos - Don Sanche deviendra à la fin évidente à tous. De même, pour le vieil Horace, une éventuelle fuite de son fils devant les ennemis

¹¹ *Le Cid*, I, VI, v. 291-292.

¹² *La Place Royale*, III, III, v. 628-630.

¹³ *Mélite*, III, III, v. 917-918.

¹⁴ *Héraclius*, V, I, v. 1511-1513.

serait non seulement un acte de lâcheté, mais de trahison. Le temps n'efface point cette dette, comme le montre Émilie dans *Cinna*. Dans d'autres pièces où, en revanche, les mères sont odieuses, comme dans *Théodore*, *Nicomède*, *Rodogune* (dans les deux dernières pièces il s'agit de marâtres, comme pour souligner mieux cette discrédance symbolique), ce sera le devoir des fils de les vaincre et de les réduire au silence. Le problème se complique encore si à la paternité biologique s'ajoute une paternité symbolique, comme chez Nicomède qui se veut le disciple d'Hanibal; et dans la même pièce on voit comment Corneille, faisant fi de la vérité historique, fait de son personnage Flaminius un fils de Flaminius le vaincu de Trasimène pour expliquer son comportement et pour l'opposer de la sorte à Nicomède. Corneille semble dire que soit par continuité, soit par opposition, nous revivons toujours dans le sang de nos successeurs. Mais ce sont justement ces liens que le destin se plaît à séparer (dans *Le Cid*, Rodrigue doit choisir entre la séparation d'avec son père et la séparation de Chimène d'avec son père; Antiochus et Séleucus doivent se séparer de leur mère naturelle; dans *Agésilas*, toutes les filles choisissent contre leurs pères ou frères; le destin pourrait dire, comme l'a dit Jésus, qu'il n'est pas venu pour apporter la paix, mais la guerre.

Ce lien du sang est encore compliqué par ce qu'on pourrait appeler la gémellité. Bien sûr, il ne s'agit point de la gémellité biologique, dont nous n'avons pas d'exemples dans Corneille – mais il s'agit bien d'une gémellité symbolique. Antiochus et Séleucus dans *Rodogune*, tout comme Ardaric et Valamir dans *Attila* sont des jumeaux symboliques, comme le montrent les scènes où ils sont ensemble (qui finissent toujours par une fraternisation) et leurs réactions strictement identiques. Dans d'autres cas, la gémellité symbolique est produite par un échange. Héraclius devient jumeau symbolique de Martian qui oubliera d'ailleurs sa descendance de Phocas et sera reçu au sein de la famille d'Héraclius; de même, dans *Théodore*, en sauvant Théodore et en prenant les habits, son sauveur devient le jumeau symbolique de celle-ci; et à la fin devenus inséparables les deux seront exécutés en même temps. Dans cette situation, la plus grave offense serait de vouloir séparer ces frères. Cléopâtre, Phocas, Marcelle, Attila seront punis pour l'avoir essayé; dans la personne de Cléopâtre, c'est le point final de la méchanceté cornélienne qui meurt de son propre poison ou comme Marcelle s'éventre elle-même.

Autre destin qui lie le personnage: l'amour. Mais cet amour est toujours dangereux. Non seulement il contredit la voix du sang (comme on peut le voir dans *Le Cid*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Agésilas*, *Othon*, mais aussi dans *L'illusion comique*); dans le théâtre de Corneille, on n'aime jamais impunément ou, ce qui revient au même, on aura toujours un rival (d'où la fréquence des scènes de bravade entre femmes, surtout dans les pièces

tardives (*Othon, Pertharite, La Toison d'Or, Sophonisbe, Psyche*)¹⁵. La rivalité crée toujours à l'héros ou à l'héroïne un double maléfique qui luttera et conspirera contre lui-ce sera l'ombre, le « négatif » du héros (Don Sanche contre Rodrigue) dans *Le Cid*, Valère contre Horace¹⁶ dans *Horace*, Phinée contre Persée dans *Andromède*, Eryxe contre Sophonisbe dans la pièce du même nom, Rodelinde contre Eduige dans *Pertharite*, Camille contre Plautine dans *Othon*, Ildione contre Honorie dans *Attila*; situation qui ne pourra se résoudre que par la disparition d'un rival. Très rarement, la rivalité se réconcilie devant le grand exemple (*Polyeucte*) ou devant le désir commun de vengeance (*Suréna*). Et comme encore une fois les mêmes structures se retrouvent dans les comédies, toutes sont fondées ou du moins contiennent une situation de rivalité.

Mais la situation inverse, celle de la faveur, n'est pas moins dangereuse; elle est toujours un cadeau empoisonné¹⁷. Car la faveur oblige, même si elle vient d'un personnage qu'on doit haïr; d'où la situation fautive d'Emilie par rapport à Auguste, de Cornélie par rapport à César; la dernière le dit d'ailleurs ouvertement:

O ciel que de vertus que vous me faites haïr¹⁸.

C'aurait été le même type de relation pour Honorie, Ildione, ou Pulchérie si Phocas ou Attila avaient été César ou Auguste¹⁹.

Mais le seul fait de dire une chose c'est déjà se lier – et ici nous retrouvons le rôle ambigu du confident ou de la confidente. Chez Corneille (tout comme chez Racine d'ailleurs) le personnage a besoin du confident; celui-ci représente souvent en fait son propre sous-conscient, qui le presse d'agir; c'est une sorte de démon (souvent mauvais conseiller) qui s'insinue dans sa pensée et lui fait entendre les mots que le personnage veut faire entendre – on a d'ailleurs beaucoup de scènes de conseils, dans *Cinna*, dans *Pompée*, dans *Suréna*, dans *Attila*.

Il y a aussi certains rôles sociaux qui peuvent se constituer en destin; c'est le rôle de la noblesse et surtout du roi. Si quelques

¹⁵ Clarisse et Lucrèce du *Menteur* sont aussi des jumelles symboliques; ce n'est pas par hasard si Dorante a du mal à les distinguer; menteur, il se trouve lui-même pris au piège.

¹⁶ Serge Doubrovsky a raison de dire que Valère «soulève contre lui la Grande Peur des Bien-Pensants» (dans *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1988, p.174).

¹⁷ Corneille se rattache ici à une symbolique très archaïque du don ambigu, à la fois propriétaire et menaçant. Voir l'écrit classique de Marcel Mauss, *Essai sur le don*, passim.

¹⁸ *La Mort de Pompée*, III, IV, v. 1072. Un personnage shakespearien, don John de *Much Ado about nothing*, exprime la même idée d'une manière plus pittoresque: "I had rather be a canker in a hedge than a rose in his grace (W.Shakespeare, *Much Ado about nothing*. A new critical edition. Edited by Holger Klein, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Salzburg, 1992, p.10).

¹⁹ La contradiction entre un pouvoir symbolique qui devrait en principe dispenser les faveurs et un pouvoir réel qui les dispense en réalité est au cœur du conflit dans *Suréna*.

personnages féminins comme Honorie dans *Attila* ou Pulchérie dans la pièce homonyme n'acceptent que des époux royaux ce n'est pas la vanité qui les fait parler – ils obéissent à leur destin royal. À l'extrême opposé, Tite ne pourra point épouser Bérénice parce qu'il doit avoir le destin d'un empereur romain. Et lorsque Nicomède dit à Prusias: «Soyez roi», il ne lui demande en fait que d'obéir à son destin.

Voilà donc quel est, du moins en partie, le réseau d'interconnexions qui sous-tendent les pièces de Corneille. Or, le miracle c'est que, tout liés qu'ils sont, les meilleurs héros cornéliens réussiront à transformer ce destin en une source de bonheur. Une idée se fait jour dans le théâtre cornélien. Exprimée d'une manière implicite dans toutes les pièces, elle apparaît explicitement dans la bouche d'Horace:

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière
Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur
Et comme il voit en nous des âmes peu communes
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes²⁰.

Autrement dit les personnages cornéliens peuvent être classées selon leur destin qui en fait s'accorde parfaitement avec ce qu'ils sont. C'est la différence entre Horace et Valère, entre le Cid et Don Sanche, entre César et Ptolémée (quoique celui-ci soit partiellement réhabilité vers la fin). Et la pièce ne sert qu'à montrer ce destin hors de commun, qui comme dit souvent Corneille lui-même, produit l'admiration.

Un motif est caractéristique plus que tout autre dans le théâtre cornélien: c'est celui du duel. D'abord, parce qu'il est un jeu à somme nulle: on ne peut perdre que ce que l'autre gagne - par là, il montre le sort exceptionnel de celui qui vainc. Mais aussi par ce que sa nature est paradoxale: sa mise est de conserver sa vie, mais pour entrer dans un duel, il faut hasarder sa vie, risquer de la perdre; il n'y a pas de vie ici sans risque. Il y a des duels partout dans l'œuvre cornélienne. Rodrigue vainc et désarme don Sanche; Horace vainc les trois Curiaces; Carlos – don Sanche d'Aragon provoque au duel les trois comtes (tout comme Horace - c'est un nouveau combat contre le tricéphale). Et si l'on étend le domaine du duel à celui de lutte finale, décisive on aura encore plus d'exemples. Mais en même temps, il y a peu de créations théâtrales (sauf le théâtre élisabéthain,

²⁰ *Horace*, II, III, v. 431-436. La même idée est exprimée par Saint Jean Chrysostome quand, dans une de ses meilleures pièces oratoires, il dit que la souffrance des justes sert entre autres à montrer leur valeur. Voir Sfântul Ioan Gură de Aur, *Predici*, Bacău, Editura Bunavestire, 1995, p. 272. De ce point de vue, le héros biblique exemplaire est Job; et les personnages cornéliens ont quelque chose de lui.

Shakespeare y compromis ou le théâtre de Chikamatsu) où le suicide soit si présent. Rodrigue y pense dans un moment de désespoir et puis il se ressaisit; mais Sophonisbe s'empoisonne (refusant le poison de Massinissa), Marcelle se tue, tout comme Jocaste; et Oedipe s'aveugle (*Œdipe*); Suréna lui-même offre sa vie à ses assassins. Or, le duel comme le suicide est un acte de don. Loin d'essayer de saboter le destin ou de le fuir, le héros cornélien va lui-même dans le sens où celui-ci le pousse tant et si bien qu'il fait lui-même don de sa vie. Quelque chose que le destin lui demande, il le dépasse en offrant volontairement ce que le destin lui demande, et sa vie par-dessus tout. Rodrigue vengera son père et tuera le comte de Gormas; Horace vainc les trois Curiaces, Polyeucte meurt en martyr, Auguste pardonne; Suréna va à la mort, Sophonisbe se suicide, Othon règne sans Plautine; c'est tout ce que le destin leur avait demandé. C'est ce que dans le théâtre cornélien s'appelle gloire, cette force d'aller plus loin que le destin.

JULIE. - Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

LE VIEIL HORACE. - Qu'il mourût²¹.

PAULINE. - Où le conduisez-vous?

FÉLIX. - À la mort!

POLYEUCTE. - À la gloire!²²

Et comme même à ce point nous devons chercher des équivalences avec les comédies, quel personnage ressemble le mieux à ces héros qu'Alidor, l'amoureux extravagant de *La Place Royale*, qui renonce sans aucune raison à sa bien aimée et veut la donner à son ami?

Il est vrai que les personnages cornéliens n'atteignent que très rarement cet état de grâce où l'on dépasse son destin en se dépassant soi-même. Mais il y a une pièce où ce destin est regardé comme de la position de Dieu et ce n'est pas une tragédie mais une comédie. La scène finale nous montre dans l'image des acteurs morts et ressuscités une image de l'humanité elle-même; le théâtre est encore une fois la métaphore du monde:

Quel charme en ce moment étouffe leurs discords

Pour assembler ainsi les vivants et les morts²³.

Et finalement qu'est-ce cet Alcandre, magicien qui regarde l'image du monde, sinon une figure de Dieu contemplant sa création? Le théâtre de Corneille débouche ici, comme celui de Caldéron, sur le *gran teatro del mundo*.

²¹ Horace, III, IV, v. 1021.

²² Polyeucte, V, III, v. 1679.

²³ *L'Illusion Comique*, V, V, v. 1615-1616.

MANIFESTATIONS DU DIURNE ET DU NOCTURNE CHEZ PIERRE CORNEILLE

NICOLAE ȘERA

ABSTRACT. The purpose of this study is to highlight the presence of two fundamental coordinates of collective imagination: the diurnal side and the nocturnal one, as they re updated in Pierre Corneill's play, "L'illusion comique". Although considered to be the author of the French classicism, through this theatre play Corneille carries out the purest form of the baroque, by the adherence to the "mundus imaginalis" of this artistic genre. The analysis of the "mundus imaginalis" is carried out on two levels: the formal one, regarding the construction of the theatre play (theatre within theatre) as well as the one of the content, noting the isotopies of the two terms of the diurnal and the nocturnal.

Diurne – nocturne – baroque sont des constants anthropologiques de l'esprit humain, étroitement liés à un certain sémantisme imaginaire se manifestant à travers les époques, dans les domaines les plus divers de la création: littérature, beaux arts, science également.

Faisant partie d'un système élémentaire de signification, ces termes relèvent leur importance cosmique, existentielle et symbolique se concrétisant assez souvent comme une valeur d'exemple: il s'agit du couple de mots jour et nuit. Couple, car les deux termes sont unis par une relation qui ne laisse à aucun d'eux d'avoir de valeur autonome, induisant donc un rapport d'implication réciproque. L'opposition apparente entre ces deux termes ne se manifeste qu'au niveau de leurs signifiés qui imposent une certaine discontinuité mais qui n'est pas confirmée par la réalité. Si dans l'anthropologie on appelle ce phénomène «coïncidence des contraires», en linguistique, selon G. Genette «l'opposition entre deux termes ne prend de sens que par rapport à ce qui fonde leur rapprochement et qui est leur élément commun: la différence n'est pertinente en linguistique, comme ailleurs, que sur fond de ressemblance.»¹. Le rapport entre jour et nuit est homologue au rapport entre homme et femme et traduit le même complexe de valorisations contradictoires et complémentaires: lorsqu'on compare entre eux le jour et la nuit, la comparaison, qu'elle soit explicite ou impliquée dans une métaphore, opère toujours dans le même sens, à savoir de rapporter le moins connu au plus connu, le moins naturel au plus naturel, l'accidentel à l'essentiel, la nuit au jour.

Avant d'analyser la relation de ce couple de mots au baroque et les manifestations de cette triade dans la pièce de Corneille «L'illusion comique», arrêtons-nous sur la signification du diurne et du nocturne.

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 103.

* * *

Mircea Eliade, Pascal, Paul Valéry ou dans la culture roumaine Camil Petrescu, pour ne citer que quelques points de repère incontournables de la culture universelle, allient savamment deux personnalités bien distinctes, à savoir l'écrivain de littérature d'une part, et l'homme de science de l'autre. Cette activité complexe est appelée par Eliade lui-même «*diurne*» et «*nocturne*», ces deux voies ayant une source commune, à savoir l'imagination, la présence continue et nécessaire à toute création de ce qu'il appelle «*mundus imaginalis*», empruntant l'expression devenue célèbre de Henry Corbin.

Ainsi nous retrouvons Pascal à travers son oeuvre avec son tempérament de savant et son tempérament de poète; sa préoccupation pour le problème gnoséologique le détermine à établir deux catégories d'esprits: *l'esprit de finesse* et *l'esprit de géométrie*, et à poser par là même, l'idée d'une hiérarchie dans l'utilisation des instruments de la connaissance.

D'autre part, l'oeuvre de Paul Valéry, comme toute grande oeuvre, est l'expression du trajet accompli, à travers le langage, du particulier à l'universel, de la subjectivité à une vision globale, même si sa création représente un processus sinueux, complexe et contradictoire. «*J'ai beau faire, tout m'intéresse.*» affirme Valéry et la figure de Léonard de Vinci, le génie universel, se prête particulièrement à cet exercice de l'esprit qui proclame le rejet de tout système réducteur.

De ces rassemblements anthropologiques naissent de grandes figures, de grands scénarios mythiques qui prennent la dimension d'archétypes. Le caractère hétérogène de l'écriture nocturne – diurne est renforcé par la présence d'une suite d'invariants, de points de repère, de constants. Au niveau du contenu, il y a aussi une tension toujours modifiée entre l'Un et le Multiple – se basant sur le libre jeu des alternatives, tout étant soutenu au niveau formel / textuel par une certaine *impureté formelle*, représentée par l'alliage savamment abouti de genres littéraires à la mode di XVII^e. Nous pensons que le fragment suivant de Roland Barthes (*Le plaisir du texte*) illustre le mieux le caractère composite du texte cornélien, tel qu'il se présente dans l'illusion comique:

«Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l'«idéologie dominante»; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile (voyez le mythe de la Femme sans Ombre). Le texte a besoin de son ombre: cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet: fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires: la subversion doit produire son propre clair-obscur.»²

² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1973, p. 53.

«C'est un fait que le "régime diurne de l'esprit" est dominé par le symbolisme solaire, c'est-à-dire, en grande partie, par un symbolisme qui, s'il n'est pas toujours factice, est souvent le résultat d'une déduction rationnelle. [...] Les hiérophanies archaïques du Soleil constituent sous ce rapport un excellent exemple. Ainsi que nous le verrons, elles révèlent une certaine intelligence globale du réel.»³

Ce thème cher à Eliade – la continuité de l'archaïque jusque dans l'historique – éclairerait dès lors la prise au sérieux par Héraclite du rythme et de l'union des opposés tels les aspects diurnes et nocturnes de l'esprit. Mythique et concrète, théologique et cosmologique, politique et anthropologique, la pensée d'Héraclite est dès son départ **globale**. Les contraires chez Héraclite peuvent être *simultanés* (l'un avec l'autre) ou bien *successifs* (l'un après l'autre).⁴

Sur un autre plan, C. G. Jung, admirateur d'Héraclite, a pris en considération l'unification des contraires et a développé l'héritage de Nicolas de Cuse concernant la coïncidence des contraires. Partant des dissociations du monde, Jung propose à ses lecteurs de découvrir la dissociation de leur âme et, mythiquement parlant, celle de Dieu. Or, de même que Dieu est une *coincidentia oppositorum* en qui la lumière et les ténèbres, l'amour et la cruauté, le masculin et le féminin sont réconciliés dans l'Esprit Saint, de même l'homme peut expérimenter dans son propre psychisme le conflit et l'union des contraires.

La coïncidence des contraires est d'abord **diversité**, car sa composante majeure varie d'un auteur à autre: elle est surtout *cosmologique* chez Héraclite, *théo-logique* chez Nicolas de Cuse et *anthropologique* chez Jung et surtout chez Eliade. Mais elle est aussi **unité** car les différents opposés⁵ ainsi que leurs différentes coïncidences témoignent tous d'une même préoccupation: celle de prendre en compte les structures complexes, complémentaires, totalisantes et unitaires du réel.

On pourrait classer les différents opposés selon qu'ils relèvent prioritairement de l'ordre cosmologique, anthropologique, théologique ou philosophique. En les organisant de cette manière, on obtient le tableau suivant⁶:

³ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, pp. 116-117.

⁴ Ainsi, sur le plan **cosmologique**, les contraires simultanés se limitent dans l'espace et les contraires successifs se limitent dans le temps (ainsi en est-il du jour et de la nuit, etc.). Sur le plan **anthropologique**, Héraclite perçoit des contraires simultanés tes être et ne pas être et des contraires successifs tels l'éveil et le sommeil, la vie et la mort, etc. Sur le plan **théologique**, le philosophe affirme que Dieu englobe et unifie les contraires successifs, mais Dieu unifie aussi des contraires simultanés: il est Hadès et Dionysos, le nommable et l'innommable. Sur le plan **épistémologique**, Héraclite déploie une logique qui fait coïncider l'affirmation et sa propre négation. (cf. K. Axelos, œuvre citée)

⁵ Selon l'acception la plus large possible, on appelle **opposés** deux ou plusieurs termes (choses, réalités, processus, affirmations, propositions, etc.) situés sur un axe réel ou imaginaire dans une relation de vis-à-vis.

⁶ Cf. Shafique Keshavjee, *Mircea Eliade et la coïncidence des opposés ou l'Existence en duel*, Paris -Vienne, Editions Peter Lang, 1993, p. 266.

Tableau récapitulatif des oposés

	Cosmologiques	Anthropologiques	Hiérogiques	Philosophiques
Contra dictoires A / non A	Lumière/ ténèbres Chaud / froid Humide / sec Droit / courbe Eveil / sommeil Santé / maladie Haut / bas Gauche / droite Blanc / noir	Maître / esclave Masculin / féminin Ame / corps Introverti / extraverti Sentiment / raison	Vie / non Vie Vie / mort Bien / mal Ciel / enfer	Etre / non Etre Nomnable / innomnable Limité / illimité Fini / infini Egal / inégal Pair / impair Liberté / nécessité Harmonie / conflit Etre / devenir Permanent / changeant
Génériques A / X	Jour / nuit Hiver / été Terre / ciel Semailles / moisson	Inconscient / conscient Oriental / occidental Catholique / protestant Chrétien / musulman	Christ / diable Un / multiple Hadès/Dionysos Mort/résurrection	Maximum/ minimum Eros / logos Coaguler / dissoudre Cercle / triangle Platon / Aristote Christianisme/ hellénisme
Non – contra dictoires A / # non A		Homme vivant / homme mourant Jeune / vieux		
Inter génériques A / x		Parents / enfants Corps / membre Cité / individus	Dieu / monde	Totalité / parties Un / multiple Infini / fini

* * *

Le titre «Illusion comique» de la pièce cornélienne renvoie au régime nocturne de l'esprit, de l'imagination. L'illusion, cette réalité autre, est présente tout au long de la pièce, aussi au niveau du contenu que celui de la structure/construction.

Pour ce qui est du contenu, deux textes de Corneille semblent expliquer la dichotomie diurne – nocturne, à savoir:

«Voici un **étrange monstre** que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une **comédie imparfaite**, le dernier est une **tragédie**: et tout cela, cousu ensemble, fait une **comédie**. Qu'on en nomme

l'intervention **bizarre et extravagante** [...] cette pièce **capricieuse** [...] apporte quelque **corruption** notable **au sens** qu'on ne peut pas deviner aisément.»⁷

Respectivement:

«C'est une **galanterie extravagante** qui a tant **d'irrégularités**, qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce **caprice** en ait rendu le succès assez favorable. [...] **L'action** n'y est pas complète, puisqu'on ne sait à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent les principaux acteurs. [...] Le lieu est assez régulier, mais **l'unité de jour** n'y est pas observée.»⁸

Ces deux fragments préfigurent qu'il s'agit d'une pièce de théâtre qui semble un abrégé, ou un résumé de toute la diversité du théâtre au temps de Corneille. Dans ce corps composite on peut voir aussi les lignes majeures du baroque, à savoir: la métamorphose et l'ostentation. Ces termes extrêmes sont conjoints; de l'un à l'autre, la relation est intime et nécessaire: l'homme en mutation, l'homme multiforme est fatalement amené à se concevoir comme l'homme du paraître. «Circé, appuyée sur Protée⁹, indique la voie au bout de laquelle s'érige la figure mouvante, illusoire et décorative du Paon»¹⁰ affirme Jean Rousset dans son étude sur le baroque.

Jean Rousset dresse le catalogue des thèmes et des moyens qui permettent de déceler le baroque sous ses formes multiples; mais ce n'est qu'un guide à travers lequel on trouvera comme critères: «l'instabilité d'un équilibre en voie de se défaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales; la mobilité d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et qu'il multiplie les points de vue (d'où la vision multiple); la métamorphose, ou précisément: l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose; la domination du décor: la soumission de la fonction du décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions.»¹¹ On peut constater que le dénominateur commun de cette taxinomie est la métamorphose, en tant que mouvement novateur. L'univers baroque a donc un caractère profondément dynamique; c'est pourquoi les éléments fondamentaux qui le composent et le structurent doivent être fluants, capables à supporter de grandes transformations et des mutations imprévues. L'homme baroque construit en soi et autour de soi un

⁷ Corneille, *Dédicace à Mademoiselle M.F.D.R.*, in Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 11.

⁸ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, *Examen* (1660)

⁹ Protée: divinité de la mythologie grecque qui avait la possibilité de prendre toutes les apparences et de se métamorphoser en toutes sortes de monstres.

¹⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, José Corti, Paris, 1954, p.208.

¹¹ Jean Rousset, *Literatura barocului in Franta. Circe si paunul*, Bucuresti, Ed. Univers, 1976, p. 181

monde imaginaire dans lequel il s'installe comme en un monde plus réel, non sans garder une certaine conscience de vivre un mirage. Il s'agit d'une connaissance inachevée, à tâtons, qui rejoint la tradition de la vision dans la nuit, de la vision mystérieuse d'un être simultanément objet de connaissance et réfractaire à toute connaissance. Aussi cette connaissance est-elle dite «nocturne», ce dieu est-il nommé Lumière et à la fois Ténèbre.

* * *

L'illusion comique n'est pas du théâtre classique, c'est une œuvre baroque, très significative même de ce grand courant de civilisation européen.

Dans la tirade de Dorante le champ lexical des enfers et des ténèbres renvoie à la grotte; alors que dans la tirade de Pridamant il renvoie au désespoir. La descente aux enfers est une référence à la mythologie; on ne remonte pas des Enfers; cette «descente aux Enfers» justifie la peur du père. Il y a une opposition entre l'enfer mythologique (vers 40) et l'enfer chrétien (vers 45).

Le vocabulaire du sombre est plus symbolique qui s'y attache. La souffrance l'a mené dans des situations dangereuses: «il a consulté», «il a vu», «déjà». Les deux chiasmes qui encadrent sa réplique se répondent. Le dernier à quel point il est désespéré car les enfers le laissent dans une ambivalence déjà visible dans le premier chiasme: les idées sont croisées mais ne lui apportent aucune réponse.

«Ce mage, qui d'un mot renverse la nature,
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure.
La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour
N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres. [...]
Et cette large bouche est un mur invisible, [...]
Chaque jour il se montre, et nous touchons à l'heure
Où, pour se divertir, il sort de sa demeure.»¹² (Dorante)

La grotte renvoie aux enfers qui restent silencieux. Cette démarche l'amène devant cette grotte ayant des liens avec l'enfer. C'est une demeure mais avant tout «un affreux séjour», «lieux sombres» et c'est là où l'on effectue le «commerce des ombres» et où il y a mille morts.

«J'ai déjà sur ce point consulté les enfers;
J'ai vu les plus fameux en la haute science
Dont vous dites qu'Alcandre a tant d'expérience. [...]
L'enfer devient muet quand il me faut répondre,
Où ne me répond rien qu'afin de me confondre.»¹³ (Pridamant)

¹² Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 13.

C'est une description d'un lieu infernal, une métaphore de l'enfer. Il est là pour faire peur.

«Que de ses mots savants les forces inconnues
Transportent les rochers, font descendre les nues,
Et briller dans la nuit l'éclat de deux soleils; [...]»
Il suffira pour vous qu'il lit dans les pensées;
Qu'il connaît l'avenir et les choses passées;»¹⁴ (Dorante)

Il est présent dans l'opposition «nature»/ «artifice»: «l'art commande à la nature», «palais...grotte obscure...rocher...mur invisible...rempart...funeste bord». Ce lieu présente une ouverture qui est une «large bouche» (v.9) et l'air y est inaccessible (v.10); cette description renvoie à la dévoration et à l'étouffement qui elles-mêmes sont une manifestation de la souffrance de Primadant. Rien n'y est réel («rayon d'un faux jour... éclat douteux»); la nature est soumise à l'artifice.

Alcandre le metteur en scène: entre magie et dramaturgie

Le mot mage vient du grec magos: prêtre qui interprète les songes. Son rôle est de plonger les autres personnages et le spectateur dans l'illusion. Le mage devient le metteur en scène de la demande de Primadant (art...art...celui qui dirige la nature et qui est capable de produire des effets...son art à de quoi punir...»).

«[...] le rare savoir tient la nature esclave,
[...] font de tous ses pas des miracles de l'art.»
«Grand démon du savoir [...]»
Et qui vois, sans nous voir, toutes nos actions,[...[de ton art divin [...]]¹⁵ (Dorante)
«Oracle de nos jours, qui connais toutes choses»¹⁶ (Pridamant)

Il est présenté comme quelqu'un qui peut agir comme il l'entend (entretient...perd...se montre...n'admet ...n'avance pas...qui l'importune ou bien qui l'offense...attendent son loisir»). C'est un personnage qui se tient à distance de ce qui viendrait le troubler; il tient ses distances pour être le maître de ses magies illusoires.

«Ce grand mage dont l'art commande à la nature»: c'est quelqu'un qui construit une illusion qui réagit quand on le dérange, il utilise la mise en scène puisqu'il faut attendre son loisir.

«Sans vous faire rien voir, je vous en fais un conte, [...]»
C'est qu'un charme ordinaire a trop peu de pouvoir
Sur les spectres parlants qu'il faut vous faire voir.

¹³ Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 14.

¹⁴ Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, pp. 14-15.

¹⁵ Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 16.

¹⁶ Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 16.

Entrons dedans ma grotte, afin que j'y prépare
Quelques charmes nouveaux pour un effet si rare.»¹⁷ (Alcandre)

Le lieu est inaccessible donc la scène est sombre, le décor construit, la grotte est organisée et ressemble à un théâtre dont Alcandre serait le dramaturge.

«De ma grotte surtout ne sortez qu'après moi;
Sinon, vous êtes mort.»¹⁸ (Alcandre)
Clindor: «Je vous vois aussi beau que vous étiez terrible»
Alcandre: «Quand je veux, j'épouvante; et quand je veux, je charme»¹⁹
Clindor: «Vous êtes des cœurs et le charme et l'effroi»²⁰

Toute cette théâtralité est renforcée par un champ lexical du spectateur: «n'avancez pas...un curieux désir...attendent son loisir» et par celui de l'acteur: «chaque jour il se montre...pour se divertir». Alcandre crée et construit l'illusion théâtrale, le tout restant en restant maître de son art.

«Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever,
Et ce visible Dieu, que tant de monde adore,
Pour marcher devant lui ne trouvait point d'Aurore:
On la cherchait partout, au lit du vieux Tithon,
Dans les bois de Céphale, au palais de Memnon;
Et faute de trouver cette belle fourrière,
Le jour jusqu'à midi se passa sans lumière.»²¹ (Matamore)

Le début de la scène construit un premier terme du titre de la pièce (illusion) en se rapprochant de l'illusion baroque propre à cette époque. Le lieu: *palais* v.2, *grotte obscure* v.2, *affreux séjour* v.3, *n'ouvrant son voile* v.4, *rayon d'un faux jour* v.4, *lieux sombre* v.5. (On pourra noter l'allusion implicite, quoique évidente à la caverne de Platon dans *République VII*, la caverne de Platon est explicitement un dispositif scénique utilisant une technique comparable à celle des ombres chinoises (utilisée dans les salons 17^{ème} notamment pour mimer des scènes coquines).

Le dispositif cornélien inverse également le schéma platonicien puisque l'erreur du père qui conduit à la perte du fils est commise dans le monde extérieur à la grotte, alors que la grotte produira la vérité de la présence du fils retrouvé.

Dans *République VII*, c'est la caverne qui est le monde de l'erreur pour les prisonniers qui y séjournent, seul le philosophe, conduit au jour par les gardiens, connaît la lumière de la vérité qui est à l'extérieur. Enfin, pour

¹⁷ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 20.

¹⁸ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 20.

¹⁹ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 22.

²⁰ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 23.

²¹ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 24.

Platon l'illusion est toujours source d'erreurs, c'est ce qui le conduit à condamner le théâtre qui est doublement une illusion puisqu'il imite l'action des hommes dans le monde qui est déjà une illusion, celle précisément de la caverne de prendre pour vérité ce que nous enseignent les sens qui sont une constante source d'erreurs, ainsi représenter l'illusion du monde revient à produire une illusion d'illusion, ce que fait le théâtre selon Platon. On notera encore: *le commerce des ombres* v.6, *large bouche, mur invisible* v.9, *funeste bord* v.11, *sa demeure* v.18 qui sont autant d'allusions au séjour des enfers.

Dans toutes ces notations il s'agit d'une présentation allégorique du lieu théâtral qui devient un lieu à mystère où d'obscures forces agissent: *dont l'art commande à la nature* v.1. Le sujet de la pièce: l'illusion théâtrale, est donc présent dès le premier vers de la scène d'ouverture.

«Mais en vain après toi on me laisse le jour;
Je veux perdre la vie en perdant mon amour: [...]
Mon ombre chaque jour viendra t'épouvanter,
S'attacher à tes pas dans l'horreur des ténèbres,
Présenter à tes yeux mille images funèbres.»²² (Isabelle)
«Mais puisqu'il faut passer à des effets plus beaux,
Rentrons pour évoquer des fantômes nouveaux.
[...] Et de ce lieu fatal ne sortez qu'après moi.»²³ (Alcandre)

On pourra relever le champ lexical de l'obscurité: *obscur* v.2, *la nuit* v.3, *voile épais* v.4, *sombres* v.5, *ombre* v.6.

Le champ lexical de la lumière: *rayons d'un faux jour* v.4, *éclat douteux* v.5. **Lumière et obscurité semblent réunies dans une forme d'oxymore.**

Pour la connaissance symbolique, l'**ombre** apparaît comme une réalité lourde de toutes les angoisses humaines. Le pays de la mort est éprouvé comme le royaume des ombres²⁴. Sans être confondue avec l'âme, l'ombre lui est liée. Aussi, dans de nombreuses cultures des interdits entourent ce phénomène: ne pas marcher sur l'ombre d'autrui, ne pas jouer avec l'ombre de quelqu'un ou de soi-même. L'ombre est comme un double du corps, qui le relie à l'âme. D'une façon plus menaçante encore, l'ombre symbolise une présence insaisissable et anonyme qui obsède. L'ombre participe de l'invisible, du caché, du menaçant. Symbolisant la latence, l'ombre sera perçue comme un «trou» dans le continu habituel du temps. Elle marque une suspension temporelle d'où tout peut surgir pour engloutir le sujet. Ce symbolisme, qui fait de l'ombre le seuil de l'inconnu, semble lié à la propriété étrange qu'a l'ombre de s'agrandir et de se rétrécir²⁵.

²² Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 56.

²³ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 71.

²⁴ Cf. *Cartea tibetană a morților*, prefață de Mircea Eliade, Ed. Oltenia – Dionisos, Craiova, 1992.

²⁵ Cf. Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Le passage vers l'invisible se découvre dans le mouvement de l'ombre. Dans de nombreuses cultures, midi, l'heure de l'ombre la plus courte, est l'heure dangereuse où les mondes tangibles et intangibles se chevauchent, et où s'entrouvre le passage sur l'au-delà. Pendant un instant, les formes réelles, les contours et les ombres se confondent. L'ombre est ainsi liée symboliquement à la question des rapports de la forme et de sa réalité sensible. Dans le mythe de la caverne, Platon reprend en ce sens ce symbole de l'ombre - illusion.

Carl Gustav Jung a interprété le symbolisme de l'ombre comme la manifestation consciente d'un archétype majeur du processus d'individuation²⁶. La confrontation avec sa propre ombre constitue la première épreuve pour le moi. Dans les rêves, l'ombre peut apparaître comme un personnage sombre, menaçant, au visage caché.

Mythologiquement, l'archétype de l'ombre est souvent représenté sous l'image d'un mur qui bloque toute avance d'un héros ou l'emprisonne dans un dédale menaçant. Regarder le visage caché, amener dans le champ le personnage qui s'y dérobe, combattre un monstre qui garde le passage vers l'autre côté du mur ou qui se cache au cœur du labyrinthe, ces gestes expriment la nécessité psychologique de reconnaître et d'intégrer une face cachée et inacceptable de soi. Dans le processus analytique de rencontre avec soi-même, l'ombre est le premier aspect de l'inconscient.

Dans l'œuvre de C. G. Jung, l'archétype de l'ombre recouvre plusieurs réalités psychologiques inconscientes. Ainsi, l'ombre peut désigner le psychisme obscur, le flux subconscient qui, incessamment, nous habite, sans que nous y prenions la moindre garde, et comme indépendamment de nous. Elle manifeste une sorte de désappropriation de soi, un «oubli» des processus qui traversent la vie intérieure. En ce premier sens, l'ombre constitue la totalité indifférenciée de ce qui, à l'intérieur du psychisme, résiste à l'attention consciente²⁷.

La **lumière**, à son tour, est avant tout le premier aspect du monde informel et s'il est mis en relation avec l'obscurité, c'est pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternatives d'une évolution. La lumière succède aux ténèbres, tant dans l'ordre de la manifestation cosmique que dans celui de l'illumination intérieure.

Pour établir des «frontières» qui séparent l'écriture critique de la fiction, selon Aristote, l'historien «dit ce qui s'est passé» alors que le poète «dit ce qui pourrait se passer» .

²⁶ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964.

²⁷ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1965

Manifestation du diurne et du nocturne au niveau de la structure de la pièce cornélienne

Robert Garapon souligne dans son édition critique de *l'illusion comique* que l'intrigue de la pièce est une véritable mosaïque d'emprunts. Il y a comme un jeu à renfermer dans les cinq actes de la comédie tous les lieux communs du théâtre d'alors. En fait, Corneille adopte une formule qui consiste à insérer à l'intérieur de la pièce principale – dont les protagonistes sont Alcandre et Pridamant – une pièce secondaire dont les héros sont Matamore et Clindor. Ainsi, *L'illusion comique* représente le point limite de la dramaturgie de l'illusion: sur le premier plan, celui de l'illusion dramatique, vient se greffer un second niveau d'illusion, l'illusion magique - simple variante de l'illusion théâtrale qui enserme lui-même une troisième illusion, pur trompe l'œil se résolvant à son tour en illusion théâtrale. Chaque niveau d'action dramatique a son illusion, la somme de ces illusions, si l'on peut dire, aboutissant à l'illusion pure. Pour Corneille, comme l'indique clairement le titre de la pièce, il n'est pas de théâtre sans illusion; et l'utilisation de la structure du théâtre dans le théâtre qui permet de reculer les limites de celle-ci et de rendre les rapports entre la réalité et la "feinte" totalement déréalisants pour l'assistance, constitue à ce titre la meilleure "profession de foi" du théâtre baroque, souligne Georges Forestier dans son étude «Le Théâtre dans le théâtre»²⁸.

En fait, il s'agit de donner un caractère emblématique à la représentation. Comme dans la comédie, où le bonheur n'est jamais perdu, comme dans la pastorale, où le désespoir n'est jamais définitif, dans la tragédie, selon Corneille, la mort n'est qu'une illusion, le malheur un passage:

«Je vois qu'on me trahit, et je veux croire qu'on m'aime;
[...] Dissimule, déguise, et sois amant discret.»²⁹ (Isabelle)

Dans cette pièce admirablement tissée de l'entrecroisement d'acte en acte du dialogue Alcandre - Pridamant, le nocturne et le diurne se manifestent au niveau de la structure sous leur formes de réalité – fiction.

Dans *l'illusion comique* le plan de la réalité présente est occupé par Alcandre et Pridamant et ce plan reflète sur la scène la présence de spectateurs dans la salle. Mais les aventures de Clindor font aussi partie de la réalité, mais d'une autre réalité, celle du passé, remis au présent par les charmes magiques. Il y a donc deux plans de réalité scénique: l'immédiat, contemporain des spectateurs et l'autre, antérieure, par la médiation d'Alcandre. Cette réalité du passé facilite la transition vers un troisième niveau de réalité, celle qui devient manifeste dans le cinquième acte: Isabelle et Clindor, tout en paraissant vivre la suite de leurs aventures, interprètent en fait le texte d'une tragédie: cette

²⁸ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, p. 96.

²⁹ Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, «Classiques Larousse», 1937, p. 77.

représentation tragique est à la fois un épisode de la vie de Clindor et Isabelle devenus acteurs, mais aussi d'un événement purement fictif: **l'illusion comique**. Voilà comment le réel glisse vers l'irréel, le diurne se transforme en nocturne. Toute cette ambiguïté est entretenue par Alcandre, le mage, grâce à qui sont rendues visibles les possibilités du théâtre de manipuler le présent, le passé et le possible, le réel et l'irréel, la vérité et l'imaginaire. Ainsi, le monde du théâtre renvoie à lui-même sa propre image, se réfléchit dans cette étrange chambre à mirages qui est la salle de spectacles (respectivement la grotte d'Alcandre).

On constate que la structure de la pièce cornélienne est multipliée, à savoir elle comprend deux spectacles enchâssés l'un dans l'autre, et cette sorte de dédoublement comporte les trois niveaux de représentation:

- a) le plan de la réalité (ou de diurne) où le père est à la recherche de son fils;
- b) l'illusion magique (nocturne de premier degré): les aventures de Clindor évoquées par le magicien Alcandre;
- c) issu de ce deuxième niveau, pièce-cadre en quelque sorte pour le fragment du cinquième acte, illusion dans illusion, double mise en abyme ou nocturne de second degré.

On pourrait voir dans cet exercice d'amplification, ce mélange des épisodes, un des traits spécifiques du baroque, s'inscrivant en fait dans les règles de la métamorphose: ce dynamisme offre une pulsation dans l'alternance des épisodes dramatiques et des intermèdes comiques voire idylliques. Ainsi, la chronologie, la règle stricte de l'unité du temps, est en quelque sorte bousculée au nom d'un parti esthétique (baroque cette fois-ci): en musique on appelle «rompre la cadence» ou sortir du mode pour entrer plus agréablement, c'est peut-être cacher une certaine symétrie classique sous le mouvement typiquement baroque.

Sorte d'alter ego de Corneille, Alcandre, le vieux magicien, orchestre toute la pièce d'un coup de baguette magique, afin d'évoquer sous nos yeux mais aussi des personnages mêmes, les activités pittoresques voire picaresques des héros. En fait, on est invité à assister aux évolutions des spectres parlants qui dans le cinquième acte, prenant dans l'obscurité Isabelle pour Rosine, deviennent comédiens pour que dans le dernier acte ils interprètent une tragédie.

On peut donc affirmer que l'illusion comique est une sorte de parade où tous les visages du théâtre apparaissent tour à tour: il y a les complications et les surprises caractéristiques de la tragi-comédie amalgamés aux conventions de la comédie et de la tragédie. Les transitions entre les genres et les différents niveaux sont facilitées par le mage, capable de créer par ses pouvoirs des situations compliquées (propres à la tragédie et à la comédie), mais aussi de les résoudre par enchantement.

L'IMAGINAIRE ÉPIQUE DANS LES TRAGÉDIES ROMAINES DE PIERRE CORNEILLE

JEAN GARAPON

ABSTRACT. The truly epic element in the work of young Corneille has hardly been a subject of study until now, even though this component, first used in a grotesque fashion (Matamore in *L'illusion Comique*) then in a positive one, (from *le Cid* to *Cinna*), has been revealed to be essential to the comprehension of his productions. In different ways, Don Rodrigue, Horace, Emile and Augustus are indeed epic characters, nourished by Corneille's knowledge of antiquity. Similar to the virtually epic figures of Jesuit theatre, these characters are heroic founders of their countries, marked by *furor epicus* and by their affinity for the sublime. They demonstrate the originality and modernity of the Cornelian tragedy during his time.

Sur ce sujet très vaste, la tonalité épique de la tragédie cornélienne¹, mille fois remarquée (à propos du *Cid* en particulier), aucune synthèse d'ensemble n'existe; et je n'ai ni le temps ni la compétence pour y remédier dans le cadre de cette brève esquisse. D'expérience, commentant avec des étudiants les tragédies de Corneille, j'ai toujours été frappé chez lui par la présence d'un imaginaire épique, à l'œuvre dans ses premières tragédies surtout, au sein de pièces qui sont pourtant, et de façon plénière, des pièces de théâtre, et non des récits comme l'épopée. Sous sa plume, la tragédie retrouverait en somme, par certains de ses aspects, la filiation épique du genre tragique à ses origines². Sans remonter si loin, nous savons que l'imaginaire épique transcende les distinctions entre genres littéraires: pour nous en tenir au XVII^e siècle, on parle ainsi d'un Bossuet ou encore d'un Fénelon épiques³. L'épopée, si introuvable en tant que telle dans l'ensemble de la littérature française, féconde en réalité la rêverie créatrice d'innombrables romanciers, poètes, dramaturges du XVI^e siècle

¹ Avec une très vive reconnaissance, j'adresse à Livia Titieni tous mes remerciements pour l'organisation de ce beau colloque cornélien à Cluj, à l'Université de Babes-Bolyai, colloque riche de rencontres et de découvertes d'horizons nouveaux. Nous la remercions tout particulièrement de son accueil chaleureux et délicat.

² La tragédie grecque, dit-on, est fille de l'épos.

³ Sur ce sujet, voir la synthèse classique de Daniel Madelénat, *L'Épopée*, PUF, «Littératures modernes», 1986, dont je m'inspire dans les lignes qui suivent. Je suis particulièrement redevable aussi à l'ouvrage de ma collègue Marie Pinel (Marie Blain), *Chateaubriand et le nouveau épique: Les Martyrs*, Rumeur des Ages, La Rochelle, 1995. Je lui adresse mes remerciements bien amicaux.

jusqu'à nos jours (Barbey d'Aurevilly, Claudel, Joseph Kessel..., sans parler d'un Chateaubriand ou d'un Hugo). Je souhaiterais aujourd'hui oublier pour une fois l'histoire littéraire, adopter sur quelques pièces significatives le simple point de vue du spectateur ou du lecteur d'aujourd'hui -est-ce être infidèle au Corneille vivant?- et réfléchir en somme à la constatation d'un metteur en scène récent de Corneille, Brigitte Jacques, qui déclarait voici peu: «Corneille est un dramaturge à la fois épique et intimiste⁴». L'intimisme renvoie clairement à l'esthétique propre à la tragédie française (la compression spatiale et temporelle, le dépouillement scénique, le dilemme tragique en huis-clos): mais où voir l'épique (à distinguer avec soin de: héroïque, même si les deux notions se recouvrent largement)? Je le verrais dans le débordement d'énergie primitive des personnages centraux au service d'une cause, énergie qui, sans aucunement les déshumaniser, leur confère une sorte de puissance allégorique, je le verrais dans leur luminosité contagieuse, dans l'affinité qui les unit à une collectivité humaine immense, et qui les fait frapper à la porte de mythe, ou de la légende; dans un certain rapport magique qu'ils entretiennent avec l'espace et le temps, comme avec la société des hommes, et que manifeste la vertu irradiante de leur simple nom propre. Certes, encore une fois, nous sommes au théâtre; et avec l'épopée l'on ne saurait parler au plus que de référence esthétique latérale, que d'une tendance de l'imaginaire du dramaturge, qui n'a de sens qu'au sein d'une création d'ensemble. Je pense de plus que l'enquête sur la rêverie épique cornélienne porterait des fruits essentiellement dans la première partie de l'œuvre: à partir de *Pompée* en 1643, cet imaginaire épique subsiste (dans *Nicomède* par exemple), mais sur un mode nostalgique ou intériorisé, à la mesure de la distance de plus en plus grande qui sépare le héros rêvé par Corneille des conditions réelles de la vie politique. Je m'en tiendrai à quelques remarques sommaires sur les pièces des années 1635-1640⁵, de *L'illusion comique* à *Cinna*.

Pourquoi commencer par *L'illusion comique*, cet «étrange monstre» de 1635? C'est qu'il me semble que dans cette «revue» des genres dramatiques et même des genres littéraires à laquelle procède Corneille, de la pastorale à la comédie, à la tragi-comédie et à la tragédie, avec des inflexions vers le roman picaresque ou le roman d'aventures, le personnage de Matamore, emprunté à la comédie italienne pourtant, peut très bien s'interpréter comme une allusion parodique à l'épopée, ce sommet des genres poétiques bien connu d'un ancien élève des Jésuites de Rouen. Tout se passe comme si le dramaturge, dans l'optique d'une comédie, jouait en

⁴ *Comédie-Française-Les Cahiers*, n°21, Automne 1996, p. 34.

⁵ Pour des raisons de commodité, je réserve pour une autre étude le cas de *Médée*, pièce où la fureur du personnage principal appelle à l'évidence la comparaison avec l'épopée.

liberté avec un imaginaire qui le fascine, tout en en offrant dans un premier temps aux spectateurs une parodie bouffonne, réduite à une dérisoire jubilation verbale. Du héros d'épopée, Matamore exprime sur le mode risible le toute-puissance magique, inscrite dans la seule vertu de son nom:

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons et gagne les batailles⁶.

Corneille, pour le plus grand plaisir des spectateurs, laisse son personnage s'enivrer devant nous d'une narration ininterrompue d'exploits guerriers à l'échelle de l'univers:

Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs;
D'un seul commandement que je fais aux trois Parques,
Je dépeuple l'Etat des plus heureux monarques.⁷

Extension illimitée du moi dans l'espace, jusqu'à l'ubiquité, affrontement solitaire et victorieux avec le multiple, la multitude des ennemis («Je couche d'un revers mille ennemis à bas»), rêverie d'élévation divine (Matamore se veut «second Mars»), usage continu de l'hyperbole, le personnage utilise également, dans la dérision, un terme clé de l'imaginaire épique, qui est la fureur, le *furor epicus* des Latins, cette possession par les énergies bouillonnantes et primitives du monde, cette sauvagerie d'avant toute morale ou toute raison. Tout comme Achille dont l'œil étincelle de fureur, nous dit Homère, avant de bondir sur Hector⁸, Matamore concentre dans son regard, ou plutôt croit concentrer, une énergie meurtrière («Je vais t'assassiner d'un seul de ces regards, /Veillaque⁹», dit-il à Clindor). L'autre versant de pareille puissance d'éblouissement, c'est la séduction exercée sur les femmes, toujours involontaire dans le cas des véritables héros d'épopée, pour qui la femme apparaît comme une tentation passagère (Calypso, Didon), et vite repoussée; chez Matamore au contraire, dameret ridicule, l'énumération ininterrompue des ravages sentimentaux qu'il exerce chez les reines et chez les déesses le transforme en allégorie de la fatuité masculine:

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'amour¹⁰.

⁶ *L'illusion comique*, in Corneille, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1980, t. I, Acte II, scène 1, v. 233-234, p. 625. Nos citations renvoient à cette édition.

⁷ *Ibid.*, comme le vers cité plus loin.

⁸ *Iliade*, XXII, v. 344.

⁹ *L'illusion comique*, II, 1, vers 244-245, *op. cit.*, p. 625

¹⁰ *L'illusion comique*, II, 1, vers 257-260, *op. cit.*, p. 625.

Personnage de farce, Matamore ne joue aucun rôle véritable dans la pièce si ce n'est celui de permettre à Clindor d'approcher la belle Isabelle. Avec l'évolution de la pièce vers une tonalité plus grave, il s'évanouit complètement de la pièce à l'Acte IV, comme si sa disparition soulignait pour l'esprit du spectateur cette idée essentielle que la découverte de l'amour vrai chez le personnage central, Clindor, passe par la renonciation au mensonge. Le temps va venir pour ce dernier de l'illusion assumée du théâtre, source de sagesse. Par contraste avec ce Clindor mûri, Matamore demeure un pur simulacre, ou un personnage de rêve éveillé. Il serait bien sûr réducteur de l'interpréter comme une caricature définitive de l'inspiration épique. Corneille, en réalité, se moque de la fausse monnaie pour mieux mettre en valeur la vraie, comme on le vérifie dans *Le Cid* de 1637.

La sève épique, la vraie cette fois, irrigue cette tragi-comédie sans aucunement la résumer. Immense sujet! S'il est un héros de fiction qui touche de mille façons à l'épopée, dans l'imaginaire national, c'est bien Rodrigue, même si la catégorie très générale, et distincte, de l'héroïque définit mieux encore le personnage. La pièce, infiniment plus régulière que la précédente, conserve pourtant un écho discret de la liberté, de la variété esthétique de *L'illusion comique*, et le tragique, le pathétique, le lyrique y côtoient une familiarité de ton caractéristique. Le nœud de l'action, je le rappelle, est un conflit de devoirs, ou de passions, vécus par les deux amants, devoir de l'honneur familial et devoir envers l'être aimé; mais ce premier conflit s'inscrit dans un autre, différent et de nature politique, celui si aigu à l'époque de Corneille, de l'aristocratie et du pouvoir royal. Toutes ces dimensions, tragiques et politiques, pour spectaculaires qu'elles soient, ne peuvent masquer la rêverie épique nourrie dans l'esprit du public par le personnage principal, Rodrigue, avec sa luminosité¹¹ conquérante, avec le parfum de merveilleux qui l'entoure, avec ses «épiphanies» successives, avec sa dimension grandissante de puissance de salut pour une collectivité entière, le peuple de Castille. Rodrigue, c'est d'abord pour nous spectateurs une attente, une promesse de merveilleux, inscrite dans la fécondité d'un sang familial:

Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
 Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
 Et sort d'une maison si féconde en guerriers
 Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.¹²

dit au début de la pièce *Elvire*, la gouvernante de Chimène. Le sang de Rodrigue permet en effet au personnage d'échapper au temps des hommes ordinaires, il fait mystérieusement survivre en lui une lignée immémoriale

¹¹ Nombreux sont les spectateurs des interprétations, lointaines déjà, de Gérard Philipe dans le rôle de Rodrigue qui insistent sur l'impression de *lumière* que dégageait son entrée en scène.

¹² *Le Cid*, I, 1, vers 15-18, *op. cit.*, p. 709-710.

d'hommes vaillants, qui laisse pressentir au début de la pièce l'imminence d'un exploit, d'une naissance héroïque à soi-même. Celle-ci se produit sur le mode d'un défi impossible, le duel contre un offenseur en apparence invincible, Don Gormas, père de Chimène. Les premiers mots de Rodrigue sur scène, interpellé par son père outragé, portent la marque d'un *furor epicus* très reconnaissable:

Rodrigue, as-tu du cœur?
 - Tout autre que mon père
 L'éprouverait sur l'heur
 - Agréable colère,
 Digne ressentiment à ma douleur bien doux!

Et à l'écoute du monologue qui suit, tragique et lyrique à la fois («Des deux côtés mon mal est infini¹³»), les fameuses catégories d'Aristote à la base de la tragédie, la crainte et la pitié, se révèlent insuffisantes: aucune fatalité ne pèse durablement sur cet être de sensibilité et d'énergie surabondante, d'avance élargi hors des limites de l'espace et du temps des autres hommes:

Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
 D'avoir mal défendu l'honneur de ma maison!¹⁴

Une première naissance, nimbée de merveilleux, sera celle de la victoire sur le comte, précédée, comme dans l'épopée, d'un défi verbal qui en grandit la signification (II, 2), et suivie d'une description horrifiée de Chimène:

Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
 Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles [...],
 Rodrigue en votre cour vient d'en couvrir la terre¹⁵.

(On note l'imaginaire de l'agrandissement). Mais bien loin d'être une entrave à l'héroïsme de Rodrigue, l'amour de Chimène va l'élargir à la dimension du mythe, être à la source de cette seconde «épiphanie» de Rodrigue qu'est la victoire sur les Maures, annoncée et grandie par la voix populaire, avant même d'être contée par le héros:

Vous ne croiriez jamais comme chacun l'admire,
 Et porte jusqu'au ciel, d'une commune voix,
 De ce jeune héros les glorieux exploits¹⁶

dit Elvire. Il semble que l'imaginaire populaire castillan, spontanément, inaugure la création collective d'une «geste» qui précède l'œuvre du dramaturge lui-même. On ne m'en voudra pas de ne pouvoir citer le récit de Rodrigue (IV, 3)

¹³ *Ibid.*, I, 7, vers 308, *op. cit.*, p. 721.

¹⁴ *Ibid.* vers 335-336.

¹⁵ *Ibid.* II, 6, vers 667-668 et 672, *op. cit.*, p. 736.

¹⁶ IV, 1, vers 1112-1114, *op. cit.*, p. 752.

«Sous moi donc cette troupe s'avance...», fragment d'épopée en pleine tragi-comédie, avec son merveilleux guerrier, sa jubilation d'héroïsme, le magnétisme miraculeux du personnage central. On aura intérêt à le comparer à la célèbre évocation par Bossuet du prince de Condé à la bataille de Rocroi, en 1643, lors de l'*Oraison funèbre* qu'il prononce en 1687: dans l'éloquence de chaire comme dans la tragi-comédie, le vent épique souffle où il veut... Dans les deux cas, une énergie surhumaine, galvanisante, s'y avère être puissance de salut pour un royaume entier, stupéfie les témoins, amis et ennemis confondus, appelle au récit magnifié par l'admiration... Dans les deux cas aussi, le rayonnement épique du héros se leste d'humanité. «Loin de nous les héros sans humanité», dira Bossuet, évoquant l'activité bienfaisante de Condé dans sa retraite de Chantilly¹⁷. Et pareillement, l'amour de Rodrigue pour Chimène, totalement présent du début à la fin de la pièce, vivifie et humanise, affine tout en la multipliant encore, si c'est possible, l'énergie épique du personnage:

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paissez Navarrais, Maures et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants¹⁸,

proclame Rodrigue devenu le champion de la Castille, le *Cid*. En profondeur, cette tragi-comédie épique peut se lire comme une allégorie de la puissance illimitée de l'amour vrai pour affronter les épreuves de l'existence.

Je passerai plus vite sur *Horace*, tragédie de 1640, par hâte surtout d'en arriver à *Cinna*. Non que la moisson épique soit moins abondante dans cette pièce de fondation légendaire de Rome, où se joue, au travers de l'exploit d'un seul, le destin de la Ville, de l'*Urbs*, destin souhaité par la Providence divine et où se joue pour Corneille l'histoire du monde. La scène du théâtre s'y fait l'écho d'un affrontement guerrier imminent entre Rome et Albe (acte I), évoluant bientôt par accord des deux camps en combat singulier, combat dont nous apprenons les champions désignés (acte II), puis dont nous suivons les phases successives et contrastées, à l'acte III, transmises par des récits: le récit est le lieu privilégié de l'émotion épique. L'épopée dans *Horace* gronde en permanence aux portes de la scène, que ce soit dans les visions très larges des deux armées ennemies qui s'observent, s'interpellent (c'est l'imaginaire du grossissement, du multiple); ainsi dans ce récit de Curiaçe:

Déjà les deux armées
D'une égale chaleur au combat animées
Se menaçaient des yeux, et marchant fièrement
N'attendaient pour donner que le commandement
Quand notre dictateur devant les rangs s'avance...¹⁹;

¹⁷ *Oraison funèbre du Prince de Condé*, in Bossuet, *Oraisons funèbres*, éd. Truchet, Garnier, 1961, p. 384.

¹⁸ V, 1, vers 1569-1570, *op. cit.*, p. 767.

que ce soit aussi dans les visions anticipatrices de tel ou tel personnage qui, sur un mode virgilien, dit l'ampleur historique sacrée des événements; ainsi le vieil Horace:

Un, un jour viendra que par toute la terre
Rome se fera craindre à l'égal du tonnerre,
Et que, tout l'Univers tremblant dessous ses lois,
Ce grand nom deviendra l'ambition des rois.
Les dieux à notre Enée ont promis cette gloire.²⁰

Outre cette tonalité poétique générale de la pièce, l'épopée est présente à l'évidence dans le *furor epicus* du personnage principal, dans ce que Sabine appelle l'«illustre colère «de son mari Horace²¹ (v. 1335), qui de l'abnégation patriotique passe au paroxysme de violence face à Camille. La couleur épique du personnage est ainsi accusée tout au long de la pièce par le contraste qu'il entretient, sur des modes différents, avec Sabine sa femme, avec Curiace son beau-frère, avec sa sœur Camille (autant de personnages, à des titres divers, modérés dans leur patriotisme) le dernier acte, celui du procès d'Horace, venant humaniser ce que le héros peut avoir d'excessivement monolithique. Par le bras d'Horace, et au long de cette action toute poétisée par la légende, c'est bien l'histoire de Rome entière qui s'est jouée. Certes, à la date de 1640, dans l'esprit de Corneille, le geste du héros s'interprète en termes essentiellement politiques, patriotiques. Il est clair cependant que le spectateur d'*Horace*, tout au long de la tragédie, ressent le frisson de l'épopée, dans le merveilleux d'une providence à l'œuvre, qui baigne et déborde les actes du héros.

L'imaginaire épique, paradoxalement, me semble bien plus présent encore dans *Cinna*, en 1642, pièce moins légendaire pourtant et beaucoup plus proche de l'histoire qu'*Horace*. Même si la vérité historique y est sérieusement corrigée avec les personnages d'Emilie et de Cinna, dont les rôles sont gonflés par Corneille, nous savons que le dramaturge suit de près le récit de Sénèque dans le *De Clementia*. Tout se passe comme si, pour illustrer une transformation décisive et fondatrice dans l'organisation politique de Rome, le passage de l'aristocratie républicaine à l'Empire, Corneille avait choisi l'affrontement de deux personnages à la stature épique, l'un féminin, Emilie, l'autre masculin, Auguste, présentés l'un après l'autre et de façon approfondie pour le spectateur, jamais simultanément, si ce n'est dans la dernière scène de la tragédie où la soumission d'Emilie à Auguste revêt une évidente charge symbolique. Les deux personnages, dans leur affrontement, nourrissent plus d'une ressemblance de nature comme de

¹⁹ *Horace*, I, 3, vers 279-283.

²⁰ *Ibid.*, III, 6, vers 987-991, *op. cit.*, p. 876.

²¹ *Ibid.*, IV, 7, vers 1335, *op. cit.*, p. 888.

destinée personnelle: dilatation de la vie intérieure qui en fait, chez Emilie comme chez Auguste, une vaste scène dramatisée où se trouve convoquée l'histoire entière de Rome, où se donnent libre cours, sous le regard de la conscience, des passions vastes et nobles, à l'échelle de la Cité-Empire; en outre, ressemblance d'évolution personnelle qui les prédispose tous deux à une nouvelle naissance, celle de restaurateur (ou de restauratrice) de la liberté collective de Rome. Mais là où Emilie compte accomplir cette vocation par le meurtre d'Auguste, inspiré d'abord par la vengeance, et par le retour pur et simple au passé, à l'ancienne organisation aristocratique, Auguste lui vivra cette nouvelle naissance sous le coup d'une illumination, véritable «épiphanie» spirituelle aux conséquences politique immenses pour l'Empire et à terme, aux yeux de Corneille, pour la Chrétienté.

Écoutons d'abord Emilie:

Impétueux désirs d'une illustre vengeance
 Dont la mort de mon père a formé la naissance,
 Enfants impétueux de mon ressentiment
 Que ma douleur séduite embrasse aveuglément²²...

Je lis plus loin: «ardents transports», «sanglante image», «bouillant mouvement²³»... Le théâtre de la vie intérieure d'Emilie, offert dès la scène initiale, est tout empreint, au moins au début, de primitivisme épique: violence explosive de passions simples, douées d'une vie autonome et fantastique, largeur des notations de couleur (la «sanglante image» du père massacré par Auguste), amplification («Je crois pour une mort lui devoir mille morts²⁴»), tout tend ici à une certaine dépersonnalisation du sujet, au grossissement épique, au hiératisme, que vient nuancer momentanément l'amour pour Cinna. Emilie rejoint à nos yeux l'imaginaire de la «femme forte», si proche de l'épopée, ce type de femmes de haut rang empruntées à l'histoire ou à la fiction qui depuis l'antiquité biblique ou païenne se sont dévouées au risque de leur vie pour la liberté collective: Judith, Esther, Clelia, Porcia, dont on magnifiait l'héroïsme dans des recueils collectifs²⁵. Ame du complot contre Auguste, Emilie l'est par idéal, non sans une sensible enflure d'orgueil:

Joignons à la douceur de venger nos parents
 La gloire qu'on remporte à punir des tyrans,
 Et faisons publier par toute l'Italie:
 «La liberté de Rome est l'œuvre d'Emilie.»

²² *Cinna*, I, 1, vers 1-4, *op. cit.*, p. 913.

²³ *Ibid.*, vers 13, 15, 19.

²⁴ *Cinna*, I, 1, vers 16, *op. cit.*, p. 913.

²⁵ Voir sur ce point le beau livre d'Ian MacLean, *Woman Triumphant, Feminism in French Literature (1610-1652)*, Clarendon Press, Oxford, 1980. L'héroïsme féminin au XVII^e conserve des accents épiques.

Face à ce premier personnage, tout de force exemplaire, mais aussi de fureur («Une fureur si juste²⁶» dit-elle de sa passion), Auguste, qui apparaît au début de l'acte II, surprend le spectateur. Rarement Corneille a mieux ménagé l'art des préparations, dessinant au premier acte, par la bouche d'Emilie ou de Cinna, l'image d'un tyran rouge de sang, pour mieux surprendre le spectateur à l'acte suivant avec le portrait d'un souverain déchiré par le doute, le remords du sang versé, et tenté par l'abdication. L'épopée serait plutôt ici dans la majesté de la méditation, dans son ampleur historique et géographique:

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde²⁷ ...

Homme déchiré, Auguste demeure un souverain aux dimensions de l'univers... L'affrontement épique entre les deux personnages, qui sous-tend toute la tragédie, se déploie sous nos yeux par personnage interposé: c'est le rôle de Cinna, Cinna qui subit la fascination, on pourrait dire l'aimantation d'Auguste, Cinna qui ce faisant déclenche la fureur d'Emilie, et nous révèle s'il en était besoin la véritable nature de celle-ci, l'enracinement épique de ce personnage. L'aimantation en question commence sans doute dès l'acte II, en dépit des dénégations opposées à Maxime, lorsque Cinna, contre toute attente et en dépit d'intentions meurtrières affichées à l'acte précédent, dissuade l'empereur d'abdiquer²⁸. Elle se manifeste ouvertement à l'acte suivant devant Emilie scandalisée²⁹. Pareil revirement de Cinna, déchiré entre la parole donnée à la femme aimée et la fascination secrètement éprouvée pour le souverain, dit toute la force à distance d'Auguste, l'effet d'irradiation qu'il exerce sur le Romain le plus farouchement républicain pourtant, et qui prépare en secret la métamorphose fulgurante du même Auguste dans l'ultime scène. On peut dire de l'acte III de la tragédie, où Auguste est absent de la scène pourtant, qu'il est l'acte de son ombre portée, de son attraction grandissante et irrésistible sur Cinna. Pareille attitude avive plus encore la fureur d'Emilie. Balayant l'objection d'ingratitude envers Auguste que lui fait Cinna, elle répond:

La perfidie est noble envers la tyrannie,
Et quand on rompt le cours d'un sort si malheureux,
Les cœurs les plus ingrats sont les plus généreux.³⁰

²⁶ *Ibid.*, vers 17.

²⁷ *Ibid.*, II, 1, vers 357-358, *op. cit.*, p. 923.

²⁸ *Cinna*, II, 1

²⁹ *Ibid.*, III, 4.

³⁰ *Ibid.*, III, 4, vers 974-976, *op. cit.*, p. 942.

L'ingratitude envers le père adoptif transmuée en générosité au nom d'une passion aveugle: nous sommes bien près de nous trouver au-delà du bien et du mal, devant l'affirmation sauvage d'un «moi» qui en arrive à oublier la simple humanité. Dans cette ivresse de violence épique, on peut noter à ce moment de la pièce une parenté entre Emilie et Horace.

De son côté, l'autre personnage à dimension épique, Auguste, connaît bientôt à l'acte IV la nuit de la souffrance, de la déréliction, du désespoir: c'est l'épreuve de la trahison de Cinna, cette mort du héros qui précède sa renaissance glorieuse, en prépare mystérieusement les voies³¹. Cette trahison, nous le savons, est multipliée: après Cinna, c'est le tour d'Emilie, puis de Maxime³². On peut y voir, du point de vue du mythe héroïque et épique, l'équivalent du combat contre le monstre des légendes antiques ou médiévales. Auguste, une nouvelle fois, vit l'enfer proliférant de la conjuration:

Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile,
Une tête coupée en fait renaître mille³³.

Mais la Providence veille, avec la brusque épiphanie d'Auguste qui dilate de façon saisissante l'espace imaginaire des spectateurs:

Je suis maître de moi comme de l'univers,
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire!³⁴

Le crépuscule de la vie d'Auguste s'offre comme aube nouvelle pour l'humanité. Le pardon fondateur offert à Cinna avec une simplicité, une familiarité toute épiques («Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie³⁵») rejoint le sublime, tandis qu'un enchantement extatique gagne les premiers spectateurs de cette apothéose, et en premier lieu Emilie:

Prenant désormais cette haine en horreur,
L'ardeur de vous servir succède à sa fureur.³⁶

dit-elle significativement. La jubilation finale des personnages, à connotation religieuse, comporte dans son prophétisme des accents d'utopie, si l'utopie signifie le rêve réalisé d'un monde libéré à jamais du mal:

Jamais plus d'assassin ni de conspirateur,
Vous avez trouvé l'art d'être maître des cœurs.
Rome avec une joie et sensible et profonde
Se démet en vos mains de l'empire du monde.³⁷

³¹ *Cinna*, IV, 2.

³² *Ibid.*, V, 2.

³³ *Ibid.*, IV, 2, vers 1165-1166, *op. cit.*, p. 949.

³⁴ *Ibid.*, V, 3, vers 1696-1698, *op. cit.*, p. 966.

³⁵ *Ibid.*, vers 1701.

³⁶ *Ibid.*, vers 1727-1728.

Avec l'Empire grâce à la clémence enfin établi dans les esprits, un nouvel âge d'or approche. Auguste, au travers de ses souffrances et de son voyage intérieur apparaît comme un nouvel Enée, entraînant vers de plus larges horizons l'aspiration antique des Romains à la liberté, symbolisée par Emilie.

Je conclurai brièvement. J'ai conscience du caractère modeste des remarques qui précèdent. Elles appelleraient à l'évidence de tout autres développements, d'abord dans l'œuvre du dramaturge au-delà de *Cinna* (de *Pompée* à *Nicomède*, peut-être à *Attila*), dans les *Discours* de 1660 aussi, qui parlent naturellement peu d'épopée, si ce n'est en lui ouvrant la voie par la poétique de l'extraordinaire. Il conviendrait aussi d'évoquer la place fondamentale de l'admiration, source paradoxale de l'émotion tragique pour Corneille, à côté de la crainte et de la pitié, et qui montre clairement, dans cette dramaturgie, l'apparement de la tragédie avec «le long poème». M'en tenant au point de vue du spectateur, je n'ai pas non plus évoqué la question des sources littéraires de cette inspiration épique chez Corneille, ni le rôle de la *Pharsale* de Lucain (si différent de Virgile) déjà sensible dans *Cinna*, davantage encore dans *Pompée* en 1644, et qui a donné lieu à une étude récente de Jean-Claude Ternaux, consacrée en partie à notre dramaturge³⁸. Il n'est pas sûr cependant que les clés de cette inspiration soient à chercher dans les sources littéraires des tragédies. C'est bien davantage dans leur esprit, et dans la dramaturgie des pièces vues ou jouées par le jeune Corneille à Rouen, élève des Jésuites, qu'il faudrait chercher, dans la conception de la tragédie chrétienne qu'ils offraient aux jeunes gens: l'existence humaine comme une aventure éclairée par la grâce divine, où les épreuves inévitables sont vécues comme autant d'occasions d'exercer des vertus d'exception, dans un climat de merveilleux moral, d'admiration communicative, bien étranger à la conception antique de la fatalité tragique³⁹. Il me semble que les premières pièces de la grande période créatrice, à partir de 1636, et particulièrement les premières tragédies romaines, qui réinvestissent la charge épique immense de l'historiographie latine, illustrent les virtualités épiques de cette dramaturgie jésuite. En définitive, j'appliquerais volontiers à Corneille cette définition de l'épopée empruntée à un spécialiste moderne du genre, Daniel Madelénat: à la différence de la tragédie, qui est lumière suivie de ténèbres (en latin «post lucem tenebrae⁴⁰»), l'épopée, et la tragédie selon Corneille, c'est «post tenebras lux.»

Université de Nantes

³⁷ *Ibid.*, vers 1763-1766.

³⁸ Jean-Claude Ternaux, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation, création*. Honoré-Champion, 2000. Sur *Pompée*, voir les p. 372-411.

³⁹ Voir sur ce point l'article de Marc Fumaroli, «Corneille et la Société de Jésus», in *Héros et orateurs*, Droz, 1996, pp. 63-78.

⁴⁰ Voir Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 44.

QUAND FAIRE C'EST DIRE: SUR LE DISCOURS DE LA PASSION CORNÉLIENNE

LIVIA TITIENI

ABSTRACT. By reverting Austin's well-known formula, "when saying means doing", this research intends to exhibit Corneille's dramaturgy, honed by rhetoric, as pure word performance, whose primary purpose is not communicating ideas.

Corneille's "generic" audience, who shared all the conventions of this first half of the century in innocent consent, was looking for the perfection it aspired to in *salon* conversations. This involves pleasure through culture, whether the discourse is amorous, heroic or tragic, due to a code that Corneille exploits and enriches, turning the most natural feelings into the most culturally intellectualized words.

Nous avons pris comme point de départ de cet exposé une idée véhiculée dans les études critiques consacrées à Corneille, notamment que sa dramaturgie est essentiellement verbale, que tout s'y résout en échanges de paroles, qui sont à la fois le modèle et le reflet de la déontologie discursive de la société française de la première moitié du XVII^e siècle.

En affirmant "Quand faire c'est dire", nous avons voulu retourner, sans qu'elle perde néanmoins sa vérité, la formule d'Austin *Quand dire c'est faire*, pour illustrer dans deux types de discours cornéliens, le discours amoureux et le discours glorieux/héroïque cette parole exposante où "le verbe" semble n'être plus moyen, mais fin.

Loin de contester l'idée de performance de la parole, qui fait la force dramatique indéniable des répliques des personnages dans les tragédies de Corneille ou de Racine, nous croyons aussi (autre paradoxe de cette dramaturgie de l'exception dont nous a parlé Patrick Dandrey) à l'existence d'un acte de parole, pur spectacle de parole ayant une valeur *per se* et qui serait comme le revers du faire impliqué par la parole.

Pour les écrivains de ce siècle, pour Corneille en l'occurrence, l'idéal de la parole efficace renvoie à un art, la rhétorique. C'est une manière de vivre et de traiter les affaires humaines et divines, mais aussi un véritable défi verbal. Pascal Quignard, admirateur du Grand Siècle partage cette idée que l'expression de la pensée n'est pas la seule fin de l'énoncé lorsqu'il écrit dans un de ses *Petits traités*: "Dans un énoncé où la langue est travaillée, la fin n'est pas au premier chef la communication d'une pensée: mais faire taire qui écoute. Fasciner. Mettre à genoux. L'écrivain nourrit tout d'abord l'espérance que celui qui le lira touchera du doigt la beauté ou la fermeté de l'énonciation. [...] Les linguistes ont peu à

peu oublié que la rhétorique est un luxe dans lequel la parole baigne à quelque niveau que ce soit, ayant elle-même partie liée à ce luxe¹”.

Cet “art de dire le mot” relève chez Corneille autant d’une culture humaniste que d’une culture courtoise. Comme l’écrit Marc Fumaroli², après la découverte du “bel usage” (par la génération de 1630) Corneille et d’autres à sa suite se feront, à partir de 1640, l’année d’apparition de la pièce *Horace*, “les médiateurs entre l’humanisme des “sçavants” et le public du Louvre”.

Dans un livre au sous-titre éclairant *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Jacques Rancière³ considère à son tour que le système de la représentation du XVIIe siècle “tient moins à des règles formelles, qu’à un certain esprit, à une idée des rapports entre la parole et l’action”. Il distingue quatre principes de cette poétique de la représentation: “primat de la fiction, généricité de la représentation définie et hiérarchisée selon le sujet représenté, convenance des moyens de la représentation et idéal de la parole en acte⁴. La représentation d’actions (fictionnelle), tout en obéissant à un idéal de la “la parole efficace” n’en est pas moins une “mise en scène de l’acte de parole” qui fait tout le spécifique du théâtre dit classique. Jacques Rancière s’attarde sur cette idée, en faisant la distinction entre l’art de la littérature et celui de la représentation. Au XVIIe siècle la parole était à sa place sur la scène, il n’y avait pas, précise-t-il, “séparation du voir et du dire”⁵. Il s’agissait de plaire par des histoires et des discours, d’en tirer profit dans sa vie (enseigner des esprits, sauver des âmes, défendre des innocents, conseiller des rois, exhorter des peuples, haranguer des soldats) ou simplement d’apprendre à bien parler, d’exceller dans la conversation où se distinguent les gens d’esprit⁶. Aussi le public de 1640 accueille-t-il les pièces de Corneille par une sorte de “consentement

¹ *Petits Traités II*, Maeght Éditeur, Paris, Gallimard, 1990, p.39-40

² *L’âge de l’éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994 (2-e éd.), p. 617

³ Paris, Hachette Littératures, 1998.

⁴ *Ibid.*, p. 27

⁵ *Ibid.*, p.165 L’auteur place l’échec du projet mallarméen, pris entre le vieux paradigme de l’exposition théâtrale (page mimant la pensée ou performance théâtrale du Livre) et le nouveau paradigme musical justement dans une contradiction de la littérature. Précisons que jusqu’au XVIIe siècle on parlait de Belles Lettres (vues comme un savoir et non pas tellement comme un art) et non pas de littérature. Cette distinction nous vaut une intéressante réflexion sur l’avenir du théâtre qui serait à même d’expliquer la désaffection du public contemporain à l’égard des pièces de Corneille. “L’art de la littérature est celui qui fait voir sans faire voir, l’art “decevant” de la chambre ou l’on n’entre pas [...] . L’histoire à venir du théâtre est celle de cette singulière révélation : la parole n’est plus à sa place sur la scène théâtrale. Celle-ci est à la fois trop matérielle et pas assez matérielle: trop matérielle par cette puissance de la déception que l’art de la parole découvre désormais comme son privilège paradoxal ; pas assez pour toutes les incarnations par où le poème cherche à conjurer cette perte en se faisant langage du corps et des choses. La scène du théâtre désormais sera le lieu de ce désaccord. Il faudra pour en régler les protocoles un art nouveau qu’on appellera mise en scène”

⁶ cf. *Ibid.* , p. 26.

innocent". Tout ce qu'il entendait sur cette scène (une scène "réelle" pour eux) était en accord avec ce que ces gens cherchaient à dire et à faire, avec la perfection à laquelle ils aspiraient dans leur vie, dans leur langage. Il y avait pour tous unité d'intention, morale identique.

Cette régence de la lettre, cette pression du culturel sur le naturel (ils ne veulent pas de "réalisme" ni de couleur locale), Verba l'emportant sur Res, et cela jusqu'au XVIIIe siècle (Escarpit) mènent à une "idéalisations spirituelle" qui n'exclut pas, paradoxalement, un "matérialisme substantiel", les deux composantes concourant à définir la sagesse du personnage cornélien. (Patrick Dandrey)

Notre approche essaie de concilier une démarche stylisticienne avec une autre pragmatique, mais aussi spéculative pour tenter de trouver les raisons de telle ou telle option langagière dans le discours de la passion. Cela nous a amenée, en raison de la relativité des pratiques artistiques et des conduites esthétiques témoignant de l'historicité des arts, à cette brève réflexion sur le système de la représentation (de l'homme et de la réalité) au XVIIe siècle. D'ailleurs comme Gérard Genette l'affirme, "certaines oeuvres, officiellement consacrées, mais qui en fait nous sont devenues en grande partie étrangères, comme celle de Corneille, parleraient peut-être mieux dans ce langage de la distance et de l'étrangeté que dans celui de la fausse proximité qu'on persiste à leur imposer, souvent en pure perte"⁷.

Il ne saurait pourtant pas être question de reconstituer la perception "naïve" d'un lecteur/spectateur contemporain de l'auteur. L'approche du texte presque quatre siècles après est subrepticement traversée par les interprétations qui en ont été faites. La perte que risquerait d'enregistrer une interprétation actualisante peut trouver une compensation dans des parcours de jouissance autrement inédits. Pour un lecteur/spectateur moderne, il s'agirait plutôt de faciliter, voire de favoriser la lisibilité de ces pièces. Mais ne nous méprenons pas: est lisible (Barthes nous l'a dit) non pas ce qui est clair en soi, mais ce à quoi nos habitudes de lecture nous donnent accès. Or, nos habitudes de lecture ne sont pas celles des contemporains de Corneille. et cela y est pour quelque chose dans la désaffection de nos contemporains pour les tragédies cornéliennes. Le texte est une sorte de piège (Mainguenu ⁸) qui impose à son lecteur un ensemble de conventions qui le rendent lisible. C'est ici que doit justement intervenir une compétence pragmatique, appelons-la, en l'occurrence "compétence rhétorique" à la chasse de l'implicite des paroles du personnage: il s'agirait donc d'un certain savoir des conventions du genre théâtral, d'un certain savoir des moeurs du temps qui permettent

⁷ Gérard GENETTE, "Structuralisme et critique littéraire" in *Figures I*, Paris, Gallimard, Coll. Essais, 1963, p. 60

⁸ Dominique MAINGUENAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990

de saisir l'implicite, les sous-entendus, activité complexe de décodage qui sollicite le lecteur/spectateur pour établir une connivence valorisante avec lui.

Voici pour illustrer ce principe agissant de la poétique classique, le primat de *l'elocutio*, nous avertissant que la structure de la fiction/fable avec ses personnages et ses événements est celle d'un jeu de langage. Plaçons ici ces lignes prégnantes de Jacques Rancière dans le livre précédemment cité⁹: "Le personnage est une image verbale, une manière de parler; l'ordre des événements est le développement d'une énigme ou d'un calembour. Événements et groupes de personnages se développent dans des rapports de parallélisme et d'opposition qui sont ceux de la rime. La composition est un trope développé". Corneille qui avait un "public générique", celui des honnêtes gens dont la culture et le parler (ou le français) devaient prévaloir sur les usages ordinaires, pouvait donner libre cours à son "poème dramatique". Pour ce public, agir sur les autres (à la chaire, au barreau ou à la tribune) signifiait donner le spectacle même du sens, de la parole, par l'emploi judicieux de l'alexandrin bien maîtrisé, de toute une série de figures, (antithèses, alternances, répétitions, hyperboles, sentences, pointes) voué à découvrir "la scène même des mots". Nombreuses sont les études dont l'objet a été l'allégeance de l'œuvre de Corneille sur les rhétoriques d'alors. Mais, le discours de la passion (amoureuse avant tout) a été abordé d'habitude psychologiquement, et l'amoureux envisagé comme sujet en quelques sorte symptomal. Nous nous proposons de l'aborder dans son inactualité, au niveau de son expression langagière fortement stéréotypée et comme l'affirme Barthes "en proie à ses figures"¹⁰.

Se rapportant au discours amoureux, Barthes signale dans le chapitre *Inexprimable amour* "les leurres, les débats et les impasses auxquels donnent lieu le désir d'exprimer le sentiment amoureux dans une "création", (notamment d'écriture) et il n'hésite pas à puiser dans des textes littéraires des formes exemplaires pour ce type de discours. Corneille, il est vrai, n'y est pas présent, Racine, en revanche y figure à plus d'un titre, à côté de Goethe et de tant d'autres. On pourrait présumer de la raison de cette absence.

Mais déjà un paradoxe se fait jour, à savoir que ce qui est souvent dit par la société comme "naturel", impulsif, spontané est en réalité le plus souvent culturel, codé, très théâtralisé. Barthes mettait à l'origine de ces clichés le mythe socratique (aimer, écrit-il, "sert à engendrer une multitude de beaux et magnifiques discours") et le mythe romantique ("je produirai une oeuvre immortelle en écrivant ma passion")¹¹. Il en est de même de la représentation de la mort, occasion de faire de beaux discours, ce dont un Goethe se montrait encore scandalisé. Pareillement on peut affirmer que

⁹ *La Parole muette*, op. cit., p.150

¹⁰ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.7

¹¹ *Ibid.*p.113

dans le théâtre de Corneille il ne s'agit pas d'une méditation sur la mort, mais d'une amplification poétique.

Précisons d'emblée que nous n'envisageons pas tellement le terme de figure au sens strictement rhétorique, mais comme découpage verbal, mot ou syntagme récurrents, "matrices" disant l'affect, dont beaucoup ont été étudiées comme figures aussi.

Si aujourd'hui nous ressentons comme artificielles pas mal de figures rhétoriques, nous ne devons pas oublier que la rhétorique était vivante, qu'elle était paradoxalement un garant d'authenticité. Cette authenticité était le reflet même de l'existence de Corneille, le reflexe écrit de son engagement total dans le vécu, dans la pensée, dans la culture, dans la politique. Les logiciens du Port-Royal s'interrogeaient longuement sur le langage, sur l'efficacité du discours, sur la relation du logique et du rhétorique: celui-là fondé sur une ontologie (les conditions de l'énoncé vrai), celui-ci, apanage des sophistes et rhéteurs, appréhendant le langage comme discours producteur d'effets. Du temps de Corneille l'acteur tragique était conçu sur le modèle de l'orateur. D'autre part, pour la mentalité d'une époque ayant comme valeurs les principes d'harmonie et d'équilibre, de stabilité, de transcendance, la sensibilité est facteur perturbateur, élément du désordre, espace de l'irrationnel, contingence instable, incertaine. En homme de son temps, Corneille se devait d'écrire ceci dans une de ses premières prises de positions théoriques: "C'est un grand charme d'être insusceptible d'alarme, de n'espérer ni de craindre rien, d'être maître de ses pensées". Si dans les premières pièces le personnage cornélien est encore tiraillé par des tentations diverses, à partir du *Cid* il devient ce maître de ses pensées, il trouve son identité car il est ce qu'il veut être, il est parvenu à l'identité de l'être et du vouloir (cf. Georges Poulet aussi ¹²). Aussi à partir des tragédies politiques la sensibilité semble-t-elle être sublimée en concept quasi métaphysique. La "machine à penser" cornélienne met en marche des combinaisons "prosaïques", syntaxiques, caractérielles à même de purifier les sens, de les sublimer en sentiments, mus par des commandements éthiques contradictoires dont le corps devrait être pratiquement absent.

Une approche textuelle serait à même d'établir une sorte d'encyclopédie de la culture affective cornélienne, le sujet de la passion étant avant tout culturel et devant être pensé topologiquement. Barthes l'affirmait dans le livre ci-dessus mentionné:

"L'amoureux puise dans la réserve (le trésor?) des figures selon les besoins, les injonctions ou les plaisirs de son imaginaire" [celui-ci] ne sait pas qu'en bon sujet culturel il ne doit ni se répéter ni se contredire ni prendre le tout pour la

¹² Corneille, dans *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, Union générale d'éditions, 1949, p. 143 et suiv.

partie; il sait seulement que ce qui lui passe dans la tête à tel moment est marqué comme l'empreinte d'un code (autrefois c'eût été le code de l'amour courtois, ou la Carte du Tendre). Ce code, chacun peut le remplir de sa propre histoire; maigre ou pas il faut donc que la figure soit là, que la place (la case) soit réservée. C'est comme s'il y avait une Topique amoureuse, dont la figure fût un lieu (topos). Or le propre d'une Topique c'est d'être un peu vide: une Topique est par son statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective, parce que codée)"¹³.

En extrapolant, je dirais que de nos jours le discours amoureux est tenu en toute ignorance: il est perçu comme bien commun et on ignore qu'un Corneille, Racine, ou Goethe y sont pour quelque chose dans la stabilisation de telle ou telle formule/figure. Barthes opine que la figure dans ce cas-là est "cernée comme un signe et mémorable comme une image ou un conte. Elle est fondée si au moins quelqu'un peut dire: "Comme c'est vrai, ça! Je reconnais cette scène de langage"¹⁴. C'est ce qu'auraient dit les spectateurs de Corneille, qui n'étaient pas "ce rassemblement d'un certain nombre de jeunes gens et de jeunes femmes" (cf,Voltaire), c'étaient des gens qui venaient "s'instruire à parler", parce que la parole était leur affaire propre, soit qu'il s'agît de commander ou de convaincre, soit qu'il s'agît d'exhorter ou de délibérer, d'enseigner ou de plaire. Au XVIIe siècle bien que Corneille lui-même ait sacrifié un peu au sens commun, ce discours était tenu en toute innocence, le personnage amoureux, l'auteur et le public partageant les même convictions et conventions, d'où le plaisir éprouvé, condition essentielle de la représentation théâtrale. C'est cela le "public générique" dont parlait Voltaire, dont parle Jacques Rancière aussi. C'est ce que nous suggère encore Marc Fumaroli¹⁵ lorsque, parlant de la "mémoire réminiscence" dont les magistrats érudits soutenaient le jugement, voit en Corneille le créateur d'une sorte de "rhétorique de citations" personnelle, à l'oeuvre, selon nous, dans les types de discours qui nous préoccupent.

Le parcours des figures de la douleur, leur récurrence non seulement dans *Horace*, mais dans d'autres pièces aussi, est la preuve de ce que la douleur (souffrance d'amour, frustration, souffrance de la perte) est également un des mots les plus culturellement intellectuellement ("au lieu d'être banalement ressenti" cf. Barthes). Dans cet univers moral et nullement humoral qui est celui de Corneille, l'âme avait une sorte de corporalité, ou bien il y avait une sorte de corps intérieur sur lequel les paroles agissaient: ceci dit pour ne pas nous méprendre sur la teneur de certaines phrases de Camille ("Je verrai mon amant, mon plus unique bien") ou de Curiace, très loin de la sensualité qu'on serait tenté de leur attribuer. Voltaire ne fait que rappeler le

¹³ op. cit., p 8-9

¹⁴ Id. ibid. p.8

¹⁵ Op. cit., p.685

principe de la convenance lorsqu'il écrit, dans son *Commentaire sur Corneille* qu'"il ne sied point à une princesse de dire qu'elle est amoureuse et surtout de commencer une tragédie par des expressions qui ne conviennent qu'à une bergère naïve (...) un personnage doit faire connaître ses sentiments sans les exprimer grossièrement". Corneille savait le faire par la magie du verbe oratoire.

Camille, par exemple, varie euphémiquement le mot amour par des syntagmes tels: "espoir doux", "chastes feux", "amitié trop pure". En ouvrant la pièce *Horace* on a sous les yeux la réplique de Sabine:

"Approuvez ma faiblesse et souffrez ma douleur..."

Soupirs et larmes suivent de près:

"Le trouble de mon coeur ne peut rien sur mes larmes,
Et parmi les soupirs qu'il pousse vers les cieus,
Ma constance du moins règne sur mes yeux. (v 8-11)

Deux vers plus loin, les larmes reparaissent:

Commander à ses pleurs en cette extrémité.
C'est montrer pour le sexe assez de fermeté (v. 13 - 14)

Comme par un effet de ricochet, Curiace devant une Camille en larmes (à noter la répétition du verbe pleurer dans les deux hémistiches: "Vous en pleurez, Camille?/ Il faut bien que je pleure" v. 571) "chancelle" dans sa décision:

Que les pleurs d'une amante ont de *puissants discours*, (nous soulignons)
Et qu'un bel œil est fort avec un tel secours!
Que mon cœur s'attendrit à cette triste vue!
Ma constance contre elle à regret s'évertue.
N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs,
Et laissez-moi sauver ma vertu de vos pleurs. (v.577-583)

Pleurer fait partie de l'activité normale du corps amoureux. Le spectacle des larmes constitue un véritable répertoire dont l'emploi suffirait à faire renaître le structuralisme de ses cendres. Cet emploi est à base de reduplication et d'opposition binaire¹⁶. Toute la panoplie est là: en une progression quantitative

Combien contre le ciel il [Curiace] vomit des blasphèmes!
Et combien de ruisseaux coulèrent de mes yeux ! [Camille] v.181-182

et/ou qualitative marquant le trouble, l'ébranlement et jusqu'à l'offrande amoureuse, au "dernier soupir":

Je ne veux que la voir, soupirer et mourir.

¹⁶ Le binarisme fonctionne à tous les niveaux; hymen/guerre; amour/funestes projets; ma chaîne/ma victoire

Il y a des “larmes d'allégresse” aussi:

“Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
Ton front victorieux de larmes d'allégresse (v.1148-1149),

des larmes de consolation: (Sabine à Camille):

Mêle tes pleurs aux miens (v.1377)

S'adressant à Camille:

Vous poussez des soupirs; vos visages pâlisent (v. 665),

Sabine récidive:

Allons ma sœur, allons, ne perdons plus de larmes:
Contre tant de vertus ce sont de faibles armes.(v. 691-692)

Le vieil Horace ne s'en prive pas non plus:

Pour vous encourager *ma voix manque de termes*; (nous soulignons)
Mon cœur ne forme plus de pensées assez fermes; (v. 708-711)
Moi-même en cet adieu j'ai des larmes aux yeux

La récurrence des mots (noms ou verbes), avec variations sémantiques comme on le verra ci-dessous aussi, le fait que les deux syntagmes que nous avons soulignés, dans lesquels les pleurs sont l'équivalent, voire l'alternative du mot (discours ou voix) et non pas du geste (les personnages parlent de leurs larmes/pleurs, se plaisent à les moduler) nous autorisent à les considérer plutôt “culturels” qu'instinctifs, s'inscrivant dans le code de théâtralité de la tragédie classique. Car si on y pleure beaucoup, on le fait, ne l'oublions pas, au théâtre, et les larmes ici sont des expressions non des signes, elles sont artificielles, des airs d'opéra. Ducrot¹⁷ évoque “la grande comédie de la parole” lorsqu'il affirme que la langue même constitue un genre théâtral particulier offrant au sujet parlant un certain nombre d'emplois institutionnels stéréotypés. La langue elle-même comporte tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir lui-même ou imposer au destinataire. Le fait que la pragmatique pense souvent le langage à travers le modèle de l'énonciation théâtrale peut nous instruire sur la contamination du naturel et du théâtral où la tragédie (cornélienne aussi) pourrait avoir joué son rôle.

Revenant aux connotations annoncées ci-dessus, nous avons remarqué qu'il s'agissait souvent de l'opposition vie/mort, mais élargie au paradigme d'Eros et de Tanathos, du bonheur et du malheur, de la gloire et de l'ignominie. Maurice Delcroix¹⁸ renvoie au répertoire de la mort-spectacle

¹⁷ Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984

¹⁸ *La représentation de la mort dans le théâtre de Corneille*, dans Actes du colloque de Rouen, Paris, PUF, 1985, p 653

dressé par Jacques Truchet, tout en signalant le tribut de Corneille non seulement à la rhétorique, in extrémis à la préciosité, mais aussi à un fonds commun qu'il a contribué, croyons-nous, à élargir ou à enrichir. Le chagrin d'amour, le chagrin de la perte alimentent comme on vient de le voir le paradigme *Eros/Thanatos*. A la limite le discours de la mort "se passe plus facilement de la mort que du discours" (Delcroix). Utilisée à la scène, même la mort doit plaire. Le binarisme fonctionne aussi à distance pour renforcer tantôt l'effet d'emphase tantôt celui du dépouillement.

En contrepartie de l'amour il y a l'alternative: la haine, Sabine:

Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus, et ma haine aux vainqueurs.(v.94-95),

ou la souffrance: Camille s'adressant à Sabine:

Croit-elle ma douleur moins vive que la sienne,
Et que plus insensible à de plus grands malheurs,
A mes tristes discours je mêle moins de pleurs? (v.135-137), repris plus loin:
Et cet objet d'amour devenir, pour ma peine,
Digne de mes soupirs ou digne de ma haine. (v. 142-144)

Curiace renchérit à son tour:

D'Albe avec mon amour j'accordai la querelle:
Je soupirais pour vous en combattant pour elle;
Et s'il fallait encor que l'on en vint aux coups,
Je combattrais pour elle en soupirant pour vous. (v.267-269).

L'amour et son revers la haine, l'estime toujours digne comme le revers la pitié toujours indigne s'inscrivent dans des paradigmes de prédilection Horace (à Sabine):

Et ne m'accable point d'une indigne pitié . (v 1350)

On se souvient de Rodrigue:

D'une indigne pitié ton audace est suivie. (v. 436)

Dans le discours héroïque les larmes font antithèse avec vertu ou gloire. Curiace:

N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs
Et laissez-moi sauver ma vertu de vos pleurs; (v.581-582)

La surenchère est jeu verbal: Horace s'en sert lui aussi:

Quoi! vous me pleureriez mourant pour mon pays
Pour un cœur généreux ce trépas a des charmes;
La gloire qui le suit ne souffre point de larmes. (v.398-400)

Même Le vieil Horace, tantôt les tolère (avant de connaître la victoire de ses fils), tantôt les blâme, quand les larmes coulent chez Sabine pour ses frères, les Curiace:

Tous trois désavouèrent la douleur qui te touche
Les larmes de tes yeux, les soupirs de ta bouche v.1642-1644

ou chez Camille (pleurant Curiace):

Ma fille, il n'est plus temps de répandre des pleurs;
Il sied mal d'en verser où l'on voit tant d'honneurs:
On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques. (v. 172-176)

et chez Valère quand elles coulent pour le fratricide d'Horace:

Tu peux pleurer, Valère, et même aux yeux d'Horace; (v. 1675)

et plus loin:

Albe ne pourra pas souffrir un tel spectacle,
Et Rome par ses pleurs y mettra trop d'obstacle."

Les autres pièces abondent aussi. Je prends au hasard ces vers dans *L'illusion comique*:

Apaisez vos soupirs et tarissez vos larmes
Contre ma volonté ce sont de faibles armes;
Mon cœur quoique sensible à toutes vos douleurs,
Ecoute la raison et néglige vos peurs. (v. 625-629)

Au théâtre, les scènes sont censées supposer une intrication étroite du verbal et du gestuel. Or, considérant les récurrences ci-dessus on aurait du mal à croire que les personnages/acteurs se livreraient à mimer les pleurs chaque fois qu'ils convoquent/évoquent/énoncent les larmes. On assiste à une sorte d'intextuation du corps, à un recul du visuel/gestuel qui provoque l'exercice du verbe. Dans tous les cas le but est de plaire moins en montrant qu'en parlant, il s'agit de faire de la joie ou de la souffrance un beau récit, une belle histoire que l'on peut répéter dans d'autres contextes. L'amoureux en proie à ses figures "se démène dans ce sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète, il se dépense comme l'orateur"¹⁹, c'est, comme le dit Barthes, l'amoureux au travail.

C'est ainsi qu'il parle du "démon du langage" qui possède l'amoureux. Présent dans toutes les pièces cornéliennes, son langage semble être entraîné vers le mal qu'il peut se faire à lui-même aussi, il semble être poussé à se blesser lui-même et à s'expulser – selon un mot de Goethe - du paradis que, dans d'autres moments, la relation amoureuse constitue pour lui. Cherchant à se faire mal, il suscite des images d'abandon, d'humiliation qui

¹⁹ Barthes, op. cit., p. 8

peuvent blesser, blessure entretenue, alimentée par d'autres images jusqu'à ce qu'une autre blessure vienne faire diversion.

Toutes les répliques de Camille, de Curiace en sont la preuve.

L'idée de suicide est aussi une phrase, sans aucune "réalité", car nul personnage n'en prévoit le décor ou les "conséquences triviales de la mort". C'est "la mort libérée de la mort"²⁰. C'est une idée/solution qui sauve, dit Barthes, car on peut la parler. En lisant *Les souffrances du Jeune Werther* de Goethe, Gide se montre irrité de ce que le personnage n'en finit pas de mourir: "A quatre ou cinq reprises, ce que l'on espérait son dernier soupir est suivi d'un autre plus ultime encore"²¹. Or, on sait que les *realia* macabres étaient refusées par le raffinement du goût classique. Le principe de convenance fonctionne ici de manière exemplaire, reposant sur l'harmonie entre trois personnages: l'auteur, le personnage représenté et le spectateur. Voltaire estimait à juste titre que le public de Corneille ce n'étaient pas des spectateurs venus regarder, mais venus s'instruire à parler, trouver là des modèles de parler, d'agir en parlant, parce que pour la plupart, c'étaient des magistrats des généraux ou des prédicateurs. Et le plaisir éprouvé était la preuve que le principe fonctionnait.

En matière d'amour ce plaisir par la culture, par l'artifice porte un nom que le XVIIe siècle aurait abhorré: séduction. Considérée une stratégie du diable, une sorte de tabou pour la morale, elle ressource les paroles d'une Chimène, d'une Camille, d'une Pauline. En tant qu'artifice du monde, c'est la préoccupation des sphères aristocratiques et c'est proprement l'attribut de la féminité, combattu et rejeté comme détournement artificiel de la vérité de la femme. Mais c'est aussi la puissance du féminin. Il n'est pas lieu de débattre ici de la place de la séduction chez les personnages féminins cornéliens. Signalons pourtant, d'après Baudrillard, que la séduction n'est pas non plus "de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice, [...] qui veille à détruire l'ordre de Dieu. [...] Pour toutes les othodoxies elle continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire qui détournerait de toutes les vérités. [...] Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes, sans trace de sens"²².

Horace le vertueux est près de succomber aux paroles de son épouse, à la menace de son suicide devant le dilemme insoluble pour elle. Jamais Horace ne s'est montré si conciliant parce que menacé dans sa décision:

"Que t'ai-je fait Sabine, et quelle est mon offense
 Qui t'oblige à chercher une telle vengeance?
 Que t'a fait mon honneur et par quel droit viens-tu
 Avec toute ta force attaquer ma vertu? (v. 667-670 et 678-680)

²⁰ Ibid., p. 17

²¹ cité par Barthes, *Ibid.*p.260.

²² Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Denoël, Éd. Gallée, 1979, p. 10

Or quelle est cette force féminine, sinon une séduction “bien parlée” que Sabine possède et qui “amollit” son époux, au point qu’elle se voit obligée d’y mettre fin (en dévoilant son “artifice”) par cette réplique cassante:

Va cesse de me craindre. On vient à ton secours. (v. 678)

Toute la IV^e scène, du IV^e acte constituée par le monologue de Camille pourrait se résumer à ces deux vers: “Se plaindre est une honte et soupirer un crime” lorsque “la brutalité fait la haute vertu”. S’en rendant compte, Camille s’y résigne en toute lucidité, non sans “discourir” sur la tactique à aborder, par laquelle, défiant son frère, elle prépare en fait sa propre mort.

Ajoutons dans cet ordre d’idée ce lieu commun des études cornéliennes et non seulement, notamment qu’en son temps cœur et courage étant un même mot comme d’ailleurs dans toute l’époque Louis XIII on peut sans doute considérer (cf l’amour volontaire – l’expression est d’Octave Nadal) le discours de la passion se manifestant dans les deux champs sémantiques.

Autant le mot larme réitère les aléas du discours amoureux, autant le mot vertu hante le discours héroïque. Les emplois abondants du mot, notamment dans *Horace* sont significatifs. Au mot vertu il faut bien se garder de donner une résonance chrétienne. Il est la transcription de “virtu” italien, spécialement machiavélien. La vertu est synonyme d’énergie, d’esprit d’entreprise²³. La tirade classique est un bon exemple du modèle héroïque. En parlant pour le public, les personnages masculins surtout lui offrent des morceaux bien ciselés. Lorsque Horace veut agir en guerrier il parle et tente d’enserrer Curiace dans les rets de son discours. La spécularité de son discours est revendiquée d’entrée: le dialogue sera un “duo” de théâtre. En polissant ses dialogues, en les agençant subtilement alors même que la catastrophe est imminente, la pièce montre par son dire que le rituel de l’échange verbal porté à sa perfection constitue en lui-même un rejet de la barbarie qui menace les deux maisons. C’est que cette espèce d’humanisme est foncièrement dialogique. Mainguenu l’affirmait en parlant du dialogue Hector-Ulysse dans *La Guerre de Troie n’aura pas lieu*. Cela ne signifie pas moins qu’Horace abandonne son projet de maîtrise sur Curiace. Tout un travail de négociation a lieu hic et nunc, car chacun sait, pour reprendre un terme philosophique qu’il n’y a de sujet que reconnu par un autre sujet. Ainsi Curiace se dévalorise-t-il pour valoriser Horace mais aussi pour être en retour valorisé par lui. Il y a un véritable jeu de retournements perpétuels de paroles qui font toute la subtilité de ces dialogues. Les rôles sont permutables, comme souvent chez Corneille: voir Rodrigue devant Chimène, (“Je fais ce que je dois

²³ cf. Georges Couton, “L’Image du prince chez Corneille”, dans *L’Image du Souverain dans les lettres françaises. Des guerres de religion à la révocation de l’Édit de Nantes. Actes et Colloques nr. 24. Colloque de Strasbourg 25-27 mai 1983 sous le patronnage de la Société d’étude du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1985, p.279.

/Je le ferais encore si j'avais à le faire"), Horace devant Curiace ou Sabine devant Horace, Polyeucte devant Pauline, Polyeucte devant Sévère... Le personnage est pris dans la nécessité de se dévaloriser et de se valoriser à la fois, les mêmes paroles jouant simultanément dans les deux sens. Chacun des personnages montre au public ce qu'il convient de dire ou de ne pas dire. Il en est de même de la tirade du roi Tulle. Mon collègue Antoine Soare avait tout à fait raison de dire que l'absolution du héros criminel est dans *Horace* "expliqué, justifiée, raisonnée". Pour sauver le héros, déchu par le fratricide, pour le proposer à "l'admiration" ou au moins à l'acceptation du public, Corneille tourne et retourne diplomatiquement, rhétoriquement les mots, pour citer notre collègue, "la tirade tourne à l'hymne".

Je finirai par une remarque sur l'acception que l'on donne à la figure dans les traités, quand on la rapporte à ce que l'on prend pour la manifestation du naturel. Lorsque Fontanier dans le *Commentaire raisonné* accompagnant le traité de Du Marsais (*Des Tropes*), dit d'Euriphile, dans *L'Iphigénie* qu'elle "eût pu dire en deux mots ce qu'elle développe en six vers", il y voit une figure par rapport à la manière simple de parler. C'est qu'il y saisit dans l'opposition naturel-figuré une figure de parole mais aussi de pensée, comme si la concision était la manifestation du naturel.

Mais dans le cas de "Qu'il mourût" fameuse réplique du vieil Horace (à la question: "Que voulez-vous qu'il fit contre trois?"), c'est presque l'inverse, et pourtant c'est toujours au nom de la logique qu'on la considère comme figure. Fontanier ne comprend pas que la séquence est une réplique de théâtre qui doit plaire et qu'à cette fin les moyens ressortissent au génie du "poète dramatique", en l'occurrence Racine ou Corneille.

Université Babeş-Bolyai

POLYEUCTE, L'EXPRESSION D'UNE CRISE

RODICA GABRIELA CHIRA

ABSTRACT. *Polyeucte* Corneille's sacred, providential tragedy, written under the influence of the years 1634-1648, is one of the expressions of a crisis of confidence in the French political order. Trying to create a balance between the hero and the State, the author will modify, through its main character, the tragic stake – pity and terror will be replaced by the will to please, move and instruct, leading to a realistic tragedy, a political and Christian one, with the center of interest on the Grace drama. The efficacious grace places the hero on an ascending scale. Polyeucte devotes his energies to saving the temporal world and discovers God's path in history. His sacrifice contributes to the progress of humanity.

Dans l'intervalle 1634-1638, cette dernière année marquant le début de la Fronde, la France parcourt une époque militante qui essaye de se discipliner dans sa voie vers l'idéal par des confrontations de toutes sortes. Ces confrontations structurent la société et la mentalité centrées sur le rapport du héros (incarnation de la valeur et de l'aspiration au bonheur) et de l'État (incarnation d'un pouvoir tyrannique pour les uns, de la justice de l'intérêt public et de la sauvegarde nationale pour les autres). Nous rencontrons ainsi, chez les auteurs de tragédies héroïques, des formules frappantes du genre «raison d'État», «intérêt d'État», «nécessité», «bonheur».

Ces demandes ne seront pas étrangères à Corneille, fils de son époque, mais l'on peut remarquer dans sa création, surtout dans les années 1636-1643 (l'année 1643 étant considérée le sommet de sa carrière), une tendance accentuée vers l'indépendance, ce qui le place d'une certaine manière au-dessus des événements même si, par sa sensibilité et son vécu il est «dedans». En citant Jean Rohou avec son *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, nous disons que la supériorité de l'auteur mis en discussion est la «résultante d'une conjonction entre ses capacités, son statut socioculturel, les forces et les aspirations d'une époque et les possibilités d'un genre»¹. Conjonction favorisée par un esprit qui ne cesse pas la réflexion sur l'actualité pour proposer des solutions politiques et théâtrales originales partant, le plus souvent, de sources obscures qui laissent une marge de liberté. Corneille reste pourtant jusqu'au bout adepte de la monarchie, subordonnant, dans l'esprit des stoïciens, son énergie passionnelle à la discipline rationnelle.

¹ Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, coll. «Histoire de la littérature française», Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 88.

Chacune de ses tragédies héroïques, en fonction de la période dans laquelle elles ont été créées, reflètent un certain état de fait. *Le Cid* (1636, une tragi-comédie en fait) est l'expression d'une réaction de salut public suite à l'invasion des Pays-Bas par l'armée espagnole parvenue à quarante kilomètres du Paris en alerte. *Horace* (1639, tragédie) marque le triomphe de l'absolutisme, du rationalisme, du moralisme qui imposaient une sérieuse discipline. *Cinna* (1641, tragédie) a pour point de départ les conspirations, les complots contre le pouvoir tyrannique de Richelieu et le problème de la clémence. Avec *Polyeucte* (décembre 1642 ou janvier 1643 ou octobre 1643), tragédie sur laquelle nous allons insister dans ce qui suit, le centre d'intérêt change. Si jusque là les héros auront dédié leur vie au Prince, au Public, à l'État, Polyeucte, lui, sera un héros de la religion, ce qui nous fait passer ainsi de la tragédie héroïque à la tragédie sacrée.

Le renouveau de la croyance chrétienne met au premier plan l'admiration et la joie de voir les bons récompensés et les méchants punis par la Providence. La place de plus en plus importante occupée par la rhétorique va modifier l'enjeu tragique: la terreur et la pitié seront remplacées par le désir de plaire, d'émouvoir et d'instruire, ce qui conduit vers une tragédie plus réaliste, politique et chrétienne, telle qu'elle apparaît sous Louis XIII². Le concept de tragédie providentielle était pour Corneille en harmonie avec le climat politique et culturel de la France de Louis XIII et Richelieu.

Si entre 1619 et 1621 les problèmes politiques et sociaux étaient centrés sur la guerre entre les catholiques et les protestants finalisée en 1629 par le siège du port de La Rochelle où ces derniers dominaient, les problèmes religieux sont mis, du point de vue politique, en second plan. Mais, au moment où le reflux antihumaniste se produit et les premiers solitaires se retirent à Port-Royal (centre du jansénisme), certains auteurs, parmi lesquels Corneille, opposent à la situation politique désespérante une solution transcendante, les victimes de ce monde y trouvant leur revanche. Par conséquent, *Polyeucte* correspond à une «crise de confiance dans l'ordre politique». L'héroïsme militant peut être dangereux, le renoncement à la violence pour une sorte de retour vers le ciel accompagné de confession et repentir, voilà la solution du moment. Dans *Polyeucte*, le pouvoir est représenté par Decius, un empereur «assoiffé de sang» et par Félix, un gouverneur mesquin et machiavélique. Par conséquent, la seule carrière héroïque qui s'offre au personnage principal est la fuite de ce monde, fuite apparente et dont les conséquences sont la mise en accord des raisons d'État avec la religion, avec la croyance chrétienne.

² Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, HICL, 1990, cité par Livia Titieni in *Le classicisme français, mythe ou réalité* (Cluj-napoca, Editura Dacia, 1997), au chapitre réservé au théâtre classique, en parlant de Pierre Corneille et de la naissance de la tragédie classique, p. 120.

Comme nous l'avons déjà dit, Corneille s'inspire de l'histoire d'une France agitée, contemporaine à l'auteur. L'auteur et son public connaissent les mêmes événements que le premier a le talent de mettre en scène. Les complots des Grands pour le pouvoir, violemment contrecarrés par Richelieu, ainsi que la situation générale du pays fait que sa mort, survenue le 4 décembre 1642, soit reçue avec une sorte de soulagement dans presque tous les milieux. Le premier ministre ne s'était occupé des problèmes économiques que dans la mesure où le pouvoir du roi dépendait de la richesse du royaume, les Français étant obligés de supporter sans ménagements les dépenses de guerre. La mort de Louis XIII survient, elle aussi, un peu plus tard, le 14 mai 1643, après que le Conseil de régence, qui assiste Anne d'Autriche, eut organisé l'avènement de Louis XIV, âgé de cinq ans. Par décision du Parlement, Anne d'Autriche renonce le 18 mai au Conseil et abandonne ses pouvoirs aux mains de Mazarin, qui a un énorme ascendant sur elle. Par sa politique semblable à celle de Richelieu, le nouveau premier ministre parviendra à créer le mécontentement général³. Ce qui va expliquer dans une large mesure le désir de centralisation de Louis XIV et l'institution de la monarchie absolue, le roi étant considéré l'envoyé de Dieu.

Nous insistions plus haut sur le fait que la seule issue du héros était la religion. Le désir de porter l'humain vers l'absolu existe chez tous les héros de Corneille, et nous le rencontrons évidemment chez Polyeucte. Mais l'idée d'héroïsme n'est guère compatible avec le christianisme. Entre le christianisme et le stoïcisme, deux constantes de la première moitié du siècle, le rapport consiste en cela que tous les deux ont une attitude d'acceptation face aux vicissitudes de la vie, de résignation face à l'ordre du monde, de soumission totale à Dieu et à sa volonté. Polyeucte utilisera par conséquent son orgueil d'une manière chrétienne par l'intermédiaire de la notion de gloire.

Les valeurs héroïques soutenues par Corneille étaient pratiquement sanctionnées par la morale chrétienne. D'autre part, dans ses *Discours*, Guez de Balzac trouve que la morale de la gloire s'inscrit parmi les valeurs reconnues par l'Église, le christianisme du XVII^e siècle ayant une valence sociale qui voulait concilier l'homme avec Dieu, nous dit Livia Titieni dans son livre, en citant André Stegman et Jacques Maurens⁴. Les néo-stoïciens, au contraire, ne sont pas intéressés par la reconnaissance de leur valeur sur cette terre, la vision providentielle de l'histoire demandant un accord entre la volonté céleste et l'action du héros. *Polyeucte* s'inspire de l'histoire

³ Jean Carpentier, François Lebrun – coordonnateurs et E. Carpentier, J.-M. Mayeur, A. Tranoy – collaborateurs, *L'Histoire de France, Istorica Frantei*, préfacée par Jacques Le Goff, traduction Aurelia Stoica, pp. 199-200.

⁴ Cf. Livia Titieni, *op.cit.*, en paraphrasant A. Stegman avec *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*. Tome I^{er}, Paris, A. Colin, 1968, et J. Maurens avec *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Colin, 1966, pp. 130-131.

romaine et Rome représente l'histoire universelle dirigée par la Providence. La raison humaine y a une place réduite.

Il y avait probablement à l'époque une morale chrétienne qui situait le bien public au-delà de tout autre désir ou droit. Le Dieu des Jésuites n'est pas une force cosmique abstraite ou une volonté arbitraire capable d'écraser l'homme, mais une Providence qui gouverne l'Histoire faisant du héros cornélien son instrument le plus adéquat⁵. Les théologiens ont créé deux conceptions différentes du christianisme: l'une, traditionnelle, pour laquelle la règle des mœurs était immuable, universelle, identique pour tous, et l'autre, un catholicisme moderne, d'origine étrangère, venu de Rome ou Madrid, adapté à son temps et aux circonstances. Anne d'Autriche, espagnole et croyante fidèle, était entièrement dévouée au parti religieux, le nonce papal intervenant même dans les détails des affaires de la France, l'évêché étant en grande mesure asservi⁶. D'ailleurs, en 1643, la tragédie sera dédiée à la «Reine Régente» Anne d'Autriche, veuve de Louis XIII, très pieuse, devenue plus tard protectrice des bigots.

Nous pouvons nous demander quels sont les sentiments religieux de Corneille. Antoine Adam affirme que l'on ne sait rien à ce sujet pour la période de ses premières pièces de théâtre, sinon qu'il a traduit l'*Imitation*, et qu'à l'époque il y avait un mouvement de renaissance religieuse porté par des courants très divers: la Compagnie de Jésus, les Oratoriens, le jansénisme naissant. Corneille, resté fidèle aux Jésuites dans la controverse de la grâce, prendra plus tard position pour la liberté humaine. Antoine Adam nous dit qu'entre 1630 et 1640, Corneille fréquente, à côté de Camus, des milieux religieux comme celui de l'Hôtel de Liancourt, devenu un haut lieu de dévotion. En fait, le maréchal de Schomberg, beau-frère de Liancourt, sera celui qui s'offrira à présenter au roi la tragédie de Corneille.

Polyeucte n'est pas la seule tragédie religieuse; à l'époque c'était une véritable mode⁷. Par conséquent, on ne sait pas si la pièce a été conçue pour faire plaisir à Richelieu ou parce qu'il s'agissait de cette renaissance du théâtre religieux censé provoquer l'envie de la Grèce ancienne face à la France⁸.

Le centre d'intérêt de la tragédie est constitué par le drame de la Grâce à une époque où ce problème tendait à passionner les esprits. Il ne s'agit pas là d'une manifestation janséniste, la définition que Néarque donne dans la première scène du premier acte est orthodoxe, plutôt dans l'esprit du néo-stoïcisme:

⁵ *Ibid.*, p. 132 pour cette dernière phrase.

⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷ Cf. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Préface de Jean Mesnard. Tome I, «L'époque d'Henri IV et de Louis XIII», Paris, Albin Michel, 1997, pp. 536, 537, 543.

⁸ Cf. Jacques Maurens qui, dans l'introduction du deuxième volume comprenant la création dramatique de Corneille (*Théâtre*, II, Garnier-Flammarion, 1980), cite Du Ryer avec la préface à *Saül*.

Il est toujours tout juste et tout bon; mais sa grâce
 Ne descend pas toujours avec même efficace;
 Après certains moments que perdent nos longueurs,
 Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs: [...]
 Négliger, pour lui plaire, et femme, et biens, et rang
 Exposer pour sa gloire et verser tout son sang.
 (Acte I, sc. I)⁹

Romul Munteanu précise entre autres que nous avons affaire à «un certain type de surévaluation du héros cornélien, par la grâce efficace que Pascal voit d'une manière différente [...]. Si les Jansénistes ont privé l'individu (héros, martyr) de toute volonté propre dans l'accomplissement d'un acte, les Jésuites ne lui ont pas arraché ce privilège. Polyeucte nous semble ainsi un martyr né de la morale jésuite. Sur lui, la grâce a une efficacité évidente et contaminatrice»¹⁰. La sanction de son acte par la mort se convertit dans un modèle qui représente une modalité d'assumer l'existence. Pauline et Félix adoptent ce modèle et Sévère ne le remplace pas, proposant à Decius la tolérance devant ceux qui apportaient au monde une nouvelle morale et une nouvelle civilisation.

Le comportement et les sentiments humains sont hiérarchisés par l'auteur sur une échelle ascendante, ce qui permet de situer l'État au-dessus de l'individu et de l'absolu (les dieux, les divinités chrétiennes), au-dessus de tous. Ainsi, pour Stratonice, représentante de l'opinion généralement acceptée, Polyeucte est l'ennemi de l'État:

Ce n'est plus cet époux si charmant à vos yeux;
 C'est l'ennemi commun de l'État et des dieux,
 Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide,
 Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide,
 Une peste exécration à tous les gens de bien,
 Un sacrilège impie: en un mot, un chrétien.
 (Acte III, sc. II)

Pour Félix, *Quand le crime de l'Etat se mêle au sacrilège / Le sang ni l'amitié n'ont plus de privilège. [...] J'ai les dieux et Décie ensemble à redouter. Les choses se répètent dans la scène V: J'ai la gloire des dieux ensemble à conserver: / Je redoute leur foudre et celui de Décie; / Il y va de ma charge, il y va de ma vie.*

Ceci ne veut pas dire que cette modalité de hiérarchisation peut toujours fonctionner de la même manière. L'individu peut entrer en conflit

⁹ L'édition d'où nous avons extrait les citations de *Polyeucte* est celle des «Classiques Larousse»: Corneille, *Polyeucte* tragédie, Paris, Librairie Larousse, 1933.

¹⁰ Dans son «Studiu introductiv» à *Teatru* de Corneille, în românește de Aurel Covaci, cronologie și note de Vasile Covaci, București, Editura Univers, 1983, p. XLVIII.

avec l'ordre établi, l'ordre divin peut être transgressé par le roi, les dieux peuvent décider du destin des humains. Polyeucte, cité par Stratonice, soutient que seul le Dieu unique peut donner à Decius la victoire ou la chute:

De la terre et du ciel est l'absolu monarque,
Seul être indépendant, seul maître du destin,
Seul principe éternel et souveraine fin.
C'est ce Dieu des chrétiens qu'il faut qu'on remercie
Des victoires qu'il donne à l'empereur Décie;
Lui seul tient en sa main le succès des combats;
Il le peut élever, il le peut mettre à bas.

(Acte III, sc. II)

Il s'agit chez Corneille d'un christianisme rationaliste qui se fie à la liberté de l'individu et s'adresse à l'intelligence. Polyeucte est ainsi convaincu qu'il répond aux demandes venant du Haut. Nous ne trouvons ni dans les stances ni dans les dialogues des références à une modalité de connaissance étrangère et supérieure à la connaissance normale. Devant Dieu, Polyeucte reste debout, ayant la certitude d'une hiérarchie naturelle des devoirs:

Je dois ma vie au peuple, au prince, à sa couronne;
Mais je la dois bien plus au Dieu qui me la donne:
Si mourir pour son prince est un illustre sort,
Quand on meurt pour son Dieu, quelle sera la mort!

(Acte IV, sc. III)

Qui plus est, dans l'acte V, scène III, il reconnaît son acte sans hésiter: *Je le ferais encor, si j'avais à le faire, / Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère, / Même aux yeux du sénat, aux yeux de l'empereur.*

Dans l'opinion de Jacques Maurens¹¹, le choix de Polyeucte ne provoque aucun schisme intérieur. Être au service de Dieu inclut le civisme, la croyance est en accord avec l'honneur du moment où son geste trouve sa justification dans la révolte généreuse contre la persécution des innocents. Selon Charles Péguy, à la différence des bigots qui croient avoir pénétré dans l'éternité, Polyeucte consacre ses énergies au salut du monde temporel et découvre la voie de Dieu dans l'histoire. Son martyre a une signification politique majeure, il constitue l'occasion où le triomphe proche du christianisme et le prix du progrès de l'humanité. Son illumination divine est présente aussi au moment où Polyeucte détruit les idoles du temple, même si quelques répliques auparavant, en discutant avec Pauline, il croyait qu'il ne serait question que d'un dialogue paisible entre lui et Sévère dans le temple païen: *Et comme je connais sa générosité, / Nous ne nous combattons que de civilité.* (Acte II, sc. V)

¹¹ J. Maurens, *op. cit.*, p. 34.

La scène VI vient brusquement démentir cette chose, Polyeucte devient inébranlable dans sa croyance. En parlant des idoles païennes, il dit:

Je les veux renverser,
Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser.
Allons, mon cher Néarque, allons aux yeux des hommes
Braver l'idolâtrie et montrer qui nous sommes. [...]
Allons en éclairer l'aveuglement fatal;

Les cas les plus fréquents d'antagonisme entre l'individu et le système sont ceux entre les représentants du système et les lois instituées, celles-ci représentant une dérogeance de la normalité. Sanctionner des actes pareils est tragique, ils ne peuvent être pardonnés que par la conciliation du héros avec le système, par un acte héroïque d'envergure nationale¹². Le *Testament politique* de Richelieu débute par la maxime «La maîtrise de Dieu est le principe du gouvernement des États». Et vraiment, c'est une chose tellement nécessaire, nous dit-il par la suite, que sans ce fondement, il n'y a pas de prince qui puisse bien gouverner, ni État qui puisse être heureux et suffisant¹³. La politique réelle admet en revanche des accommodements. Elle a Sévère comme messenger, le héros conventionnel qui se met en évidence à la fin de la pièce en affirmant son originalité. Il ne se convertit pas. Richelieu lui-même tolère les protestants – dans le même *Testament politique*, critiqué par le clan des bigots et des Espagnols, le souverain, obligé en principe d'imposer la conversion au catholicisme ne peut utiliser, de manière raisonnable, une autre voie que celle de l'indulgence. Ce qui explique la fin de la tragédie. La sagesse politique conseille la tempérance de principe pour des raisons humanitaires et dans l'intérêt de l'État. Sévère devient un penseur:

Je les aime, Félix, et de leur protecteur
Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.
Gardez vos pouvoirs, reprenez-en la marque;
Servez bien votre Dieu, servez notre monarque.
(Acte V, sc. VI)

Nous ne devons pas oublier que dans l'armée de l'État, parmi les généraux, il y avait sept protestants qui menaient les Français à la victoire.

Le prosélytisme de Félix correspond à la nécessité d'établir le vrai culte de Dieu, fondement idéologique de la monarchie absolue. Limité et opportuniste, voyant partout des ennemis et du désir de vengeance, dénommé par Sévère *Père dénaturé, malheureux politique, / Esclave*

¹² Cf. R. Munteanu, *op. cit.*, p. XLVIII.

¹³ Cité par J. Maurens, *op. cit.* pp. 34-35. La politique réelle admet en revanche des accommodements.

ambitieux d'une peur chimérique (Acte V, sc. VI), celui-ci se convertit brusquement à la fin de la tragédie. Pourtant, Sévère va constater qu'une chose pareille ne peut être obtenue sans miracle. Les usages du théâtre religieux, l'idéologie officielle, l'état d'esprit de la majorité du public du moment demandaient une transcendance active. Voilà pourquoi la tragédie commence par une discussion sur la grâce qui prépare le spectateur pour l'intervention directe de Dieu qui assure le dénouement: *Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle? / De pareils changements ne vont point sans miracle.* (Acte V, sc. VI).

Université 1 Decembrie 1918 Alba-Iulia

SUR LA PREMIERE TRADUCTION DU CID EN HONGROIS

EMESE EGYED

ABSTRACT. Corneille's drama has been translated into Hungarian by count Teleki Ádám, being published in 1773 at the Printing House of the Reformed College to Cluj/Kolozsvár. According to his introduction, the translator aimed to promote Hungarian literature, poorly developed at that time and also to develop the language via the publicity of theatre. The study analyzes the context, in which the drama was translated and published, but also the causes, that played a role in choosing this piece for translation. Corneille's drama integrates in the system of 18th century thematics, dealing with the relation of society–sovereign, man–woman, politic–private sphere. In the same time, due to a fortunate constellation, it also marks the most prolific and progressive period of the Printing House of the Reformed College to Cluj/Kolozsvár.

«Ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original.»

Épître au *Menteur*.

«Ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original.»

(*Czid* Corneille/Teleki, 1773)

Regardons de près *Le Cid*, la seule pièce de Corneille qui a fait carrière dans l'histoire du théâtre hongrois. Abordons le *Cid* dans sa première version hongroise, publiée en 1773 à Cluj.¹ Aujourd'hui cette première version hongroise en vers est pratiquement inconnue, on en reproduit de menus fragments, on y fait allusion par des lieux communs de l'histoire littéraire tels: «l'histoire des Lumières commence chez les Hongrois en 1772 (par les œuvres de Bessenyei); on fait remonter «l'histoire du mouvement de traductions pour la scène hongroise à 1773 par le *Czid* de Teleki», ou «la séparation du théâtre scolaire religieux du théâtre professionnel à la traduction du *Cid* de Corneille fait par le Teleki Ádám», etc.

Une relecture de la traduction peut contribuer à une meilleure compréhension du phénomène littéraire et théâtral de cette époque. Nous essayons d'aborder à la fois les conséquences de la création littéraire dans le processus culturel européen et la signification des valeurs locales qu'un chef-d'œuvre peut acquérir.²

Autorisé par la censure en 1773.

Le livret sort de l'imprimerie du Collège des protestants réformés de la ville³ (Kolozsvár, Cluj) que la famille du traducteur protégeait de différentes manières.

¹ Dans nos textes du XVIII^e siècle le nom de la ville apparaît dans les formes suivantes: Kolozsvár (en hongrois), Claudiopolis (latin), Klausenburg (allemand).

² Cette étude doit beaucoup au livre *Le Classicisme français, mythe ou réalité?* et à son auteur, Livia Titieni, l'organisatrice du colloque Corneille à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj.

³ Kolozsvár est le nom hongrois de la ville. À l'époque la langue de l'enseignement dans les écoles protestantes était le latin et le hongrois.

N'oublions pas que toute publication sur le terrain de l'Empire Autrichien et dans les régions rattachées devait obtenir l'autorisation de la censure impériale. On désignait périodiquement des censeurs pour le centre (Vienne) et pour la périphérie (y compris la Transylvanie), tâche qui revenait souvent à l'évêque catholique de la Transylvanie résidant à Alba Carolensis (aujourd'hui Alba Iulia).

L'appartenance à l'Église n'était pas un élément d'identité négligeable dans la Principauté de la Transylvanie au XVIII^e siècle. Bien que faisant partie d'un Empire catholique, la région était peuplée de protestants (calvinistes, luthériens, unitariens), de catholiques et d'orthodoxes. Une bonne partie des fonctions d'état étaient remplies par des personnes dont la loyauté envers la cour de Vienne était incontestable. L'imprimerie protestante de Kolozsvár (Cluj) avait la permission de fonctionner seulement sous contrôle préalable des manuscrits destinés à la publication.

Le manuscrit du livre en question (*Czid* 1773) avait été censuré par «Pius», nom attribué à l'évêque Pius Manzador (1706–1774)⁴, prêtre catholique d'origine espagnole. Nommé évêque de Transylvanie en mars 1773, il est mort au mois de septembre l'année suivante. On peut d'ailleurs douter de ses connaissances de langue hongroise surtout si on considère certains passages de la tragi-comédie tels que „le roi est un homme comme tous les autres.”

Un avant-propos programmatique.

Dans l'avant-propos rédigé dans l'une de ses demeures (Somkút, roum. Șomcuta), le traducteur, Teleki, critique l'habitude des nobles hongrois d'avoir dans leur entourage des comédiens étrangers et de ne pas être sensibles aux difficultés auxquelles se heurtent les lettrés du pays. Voilà quelques remarques qu'il fait dans l'avant-propos du livre: «Je ne doute nullement, Cher Lecteur, que vous savez très bien combien l'origine des pièces de théâtre se perd dans les ténèbres du passé, quel essor elles ont pris pendant le siècle qui vient de prendre fin, et combien chez toutes les Nations polies d'Europe elles se trouvent en abondance et sont à la mode.

Et c'est à juste titre si vous vous étonnez avec moi du fait qu'on ne les joue pas et que l'on n'en ait écrit qu'une ou deux.» (*Czid*, Előbeszéd – trad. E.E.)

Un mouvement linguistique pour la scène hongroise.

En 1789, le pasteur Pétzeli József fait paraître à Komárom (aujourd'hui Komarno, Slovaquie) un recueil de drames traduits du français.⁵ Kazinczy Ferenc qui va devenir le critique le plus respecté dans

⁴ Jusqu'en 1773, c'était l'évêque d'Alba Carolensis qui fonctionnait comme lieutenant du gouverneur de la Principauté.

⁵ Péczeli József: *Szomorú játékok melyek frantziából fordítottak* Komárom 1789

les années 1801-1815, publiée en 1790 à Kassa (aujourd'hui Kachau, Slovaquie) une anthologie d'œuvres «de l'étranger» pour la scène⁶. Mais tout débute plus tôt, dans les années 1770.

L'avant-propos du traducteur fait allusion à l'importance de l'existence des œuvres en hongrois et remarque sur un ton critique l'absence chez le public de respect pour *la lingua vernacula* et pour les œuvres élaborées en cette langue. Cependant nous n'apprenons pas grand-chose sur le choix de la pièce à traduire. Comparons le contenu de ce texte à celui de la lettre de Corneille adressée à Madame Combalet en 1637. Celle-ci attire l'attention sur le fait que le sujet pris à l'histoire d'un autre pays (l'Espagne) a eu un succès extraordinaire chez les Français.⁷ Teleki reprend cette logique en motivant l'adaptation qu'il vient d'achever (du français en hongrois) par une démarche semblable. (Le succès auprès des Hongrois devait aller de soi.) Regardons la feuille de titre: Teleki n'y parle pas de traduction mais de transposition en vers hongrois.

Le Cid de Corneille est en effet lié à deux cultures: l'espagnole et la française. Chaque traducteur y ajoute encore une... La pratique de la traduction ainsi que la présentation d'une pièce sur la scène obligent ceux qui viennent en contact avec l'œuvre à réfléchir sur la relation des cultures.

Le traducteur.

Le traducteur, le comte Ádám Teleki, provient d'une famille de nobles, propriétaires de terres et de châteaux en Transylvanie et en Hongrie. Il faut dire cependant que le père aussi bien que le fils pouvait être l'auteur de cette traduction. Teleki le jeune (1740-1792) a reçu une bonne formation, ayant appris le droit à Bâle en 1759-1760, puis à Leyden en 1760-1761. Ces années de pèlerinage d'études aux académies de l'Europe de l'Ouest ont contribué au perfectionnement de ses connaissances de français.⁸

Le jeune Teleki a fait un tour d'Europe, comme le mentionne son père dans une lettre datée du 13 août 1761 où il dit que son fils se dirige de Leyden vers Paris puis à Bruxelles chez le prince Charles.⁹ Il a été nommé préfet du comitat Torda-Aranyos en 1775 et a obtenu le déménagement du bureau présidentiel du comitat de la ville Szék dans sa cour nobiliaire à Luna (Kendilóna). Son père (1704-1770) avait étudié à Halle et puis il a passé quelque temps à Dresde chez le prince électeur. D'ailleurs, la tradition académique de traduire des pièces consacrées de la littérature européenne date du XVI^e siècle: Bornemisza Péter, étudiant la théologie protestante à Wittenberg traduit en hongrois *l'Électre* de Sophocle et la publie en 1558 à Vienne.

⁶ *Kazinczy Külföldi Játzó Színje* (Théâtre de l'étranger par Kazinczy)

⁷ À Madame de Combalet (lettre de Corneille) Corneille 1964.25.

⁸ Teleki le père est intervenu auprès de l'ambassadeur hollandais à Vienne Hamel Bruinix pour faire possible à deux étudiants de Clausenburg (aujourd'hui Cluj) un stage d'études à l'Académie de Leyde.

⁹ Lettre de Teleki Ádám a Ráday Gedeon, le 13 août 1761 p.2505 Les Archives Ráday, Budapest

L'impression

Le *Czid* en tant que livre est une publication bien conçue, de bonne qualité, élégante, et présente des similitudes avec les drames publiés en 1772 par Bessenyei à Vienne.

Páldi István, l'imprimeur renommé qui avait appris entre 1740 et 1754 à Leyde grâce à une aide de l'Église Protestante de Transylvanie mais aussi à celle de ses protecteurs de la haute noblesse tel Teleki Ádám, est mort en 1769. Toutefois l'imprimerie qu'il avait modernisée continuait d'honorer les commandes. On identifie aujourd'hui l'imprimerie du Collège des protestants derrière l'Église centrale des Reformés (à Cluj).¹⁰ L'Atelier était dirigé entre 1769-1789 par Pataki Sámuel (1731-1804, le second membre de la famille portant ce nom) qui avait également étudié à Leyde. À cette époque on y publie des œuvres de valeur: un livre de mathématiques de Christian Wolf, une traduction de Locke sur l'éducation des enfants¹¹ et d'autres œuvres importantes dans les sciences et les lettres de l'époque.

La traduction

La pièce de théâtre que contient le livre de 1773 est une œuvre en vers d'un style homogène qui présente des passages vraiment réussis, dans un style tantôt relevé tantôt ironique. En ce qui concerne les dimensions de la traduction, il n'y a pas de différence entre les deux œuvres, ce qui marque le désir du traducteur de rester fidèle à son original et ses compétences linguistiques et poétiques indéniables.

Le livret intitulé *Czid* contient un avant-propos du traducteur et l'œuvre dramatique en hongrois élaborée en «alexandrins». Ceux-ci sont liés au type de textes qui transforment la rime traditionnelle (a,a,a,a, rimes plates: aa, bb) et proposent à l'intérieur du vers une nouvelle structure prosodique: le déplacement des coupes à l'intérieur de l'alexandrin et le rapprochement de la phrase dramatique de l'expression naturelle, et cela par une technique poétique spéciale, visant l'unité de l'accent rythmique et celui de la phrase.

Sans la permission impériale d'organiser les assemblées nationales régulières, les ambitions politiques de l'élite devaient se contenter d'emplois dans l'administration ou dans l'armée de l'Empire des Habsbourg. Les rares allusions politiques de la pièce ont répondu au goût d'un public cultivé, sentimental, patriote (ajoutons l'absence d'institutions nationales destinées à l'exercice de la politique).

«Tragi-comédie, tragédie bourgeoise, comédie larmoyante, on ne savait quel nom donner à ces productions monstrueuses!»¹² – voilà les mots

¹⁰ Belvárosi Református egyház, Farkas utcai templom

¹¹ 2. A *gyermek*ek neveléséről, mellyet Locke János... angol nyelven irt,... Coste... francia nyelven adott ki. Most pedig... magyarra fordított B. J. G. Sz. A. 1769. (Portelki udvarházában) Kolozsvár, 1771.

¹² Beaumarchais Essai sur le genre dramatique sérieux
<http://members.aol.com/nielrow/dramatiq1.html>

de blâme de Beaumarchais pour la pratique théâtrale de son temps. Le genre du *Cid* (tragi-comédie ou tragédie) est adapté au goût du public théâtral hongrois du XVIIIe siècle, assez fragile encore: il était moins intéressé par les problèmes de théorie que par les sentiments et les bienséances. Le théâtre français du XVIIe siècle n'était pas connu ni autorisé en Transylvanie vers 1773.

«Le Cid» de Corneille... Pourquoi ce choix?

On peut se poser la question si c'était un pur hasard d'avoir choisi pour texte de départ *Le Cid*. Les femmes qui apparaissent sur la scène, les situations dans lesquelles elles se montrent suscitaient de l'intérêt, au XVIe aussi bien qu'au XVIIIe siècle.

On peut supposer que l'œuvre de Corneille, par ses dialogues sur le statut de l'homme d'état, sur la responsabilité du souverain ainsi que par la discussion autour de la condition juridique et morale du roi se trouvent à la base du choix qu'avait fait Adam Teleki le jeune en tant que traducteur et ont contribué en grande mesure au succès de la version hongroise.

Rodrigue et Chimène dans la culture théâtrale hongroise à la fin du XVIIIe siècle.

Quant aux spectacles, les représentations à l'intérieur de l'église ou de l'école se déroulaient dans les conditions traditionnelles des normes ecclésiastiques aussi bien que dans celles de la législation impériale imposée par la Cour de Vienne. Pour les spectacles dramatiques à Sibiu (alors Cibinium-Szeben-Hermannstadt),¹³ la résidence du Gouvernement de Transylvanie, ainsi que ceux de Cluj (Claudiopolis, Kolozsvár, Klausenburg), les troupes de théâtre devaient avoir une permission temporaire de jeu de la part des échevins pour le spectacle même et également le «placet» pour le texte (le contenu) de la pièce à jouer.

On peut parler de trois modalités de faire du théâtre au XVIIIe siècle: la schola ludus, les fêtes ecclésiastiques et les événements de représentation des nobles.

Les connotations politiques.

Il s'agit d'une période dans l'histoire de Transylvanie où la principauté n'avait pas de gouverneur proprement dit. Joseph Auersperg avait rempli cette fonction jusqu'en avril 1773, Samuel Brukenthal est devenu président puis gouverneur en juillet 1774.

En ce qui concerne l'actualité de la publication en cause, on peut s'arrêter sur l'imminence d'une visite impériale en Transylvanie. Le futur

¹³ Aujourd'hui: Sibiu (Roumanie.)

empereur d'Autriche et roi de Hongrie, fils de Marie-Thérèse, Joseph de Habsbourg faisant un voyage dans les pays de la Couronne allait se rendre à Hermannstadt (Sibiu) et à Clausenburg (Cluj). La situation exigeait autant de réceptions que de cadeaux à offrir.¹⁴ Il a visité la Transylvanie trois fois, c'était sa première visite (le 6 mai -13 septembre 1773).¹⁵

L'année en cause est marquée par des gestes d'intérêt et de solidarité de la famille impériale envers la population de l'Empire. L'impératrice et reine de Hongrie Marie-Thérèse a fait profiter de sa présence ses sujets hongrois nobles en septembre 1773, en séjournant quelque temps chez Esterhazi Miklós sur les domaines de celui-ci à Esterháza. A cette occasion Haydn a éternisé le nom de l'impératrice dans la symphonie en do majeur (Symphonie Marie Thérèse) et a présenté une nouvelle œuvre, un opéra italien, et dans le théâtre des Marionnettes, sa pièce en allemand *Philémon et Baucis*.

Le problème de la royauté.

A Gottingen, on a pu acheter en 1741 l'essai de Critique de Machiavel par Frédéric II., préfacé et édité par Voltaire. En examinant les catalogues des nobles hongrois de l'époque, on y trouve les œuvres de Machiavel aussi, parmi lesquelles *Le Prince* aussi.¹⁶ Les problèmes de gouvernement ont en effet intéressé des groupes de lettrés hongrois.¹⁷

La position prise par Frideric dans la réfutation du *Prince* de Machiavel peut être saisie dans l'enseignement sur les obligations qui découlent du rôle de souverain politique. C'est en même temps une des leçons cardinales de l'absolutisme éclairé. Cette idée, selon laquelle le souverain a des obligations envers son peuple et son état est bien loin des convictions de Machiavel. Frederic II est un adepte des idées de Rousseau – selon qui l'élection d'un souverain par le peuple garantit la sécurité et la continuité du peuple et de l'état.

La pièce cornélienne (ou sa version hongroise de 1773) doit être regardée dans le contexte des lectures politiques et philosophiques du XVIIIe siècle

¹⁴ Il a refusé ces gestes et a fait des démarches pour la connaissances des problèmes sociaux: il a plutôt accepté des mémoires, des recours etc.

¹⁵ Dix ans plus tard (25 avril-11 juillet 1783.) Il est revenu dans la région, et au bout de trois ans, lors d'un exercice militaire des armées de l'Empire, il a fait un tour en Styrie, Hongrie, la Transylvanie et la Galicie. Kulcsár Krisztina 2004

¹⁶ Le Catalogue des livres du comte Teleki 1724 fait à l'étranger et destiné à tenir de l'ordre dans les livres à envoyer „dans la Patrie”, c'est-à-dire en Transylvanie.

¹⁷ Le Royaume hongrois ayant perdu l'autonomie par la suite de la paix de Vasvár 1684 et le pacte avec l'impératrice en 1742, la noblesse hongroise s'est trouvé des modalités indirectes de faire de la politique. Privés des droits politiques formulés dans la législation traditionnelle (le Tripartite), les Hongrois ont été contraints d'accepter la concentration du pouvoir autrichien et hongrois dans une seule main, par une union personnelle. Marie Thérèse est nommée impératrice et acceptée comme reine de la Hongrie par les nobles hongrois aussi. Les promesses de la reine concernant l'implication de la noblesse hongroise dans les décisions politiques n'ont pas toutes été tenues.

Choix d'une pièce... ou d'un auteur?

On a remarqué la préoccupation de Corneille pour la réalisation des débats moraux sur la scène. Teleki recourt aux formules de l'étiquette de l'élite sociale du XVIIe siècle – renonçant tant aux tournures latines de type scolaire qu'aux stéréotypes de la langue prêchés par la cour impériale de Vienne (des phrases de politesse en allemand).

La société nobiliaire de Séville devait paraître exotique et familière pour l'élite hongroise de Transylvanie par la structure sociale semblable et le respect de la vertu.

N'oublions pas la préoccupation continue des familles nobles de contribuer à l'amélioration de l'enseignement: surtout les écoles des protestants ont dû recourir à l'aide de familles ayant une situation financière acceptable.

Une fois le dictionnaire des hommes de lettres hongrois (*le Magyar Athénás* de Bod Péter) considéré vieilli, on peut remarquer la volonté des lettrés hongrois de l'époque de ranger *le Cid* de Teleki parmi les chefs-d'œuvre: c'est de 1783 que date la recommandation faite dans l'appendix d'une lettre appartenant à la correspondance des savants: la lettre de Sófalvi József à Benkő József Kolozsvár (Cluj) 20 déc. 1783.¹⁸

Pour suggérer le retentissement d'une publication de nature littéraire, nous signalons quelques exemples de la réception proprement dite du livre: «Cette œuvre atteint en effet les sommets de ce que peut signifier l'expression magyare» - notait dans son journal six ans plus tard l'écrivain Bessenyei György, l'un des fonctionnaires de la Bibliothèque Impériale de Vienne.

La valeur de la pièce et celle de l'auteur.

La première troupe de théâtre hongroise établie à Kolozsvár-Clausenburg (disons plutôt: qui ait reçu la permission de donner des spectacles réguliers) présentait en 1792 le *Cid* pour les citadins et les hôtes de la ville.

Lorsqu'il voulait tracer et d'une manière systématique le processus de la formation du théâtre européen, Kótsi Patkó János, l'acteur-directeur de la même troupe parlait d'une «époque Corneille». L'écrivain, rédacteur et traducteur Ferenc Kazinczy, qui allait influencer entre 1785-1820 l'opinion hongroise en matière de goût littéraire, étant arrêté en 1795 pour ses idées «jacobines», a reçu la permission d'avoir des livres dans sa prison (Kufstein) et s'est fait parvenir *le Cid*, dans la version Teleki.

Ajouter de notre réputation à celle de l'auteur...

Les traditions de conduite de la noblesse de la Transylvanie ont été influencées à la suite des traductions des livres de Joseph Dorell, de Balthasar Gratian et d'autres. La représentation obligatoire des nobles imposait la

¹⁸ Benkő 1988 p. 213-214

découverte de modèles de conduite pour la noblesse qui perdait terrain. L'enseignement lui permettait d'entamer des relations pseudo-diplomatiques et d'occuper des fonctions dans l'administration impériale. Il faut penser aux institutions du gouvernement de la Principauté de Transylvanie qui n'était pas à l'époque indépendante de la cour de Vienne.

La traduction est signée par un homme connu, Teleki Ádám, capitaine de la région Kővár (Chioaru), fils d'un riche officier de l'armée impériale, ayant l'habitude de composer des poésies.

Le traducteur du livre appartient à la grande famille des Teleki dont en 1760 on comptait trois membres en Europe pour des études. «Et dernier point qui doit être considéré comme un Magnet tirant le fer; je vous conseille tres sincerement comme votre tres affectionné serviteur, d'envoyer au plutot en Hollande votre très chere moitié Mr. Le jeune comte mon tres illustre Disciple; si l'on verra un digne membre de cette Maison en Hollande, de cette grande et renommée famille si celebre dans les Revolutions d'Hongrie et si profitable dans la personne du grand Michel Teleki pour le repos des protestanz je vous jure Monseigneur en foi de Ministre de notre S. Église que vos affaires iront selon vos souhaits; mais il le faut faire paroître en Hollande avec un peu de pompe digne d'un comte d'empire.»

Le comte Teleki appartenait à la communauté des réformés. La ville de Cluj/Klausenburg comme d'ailleurs toute la Transylvanie était fortement marquée par la présence et l'activité des différentes Églises: les voyages d'études des protestants étaient la conséquence de l'inexistence d'Universités protestantes à l'intérieur de l'Empire des Habsbourg. Ayant reçu une bonne éducation, Teleki a dû apprendre le français en famille avant 1755.

Mettre la langue en situation.

Le traducteur fait une sorte d'apologie du théâtre d'expression en mentionnant l'inexistence chez les Hongrois de pièces en original et en traduction. Il mentionne également l'absence de respect des Hongrois pour tout ce qui appartient à leur propre culture.

«Il faut que nous apprenions des langues étrangères et que nous soyons capables de parler ces langues, mais n'oublions pas la nôtre», dit Teleki dans son Avant-propos.

Il n'est pas le seul écrivain à avoir eu recours à la littérature française pour contribuer au programme hongrois de renouvellement linguistique et culturel. Les années 1770 ont été marquées par des œuvres de la littérature universelle comme *Bélisaire* et les *Contes moraux* de Marmontel, *La Pucelle d'Orléans* de Voltaire.

Avant d'envoyer le jeune Teleki aux études, Teleki Adám reçoit des conseils pour son fils qui outre des détails techniques et des informations nécessaires nous renseignent sur les conditions des mobilités d'études d'autrefois et rappellent les traditions de l'échange académique du vieux continent. En plus, ils signalent le contexte des futures préoccupations d'écrivain du jeune Teleki.

„Voilà les points touchant le second article qui s'étend sur le voyage en Hollande de Mr. Le jeune Comte Adam Teleki mon tres illustre disciple:

Puisqu'un jeune Seigneur tachant de voyager doit etre habillé avec quelques nécessaires pour le faire voyager avec fruit, et reputation, il me semble, d'etre de quelque importance qu'on examine si votre tres cher et tres digne fils Monseigneur possede ces qualités necessaires:

1. La premiere exigée pour tous les Maitres de la Courtisane est l'age suffisante pour souffrir les travaux et les incommodités d'un voyage, et pour eviter les rencontres, qu'on peut avoir sur le chemin cet age est déterminé environ 16 au 17 année selon constitution du orps, et de l'esprt dans la personne du jeune seigneur: dans celui il n'y a point de manquement en notre jeune comte si non, qu'il est d'une complexion un peu tendre; mais l'industrie, la coutume, et le sang noble coulant dans ses veines le feront plus souffrir qu'on ne pense.

2. La seconde qualité demandée dans un jeune seigneur voyageur est la connaissance médiocres dans les sciences et les arts j'en trouve abondamment dans notre jeune comte

3. La troisieme est l'éloquence ou la hardiesse de parler ou le temps le lieuet la personne le demande: s'il est permis de dire que le bon Dieu donne quelques fois a des créatures des dons des langues en trop grande abondance, ma fi est donc vérifié dans notre chéri comte; mais le temps, l'age suffisant avec un jugement meur et fixe l'apprendront bientôt etre plus modéré dans les Discours.

4. La quatrieme consiste dans la conuissance de la langue d'un païs, ou on veut voyager, ou au moins on doit connoitre une ou l'autre langue connuë et familiere dans le pais déterminé. Cette connoissance nous fait connoitre les moeurs d'un paÿ, avec des personnes, qui nous peuvent etre d'une rande avantage, et utilité dans nos desseins, et entreprises: et c'est la langue francoise, qui est aujourd'hui cela qu'on appelle: vehiculu eruditionis, et converstionis: pour faire reussir notre petit comte dans cette noble langue jj'avais entrepris le soin et je l'avancerai autant, que je serai dans cette province afin qu'il se peut faire entendre et entendre les autres.

5. La cinquieme et la premiere de tous est la connoissance de la morale chrétienne et politique, en pratique, mais craindre le Tout puissant, faire cas de la Religion, aimer son prochain, etre affable a chacun, bien récompenser ceux qui le méritent, ne preter point les oreilles aux flatteurs ne se pas confier a tous, espargner ce qu'on n'a pas besoin de dépenser, vivre, pourtant selon son rang, chercher l'estime et l'amitié de ceux qu'on croit honnetes gens c'est sont, comme je crois, des qualités qui font un cavalier complet dans son voyage, et la plus grande partie de toutes ces belles qualités j'ai remarquée assez dans le tres illustre coeur de notre jeune comte."¹⁹

Le *Czid* de Teleki se conforme par les rimes à la tradition poétique hongroise aussi. La sonorité des répliques se retrouve dans les lettres philosophiques si aimées dans l'entourage du Baron Orczy, un des poètes hongrois les plus respectés de l'époque.

¹⁹ Fond familial Teleki de Luna dans Archives de la Roumanie, Section Cluj.

Dans un pays de diversité culturelle (y compris linguistique et confessionnelle), loin du centre (Vienne) et s'évertuant à établir un petit centre dans la périphérie qu'était la Transylvanie, la noblesse hongroise de la région se préparait pour recevoir le jeune et sévère prince Joseph tout en espérant des faveurs destinées aux différents groupes (les groupes ethniques ou de foi religieuse, les nations... Nous entendons par le terme nation en ce temps-là un groupe qui jouissait des droits constitutionnels de la Principauté et ayant ses propres symboles).

Lors de son voyage à Hermannstadt, chef-lieu de la principauté ou à Cluj, ville en plein essor sur la route de Vienne, Joseph avait remarqué les bizarreries de la noblesse hongroise.

Dans le contexte d'un mouvement de développement de la langue locale hongroise (en Hongrie, en Transylvanie) les options dans la traduction reçoivent de l'importance. Tout en voulant augmenter l'aire d'emploi de la langue, de découvrir ses énergies potentielles, les réalisations de nature esthétique avaient souvent une teinte d'argumentation de politique de la langue.

La visite de la Transylvanie par Joseph, le futur empereur, a pu offrir une bonne occasion de lui présenter les valeurs de la région. Les chroniques font allusion à ses critiques adressées à la noblesse hongroise. Le futur empereur avait réclamé la connaissance de l'allemand de ceux qui s'étaient habillés à la manière autrichienne. À partir de ses années, la connaissance et la pratique de la culture autochtone allait devenir une préoccupation majeure en Europe.

Différences.

Le changement du rôle de Léonore et d'Elvire (elles deviennent des femmes-enseignantes dans la version hongroise) peut marquer l'intérêt du traducteur pour la culture et notamment la culture des femmes, question ardente au XVIII^e siècle.

Le langage est dépourvu des contraintes des bienséances espagnoles. Les passages exprimant des états d'âme atteignent de vraies hauteurs de style.

Acte III, scène IV: le discours plus intime, l'emploi de la deuxième personne du singulier au lieu de „Vous” est commencé par Chimène.

V.859: Va, laisse-moi mourir!

La traduction suit de près le tour linguistique: Eredj, hogy haljak meg! (p.50)

En analysant le résultat de la traduction, on peut découvrir des endroits où les sentiments deviennent plus explicites que dans l'original.

V. 812: Ma Chimène!

Édesem, Chiméném! (p50)

Cependant on peut découvrir des cas de compensation aussi. Les expressions *szerelem*, *szeretet* qui au début signifiaient la même chose, au XVIII^e-ième siècle commençaient à subir une différenciation de sens: d'une part l'amour de parent et d'ami et de l'autre l'amour passionné.

Le traducteur a regardé le sens global de la situation et des répliques, et a accordé moins d'intérêt aux correspondances de sens au niveau du mot ou de l'expression. La rapidité des changements d'états d'âme est exprimée par un style coupé, nouveauté absolue dans la littérature hongroise.

Conclusion.

Dans le cadre des contacts littéraires français-hongrois du XVIIIe siècle parmi lesquels l'orientation française du prince Rákóczi Ferenc II et l'intérêt de l'élite hongroise pour Voltaire et son œuvre sont d'une importance majeure, le succès d'une traduction hongroise du *Cid* de Pierre Corneille peut attirer en particulier notre attention.²⁰

Lors des recherches relatives aux contacts des lettrés de Hongrie ou de Transylvanie avec la langue et la culture française il convient de s'arrêter au problème des échanges culturels propres au fonctionnement des institutions et aux réalisations moins prévisibles des individus ou groupements socio-culturels. Compte tenu de la circulation des idées au XVIIe et au XVIIIe siècles en France et dans l'Empire des Habsbourg, quelques éléments communs du climat psycho-politique s'imposent. À l'usage des traductions directes ou indirectes qui visent le développement de la capacité d'expression (voir les programmes du développement des langues autochtones) s'ajoutent les rares occasions et faits moins typiques mais importants de l'histoire interculturelle.

Nous voici donc sur le terrain de la microhistoire (ajoutons: littéraire) qui pourrait offrir des repères méthodologiques pour la recherche si l'on a la patience de poser les questions de rigueur.

Université Babeş-Bolyai, Cluj

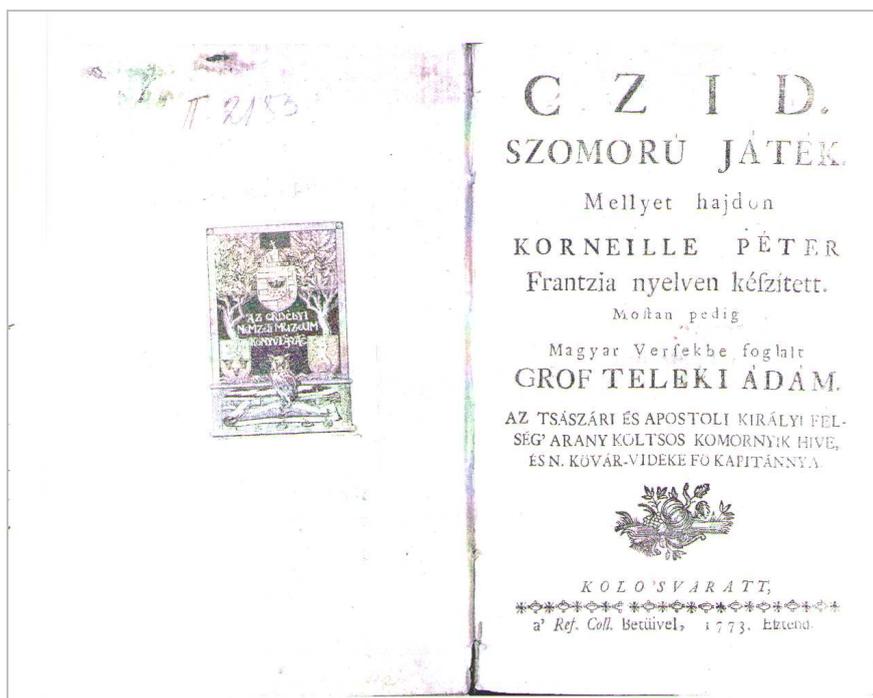
BIBLIOGRAPHIE

1. Bessenyei György: *A Holmi*. Béts 1779
2. Bitskey István *A szövetségtől a konfrontációig: a magyar püspöki kar és a Habsburg Monarchia* Klio 2006/1
3. Borzsák István: *Budai Ézsaiás és klasszika filológiánk kezdetei*. Bp. 1955.
4. Dümmerth Dezső: Göttinga és a magyar szellemi élet. *Filológiai Közöny*, 1961, 351-371. A magyar vonatkozásokhoz: *Selige Tage im Musensitz Göttingen. Stadt und Universität im ungarischen Berichten aus dem 18 und 19 Jahrhundert* (szerk. István Futaky). Göttingen 1991.
5. Corneille *Cidje*. Réd. Alexander Bernát. Coll. Jeles írók iskolai tára. Réd. Kármán Mór

²⁰ La Transylvanie, qui aujourd'hui fait partie de la Roumanie appartenait au XVIIIe siècle à l'Empire des Habsbourg comme principauté mi-autonome.

6. Frédéric II Le grand: *Anti-Machiavel ou Essai de critique sur l'Anti Machiavel* 1741
7. Henk van de Graaf: *A németalföldi akadémiák és az erdélyi protestantizmus a XVIII. században* Egyetemi Fokú Protestáns Teológiai Intézet 1979 (Oradea)
8. Karl, Lajos: *Corneille a magyar irodalomban* Irodalomtörténeti Közlemények 1910. 112-115
9. Kulcsár Krisztina, *II. József utazásai Magyarországon, Erdélyben, Szlavóniában és a Temesi Bánságban, 1768–1773.* Budapest, 2004.
10. Mucsi József: *La fortune de Corneille en Hongrie* Acta Univ. Szegediensis (Acta Romanica) I. 1964. 31-71
11. Nagy, Frigyes: *Anti-Machiavelli.* Ed. Kossuth (Budapest) 1991
12. Nagy, Péter: *A francia klasszikus dráma fogadtatása Magyarországon.* Budapest 1943
13. Titieni, Livia: *Le Classicisme francais, mythe ou réalité?* Ed. Dacia 1997
14. V. Ecsedy, Judit: *A könyvnyomtatás Magyarországon a kézsajtó korában 1473-1800* Ed. Balassi Budapest 1999.
15. Vörös, Imre: *Fejezetek XVIII. századi fordításirodalmunk történetéből.* Modern filológiai füzetek 41.Ed. Akadémiai Budapest 1987. 148-162





EMESE EGYED

ACCUEILLONS CORNEILLE EN ROUMANIE! LA TRADUCTION – UN PROBLÈME DE RÉCEPTION

LIVIA TITIENI

ZUSAMMEFASSUNG. Die vorliegende Arbeit schreibt sich in das umfangreiche Thema über die Rolle des europäischen Theaters, insbesondere des französischen Theaters, in der Entstehung und Entwicklung des rumänischen Dramatik ein. Einige unserer Schlussfolgerungen plädiert für neue Versionen dieses Theaters, die paradoxerweise einen gebärenden und zugleich eine moderne Darlegung des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts sein wollen, gemäß dem Kristallisierungs- und Performanzstadiums der gegenwärtigen rumänischen Sprache.

Il y a quatre siècles, le six juin 1606, naquit à Rouen Pierre Corneille, le créateur de la dramaturgie classique française. À l'occasion de cet anniversaire, que vont certainement célébrer les dixseptièmistes du monde entier, essayons de voir ce qu'il a représenté et représente encore pour le théâtre et le public roumains.

Nous partons du constat que pour l'acteur et conséquemment pour le public de théâtre, le texte reste l'élément essentiel de l'interprétation, respectivement de la réception. D'autre part, il est tout aussi évident que les œuvres restent tandis que les interprétations ou les traductions qu'on en donne varient. C'est parce que la lecture, comme la traduction ou la représentation scénique, créent le sens chaque fois.

C'est déjà devenu une pratique courante d'étendre la théorie de la lecture plurielle à la traduction, voire à la représentation de théâtre. La lecture, comme la traduction ou la représentation dramatique, supposent l'interaction du texte et du sujet. L'enracinement historique, le contexte culturel et social modifient les perspectives et les représentations qui définissent l'acte de lire, de traduire et même de jouer. Il y a plus encore: une œuvre littéraire recèle elle-même une indétermination que seul le rapport au lecteur et, ajouterons-nous, au traducteur/acteur, permet de lever.

En l'occurrence, le texte dramatique est vu comme une sorte de partition comportant une marge de liberté, qui reste toujours à la disposition des représentations. La matérialisation proprement dite du texte dans le jeu des acteurs vient souvent annuler cette part d'indétermination. L'interprétation du Cid par Gérard Philippe, par exemple, semble réduire considérablement la liberté du metteur en scène et même la liberté des spectateurs de construire un autre Rodrigue. Ainsi la pensée théâtrale débouche-t-elle sur des esthétiques fort différentes les unes des autres, ce qui rend si complexe l'approche de la création dramatique.

Si pour les acteurs français tel héros de Corneille, de Racine ou de

Molière passe pour une pierre de touche de la valeur interprétative, voire de la consécration, on constate en revanche la réserve des acteurs roumains à l'égard du théâtre classique français. Molière semble pourtant jouir d'un regain de faveur, chose surprenante compte tenu du fait que le texte de comédie, plus que celui de la tragédie, reste tributaire du code idéologique et esthétique de l'époque qui l'a engendré.

Il est également vrai que pour remédier à ce "vieillessement" de la comédie, les représentations modernes en accusent certains aspects, le grotesque par exemple, dans le rôle d'Harpagon ou de Tartuffe.

En Roumanie, la réception des grands auteurs dramatiques français du XVIIIe siècle se heurte tout d'abord aux difficultés de la traduction du vers classique, et c'est sur cet aspect que nous voudrions surtout nous arrêter.

Nous n'allons pas nous attarder sur les problèmes théoriques généraux liés à la traduction, à celle des vers en particulier. Certains vont de toute façon en ressortir plus ou moins directement lors de l'analyse pratiquée sur des échantillons extraits de quelques pièces de Corneille.

Il est unanimement reconnu que la "fidélité absolue", comme la "subjectivité exagérée" ne garantissent nullement la réussite d'une traduction.

On sait aussi que la traduction d'une œuvre - même appartenant à une tradition culturelle - reste datée, historiquement déterminée par une certaine mentalité et par l'état de développement de la langue d'arrivée. Cela est d'autant plus valable pour une langue en pleine évolution comme le roumain. Un aperçu historique de la réception en Roumanie du théâtre classique français s'avère ici nécessaire.

La pénétration des chefs-d'œuvre de la dramaturgie classique française chez nous est liée à la création du théâtre roumain moderne, au début du XIXe siècle. L'approche de ce problème impose et favorise à la fois des considérations multiples visant, d'une part, la réalité culturelle du moment de la réception et, de l'autre, les modalités proprement dites de réception du théâtre français: en original, comme lecture (il ne s'agit pas tant d'une lecture courante, individuelle, mais surtout d'une lecture "savante", en quelque sorte socialisée, selon l'heureuse formule de Michel Charles), récité voire joué, soit en original (assez rarement et l'on préfère alors les versions abrégées), soit, pour la plupart, en traduction -roumaine.

Dans l'horizon d'attente de notre littérature au début du XIXe siècle, en plein processus d'affirmation nationale avec des aspirations solides à l'universalité, le théâtre se voit attribuer une mission sociale et éducative qui puisse, entre autre, permettre de rattraper le retard historique qui nous a longuement isolés des rythmes de la culture européenne.

Les premières représentations en grec et en français ont été réalisées à Jassy, en 1812, par des élèves, dans des collèges réputés pour la formation qu'on y prodiguait. Dans le répertoire figuraient Voltaire, avec *La Mort de*

César, et Alfieri, avec *Philippe II*, certainement en raison des idéaux patriotiques des deux pièces et de l'écho particulièrement puissant des idées des Lumières dans notre pays. Enfin, on joue une première pièce roumaine, *Mirtil et Chloe*, puis en traduction roumaine de nouveau Voltaire, *Alzire*, pièce choisie toujours pour son message social et, en 1820, *L'Ecole des femmes* de Molière en traduction roumaine. L'arrivée de Millo à Bucarest nous vaudra d'autres représentations toujours à caractère social, cependant que l'on y joue des pièces antiques, *Hécube* d'Euripide par exemple.

Il est à remarquer aussi la présence d'un "théâtre de cour" (celui de la princesse Ralu Caragea) inscrivant dans son répertoire Schiller, mais aussi Eschyle, Voltaire, Alfieri et pour la première fois *Phèdre* de Racine. L'ouverture vers l'Occident se fait surtout sentir au collège Saint-Sava, le meilleur de Bucarest, où les élèves jouent en roumain des fragments des pièces classiques, parfois des pièces entières là où ils bénéficient d'une traduction intégrale et d'un soutien d'autorité. C'est le cas de *l'Avare* et de *l'Amphitryon* de Molière.

La destinée du théâtre roumain, à ses débuts, est étroitement liée à la *Société Philharmonique*, institution fondée en 1833, dont les animateurs prônaient l'idée du naturel, qui paradoxalement glissait, dans la tragédie, vers le pathétique et, dans la comédie, vers une charge caricaturale, ce dont le théâtre roumain parviendra difficilement à se débarrasser. Au même chapitre des paradoxes, il faut mentionner l'influence de l'acteur français Talma, que la *Société philharmonique* invite en Roumanie et qui se propose de réformer le théâtre roumain (déjà gagné au pathos romantique), tout en lui donnant une orientation classique. Mais bien que le répertoire ait été classique, le pathétique l'emporte toujours dans le jeu des acteurs, cela dans le désir évident de toucher un public encore inaccoutumé au théâtre. Lorsque la *Société philharmonique* cesse son activité, Vasile Alecsandri, personnalité culturelle de prestige, écrivain et homme politique (un des artisans de la Révolution de 1848 en Moldavie, diplomate, directeur du théâtre de Jassy), va se consacrer à la création dramatique roumaine, mené par sa vocation artistique mais aussi par sa conscience d'homme de son époque, par son devoir de patriote avant tout. Le théâtre roumain parcourt sous sa direction un itinéraire très riche, depuis les comédies du type de vaudeville ou opérette et jusqu'aux drames historiques. De l'extérieur, l'écho des Lumières et surtout le romantisme français marquent le développement du théâtre roumain, lui prêtant des modèles idéologiques, des thèmes, des "formes de sensibilités". Victor Hugo avec la *Préface de Cromwell* et Boileau avec son *Art poétique* cohabitent: on les traduit, on en récite, on les diffuse dans les milieux artistiques et littéraires.

L'influence du théâtre romantique explique la prédilection pour certains thèmes et personnages propres aux drames romantiques (des voïvodes ou princes, des personnages exceptionnels et/ou contradictoires) dans un registre de mélodrame avec des procédés favorisant la surprise, les péripéties, les déguisements, les coups de théâtre mais aussi l'atmosphère de mystère, le

dénouement fatal, tout cela parsemé de répliques et de tirades dans lesquelles on peut reconnaître les idées et les sentiments de la génération révolutionnaire de 1848.

C'est dans ce contexte que le public roumain fait la connaissance de Corneille dont on traduit, en 1875, intégralement *Horace*, l'ardeur patriotique du texte correspondant évidemment à "l'horizon d'attente" de la société roumaine de ce temps-là. Trois ans plus tard apparaît la traduction du *Cid*, traduction d'amateur, de beaucoup améliorée dans des versions successives au début de notre siècle et jusque vers 1960, quand apparaissent les dernières versions roumaines faites par des écrivains ou des traducteurs spécialisés.

L'examen des traductions réalisées à des moments historiques différents (trois versions pour *Le Cid* et *Horace*, deux pour *Polyeucte* et *Nicomède*) nous permet d'avancer une constatation de principe, notamment qu'il y a chez nos traducteurs une incompréhension, une sorte d'opacité à l'égard de l'esprit du théâtre français du XVIIIe siècle, dont on pourra mesurer les conséquences.

À titre d'exemple nous avons choisi des fragments représentatifs de la technique dramatique de Corneille.

L'exploitation du motif de l'impossible choix, si fécond sur le plan de la pragmatique du théâtre est devenue, depuis Corneille, un lieu commun du théâtre classique. Corneille imagine des rencontres capitales dans le drame psychologique des personnages: Rodrigue et son père, Rodrigue et le père de Chimène, Rodrigue et Chimène, Horace et Curiace, Camille-Curiace, Polyeucte-Pauline, Pauline-Sévère... qui restent des moments particuliers pour la pragmatique du théâtre classique. Jamais l'union des personnages n'aura été si absolue que dans ces moments privilégiés. L'écriture s'accorde à cette tension des âmes. La versification à son tour s'ajuste aux phrases haletantes des protagonistes: stichomythie ou rythme binaire, constitués par l'échange des répliques, limitées parfois à un hémistiche, régularité anapestique riche en suggestions.

Les traductions roumaines ne parviennent que rarement à rendre ce mouvement dialectique du conflit moral du héros cornélien que rehausse l'expressivité de l'alexandrin. L'élan lyrique de ces mètres autonomes, qui se suivent avec la régularité des vagues dans un système de sonorités convergentes ("Est-il rien que sur moi cette gloire n'obtienne?") est souvent brisé par des ruptures de ton. Insensible à l'idée de la délibération, propre à la vision classique de l'homme, le traducteur passe à côté des plus beaux vers cornéliens, celui-ci par exemple (partiellement traduit en roumain) qui est à même de résumer la pensée maîtresse du *Cid*, engendrant chez les protagonistes la conscience de la destinée: "... Je connais ton amour/Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour." En traduction roumaine les oppositions s'estompent, l'idée même en est obscurcie. Là où on a affaire à des rimes intérieures se constituant en véritables stances qui marquent un sommet dans

la tragédie la version roumaine comporte une vraie tirade romantique.

En revanche, certains fragments sont particulièrement réussis en traduction, quelle que soit l'époque à laquelle le traducteur appartient. C'est surtout le cas des expositions, pour la plupart déclamatoires. La réplique de Sabine qui ouvre la tragédie *Horace* se constitue, on le sait, en un plaidoyer pour une éthique féminine, où les larmes sont admises à condition d'être contrôlées. Généralement fidèle, par endroits littérale (reproduisant parfois littéralement les images poétiques) la scène se charge pourtant, même dans les dernières versions roumaines, bien réalisées dans leur ensemble, d'un pathétique emphatique absent dans le texte original. D'où vient-il, puisque, à quelques mots près, les vers sont les mêmes? Il y a d'abord glissement constant vers l'expression paroxystique, on remarque ensuite la présence d'une interrogation rhétorique qui ne figure pas dans le texte de Corneille et surtout, dans le choix des images, des échos (facilement repérables pour un lecteur roumain) de la poésie de nos meilleurs poètes, Eminescu, Arghezi ou Blaga. Cela vient aussi de la présence de quelques épithètes de plus et de leur fréquente antéposition, même s'il s'agit d'épithètes de couleur, dont la place en roumain est réglementée pareillement au français. La rencontre de Rodrigue et de Chimène à la IV^e scène du III^e acte se prête mieux à une analyse contrastive:

Don Rodrigue N'épargnez point mon sang: goûtez sans résistance La douceur de la perte et de votre vengeance ...

On constate dans le texte roumain un "abus" d'épithètes et parfois l'appel à des superlatifs stylistiques là où l'auteur classique se veut sobre et retenu. Nous essayons de donner l'équivalent français pour mieux mesurer les différences: en fr. "mon sang" = en roum. "roșul sânge" (le rouge sang); fr. "l'affection" = roum. "iubirea pătimașă" (amour passionné) ; fr. "mon bras" = roum. "brațul dur" (le bras dur); fr. "l'offense" = roum. "rău cumplit, barbar" (un mal terrible, barbare). On constate, à la limite, que même si le texte comporte une charge légèrement pathétique, ce pathétique évolue en roumain en sens inverse par rapport au lyrisme classique: là où l'auteur classique veut atteindre au sublime ou souffre tout au plus d'un grain de préciosité, le traducteur atténue, bémolise et vice-versa: là où on a une expression de retenue, "d'équanimité" que Léo Spitzer appelait "l'effet de sourdine" et que l'histoire littéraire attache à l'idée de classicisme, le traducteur exagère, grossit, accuse les traits.

Ailleurs, dans la rencontre avec Elvire, où Chimène avoue "adorer" malgré elle Rodrigue ("C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore; / Ma passion s'oppose à mon ressentiment; / Dedans mon ennemi je trouve mon amant...") la constatation de Chimène qui frise l'expression aphoristique ou qui manifeste tout au plus la douleur contenue (par mode littéraire ou par convention artistique), devient en roumain une longue interrogation rhétorique, parsemée d'interjections, de tours exclamatifs à valeur pathétique, de comparaisons au

relief accusé, tout cela allant dans le sens d'une hyperbolisation de l'effet. Cette tendance affecte pratiquement toutes les traductions. Souvent les noms propres à l'intérieur des répliques sont omis et cela aussi nous a paru significatif. En effet les noms propres ne sont pas chez Corneille seulement un trait de style noble, mais aussi le signe d'une sorte de conversion psychologique, puisque, à la fin de la rencontre la personnalité des protagonistes s'abolit et les âmes se rencontrent dans une transparence totale l'une à l'autre, au-delà du "je", du "Vous", du "nous".

Significatif n'est pas le fait que le traducteur ajoute quelque chose par rapport au texte original, procédé presque inévitable dans la traduction en vers, mais le fait qu'il ajoute toujours non pas une expression neutre du point de vue esthétique, mais une qui modifie le contexte dans le sens d'un pathétique de type romantique. La logique féminine sinueuse de Chimène ou de Sabine ne glisse jamais vers un simple discours précieux. Ce type de logique affective des événements exclut l'emphase et le pathétique en faveur d'un caractère réflexif toujours plus accru. Lecteur scrupuleux d'Aristote, Corneille voulait persuader son public de l'éminence esthétique de la dramaturgie, art de la parole, s'appuyant certes sur une rhétorique qu'il utilise voire contient, mais qu'il dépasse par la suite.

L'abus d'épithètes, dont beaucoup n'ont pas de correspondant dans le texte original, fonctionne évidemment comme remplissage pour les exigences de la rime ou du mètre, mais elles viennent malheureusement colorer aussi pathétiquement le discours. Toutes les traductions, en effet ont une résonance romantique et se ressentent profondément de la mentalité et de la formation des traducteurs.

Il y a là une explication profonde, plus générale, qui participe du phénomène littéraire roumain, mais aussi d'autres explications à caractère accidentel ou de surface, si celles-ci ne se rapportent pas tout simplement à la personnalité, voire à la subjectivité du traducteur.

L'explication profonde vise les conditions dans lesquelles a évolué la littérature roumaine moderne.

Née sous les auspices du romantisme, notre littérature a bénéficié de la découverte, par la génération révolutionnaire de 1848, du modèle devenu pour nous "classique" de la littérature populaire. Les contes populaires, les ballades, les chansons rituelles ont, par leur contenu, plus d'affinités avec le romantisme qu'avec le classicisme.

Or, la traduction, dans l'ordre de la créativité, ne peut pas précéder l'œuvre originale. Autrement dit, ce n'est pas à la traduction, mais à l'œuvre originale de créer dans une littérature des "moules d'expression", qui fonctionnent comme des principes formatifs, sorte d'ornières dans lesquelles s'engagent ou glissent les œuvres moins fortes que le modèle. Il y a eu, à ce sujet, dans la littérature roumaine un débat bruyant initié par des théoriciens réputés qui n'est pas sans rappeler, à plus d'un siècle d'intervalle, la

Querelle de Anciens et des Modernes.

Ces moules d'expression mis en circulation par nos grands écrivains et par les créations populaires fonctionnent comme de vrais aimants qui attirent dans leur sphère les tentatives d'influence ultérieures. La comédie roumaine en est un exemple frappant par son impuissance à échapper à l'influence de Caragiale.

De ce point de vue, le fait que dans la littérature roumaine les premiers drames originaux ont été des drames romantiques ne pouvait pas influencer sur les traductions. L'emprise du moule d'expression romantique est si irrésistible que, jusqu'à présent, nos traductions du classicisme français ont une résonance romantique.

Une autre explication profonde participe, à notre avis, de la réalité des mutations esthétiques. Ces mutations ont probablement pour fondement une mutation psychologique, liée à notre configuration ethnique, sociale, historique. Le classicisme français suppose une base sous-jacente: une certaine façon d'idéaliser l'homme, un désir de projection dans des modèles, un certain sens de la hiérarchie sociale liée à une vision harmonieuse et symétrique à son tour déterminée par un certain centrisme, social et moral. La société roumaine et notre psychologie ethnique n'ont jamais réalisé une pareille base.

Le vocabulaire d'*Horace* dans la version de 1875 porte l'empreinte d'une autre tendance, la mode littéraire des emprunts directs sans discernement au français, mode contre laquelle Alecsandri avait déjà violemment réagi. On trouve dans cette première traduction un usage fréquent du mot "amor" pour "amour", des barbarismes: "consilii mai legitime" pour "des conseils qui soient légitimes". L'explication réside dans l'état de la langue roumaine de ce temps-là et l'orientation de l'expression figurée dans le sens d'une hyperbolisation de l'image et de l'exaltation des sentiments sous l'emprise du théâtre roumain autochtone et du romantisme français et allemand.

Dans les traductions ultérieures, disons modernes, on essaie de préserver la sobriété du texte classique, l'harmonie et l'équilibre du vers, mais on a du mal à éviter des moules d'expressions et d'images renvoyant à nos meilleurs poètes. Quoique réalisées à un moment où la scène roumaine avait déjà fait de réels progrès, les traductions modernes semblent elles aussi plutôt aptes à la déclamation, au même titre qu'une poésie patriotique. Moins sensibles donc aux vertus proprement dramatiques, ludiques du texte classique, les traducteurs en viennent à accuser soit les virtualités proprement lyriques (c'est surtout le cas des traductions modernes, bénéficiant d'un état supérieur du langage poétique, d'un registre riche et nuancé d'images, voire de néologismes bien assimilés), soit un certain type de pathétique toujours déclamatoire et sans rapport avec une gestualité que le texte classique, même lors des célèbres plaidoyers supposait. C'est ainsi que s'explique d'ailleurs la supériorité des traductions des moments héroïques qui répondaient au goût

des spectateurs comme à la mentalité des traducteurs.

Vu le système de versification du français et du roumain, fondé sur des principes différents, il est naturel que la traduction du vers exige des efforts considérables. Les contraintes métriques amènent dans toute traduction des gaucheries, voire des contresens regrettables sur lesquels nous n'allons pas nous attarder ici.

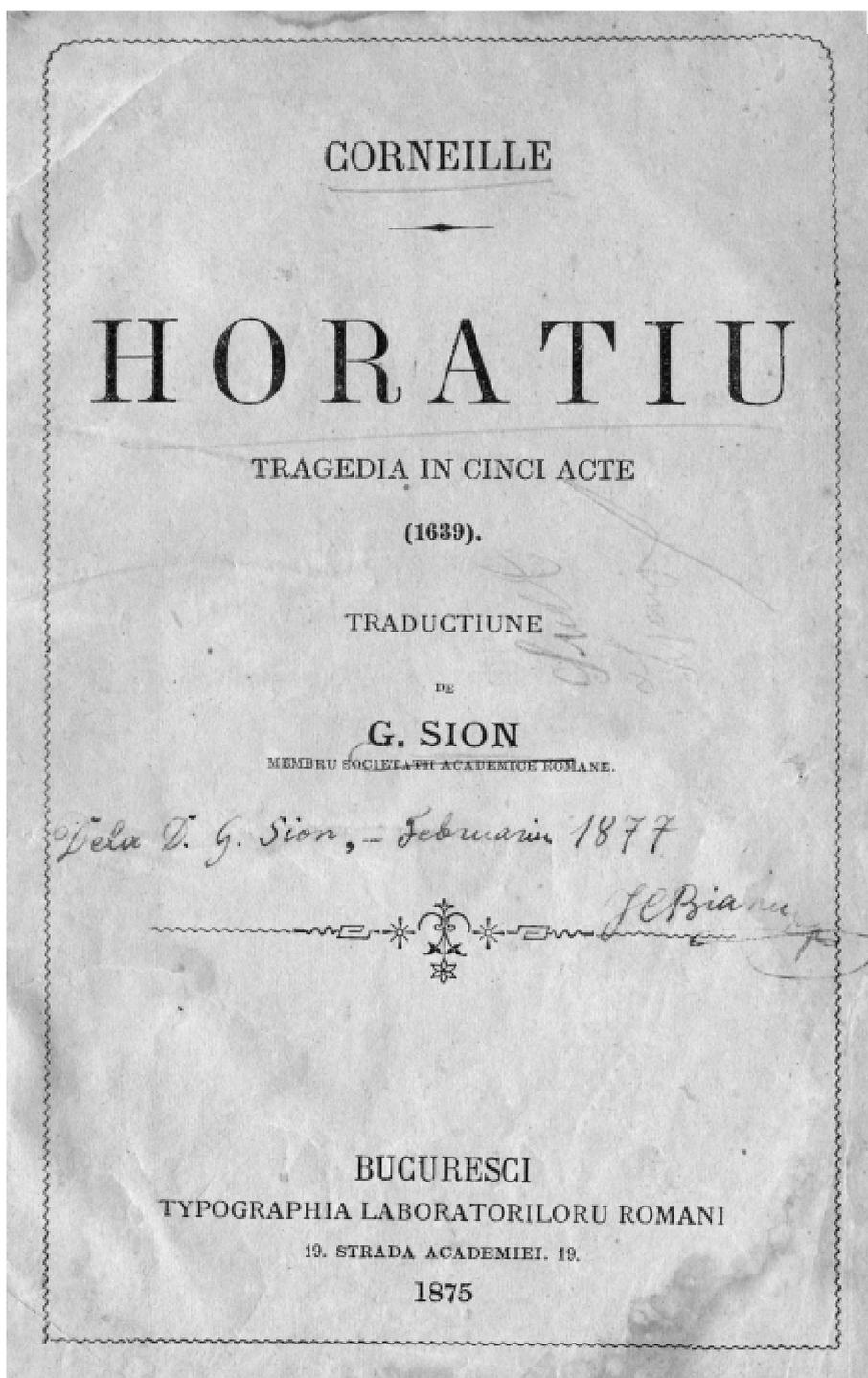
Les recherches minutieuses que le problème des traductions du théâtre classique français a exigées ont favorisé d'une part des réflexions inédites sur l'esprit de notre peuple, sur la spécificité de notre culture.

On peut en conclure d'autre part que la réception roumaine du théâtre classique français, se produisant en plein essor romantique en Europe et, à l'intérieur du pays, à une époque de transformations sociales et d'élan nationaux sans précédent, les premières traductions se ressentent, naturellement de cette double détermination. L'horizon d'attente du public roumain au siècle passé étant tout à fait différent de celui, français du XVIIIe siècle, il y a de la part des traducteurs aussi de l'incompréhension et une légère déformation, fût-elle inconsciente, de la spécificité du texte classique. Telle convention enracinée dans l'esprit français depuis la Renaissance et vécue sur un certain plan au XVIIIe siècle (le siècle de Descartes, de Pascal mais aussi de la préciosité) reste étrangère à celui qui étudie l'*Art poétique* de Boileau au même titre que la *Préface de Cromwell*. Cette vue éclectique marque à jamais une culture dans toutes ses manifestations.

Un autre siècle apporte d'autres déterminations. Car si la vision de l'univers et des sociétés humaines a subi des changements substantiels au XXe siècle, la littérature ne saurait demeurer la même, ni se nourrir des mêmes "idées". Il en est de même des traductions plus récentes, comme on vient de le voir.

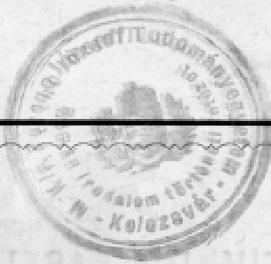
Et peut-être n'est-il pas trop hasardé d'affirmer que, si l'on considère le théâtre classique comme une étape nécessaire, voire indispensable à la formation d'un esprit dramatique authentique, il y aurait un manque dans notre théâtre que nous n'avons pas encore comblé.

Cela nous jette au cœur même de la théorie de la réception, au problème de la lisibilité des œuvres appartenant à la tradition. Nos constatations plaident de ce fait pour des traductions nouvelles, dans la langue vivante de ce début de millénaire. Gardons toujours l'espoir que la beauté subsiste quels que soient les changements des modes et des mœurs. Bayle en voyait une preuve dans le théâtre de Molière quand il écrivait: "[Molière] a des beautés qui disparaîtraient dans les versions, et à l'égard des pays où le goût n'est pas semblable à celui de France; mais il en a un grand nombre d'autres qui passeraient dans toute sorte de traductions, et de quelque goût que les lecteurs fussent, pourvu qu'ils entendissent l'essence des bonnes pensées".



LIVIA TITIENI

P.4545



POLIECT

TRAGEDIE CREȘTINĂ ÎN 5 ACTE
după CORNEILLE

DE

CORNELIU MOLDOVANU ȘI D. NANU

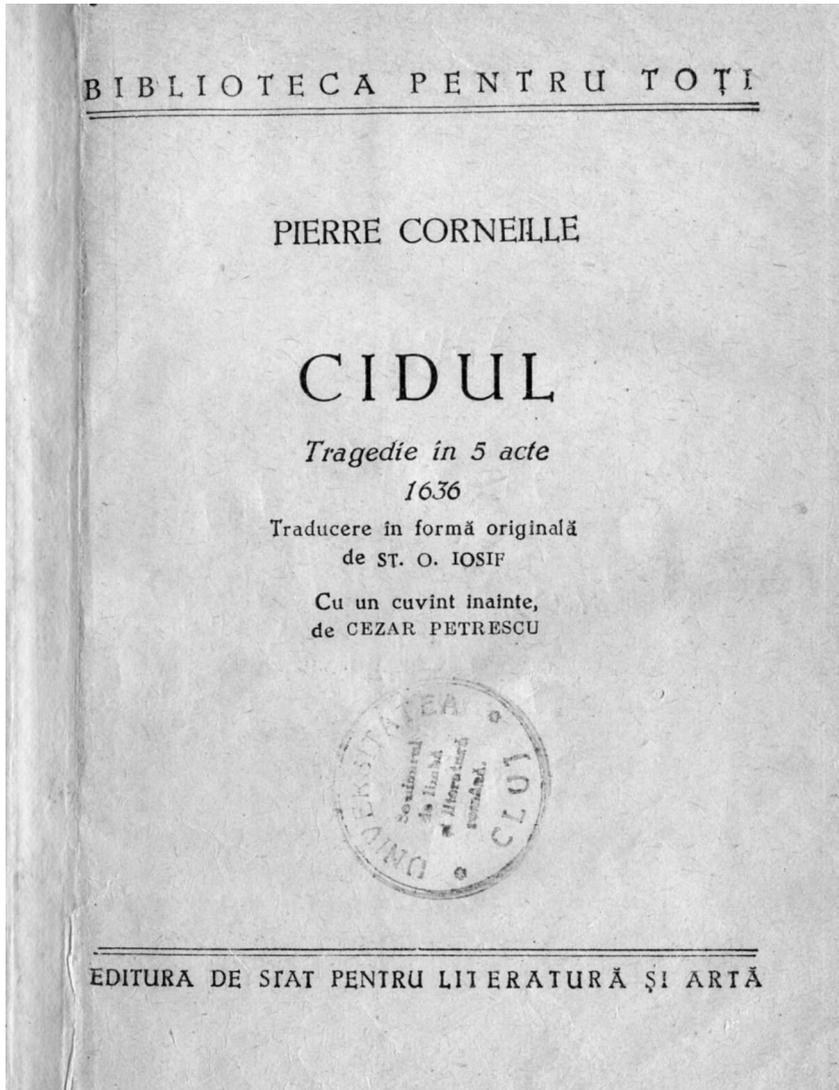


DUPĂ REPERTORIUL TEATRULUI NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI



BUCUREȘTI
EDITURA CASEI ȘCOALELOR

LEI 25.—



LIVIA TITIENI

L. 29.064

CORNEILLE

TEATRU

În românește de
AUREL COVACI

Studiu introductiv de
ROMUL MUNTEANU

Cronologie și note de
VASILE COVACI

București ● 1983

EDITURA UNIVERS

THE INTERNET: THE NEW BREEDING GROUND OF SUBCULTURES

DIANA ROXANA COTRĂU

ZUSAMMENFASSUNG. Das folgende ist eine theoretische Betrachtung einer Alternative zur traditionellen Anordnung der subcultural Gemeinschaften: die virtuelle Versammlung von Teens, wie durch das Internet zugelassen. Es ist angegeben worden, daß der neue Nährboden der Nebenkulturen das Internet ist und daß Internet-gegründete Nebenkulturen, ein virtuelles Bestehen obwohl habend, seien Sie so gültig wie die traditionellen. Die neuen revolutionären aufbauenden Elemente der Internet-gegründeten subcultural Gruppen werden in der Weise, die offensichtlich solche Nebenkulturen funktionieren und erklären ihre Trennung vom Mainstream hauptsächlich durch Sprache verbunden mit technologischer Sachkenntnis. Wir argumentieren diese elektronische Kommunikation und das connectiveness, das dadurch zugelassen wird, ermöglichen jungen Leuten, die lokalen Begrenzungen zu übertreffen und globale Gemeinschaften zu bilden.

Introduction

The following is a theoretical consideration of an alternative to the traditional formation of subcultural communities: the virtual congregation of teens as allowed for by the Internet. It has been stated that the new breeding ground of subcultures is the Internet and that Internet-based subcultures, albeit having a virtual existence, are as valid as the traditional ones. The new revolutionary constitutive elements of the Internet-based subcultural groups become apparent in the way such subcultures operate and declare their separation from the mainstream mainly through language coupled with technological expertise. We will argue that electronic communication and the connectiveness allowed for thereby enable young people to surpass the local constraints and form global communities.

Identity making today has taken on a new dimension, and we think that this shift is most visible with an age group that is dynamic and available for changes: teenagers. The process of identification where teens are concerned is conjoined with that of subcultural belonging. Consequently, any slight alteration within this process will be echoed by the subcultural definitions. We will try, in the following, to signal the factors triggering off the changes within identity making and the impact on the formation and maintenance of teen communities in the current era. For a better visualization of the process we will start with a brief survey of the definitions of the term subcultures over the decades, which will be used as a reference point for the current subcultural settings.

The most 'triggersome' element in the re-definition of subculture will be shown to be, as things stand, the convergence of technologies. The revolution in communication has paved the way for the resurgence of the subcultural individual as a technical and literate expert, whose innate talents have been refined by the challenges posed by the new forms of connectiveness and aggregation made available by the Internet.

I. Definitions of subculture

A condensed definition of youth subcultures states that they are "highly visible, named groups of young people who are apparently characterized by their style and hairstyle, music preferences, beliefs"¹. The subcultural scene has a long, complex history, as well as an equally multi-layered present. The varied and often differing ways in which it has been conceptualised speaks of the complexity of the subcultural phenomena resisting the mainstream. Early students of subculture envisaged and theorized it fundamentally as a subordinate construct that asserts its existence mainly through negotiating/resisting/opposing mainstream ideologies, re-appropriating public space, and reassigning meanings to conventional objects². Theorists later noticed the commercial contribution to the generation and maintenance of subcultures by realising that at the core of the subcultural phenomenon was the concept of *pleasure* and *leisure*. Later still, other theorists remarked on the tension between the self-definition of the subculture and the commercial rendition of the subcultural features and interests.

Today, however, any theory of subcultures must give credit to the changing geo-political realities, which are compounded by the progress in communication and information technology. Consequently, the more recent, parallel approaches to subculture have been contaminated by the new trend in the current research and focus on national cultures: *ecologies* and *geographies*. This new perspective undertakes a *global analysis of youth subcultures* by transcending the narrow locality and neighbourhood range of the early subcultural forms. This is directly linked with the fact that the new technologies have influenced youth subcultures dramatically, even to the point where they triggered an organic shift in their generation and maintenance.

Therefore, a re-definition of subcultures is in order now, one which should incorporate the novel ways in which young people can congregate and affiliate: virtually, in cyberspace.

¹ Sue Widdicombe and Robin Wooffitt in *Introduction to Widdicombe, Sue and Robin Wooffitt*. 1995. *The Language of Youth Subcultures. Social Identity in Action*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf.

² Steve Redhead, Dick Hebdige, Sarah Thornton, Sue Widdicombe and Robin Wooffitt, each have given in their respective works, which combine together cultural studies, sociological and sociolinguistic angles, some substantial and well documented accounts of the subcultural phenomenon.

II. The linguistic agency for the generation and maintenance of subcultures

Speaking can be seen as an act of identity. It locates the speaker in a 'multi-dimensional social space'³. It is an act of identity because it provides observable clues which other people can use in order to work out how the speaker sees their place among the various social types that are relevant to speech. According to Gumperz⁴, an analysis of language usage can be used to determine the identities of speakers and persons spoken to and the relative positions of the interlocutors. Thus, the characteristic patterns of speech of individuals can be used to locate their users in the social structure.

However, a special note should be made of the contribution of language in expressing and creating identity in the postmodern era. It has become more and more clear that since the other traditional markers are being destabilized or losing their poignance under the socio-political and cultural impact of globalization, language has become central to identity making⁵. Not to mention the information and communication revolution that is adding its own heavy touches to the overall social and cultural tableau of mankind. The concept of identity itself has to be redefined for this new world. Castells⁶ explains the central role of identity in the post-industrial society in which production concentrates on cultural services over material goods:

a world of global flows of wealth, power, and images, the search for identity, collective or individual, ascribed or constructed, becomes the fundamental source of meaning. This is not a new trend, since identity, and particularly religious and ethnic identity, have been at the roots of meaning since the dawn of human society. Yet identity is becoming the main, and sometimes the only, source of meaning in a historical period characterized by widespread destructuring of institutions, fading away of major social movements, and ephemeral cultural expressions. People increasingly organize their meaning not around what they do but on the basis of what they are.

Language and identity where young people are concerned are inextricably bound in an organic relation, for, as intimated above, language plays an important role in the formation and expression of identity. There is an organic bond between *identity* – a person's sense of inclusion in (or exclusion from) a range of social roles and ways of being, and *language usage*. In what regards teenagers, the relationship between identity and

³ Hudson, R.A. 1996. *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press

⁴ Quoted by Allen D. Grimshaw in "Sociolinguistics," in Joshua A. Fishman (ed.), 1976, *Advances in the Sociology of Language*, p. 121.

⁵ M. Warschauer (in press), "Language, identity, and the Internet," in B. Kolko, L. Nakamura, & G. Rodman (eds.), *Race in Cyberspace*.

⁶ Reported by Warschauer. See above.

language usage develops on two levels that are equally constitutive: that of *personal identity* and that of *social identity* and group affiliation. Language sociologists studying the identity of young people have focused on the way the two, personal and social identity, are constructed, maintained and negotiated in everyday language. Widdicombe and Wooffitt, in particular, in their classical *The Language of Youth Subcultures*, consider the accounts, stories and anecdotes produced by members of youth subcultures to be the most specific verbal genres displayed by young people that definitely tie identity to social action. Thus, whereas most sociolinguists focusing on youth talk have examined the idiosyncratic features of youth production: the invention of new words, innovative uses of already established words, to refer to aspects of their lives and interpersonal relations with their peers, Widdicombe and Wooffitt redirect our attention towards the way identity may be established through speech practices, in everyday routines.

Interest in slang accompanied the new turn in the study of subcultures, which focused on language and identity⁷. This novel perspective differs markedly from the prior sociological approaches to youth subcultures. Language came to be seen not only as the carrier “of values, attitudes, opinions [...] but also as a medium through which social acts are accomplished”⁸. Thus, the authentic accounts collected as data from subcultural exponents were examined for the ways in which the latter constructed their identities as members of subcultures and their relationship to the wider society through everyday talk. This new approach marked the *sociolinguistic turn to the study of identity*.

Slang, or the umbrella term designating a gamut of refined and ever-changing subcultural varieties, invokes expert cultural knowledge and attitude. The knowledge is socially restricted and has to be learned by participation in a subculture and/or by consumption of appropriate (sub)cultural products, while the attitude represents the positive or negative evaluation of youth subcultures from the point of view of the particular subculture. Thus, despite the negative or subordinate connotations the term *slang* carries in mainstream use, it can actually be redefined through its positive features congenial to and encouraging *innovation, lexical refinement, inside knowledge and special literacy*.

Identity is seen as a fluid accomplishment, instantiated in the procedural flow of verbal interaction. Teenagers construct or play out their identities mainly through talk. According to sociologists of language, people, young included, use words to do specific kinds of work such as characterizing their own identities or portraying their relationship with the

⁷ The shift was set off by the work of Sue Widdicombe and Robin Wooffitt.

⁸ Sue Widdicombe and Robin Wooffitt, op. cit., p. 2.

subcultural group. Congregating into same-sex or mixed-sex peer groups to talk while performing some sort of age specific activities is one of the main ways in which boys or girls learn the appropriate social and linguistic gender roles, and, thus, negotiate their identities. Not only that, but, the variety they are socialized into within the subcultural group may also function as a symbolic barrier to outsiders (mainstreamers or other subcultural groups). Therefore, it is mainly through language that teens identify with some, while distinguishing themselves from others.

It has become, thus, a commonplace that the linguistic repertoires of youth map out the underground territory on two dimensions: they define youth as different from adults and children and unite them around the social and cultural index of age and *hipness*⁹, as well as associates them with some peers while differentiating them from others as dictated by subcultural affiliation, ethnicity, race, etc. However, the current possibilities of congregation for youth surpass the neighbourhood and local types of bonding characteristic of the pre-Internet age. Locality with its sense of solidarity loses some of its strength when the potential to associate with peers anywhere across the globe appears to be boundless.

III. Subcultural identity making today

In the age of globalization, the construction of identity and social relations is increasingly taking place amidst the transborder circulation of cultural and discursive materials that embed forms of belonging and subject making beyond the nation¹⁰. This is increasingly apparent in the use of the electronic media for the organisation of virtual communities of social and political interest groups, subcultural included. Within such groups, slang forsakes some of its symbolical potential to being essentially a practical instrument in forging relations and connection. We will try to argue this point in the following.

The language of the Internet is English and teens wishing to flag their affiliation to a virtual subcultural group will gain access thereto if they have a good command not just of the standard but also of the vernacular or the argot of the subculture adhered to, as well as to Netspeak. In order to gain access to a virtual subcultural group of their choice, teens coming from a non-English speaking locality have to overcome this threefold linguistic 'barrier,' so that joining virtually a subcultural group today is more or less restricted by the level of language (variety) command. It could be contended that, today, subcultural affiliation is getting slightly exclusivistic and language restrictive, despite the seemingly free access allowed for by the Internet.

⁹ Sarah Thornton, 1995, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*.

¹⁰ Arjun Appadurai (1996) quoted by James Lull in *Media, Communication, Culture*, 2000, p. 238.

Today there are numerous novel ways in which youth can and may choose to communicate on the Internet and form *virtual communities* which are held together through intense and focused interaction: *Text Messaging, Chat Rooms, MSN Messenger, Emailing and Homepage*. They use words on screens “to exchange pleasantries and argue [...] exchange knowledge, share emotional support, make plans, gossip, feud, fall in love, find friends and lose them, play games, flirt, and engage in a lot of idle talk”¹¹. Moreover, with the MSN Messenger users are able to see when their friends are online and exchange instant messages with them. It allows for users to chat individually or with up to 14 friends. As for the blogs and homepages, these are applications which allow for the teenager to create a public online identity and invite interaction¹². The actual process of on-line identity creation can be followed chronologically since the blog posts can be archived and subsequently expanded on with new or retrospective impressions. At times, the software allows for feedback or link to other bloggers, which can foster a sense of peer group relations. Thus, besides being a form of computer-mediated communication, these new forms of expression and communication enabled by the new technologies are also a means of online self-presentation. Both contribute to forming peer relationships and to constructing identity, either individual or communal.

The convergence of technologies, according to some, has particularly affected youth. In fact, it is said that it has led to the emergence of a new “breed of youth culture and is changing societal thinking and accepted norms”¹³. Therefore, particular attention should be devoted to this group when considering media and the convergence of technologies.

However, there are problems as well as benefits generated by the convergence of the communication technologies. Young people today are literally caught up in the web of the Web and find it hard to conduct their lives in the absence of the Internet, the mobile phones or the interlinking technologies and the tools that build their new type of social networks. The new devices are ubiquitous and available, so the young people seem to be permanently connected and “talking” (interacting). Katz and Aakhus¹⁴ have examined the way the cell phone controls and affects the self-presentation and the total dependence on it, which they call *hyper-coordination*. Their definition of hyper-coordination is “the stage at which the youth culture adopted the new technologies and integrated them to form a significant part

¹¹ http://wiki.media-culture.org.au/index.php/Youth_Culture_and_Ne..

¹² David A. Huffaker and Sandra L. Calvert, “Gender Identity and Language Use in TeenageBlogs,” in *Journal of Computer Mediated Communication*, 10 (2), article 1 at <http://jcmc.indiana.edu/vol. 10/issue2>.

¹³ Selwyn (2003) quoted in http://wiki.media-culture.org.au/index.php/Youth_Culture_and_Ne..p. 7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

of the fabric of their lives. It is an empowering ability that teens have at this stage to communicate with anyone at any time, anywhere.”

This *availability of the self on-line* and the *blurring of the divide between the public and the private* generated by *Net connectedness* trigger the necessity for a redefinition of identity where young people are concerned. The new systems of networking have subverted the traditional (western)¹⁵ concept of the self, for through virtual connection young people assume new shared identities, which are permanently (re)constructed rather than fixed. The necessity for a redefinition of identity and youth culture arisen from a reality pervaded by the new technologies speaks of a deep cultural shift within the community of young people.

The use of electronic media allows for the formation of trans-border virtual communities, which in time develop and reinforce particular linguistic varieties. The group language reflects the trans-border quality of its members who join in the network bringing linguistic specifics. These, however, are leveled when ties are formed as prompted by an increasingly shared subjectivity, which leads to conformity, and which, eventually, will be reflected and reinforced by the linguistic norms, for it is the language that identifies and defines the group as such. The language of the group constructs communal affiliations and social and cultural beliefs, making the group cohesive even while distinguishing it from, and barring access to, outsiders.

There have been several studies on the emergence, conventionalization and dynamics, as well as on the functional aspect of such ‘languages.’ Thus, a study by Baym¹⁶ of a Usenet newsgroup focuses on the conventional expressions shared by its members, the use of which imparts to the members a sense of belonging and of inside knowledge that makes them feel privileged. Baym gives as an example the codification of acronyms for the soap operas and nicknames for the characters. Likewise, a study by Cherny¹⁷ brings extra information about the particular interactional skills necessary for the participants in a Multi-User Domain (MUD): knowledge of the interactional routines specific to the group such as greeting, leave-taking, expression of affect, jokes, forms of language play, creation of new syntactic and morphological forms, abbreviations, and specific patterns of turn-taking and back-channeling.

The issue of identity making is also linked to the definitions of locality. Interesting and insightful observations have been made by researchers who have analyzed the way language facilitates the movement of young Internauts across their local context of socialization and into the worldwide virtual environments. Language is essential in channeling the

¹⁵ MacCallum and Haigh quoted in *ibidem*, p. 9.

¹⁶ Jennifer Coates in the *Introduction to Language and Gender: A Reader*, 1998.

¹⁷ See note above.

contact with *social networks beyond the locality*, yet the same process subverts the pertinence of some identity markers in language such as race, gender, class, or even age. Therefore, since language is the prevailing identity marker of the Internet users, deliberately or inadvertently, it can act also as an *occulting instrument*. On the other hand, the language on the Internet may render irrelevant such factors as the race or nationality, for English is for most users the *lingua franca* of the Net. According to Warschauer¹⁸, “as of 1996, 82% of the Web pages in the world were in English (Cyberspeech), and most of the early nationally-oriented Internet newsgroups conducted their discussion in English as well.” Such pronouncements have ignited acid comments in parts of the world, with some intellectuals stating that such a situation is the “ultimate act of intellectual colonialism”¹⁹. Fears have also been ignited by the possibility that unless one is able to use English, one will be unable to take advantage of the intellectual power provided by the Internet. Therefore, will the Net divide people into two classes of citizens – Internet literates and illiterates?

IV. Conclusions

Language plays an important role in the formation and expression of youth identity, which, in turn, with teenagers is mainly an issue of affiliating with a group. There is an organic bond between language and identity where young people are concerned, and this relationship develops on two levels that are equally constitutive: the one is of the personal identity and the other, of the social identity and group affiliation. Language is, indeed, *the* element that contributes to forming peer relationships and to constructing identity, either individual or communal.

Today, in the Internet age, language use in identity making has accrued new dimensions. It is not only essential in signalling subcultural affiliation but it is also the instrument for gaining access and connection to virtual subcultures with global networking. Teens are now enabled to form *virtual communities* which are held together through intense and focused interaction.

However, since the language of the Internet is English, teens wishing to flag their affiliation to a virtual subcultural group will gain access thereto if they have a good command not only of the standard but also of the vernacular or the argot of the subculture adhered to, as well as to Netspeak. Thus, joining a virtual subcultural group of their choice, means for the teens coming from a non-English speaking locality meeting a triple linguistic demand. Yet, this may mislead us into thinking that subcultural affiliation is slightly exclusivistic and language restrictive,

¹⁸ M. Warschauer (in press), “Language, identity, and the Internet,” in B. Kolko, L. Nakamura, & G. Rodman (eds.), *Race in Cyberspace*.

¹⁹ Crystal quotes Anatoly Voronov, the director of Glasnet, an Internet provider in Russia. David Crystal, 1997, *English as a Global Language*, p. 108.

despite free access to the Internet. Reality has proven to be the exactly the contrary: it has expanded the possibilities of connectiveness for teens, enabling them to surpass the limits of locality and move onto global coordinates.

All the more so as the new communication devices are ubiquitous and available and the young people seem to be permanently connected and “talking” (interacting). They rely almost exclusively on the interlinking technologies and tools for building their new type of social networks.

BIBLIOGRAPHY

1. Coates, Jennifer (ed.). 1998. *Language and Gender: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers
2. Crystal, David. 1997. *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press
3. Gelder, Ken and Sarah Thornton (eds.). 1997. *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge
4. Grimshaw, Allen D. 1976. “Sociolinguistics” in Joshua A. Fishman. *Advances in the Sociology of Language. Volume 1. Basic Concepts, Theories and Problems: Alternative Approaches*. Paris: Mouton. The Hague. 2nd edition
5. Hall, Stuart and Tony Jefferson (eds). 1976. *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London & New York: Routledge
6. Hebdige, Dick. 1987. *Subculture. The Meaning of Style*. London and New York: Routledge
7. Hudson, R.A. 1996. *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press
8. Huffaker, David A., Calvert, Sandra L., “Gender Identity and Language Use in Teenage Blogs” in *Journal of Computer Mediated Communication*, 10 (2), article 1. <http://jcmc.indiana.edu/vol.10/issue2>
9. Lull, James. 2000. *Media, Communication, Culture*. Polity Press
10. Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press
11. Warschauer, M. (in press). “Language, identity, and the Internet”. In B. Kolko, L. Nakamura, & G. Rodman (eds.). *Race in Cyberspace*. New York: Routledge
12. Widdicombe, Sue and Robin Wooffitt. 1995. *The Language of Youth Subcultures. Social Identity in Action*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf
13. *** Youth Culture and New Technologies.
14. http://wiki.media-culture.org.au/index.php/Youth__Culture_and_New...
28.10.2005

THE HISTORY OF THE RESEARCH OF THE ROMANIAN MINORITY DURING THE PAST QUARTER OF THE CENTURY

ANNA HOCZOPAN¹

ABSTRACT. *Incursion into the Ethnographic Publications of the Romanians in Hungary.* Our intervention highlights the way in which the ethnographic publications of the Romanians in Hungary have evolved. We sustain that the evolution of the periodicals included in this category covers three stages. We underline the peculiarities of each stage and expand our presentation by showing the main contributions to the dissemination of the folk culture by the Romanian folklore specialists in Hungary and Romania who have published articles in these periodicals.

The Treaty of Trianon has created serious circumstances for the Romanians in Hungary due to the fact that the intellectuals moved to Romania between 1918 – 1920. The nearly 3 million population of Romanian ethnics fell to about 50 thousand. The creative intellectuals all moved to Romania. It was not possible to carry out research or even science popularization activities with the few priests and schoolteachers who assumed the risks implied by their staying behind. How serious the situation was is well illustrated by the fact that with the exception of a few calendars, the Romanians who remained here could not publish anything between the two World Wars. In this respect, the situation was no better, not even during the decades following the World War II. It was necessary to wait until 1973 to see the first literature and cultural history volume edited by Romanian minority authors in Hungary. Szilagyi Peter initiated and edited “Muguri” (Buds) as the publication of the Association of the Romanian Democrats in Hungary. Since the representatives of the generation preceding us saw a promising continuation of the creative activities which had ceased for over half a century due to the Trianon Treaty in it, it is interesting to mention the names of the authors of literary and cultural history writings: Petru Anton, Lucia Borza, Nicolae Gîndilă, Ioan Halász, Alexandru Hoțopan, Ilie Ivănuș, Lucian Magdu, Gheorghe Mihăescu, Gheorghe Petrușan, Vasile Roxin, Gheorghe Santău. The volume was illustrated by Stefan Oroian who has become a well-known painter meanwhile. This generation has published its literary and cultural history writings monthly, then twice a month and since 1971, in the weekly Foia Romaneasca and one of the most popular publications, Calendarul Romanesc, up to the present day.

¹ Professor, University of Szeged, Juhasz Gyula Teacher Training College, Hungary.

The appearance of the young generation of the 1980s brought about an important upswing. On the threshold of the regime change, and during the following 4 – 5 years, the publication of historical and cultural history volumes not only numerous, but also important from a qualitative point of view meant that a link could be established with the scientific activity of the Romanians both from Romania and from Hungary. Without claiming comprehensiveness, we would like to mention the fact that from among the Romanian intellectuals in Hungary Berényi Mária and Petrusán György were dedicated to the research concerning the cultural history of the Romanians in Hungary.

Petrusán György, belonging to the older generation, became acquainted with the history of the Romanians in Hungary and their culture, with the revolution of 1848-49, and the nationality issues characterizing the period following the fight for independence, during the years spent in Budapest [Hungary] during his university studies 1958-1963. He was inspired in choosing his dissertation topic as in it he processed the rich material of the magazine entitled "Familia" [The Family] which was printed in Budapest in 1865, and which fundamentally covers the struggle of the national ethnic minority policy within the era of dualism. This explains the attention paid by both Romanian and Hungarian researchers to both his dissertation written in 1963 on this topic and his manuscript entitled *Iosif Vulcan and Familia*, the monograph which he handed in as his doctoral thesis and published much later in 1992. A new volume on cultural history appears in 1994, „Identitáskeresés nyomában” [In search of identity] and in 2000 with the help of Martyn Emília and Kozma Mihály, he publishes the work entitled "Magyarországi románok" [Romanians of Hungary] which is the first general work of this kind since the 1913 monograph written by Moldován Gergely. Dávid Ibolya states in her review upon this work which is considered a fundamental work both in secondary and tertiary education:

“The Romanians of Hungary are a native ethnic minority – the fact is stressed by the reference book presenting the history of the Romanians who live in our country, their culture, their present living circumstances. The storms of the past century, and later on the rearrangements intended to smooth out these have continued to fragment the multi-layer ethnic groupings of the Eastern, South-Eastern half of Europe. The existence of the minority has been a continuous struggle for survival, for identity preservation, until today. We hope that the common Europe that has been long-yearned for by all of us, will create favorable circumstances for each ethnic group, so that they might live in freedom, peacefully and happily on their native land, while preserving their traditions and language. The present book contributes to this ideal through its own means.”

Berényi Mária is a well-known and prolific researcher in the domain of cultural history in Hungary. She has been the director of the Research

Institute of the Romanians in Hungary situated in Gyula since its foundation in 1993. The primary objective of the institute is to reunite the researchers working in this domain whose number is 18.

These zealous researchers have come from different research fields: linguistics (MTA Nyelvtudományi Intézete)/ The Linguistic Institute of the Hungarian Academy, ethnography (Gyulai Erkel Ferenc Múzeum)/ Erkel Ferenc Museum in Gyula, the science of history (Békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum)/ Munkácsy Mihály Museum in Bekescsaba. At the same time there is an active contribution on the part of the teachers in Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar **Román Nyelv és Irodalom Tanszéke**/ University of Szeged, Juhász Gyula Teacher Training College, Department of Romanian, ELTE/ Eotvos Lorand University [in Budapest], and those of the secondary school in Gyula.

The research institute has set as its objective the research concerning the origin of the Romanians in Hungary, the circumstances of their settling here, the history, the cultural history, the ethnographic, sociological circumstances of the villages and localities inhabited by the Romanians. Gathering statistical data and processing these scientifically along the evaluation of the present state of the spiritual and material ethnographic state, supporting the artistic and religious life. The fact that these objectives have appeared on the present day agenda proves the timeliness of these topics.

The research results from the different domains of research are presented by the institute members on the occasion of the yearly symposium and they are published in the conference proceedings. The larger studies written in Romanian or Hungarian are published in the *Annales* periodical. The research institute publishes individual volumes as result of projects and from among these we would like to mention only those concerning cultural history topics:

1. In 1996 Elena Csobai published *The History of the Romanians in Hungary*. The volume processed the demographic data of the localities inhabited by the Romanians in Hungary. It is a work that may be easily understood by anyone and may well serve as a guide for the past and present of the Romanians. Its targeted audience is the young generation taking part in secondary education.
2. A five member enthusiastic team (Csobai Lászlóné, Berényi Mária, Fretyánné Kozma Éva, Martyin Emília and Borbély Anna) started an independent local history monograph series. So far Kétegyháza, Battonya, and Elek [villages] have been processed. The editors trace attentively the cultural history of the Romanians in Kétegyháza, Battonya, and Elek, presenting their cultural activities, musical traditions, their lifestyles, the folk customs since the 18th century up to the present day. It is noteworthy the trilingualism of the people living in

Battonya, who speak three languages: Romanian, Serbian and Hungarian, developed as a consequence of co-habitation for centuries. This trinity, and especially the Romanian-Serbian co-habitation, their identical Greek Orthodox religion and the numerous mixed marriages, marks both the customs, and the cultural and musical traditions. We would like to highlight as a curiosity, a happening that might be well-known to many, from the chapter dedicated to the history of education/schools. József Attila attended the school in Makó in the school year 1922-23. He considered himself to be an Orthodox, following his father's religious tradition and as in Makó there was no Orthodox priest, he was referred to Battonya to sit in for his mandatory Religion examination. The Romanian Orthodox pupils in the higher elementary school were taught religion by Simion Cornea, that is why the future poet had to have an examination with him. Tyirityán Katalin, in 1996, in a review in the columns of the *Barátság/Friendship* periodical, appreciated his work with the following words: *„Articles, monographs, albums have been published along the years on Battonya, indeed, but the authors have scarcely written about the Romanians living in the locality. The authors of the local history works have hardly mentioned anything about their history, and culture. The present book would like to fill in this gap”*

The linguistic and spiritual bases of the Romanians in Hungary were the Romanian Orthodox and Baptist Churches in Hungary. Both Churches have played a positive role in the setting up of the educational background of the Romanian minority and in directing their cultural life. In the spring of 1999 Csobai Lászlóné and Martyin Emília caused a great joy to the Romanians in Hungary with the book entitled *„Magyarországi román ortodox egyház kincsei”/“The treasures of the Romanian Orthodox Church in Hungary”*. The bilingual volume is extremely important from the point of view of cultural and art history. The authors of the volume sketch the history of the Romanians in Hungary with historical data offering at the same time an insight into the culture of the cultic objects of the Orthodox Church. Banner Zoltán, in 1999, in *Múzeumi Hírlevél/Museum Newsletter* year 20, No. 7-8, wrote the following: *„The book is a contribution to filling in a long-felt gap in the overall view on the church art of Hungary. Their research and processing activity result may rely on the interest of a wide range of readers not only on that of the specialists, due to the already mentioned reach and high quality illustrative material, the costs of which has delayed the apparition of the book, special materials of both ecclesiastic and history of culture reference as well. In the reflection of the anniversary of the end of millennium and the beginning of the new millennium it enriches the spiritual image of that christian Hungary (especially for the sake of foreigners) whose Western border is marked by*

Esztergom while the Eastern border is marked by Gyula through their church museum collections proving the depth of the roots of our belonging to Europe.”

Mária has published most of the works on the topic of the cultural history of the Romanians in Hungary.

One of her greatest merits is the fact that she has gathered the most important documents referring to the Romanians in Hungary from the archives in Budapest and has set them in their original form under the eyes of the public. Her first such book was e „A mai magyarországi románok az erdélyi és a magyarországi sajtóban a XIX. században”/ The present –day Romanians in Hungary depicted by the Transylvanian and Hungarian 19th c. press”. The moment we cast our eyes upon it we notice how rich a material has left us the Romanians of those times, who actually were placed along the borderline of the two cultures. They were active participants in the cultural life, reacting to the influences they suffered. It is worth mentioning the article entitled „Méhkerékről”/About Méhkerék that appeared in 1897, in Sibiu, in Foaia Poporului/ People’s Paper. According to it, sad news came from Méhkerék village in the county of Bihar, according to which the local priest, Roxin by name, urges the believers not to read the Tribuna/The Tribune and Foaia Poporului papers. This did not exactly please the villagers and that is why for Christmas only 20-30 people attended the service, while at Epiphany 180 families refused his entering and blessing their houses. A different newspaper, Plugarul român/The Romanian Ploughman, gathers interesting data which may be considered curious as well. *„The following Romanians are permanent residents of our country’s capital: 6 judges, 7 lawyers, 10 doctors, 6 teachers, 3 representatives, 4 engineers, 60 ministry clerks, 55 post employees, 16 railway workers, 12 officers, 20 private clerks, 10 pensioners families, 50 craftsmen families, 2 police superintendents, 5 detectives, 30 policemen, 4 tramcar drivers, 300 students, and approximately 2000 skilled workers.”* The book is also interesting from the point of view of conveying a full picture of the lifestyle of those times of the minority Romanians in Hungary through the epoch documents it provides. These may also provide information regarding their sentiments with respect to their motherland, their social integration and many other domains as well.

The research is continued and expanded to cover the 19th century Romanian cultural life in Budapest and it is published in a separate volume in 2000. In it there are not only documents gathered together, but these are interpreted at the same time. A separate chapter is dedicated to the books published in Romanian, to the tertiary education carried out in Budapest, to the Petru Maior Association in Budapest, as well as the Romanian press from the capital.

It is interesting to mention the fact that a Romanian researcher from Hungary gives a full image of the 19th c. cultural life of the Romanians in Budapest

for the first time. And it is even more interesting for us that the Macedoromanian colony in Budapest is also presented in detail highlighting their political, cultural, and social importance. Emanuil Gojdu belonged to the ranks of the Macedoromanians. He used his wealth for noble scopes, establishing the Gojdu foundation in order that everybody, the youth of Hungary **at that time**, especially the young people of Romanian descent, might continue their university studies, granting them scholarships. Berényi Mária dedicates a whole volume to the presentation of this outstanding Romanian personality, his life and his activity, which is published in 2000. For the present-day Romanian minority in Hungary, one of her important works is the collection of studies for this volume, in which she discovers, describes, and introduces, thus making known numerous personalities of distinction who originate from the territory of today's Hungary. One such example is Gheorghe Pomuț, who fought as a captain during the American civil war and besides, served his new country as an ambassador in Russia.

The ethnographical writings had already two specialist journals, in which expressly folklore studies, ethnology and ethnography writings had appeared for several decades.

It was only in 1933 that the first publication offering some space for the historical and culture history of the Romanians in Hungary appeared under the name of Lumina/The Light, presenting first of all social, cultural and historical writings, embracing for example the national self-consciousness, the study of the language situation, and presenting numerous artistic branches such as painting, or architecture. It aims at introducing those gifted Romanian origin young people who have gained success in the domain of Hungarian culture.

The first editor in charge of the publication was Petrusán György, and later on Csobai Lászlóné. This publication was the continuation of the Lumina/The Light of 1894. Then it appeared for one year, with its 12 volumes, in Gyula. Nowadays it appears annually with 1-2 volumes a year. The writers prove to have a wide knowledge of materials and quite often bring forth in front of the public eye problems which are considered taboo, with openness and sincerity, attempting to target a realistic self-appreciation.

The Romanian community living in Szeged has published the bilingual periodical entitled Conviețuirea-Együttélés/ Cohabitation since the beginning of 1997. The editors have been convinced for a long time that it is worth serving the country's and international readership by publishing a periodical capturing the intellectual force that is concentrated in the region, interested in others and in cultural differences.

Their activity is concentrated around the publication of the following very important topics:

- developing self-knowledge by means of making known their own values, as well as the Hungarian-Romanian historical and cultural-historical relations,

- the shaping of intellectuals that can be achieved through the publication of specialty and everyday-life writings urging to systematic expression of standpoint, and exchange of opinion, circular questionnaires, interviews, and measurement information,
- we would like to help the work of the teaching-educating practitioners, by informing upon the latest school-based teaching conceptions, methods and materials,
- expressing opinion on present-day political events through political analysis,
- presenting to the majority the phenomena occurring in the life of the minority,
- mapping the living conditions “civilian” life in Romania, Hungary and world-wide, thus sustaining numerous scientific projects,
- presenting systematically historical, ethnographical, literary and other art objects that are outstandingly important from the point of view of self-knowledge,
- presenting the readers novelties of international importance in the domains of art and science: fine arts and music, as well as theatrical or literary performances,
- transmitting new creations (we are offering space to artistic writings, to literature, first of all to short prose and verse),
- transmitting the important information concerning language learning, as well as teaching a language.

These scientific writings were appreciated in very positive terms both by the national and international (first of all Romanian) press. Australia and Canada, both show an interest in Együttélés. The place conquered in the scientific domain is explained by the philosophy and profile of the periodical, as it embraces relevant and well defined specialist domains, sketching the cultural, public life, political, and historical reference of the Romanian-Hungarian cohabitation as well as the question of minorities, comprising here the presentation of problems concerning the cultural identity of the Romanians living in Hungary, their public and higher education, fine arts, history, ethnography, religion and the history of Romania. The editors of the periodical pay special attention in order that the published writings foster the minority identity preservation.

Due to a well organized distribution system, almost all interest readers of Romanian and Hungarian on all continents are informed on the research connected with the minority Romanians of Hungary. Moreover, the editorial board place a special stress on transmitting the Romanian research to the majority, assuming the role of mediators between the two cultures.

This periodical offers the wealthiest and the most many faceted material for the materialization of the educational developmental programs to the Romanians in Hungary. It systematically informs on important issues through writings regarding the curricula, the specialty methodology, knowledge of one own's people which can be turned to good account in the everyday work of teaching and education.

The publication is destined for sustaining the young talents of our country, as well as the intellectuals starting a career.

As a conclusion it could be said that the historical and cultural historical research can show numerous important achievements within a very short period. We have at our disposal trained researchers, and high standard publications. The focus of our research is not only on the previous era, but identity preservation and issues close to us from other points of view (for example the development of Romanian language public education, its modernization, the church, as a factor of community, tradition and language preserver, the role of social-civilian organizations within the cultural and political life, as well as the factors drastically fostering assimilation) get their rightful space.

The perfect stage for this was offered both by periodicals and by the books and publications edited for the large public by the institute; all of which assume the foremost task of the Romanian intellectuals of Hungary – to slow down or stop assimilation.

Hungarian researchers join the researches as well. Such examples are: Szász Zoltán a historian, member of the Hungarian Academy, Miskolczy Ambrus a historian, head of the Department of Romanian [Language] in Budapest or famous Romanian scientists like Cornelia Bodea academician, member of the Romanian Academy, Nicolae Bocșan, the Rector of Babeș-Bolyai University [of Cluj, Romania].

BIBLIOGRAFY

1. MUNTEANU, Cornel, *Românii din Ungaria. I. Presa*, Editura Noi, Jula (Gyula), 2006.
2. BERÉNYI, Maria, *Viața și activitatea lui Emanuil Gojdu. 1802-1870*, Fundația Publică „Pentru Minoritățile Naționale și Etnice din Ungaria”, Gyula, 2002.
3. CZEGLÉDI, Gurzău Maria, *Nunta la românii din Ungaria*, Publicație a Autogovernării pe Țară a Românilor din Ungaria, Giula, 1996.

HYBRIDITY AND PARODY IN 'ULYSSES' AND FLANN O'BRIEN'S 'AT SWIM-TWO-BIRDS'

MIHÁLYCSA ERIKA

ABSTRACT. The aim of the present essay is to explore the hybridity, heterogeneity of discourse, as they appear in two central texts of the canon of Irish (post)modernism, Joyce's *Ulysses* (*The Cyclops*) and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*. If in *Ulysses* Joyce points out what the Celtic Revival 'forgot to remember' - the actual racial heterogeneities that were obscured by an imagined retrospective construct, 'Irishness' of a homogeneous national character -, this hybridity is explored to the fullest in the *Cyclops* parodies of literary, journalistic etc. discourses/styles, most notably, Celtic literary traditions. These parodies are 'revisited' by O'Brien's *At Swim-Two-Birds*, a novel which presents itself as a self-conscious metafiction whose principal devices are play, irony, parody, intertextuality, and where creation is replaced by an endless chain of intertextual borrowings, making it possible for extremely different fictional characters and narratives to join in a fictional world where play and parody are the only ordering principles.

'All delegates without exception expressed themselves in the strongest possible heterogeneous terms concerning the nameless barbarity which they had been called upon to witness.' (U: 398)

'The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before – usually said much better. A wealth of references to existing works would acquaint the reader instantaneously with the nature of each character, would obviate tiresome explanations and would effectively preclude mountebanks, upstarts, thimblerriggers and persons of inferior education from an understanding of contemporary literature.' (ASTB:25)

The Cyclops has been discussed by recent Joyce criticism, informed by postcolonial theory, mostly as a brilliant exercise in/ deconstruction of (cultural, holistic) nationalism, especially with reference to its parodying of the cultural assumptions of the Revival. In parallel, there has been a reappropriation of Joyce into Irish literary tradition by politically-minded Irish criticism, which similarly singled out *Cyclops* as a textual locus where not only one-eyed Irish nationalism, but also the characteristic cultural logic of the colonizer is put at stake. How prominent within Joyce criticism the latter has become can be seen in the new Penguin Annotated Student Edition's introduction and notes, by Declan Kiberd. It has also been pointed out that Bloom's hitherto uncritically acclaimed 'inclusive' idea of nationhood is underwritten by his display of historical amnesia in the same fragment where he utters his definition of nation, 'the same people living in the same place... or

also living in different places' (430). A nation, according to Ernest Renan, is united not only by shared traditions, culture etc., but also by a shared forgetfulness; as Andras Ungar demonstrated, the selfsame fragment invites an ironical association with the night of St. Bartolomew, when Bloom hums tunes from Meyerbeer's celebrated opera *Les Huguenots* and later, in a short-circuiting of memory, misattributes the work to Mercadante, listing the Italian composer among his examples of Jews. (Ungar 2002: 95-107)

In *The Cyclops* Joyce's criticism, cutting both ways, of nationalism as a discursive and ideological construct is also apparent in verbal comedy: in that carnivalesque language which stands closest to the celebration of heterogeneity in all its aspects in Flann O'Brien's first novel *At Swim-Two-Birds* (1939). The present essay proposes to explore this parodic use of language, of literary traditions, codes, linguistic registers, and hybridity of language(s).

The textual parodies found in *The Cyclops* uncover the processes of inventing 'nation' – that is, an imagined political community bound together by racial origin, language, national character – through the language and the exploitation of an existing cultural and literary tradition. If the premises of the Celtic Revival were the twin assumptions that Irish nation and race defined Irish identity, creating essentialized national stereotypes of both the self (i.e., the Celt) and the 'other' (the Anglo-Saxon), these hark back to an equally stereotypical national history. Such appears in the mock-ekphrasis of the 'muchtreasured and intricately embroidered ancient Irish facecloth', on which are depicted scenes showing 'our ancient duns and raths and cromlechs and grianauans and seats of learning and maledictive stones', followed by a long series of Irish antiquities, including the Guinness brewery and Scotch House, a Liffey-side pub (430-431). The few cultural emblems of the motley enumeration belonging to the present seem grotesquely down-to-earth even in comparison with the fake historical monuments, the archaic flavour in the names of these conferring on them a sort of mythic pedigree. The four corners display the symbols of the four Evangelists, mutated into 'a bogoak sceptre, a North American puma, a Kerry calf and a golden eagle from Carrantuohill'. Cultural, linguistic appropriation is driven *ad absurdum* here: the urge to cut oneself loose from all attributes of Britishness – here, the 'British lion' which, understandably enough, compares unfavourably to the North American predator that has the additional advantage of hinting at the unity of the 'seadivided Gael' (421) - results in the very opposite of the desired effect, comic hybridity.

The process of 'writing the nation' (Bhabha) erases difference and the realities of pluralistic and culturally diverse 'contact zones', so as to establish an essentialized, but largely imaginary, 'national character'. This selective history points to another characteristic of nationalist logic: that it tends either to create an immemorial past for the 'nation' or/and a limitless future whose goal is invariably national independence and the materialization

of some magnified notion of 'nation'. Nationalist discourse will dwell either in the past (seen as mythic, immemorial) or in the future; it rarely inhabits the present. The implied irony is that the dreamed-of idealized future is not at all matched by the reality of the past: the repository of 'pure' race and 'pure' Irish national identity (cf. the Citizen's lament for the ruined trades of Ireland, *our Huguenot poplin*, or for 'our lost tribes', unconsciously mirrored on the twelve tribes of Israel - 423) is as hybrid, flawed, as the Citizen's dog, 'that bloody mangy mongrel Garryowen'. The Citizen's very language ironically underscores whatever claims to national, racial, cultural purity, by subsuming other languages ('to hell with the bloody brutal Sassenachs and their *patois*', '*Conspuez les Anglais! Perfide Albion!*' 421-22) and intertextual references.

Throughout *Ulysses*, the language used is situated at a pronounced angle to English as spoken and written according to standardized rules; it shows a high proportion of Hiberno-English idioms, expressions, turns of speech, Anglicised Gaelic words (many turns of speech, characteristic phrases, especially such as uttered by Dublin characters, being directly translated from the Irish); as Emer Nolan points out (Nolan: 110), there is also a high incidence of malapropisms which, while being an organic constituent of Joyce's verbal inventiveness and humour, also underline the fact that the language of writing had been an acquired language for those who speak it, often learnt from persons who themselves had a poor command of it. Malapropisms and misquotations are, however, not limited to English only ('Who made those allegations?... I, says Joe. I'm the alligator', 438): while drinking to the undoing of his foes, the Citizen utters his 'tribal slogan *Lamh Dearg Abu*' (422, meaning 'Red Hand Hurrah'), using not only ungrammatical Gaelic but also the (culturally) wrong image, since the red hand is the symbol of Ulster Unionism. The language that he uses to attack 'the strangers in the house' is thus itself contaminated, 'syphilized'. The emphatic use of Hiberno-English marks, with Joyce, a creative estrangement from both cultures; one of the distinctive sources of his Modernist poetics is the very use of a non-transparent language, language that continuously draws attention upon itself (cf. *A Portrait*, 'my soul frets in the shadow of his language') and bears the mark of hybridity.

In a 1907 essay on 'Ireland, Island of Saints and Sages' Joyce, speaking to a Trieste audience and rejecting the Celticist argument for racial purity and national characteristics, instead portrays the Irish as a (racially, culturally) very mixed people, being made up, beside of the Celtic stock, of Scandinavians, Danes, Firbolgs, the Milesians from Spain, the Norman invaders, the Anglo-Saxon settlers:

Our civilization is a vast fabric, in which the most diverse elements are mingled, in which Nordic aggressiveness and Roman law, the new bourgeois conventions and the remnants of a Syriac religion [Christianity] are reconciled. In such a fabric, it is useless to look for a thread that may have remained pure

and virgin without having undergone the influence of a neighbouring thread. What race, or what language... can boast of being pure today? And no race has less right to utter such a boast than the race now living in Ireland.

So, Joyce points out what the Celtic Revival 'forgot to remember': the actual racial heterogeneities that were obscured by an imagined retrospective construct, 'Irishness' of a homogeneous national character. This hybridity is explored to the fullest in the *Cyclops* parodies of literary, journalistic etc. discourses/styles - most notably, Celtic literary traditions whose main stylistic features are the use of hyperbole and of catalogues. In the fragment below, allegedly modelled on *Aelfrid's Itinerary*, a medieval poem enlisting the beauties of the four provinces of Ireland, known to Joyce through James Clarence Mangan's 19th century translation – one of Joyce's literary models, a translator who juggled with nearly a dozen languages and hid his own poetic output behind exotic names - Joyce's parody often comes closer to the Gaelic originals' linguistic energy than their 19th century translations. Even where Joyce explicitly caricatures such literary traditions – as in the case when, in mock-journalese, the 'poem' delivered by the mongrel Garryowen is likened to 'the ranns of the ancient Celtic bards' -, Joyce is as much satirizing the kind of work produced by the translators of the Revival, with their unshaken faith in the effectiveness of such translation, as Gaelic versification itself (cf. Nolan 105-108: Joyce's *Cyclops* parodies bear closer resemblance to Kinsella's modern translation of the *Táin* than to Lady Gregory's one).

In Inisfail the fair there lies a land, the land of holy Michan. There rises a watchtower beheld of men afar. There sleep the mighty dead as in life they slept, warriors and princes of high renown. A pleasant land it is in sooth of murmuring waters, fishful streams where sport the gunnard, the plaice, the roach, the halibut, the gibbed haddock, the grilse, the dab, the brill, the flounder, the mixed coarse fish generally and other denizens of the aqueous kingdom too numerous to be enumerated. In the mild breezes of the west and of the east the lofty trees wave in different directions their first class foliage, the wafty sycamore, the Lebanonian cedar, the exalted planetree, the eugenic eucalyptus and other ornaments of the arboreal world with which that region is thoroughly well supplied. (378-379)

Although at a first glance the passage seems as tame as any of the Revival translations, its catalogues generously embrace some exotic items (the Lebanonian cedar, the eucalyptus). Celebrating the different, mutually interchangeable ways of representing the world and exploding any hierarchy of values in their comic juxtapositions of discourses, these pastiches also demonstrate the interface between different languages and the linguistic energies resulting from their clash; moreover, they also expose the fallacies of the translations they allegedly perform. From an allegedly faithful direct translation from Gaelic into English, these pastiches gradually turn into carnivalesque celebrations of language(s); their extensive, sweepingly comic catalogues dwell,

at the same time, on authentic features of Gaelic poetry and on (meta)narrative strategies as employed by Laurence Sterne. In the comic catalogue of 'Irish heroes and heroines of antiquity' appropriation into the Irish canon reiterates, in fact, the hyperbolic devices of the preceding description of the Citizen, Finn-style:

From his girdle hung a row of seastones which dangled at every movement of his portentous frame and on these were graven with rude yet striking art the tribal images of many Irish heroes and heroines of antiquity, Cuchulin, Conn of hundred battles, Niall of nine hostages [...] the Village Blacksmith, Captain Moonlight, Captain Boycott, Dante Alighieri, Christopher Columbus, S. Fursa, S. Brendan [...] Theobald Wolfe Tone, the Mother of the Maccabees, the Last of the Mohicans, the Rose of Castille, the Man for Galway, The Man that Broke the Bank at Monte Carlo, The Man in the Gap, The Woman Who Didn't [...] sir Thomas Lipton, William Tell, Michelangelo, Hayes, Muhammad, the Bride of Lammermoor, Peter the Hermit, Peter the Packer, Dark Rosaleen, Patrick W. Shakespeare, Brian Confucius, Murtagh Gutenberg... (382-383)

Not only are historical and fictional figures from such widely differing backgrounds as Confucius and Michelangelo listed, through a contamination of names/languages (wildly comic and nonsensical as it may seem, the catalogue functions according to a cultural logic of its own: for instance, the alleged discovery of America by the Irish sea-faring saint Brendan may explain why Columbus appears in his immediate vicinity), but fictional characters and, moreover, song titles are also conferred existence as 'historical' characters. On the analogy of the Man in the Gap, for instance (Cuchulain, who single-handedly defended Ulster against the army of Queen Maedbh; later referring to any defender of Ireland), two music-hall song titles are 'impersonated', together with a comically paraphrased book title (*The Woman Who Did*, title of a novel by Grant Allen). Many of the names listed, and virtually all names in the mock-journalese enumeration of those attending the execution (e.g. the Grandjoker Vladinmire Pokethankertcheff, the Archjoker Leopold Rudolph von Schwanzenbad-Hodenthaler, Pan Poleaxe Paddyrisky, Kriegfried Ueberallgemein –397-8) already prefigure Joyce's later linguistic practice in *Finnegans Wake*, of unrestrained semiosis that inhabits an in-between space, between different languages brought into play and in-between the language of writing, English, the space of continuous translation.

It is this space of English which, comically thematized as the language of the other (inverting, moreover, the cultural stereotypes of colonizer/colonist, where English becomes 'barbarous' and the English, 'tonguetied sons of bastards' ghosts' – 421, the inarticulate, unintelligible language of the barbarian), in fact incorporates the 'own' language, the mother-tongue which is actually the true foreign language, the foreign body or rather, the empty space within the one mastered language, English. As seen in the linguistic experience described by Derrida in *The Monolingualism of the Other*, the

language of writing is for Ulysses/Joyce the one-language of the monolingual who cannot, nevertheless, call it mother-tongue. This language, accordingly, becomes the space of a neverending translation where there is no given source language and no target language either, as both are situated at the same time within, and without, this same language.

This language appears several times, in *Cyclops*, as lending its body to the 'mother tongue', equally inaccessible to narrator, author and reader. Fictionally, it translates the constitutive literary tradition of this lacking 'mother-tongue' (as was the aim of the Revival); the texts produced, however, far from being translations of 'source' texts, draw attention to the very texture of language – of all languages indeed. What is at stake here are the creative possibilities of language treated as not one but subsuming the (lacking) other/all languages, potentially.

The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was that of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freely freckled shaggy-bearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero. From shoulder to shoulder he measured several ells and his rocklike mountainous knees were covered, as was likewise the rest of his body wherever visible, with a strong growth of tawny prickly hair in hue and toughness similar to the mountain gorse (*Ulex Europeus*). The widewinged nostrils, from which bristles of the same tawny hue projected, were of such capaciousness that within their cavernous obscurity the fieldlark might easily have lodged her nest. The eyes in which a tear and a smile strove ever for the mastery were of the dimensions of a goodsized cauliflower. (382)

The passage, a comic pastiche modelled on the Fianna epic, lending the Citizen the dimensions and features of the epic hero, plays upon the distinctive stylistic devices of the Finn cycle - hyperbole, alliteration, lengthy enumerations - while punctuating it with a gesture of academic clowning. The inclusion, between brackets, of the Latin name that 'translates' the simile causes a breach in the continuity and texture of the (mock) epic, giving an additional twist to the (already) parodic juxtaposition of the mythic and everyday banality; at the same time, by including the words of yet another language, the passage heightens the sense of discourse as inherently hybrid, manifold – comically underwriting whatever claims to a 'pure', uncontaminated 'core' tradition.

Whereas Joyce's parodies are more overtly political and explore the linguistic effects and energies of foreignness within English/ Hiberno-English, Flann O'Brien's parodies are more jocose and, within the outrageously imaginative Chinese-box construct, take Joyce's parodies one step further. *At Swim-Two-Birds*, for a long time the victim of unperceiving criticism which failed to see in it anything but the Joycean connections, has come into its own with the emergence of postmodernist literary theories – actually referred to as the first full-

fledged postmodern novel in English, together with Beckett's *Murphy* (cf. Patricia Waugh, *Metafiction*; Keith Hopper, *A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*). The novel, in which a young student-narrator - a parodic replica of the Stephen of *A Portrait* - is writing a novel about a novelist, Trellis, who is writing a novel on sin and tyrannically compels his characters, who live under the same roof as him, to obey him, to such extent that the characters plot against him, sedating him and, in the long hours when Trellis is asleep, write a counter-novel in which they mete out grievous punishment on their author, is made up of loosely connected narratives, situated on four different levels of fictionality, and thirty-odd pastiches of styles and registers as far removed from each other as the Finn saga and Dublin westerns. Finn Mac Cool is one of the characters employed by Trellis, in line with the student-narrator's theory of fiction that prescribes that 'the modern novel should be largely a work of reference' and 'the entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required' (25). Accordingly, he (and his fictional creation Trellis) not only uses the mythic figures of Finn Mac Cool, Sweeny, the Pooka (playing on the long leprechaun tradition in Irish literature), the Good Fairy, but transplants many strands of traditional material connected with them, signaling the parodic intent: '*Extract from my typescript descriptive of Finn Mac Cool and his people, being humorous or quasi-humorous incursion into ancient mythology*'.

The nose to his white wheyface was a headland against white seas with height to it, in all, the height of ten warriors man on man and with breadth to it the breadth of Erin... The mouth to his white wheyface had dimensions and measurements to the width of Ulster, bordered by a red lip-wall and inhabited unseen by the watchful host of his honey-yellow teeth to the size, each with each, of a cornstack; and in the dark hollow to each tooth was there home and fullness for the sitting there of a thorny dog or for the lying there of a spear-pierced badger. To each of the two eyes in his head was there eye-hair to the fashion of a young forest, and the colour to each great eyeball was as the slaughter of a host in snow. The lid to each eye of them was limp and cheese-dun like ship-canvas in harbour at evening, enough eye-cloth to cover the whole of Erin. (16)

The reason for so wide a difference between the backbone of the saga, entirely serious, and its treatment in O'Brien and Joyce is found in Irish folklore: as Sue Asbee points out, there were initially many cycles of early Irish legends, but (with few exceptions, such as the *Táin*) only those survived which lent themselves to burlesque or humorous fantasy. While thus the King and Ulster Cycles fell into disuse, the Finn and Mythological Cycles flourished (or, according to some scholars, became decadent), accumulating folklore and magical motifs to the point where they grew first unintentionally, then deliberately ludicrous. (Asbee 1991:42) Accordingly, Joyce's wildly and grotesquely exaggerated portrait of his citizen might be seen as continuing a comic tradition within Irish literature. O'Brien, who was one of the four Irishmen of his age to be fully conversant in Old Irish (he obtained his MA with a study on Old and Middle Irish nature poetry, wrote a

column in Old Irish in a students' magazine, *Comhthrom Feinne*, a series of short satiric pieces, and also wrote the satiric novel *An Beal Bocht*), is writing at the same time from within this tradition and in parody of Joyce's 'book-web'. All passages related to the descriptions of Finn explore the wildly imaginative cadences, alliterations, lists, catalogues of Gaelic verse, while playing practical jokes with the informed reader:

I will relate, said Finn. When the seven companies of my warriors are gathered together on one plain and the truant clean-cold loud-voiced wind goes through them, too sweet to me is that. (...) I am friend to the *pilibeen*, the red-necked chough, the parsnip land-rail, the *pilibeen móna*, the bottle-tailed tit, the common marsh-coot, the speckle-toed guillemot, the *pilibeen sléibhne*, the Mohar gannet, the peregrine plough-gull, the long-eared bush-owl, the Wicklow small-fowl, the bevil-beaked chough, the hooded tit, the *pilibeen uisce*, the common corby, the fish-tailed mud-piper, the *crúiskeen lawn*, the carrion sea-cock, the green-lidded parakeet, the brown bog-martin, the maritime wren, the dove-tailed wheatcrake, the beaded daw, the Galway hill-bantam and the *pilibben cathrach*. (...) The lamenting of a wounded otter in a black hole, sweeter than harpstrings that. There is no torture so narrow as to be bound and beset in a dark cavern without food or music, without the bestowing of gold on bards. To be chained by night in a dark pit without the company of chessmen – evil destiny! (14)

In the list of Erin's birds, as enumerated by Finn, amid the names of fictitious fowl and beasts, many of which playfully embody hybridity (in a way not dissimilar from Joyce's outrageous couplings of the homely and the exotic - e.g. the *maritime wren*, the *green-lidded parakeet*), there appear also Irish words (*pilibeen móna*, *pilibeen uisce*, *cruiskeen lawn*) which are no less exotic items than their names suggest [*pilibeen*: 'little man', from a diminutive of Philip; *cruiskeen lawn*, 'little full jug', is a rollicking Irish drinking song, the title being also used by Joyce's Citizen. Under this title Myles na Gopaleen wrote his comic column in the Irish Times]. Whereas with Joyce the satire drives its point home with the reader, namely the cultural logic of appropriation/ inclusion as opposed to exclusion, such games become doubly self-referential with Flann O'Brien: on the one hand, there is a layer of constant reference to Joyce, and on the other hand Gaelic is played upon in mock-academic fashion, ironically alluding to the translations available to both Joyce and O'Brien (Kuno Meyer's rendering in English of the Finn cycle, for instance), to the fake familiarity of the 'ancestral' language. Whereas these pastiches are often directly translated from the Gaelic and bear witness to the incredible, and consistently self-reflexive, linguistic energy resulting from this interface between (Hibernian) English and Gaelic - Flann O'Brien's bilingual background and academic training enabling him to use Middle Irish in innovatively imaginative writing -, they also play upon the very notion of Irish (oral) literary tradition made accessible in/through English translation. Finn's ritualistic formulae are punctuated by his men, whom Finn - the Hercules-figure of Celtic legend portrayed as a decrepit, aged, rambling character, taking the metaphor of the

legend's antiquity literally, in a characteristic O'Brien fashion - not only does not recognize, but he understands their names in English rendering only.

Relate us further, said Diarmuid Donn, for the love of God.

Who is it? said Finn.

It is Diarmuid Donn, said Conan, even Diarmuid O'Diveney of Ui bhFailghe and of Cruachna Conalath in the west of Erin, it is Brown Dermot of Galway. [...]

Who is it? Said Finn.

It is Liagan Luaimneach O Luachair Dheaghaidh, said Conan, the third man of the three cousins from Cnoc Sneachta, Lagan Lumney O'Lowther-Day from Elphin Beg. (16)

There are many textual plays with the informed reader which show the hand of the satirist O'Brien (Brother Barnabas, George Knowall, Myles na gCopaleen, Count O'Blather) who once attempted to elude censorship by resorting to the medium of Old Irish, adopting Gaelic malapropisms and gibberish in such a way as to hint at the distance of reader/language from the 'national' 'native' tongue. His English, in the framing narrative of a painstakingly, pedantically meticulous style, is never a direct translation of Irish; however, whereas the episodes descriptive of Finn, in their blown-up hyperboles and absurd-comic catalogues are clearly parodies, in the passages where Finn's voice narrates, the legend of the madness of Sweeny from the so-called King cycle (medieval Irish), O'Brien's text comes as close to the original verse as possible – as can be seen from a comparison with Seamus Heaney's modern English Sweeny translations.

At the same time, these various languages, speaking from within different traditions, styles, registers are contaminating, hybridising each other throughout the book: thus, Trellis's punishment is meted out Sweeny-style; when Sweeny joins the company of the Pooka, the Good Fairy and the Ringsend cowboys, the narrative of the company's journey takes on some of the distinctive stylistic devices of the *Buile Suibhne* lays, playfully woven into the 'contrapuntal', pedantic phrasing characteristic of the framing narrative:

The company continued to travel throughout the day, pausing at evening to provide themselves with the sustenance of oakmast and coconuts and with the refreshment of pure water from the jungle springs. They did not cease, either walking or eating, from the delights of colloquy and harmonized talk contrapuntal in character nor did Sweeny desist for long from stave-music or from the recital of his misery in verse. On the brink of night they halted to light faggots with a box of matches and continued through the tangle and the grasses with flaming brands above their heads until the night-newts and the moths and the bats and the *fellicaun-eeha* had fallen in behind them in a gentle constellation of winking red wings in the flair of the fires, delightful alliteration. On occasion an owl or an awkward beetle or a small coterie of hedgehogs, attracted by the splendour of the light, would escort them for a

part of the journey until the circumstances of their several destinations would divert them again into the wild treachery of the gloom. (130-131)

Similarly, virtually all the narrative threads, situated on whatever level of fictionality within the Chinese-box structure, display comic catalogues - the long lists of fruit and gifts brought to Orlick's birth, the repertory of Trellis's pains, the hilarious list of musical pieces sung by the fictitious characters on their journey through the forest or the Shanahan-Lamont-Furriskey pedantry making up sizeable passages, or such Sterne-like jokes as the catalogues of Trellis's sins or the mock-academic memorandum on the distinctive physical traits of Furriskey and his mates. In this playful book-web styles intersect in the same manner as characters from different (fictional) worlds bump into each other on the (licensed) premises held by the author, the weaver of stories. The effect is comic juxtaposition and the relativizing of all discourses and genres, all literary traditions, high or low-brow – an effect akin to that achieved by the Joycean parodies and discourse parallax throughout *Cyclops* and *Oxen of the Sun*. Tongue-in-cheek as ever, O'Brien plays down myth that occupies a central place in Modernist literature, since Modernist writers appropriated myth "with the dual purpose of (a) putting the modern individual - that is, the alienated and deracinated reader - back in touch with his/her roots and unconscious, and (b) providing a framework for their own poems or narratives." (Asbee 1991:45) Whereas such relativization in *Ulysses* happens on the level of language, discourse, O'Brien makes it, arguably, into the main theme of his metafictional book-web.

So, Finn's long recital of the *Frenzy of Sweeny* is received with little enthusiasm by Furriskey, Lamont and Shanahan, slightly more than condescending towards the decrepit Hercules of Celtic legend. The Ringsend cowboys speak a different code and the comic of the situation comes from the juxtaposition of the two idioms. They translate the Sweeny saga to their own lingo, that of second-hand Westerns, which renders both the Middle Irish lays and imported westerns ludicrous:

The story, said learned Shanahan in a learned explanatory manner, is about this fellow Sweeny that argues the toss with the clergy and comes off second-best at the wind-up. Here was a curse - a malediction - put down in the book against him. The upshot is that your man becomes a bloody bird.

I see, said Lamont.

Do you see it, Mr Furriskey, said Shanahan. What happens? He is changed into a bird for his pains and he could go from here to Carlow in one hop. Do you see it, Mr Lamont?

Oh I see that much all right, said Lamont, but the man that I'm thinking of is a man by the name of Sergeant Craddock, the first man in Ireland at the long jump in the time that's gone. (85)

In the following, the Sweeny saga triggers an account of a jumping contest, the parodic replica of the box match in *The Cyclops*, which eventually turns into a praise of the macho politics of the Gaelic Athletic League (with the

added twist that the champion jumper of all Ireland turns out to be a police sergeant sent to keep an eye on an Athletic League meeting). The literary merit of the Sweeny recital is eventually recognized, but again it comes off "second-best at the wind-up" when set against the poetry of the poet of the people, also termed the Poet of the Pick, Jem Casey. Shanahan's whole-hearted apology for the 'real old stuff of the native land' - '...stuff that brought scholars to our shores when your men on the other side were on the flat of their bellies before the calf of gold with a sheepskin around their man. It's the stuff that put our country where she stands today, Mr Furriskey' (75) - is a remark that reads both ways: as a naïve statement of national pride and as a cuttingly ironic comment on the dichotomy between Ireland as represented in the mythological tales and the Ireland of O'Brien's lifetime, the canonical representation of which, in Joyce's work, is everything but flattering. This sequence, one of the most comically impressive in the book, shows O'Brien's irony at its best, directed as much against a popularized version of the nostalgic hero-worship of the Revival as against the poetry of the "plain man" as represented by Jem Casey (whose name is conspicuously close to the name of Sean O'Casey). While the latter is rendered ridiculous, the first fails to grasp the nature and significance of the literary tradition of the Irish mythological cycles and legends. Stephen Knight suggests that this "plain man tradition" of characters speaking like real Dubliners rather than in stage-Irish, and sanctified by Joyce, is used to question the literary premises of Irishness. (Knight 1974, in Imhof 1985:96). The two traditions are played off against each other, and they are eventually "married" in Shanahan's "scholarly" compendium of the two styles:

When food is scarce and your larder bare
 And no rashers grease your pan,
 When hunger grows as your meals are rare -
 A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN!
 What do you think of that now?

It's a pome that'll live, called Lamont, a pome that'll be heard and clapped
 when plenty more...(77)

When stags appear on the mountain high,
 With flanks the colour of bran,
 When a badger bold can say good-bye,
 A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN! (80)

This pastiche of the two styles thematizes, comically, the pastiches of different styles and belonging to different traditions in the alleged work-in-progress which is made up of textual parodies, repeated on different levels, and which itself is placed in a narrative frame which may be read as a parodic mimicry of a canonized text, Joyce's *A Portrait*. A relation between the Sweeny theme and Finn's style in rendering it and each author-figure in the novel is established through (parodic) pastiche: Orlick's style inevitably recalls Finn's in the passages where Trellis is tortured, and Trellis undergoes the same suffering as Sweeny; Jem Casey, the poet of the people, is introduced

by a passage reminiscent of the Sweeny saga, so in the reader's expectations he is identified with Sweeny. Through this, too, Finn is established as an emblematic "fabulist", story-teller, of central importance in the book's fabric. It is important to note that the longest of the Finn sections marks a turning-point in the novel: it is after this section that Trellis suffers punishment at the hands of his own characters, a punishment foreseen and foretold by oracular Finn (who sucks wisdom from his thumb and knows every secret of the past, present and future), until he is made to learn that *ars est non celare artem*. In accordance, one might state, with the whole of *At Swim-Two-Birds*, which rests on the opposite statement – *ars est patefacere artem*.

REFERENCES

1. Attridge, Derek (ed.) *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
2. Attridge, Derek. *Joyce Effects – On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
3. Bollettieri, R.M., C. Bosinelli, Marengo Vaglio & Chr. Van Boheemen (eds.) *The Languages of Joyce: Selected papers from the 11th International James Joyce Symposium*, Venice, 12-18 June, 1988. Philadelphia: Benjamins, 1992.
4. Cheng, Vincent. *Joyce, Race and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
5. Derrida, Jacques, *A másik egynyelvűsége* [Hung., 'The Monolingualism of the Other'], Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997.
6. MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Macmillan, 1979 (repr. 1981).
7. Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge: 1996.
8. Scholes, Robert E. *In Search of James Joyce*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
9. Spoo, Robert. *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*. Oxford University Press, 1994.
10. Ungar, Andras. *Joyce's Ulysses as a National Epic: epic mimesis and the political history of the Irish nation state*. The University Press of Florida, 2001.
11. Asbee, Sue, *Flann O'Brien*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
12. Booker, Keith M. *Flann O'Brien, Bakhtin and Menippean Satire*. New York: Syracuse University Press, Irish Studies Series, 1995.
13. Clunet, A., T. Hurson (eds.). *Conjuring Complexities: Essays on Flann O'Brien*. Belfast, 1997.
14. Hopper, Keith, *A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*. Cork University Press, 1995.
15. Imhof, Rüdiger (ed.), *Alive-Alive O! Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds*. Dublin: Wolfhound Press, 1985.

MISLEADING MIRRORS: THE IMAGINARY OF OPIATES IN TRANSLATIONS OF BAUDELAIRE'S *LE POISON* AND *RÊVE PARISIEN*

ANDRADA FĂTU-TUTOVEANU

RÉSUMÉ. *Miroirs capricieux. L'imaginaire des opiacées dans les traductions de Le Poison et Rêve parisien.* L'intérêt de Baudelaire pour l'opium (dans ses lectures, sa vie ou son écriture) parle d'une option pour un certain type d'imaginaire, imprégnée avec le *goût de l'infini, du gouffre, de l'éternité*, d'une attraction dangereuse pour un univers alternatif, *au-delà* du monde et du soi-même. Dans cette espace, le *miroir* prend deux visages: c'est une métaphore double, pour l'hallucination opiacée (comme une forme de contemplation du soi) et pour la réflexion des images poétique dans *la traduction*, miroir trompeuse, capricieuse, problématique. L'étude s'intéresse pour ces deux facettes: son premier section est réservée à établir les dates spécifiques d'un univers opiacé, tant que le second s'occupe d'analyser comparativement plusieurs traductions de deux poèmes de Baudelaire. Si dans *Le Poison* la référence à l'opium est explicite, dans *Rêve parisien* l'analyse s'intéresse pour l'imagerie aquatique, fluide, signifiante pour la rêverie opiacée. Le choix des mots des traducteurs pour représenter cette imagerie parle de différents grades de compréhension du complexe opiacé baudelairien, aussi que d'une interprétation critique.

Due to the attraction opium and its derivates exercised over the 19th century cultural representations, its social as well as its literary imaginary represented the space of confronting the self at the profound level of joining fascination with anxiety. The opiate substances have transgressed during this period different representations, some of them troubled and contradictory, because they were perceived gradually as remedies (*pharmakon*), drugs (also dual in its inspiring and destructive effects) and poisons (*toxikon*). During the 19th century, duality had characterized one of the main aspects of opium use, as it led to a dilemmatic perception at all levels: aesthetical, moral, scientific or medical. As Arnould de Liedekerke notices in his study on opium in the second half of the 19th century¹, no matter the reasons of opium taking (as a medicine, for aesthetic/ cognitive experiences or even for mere pleasure), the substance was not perceived, as it is today, in a disapproving, sanctioning manner. The dilemmas did not put together "fascination" and "prohibition" (because opiates were not

¹ Arnould de Liedekerke, *La Belle époque de l'opium*, [suivi d'une] Anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau. Avant-propos de Patrick Waldberg, Aux Éditions de la Différence, Le Sphinx, Paris, 1984, pp. 48, 58

legally forbidden, on the contrary, they were easily accessible to anyone), but terms such as “challenging the limit” *versus* “transgressing it”, “artificial act of creation” *versus* “natural genius”, “magical” *versus* “poisonous substance”.

Within the phenomenon which marked through its changing perspectives the century and its successive literary generations, Charles Baudelaire represents an essentially original case, focused on the inner sides of the intoxicated self as well as on an expression of the same fears and obsessions which troubled his contemporaries.

There are two perspectives on Baudelaire’s opium induced literature. One type of approach considers that his imagery and his poetical representations were not influenced by the poet’s drug taking. On the contrary, others thought it was a major side of his work, as a theme and as a source of inspiration. Although for both parties the debate seems concluded, a new, interrogative approach becomes possible if we change the perspective. One of the possible ways could and should be the dialogue with the poetic work, without previously trying to shape or select the textual evidences in favour of a premise.

As we speak of criticism, we refer here strictly to the western studies², as the theme of drugs was one of the *taboos* of Romanian exegesis during communism. Still, the analysis we make below on some Romanian translations of two of Baudelaire’s revealing poems³ (*Le Poison* and *Rêve parisien*) points out that even the choice of words and structures can stand for a personal, critical interpretation.

In Baudelaire’s work, opium reflects his *Janus bifrons* head in multiple mirrors, distorted and puzzling in their hallucinatory organization (exercising an intense magnetism in their grotesque, magnificent way). To enter the mirror is to enter the unknown, the abyss (*le gouffre*), spaces which become accessible due to the “miraculous” laudanum.

Inside the imaginary developed by Baudelaire’s literary work, mainly by his poetry, there are meetings of contrastive directions, symbolising labyrinths of “(aesth)ethics”, literary theory and practice. This is the space of analysis for the perception of the subject and the poet’s connection to the universe, a world of consonances and dissonances that reflect a dual relationship with opium. The mirror, as a double meaning concept (referring to the opium hallucination both as a form of contemplation of the self and as a form of problematic reflection of the work in its translation) would be also described in a two stage analysis: one, establishing the features of an opiate imaginary, the other, the way the translation filters opium images through subtle understanding formulas. The opium imaginary is usually dominated by typical representations, marked by

² See the bibliography below

³ Their importance regards the subject of opiate images, it is not an aesthetic consideration

fluidity and infinity, as Alethea Hayter described in her study, *Opium and the Romantic Imagination*⁴:

“a distinct, recognizable and quite unearthly landscape of vast temples and silvery expanses of water [...], crystal cataracts, sheets of water stretching millions of leagues to the borders of the universe, rivers pouring from the firmaments into diamond gulfs, oceans channelled through caverns of gems, all lit by a burnished iridescent sheen on the metallic water, watery material, beneath a sunless sky, and all this slow viscid majesty of movement accomplished in an endless silence – the whole universe becomes an infinite palace, boundless but imprisoning”⁵.

But this “recognizable” universe raises problems in Baudelaire’s case: while his opium taking is a fact, his imagery doesn’t contain, as critics emphasize, a significant number of opium and opium only induced images. While critics like Hayter concluded that the rather few opium images in *Les Fleurs du Mal* seem “second-hand images”, influenced by the poet’s important readings on the subject, others⁶ tried to replace the supposed absence with reading the entire work as opium-induced, in an exaggerated effort to adapt plural and diverse images to this “major” poetic obsession. The two approaches share the same restrictive perspective on first level evidence. Actually, Baudelaire’s interest in opium reveals a form of openness to a more comprehensive type of imaginary, marked by “the taste”⁷ of infinity, of eternity, by hypersensitivity, fascination towards evil and decadence as a form of aesthetics, attraction towards the other side (*au-delà*) of the world and the self. A closer look replaces the apparently unexplainable absence of opium images in *Les Fleurs du Mal* by a capricious and sinuous type of expression of such an imaginary, in other words, a more genuine one. Rather than expressing the revelations of opium in neophyte terms, Baudelaire, from his own intense experience, builds a multileveled aesthetic formula, where opium is no longer a subject but a reference. Even more, it becomes a revealing instrument but also one of distortion, a complex of mirrors and optical lens, which by making shapes and lights visible, also influences their shades and borders. As for the existence of the typical “*paysages opiacées* images from De Quincey or Poe”, mentioned by Hayter, Baudelaire’s imaginary does not consist of “borrowed” images, using this literary references as a form of narcissistic projection onto the otherness. There are fears and revelations which he recognizes in the Other’s experience with the opiates; there are quests and encounters which take place in an obscure and

⁴ Alethea Hayter, *Opium and the Romantic Imagination*, Faber and Faber, London, 1968

⁵ *Ibid.*, pp.153, 158

⁶ See Emanuel J., Mickel, *The Artificial paradises in French literature. 1, The Influence of opium and hashish on the literature of French romanticism and Les Fleurs du mal*, The University of North Carolina Press, 1969, chapter V, *Opium, Hashish and Baudelaire*

⁷ “*goût de l’infini*”, „*du gouffre*” etc., in Baudelaire’s terms

troubled mirror, therefore the signs already marked on the curved and uncertain road become true ecstatic epiphanies.

*

As the original poems reveal a multileveled literary universe (in which opium images are not particularly emphasised as they emerge from a consubstantial type of perception), the rather few⁸ explicit references to opium in *Les Fleurs du Mal* become, in translation, mirrors of a type of understanding. That is why translators read some terms from the complex of Baudelaire's poetics and opium imagery in different keys of understanding. The criteria used by this comparative study have the role to establish the degree of proximity to the original. That is why the study is interested in the faithfulness to the complex of opium images, to the cultural references made by Baudelaire, to the semantic areas and variations as well as the register to which the chosen words belong (material/ abstract, every day / magical/ fairy-tale language etc.). We analyze two significant sets of opium images (from the poems *Le Poison* and *Rêve parisien*) as reflected in different Romanian translations⁹, four or five for each poem, of main interest being the relation they establish, at different levels, with the original.

Beyond the convention of the explicit comparison (love/ drug hallucination/ poison), which works a fracture at the image level, in the poem *Le Poison* the imagery goes beyond the rhetoric pretext, bringing side by side two complexes of images: wine and opium. The outer perspective on hallucination can be explained through the need of establishing general, significant patterns. If the first stanza reminds of *La Chambre Double* by its lexical oppositions (*sordide bouge/ luxe miraculeux, soleil couchant/ ciel nébuleux*), its universe becoming even more complicated because of the magical area vocabulary, the second stanza is a space of unexpected homogeneity of images. The lexical field of *infinity* comprises – in building a space of harmonies – a juxtaposed set of words from the same semantic area (*agrandit, allonge, l'illimité, ce qui n'a pas de bornes, approfondit, creuse, remplit, au-delà de sa capacité*). The "definition" of the universe of the opium reverie is, therefore, in Baudelaire's poetry, that of neutralizing the limit, of opening the finite and creating infinite perspectives. The translations to be compared are some more or less known Romanian versions (by Ion Pillat, Al. Philippide, Nina Cassian, Lazăr Iliescu, Al.Hodoș, Șerban Bascovici, C.D. Zeletin, Neculai Roșca), which

⁸ Alethea Hayter, *op.cit.*, Chapter VII, *Baudelaire and the Club des Haschischins*

⁹ The translations are to be found in the volume: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal/ Florile răului*, Ediție bilingvă, Editura Gunivas, Chișinău, 2001; this edition contains all the translations and references quoted below

were also chosen as part of a volume meant to represent a multiple reading of Baudelaire.¹⁰ In which *Le Poison* is concerned, the most interesting are the two first stanzas, as they reveal images suggested by the wine and opium intoxication. Ion Pillat's choices generally cover the same semantic field as the original. In the section dedicated to wine, the choices are made in the same oppositional logic as nouns phrases are placed contrastively: *speluncile murdare/ strai de vis, strălucitor, soarele ce-apune/ cerul plin de nori*. Yet, the last line, although correctly translated, lacks some of the shades Baudelaire had given it: "the sun" loses its human attributes, while the sky no longer has the tension of the original description.

The next stanza, describing the opium images, is presented as a synthetic report of a familiarity with such a type of hallucination but with no intention of personal involvement, which made Alethea Hayter label it as a "second-hand" emotion. Actually, Baudelaire, in the creation of a rather conventional type of comparison between love¹¹ and other feelings and emotions, brings to the fore not only the essence of a long and intense experience, but also the intention to emphasize an idea rather than an impression. He places the unconventional imaginary of artificial hallucination in a conventional parallel, trying to use only the outer idea of ecstasy and contemplation in its specificity. Pillat's translation uses nouns speaking of an absence of boundaries: *fără de hotare, nermărginiri, adânciri*, insisting on the negative particle nouns, on the *lack of* limit or borders, suggesting a pattern of understanding the infinity as always related to the limit, to the restriction. Still, the verbs are rather common (*mărește, întinzând, stoarce, încarcă*) in their correctness, and although the impression regarding the infinity is achieved, the material aspect of the verbs prevails, destroying the unearthly original images. The choice of verbs, as well as other unfortunate word-selections, although showing a variation in the other translations, maintains the same material register, losing the abstract suggestions intended by the original: *mărește, trage, adâncește, săpat, curg, umplând*¹², *umflă, toarnă, nu-ncap*¹³ and so on. These two translations (by Nina Cassian and Lazăr Iliescu), similar in these aspects to Ion Pillat's, place themselves in a second stage of proximity to the original. They use the same negative nouns for the *unlimited*, but also change the initial suggestions by allowing themselves a certain type of freedom in regard to the form, although not to the idea. For instance, Nina Cassian's translation creates a whole new atmosphere in the first stanza by changing the suggestion of *luxe miraculeux* to *ciudat veșmânt de preț* and especially of *soleil couchant dans*

¹⁰ See note 9

¹¹ Baudelaire's *Sed non satiata*, in *Les Fleurs du mal*

¹² *Les Fleurs du mal/ Florile răului*, p.387

¹³ *Ibid.*, p.389

un ciel nebuleux) to *auriul soare când scapără în ceți* (the golden sun which glitters on fog). Nevertheless, as to the second stanza, even if it also loses some of the abstract references, the word choice is closer to the original, and the suggestion of the last line (although different in form) is related to the original idea of transgressing a limit: *Umplând preastrâmtul suflet in care au intrat/ Remplit l'âme au-delà de sa capacité*. On a third degree of distance from the original is Al. Hodoș's translation, whose fidelity to the original, maintained in the semantic area of the infinity (*prelungeste, nemărginitul, zarea infinită*) and in other good word choices, is contradicted by the changes he operates in meaning. First of all, the change of reference from the opium to the hashish is unexplainable: *Hașișul prelungeste nemărginitul spațiu* and secondly, the affirmative of *Le vin sait revêtir* is turned into a negative form which operates a restriction with a rather confusing effect: *Nu poate decât vinul*. Actually, while the other three versions seem to perceive correctly the relation between opium and space and time infinity (their problem consisting only in sometimes inadequate choice of words), the last one confuses the effects of the two drugs. Opium and hashish, although present a similitude and can be sometimes combined in unequal proportions, are different in their intensity and imagery. To conclude this first poem translation analysis, we can notice in the samples we discussed, the interpretation of Baudelaire's opium imagery in a rather conventional, non-abstract manner, which speaks – paradoxically – of hallucination in material terms and using a discursive, distant rhetoric.

In its turn, *Rêve parisien* has an ambiguous status - as critics have noticed - as far as the source of images is concerned, because it suggests more than one type of artificial imagery. While some wonder if it is or not an opium dream¹⁴, others identify analogies between the landscapes described in the poem and the images produced by hashish. Still, the aquatic imagery which represents an important part of the description makes *Rêve parisien* a major subject for such a comparative study on Baudelaire's opium imagery and its reading and interpretation in the act of translation. Working in the same gradual type of approach, we find at a first level of proximity to the original, Ștefan Bascovici's and Al. Philippide's translations, who maintain the cultural references (*Babel d'escaliers et d'arcades, Des Ganges, dans le firmament, Versaient le trésor de leurs urnes*) as well as the fluid, dream like images. They also have the intuition to choose words from the fairy tale and the magic semantic field. As to this option, the use of rather archaic language (even for the time the translations were made) becomes explainable and maintains the unearthly atmosphere. Maybe one of the few omissions in the well-done translation

¹⁴ Alethea Hayter, *op.cit.*, p.154

performed by Al. Philippide, but perhaps the most important is that of the image of the palace in the fourth stanza, where he maintains only the “Babylon” metaphor. Still, the attributes used contribute to the understanding of the idea, although the reference to the unlimited space would have been better realised in the original context: *palais infini*.

This explicit reference is translated in other versions (Lazăr Iliescu, C.D. Zeletin’s), but still, they remain second level translations because of their rapport to the original imagery, as a sum of images. Again the infinity is suggested by a negative particle: *necuprins*, *nesfârșit*, but there is a more complex vocabulary of the unlimited because of the requests of the original. Without an obvious intention of the translators (as the choice of words tries to follow the original), the atmosphere is somehow lost, especially in Lazăr Iliescu’s version, because of some choices (especially in the case of verbs) which do not match the others as in Philippide’s case, where the archaic words evoked the folk/ fairy tales. Here the common, pragmatic verbal actions mix to the figurative attributes or words from the area of legends and mythology, and therefore the incompatibility of the registers give the impression of a clumsy discourse: *imense nimfe, văgăuni de diamant, Albastre ape, lin, colindă* (sic!) / *Prin maluri verzi și de mărgean/ Și, fără tihnă, se perindă/ Spre-al veșnicilor liman*¹⁵. Sometimes the incompatibilities suggest an unsure hand, which, in the struggle to respect the complex of the original images, result in samples of improper and uncertain combinations: “*Și grele ape, atârdate/ Ca lungi perdele de cristal/ Se agățau învăpăiate,/ De zidurile de metal*”, „*Zidar de feerii, cu vrere, / Făceam s-alunece ușor,/ Printr-un tunel de giuvaiere/ Imens ocean ascultător*”¹⁶. Finally, Neculai Roșca’s third degree type of translation illustrates an effort to adapt to the content but not to the cultural references or opium images in the text: the hallucinatory atmosphere, which combines the opium fluid landscape with the cultural references that come to mind in a genuine, typical combination which does not characterize the ordinary dreams (as in Coleridge’s *Kubla Khan* or in De Quincey’s images of Piranelli’s engravings). Besides the obvious fact that this version of translation loses exactly this recognizable mixture, the result being a strange, dream-world landscape, the other choices do not improve either the atmosphere or the explicitness of the ideas transmitted. Even if some lines are successfully promoting meaningful images, the fractures with the original are not replaced by a good understanding of the world described by *Rêve parisien*¹⁷. If in the other versions, *architecte* is translated by the old,

¹⁵ *Les Fleurs du mal/ Florile răului*, pp. 780-781

¹⁶ *Ibid.*, p.789

¹⁷ *Pânze de apă bizare/ ca o perdea de crystal/ urcau tăcuta splendoare/ pe ziduri de cvart și metal*, *Les Fleurs du mal/ Florile răului*, p. 785

popular form of *zidar*, the construction suggestion disappears completely in Neculai Roșca's version, where it is replaced by *autor/ author*. This is a revealing example of the incompatibility between the translated text and its original, because the term *architecte* was consistent both to the structure of palaces, stairs and columns the spaced is organized in (and which is more fragmented in the translation) and to the idea of artificial hallucination (where the drug user places himself voluntarily and in a distinct relation to the reality/ realities than in an ordinary dream). Even more, if the whole construction *architecte des mes féeries* is coherent in the universe of the poem, the determination of the translation's choice, *author*, goes even further from the original intentions, speaking in terms of a "strange dream", which is completely out of the "artificial paradise" imagery.

To conclude, it is rather obvious that in most of these versions (most of them belonging to an older generation of Romanian translations) the artificial hallucination imagery is distant and inaccessible in its essence. Not only the translators perceive the original message in another key, but the images are perverted in most of the cases by changing their area of reference. The omissions and interventions change the text in a different degree and that is why we established a scale of "proximity" to the text. Although the intention seems always to be the faithful reference to the original opium imagery, in most of the cases this intention is not realised. The images are either too literarily read, losing the multileveled original suggestion, or interpreted freely, out of the context of the typical "paysage opiacé", as simple poetic figures. The explanation can be either the extreme reserve to such a "dangerous" area as drug experience and its expressions in literature or the omission (in reading Baudelaire) of the subtle but constant connection to the "artificial paradise". This omission regards, we could say, the *presence-in-absence* of a second perception of reality, which leaves its mark over Baudelaire's literary creation, no matter the literary genre.

BIBLIOGRAPHY

1. Aguetant, Louis, *Lecture de Baudelaire*, Editions L'Harmattan, Paris, 2001
2. Balotă, Nicolae, *Literatura franceză: de la Villon la zilele noastre*, Editura Dacia, Colecția Discobolul, Cluj-Napoca, 2001
3. Bass, Michel, *Intruziunea unui clivaj poetic între tradiție și modernitate – De la drogul socializat la societatea imaginată*, în vol. Charles Baudelaire, *Paradisuri artificiale*, Traducere de Elena Popoiu, [Editura] Institutul European, Iași, 1996
4. Baudelaire, Charles, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, Traducere și note de Liliana Țopa, Studiu introductiv de George Bălan, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
5. Baudelaire, Charles, *Du vin et du hachisch, Comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, 1851, în vol. Charles Baudelaire, *Œuvres*

- complètes*, Preface de Claude Roy, notice et notes de Michel Jamet, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980
6. Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal/ Florile răului*, Ediție bilingvă, Editura Gunivas, Chișinău, 2001
 7. Baudelaire, Charles, *Les paradis artificiels*, în vol. *Œuvres complètes*, Preface de Claude Roy, notice et notes de Michel Jamet, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980
 8. Baudelaire, Charles, *Mici poeme în proză*, Traducere de G. Georgescu, Prefață de Valdimir Streinu, Editura Univers, București, 1971
 9. Baudelaire, Charles, *Paradisuri artificiale*, Traducere de Elena Popoiu, Editura Institutul European, Iași, 1996
 10. Baudelaire, Charles, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Antologie, traducere, prefață și note de Radu Toma, Editura Meridiane, București, 1992
 11. Baudelaire, Charles, *Un Mangeur d'opium. (Avec le texte parallèle des Confessions of an English opium-eater (et des) Suspiria de profundis*, À la Baconnière, Diffusion Payot, Paris, 1976
 12. Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003
 13. de Liedekerke. Arnould, *La Belle époque de l'opium*, [suivi d'une] Anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau. Avant-propos de Patrick Waldberg, Aux Éditions de la Différence, Le Sphinx, Paris, 1984
 14. de Quincey, Thomas, *Confessions of an English opium-eater and other writings*, edited with an introduction and notes by Grevel Lindop, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998
 15. Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, În românește de Dieter Fuhrmann, Prefața de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1998
 16. Hayther, Alethea, *Opium and the Romantic Imagination*, Faber and Faber, London, 1968
 17. Jackson, John Edwin, *Études baudelairiennes. 10. La Mort Baudelaire : essai sur "Les Fleurs du Mal"*, À la Baconnière Paris, diffusion Payot, Neuchâtel, 1982
 18. Mickel, Emanuel J., *The Artificial paradises in French literature. 1, The Influence of opium and hashish on the literature of French romanticism and Les Fleurs du mal*, The University of North Carolina Press, 1969
 19. Pichois, Claude, Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Librairie Artheme Fayard, Paris, 1996
 20. Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Traducere de Leonid Dimov, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1998
 21. Richard, Jean-Pierre, *Poezie și profunzime*, În românește de Cornelia Ștefănescu, prefață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1974
 22. Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, traducere și prefață de Marcel Petrișor, Editura pentru Literatură Universală, [Colecția] Eseuri, București, 1969
 23. Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Conférences, essais et leçons du Collège du France, Éditions Julliard, Paris, 1989
 24. Wilhelm, Fabrice, *Baudelaire: L'écriture du narcissisme*, Éditions L'Harmattan, Paris, Montréal, 1999

TRUTH IN/OF FICTION

MARIA ȘTEFĂNESCU

RÉSUMÉ. *La vérité dans la fiction, la vérité de la fiction.* Nous nous proposons de mettre en question l'article de David Lewis, "Truth in Fiction" (1978) dans la perspective de la vérité dans la fiction. Notre point de vue est que l'analyse de Lewis ne permet qu'une compréhension 'littérale' du texte littéraire, ce qui demande une approche herméneutique complémentaire si le but est la compréhension de la vérité *de la* fiction plutôt que *dans* la fiction.

After arguing against the Meinongian theory of objects, David Lewis offers in his essay "Truth in Fiction" (1978) an account of truth conditions for fictional discourse along the lines of his earlier analysis of counterfactuals. In setting out his core argument that what is true in a fiction is what can be ascertained to be the case in the worlds of the story (i.e. those worlds where the story is told as known fact), Lewis draws on modal realism – his own radical version of possible world semantics. In this article, I shall attempt to outline some of the more vulnerable aspect of Lewis' theory and to argue that the 'literal' notion of "truth in fiction" – which is the main goal of Lewis' inquiry – should be complemented by an exploration of the "truth of fiction" within the wider framework of a hermeneutical approach.

The starting point of Lewis' analysis of truth in fiction is to interpret descriptions of fictional facts and characters as abbreviated sentences, the complete form of which is to include the intensional operator "In such-and-such fiction ..." prefixed to the initial descriptive sentence. Under the analysis of the intensional operator as a restricted universal quantifier over possible worlds, "a prefixed sentence "In fiction f , \emptyset " is true (or, as we shall also say, \emptyset is true in the fiction f) iff \emptyset is true at every possible world in a certain set, this set being somehow determined by the fiction f " (Lewis, 1978/1983: 264). As a first approximation, Lewis numbers among the story worlds all the possible worlds in which a course of events takes place that matches accurately the story. However, as Lewis himself is quick to notice, if thus framed, the proposal is threatened by circularity: the story worlds are described as those worlds where the plot of the fiction is actually enacted, but in order to extract the plot from the text the reader needs to have already managed to establish what is true in the fiction. Moreover, argues Lewis on a hint from S. Kripke (1972), there may be the remotest possibility that our own world turns out to be, purely by coincidence, one of the worlds

in which a course of events takes place which corresponds in every respect to a fictional story.

In order to avoid such undesirable consequences, Lewis suggests that a fiction should not be thought of in the abstract (as a mere string of sentences which would make Cervantes' *Don Quixote* undistinguishable from Pierre Menard's), but as a story told by a storyteller on a particular occasion. Choosing to disregard the distinction between narrator and real author, Lewis proposes his own version of pretence theory:

"Storytelling is pretence [...] Usually his [the storyteller's] pretence has not the slightest tendency to deceive anyone [...] Nevertheless he plays a false part, goes through a form of telling known fact when he is not doing so. This is most apparent when fiction is told in the first person [...] But the case of third-person narrative is not essentially different. The author purports to be telling the truth about matters he has somehow come to know about, though how he has found out about them is left unsaid" (Lewis, 1978/1983:266).

In line with the central argument of modal realism, Lewis further claims that besides our own world in which the storyteller falsely purports to give a faithful account of events there are numberless worlds where the fiction is known as fact rather than fiction – and these are the very worlds relevant for a truth-conditional analysis of the story.

To escape foreseeable criticism that his analysis reduces truth in fiction to what is explicitly mentioned in the text, Lewis endeavours to make room for contextual information on the grounds that "most of us are content to read a fiction against a background of well-known fact, 'reading into' the fiction content that is not there explicitly but that comes jointly from the explicit content and the factual background" (Lewis, 1978/1983:268). In order to capture the implicit general knowledge on which any reading draws to a certain extent, Lewis advances the hypothesis that reasoning about truth in fiction can be assimilated to reasoning about what is counterfactually true. Our world is singled out as a stable reference point and the number of potential story worlds is restricted to those in which, apart from explicit counterfactual (fictional) circumstances, the departure from actuality is minimal.

However, an analysis which makes truth in fiction jointly the result of the story's specified content and what is believed to be true of the actual world will sanction equally (re)-readings of literary texts in terms of recent theories or fashionable interpretative trends. Reluctant to venture an opinion as to "which usage is more conducive to appreciation of fiction and critical insight" (Lewis, 1978/1983: 271), Lewis nevertheless professes an awareness of the fact that many may find, for example, *avant la lettre* psychoanalytical explanations of fictional circumstances far-fetched and unacceptable. In order to block undesirable inferences, Lewis proposes an alternative analysis which only warrants reliance on background knowledge which is available and overtly

shared in the community of origin of the fiction. In this case, “A sentence of the form ‘In the fiction f , \emptyset ’ is non-vacuously true iff, whenever w is one of the collective belief worlds of the community of origin of f , then some world where f is told as known fact and \emptyset is true differs less from the world w , on balance, than does any world where f is told as known fact and \emptyset is not true. It is vacuously true iff there are no possible worlds where f is told as known fact” (Lewis, 1978/1983:273).

There may be, as Lewis suggest, yet another aspect that pertains to an analysis of truth in fiction, namely intra- and inter-fictional transfers. The former case comes down to reasoning inductively in order to legitimize extrapolations based on tendencies noticed to prevail in the story. However, such intra-fictional carry-over seems to require further clarification than a simple reference to a(n unspecified) “moderately good reason” (Lewis, 1978/1983 :274) which would allow inferences to the effect that, since most characters in the *Threepenny Opera*¹ prove to be treacherous, *all* characters in the play can be pronounced so. By hypothesizing, on the other hand, inter-fictional transfers Lewis re-formulates and solves in terms of possible worlds a problem² which literary theory habitually describes as a case of specific literary conventions being resorted to by the advised reader in order to ‘fill in’ the gaps in the text.

Done under the banner of possible-world semantics, Lewis’ analysis shares in most modal logicians’ distrust of *impossibilia*. Inconsistent fictions, as well as those whose plot is ‘impossible’ because of the implication (in Lewis’ example) that nobody could be in a position to know or tell of the events in question) are relegated to the category of meaningless discourse (“according to all three of my analyses, anything whatever is vacuously true in an impossible fiction” (Lewis, 1978/1983:274)). The only impossible fictions which allow treatment in terms of Lewis’ theory are those whose contradictions can be regarded as accidental – the result of a slip on the part of the author. In such cases, Lewis suggests, the reader should “go from the original impossible to the several possible revised versions that stay closest to the original” (Lewis, 1978/1983: 275) and then consider truth in each of them. In a postscript to “Truth in Fiction”, Lewis chooses to relax truth conditions for impossible fictions on the grounds that “if we deny that contradictory pairs are true in inconsistent fiction, we deny its distinctive peculiarity” (Lewis, 1978/1983:277). Therefore, the reader is

¹ The example is Lewis’ (1978/1983: 274).

² Lewis’ particular concern is whether, in typical children’s literature, one is allowed to infer that once a certain dragon is introduced in the story without any detailed characterization, it can be believed to breathe fire. Should the answer be positive, Lewis argues, this is due to inter-fictional transfers: “If Sculch does breathe fire in my story, it is by inter-fictional carry-over from what is true of dragons in other stories” (Lewis, 1978/1983:274).

urged to divide the story into consistent fragments and apply either the method of intersection (something is true in the original fiction if it is true in every fragment) or that of reunion (anything that is true in some fragment is also true in the whole story).

Criticism levelled against Lewis' theory by fellow logicians working within the tradition of analytical philosophy concerns primarily technical aspects. With reference to the semantics of fictional names, G. Currie (1990:137) points out that Lewis' claim about a fictional name referring to a real individual in each of the story worlds begs the question of how exactly the reference of a name like "Sherlock Holmes" is to be determined in any world, given that we cannot start at the actual and then seek out counterparts, nor assume that the end result will be the same irrespective of the stating point. A criticism along similar lines is expressed by A. Chakrabarti (1997: 105) who points to an inconsistency in Lewis' treatment of fictional names within and outside fiction: whereas in the actual world the reference of Sherlock Holmes is presumed to be fixed by definite description, in the story worlds the same name is regarded as a Kripkean rigid designator.

A major limitation for Lewis' analysis of truth in fiction is the fact that it is only marginally successful in dealing with unreliable narration. The source of the problem can be traced back to the definition of story worlds as those worlds where the fictional content is told as known fact, which clearly entails that the reader is bound to trust the *good faith* of the storyteller, as well as interpreting the story in a *literal* sense. However, the ingenuity of unreliable narration lies precisely in invalidating this kind of reading by a carefully contrived discrepancy between the (self-deluded) narrator and the implied author who no longer endorses his discourse. Although fully aware of the problem, Lewis does not seem able to expand the scope of his analysis in order to account for the irony and ambiguity involved in unreliable narration. Instead, he argues unconvincingly that such cases should be interpreted as iterative fictions and concedes that "there is a real problem nearby, and I have no solution to offer. Why doesn't the iteration collapse? [...] We must distinguish pretending to pretend from really pretending. Intuitively it seems that we can make this distinction, but how is it to be analyzed? (Lewis, 1978/1983:280).

Lewis' revised treatment of impossible fictions is challenged by G. Currie (1990: 69) on the grounds that it rests on a false premise, namely that any inconsistent fiction can be decomposed into consistent segments. In actual fact, wonders Currie, how is one to single out any consistent fragments of a story about the fortunes of a character who refutes Gödel's necessarily true theorem? At a more general level, Currie regards the shift from Lewis' original proposal ("anything whatever is vacuously true in an impossible fiction" (Lewis, 1978/1983: 274) to the postscript version(s) as ad hoc, since "[i]t is

designated to solve the problem posed by inconsistent stories but sheds no light on any other aspect of fictional truth" (Currie, 1990: 69)).

I will further argue that Lewis' less than satisfactory account of truth in impossible fictions should not be regarded merely as a particular limitation of a particular theorist's approach, but rather as derivative from and implicit in the foundational premises of formal logic. Whatever their specific allegiances, formal logicians narrow the focus of their investigation to the *literal* understanding (and possible formalization of) sentences expressed in a natural language. Working within the possible-world paradigm, Lewis is bound to interpret any literal contradiction in a fiction as nonsensical (unless explained away, however improbably). As he cannot resort to an alternative approach and argue the case for understanding literary texts on several levels of meaning, Lewis finds no way to accommodate the hypothesis that in impossible fictions any inconsistency in the literal signification of the text can be re-interpreted and rendered meaningful in a more comprehensive reading and on a further level of signification.

In order to avoid the theoretical complication incurred by the (unlikely) case of a fiction turning out to be accidentally true, Lewis resolves to disregard the distinction between the narrative and the act of narrating itself:

"The storyteller purports - normally, if not invariably - to be telling the truth about matters whereof he has knowledge. I take the actual telling of the story, in effect, as part of the story itself; or in other words, I subsume the pretended truth of the story under the pretence of truthful telling" (Lewis, 1978/1983:276).

Admittedly, G. Genette's dissociation between *narration*, *histoire* and *récit* (Genette, 1972) may not be an undying truth of literary theory, nor are perhaps his clarifications about narrative voice, point of view and basic kinds of narrators. However, these (or similar) contributions provide useful descriptive tools by which various aspects of narrative analysis can be brought to light, which in a more traditional approach to literature remain unaccounted for. As he consistently pursues his argumentation in a 'pre-narratological' jargon (going all the way to the assimilation of the narrator's voice to that of the real author), Lewis presents a theory of truth in fiction which is unnecessarily deprived of a terminological (and therefore conceptual) strength which, if available, would have increased and refined its analytical capabilities.

Given D. Lewis' longstanding commitment to modal realism, it comes as a surprise that he ascribes such central importance to our actual world³ in determining the composition and characteristics of the story worlds

³ Here, as elsewhere, Lewis remains on the side of analytical philosophy which regards the real world as an unavoidable standard reference and considers realist fiction the epitome of literature. A similar position is supported by Ch. Crittenden in *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*, "realistic fiction is, I believe, philosophically fundamental. It is that genre which deals with real-life situations and so that which is used in

of a particular fiction. It can be argued, however, that whereas the principle of analogy may have some relevance when reading realist fiction, it is hardly an apodictic conclusion that it can be applied to the whole field of literature. It is difficult to imagine how one is to pursue an analysis along the lines indicated by D. Lewis (thus identifying the story worlds according to their relative similarity to the actual world) in the case of either highly conventionalized or richly symbolic literary genres. Both categories project autonomous self-contained worlds and elicit multiple-level readings, while rendering rather ineffectual any approach in terms of a truth-conditional analysis of the *literal* meaning of the text. Besides, the fact that Lewis' version of pretence theory fails to accommodate the concept of "literary convention" generates false problem. Both the fictions which Lewis deems impossible 'by default of witnesses' and those "exceptional cases" (Lewis 1978/1983: 266) in which the text refers to a previous 'authentic' source of the story – manuscript, diary, letter – can be seen as *unexceptional*, once the literary conventions they deploy are recognized as such: in one case, the narrative omniscience (which is equally to be found, *qua* convention, in the realist fiction that Lewis regards as unproblematic) and in the other, the motif of "the found manuscript".

As he sets as his goal the formulation of truth-conditions for fictional discourse, Lewis deliberately defines the concept of "truth" in keeping with the standard definition of correspondence theory. He remains, nevertheless, aware that "there are some who value fiction mostly as a means for the discovery of truth" (Lewis, 1978/1983: 278) (in an alternative hermeneutics-inspired understanding of the concept of "truth") and addresses this aspect in one of the postscripts of "Truth in Fiction". Most simply, Lewis suggests, there are the so-called *romans à clef* in which the advised reader can recognize actual persons behind fictional characters. There are, on the other hand, fictions which become the means for the discovery of modal truths by inviting the readers to consider a possible situation which they have never envisaged before ("Here the fiction serves the same purpose as an example in philosophy" (Lewis, 1978/1983: 278). Thirdly, and "most importantly, fiction can offer us contingent truths about this world" (Lewis, 1978/1983: 279), as it isolates and raises to narrative salience (and thereby to significance) episodes from an otherwise fractured multiple and chaotic flux of experience.

However, none of these lines of exploring the cognitive potential of fiction – the "truth of fiction" as understood by the hermeneutic tradition of text interpretation – is pursued at length by D. Lewis. The reason, though not explicitly stated in "Truth in Fiction", can be found in the theoretical

expressing the deepest human concerns; it has certainly had a central place in Western literature" (Crittenden, 1991: 79).

framework which the American philosopher adduces as the conceptual underpinning of his analysis: the analytical apparatus of possible-world semantics has been devised for the purpose of formalization and truth-conditional assessment of sentences expressed in natural languages. In the case of fiction, this translates into an ability of the theory to provide an inventory of the facts and states of affairs which are literally true in a literary work. But, if the logic of cultural sciences is the logic of interrogation (Gadamer, 1975/1979), the question about *what* happens in a fiction (*what* plot? *what* modal combinations? *which* characters?) needs to be complemented by a question about the reason *why* a particular factual content has been instantiated in a particular fictional world. Regardless of how telling the critique of Lewis' theory of truth in fiction may be in specific details (unsatisfactory treatment of unreliable narration and impossible fictions, overemphasis on the principle of analogy, insufficient interdisciplinary dialogue), the crux of the problem seems to me to lie elsewhere. Whereas Lewis' analysis clearly contributes to the first level of (literal) understanding of fiction, it cannot (and will not) explore further the multi-layered process of signification which enables the more hermeneutically-minded reader to comprehend simultaneously the apparent 'falsity' and the deeper truth of a literary work.

WORKS CITED

1. Chakrabarti, Arindam (1997), *Denying Existence. The Logic, Epistemology and Pragmatics of Negative Existentials and Fictional Discourse*, Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers
2. Crittenden, Charles (1991), *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithaca, London: Cornell University Press
3. Currie, Gregory (1990), *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press
4. Gadamer, Hans-Georg (1975/1979), *Truth and Method*, London: Sheed&Ward Ltd.
5. Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris: Seuil
6. Kripke, Saul (1972/1980), *Naming and Necessity*, Cambridge: Harvard University Press
7. Lewis, David (1978/1983), "Truth in Fiction", in D. Lewis, *Philosophical Papers*, vol. 1, New York, Oxford: Oxford University Press, 261-280.

RAISING THE ISSUE OF THE EMOTIONAL CAUSES OF SELF-EXPRESSION FAILURES IN LINGUISTIC CONTEXT

TÓDOR ERIKA MÁRIA, CSÁK LÁSZLÓ

ZUSAMMENFASSUNG. *Die Problematik des emotionalen Grundes der Ausdrucksschwierigkeiten im linguistischen Bezug.* Die folgende Studie betrachtet einige relevante Aspekte der Forschungen bezüglich der asymmetrischen Zweisprachigkeit in dem Kontext des Unterrichts Rumänisch als: Nicht-muttersprache. In diesem Zusammenhang bilden die Unterrichtsstrukturen der Sprachen der Minderheiten den Kern der Forschung. Das Ziel der Vorstellung der Ergebnisse und der bisherigen Schlussfolgerungen beinhaltet zum einen die Bestimmung und die Interpretation der Korelationen zwischen diesen Elementen und zum anderen die Definition neuer Forschungsperspektiven, die das tiefergehende Verstehen dieses Fenomens beeinflussen. Die Schlussfolgerung der Studie betont die Notwendigkeit einer tiefergehenderen Betrachtung der emotionalen Basis der Ausdrucksschwierigkeiten in einer Nicht-muttersprache.

1. Introduction

The aim of the present paper is to summarise recent research findings concerning the institutionalised asymmetric bilingual situation of learners of Romanian as a non-native language in schools teaching in minority languages. In the first section we would like to place the researches carried out into theoretical context. Later we analyse the data of some relevant field research in order to describe the present state of bilingualism in some special cases. Our findings will lead us to formulate future suggestions concerning the ways to be followed in favour of improving the effectiveness of Romanian language teaching in schools with an overwhelmingly minority native language environment. In the conclusion we would also like to open up new horizons that seem worthy of being studied closely, namely the linguistic exploration of the questions on the emotional aspects of bilingualism.

2. Conceptual background

Given the fact that research findings and results in the field of bilingualism vary on a large scale, first we would like to make clear our theoretical approach to this issue, explaining the context of our point of view. In literature there are different kinds of definitions of foreign language (Tej K., 2006; Doughty, 2006; Romaine, 1995; Cummins, 1984), and, in the case of ethnic minorities one cannot simply say that they are speakers of a foreign language or average bilingual speakers. So, in this section we start with the explanation of the concept of non-native language, as a different

phenomenon from that of the foreign language. In favour of this, we will give a short description of the concept of language and its connection to the representation of the speaker's world. Finally, we will put it into a philosophical context in order to make clear the differences between foreign language and non-native language, and to reach a better understanding of the bilingual phenomenon.

It seems to be easy to understand what language is, but one may face serious problems when it is closely studied. We suggest using as a preliminary definition Eugen Coşeriu's description (Coşeriu, 1995), where we can read that language is of historically constituted nature, and language is a linguistic act of a community of individual speakers, a kind of heritage of former states of the community, that makes possible every meaningful expression of that community, or, in other words, verbal manifestations of the members of the given community. One can easily see from this point of view that language is not a simple treasury of words and concepts systematised by the grammar of the given language, or of linguistic and meta-linguistic knowledge, but something more complex. If we take the concept of meaning in a broader and more abstract way, we can find that every language represents the world as meaningful, which is clearly more than just the mentioned linguistic and meta-linguistic system.

So, language is an implicit theory of the world (Wittgenstein, 1995), which gives the framework for every individual speaker to formulate sentences and meaningful texts, which are surely part of a discourse understood by other speakers of the given language, but only within the named framework. The language used by individuals represents not only its own perception of the world, that is to say, its own world, but it is also possible to be understood by others, even if their linguistic acts are totally different. Let us take as an example Ion Barbu's metaphor of "second play" on poems, which are quite different representations of the real and common world, but other speakers of the given language have to be able to understand its complex, implicit meaning.

From this follows that language acquisition cannot be taken as a simple act of reactivating linguistic and meta-linguistic knowledge, but it presupposes the understanding of the world of the other language and its meaning. As a consequence, the criterion of efficient second language acquisition means the ability to use the second language similarly to the vernacular. As we have already pointed out, using a language presupposes a representation of the world (Szilágyi N., 1996), but every representation is specific and individual, even though it is placed into the framework of a language, e.g. into the world of a language. In this case we can conclude that language acquisition means the understanding of the other's world as a meaningful representation. This approach is quite similar to that of Jacques Derrida's (Derrida, 1996), who wrote that understanding of another

language presupposed the perception of the Other (the speaker of the other language) as a monolingual Other.

If this is the case of the Other's language, which is historically constituted and also culturally embedded in the community of the Others, we shall say that bilingualism also means bi-culturalism and if the speaker uses the second language efficiently, it leads to a kind of multicompetence too (Pavlenko, 2005). The general definition of bilingualism dealt with the bilingual speaker as if it was a speaker of two distinct languages, who had distinct compound states of mind for both languages (Bartha, 1999). In our view, bilingualism is a process of activation of linguistic competences during interpersonal communication, within which the Self's communicational intentions are manifested as embedded in a cultural- and socio-linguistic context. So we would like to define bilingualism in a holistic way, and as a state of existence of the human being or *Dasein* (Gadamer, 1975), that can be attached to different language frameworks or contexts, but can never be totally translated, because "there is a significant amount of positive and negative transfer between them, oftentimes referred to as bidirectional transfer or cross-linguistic influence" (Pavlenko, 2005. 11).

In literature one can find detailed typologies of the phenomenon of bilingualism (Tej K., 2006; Grosjean, 1998; Bartha, 1999), but in the context of our paper we find most tailor-made the following. In this interpretation we can speak about a second language, which means that a speaker of a second language is a person who uses a language learnt not in his or her childhood, and this is the language learnt after the person's native language. Foreign language acquisition is a process of language learning following the native language acquisition, and it is not supported by the language of the environment, so in the case of minorities one cannot use this term. As we argued in previous texts on minorities' language acquisition (e.g. Tódor, 2005), the appropriate concept to be used is non-native language, which means that the speaker learns a language, different from the native one, which is found as active in the person's indirect environment, and is a precondition of the person's social inclusion. In the present paper we use the term non-native language acquisition for the Romanian language learning process in schools teaching in different minority languages in Romania.

3. Previous results

In Romania, based on the 2002 census, the rate of national minorities is 10.5%. The largest population is the Hungarian one, representing 6.6% of the total population, but we can also find Ukrainians and Germans (0.3% both), Serbs and Slovaks (0.1%), Czechs (0.02%), etc. In the Romanian educational system there are three different models of institution for schools of minorities. The first category is that of the schools where native language teaching is optional on the basis of the parents' needs, but all the other disciplines are thought in Romanian. The second category is characterised by the fact that teaching is limited only to some

disciplines in the native language, so the usage of the vernacular is partly ensured. The third one is described by the overall usage of the first language while pupils also study Romanian language and literature. These three types of minority schools represent 5.33% of all undergraduate school population in Romania. The phenomenon of bilingualism is most emphasized in the third category of schools, so in the last ten years we tried to study closely, by means of field research and statistical analysis, the pedagogical and linguistic state of Romanian language teaching and acquisition in these kinds of schools, in the case of Hungarian, German, Ukrainian, Serbian, Slovak and Czech institutions.

In the 2000-2001 academic year we made a survey based on quantitative field research that targeted teachers by questionnaires and pupils' compositions (1,500 compositions in total) on given topics, in selected schools with teaching in the language of the above mentioned minorities. During the survey we asked 450 teachers and 400 pupils of the final stage of institutional bilingualism, i.e. of the 12th grade (Tódor, 2005). The next research activity was held during 2002 and 2003, when we tried to measure the effect of the usage of active methods in developing communicative culture in the non-native language, i.e. in Romanian. In this case I focused on the effectiveness of Romanian language acquisition in schools teaching in Hungarian, using two groups where the communicative method was applied and two others as control groups. By active method we meant the tools of improving pupils' self-expression in the target language (Tódor, 2005). The third research we would like to mention was held in the academic year 2004-2005. In this study we collected data by means of classroom research using questionnaires and diary research in classroom context measuring the code-switching phenomenon, putting an emphasis on its role in the didactic conversation (Mackey, 2005; Romaine, 1995; Scheu, 2000). The questionnaires were collected from 164 teachers of Romanian language and from 664 pupils of 5th, 6th, 7th and 8th grades in schools in Harghita and Covasna counties, where pupils live their everyday life in a predominantly native language environment; diaries were made in a vast number of lessons: 1,012.

In the next few paragraphs we would like to widen the horizon of understanding the phenomenon of bilingualism as it shows itself in the context of schools teaching in minority languages based on the above mentioned selected research findings. In favour of doing so, first we would like to show two kinds of detailed categorisation of linguistic difficulties, then we will introduce the term of asymmetric or so-called unbalanced bilingualism placed in this given context. Thirdly, we give some details on the effects of active methods on improving pupils' self-expression skills. Last but not least we try to describe the very inspiring phenomenon of metaphoric code-switching (Wardhaugh, 2005) that opens up new fields for future research activities.

One aim of the research made in favour of analysing the quality and deficiency of self-expression in the non-native language was describing the

typology of expression difficulties widening the model made by Ellis Rod (Rod, 1995). In the table below one can find some typical examples of the subcategories of difficulties too.

Table 1.
Types of expression difficulties

Types of difficulties	Subcategories	Examples
1. Competential deficiencies (mistakes)	1.1. Transfer mistakes	
	1.1.1. <i>Creativity through analogy</i>	<i>muritul</i> (correctly: <i>mortul</i>); <i>nouător</i> (correctly: <i>inovator</i>); <i>planifchez</i> (correctly: <i>planific</i>)
	1.1.2. <i>Structure transfer</i>	<i>Să spune</i> ; <i>Ei e 14 ani.</i>
	1.2. Intralinguistic mistakes	Verbs e.g. <i>tu știi</i> , <i>tu obții</i>
	1.3. Interlinguistic (interference) mistakes	
	1.3.1. <i>Pronunciation mistakes</i>	<i>halușina</i> , <i>harmonie</i>
	1.3.2. <i>Morphological mistakes</i>	<i>Cravata tatei</i> , <i>S-a îndrăgostit în mine.</i>
	1.3.3. <i>Syntactic-semantic mistakes</i>	<i>Ei erau într-o stare de nimic.</i> <i>Am văzut un copac de măr.</i>
2. Performance deficiencies (errors)	2.1. Processing errors	Word for word translation, cacophony, difficulties in fluency etc.
	2.2. Communicative strategy errors	

By competential deficiency we mean that communicative ability is not interiorised enough, on the other hand, performance deficiency is characterised by the inappropriate ability of using the competential skills because of their inadequate level. Within the competential ones we argue for distinguishing the subcategory of transfer mistakes, that is the term for the usage of non-native language patterns. This transfer, as the examples clearly show, can be observed as formulating words in the target language, especially manifested in mistaken endings, which can be called creativity through analogy. Transfer mistakes often take shape of overtaking whole sentence structures.

Intralinguistic mistakes refer to mistakes that can be made by native speakers of the target language because of the inadequate level of applying meta-linguistic norms or can be caused by the lack of attention of the person in question. On the contrary, interlinguistic mistakes are driven by the interference of the two languages, i.e. the negative transfer of native language knowledge to non-native language speaking. This latter group can be found at different levels of the linguistic system, such as at the phonetic, morphologic and syntactic-semantic levels.

The category of errors is highly influenced by the fluency shown in the field of the first category, and refers to deficiencies of processing and to the errors of communication strategies of the individual. Processing errors are driven by language planning and processing difficulties of the speaker, but also have negative impact on the mistakes detailed above, so we may say that errors and mistakes are in close interdependency. These errors are likely to be manifested as word for word translations, limited sensibility to pleonastic expressions, cacophony or difficulties in fluency. Communicative strategy errors are present at different levels, e.g. in defective interactions between locutional, illocutional and perlocutional acts.

Whether we are speaking of the categories of mistakes or errors, it strongly follows from our research that all these deficiencies are influenced or indirectly caused by the attitude the person showed concerning the acquisition of the non-native language. Nevertheless these attitudes vary on the person's experiences gathered during the learning process and are highly individual, one can define two groups of them. The first group is characterised by concentrating on the global sense of willing to communicate in the non-native language. In this case the correctness of the self-expression in linguistic terms is not dominating, the overall aim is to forward the message to the speakers of the non-native language. The second group of attitudes underlines the importance of the correct usage of the meta-linguistic system, so the self-expression in the non-native language is not easily formulated and often leads to be reduced to silence concerning topics for which the person does not have appropriate vocabulary, or using a reductionist strategy failing to take part in the conversation save by using simple sentences or single words only.

The attitudes described may lead to two groups of deficiencies, namely overt errors and covert errors (Corder, 1981). From studying the two different typologies, i.e. the first which was formulated from the communicative-functional perspective, and the second which dealt more with the issues caused by different attitudes of language learners, it follows that there is a need for a more complex, interdisciplinarily based approach of the question of deficiencies in non-native language acquisition.

We would like to add that in the case of the target groups in question we shall speak about a special form of bilingualism, e.g. about institutional asymmetrical bilingualism. This expression refers on the one hand to the incongruity between the abilities of expressing in non-native language and in native language, and on the other hand this acquisition mostly derives from institutional context and not from spontaneous learning processes. The measure of this incongruity or unbalance is different for every single person in the target group, and is determined by the characteristics of the inherited language, by the direct language environment of the person and by the quality or efficiency of the institutionalised form of language teaching.

As our researches in the field of errors and mistakes showed, both errors and mistakes are highly dependent on the possibilities the person might realise in communicative situations, and the level one can reach in non-native language fluency derives partly from the ability to take part in lifelike communicational situations, it is now time to point out that more emphasis should be put on improving these skills. The already mentioned experimental research measuring the impact of active methods of developing communicative-functional culture in the non-native language, i.e. Romanian, in schools teaching in Hungarian, dealt with measuring the following competencies:

- the competence of activating linguistic experiences in the non-native language
- the competence of comprehensive reception of oral and written messages
- the competence of creating messages
- awareness of the effects of linguistic interferences (the meta-linguistic awareness or the consciousness of code-switching)

Statistically relevant differences between the target group and the control group were found at the first three levels, but no significant differences could be obtained at the fourth competence level. In the target group we faced the significant restructuring of declarative and procedural linguistic acquisition after one academic year of application of the mentioned method (Tódor, 2005). So from these results we can deduce that implementing active methods may reduce the occurrence of both mistakes and errors significantly, having their positive impact on productive or textual skills, but the improvement of meta-linguistic awareness and judgments was only partly present. In this context we can say that it is true that the issues concerning errors and mistakes are interdependent and can be simultaneously treated, but there is also a need for linguistic intervention that can build awareness of code-switching by applying contrastive thinking management and stimulation of conscious usage of native language experiences while processing non-native language messages. In the latter case we would like to underline the term conscious, because it is apparent from the previously introduced research that mistaken or malfunctioning application of the vernacular experience can lead to inter-linguistic mistakes.

In favour of a more profound understanding of the issue concerning meta-linguistic awareness in the context of institutional asymmetric bilingualism we have tried to carry out a massive classroom research. As we have already mentioned, empirical data was collected in a predominantly native language environment, where the rate of native Hungarian speakers is 84.6% (Harghita county) and 73.8% (Covasna county) based on the 2002 census. We have tried to analyse the linguistic characteristics of didactic conversations during Romanian language and literature lessons. The presence of code-switching in these situations is sometimes conscious and sometimes just spontaneous both in the case of pupils and teachers. We have concluded that code-switching is

caused by two language educational or organisational factors. One factor is based on the tension between the expectation of the curriculum and the socio-linguistic knowledge of the pupils which can be dispelled in the given situation only by the usage of the native language as a tool for explanation and for making pupils understand the contents formulated in the non-native language.

The second factor is of explicit pedagogical kind, namely the teaching staff is not fully prepared for implementing the normative curricular prescriptions on communicative-functional pedagogic principles. Having this in mind, it is not really striking that pupils of the above mentioned two counties prefer to use metaphoric code-switching, which was observed in nearly all lessons and was reported both by questionnaires and classroom diaries. Metaphoric code-switching took the form of the usage of native language in informal, or more personal situations, while formal, institutionalised conversations were characterised by the overwhelming use of the target language. So we can see that the present institutionalised language teaching can activate mostly formal types of language practice from which follows that it contributes to the establishment of the unbalanced character of bilingualism and does not lead to the desired level of multi-competence. We would like to summarise our findings on the present agents of the formation of unbalanced institutionalised bilingualism in the figure below.

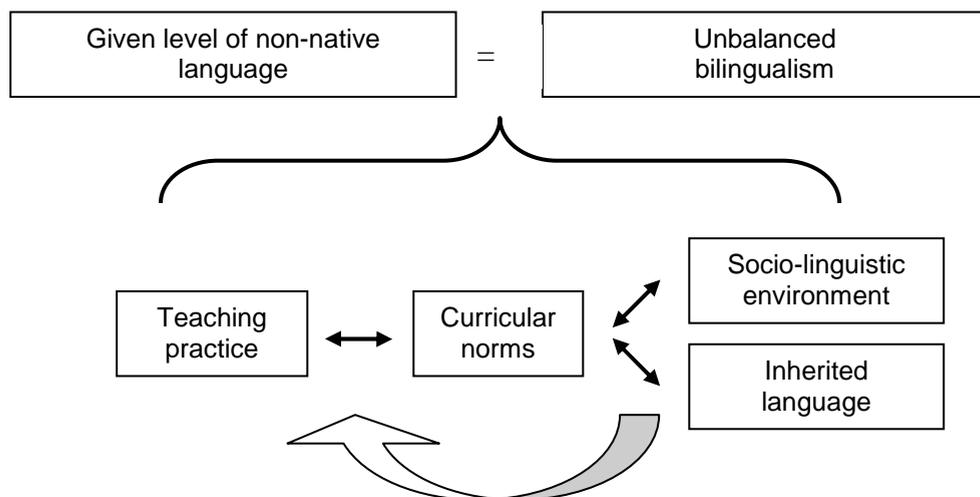


Figure 1. Establishment of institutionalized unbalanced bilingualism

4. Conclusion

In our present paper we tried to summarize different relevant aspects of research findings concerning non-native language acquisition in

schools teaching in the languages of some selected minorities in Romania. The major goals of these findings have led us to conclude that there is an urgent need for the application of contrastive approach both in curriculum planning and in teaching practice besides the normative implementation of active methods of developing the communicative culture, because results showed that at a certain level this latter approach does not have enough effect. We would like to underline the necessity of further linguistic research in favour of a more appropriate curriculum planning in the field of the Romanian language teaching system. We suggest stressing the question of awareness building of the teachers working in the environment described, particularly concerning the use of code-switching and regarding the special nature of groups of pupils in question. We also add that one might not set aside the fact that characteristics of non-native language skills of groups of pupils highly depend on the nature of socio-linguistic background and on the parameters of the language environment.

In conclusion we want to come to the point that there is a very inspiring new context that is surely worth examining deeply. We have already mentioned above the phenomenon of metaphoric code-switching that could be observed frequently in classroom context during Romanian language and literature lessons in the schools studied. One can easily see that there is more emotional charge in these communication solutions, which means that the phenomenon cannot be fully understood by means of pure psycho-pedagogical research.

We can argue in favour of the new approach based on the phenomenon of communicative strategy errors, which often leads to silence. There is no need to say that silence cannot be taken as an effective act in communication, and as all communicational malfunction, this act has its negative role in the formation of frustration concerning communication in the non-native language. These negative emotions also play a major role in strengthening the ineffective strategy of reduction or silence, and non-native language learning failures can be a cause of language anxiety.

In order to put communicational anxiety into a wider context, we shall add that it has its unpleasant effect on the person's social exclusion state, and to some extent it is equal to self-exclusion, because it is based on the already introduced communicative strategy error, even if it was not consciously chosen by the person in question. All these issues, namely the phenomenon of metaphoric code-switching, opted silence in certain situations and communicative anxiety, can guide us to raise the question of emotional context.

Previous empirical and theoretical researches in the field of psychology and educational sciences have already made a vast effort in order to describe the nature of the bilingual speaker and of the non-native language acquisition process, especially concerning the motivation of the learner and the impact of prejudices or stereotypes. Most of these scientific activities focused on the

connectivity of language and thinking, on neurolinguistic features of language learning and on the interdependency of language and cognitive development. We try to suggest that another necessary precondition of understanding the nature and the causes of asymmetric bilingualism lies in the linguistic exploration of the emotional aspects of bilingualism, like closely studying linguistic matters concerning non-native language anxiety.

REFERENCES

1. Bartha, Csilla. *A kétnyelvűség alapkérdése*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
2. Coseriu, Eugen. *Intoducere în lingvistică*. Cluj- Napoca: Echinox, 1995.
3. Cummins, Jim. *Bilingualism and Special Education: Issues in Assessment and Pedagogy*. Oxford: Multilingual Matters, 1984.
4. Corder, S. P. *Error analysis and interlanguage*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
5. Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
6. Doughty, Catherine, and Long, Michael (ed). *The Handbook of Second Language acquisition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
7. Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1975.
8. Grosjean, Francois. "Individual bilingualism." *Applied Linguistic Studies in Central Europe*. Ed. Lengyel Zsolt. Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1998. 101-126.
9. Mackey, Alison and Gass M., Susan. *Second Language Research. Methodology and Design*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2005.
10. Pavlenko, Aneta. *Emotions and Multilingualism*. Cambridge: University Press, 2005.
11. Rod, Ellis. *The Study of Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
12. Romaine, Susan. *Bilingualism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1995.
13. Scheu, Dagmar. "Cultural constraints in bilinguals codeswitching." *International Journal of Intercultural Relations*. 24 (2000) 131-150.
14. Szilágyi N., Sándor. *Hogyan teremtsünk világot*. Cluj-Napoca: Tankönyvkiadó, 1996.
15. Tej K., Bathia, and William C., Ritchie (ed). *The Handbook of Bilingualism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
16. Tódor, Erika Mária. *Școala și alteritatea lingvistică. Contribuție la pedagogia limbii române ca ne-maternă*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2005.
17. Tódor, Erika Mária. "A kódváltás és az aszimmetrikus kétnyelvűség nyelvpedagógiai összefüggései." *Magyar Pedagógia*. 105.1. (2005): 41-59.
18. Wardhaugh, Roland. *An Introduction to Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
19. Wittgenstein, Ludwig. *Însemnări postume: 1914-1951*. București: Humanitas, 1995.

INNERE UND ÄUSSERE FAKTOREN IN DEN MORPHO-SYNTAKTISCHEN ÄNDERUNGEN

ATTILA KELEMEN

ABSTRACT. *Internal and External Factors in Morpho-Syntactic Changes* The article deals with internal and external factors and the part they play in the morpho-syntactic changes. The linguistic changes and variations can be the result of various factors, that traditionally were classified in two types: internal factors or from the interior of the language and external or from outside the language. The potential for the linguistic change can come from internal factors, but the external factors are those that decide if the innovations can improve themselves. A series of evolutions and linguistic (especially syntactic) changes can be caused also by the interaction of internal and external factors. The morphological and the syntactic changes occur more often as caused by internal linguistic factors than it is the case at other linguistic levels. The causes of the changes are more difficult to determine than at other linguistic levels. An important external mechanism of the syntactic change is the language contact. Some changes in the morpho-syntax of English can be ascribed to the Scandinavian influence, i.e. to external factor of the language contact.

Jede Sprache ändert sich im Laufe der Zeit, und diese Änderungen finden aus mehreren Gründen statt. Eine sprachliche Änderung gilt als erklärt erst, wenn die verursachenden Kräfte identifiziert worden sind, und ihre Interaktion geklärt worden ist. Die sprachlichen Änderungen und Variationen können das Ergebnis der Wirkung verschiedener Faktoren sein, die traditionell in zwei Typen eingeteilt werden: interne, innere oder innersprachliche Faktoren, beziehungsweise externe, äußere oder außersprachliche Faktoren.

Bezüglich der Termini „innerer / interner Faktor“ und „äußerer / externer Faktor“, muss man präzisieren, dass diese keine streng abgegrenzten Begriffe sind. Die Termini „innere / intern“ und „äußere / extern“ gehören zum selben semantischen Bereich, das auch andere Termini beinhaltet („natürlich“, „sozial“, „selbständig“, „strukturell“). Für eine ursprüngliche Definition der zwei Termini kann der von Campbell gemachten Unterschied erwähnt werden, der mit dem von Coşeriu vorgeschlagenen Unterschied zwischen „natürlich“ und „künstlich“ parallel ist (laut Gerritsen & Stein, 1992).

Unter „inneren Faktoren“ verstehen wir diejenigen Faktoren der sprachlichen Änderungen, die inhärent sind, die sich in der Innere der Sprache befinden und im Sprachsystem in irgendwelchem synchronischen Stadium vorkommen können. Diese Faktoren sind eigentlich die existierenden phonetischen, morphologischen und syntaktischen Voraussetzungen. Die Phonologie, die Morphologie und die Syntax bilden in der generativen Grammatik die sogenannte Regelkomponente (die aus Regeln bestehende Komponente). Außer diesen Regeln gibt es auch die lexikalische Komponente.

Die Regelkomponente umfasst die allgemeinen Regeln über die Art und Weise wie sich Teile der lexikalischen Komponente in Wörter und Sätze kombinieren. Die Lexik ist jener Teil der Grammatik, wo man diejenigen Informationen über die Sprache speichert, die mit Hilfe einer allgemeinen Regel nicht vorhergesagt werden können. Die Kenntnisse über das Sprachsystem oder die Grammatik nennen wir die linguistische oder die grammatikalische Komponente.

Die innere Struktur der Sprachen ist dynamisch, und kann sich als Folge der Aktion natürlicher inhärenter Kräfte ändern. Sapir ist der Meinung, die Sprache habe eine *Drift*, eine inhärente Treibkraft: "Language moves down time in a current of its own making. It has a drift". 'Die Sprache ändert sich im Laufe der Zeit in die Richtung ihres eigenen Werdens. Sie hat eine Drift'. Obwohl die einzelnen Variationen zufällig sind, ist die Entwicklungstendenz in der Sprache zielgerichtet und operiert mit der unbewussten Auswahl der Varianten, die die Sprache in einer besonderen, kumulativen (zusammenfassenden) Art verändern.

Sapir unterscheidet drei spezifische morpho-syntaktische *Driften* in Englisch, die „cross-linguistic“ (quer-linguistisch) erscheinen können. Diese sind die Ausgleichung der Kasusendungen, die Festigung der Wortstellung und die Tendenz zur invariablen unveränderlichen Wörtern. Lakoff (1972:178) identifiziert eine Drift von Synthetik zu Analytik in den indogermanischen Sprachen und schreibt einer „Metakondition die Art und Weise wie sich die Grammatik einer Sprache als Ganzes verändern kann“ zu.

Wenn sich eine sprachliche Änderung als eine innere Entwicklung erweist, dann ist es wahrscheinlich, dass diese in allen Sprachen stattgefunden hat, weil das innere System der Sprachen so etwas aus irgendeinem Grund verlangt. Es gibt zwei Kategorien von inneren Faktoren: strukturelle Modelle und typologische Einschränkungen.

Fennell (2001) spricht über innere Faktoren, wobei die Motivationen die folgenden sind: die Leichtigkeit der Artikulation (X ist leichter auszusprechen als Y), die Analogie (die Anwendung eines Phänomens für andere Phänomene durch Assoziation), die Reanalyse, der Zufall (laut Crystal, 1987:333). Fennell gibt als Beispiel für sprachliche Änderungen, die von inneren Faktoren verursacht wurden, die Systemänderung in Englisch von einer synthetischen, flektierenden Sprache, basiert auf morphologischen Endungen für die Markierung der grammatischen Funktion, zu einer analytischen Sprache, beruhend auf die Wortstellung für den Ausdruck der grammatischen Verhältnisse. Ein anderes Beispiel der inneren Änderung ist das Phänomen bekannt als *i*-Umlaut, das zwischen Germanisch und Altenglisch erschienen ist (übrigens ein spezifisches Phänomen für alle west- und nord-germanischen Sprachen). Die Entwicklung des Verbs *to do* im Englischen vom Hauptverb zum Hilfsverb ist auch eine innere Änderung, die als eine Grammatikalisierung angesehen werden kann, gleichzeitig aber auch als eine Reanalyse, d.h. ein Wort, das von historischem Gesichtspunkt aus mit einer gewissen Struktur

verbunden war, wird mit einer anderen assoziiert. Es gibt im Englischen eine Menge morphologische Beispiele von Untergruppen der Reanalyse, u.zw. Metaanalyse, wobei die Morphemgrenzen reanalysiert, reinterpretiert werden.

Andere oft erwähnte innere Ursachen der sprachlichen Änderungen sind Faktoren, wie die Vorliebe des Sprechers für einfache und durchsichtige Systeme, welche die Sprachlernenden dazu bewegen können, die unregelmäßigen undurchsichtigen Paradigmen umzugestalten.

Wenn die Änderungen von inneren Faktoren verursacht werden, wie z.B. im Falle des Sprachkontakts, dann sind sie von einem System von außerhalb ausgelöst und auf diese Weise unabhängig vom inneren Mechanismus der Sprache. Unter „inneren Faktoren“ versteht man also diejenigen Kräfte, die aus der Lokalisierung und dem Gebrauch der Sprache in der Gesellschaft entstehen.

Das Potential für die sprachliche Änderung kann zwar von internen Faktoren kommen, aber die äußeren oder außersprachlichen Faktoren sind diejenigen, die entscheiden, ob sich die Neuerungen durchsetzen werden. Außerdem sind die äußeren Faktoren entscheidend bezüglich das Überleben der Lehnwörter. Die äußeren Faktoren bestimmen nicht nur was überlebt, welche von den Formen die von außerhalb der Sprache kommen, sondern auch was wird überleben von den Neuerungen innerhalb der Sprache. Je stärker ist die soziale Unterstützung, die die Neuerungen und die Lehnwörter bekommen, desto größer sind die Chancen, dass sie überleben. Das bedeutet, dass es einen Druck gibt, der von den äußeren sozialen Faktoren aus in die Richtung innere Faktoren geht. Die Neuerungen müssen eine soziale Unterstützung haben, während die Lehnwörter eine soziale oder eine soziale und eine linguistische Unterstützung. Die sprachliche Änderung ist also eine Änderung der sozialen und sprachlichen Normen, während die inneren Faktoren strukturelle Einschränkungen setzen für die Neuerungen und die Lehnwörter, die sich in einer Sprachgemeinschaft verbreiten können.

Die durch die Aktion äußerer Faktoren verursachten sprachlichen Änderungen können stattfinden infolge: der Geografie (die Absonderung einer Sprache oder Varietät von der anderen , und als Alternative die Annäherung, d.h. der Sprachkontakt: eine Ursache der Änderungen in einer Sprache ist die Tatsache, dass die Sprecher mit einer oder mehreren Sprachen in Kontakt kommen), des Kontakts mit neuen oder alten Phänomenen (die Notwendigkeit der Anpassung an neue, verschiedene und fortlaufende Aspekte der Gesellschaft), des unvollkommenen Erlernens (die Sprachen können sich ändern auch weil die Menschen sie nicht vollkommen erlernen: wenn die Menschen mit einer Sprache in Kontakt kommen, können sie sie imperfekt lernen, und letzten Endes sie auch ändern, indem sie den Substrat-Effekt auf die Sprache bewirken), des Substrat-Effekts, des Faktors der sozialen Prestige (der Versuch eines Teiles der Sprecher, solche linguistische Eigenschaften,

die als „besser“ gelten und betrachtet werden als die eigenen, nachzuahmen oder sich anzueignen.

Die häufigste äußere Ursache der Änderungen, die in einer Sprache vorkommen, ist der Sprachkontakt, und folglich die Entlehnung..

Es gibt verschiedene Theorien und Modelle bezüglich der Art und Weise, wie diese Faktoren wirken, und die Wahl der einzelnen Theorien und Modelle bestimmt auch die Perspektive der Problembehandlung. In der einschlägigen Fachliteratur werden die inneren Faktoren in einem generativen Rahmen behandelt, während die äußeren Faktoren in einem soziolinguistischen. Die Soziolinguistik operiert mit Begriffen wie „Determinanten“ und „Determinantenverhältnis“. In einem soziolinguistischen Zusammenhang muss man als Verhältnis der Determinanten die Bedingungen oder Faktoren in einem weiteren Sinne verstehen, diejenigen Bedingungen oder Faktoren, die imstande sind, Änderungen und Variation zu verursachen. ‚Determinante‘ oder ‚Bestimmungsfaktor‘ bedeutet ein Prinzip, ein Rahmen, der auf die Sprache auswirkt. In der Soziolinguistik wird gewöhnlich nicht empfohlen, einen Einzelfaktor als einzige Ursache einer gewissen linguistischen Änderung anzugeben, weil es in den meisten Fällen mehrere verschiedene Faktoren gibt, die zusammen wirken.

Man muss wissen, dass eine Reihe von Entwicklungen und Änderungen, vor allem die syntaktischen, von der Wechselwirkung etlicher inneren und äußeren Faktoren verursacht werden können. Während der Unterschied zwischen inneren und äußeren Ursachen in einigen Fällen sehr klar erscheint, ist die Absonderung dieser Faktoren nicht immer gerechtfertigt, oder sogar gewünscht, insbesondere im Bereich der syntaktischen Änderung, meint Mithun im Artikel „External triggers and internal guidance in syntactic development: Coordinating conjunction“. Andere behaupten, dass die inneren und äußeren Faktoren voneinander unterschieden und getrennt werden müssen. Manchmal ist es schwer, die inneren und äußeren Faktoren voneinander abzugrenzen, weil die syntaktische Änderung oftmals das Ergebnis der Interaktion dieser Faktoren ist.

Der allgemeine Charakter der englischen Sprache hat eine sehr radikale Änderung in der mittellenglischen Periode durchgemacht, eine Änderung, die im Bereich des Wortschatzes, der Morphologie und der Syntax deutlich vorkommt. Die Einflüsse, die in der Umgestaltung der Sprache gewirkt haben, sind zahlreich und komplex, und einige von ihnen waren schon vor der mittellenglischen Periode tätig.

Die morphologischen und vor allem die syntaktischen Änderungen erscheinen öfter von innersprachlichen Faktoren verursacht als es der Fall ist an anderen sprachlichen Niveaus. Darum versucht man im allgemeinen zuerst die Erörterung mit Hilfe von inneren Faktoren, und der Erklärung durch äußere Faktoren bedient man sich erst „wenn alle Bemühungen, um eine innere

Motivation für die Änderungen zu finden, gescheitert sind“ (laut Thomason & Kaufman, 1988:57). Gleichzeitig muss man sagen, dass es sogar eine Tendenz gibt, diese Änderungen als von inneren Faktoren verursacht zu erklären. Hock behauptet, dass eine äußere Erklärung, um akzeptiert zu werden, muss “beyond a reasonable doubt” ‘ohne vernünftigen Zweifel’ sein.

Lange Zeit wurde die Rolle der äußeren Faktoren in der syntaktischen Änderungen vernachlässigt oder sogar verneint, und dies trotz der Tatsache, dass es Situationen gibt, wo der Sprachkontakt die einzige glaubwürdige Erklärung der syntaktischen Änderung ist. In den Fällen, wo man syntaktische Änderungen bemerkt hatte, wurde angenommen, dass diese Änderungen von inneren Faktoren verursacht wurden, und folglich dass sich die Sprachen aus einer inneren Notwendigkeit ändern. Heute sind die historischen Linguisten mehr interessiert an den äußeren Faktoren und an ihren Wechselwirkung mit den inneren Faktoren, behaupten Gerritsen und Stein (1992).

Im Buch von Harris und Campbell, *Historical Syntax in Cross-linguistic Perspective* (1995), sind die verschiedenen Mechanismen der syntaktischen Änderung erklärt, Mechanismen, die als intern und extern klassifiziert werden können. Harris und Campbell deuten darauf hin, dass die syntaktischen Änderungen auf drei Mechanismen, nämlich Reanalyse, Verbreitung (“extension”) und Entlehnung reduziert werden können, gerade dieselben Mechanismen, die G. Deutscher (2001) für die morphologischen Änderungen angedeutet hat.

Die Reanalyse und die Verbreitung beziehen innere Faktoren ein und sind die inneren Mechanismen der Änderung. Die Entlehnung ist ein äußerer Mechanismus, sie setzt außersprachliche Motivationen der Änderung voraus. Die Reanalyse und die Verbreitung sind komplementäre Prozesse, d.h. sie ergänzen sich gegenseitig, der eine wirkt auf die Grundstruktur, und nicht auf die Oberflächenerscheinungen, während der andere beeinflusst die Oberfläche, und nicht die Grundstruktur. Nur die Reanalyse und die Entlehnung können ganz neue Strukturen in die Sprache einführen, und auf diese Weise können sie radikalere Änderungen hervorrufen als die Verbreitung.

Die syntaktischen Änderungen sind oft durch Reanalyse erklärt worden. Die Reanalyse ist laut der Definition von Harris und Campbell (1995:50) „ein Mechanismus, der die Grundstruktur der syntaktischen Struktur ändert und keine Änderung der Oberflächenerscheinungen einbezieht“.

Das Erscheinen zweideutiger Oberflächenstrukturen kann sowohl von inneren als auch von äußeren Faktoren verursacht werden. Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Änderungen der wahlfreien Regeln untersucht wurden, hat man als Ursachen sowohl innere als auch äußere Faktoren angegeben. So erklärt z. B. Jespersen (1922) das Verschwinden der *Verb-final*-Wortstellung ‘Endstellung des Verbs’ im Englischen durch eine Erosion des Kasusmarkierungssystems. In der strukturalistischen Periode wurde

angenommen, die Sprache sei ein System „wo alles gegeben ist“ und nur die inneren Faktoren eine Rolle in der syntaktischen Änderung spielen. Eine solche Meinung kann man auch bei den Generativisten finden, die hauptsächlich mit Reanalyse beschäftigt sind. In der Auffassung der Generativisten kann nur die Reanalyse als syntaktische Änderung angesehen werden. Die Reanalyse wird beinahe ausschließlich von inneren Faktoren verursacht, obwohl in einigen Sonderfällen können auch äußere Faktoren tätig sein, wie z.B. der fremde Einfluss und die Anschaulichkeit. Mühlhäusler (1980) betrachtet die Syntax als relativ unabhängig von Substrat- und Superstat-Einflüssen. Die Auffassung, dass die äußeren Faktoren in der syntaktischen Änderung eine Rolle spielen können, ist verhältnismäßig ziemlich neu, und verdankt ihre Existenz einerseits dem Studium der Kreolsprachen, das bewiesen hat, dass die von syntaktischen Entlehnung verursachte Reanalyse überhaupt nicht etwas Außergewöhnliches ist (laut Appel & Muysken, 1987), und andererseits den Studien von William Labov, die nachgewiesen haben, dass die äußeren Faktoren tatsächlich eine Rolle in den Änderungen spielen können, nämlich im Gebrauch der wahlfreien Regeln. Von großer Bedeutung für die externe Erklärung der syntaktischen Änderungen ist das Buch von Thomason und Kaufman, *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics* (1988). Die Autoren weisen darauf hin, dass es ziemlich möglich ist, dass eine gewisse Änderung in einer Sprache von äußeren Faktoren verursacht wird, aber von inneren Faktoren in einer anderen Sprache. Gleichzeitig braucht die von Entlehnung verursachte Änderung in der Syntax nicht dieselbe Konstruktion in der Zielsprache zu ergeben wie in der Bezugssprache. Thomason und Kaufman kritisieren die Methodologie, wobei man die externen Ursachen erst dann berücksichtigt, wenn die Bemühungen um eine interne Motivation für die Änderung zu finden, gescheitert sind. Eine schwache interne Motivation für die Änderung ist weniger überzeugend als eine starke externe Motivation, und dann gibt es auch die Möglichkeit der mehrfachen Verursachung. Thomason und Kaufman behaupten, dass obwohl „die Sprachwissenschaftler glauben wollen, dass die Struktur einer Sprache ihre künftige Entwicklung bestimmt“, zeigt die soziolinguistische Geschichte, dass der Hauptbestimmungsfaktor der Sprachkontakt ist.

Die externen Erklärungen für die Änderungen müssen gut dokumentiert werden, es ist nötig zu beweisen, dass eine gewisse äußere Ursache im System nicht nur eine einzige Änderung verursacht hat, sondern mehrere Änderungen, da es sehr unwahrscheinlich ist, dass ein äußerer Faktor nur die Syntax beeinflusst hat, und andere Niveaus der Sprache nicht. Die mit der Entlehnung eines lexikalischen Elements verbundene syntaktische Änderung kann nicht früher erscheinen als die syntaktische Änderung, die damit nicht verbunden ist.

Der Sprachkontakt wirkt oft als ein Katalysator für eine Änderung durch Reanalyse oder Verbreitung, d.h. er kann innere Mechanismen in Gang setzen und fördern, während die Entlehnung nur durch Sprachkontakt

erscheinen kann (laut Harris & Campbell, 1995:51). Die Entlehnung ist ein äußerer Mechanismus, der die Motivation für die Änderung von außerhalb der Sprache einbezieht.

Mithun (1992:89) behauptet, die syntaktische Entlehnung kann oft den Eindruck geben, dass sie einen nur von äußeren Faktoren verursachten Prozess repräsentiert, und scheint abhängig zu sein vom externen Kontakt mit anderen Sprachen und von den günstigen Bedingungen der relativen Prestige und der Zweisprachigkeit. Trotzdem können einige Aspekte der internen Struktur der Entlehnung den Integrationsprozess der betreffenden Entlehnung erleichtern oder erschweren.

So können also die morpho-syntaktischen Änderungen das Ergebnis der Wirkung von inneren oder äußeren Faktoren oder von beiden sein. Um vom morphologischen und syntaktischen Einfluss einer Sprache auf die andere reden zu können, muss man beweisen können, dass die Änderungen in der Morphologie und der Syntax der einen Sprache als Folge der von der anderen ausgeübten Wirkung stattgefunden haben.

In den Arbeiten vieler, insbesondere der skandinavischen, Sprachforscher, wurden die Änderungen in der englischen Morphosyntax dem skandinavischen Einfluss zugeschrieben, d.h. äußeren Faktoren. Man muss wissen, dass viele von den Kennzeichen, die man mit der Syntax des Mittelenglischen verbindet, sind eigentlich das Ergebnis der Prozesse, die schon im Altenglischen angefangen haben.

Es gibt natürlich auch eine Reihe von Linguisten die meinen dass die Vereinfachung, die im Mittelenglischen stattgefunden hat, eigentlich die Folge einer inneren Entwicklung sei, die kennzeichnend für alle germanischen Sprachen ist, und betrachten folglich den Übergang von synthetischer zur analytischer Sprache als eine interne Entwicklung. So behaupten z.B. Thomason und Kaufman, dass die Vereinfachungsprozess mit dem Sprachkontakt nichts zu tun hat, und argumentieren ihre Behauptung, dass dieser Prozess schon im Altenglischen begonnen hatte, wie man es in *Lindisfarne Gospels* sehen kann, die im northumbrischen Dialekt geschrieben wurde.

Eine irgendwie versöhnende Position und Kompromisslösung wäre, dass die skandinavische Sprache keinen direkten Einfluss auf die englische Morphologie und Syntax hatte, aber ihr Dasein auf englischem Boden hätte sehr gut den Auseinanderfall des so gut ausgearbeiteten Flexionssystems des Altenglischen beschleunigen können (zwar unmittelbar, wobei man die katalysierende Rolle des Altskandinavischen betont).

Fischer et al. (2000:19) meinen: „Ein großer Teil der synchronischen Variationen werden nicht von inneren Faktoren bedingt. Sprachkontakte von verschiedener Art und die sozialen Bedingungen sind wichtige Quellen der synchronischen Variationen“.

Wir können demzufolge annehmen, dass, wenn es Beweise gibt für einen intensiven Sprachkontakt in der Geschichte einer Sprache, dann können

auch die morpho-syntaktische Änderungen, die in derselben Zeit stattgefunden haben, von dieser Sprachkontaktsituation ausgelöst worden sein. Coteanu (1957) glaubt, dass der Sprachkontakt zu morpho-syntaktischer Vereinfachung führt. Jeffers und Lehiste (1979:157) behaupten, dass die Substrat-Interferenz im allgemeinen zu morpho-syntaktischer Vereinfachung führen.

Der Sprachkontakt kann als Ergebnis die Entlehnung von neuen morphologischen und syntaktischen Charakteristiken haben, aber kann auch den Verlust solcher Eigenschaften verursachen, die in den zwei Sprachen verschieden sind. So könnte man z.B. erklären, warum die altenglische Kasusmarkierungssystem reduziert wurde und dann verlorengegangen ist gerade in der Periode des Kontakts mit dem Altskandinavischen. Obendrein gibt es auch das Phänomen des Substrat-Effekts, wo in Sprachkontaktsituationen Erwachsene eine Fremdsprache nur unvollständig lernen und damit linguistische Änderungen in der neuen Generation der Sprecher verursachen. Diese eignen sich die Interferenz-Erscheinungen an und übertragen sie weiter an.

So etwas konnte wohl mit den skandinavischlernenden Engländern in Danelaw passieren. In den Bedingungen des Danelaw in der Wikingerzeit ist eine solche Hypothese gerechtfertigt, und die Erklärung der Änderungen durch äußere Faktoren ist sehr glaubwürdig.

BIBLIOGRAPHIE

1. Allen, Cynthia L.: Case Marking and Reanalysis: Grammatical Relations from Old to Early Modern English, Oxford University Press, Oxford, 1995
2. Appel, René & Muysken, Peter: Language Contact and Bilingualism, Edward Arnold, London, 1987
3. Blake, Norman (ed.): The Cambridge History of the English Language, vol. II: 1066-1476, Cambridge University Press, Cambridge, 1992
4. Breivik, Leiv Egil & Jahr, Ernst Håkon (eds.): Language Change. Contributions to the Study of Its Causes, Mouton de Gruyter, Berlin - New York, 1989
5. Chomsky, Noam: Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1965 (Special Technical Report No. 11)
6. Comrie, Bernard: Language Universals and Linguistic Typology, Basil Blackwell, Oxford, 1981
7. Crystal, David: The Cambridge Encyclopedia of the Language, Cambridge University Press, Cambridge, 1987
8. Denison, David: English Historical Syntax, Longman, London, New York, 1993
9. Deutscher, Guy: „On the mechanisms of morphological change“, Folia Linguistica Historica 22:1-2, 2001, p. 41-48
10. Eienkel, Eugen: „Die dänischen Elemente in der Syntax der englischen Sprache“, Anglia, XXIX, 1906, pp. 120-128
11. Fennell, Barbara A.: A History of English. A Sociolinguistic Approach, Oxford & New York, Blackwell Publishers, 2001

12. Fisiak, Jacek (ed.): Historical Syntax, Mouton Publishers, Berlin · New York · Amsterdam, 1984
13. Fischer, Olga: „Syntax“, in N. Blake (ed.): The Cambridge history of the English language, Vol.II, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 207-408
14. Fischer, Olga; Van Kemenade, Ans; Koopman, Willem & van der Wurff, Wim: The Syntax of Early English, Cambridge University Press, Cambridge, 2000
15. Geipel, John: The Viking Legacy, David & Charles (Publishers) Limited, Newton Abbott, 1971
16. Gerritsen, Marinel & Stein, Dieter (eds.): Internal and External Factors in Syntactic Change, Mouton de Gruyter, Berlin · New York, 1992
17. Givón, Talmy: On understanding grammar, Academic Press, New York, 1979
18. Greenberg, Joseph H. (ed.): Universals of the Language, 2nd Edition, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1966
19. Haegeman, Liliane & Gueron, Jacqueline: English Grammar. A Generative Perspective, Blackwell Publishers Ltd., Oxford, UK, Blackwell Publishers Inc., Malden, Massachusetts, USA, 1999
20. Harris, Alice & Campbell, Lyle: Historical Syntax in Cross-linguistic Perspective, Cambridge University Press, Cambridge, 1995
21. Hock, Hans Henrich: Principles of Historical Linguistics, 2nd Edition, Mouton de Gruyter, Berlin · New York, 1991
22. Hock, Hans Henrich & Joseph, Brian D.: Language History, Language Change, and Language Relationship. An Introduction to Historical And Comparative Linguistics, Mouton de Gruyter, Berlin · New York, 1996
23. Hogg, Richard M. (ed.): The Cambridge History of the English Language, vol. I: The Beginnings to 1066, Cambridge University Press, Cambridge, 1992
24. Jakobson, Roman: Selected Writings, Vol. I, Principles de phonologie historique, Mouton de Gruyter, The Hague, 1962
25. Jeffers, Robert J. & Lehiste, Ilse: Principles and Methods for Historical Linguistics, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1979
26. Jespersen, Otto: Growth and Structure of the English Language, The Free Press, New York, Collier-Macmillan Limited, London, 1968 [1938]
27. Jespersen, Otto: Language. Its nature, development and origin, London, George Allen & Unwin, London, 1922
28. Keller, Wolfgang: „Skandinavischer Einfluss in der englischen Flexion“, in Keller, W. (ed.): Probleme der englischen Sprache und Kultur. Festschrift für Johannes Hoops, Heidelberg, 1925, pp. 80-87
29. Kimball, J.P. (ed): Syntax and Semantics, vol.2, Seminar Press, New York, 1973
30. Kotsinas, Ulla-Britt & Helgander, John (utg.): Dialektkontakt, språkkontakt och språkförändring i Norden. Föredrag från ett forskarsymposium, Stockholm, 1994
31. Kroch, Anthony: „Syntactic Change“, in Mark Baltin & Chris Collins (eds.): The Handbook of Contemporary Syntactic Theory, Blackwell, Malden, Massachusetts, Oxford, UK, 2001 [1999], pp. 699–72
32. Labov, William: Sociolinguistic Patterns, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972
33. Labov, William: Principles of Linguistic Change, volume I: Internal Factors, Blackwell, Oxford, 1994

34. Lehmann, Christian: „Word order change by grammaticalization”, in Gerritsen, Marinel & Stein, Dieter (eds.): Internal and external factors in syntactic change, Berlin & New York: Mouton de Gruyter (Trends in Linguistics, 61); 1992, pp. 395-416
35. Lehmann, Winfried P. & Malkiel, Yakov (eds.): Directions for Historical Linguistics, A Symposium, University of Texas Press, Austin & London, 1968
36. Lightfoot, David W.: Principles of Diachronic Syntax, Cambridge University Press, Cambridge London New York Melbourne, 1979
37. Lightfoot, David: How to Set Parameters: Arguments from Language Change, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991
38. Mallinson, Graham & Blake, Barry J.: Language Typology. Cross Linguistic Studies in Syntax, North-Holland Publishing Company, Amsterdam New York Oxford, 1981
39. Mithun, Marianne: „External Triggers and Internal Guidance in Syntactic Development: Coordinating Conjunctions”, in Gerritsen, Marinel & Stein, Dieter (eds.): Internal and External Factors in Syntactic Change, Mouton de Gruyter, Berlin New York, 1992
40. Romaine, Suzanne: Socio-Historical Linguistics, Cambridge University Press, Cambridge, 1982
41. Samuels, R. Michael: Linguistic Evolution with Special Reference to English, Cambridge University Press, Cambridge, 1972
42. Sapir, Edvard: Language. An Introduction to the Study of Speech. A Harvest Book. Rupert Hart-Davis, London, 1970, (New York, Harcourt, Brace & Co, 1921)
43. Stowell, Tim & Wehrli, Eric: „Introduction”, in Syntax and Semantics, Volume 26, Syntax and the Lexicon, edited by Tim Stowell & Eric Wehrli, Academic Press, Inc., Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, San Diego · New York · Boston London Sydney Tokio Toronto, 1992, pp. 1-7
44. Strang, Barbara M.H.: A History of English, Methuen & Co Ltd, London, 1970
45. Thomason, Sara Grey & Kaufman, Terrence: Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1988
46. Traugott, Elizabeth C.: „Syntax”, in Hogg, Richard M. (ed.): The Cambridge History of the English Language, vol. I: The Beginnings to 1066, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 168-289
47. Trudgill, Peter: Dialects in Contact, Basil Blackwell, Oxford, 1986
48. Trudgill, Peter: „Language Contact and Dialect Contact in Linguistic Change”, in Kotsinas, Ulla-Britt & Helgander, John (utg.): Dialektkontakt, språkkontakt och språkförändring i Norden. Föredrag från ett forskarsymposium, Stockholm, 1994
49. Ureland, Per Sture: „Some contact structures in Scandinavian, Dutch, and Raeto-Romansch”, in Breivik, Leiv Egil & Ernst Håkon Jahr (eds.): Language Change. Contributions to the Stud of Its Causes (Trends in Linguistics. Studies and Monographs 43), Mouton de Gruyter, Berlin · New York, 1989, pp. 240-276
50. Vennemann, Theo: „Explanation in syntax”, in J.P. Kimball (ed): Syntax and Semantics, vol.2, Seminar Press, New York, 1973, pp. 1-50
51. Weinreich, Uriel: Languages in Contact. Findings and Problems, Linguistic Circle of New York, New York, 1953

RECENZII – COMPTES RENDUS

DARMON, Jean-Charles et DELON, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome 2. Classicismes XVII^e -XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, 848 p. Publié sous la direction de Michel Prigent

Le volume publié sous la direction de Michel Prigent est partagé en quatre parties, aux titres génériques: *Lieux, institutions, catégorisations, Savoirs et valeurs, Limites et frontières et Formes et genres*, chacune rassemblant des essais ou des recherches sur ce qui signifie le «classicisme français», réalisés par des spécialistes en ce domaine littéraire et artistique, parmi lesquels: Helmut Stenzel, Alain Viala, Emmanuel Bury, Delphine Denis, Béatrice Guion et d'autres.

Pourquoi Histoire de la France littéraire et non pas Histoire de la littérature française? La réponse à cette question on la retrouve à la lecture de l'ouvrage, qui révèle la hardiesse d'une vaste entreprise de traiter le sujet extensivement, impliquant à la fois, outre le domaine littéraire, d'autres domaines culturels et artistiques et surmontant ainsi tous les lieux communs sur ce qu'on appelle le «classicisme» français. France littéraire parce qu'on nous propose une vue aussi générale que particulière sur l'âge classique, une vue architecturale et organique à la fois, telle que Michel Prigent la définit dans la préface: «La France littéraire est une construction, une architecture d'hypothèses, une mise en scène progressive des représentations. **Naissances, Renaissances. Classicismes. Modernités.**» (p. XII)

Cet ouvrage offre une autre perspective sur le «classicisme»: d'abord c'est le choix des auteurs de mettre le terme entre guillemets, de

même qu'ils vont mettre en question beaucoup de préjugés et de théories liées à ce sujet – en essayant de faire connaître au lecteur un autre type d'histoire littéraire, renouvelée, qui ne s'appuie plus sur des périodisations ou des classifications, mais qui donne une palette large des liaisons épistémologiques – littérature, art, histoire – pour décrire l'âge classique. «Le pluriel retenu (...) ne masque pas un apogée, il marque une passion de l'équilibre, une chorégraphie (baroque?) des complexités, une recherche de la vérité – scientifique, artistique, morale, divine – fondée sur l'inquiétude et l'incertitude (...)» (p. XII). La mise au pluriel du classicisme s'avère être une volonté de rompre avec la tradition et de dépasser son regard normatif.

Le sujet est abordé par un discours de type argumentatif en esquissant, par l'intermédiaire d'une analyse très précise, détaillée et appuyée sur les analogies entre divers domaines, un modèle nouveau de critique littéraire – sous l'apanage de l'idée d'histoire littéraire – où la définition est suivie immédiatement de l'exemple le plus pertinent, qui est soit une citation, soit un témoignage historique. On cherche souvent des arguments pour créer une image dynamique du classicisme dans les discours critiques du tel ou tel écrivain français spécialiste de la question. Par exemple, le discours de Stendhal, dans le traité *Racine et Shakespeare*, est repris dans la première partie du livre par Hartmut

Stenzel qui traite du «*Classicisme*» français et les autres pays européens: le «classicisme» français est considéré comme «un modèle à surpasser», ce qui signifierait plutôt dépasser la vision réductrice sur le classicisme, promue par les institutions scolaires et par toute autre vue traditionnelle. Stenzel parle de «deux éléments essentiels pour la conceptualisation «moderne» du «classicisme»: la délimitation temporelle et une sorte d'ontologie du fait littéraire. Devant les failles de la conceptualisation traditionnelle, c'est là un acquis essentiel tant que l'on n'est pas prêt à abandonner les prétentions globales de l'«opération classicisme», tant que le terme doit désigner la coexistence d'une excellence littéraire avec une période historique définie de façon plutôt vague.» (p. 53)

L'analyse coextensive du sujet se vérifie aussi à travers l'étude de Delphine Denis, *Classicisme, préciosité et galanterie*, qui entreprend une démarche interrogative sur la relation ou l'interdépendance des catégories «problématiques» ci-dessus, ainsi que sur les jugements critiques s'y rapportant, tout en se livrant à une analyse approfondie de chacune de ces constantes.

C'est Fernand Halryn qui, dans l'étude intitulée *Du cosmos à l'univers: les images du monde* essaye de tracer l'évolution des conceptions du monde pendant les deux siècles à couvrir les «classicismes», énumérant et analysant trois éléments définitoires: le système copernicien, le cartésianisme et la physique newtonienne, étude complétée par celle de Catherine Fricheau, *Savoirs, techniques et esthétiques de l'espace à l'âge classique*, une analyse très proche

de l'essai, mais à la fois très appliquée, à même de révéler une certaine originalité du classicisme français, originalité assez peu reconnue, mais qu'on peut faire valoir à l'aide des attributs de la science.

Des chapitres concernent l'imaginaire littéraire du classicisme, en explorant divers thèmes – celui du voyage et de l'utopie surtout – qui caractérisent la poétique classiciste, aussi que la question de l'individu – dont la vie est prise en sa complexité issue de ses métamorphoses successives (mentionnons l'étude convaincante de Fabrice Lascar) – la croyance et l'imagination rapportés au savoir. Si cette partie du volume vise des aspects spécifiquement littéraires du classicisme, la troisième partie franchit les barrières communes pour s'ouvrir sur des sujets plus insolites, incitants, comme *L'oral et l'écrit*, *Les frontières du licite*, *l'obscénités*, *Littérature et peinture* ou *Littérature et musique*, essais construits surtout sur le principe des larges descriptions et comparaisons qui donnent une perspective plurielle sur le classicisme.

La dernière partie de l'ouvrage présente les formes et les genres littéraires pratiqués, de même que l'évolution sur le plan littéraire: l'innovation du discours et sa forme protéique.

Si l'on pense aux nombreuses histoires littéraires dans ce domaine, en écrire une autre – au début de ce millénaire – relève d'un défi: celui de donner une vision tant soit peu nouvelle ou renouvelée de ces époques de création. Or ce livre réussit à lever ce défi.

MARIA URDA

Voyage et Libertinage (XVIIe-XVIIIe siècles). Nr. 3/2006 de la revue *Études de Lettres* (revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne), édité par Frédéric Tinguely et Adrien Paschoud, 130 p.

Le numéro 3/2006 de la revue *Études de Lettres* (édité par Frédéric Tinguely de l'Université de Genève et Adrien Paschoud de l'Université de Lausanne) est consacré, comme l'indique le titre, à l'ouverture produite au XVIIe et au XVIIIe siècles par l'interpénétration de la littérature viatique et de la littérature libertine.

Le mérite de ce numéro est de traiter l'altérité comme voie vers la relativisation et donc vers la décentralisation qui va, à la fois, déchaîner la pensée (philosophique) et multiplier les modèles existentiels. Mais c'est aussi une démarche qui vise à remettre la littérature dans ses droits: c'est le moment d'accepter de nouveau la fiction après que l'écriture avait été mise à l'épreuve lors de la demande de validation de la réalité. La manière de traiter ces sujets, c'est le regard précis à l'intérieur de l'œuvre pour découvrir des données qui tiennent aussi bien de son intérieur (le personnage voyageur), que de son extérieur (l'auteur, celui qui exerce son côté libertin par le choix de son discours. On souligne surtout cet aspect des attributions de chacun – de l'œuvre et de l'auteur – et c'est au discours qu'on colle l'étiquette «libertin», alors qu'aux éléments épiques, compte tenu de leur caractère expérimental, pratique, on accorde le privilège de se hisser en tant que témoin de l'altérité.) C'est donc à la confluence de trois éléments (*l'œil*, appartenant au voyageur ; *la pensée* que l'œil doit, premièrement, confirmer, et puis, au XVIIIe, le sens sera inversé et ce sera l'œil qui proposera à la pensée une réalité qu'elle devra, à son tour, accepter ; *la rhétorique*, le discours souvent libertin) que la brèche s'ouvre, permettant à la

relativisation de surgir. Ce processus a atteint tous les segments de la vie: le religieux, le côté sexuel (très bien analysés dans les pages consacrées aux *Bijoux indiscrets* de Diderot), la philosophie qui prend conscience de l'importance de l'œil et du plaisir qu'il offre. Ce sont tous des effets de l'expression littéraire libertine qui s'ajoutent à l'exotisme (accompagné par le décentrement géographique et linguistique) inhérent à toute littérature viatique.

La grande révélation apportée par ces deux siècles de mélange (voyage et libertinage) semble être une autre (au moins, c'est ce que le numéro propose): l'écrivain devient plus qu'un témoin, il devient herméneute. Une fois prise la distance face au religieux, il se fraye un chemin (jusqu'au pôle philosophique) et libère sa création dans la direction libertine (parce que, comme pour le libertin, la normalité est pour lui «source d'ennui»). Ce dépaysement le projette dans le monde de la fiction qui se découvre finalement acceptée (voire indépendante du réel). C'est la découverte majeure de cette époque: l'écriture devient valide en soi, elle a le pouvoir de proposer une ontologie distincte de celle déroulée sur le plan du réel. Mais c'est un point auquel on aboutit après avoir analysé la dimension initiatique de la littérature de voyage, aussi bien que les utopies et l'élargissement de la littérature libertine, jointes maintenant sous un même signe: franchir les limites pour habiter d'autres «espaces». On a besoin donc d'un héros civilisateur que l'on trouve sous la figure de l'écrivain.

CARMEN BOTEAN

Jean MEYER, *L'éducation des princes du XVe au XIX siècle*, Paris, Perrin, 2004, 283 p.

Un prince est un monarque potentiel et l'éducation du souverain n'est jamais laissée au hasard. Dès le début de la modernité, elle fait l'objet d'une réflexion soutenue inspirant des pratiques variées mais cependant cohérentes, que le livre de J. Meyer retrace avec brio.

Entre la définition politique et humaniste du prince (il est un citoyen comme les autres, dont il ne diffère que par le poids des responsabilités) et l'approche empirique et technique (la royauté est un métier que la bureaucratisation de la société rend de plus en plus complexe) les nuances sont nombreuses. Les exigences de représentation ainsi que le faste du paraître et des fêtes royales ne doivent pas faire oublier le côté rationnel, voire prosaïque et souvent machiavélique du gouvernement quotidien ou de la gestion des crises et des guerres. C'est ce qui fait, par exemple, que les anciens „miroirs des princes”, genre didactique antique qui s'est développé aux débuts des temps modernes en Italie et en France avant de passer en Allemagne où il a connu la plus large diffusion à la fin du XVIIe siècle, se muent en „romans d'État” qui, à leur tour, deviennent des „romans éducatifs” destinés aux futurs rois, comme le *Télémaque* de Fénelon (publié en 1699, traduit en allemand en 1700 et lu par le jeune Louis XVI). Avec, comme toile de fond, la fable antique et les vertus des grands princes païens mais aussi l'hagiographie royale française transformée, par le biais de la chronique, en histoire

dynastique officielle (Joinville, Commines, plus tard Voltaire), ce genre d'écrits instituent les repères essentiels de la «science du prince»: l'histoire, la politique, l'art de la guerre (p. 11). Si en gros les étapes de la formation intellectuelle ne distinguent pas les futurs rois et empereurs européens du commun des mortels qui peuvent se faire scolariser (apprendre à lire, à signer, à écrire, à calculer; acquérir des connaissances de culture générale), les impératifs politiques (la connaissance de la mécanique d'État) placent l'«enfant-roi», souvent confronté à la mort précoce des parents, en situation d'urgence éducationnelle. À ce titre, la «coéducation» des aînés et des cadets (qui a l'avantage des coûts réduits), pratiquée dans un cercle homogène, surtout en Italie et dans le Saint Empire, a été parfois bénéfique (p. 32). Le contre-exemple de la mauvaise formation des bâtards d'Henri IV, fauteurs de troubles politiques, le prouve suffisamment, tout comme celui des frères cadets de Louis XIII et Louis XIV. Dans le même sens de l'urgence, l'«autoéducation» de jeunes souverains comme Charles XII de Suède ou Pierre le Grand, effet d'un «ratage éducatif» (p. 143) et souvent accomplie contre l'entourage, repose le problème de la dépendance des souverains mineurs de leurs «conseillers ministres», dont certains sont d'anciens précepteurs. La médiocre formation de l'«enfant-roi», souvent due à son jeune âge, peut entraîner, sous prétexte d'éducation,

une véritable «tutelle politique» du futur souverain (p. 118), mal préparé à réagir à la complexification des rouages administratifs. C'est ce qui explique, par ailleurs, la puissance et l'influence de «premiers ministres» pendant la minorité des souverains et les régences, non seulement en France mais un peu partout en Europe (p. 153). C'est aussi ce qui fait de la «naissance politique» des souverains (p. 27) un acte d'émancipation des régences féminines (Catherine de Médicis, Marie de Médicis, Anne d'Autriche) et des contraintes tutélaires des ministres (Fouquet).

Confié à une gouvernante de haut rang pendant la toute petite enfance, l'enfant royal «passe aux hommes» à l'âge de sept ans: début d'une éducation masculine précoce, qui mobilise une équipe composée d'un gouverneur et d'un sous-gouverneur (professionnels de l'étiquette et du paraître) auxquels se joignent un précepteur, un sous-précepteur et des lecteurs, responsables des progrès intellectuels de l'enfant royal¹. Dans son *Institutio principis*, Érasme attribue au précepteur royal un rôle éminent. Partisan de la monarchie élective, seule capable, selon lui, d'éviter les dérives de la tyrannie, le grand humaniste charge le précepteur de tenir le juste milieu entre sévérité et «lâcheté», avec comme objectif la formation d'un souverain à la fois

philosophe et chrétien, essentiellement pacifique (contrairement au roi guerrier dont le modèle est fourni par Augustin et Bernard de Clairvaux). Apprendre en s'amusant, tel est le principe de base de la pédagogie d'Érasme, qui conseille à l'enfant-roi des lectures comme les contes de fées et les fables, genres savants éloignés de la truculence populaire (p. 88). Quant à ses fréquentations, le futur monarque, en bon disciple de Sénèque, doit fuir la compagnie des gens aux mœurs dissolues (comédiens, joueurs, flatteurs, ivrognes).

Le projet rabelaisien de «gestion éducative du quotidien» par un «enseignement récréatif» (p. 106), opposé à une formation s'étalant dans la longue durée, ajoute à la culture de l'esprit et du corps la connaissance de la cartographie et de l'art militaire, sur fond de «destruction territoriale» de l'Europe (p. 52). En effet, à partir du XVe siècle, l'Europe est un espace dont les Balkans et la Russie sont absents: telle une «forteresse assiégée», elle recule à l'est (ce qui ramène dans les esprits l'idée de croisade), même si la poussée vers l'ouest est déjà considérable. Dans un climat de violence, d'anarchie et de guerres, la rationalisation de la politique de conquête annoncée par *Le Prince* de Machiavel prépare la militarisation de l'éducation des futurs rois pendant la guerre de Trente Ans². Enfin, la

¹ Bossuet et Fénelon ont été précepteurs du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV; le cardinal Fleury de Louis XV. Voir à ce sujet François Lebrun, Marc Venard, Jean Quéniart, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. II. 1480-1789*, Paris, Perrin, coll. «Tempus», 2003, p. 488 et suiv.

² Véritable école de dressage guerrier et psychologique, cette guerre fit avancer les connaissances de logistique du siège et imposa les études de balistique, qui relèvent des mathématiques. Le «marché militaire» auquel elle donna lieu fut accompagné et prolongé par un «marché matrimonial» européen, concernant les deux sexes. Prenant le contre-pied des habitudes de la

centralisation monarchique et la bureaucratisation du pouvoir allaient mettre en place un nouveau type de monarque: le «roi de dossiers et de cabinet» (Louis XV et Louis XVI), dont la formation professionnelle et technique (la typographie pour Louis XV, la serrurerie pour Louis XVI) commence à l'emporter sur l'image du «roi à cheval» (p. 16).

Dans la mécanique française du pouvoir mise en place par les lois saliques, destinées à empêcher tout prince étranger de régner en France, l'instruction de l'aîné, prisonnier des pratiques successorales codifiées par les lois fondamentales de 1575, fait converger, par le biais de la succession, politique et éducation. Ainsi, les voyages intérieurs et extérieurs des rois et des princes (les «routes de rois» et de princes) ont un double objectif: renforcer le fidélité des sujets et rendre visible la splendeur du règne. Ensuite, l'institution du testament, qu'il soit tardif comme celui de Richelieu et comme ceux des princes allemands, ou précoce comme celui de Louis XIV, participe de la même logique éducative. Le but ultime de ces démarches est la recherche de la gloire – mot ambigu dont Bossuet fait voir le fonctionnement polysémique: au niveau de la guerre, des divertissements et des plaisirs de la cour et du bon gouvernement par un roi sage (p. 51). Hostile au luxe, aux fêtes et à la féminisation de la cour, le précepteur royal est parfaitement en phase avec son contemporain La

Bruyère, précepteur du duc de Bourbon qui, lui, ne pouvait pas devenir roi.

Dans l'interaction entre Lumières et enseignement, les projets, les critères, les contenus et les objectifs éducatifs se diversifient. En Russie, Catherine II, l'étrangère devenue russe et orthodoxe, devait passer par les affres de l'autoéducation, alors que son petit-fils, Alexandre Ier (simulateur et rusé selon Napoléon), bien que formé dans l'esprit des Lumières par son précepteur La Harpe, n'en gardera pas moins des habitudes d'autocrate, dues à l'entourage militaire de sa jeunesse (p. 186). En France, le cardinal Fleury, précepteur de Louis XV, féru de littérature et d'histoire, essaiera d'inculquer à son élève une éducation rhétorique susceptible de lui permettre de s'adresser aux foules et de les séduire: projet avorté, car le très jeune roi, qui a peur de la foule, a aussi horreur de l'étiquette et de toute fonction représentative («Jouons à ne plus être roi!»). Quant à Louis XVI, obsédé comme Louis XV par la peur d'être tyran et dégoûté des voyages, il fit les frais d'une «surcharge éducative» submergeant ses capacités physiques et intellectuelles, en décalage avec la réalité politique de son temps et l'accélération de l'histoire (p. 204).

En Allemagne, Kant propose la démocratisation du préceptorat: l'éducateur des princes doit être un homme du commun. Avec comme clé de voûte un critère nouveau (l'utilité et non plus l'accumulation des savoirs), appliqué néanmoins aux *mêmes* matières (l'éducation physique, les langues, la géographie, l'histoire), Kant entend faire sortir l'humanité de l'état de minorité intellectuelle. La

cour de Louis XIV, Saint-Simon déclare que, pour les mariages, l'aristocratie française préfère les Allemandes, parce qu'elles sont belles, blondes, de noblesse ancienne et souvent pauvres, donc peu exigeantes (cité à la p.131).

RECENZII

désacralisation de la politique, qui va de pair avec la déchristianisation de la France et des États allemands luthériens, aboutira, à la fin du XIXe siècle, à la déconfessionnalisation et à la laïcisation de l'enseignement: processus de longue durée, qui plonge ses racines dans la modernité naissante, puisqu'au milieu du XVIe siècle, dans les États allemands protestants, le prince était recteur de l'université située sur son territoire (p. 83). Et s'il n'y en avait pas, la conversion du prince au luthéranisme était souvent accompagnée par la fondation d'une université.

Laïcisation progressive, libéralisation, lente émergence du

secteur public, qui commence à accueillir la progéniture royale (surtout en Angleterre) et européanisation sous le signe du cosmopolitisme: l'éducation des princes dessine une «histoire en dents de scie» (p. 19) qui laisse entrevoir de nombreux conflits de générations, de mentalités et d'humeurs, et où les quatre pôles (les parents, l'enfant, les éducateurs, les politiques) nourrissent une dynamique particulière, ayant comme vocation la bonne gestion, par le futur souverain, des affaires de l'État.

HORIA LAZĂR

Michel Jeanneret, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, 331 p.

Les mots, les images, les conduites ne dérangent plus. Notre culture du corps-marchandise, du corps surexposé et de la banalisation de toute transgression interdit le scandale. Ainsi, face à une culture «descandalisée», épuisée, la descente dans «quelques quartiers mal famés du XVII^e siècle», que propose Michel Jeanneret, s'avère être un voyage passionnant dans un passé révolu. Un passé où la littérature dérangeait le plus. Dans un contexte de haute surveillance des activités de l'esprit par les autorités ecclésiastiques et politiques, la littérature militait contre les abus du pouvoir et s'imposait comme refuge de la liberté. Et, avant tout, l'érotisme dans la littérature pouvait être une posture subversive.

L'étude de Michel Jeanneret, au croisement de l'histoire et de la critique littéraire, selon ses propres mots, assume une fonction libératrice: délivrer de «ses bandelettes» l'âge classique, injustement réduit à des principes d'ordre, de mondanité et de rationalité, et rendre un peu de l'inquiétude et de la fulgurance de ce siècle mouvementé. «Le défi moral et social prend la place du Plaisir, ou apporte un plaisir différent-la satisfaction de l'esprit qui, surveillé, mis au pas, combat pour son indépendance. À travers les glissements ou les ruptures que nous allons observer, un nouveau projet s'annonce, plus intellectuel, qui mobilise le discours sur l'amour à des fins idéologiques» (p. 76).

Le choix de l'érotisme équivaut donc à une revendication de la liberté

d'aimer et de penser, à une valorisation du corps et à une légitimation du plaisir: «Le foutre est naturel comme manger et boire» (p. 27).

L'érotisme expose ce qu'il faut cacher. Il lève les inhibitions, parle du corps et de ses besoins. En outre, la littérature sur la sexualité est investie d'une fonction compensatoire, faisant entendre les profondeurs de la psyché et réconciliant le moi avec ses penchants secrets: «Le temps d'une fantasmagorie, nous voici plus amples et plus libres que dans la vie ordinaire; réconciliant les deux faces de notre être, nous atteignons à une plénitude dangereuse sans doute, troublante et convulsive, mais qui nous transporte loin des tiédeurs quotidiennes» (p. 11).

Mais ce qui particularise l'étude de Michel Jeanneret est l'approche contrastive: l'Éros allègre de la Renaissance est juxtaposé à l'Éros agressif, répulsif, outrancier du XVII^e siècle, pour mieux faire ressortir l'ampleur du malaise qu'affectera la représentation du sexe à l'âge classique. Le mode de représentation de la sexualité a changé et la façon de parler de la sexualité s'est modifiée selon le public visé, permettant de déceler des degrés variables d'explicitation. Michel Jeanneret identifie d'ailleurs dans cette transformation du XVI^e au XVII^e siècle le passage de l'érotisme à la pornographie.

La poésie érotique du XVI^e siècle, imprégnée de néo-platonisme, magnifie le corps amoureux et place les audaces sous la protection de la bouffonnerie, comme dans le cas de Rabelais. Elle sublime le désir par la

finesse et la réserve de la représentation érotique. La rupture est patente avec le XVII^e siècle: exaltation des fonctions organiques, tourments d'un moi divisé entre le corps et l'âme, raideur de la morale ecclésiastique et interprétation radicale des règles de la civilité. Par conséquent, l'oppression excessive entraînera la transgression.

Pourtant, l'auteur ne retrace pas une histoire du libertinage. Il offre des bribes de pensées libres et de modes divers de représentation de la sexualité: de la stratégie imprudente de la représentation crue des *Recueils collectifs* du début du XVII^e siècle et des manuels d'érotologie, dont *l'École des Filles* est le représentant le plus connu, à la stratégie prudente de la clandestinité, de l'ambiguïté calculée, de la subordination simulée et de la provocation voilée. Le prix de la liberté d'expression face à un appareil répressif qui est en train de se mettre en place est élevé, et le choix de l'érotisme ou de la pornographie entraîne un risque que tous les auteurs ne prennent pas. C'est ce que Michel Jeanneret appellera la «zone grise» des écrivains qui choisiront une poésie de l'esquive et qui, «[...] sur la pointe des pieds, suggèrent l'emportement des passions et l'attrait des corps, ils lèvent délicatement un coin de voile et entrouvrent l'espace d'un rêve, mais sans attenter aux connivences».

Le théâtre participe de la rébellion libertine par une revendication de la mise en scène du désir érotique. Ayant comme point de départ la Querelle du Cid et les critiques virulentes du duo Chimène-Rodrigue de l'acte II, l'auteur met en

évidence la rigidité de l'idéologie promue par les censeurs, incapables de comprendre la puissance de l'attrait charnel et le charme de la transe amoureuse. Le spectacle de l'ineffable et de l'irrationnel du désir est source de plaisir chez le spectateur et de combat héroïque chez le créateur. Même Corneille, un esprit si conscient de son excellence, devra accepter «une subtile et laborieuse négociation entre mesure et démesure, résistance et docilité» (p. 251).

Ainsi, l'art de plaire, dont les moyens relèvent de l'intuition artistique et restent imprescriptibles, l'emporterait sur l'art de persuader. L'art même se verra mis en cause: comment concilier les impulsions créatrices du producteur avec les besoins du spectateur d'extérioriser sa «déraison», réprimée par les normes de plus en plus strictes de la société? La fonction cathartique du spectacle sera revisitée. Par la représentation d'un moi refoulé et interdit, le théâtre autorisera, de manière plus ou moins explicite, l'exploration du moi authentique dans un monde de l'artifice et de l'hypocrisie: «Toute sauvegarde est levée, toute rationalité subvertie; reste l'explosion frénétique de l'instinct dans les cris, les spasmes, des décharges de violence. Ainsi, la tragédie, cet univers archaïque et barbare que la société doit réprimer pour survivre. Les forces primitives que la civilité et la morale regardent comme pathologiques, les énergies animales qu'elles apprivoisent sans les dompter, voilà que l'homme, avide de se connaître, leur donne forme et, médiatisées par l'art, ose les regarder. [...] Sur la scène s'esquissent les rudiments d'une psychologie des profondeurs» (p 264).

Michel Jeanneret soutient d'ailleurs que la littérature, comme l'érotisme, joue avec le désir. L'œuvre littéraire dispose d'un arsenal de la séduction et de la répulsion. Et son étude interroge, avant tout, les rapports entre les pulsions d'Éros et la littérature. Le désir, en relation permanente avec un obstacle, est le ressort de toute création. La lecture même de ce livre atteste les connivences souterraines entre littérature et désir. Du corps dévoilé (Ronsard instruisant le peintre Clouet sur la manière de représenter sa dame - «[...] ne me l'ombrage point/ Si ce n'étoit d'un voile fait de soie,/ Clair et subtil, afin qu'on l'entrevoie») au corps exhibé («Mon v..., dont le plaisir est la félicité/ S'allonge incontinent à si douce curée/ Et d'une échine roide au combat préparée,/ Montre que sa colère est à l'extrémité»), de la tradition farcesque et l'esprit gaulois

aux crudités des écrits pornographiques, aux obscénités et cynismes des créations des libertins, le lecteur est invité à une «fête des signifiants», à une orgie des mots qui s'accouplent en dérive et qui refusent l'ordre et la règle, signe de santé linguistique en pleine époque de chasse aux mots bas.

Le livre de Michel Jeanneret séduit par l'élégance des analyses mais aussi par la volonté de provocation et de déstabilisation. La production érotique, sous les formes les plus diverses, souvent minimisée par les historiens et les critiques, retrouve sa place dans l'étude du XVII^e siècle. Le refus de l'exhaustivité et la force de suggestion des textes choisis promettent une lecture ou plaisir et indignation se répondent.

Une lecture de la conquête du plaisir.

ELENA CERESCU

Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. «Lumière classique», 2004, 760 p.

L'ouvrage de Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle* se configure comme un point nodal des débats qui envisagent la dynamique de la migration entre magie et littérature. Son discours de légitimation se revendique d'un traitement autonome de la magie en tant que concept littéraire. C'est un impératif des études de spécialité de remplir les plis générés par une présomption d'exhaustivité inhérente aux regards critiques portés sur une telle période. L'auteur se propose de s'écarter du «déjà lu», c'est-à-dire d'une part les recherches qui posent le signe de coïncidence entre magie du quotidien et magie littéraire, et d'autre part celles qui bannissent le surnaturel comme objet littéraire. L'alternative c'est la magie fictionnelle, une catégorie-amorce qui s'installe au milieu de la Querelle du merveilleux qui traverse l'imaginaire du XVIIe siècle. L'originalité d'une telle démarche qui s'approprie son objet dans une approche anthropologico-sociologique et le relance comme élément esthétique met en cause un nouveau visage d'une instance aussi prolifique que la magie. C'est le degré zéro de la magie qui se trouve reformulée, ré-alchimisée sous les auspices du siècle classique. La magie «se métaphorise» en devenant compatible avec le discours liminal de l'époque. Premièrement elle est déconnectée des pratiques de la magie «réelle», «vécue» et ensuite elle est instrumentalisée comme artifice narratologique. L'auteur nous avertit que l'objectif de l'usage littéraire de la magie

est en partie la propagande politique, sans aucune prétention d'innovation.

Paru en 2004 dans la collection «Lumière classique» et fruit d'une thèse soutenue en 2002, *L'Écriture de l'enchantement* se veut un travail de documentation rigoureuse et révérencieuse face au Grand Siècle dans sa totalité littéraire et même au-delà. Organisée en trois grandes parties («Approche historique», «Les genres porteurs de magie» et «Le type du magicien et ses motifs privilégiés») l'étude essaye de relire le XVIIe siècle en repérant les avatars littéraires de la magie afin d'«aboutir à une définition, la plus simple, la plus opératoire possible: une définition qui permette de fonder solidement une recherche littéraire sur la magie au XVIIème siècle».

Le nombre impressionnant du «personnel magique» dans les œuvres de fiction réclame une double appartenance de la magie, au quotidien et à la littérature, et traduit en même temps sa trajectoire du coté du surnaturel vers le merveilleux (la transcription littéraire plus ou moins autonome des phénomènes surnaturels). Ces personnages sont essentiellement tributaires d'autres textes littéraires, même si l'Antiquité, Le Moyen Âge ou les modèles contemporains des Italiens (Le Tasse, L'Arioste) n'eussent pas façonné leurs magiciens en termes de distance. En ce point, l'aperçu critique de Noémie Courtès invoque la magie comme partie d'un mécanisme auto-générateur, dont l'instrument par excellence est l'intertexte. Entre les voies royales de

la compilation et celle de l'inspiration le XVII^e siècle récupère les œuvres de la tradition sous le signe de la réécriture. Une simple opération de transposition ne serait pas suffisante, ni absolument opportune car le Grand Siècle a ses principes. L'empire de la raison, représenté par Descartes, soutenu par une «littérature de l'anti-enchantement» dénonce la prétendue magie du siècle comme imposture. Néanmoins la montée de la rationalité laisse intacte la littérature fictionnelle: «Aussi longtemps qu'on a cessé de croire à la magie on se délecte toujours à sa présence dans les textes de fiction» (p. 104). La magie est déréalisée, à côté de toutes les chimères, elle devient même rationalisée (Corneille en éludera en partie le code dans son approche du tragique). Malgré cela la leçon sous-jacente du Grand Siècle est qu'on dérationnalise le réel en l'affectant d'une valeur magique.

Le premier chapitre porte précisément sur cette observation qui nous permet de regarder la magie comme artifice narratologique («les pouvoirs de ravissement de la magie viennent renforcer le pouvoir premier de ravissement de la littérature» (p. 112)). En tant que tel, la magie devient facteur inhérent de propagande. Le Roi-Soleil l'utilise dans ce qu'elle a de plus onirique, de plus somptueux, pour donner l'impression de puissance illimitée, comme principe de réalisation des désirs de la cour et de ses sujets. D'autre part, la malléabilité de l'apanage magique fait les jeux d'une propagande négative comme dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné où Catherine de Médicis et sa politique néfaste sont transposées

épiquement. «Vivandière d'enfer», elle est la preuve de la démesure et son exemple démontre une des tournures les plus propres que le XVII^e siècle imprime à la magie en tant qu'instrument de la démonisation du trône. Ces deux mouvements traduisent la magie «comme lieu de transposition paradigmatique». «La métaphore magique est le moyen commode d'exprimer une exécution sans borne» (p.125). L'auteur insiste donc sur le rôle insidieux de la «magie à l'état de trace, apparemment plus comme motif de réécriture que comme prétexte à invention» (*Ibid.*).

La deuxième partie de l'étude propose une délimitation générique des apparitions de ce sujet dans les genres nobles et marginaux du siècle classique. Même si on a l'impression que la classification, comme toute catégorie de laboratoire, nous rend la tranquillité, ce n'est pas précisément le cas dans notre contexte. Du côté de l'épopée, du roman, de la comédie ou comme partie importante dans le rêve idyllique de l'âge d'or de la pastorale, même en offrant son potentiel décoratif au ballet, la magie ne fait que révéler un rapport de tension avec les catégories de merveilleux et de vraisemblance. Il serait profitable de mentionner une certaine incompatibilité provisoire avec la tragédie. En effet, seule la *Médée* de Corneille (1635) a donné lieu à une tragédie en devenant l'unique personnage à la fois tragique et magique, «être de fiction et d'imitation» (p.173). C'est au milieu des arts du spectacle que la magie s'insère plus fortement, là où les critères de la vraisemblance sont plus libres. Le conte de fées lui-

même ne révèle pas un visage moins flou de la magie: elle y est diluée, s'émiette entre les personnages et perd ainsi en puissance. Enfin, elle est rationalisée: les fées ne sont plus immortelles, et l'hyperbolique prend souvent le pas sur le magique. Une incrédulité ludique mine ainsi la féerie, tout en créant une connivence avec le lecteur adulte.

La troisième partie regroupe ce parcours des genres, panoplie épuisante de la littérature magique au XVIIe siècle et se propose d'analyser la pérennité des magiciens tout au long de la période. Le merveilleux magique tend à disparaître au fur et à mesure qu'on ressent un relais entre les genres. Une possible explication socio-psychanalytique soutient que «la magie littéraire, sublimant les fantasmes contemporains, permet de mettre à distance, tout en l'apprivoisant, la menace de l'altérité; elle constitue une mise en scène du désordre qui rend possible de jouer avec les interdits, de perturber l'ordre du monde et de transgresser ses lois, pour mieux surmonter ses peurs en jouissant d'une puissance imaginaire, surhumaine»³. Le portrait - robot du magicien (qui a la réputation de

l'uniformité), son rôle qui l'incline vers la fatalité d'une fonction décorative, sa rhétorique (violence verbale ou économie des moyens selon le cas) font de cette obsession de la magie un facteur qui «enrichit la notion d'illusion dans ses rapports avec la vérité et la vraisemblance» (p.484). Plus que tout autre personnage (le plus malléable et le plus souple), le magicien crée la possibilité d'une alternative, pas comme un écart de la réalité mais comme une appropriation interactive de celle-ci.

En somme, tout au long du XVIIe siècle la magie entre dans un processus *d'adequatio res*, ayant toujours en amont le principe de compatibilité. Ce que doit faire le lecteur dynamique et irrévérencieux, cette fois, c'est de pénétrer la fausse transparence de l'illusion au Grand Siècle. Au-delà se trouve la réduction des rites, la codification des incantations, alors qu'aucune formule magique n'apparaît dans les textes de fiction. Les genres «qu'invente le siècle sont la preuve du caractère essentiel de l'intertextualité fictionnelle» (p.580).

ADRIANA COPACIU

³ Julie Anselmini, «Noémie Courtès, L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du xvii^e siècle», *Féeries*, n2, Le Conte oriental, 2005.

Roger Duchêne, *Madame de La Fayette*, Paris, Fayard, 2000, 523 p.

Après les biographies de Madame de Sévigné, La Fontaine, Molière, Ninon de Lenclos et Proust, le grand spécialiste et passionné du XVII^e siècle Roger Duchêne se penche sur Madame de La Fayette, à qui il consacre un ouvrage impressionnant par la richesse de la documentation et le souci des détails.

Se proposant d'inscrire l'œuvre de la romancière dans sa vie et sa vie dans l'époque où elle a vécu, le biographe dévoile les ressorts intimes d'une écriture qui a révolutionné tout un genre et qui a engendré un tumultueux débat portant non seulement sur le roman, mais aussi sur l'idée qu'on s'en faisait au XVII^e siècle, contribuant ainsi au développement de la réflexion critique.

Le livre retrace la vie de Madame de La Fayette en mêlant la précision des données documentaires au romanesque et la chronologie la plus exacte à un plaisir de la narration et à un goût pour les digressions explicatives qui fascinent. La «méthode» utilisée par Roger Duchêne, qu'il explique d'ailleurs au début des *Notes*, est le permanent jeu entre le «vrai» et le «vraisemblable», entre le «sûr» des faits historiques attestés par les documents et le «probable», résultat de l'interprétation des faits avérés et fonction de la logique du personnage reconstitué par la biographie. Cela ne diminue sans doute pas la précision et la rigueur scientifique de l'entreprise, mais sollicite la capacité du lecteur de distinguer la nature des

choses relatées. L'auteur facilite d'ailleurs cette tâche, puisque dans le cas des faits et des événements de la vie de la comtesse il prend soin d'en indiquer le degré de vérité ou de vraisemblance, les sources qu'il utilise étant, par souci de rigueur, exclusivement des documents contemporains de Madame de La Fayette. Le discernement du lecteur devrait intervenir au moment où il s'agit des sentiments ou des mobiles de la «protagoniste», qui, sans que l'auteur doive alourdir son propos d'un trop grand nombre de «peut-être», peuvent être facilement reconnus comme «vrais» ou «vraisemblables» en fonction des références documentaires sur lesquelles ils sont fondés (extraits de lettres du personnage, témoignages de tel ou tel contemporain dans des mémoires ou des journaux intimes). Les sources essentielles de la biographie seront par la suite la *Correspondance* de Madame de La Fayette, partiellement augmentée de celle de ses amis entre eux, la *Correspondance* de Madame de Sévigné, dans laquelle le nom de la romancière est très présent, et des documents d'archives, notamment des actes notariés. Ces sources sont nécessairement complétées par des mémoires, des lettres, des gazettes et des périodiques de l'époque, se constituant de la sorte dans une vaste bibliographie.

Les cinquante-sept chapitres consacrés à une femme exceptionnelle du XVII^e siècle font beaucoup plus qu'éclaircir des aspects peu connus de

sa vie, ils dessinent aussi les lignes directrices assurant le maximum de cohérence à ce qu'on sait sur elle. C'est d'ailleurs le seul moyen possible reconnu par l'auteur pour approcher la vérité.

Le titre du premier chapitre, *Une naissance obscure*, pourrait créer chez le lecteur un certain horizon d'attente, car il ne s'agit pas de la naissance de Madame de La Fayette, comme on s'y serait attendu dans une biographie «traditionnelle», mais d'un accouchement mystérieux et d'un mariage précipité dont Roger Duchêne crée deux scénarios possibles, sans s'arrêter jusqu'à la fin du chapitre sur aucun. Il se réserve pourtant le droit d'y revenir dans les chapitres qui suivent pour développer les événements. Le rôle du premier chapitre serait alors justement de souligner la complexité et la difficulté de l'entreprise biographique et en même temps les limites de celle-ci, car, selon l'auteur, même les sources les plus sûres sont susceptibles d'interprétations divergentes. Le «personnage» gardera d'ailleurs, tout au long du livre, cette aura de mystère dont il est entouré dans le premier chapitre relatant le mariage de la riche héritière Marie-Madeleine de La Vergne avec le comte de La Fayette. Pour quelque scénario qu'on puisse opter, l'idée que souligne Roger Duchêne est celle de l'existence d'un «drame initial» dans la vie de la future romancière, lequel déterminera la vision pessimiste des rapports conjugaux ressortissant de ses livres.

Ce n'est pas nécessairement l'ordre chronologique des événements qui est primordial dans cette biographie qui ne s'inscrit pas dans la traditionnelle linéarité temporelle du genre. S'y ajoute un ordre que l'on

pourrait appeler «thématique», constitué autour d'une image complexe et souvent contradictoire de Madame de La Fayette en tant que femme-écrivain refusant ce statut même, femme se défiant de l'amour mais croyant en même temps à l'amour tendre des romans galants de l'époque, femme intellectuelle passionnée de lectures et de la vie littéraire et véritable femme d'affaires poursuivant ses propres intérêts et ceux de ses enfants, femme mondaine jouissant de l'amitié de personnalités influentes de son temps et agent secret de la duchesse de Savoie, mélancolique sans remède, mais paradoxalement toujours active et impliquée dans de nouveaux projets.

Issue d'une famille appartenant à la clientèle de proches parents du cardinal de Richelieu, la jeune Marie-Madeleine aura toutes les chances de développer son goût pour les arts et pour l'éducation, vu les préoccupations intellectuelles de son père. L'histoire de la famille de La Vergne est retracée dans tous ses détails dans le deuxième chapitre, pour continuer, dans le suivant, par un événement dramatique, la mort du père, image symbolique du héros et de l'homme de culture pour la jeune fille et en même temps guide spirituel et moral en qui elle avait pleine confiance. Orpheline, Marie-Madeleine aura une autre déception, le remariage de sa mère, événement autour duquel est construit le quatrième chapitre. Elle ne pourra jamais pardonner à sa mère ce qu'elle considérait comme trahison et cela contribuera à sa décision de ne plus dépendre de personne, d'être forte et de jouir de son pouvoir sur les gens et sur les

choses. Devenue riche héritière, la future Madame de La Fayette fait la connaissance de Madame de Sévigné et se trouve au cœur des intrigues amoureuses de la noblesse parisienne, ce qui autorise Roger Duchêne à parler d'un relent de libertinage de mœurs et de pensées qu'on pouvait sentir autour d'elle. Dans la vision du biographe, la mort du père et le remariage de la mère offrent à la jeune fille un surcroît de liberté, la beauté dont elle est consciente et l'héritage dont elle jouit lui donnant confiance dans son avenir. Ce sont des années définitoires dans l'évolution de Mlle de La Vergne, car c'est à ce moment-là que se forment chez elle le goût de l'indépendance morale et financière et la conscience de sa singularité et de son pouvoir de séduction dans les cercles mondains, ce qui, selon Roger Duchêne, lui fait en quelque sorte franchir les limites étroites imposées par la morale et les bienséances à son sexe.

L'évolution de Madame de La Fayette dans les cercles mondains de Paris est suivie, avec ses hauts et ses bas, au long de plusieurs chapitres dans lesquels le biographe se penche sur les relations privilégiées de la romancière avec Henriette d'Angleterre, Madame de Sévigné, la duchesse de Chevreuse, la duchesse de Savoie et bien d'autres personnalités de l'époque, créant ainsi le portrait d'une femme qui, malgré sa fragilité malade, a su tirer profit de ses amitiés et dépasser avec succès les périodes difficiles de sa vie.

De longues pages sont consacrées aussi à la vie sentimentale de la romancière qui, selon Roger Duchêne, met son

empreinte sur l'œuvre littéraire. Un mariage sans amour et deux «idylles» avec deux hommes de lettres, le poète Ménage et La Rochefoucauld sont suivis et analysés dans les plus fins détails. Ces relations avec des hommes bien plus âgés sont vues comme des tentatives de récupération de l'amour paternel perdu, d'autant plus que l'on remarque dans les trois cas le manque de passion ardente et le penchant de Madame de La Fayette pour la tendresse, pour un amour épuré du désir charnel, plutôt littérisé. Lectrice de romans galants (tels les romans de Mlle de Scudéry), Marie-Madeleine exclut pourtant de sa vie la passion, et ses écrits témoignent de cette méfiance envers la ferveur amoureuse, celle-ci étant remplacée dans l'esprit de ses héroïnes par d'autres valeurs, telles la raison et l'honneur.

Largement influencée par la compagnie d'illustres hommes de lettres, Madame de La Fayette garde toute sa vie une position contradictoire vis-à-vis de ses écrits. Sa toute première œuvre, *Divers Portraits* (1659) est la seule qu'elle ait jamais signée de son nom. Désireuse d'écrire et d'avoir du succès, elle ne veut pourtant pas être reconnue comme écrivain. Les raisons de ce choix sont analysées en profondeur par Robert Duchêne, pour qui le problème fondamental est lié à la contradiction entre le statut social et moral de la grande dame, qui ne peut pas assumer le risque d'être considérée comme une «intellectuelle», mais aussi (et peut-être c'est la cause première) au statut paradoxal de la littérature, qui, à l'époque, jouit d'un grand prestige sans être pourtant une valeur reconnue.

C'est dans ce contexte que la parution en 1662 de *La Princesse de Montpensier* sans nom d'auteur n'est pas une surprise pour le lecteur actuel. Le vingt-deuxième chapitre de la biographie est centré sur cette œuvre, analysée du point de vue des nouveautés qu'elle apporte à la littérature de l'époque, vu que cette histoire d'un adultère manqué, sans fin heureuse sur fond d'exploits guerriers et de grands sentiments, marque sans doute une rupture avec la tradition, par le souci de créer l'illusion de la réalité. Mélange d'histoire et de fiction, *La Princesse de Montpensier* renouvelle en fait le roman.

Zaïde est dans une certaine mesure une œuvre collective. Paru en 1669 sous le titre *Zaïde, histoire espagnole, par Monsieur de Segrais*, le roman est, dans la vision de Roger Duchêne, savamment composé, selon la méthode spécifique à l'époque, consistant à suivre un projet réglé d'avance. En ce qui concerne la paternité de l'œuvre, le biographe considère qu'elle change en fonction du point de vue adopté. Huet et Segrais y sont sans doute pour beaucoup, mais, du fait de l'avoir coordonnée d'un bout à l'autre, d'avoir opéré des choix décisifs concernant la forme et le fond, Madame de La Fayette en est aux yeux de Roger Duchêne l'auteur incontestable. Ce qui fait encore l'intérêt du roman c'est le fait que les deux influences subies, celle de Huet et celle de Segrais placent l'auteur au cœur d'un débat littéraire essentiel, portant sur la tradition et la nouveauté du genre.

L'originalité de Madame de La Fayette se remarque aussi dans *La Princesse de Clèves*, dont la nouveauté essentielle est celle d'avoir été le premier livre français soutenu

par une campagne de presse, dans le contexte du relancement d'un périodique. En 1678 la romancière applique la même méthode que pour *La Princesse de Montpensier* – lectures préliminaires et anonymat – que Roger Duchêne n'hésite pas à rapprocher de la «méthode Rochefoucauld» dans le cas de ses premières *Maximes*. Le biographe trouve d'ailleurs entre les deux auteurs d'autres ressemblances: la présence auprès d'eux d'un intellectuel patenté, la correction continuelle de l'œuvre naissante, la diffusion de textes manuscrits circulant dans un public restreint, le succès pour la nouveauté absolue de la forme, du climat et du style, le refus de signer le livre malgré sa réussite et l'opinion commune des contemporains. Roger Duchêne considère que ces parallélismes ne sont pas le fruit du hasard, les mêmes causes ayant engendré les mêmes effets. C'est au biographe de les éclaircir par un regard scrutateur sur l'histoire, la culture et la civilisation du XVII^e siècle. *La Princesse de Clèves* est à son tour au cœur d'un nouveau débat littéraire portant sur une double invraisemblance, morale et situationnelle. Analysant un grand nombre de documents relatifs aux débats sur l'invraisemblance, Roger Duchêne conclut par l'affirmation que le roman a marqué une étape décisive non seulement dans l'histoire du roman, mais aussi dans l'histoire de la critique, de la réflexion théorique sur le genre, le débat littéraire contribuant dans une grande mesure au succès de l'œuvre.

«Auteur posthume», reconnue par Roger Duchêne comme auteur du portrait de Madame de Sévigné et de

RECENZII

trois romans, Madame de La Fayette a sacrifié son renom d'écrivain et son prestige devant ses contemporains à sa position sociale. Elle a su cultiver la compagnie des esprits brillants de son époque, sans pourtant se confondre avec eux. Ce sont ses amis écrivains qui l'ont stimulée et, au moment où ils ne lui sont plus à côté, elle cesse d'écrire. Au terme de cette savante biographie, Roger Duchêne fait remarquer un autre côté paradoxal de l'existence de Madame de La Fayette, la double place occupée par l'écriture dans sa vie. Occupation secondaire et capitale en même temps, la littérature a été pour elle un risque assumé, une confession

intime voilée, qui, au moment où elle est sur le point de redire ce que le biographe appelle «la faute initiale», décide de se taire.

Lecture passionnante par la richesse des informations, par la pertinence des analyses et des arguments avancés, la biographie de Madame de La Fayette dépasse les limites du genre, se constituant dans un complexe tableau de l'époque de cette femme fascinante qui a réussi à se dégager des contraintes imposées non seulement par sa condition féminine, mais aussi par sa condition sociale.

LOREDANA ŞIMON

Sinuant à travers des thèmes aussi variés que les fonctions de la critique, la *Poétique* d'Aristote, la cathédrale gothique, la comédie américaine, *l'Esthétique* de Hegel, le western classique, le jazz, la série télévisée, le réalisme et le romanesque, le détail et l'exception, le comique et le tragique, l'humour et l'ironie, Vermeer, l'art moderne et contemporain, les *Mémoires d'outre-tombe*, ce volume V des *Figures* évoque à sa façon, volontairement rhapsodique, la relation, toujours instable ou ambiguë, entre les œuvres et les genres, littéraires et autres.

Ses rubriques désignent des séquences plus ou moins continues de pages plus ou moins autonomes, et diversement enchaînées, avec ou sans transition. Davantage qu'un saut d'objet, chaque césure marque un suspens d'écriture et suggère à la lecture une pause à durée variable, entre soupir et point d'orgue.

Dans une «Ouverture métacritique», Gérard Genette établit un classement des différentes sortes de critique, «selon l'objet, selon la fonction et selon le statut générique». Relativement aux genres, une des formes de la critique est le compte rendu, dont les fonctions «dépendent de son office social, qui est d'informer et de conseiller un public [...]. Elles sont donc pour l'essentiel de description [...] et d'appréciation», ou bien, tentant de définir l'essai critique, Genette affirme que celui-ci a pour objet «l'œuvre entier d'un auteur, et don la personnalité individuelle de cet auteur, objet foncièrement psychologique par sa définition même». Mais la définition la

plus intéressante, la plus actuelle, peut-être, du discours critique serait «le plus court chemin entre deux citations», définition désobligeante, mais la plus grande brièveté serait le mérite suprême, si l'on reprend les mots de l'auteur.

Nous sommes ici en plein dans le sujet: les lignes qui suivent, destinées à informer et à conseiller, représentent bien un compte rendu. Commençons par la «fonction d'appréciation». Dans l'ouvrage de Genette, l'érudition au service de la réflexion sur la littérature et sur l'art produit toujours chez le lecteur qui surmonte la difficulté propre à ce genre d'exercice une réaction qui tient à la fois du plaisir (celui de l'exploration et de la découverte) et du sentiment d'être au cœur de l'essentiel: l'œuvre d'art (littéraire, picturale, musicale...) est une spécificité humaine, au sens plein du terme.

Quant à aborder la «fonction de description», c'est à la fois plus simple et plus complexe. On pourrait dire tout simplement que *Figures V* se compose de plusieurs essais: «Ouverture métacritique», déjà mentionnée; «Des genres et des œuvres», qui, à partir de la question «Peut-on aimer un genre?», (comme on aime tel auteur, tel objet artistique), propose une réflexion sur les relations entre genres, espèces, séries, groupes génériques ou génétiques, et se conclut sur le «principe de Swann», selon lequel «on aime d'autant plus passionnément ce qu'on aime contre ses principes, par exception, et comme par aberration». Pour illustrer, voilà quelques citations, autant d'incitation à la lecture intégrale des «figures» genettiennes:

«Supposez que Racine prenne le style de Shakespeare et

Shakespeare le style de Racine; leur œuvre sera ridicule, ou plutôt ils ne pourront pas écrire. [...] J'ai parlé d'hybrides, et la poétique classique en admet et en pratique, de longue date, au moins deux: le poème «burlesque», hybride de mode narratif et de contenu comique, et le poème «héroi-comique», hybride de style épique et de contenu vulgaire.»

«La cathédrale: ce singulier collectif si fréquemment employé exprime bien la manière dont les traits génériques d'un type d'édifice et d'un style historique se condensent dans l'image synthétique d'un monument qui les rassemble et les résume tous.»

«Il existe une manière de plaisir générique: il est dans la satisfaction esthétique que procure dans la relation à une œuvre, le sentiment – fondé ou non, simple ou complexe, direct ou indirect – de son appartenance à un genre; on peut compter au moins, mais à coup sûr, au nombre de ce type de satisfaction:

- La reconnaissance des traits récurrents, qu'ils affectent toute la durée de l'œuvre – comme le récit en voix *off* à la première personne du héros dans les films noirs;
- La perception du mode de variation qui accompagne nécessairement cette récurrence;
- Le sentiment du passage au «second degré», c'est-à-dire du moment où l'observance, nécessairement consciente, de la convention se nuance d'un auto-pastiche plus ou moins ironique;

Le sentiment de transgression des normes, transgression qui par définition les suppose et, parfois, les conforte en se révélant à temps une fausse transgression.»

Un autre chapitre, «Morts de rire», titre annonçant un

développement sur le rire et la question «de quoi rit-on?», sur les problèmes de définition du comique (ses caractères subjectif et esthétique, l'humour et l'ironie, le «nonsense» et l'autodérision...), le tout ponctué d'exemples variés, va de la citation de blagues belges à l'analyse d'œuvres théâtrales ou narratives. La comédie comme genre (dramatique, narratif, graphique, cinématographique) dispose depuis ses origines d'un certain nombre de situations typiques, dont quelques-unes susceptibles de se cristalliser en sous-genres, plus ou moins autonomes selon les époques et les cultures. «L'effet comique, enfin, prétend lui aussi à l'universalité: j'ai toujours peine à comprendre que ce qui me fait rire ne fasse pas rire tout un chacun; cette prétention à l'universalité est, je pense, aussi peu légitime que celle du jugement esthétique; comme celle-ci, elle procède de la croyance illusoire que le comique est une «propriété de la chose», c'est-à-dire de la méconnaissance du caractère subjectif lui-même.»

«Valéry parle quelque part d'une «comédie de l'intellect». Le mot s'appliquait, je crois, et non sans raison, à la part de comédie que comporte la vie intellectuelle, et plus particulièrement, la vie littéraire. [...] Mais on peut aussi le prendre dans l'autre sens: si l'exercice de l'intellect a souvent quelque chose de comique, le comique, en retour, exige toujours quelque participation de l'intelligence – ce qui au demeurant ne lui assure aucune supériorité de principe sur d'autres régimes de l'esprit: l'intelligence est souvent bête, et presque toujours plus qu'elle ne croit. D'où vient ce qu'on appelle justement le

«rire bête». Chacun rit à son niveau, souvent un peu au-dessous, jamais au-dessus.»

«L'art en question», quelques pages sur la non-définition de l'ensemble de l'art contemporain, «généralisation abusive» ou «illusion de spécialiste», analyse les toiles de Vermeer, Rubens, Mondrian et tant d'autres artistes d'époques très différentes, afin «d'inventer des précurseurs»: «C'est un peu ce que Proust appelait, sur un autre terrain, le «côté Dostoïevski de Mme de Sévigné»: le côté Mondrian de Vermeer existait, si l'on veut, avant Mondrian, mais il fallait que Mondrian fût passé par là pour que ce «côté» vînt au jour. C'est encore ce qu'on appelle, depuis Borges, «inventer ses précurseurs»: chaque artiste ou groupe d'artistes (impressionnistes, fauvistes, cubistes, abstraits, ...) n'invente en réalité qu'un style dont l'effet sur notre perception de ses prédécesseurs contribue à les *convertir* en ses «précurseurs».» Le propre de l'art dit contemporain tient peut-être à ceci, qu'au lieu d'agir sur notre vision (du monde et, par contrecoup, de l'art antérieur), il déplace le point d'application de l'accomplissement artistique et de la relation esthétique du public à cet accomplissement, du champ de la vision, vers un autre champ, que l'on a qualifié (après Warhol, Duchamp et le pop art), de «conceptuel».

Dans l'optique de Genette, le paradigme de l'art consiste non plus à émanciper ses œuvres en élargissant sa définition (par abandon d'un trait fonctionnel comme la représentation), mais plutôt à s'émanciper lui-même de toute définition. Cette formule qu'il

emprunte à Rosenberg, semble à Genette plus large et plus radicale que celle d'art conceptuel, impossible à appliquer, rétroactivement, à certains accomplissements de l'art (peinture ou autre).

«Chateaubriand et rien», enfin, un bel essai sur l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, sur le rapport de son œuvre au temps, au «réel», sur ses relations avec Stendhal, avec la musique, la politique, sur ses conceptions du style, du talent, du génie... Des pages de spécialiste puisant d'emblée dans la culture française et européenne du XVII^e siècle, qui ouvrent pourtant sur le champ littéraire tout entier: «depuis Hérodote ou Platon (au moins), la littérature sait «traiter de tous les sujets» sans se laisser dominer par une «imagination» qui ne manque pas de trouver autant son compte dans le «tableau sévère de la vérité» que dans la «riante peinture du mensonge». «Fiction» n'est pas plus mensonge que «diction» n'est «vérité».

Le fameux dilemme hugolien, Chateaubriand l'a rencontré et l'a vite résolu en se proclamant constamment à la fois «Chateaubriand *et* rien». Genette continue par cette citation des *Mémoires d'outre-tombe*: «Je préfère mon nom à mon titre.»

Dans un autre fragment, portant toujours sur le typique de l'écriture de Chateaubriand, on peut lire ce fragment tiré de *l'Essai sur les révolutions*: «Dans le château de Saint-Malo, La Chalotais écrivit sur du linge, avec un cure-dents, de l'eau et de la suie, les Mémoires qui firent tant de bruit et dont personne ne se souvient. Les événements effacent les événements; inscriptions gravées sur d'autres inscriptions, ils font des

pages de l'histoire des palimpsestes.» Cette écriture palimpseste Genette la découvre aussi dans les *Mémoires d'outre-tombe*, transposée cette fois-ci dans le domaine plus immatériel de la mémoire: «Difficile de décrire à l'avance, avec plus de justesse, sont œuvre à venir, et la tâche réparatrice qu'il s'y assignera: puisque le palimpseste de l'Histoire est une ardoise sans mémoire, il faut le suppléer par ce «palimpseste de la mémoire», dont Baudelaire, glosant De Quincey, affirme qu'il est «indestructible».

Une autre idée de force de ce chapitre est ce que Genette appelle «le rituel mnémonique», et les références à Proust cette fois-ci sont significatives: «La Saint-François [dans les *Mémoires* ..., l'auteur le prend pour son saint patron] m'est, tous les ans, un jour d'examen de conscience. Je tourne mes regards vers le passé; je me demande où j'étais, ce que je faisais à chaque anniversaire précédent». Lorsque Chateaubriand dit à *chaque anniversaire*, le rituel mnémonique devient vertigineux et s'accompagne d'un examen de conscience qui tourne à l'exercice spirituel, mais aussi à un exercice, passablement narcissique – remémoration de remémoration - de mémoire cumulative. Chez Proust, l'agent mnémonique présent est toujours identifié, puisque le récit de l'épisode de réminiscence commence par sa mention explicite: saveur de madeleine, pavés inégaux, tintement de cuiller, etc. c'est plutôt son analogon passé qui tarde à se localiser, en identifiant le fragment de passé auquel il appartient: enfance à Combray, séjour à Venise, arrêt du

train dans un petit bois. D'une manière comparable, chez Chateaubriand, certains objets communs (grive, geai, corneilles, martinets, hirondelles) opèrent sans heurt le transfert d'un lieu à l'autre, ou le plus souvent, de n'importe quel pays vers la «matrice» bretonne.

Genette continue de nuancer: «La confusion des temps n'est d'ailleurs pas toujours le fait d'une résurgence inopinée du passé dans le présent; il arrive ainsi que le présent du narrateur fasse irruption dans le passé du héros, ou du moins dans le récit que le premier fait du passé du second.».

Afin d'élargir la perspective, Genette applique encore une fois sa «formule» d'inventer ses précurseurs, appliquée cette fois-ci à la lecture: «Proust prétendait lire Mme de Sévigné à la lumière de Dostoïevski, et Chateaubriand ou Nerval, à sa propre lumière. Nous lisons Chateaubriand, et déjà Proust lui-même, selon des critères qui les laisseraient sans doute perplexes tous les deux. Stendhal, patient, ajournait ses lectures à quelques décennies, et Proust pensait que les œuvres doivent créer leur postérité.» Il y a cependant une sorte de scepticisme que l'on ressent, car, dit Genette, «la postérité n'est pas si bonne fille, elle ne se laisse ni ajourner ni manipuler. Nul ne connaît sa «demeure», et il lui arrive, elle-même, de se tromper d'adresse».

C'est bien là ce qui frappe et séduit dans *Figures V*, autant, sinon plus que dans les ouvrages précédents de Genette: de points de départ précis, spécialisés, il mène le lecteur vers les vastes horizons de la critique générale, de la poétique des textes, de l'art dans toute sa diversité

(littérature, arts plastiques, musique, cinéma...). Sous les dehors charmants de variations aléatoires, qui font déambuler entre la cathédrale gothique et les aventures télévisuelles de l'inspecteur Colombo, entre les films avec Jean Gabin et l'épopée classique, entre le jazz et la comédie moliéresque, la logique est implacable dans l'expression de la nuance et dans la construction théorique.

En voilà un court extrait: «Au marché de Bagdad, un serviteur aperçoit la Mort qui lui adresse un geste apparemment menaçant. Il retourne précipitamment chez son maître, lui emprunte son cheval le plus rapide, et s'enfuit au grand galop jusqu'à Samarra. Le maître se rend à son tour au marché, aperçoit à son tour la Mort, et lui demande pourquoi elle a menacé son serviteur. «Je ne l'ai nullement menacé, répond la Mort, j'ai eu simplement un geste de surprise: j'étais très étonnée de le voir à Bagdad, car j'ai rendez - vous avec

lui, ce soir, à Samarra!» Le rendez-vous fatal sera assuré par la conduite même qui voulait l'éviter.

Cette illustration du thème de la faute peut évidemment fonctionner comme un gag. Le commentaire pertinent de ce type de bévue est sans doute: «J'ai cru bien faire.» *Croire bien faire* est le motif de base de l'erreur tragique: quand vous croyez bien faire, c'est par définition que vous faites mal.»

La réflexion d'ordre générique, notamment, dans «Des genres et des œuvres», s'insinue progressivement dans les trois essais suivants, à propos du comique, de l'art et de Chateaubriand; et l'ouverture elle aussi répondait auparavant au souci de classification, qui est l'un des éternels fondements de la critique, voire de la critique de la critique, cette «métacritique» sous le signe de laquelle est placé le livre.

NICOLAE ȘERA