

Trinity University

Digital Commons @ Trinity

Modern Languages and Literatures Faculty
Research

Modern Languages and Literatures Department

2012

La Pratique Ironique de l'appel à l'autorité dans les Péritextes du Théâtre de Corneille

Nina Ekstein

Trinity University, nekstein@trinity.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.trinity.edu/ml_l_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Repository Citation

Ekstein, N. (2012). Le Pratique ironique de l'appel à l'autorité dans les péritextes du théâtre de Corneille. In M. Dufour-Maître (Ed.), *Pratiques de Corneille* (pp. 401-408). Mont-Saint-Aignan, France: Publications des Universités de Rouen et du Havre.

This Post-Print is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

La pratique ironique de l'appel à l'autorité dans les péri-textes du théâtre de Corneille

Corneille a lié un grand nombre de péri-textes à son œuvre théâtrale, dont les Préfaces, les avis « Au lecteur », les Arguments, les Épîtres, les Examens de 1660 et les *Trois Discours sur le poème dramatique* de la même année. Ce sont tous des textes polémiques du fait qu'ils représentent des prises de position dans les débats théâtraux de l'époque. Ce sont aussi des défenses souvent très spécifiques de ses œuvres. Les péri-textes constituent un terrain particulièrement riche car c'est là qu'un auteur fait connaître ses intentions au lecteur¹.

Les noms d'autorités abondent dans les péri-textes de Corneille – surtout des Anciens mais il y a aussi des allusions à ses contemporains – autorités sur lesquelles l'auteur s'appuie en avançant ses positions dramaturgiques ou au contraire contre lesquelles il raisonne. Pratique courante au XVII^e siècle, l'appel à l'autorité touche aussi au domaine de l'ironie. Dans son étude, intitulée *L'Ironie littéraire*, Philippe Hamon réserve une place de choix pour ce qu'il appelle *le gardien de la loi*, c'est-à-dire l'ensemble des systèmes de valeurs qui régissent une société, que ce soit dans le domaine esthétique, moral, idéologique, ou autre². L'autorité ainsi conçue, de par sa stabilité, sa rigidité et sa consécration, fournit une cible idéale à l'ironie et un contexte solide pour son appréhension. La « loi » dont il est question ici, ce sont les règles du théâtre, et leurs « gardiens » sont les autorités si souvent citées par Corneille.

Le fait que Corneille s'est insurgé contre les règles théâtrales de l'époque est universellement connu. Ce que je veux examiner brièvement ici, c'est la manière dont il s'y oppose, c'est-à-dire sa pratique de la contestation dans ses péri-textes, et comment l'ironie y figure. Dans ses discussions péri-textuelles, le poète s'allie avec certaines autorités et s'oppose à d'autres, créant ainsi des frontières entre elles. C'est dans la manipulation de ces frontières qu'on trouve la possibilité de l'ironie. Il s'agit toujours d'un rapport entre deux éléments lorsqu'on parle d'ironie ; ici, il est question d'un écart là où on se serait attendu à une continuité sans heurt. L'ironie vient non pas du fait que Corneille s'oppose à une telle ou telle autorité, mais qu'il fait mouvoir les frontières créées par cette opposition, déstabilisant et mettant en question sa propre position, attaquant une autorité en se garantissant par une alliance avec une autre, se défendant de même³. La raillerie y figure aussi, et dans la conception française de l'ironie, et dans ce jeu de frontières entre autorités, favorisé par l'auteur.⁴

¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 177.

² *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p. 9.

³ Dans les premières phrases des *Trois Discours*, Corneille s'incline devant l'autorité tout en la contestant : « il faut suivre les préceptes de l'art, et leur [aux spectateurs] plaire selon les règles. Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art, mais il n'est pas constant quels ils sont », Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980-1987, III, p. 117. John Lyons constate que le choix de commencer son œuvre principale sur la poétique dramatique de cette façon dévoile une attitude envers les règles au moins ambivalente et probablement ironique, *Kingdom of Disorder*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999, p. 15.

⁴ Schoentjes note que ce fut Fontanier qui a ajouté en 1830 la notion de raillerie à la définition de l'ironie comme antiphrase. Celui-là constate : « la conception qu'on se fait en France de l'ironie est largement tributaire de cette définition qui met en avant l'idée de raillerie », *ibid.*, p. 95.

Les autorités le plus souvent citées par Corneille sont les Anciens, et Aristote avant tout. *La Poétique* de ce dernier est la pierre de touche de toute la théorie dramatique du XVII^e siècle. Corneille le cite fréquemment, surtout dans ses *Trois Discours*. Notre poète ne l'évoque nullement afin de se moquer de lui, mais au contraire, il se sert d'Aristote pour étayer et soutenir ses propres arguments. Le grand Ancien est pour lui un allié inattaquable. Ce n'est pas que Corneille s'accorde avec Aristote sur tous les points, mais il préfère camoufler leurs différends. Toujours grand admirateur des Romains, Corneille fait appel aussi à l'autorité d'Horace et son *Ars Poetica*, ainsi qu'à celle de Tacite, de Juvénal et de saint Ambroise. Indiquer ses sources, c'est évidemment s'appuyer sur des autorités. Dans *Rodogune* l'auteur fait soigneusement référence à trois sources qui représentent trois lieux du monde antique : Appian Alexandrin qui est grec ; Justin qui est romain ; et, un peu moins ancien, l'historien juif Flavius Josèphe. Mais en fin de compte Corneille se sert très peu de ces sources dans la création de cette pièce ; *Rodogune*, somme toute, est presque entièrement de l'invention de l'auteur, comme le note Georges Couton. Ce dernier reconnaît la possibilité d'une intention ironique de la part du poète lorsqu'il admet : « Toute révérence gardée, il faut avouer qu'il jetait à l'occasion de la poudre aux yeux de lecteurs ou de critiques disposés à une sévérité historique qu'il estimait déplacée »⁵.

Pourtant Corneille ne cite pas habituellement ses sources anciennes de façon ironique. Au contraire il y puise sa légitimité, profitant du respect que ces noms évoquent, et cache soigneusement l'écart entre sa propre pratique dramaturgique et les avis des Anciens dans ce domaine. Ainsi, quoiqu'il ne critique pas les Anciens ni ne se moque d'eux, son adhésion affichée est néanmoins ironique dans le sens où le poète ne se conforme pas à sa révérence prétendue pour leurs préceptes. Très tôt dans sa carrière, dans la Préface à *Clitandre* (1632), Corneille fait cette remarque révélatrice : « Je me donne ici quelque sorte de liberté de choquer les Anciens, d'autant qu'ils ne sont plus en état de me répondre »⁶. Il cachera bientôt son jeu, préférant se ranger du côté des Anciens et se servant d'eux comme garants de sa propre autorité en matière dramatique.

Le deuxième réseau d'autorité dans les périclèses est moderne plutôt qu'ancien : il s'agit de la doctrine et des règles qui gouvernent le théâtre autant que les doctes qui les ont élaborées. Ici l'attitude de Corneille est sensiblement moins déférente. Je dirais même que le poète décrit sa propre attitude envers les doctes aussi bien qu'un de ses motifs pour écrire les *Trois Discours sur le poème dramatique*, lorsqu'il dit dans ce dernier qu'Aristote écrivait pour contredire Platon⁷. Les périclèses de Corneille entament un dialogue avec les idées de ses confrères, mais c'est un dialogue dans lequel l'auteur manipule la voix de l'autre. La plupart du temps, il s'abstient de nommer ses contemporains, préférant aborder leurs critiques de ses pièces sans daigner leur attribuer de nom, ce qu'il admet d'ailleurs dans une lettre à l'abbé de Pure⁸.

Corneille verse beaucoup d'encre sur le sujet des règles formulées par ces doctes dans ses Préfaces et Examens, aussi bien que dans les *Trois Discours*, cherchant ainsi à contrôler ce terrain problématique, « l'occupant ironiquement » comme a dit John Lyons⁹. Dans la lutte au sujet des règles du théâtre, lutte dans laquelle Corneille s'engage à partir du *Cid* et de sa querelle, le poète met toujours en question l'autorité des règles. L'ironie constitue une arme de choix dans ce conflit. Sa tactique préférée, et qui implique une prise de position ironique, est d'opposer une autorité à une autre, créant ainsi une frontière entre les deux. Corneille monte ainsi habilement sa défense, d'autant plus que l'opposition vient le plus souvent de part et d'autre. Construire des conflits entre de diverses autorités permettait à Corneille de désarmer ses critiques. L'ironie vient de ce qu'il établit ainsi des divisions là où il doit y avoir de l'unanimité. Le poète oppose Aristote aux doctes, par exemple. Cette opposition constitue une attaque ironique car les doctes revendiquent Aristote comme allié et prétendent être aristotéliens¹⁰. Dans l'Épître de *La Suite du Menteur*, Corneille défend sa position controversée qu'une pièce de théâtre n'a pas

⁵ Corneille, *op. cit.*, II, p. 1274.

⁶ *Ibid.*, I, p. 95.

⁷ *Ibid.*, III, p. 146.

⁸ « Bien que je contredise quelquefois M. d'Aubignac et M[essieu]rs de l'Académie, je ne les nomme jamais, et ne parle non plus d'eux que s'ils n'avaient point parlé de moi », *ibid.*, III, p. 7.

⁹ John Lyons, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ Voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 70.

à être utile mais doit uniquement plaire. Il dit : « Quant à Aristote, je ne crois pas que ceux du parti contraire aient d'assez bons yeux pour trouver le mot d'utilité dans tout son *Art poétique* »¹¹. Il va même plus loin en se couvrant d'Horace, le même Horace qui a fameusement décrété que l'art doit être *dulce et utile* : « mais pour moi qui tiens avec Aristote et Horace que notre art n'a pour but que le divertissement [...] »¹². Son attitude de raillerie est manifeste ici lorsque tout de suite après cela il attire l'attention de son lecteur sur sa propre tactique : « Je suis bien hardi tout ensemble de prendre pour garant de mon opinion les deux maîtres dont ceux du parti contraire se fortifient »¹³.

Corneille se sert des Anciens contre ses contemporains dans la Préface de *Sophonisbe*. Il cite Tite-Live aussi bien qu'Aristote et Horace comme appuis, pour opposer la vérité historique des actions de Massinisse dans sa tragédie à ce que ce personnage *devait* faire face à l'emprisonnement de son épouse. En effet il « devait soulever les troupes qu'il commandait dans l'armée, s'attaquer à la personne de Scipion, se faire blesser par ses gardes, et tout percé de leurs coups venir rendre les derniers soupirs aux pieds de cette princesse »¹⁴. En fait Corneille s'insurge ici à la fois contre l'autorité de la règle de la vraisemblance et contre l'autorité de Mairet, auteur d'une pièce à grand succès sur le même sujet vingt-neuf ans plus tôt, dans laquelle Massinisse se suicide par désespoir. Corneille souligne la différence entre le Massinisse historique et celui de Mairet : « Si [le spectateur] aime les héros fabuleux, il croira que Lélius et Éryxe entrant dans le camp y trouveront celui-ci mort de douleur, ou de sa main. Si les vérités lui plaisent davantage, il ne fera aucun doute qu'il ne s'y soit consolé aussi aisément, que l'histoire nous en assure »¹⁵. C'est l'écart flagrant entre les deux possibilités qui suggère une intention ironique de la part de Corneille.

Dans une autre variante de la même tactique, le poète oppose le public aux doctes, engendrant une autre frontière. Dans l'Épître de *La Suivante*, Corneille divise ses spectateurs en deux groupes, le public et les *Savants*, et puis explique pourquoi il importe beaucoup plus de satisfaire ceux-là plutôt que ceux-ci. Si le public n'est pas content, les *Savants* « n'oseront se déclarer en notre faveur, et aimeront mieux dire que nous aurons mal entendu les règles, que de donner des louanges quand nous serons décriés »¹⁶. L'autorité du public est donc supérieure à celle des doctes gênants. Le succès d'une pièce représente l'autorité définitive pour Corneille et ce succès ne peut venir que du public. Dans la discussion de l'unité d'*Horace* dans l'Examen de la tragédie, le poète admet plusieurs défauts dans sa construction, mais comme le dit si bien David Maskell, « si les règles condamnent la pièce, alors sa réussite condamne les règles »¹⁷. Le poète se sert de la même tactique dans l'Examen de *L'Illusion comique*, critiquant l'irrégularité de sa comédie tout en signalant son succès auprès du public¹⁸. Corneille sape donc la position altière des doctes en introduisant l'autorité rivale du public qu'il reconnaît comme supérieure. De plus, en critiquant ses propres pièces, Corneille semble revendiquer la position de docte pour lui-même, comme s'il occupait le même terrain et qu'il pouvait parler pour ses confrères. Il s'ensuit naturellement que Corneille en profite pour manipuler les critiques des doctes¹⁹.

Le poète oppose aussi l'autorité de l'Église à celle des doctes. Ceux-ci ont critiqué Corneille pour le côté licencieux du sujet de *Théodore*, en l'occurrence le fait que l'héroïne est condamnée au lupanar. L'écart entre ce que le poète dit dans le passage suivant et ce qu'il veut dire, en soi ironique, montre l'hypocrisie de ses détracteurs.

Ce n'est pas toutefois sans quelque sorte de satisfaction que je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais succès [de *Théodore*] à l'idée de la prostitution qu'on n'a pu souffrir. [...] Et certes il y a

¹¹ Corneille, *op. cit.*, II, p. 96.

¹² *Ibid.*, II, p. 95.

¹³ *Ibid.*, II, p. 95-96.

¹⁴ *Ibid.*, III, p. 384.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, I, p. 387-388.

¹⁷ « Corneille's *Examens* Examined : The Case of *Horace* », *French Studies* n° 51, 1997, p. 270 (ma traduction).

¹⁸ Corneille, *op. cit.*, I, p. 614.

¹⁹ Voir Lyons, *op. cit.*, p. 18.

de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre des *Vierges* de saint Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée²⁰.

Corneille continue à se moquer de ses détracteurs en dépeignant les scènes lascives qu'il a choisi de ne pas inclure dans *Théodore*. Une intention ironique de sa part se discerne dans l'exagération : il en dit sensiblement plus qu'il n'en fallait. De plus, il offre l'autorité de Saint Ambroise comme caution : « c'est pour ce spectacle qu'il [Ambroise] invite particulièrement les vierges à ouvrir les yeux »²¹.

Ailleurs le poète arrive au même but par une tactique contraire : il marie l'autorité de la religion à celle des doctes, appelant ces derniers dans l'Examen de *La Galerie du Palais* « les grands Réguliers »²², ce qui lui permet de suggérer de façon moqueuse que les doctes apportent une orthodoxie religieuse aux questions dramaturgiques. Corneille mélange à nouveau les deux domaines vers la fin du dernier des *Trois Discours*. Il termine en disant : « Voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies, touchant les principaux points de l'art »²³. La juxtaposition de toutes ses opinions sur l'art dramatique d'un côté, opinions qui paraissent éminemment sensées et justes, et le terme *hérésies*, qui semble déplacé et même quelque peu exagéré, de l'autre, est nettement incongrue. La juxtaposition des deux registres – la religion et la théorie dramatique – suggère l'ironie.

Corneille met en question l'attitude à adopter vis-à-vis des autorités dramatiques d'une autre façon dans l'Épître de *Don Sanche d'Aragon*. Il y traite deux autorités de façon opposée coup sur coup. Après avoir fait référence aux idées d'Horace, d'Aristote et même de Plaute, le poète aborde la question de savoir si sa pièce peut s'appeler « tragédie ». Corneille croit que non, mais il cite Averroès, philosophe arabe qui a traduit et composé un commentaire sur Aristote, et qui définit la tragédie comme « un art de louer »²⁴. Corneille reconnaît que cette définition est assez large pour faire entrer *Don Sanche*, mais il la refuse, prétextant des problèmes de traduction d'un auteur arabe aussi bien que son abrègement du texte d'Aristote. Il conclut que cette pièce ne peut « prendre un nom plus relevé que celui de comédie »²⁵. Tout de suite après, Corneille défend le choix de l'appeler comédie, bien que sa pièce ne fasse nullement rire, en avançant comme autorité Heinsius, qui a dit que susciter le rire ne constitue pas la comédie. Dans ce cas-ci, Corneille est heureux de recevoir la sagesse de l'autorité : « Après l'autorité d'un si grand homme je serais coupable de chercher d'autres raisons »²⁶. Au fond, par sa démarche ici, Corneille suggère qu'il se soumettra à l'autorité des doctes ou des Anciens quand elle lui convient et la refusera lorsqu'elle ne lui convient pas. L'opposition évidente dans la façon dont Corneille traite l'autorité d'Averroès et d'Heinsius suggère une attitude ironique de sa part.

Il arrive que notre poète se moque tout simplement de l'autorité des règles et des doctes. Dans les péritextes d'*Andromède* et de *Clitandre*, Corneille raille la question de la vraisemblance pour ce qui concerne le lieu de l'action : « Je laisse le lieu de ma Scène au choix du Lecteur », dit-il dans la Préface de *Clitandre* – il en fait de même dans l'Argument d'*Andromède* – et il nous assure : « où vous l'aurez une fois placée, elle s'y tiendra »²⁷. Le ton de raillerie signale l'intention ironique du poète.

Dans son long conflit avec les règles dramatiques, avec la régularité, et avec les autorités anciennes et contemporaines, Corneille se sert de l'ironie comme arme pour se tailler la liberté dramatique qu'il lui faut pour créer son œuvre. Évidemment, l'ironie est un vaste terrain qui ne se limite nullement à ce qu'on vient de décrire dans les péritextes.²⁸ Mais c'est surtout dans les péritextes que l'ironie de Corneille atteint une organisation qu'on pourrait qualifier de *pratique*.

Toute ironie comporte un jugement ou une évaluation de la part de celui qui l'émet. L'avantage qu'offrent ces péritextes est le suivant : on y entend directement la voix du poète. Ce n'est plus une voix cachée

²⁰ Corneille, *op. cit.*, II, p. 269.

²¹ *Ibid.*, II, p. 270.

²² *Ibid.*, I, p. 303.

²³ *Ibid.*, III, p. 190.

²⁴ *Ibid.*, II, p. 552.

²⁵ *Ibid.*, II, p. 553.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, I, p. 96.

²⁸ Voir mon livre *Corneille's Irony*, Charlottesville, Virginia, Rookwood Press, 2007.

derrière celle de ses personnages et altérée par les besoins de l'intrigue. Alors l'indirection naturelle de l'ironie a au moins cela de direct dans ce contexte. C'est Corneille lui-même, fin stratège, qui organise cette pratique où il oppose une autorité à une autre afin de se réserver le bon rôle à chaque coup, protégeant ainsi son œuvre contre ces autorités mêmes. C'est Corneille lui-même qui parle directement dans ses péritextes et indirectement dans l'ironie qu'il introduit dans ses propos et dans leur organisation. Les péritextes qui entourent ses pièces de théâtre constituent une sorte de rempart, les protégeant des forces extérieures, et peut-être surtout des autorités théâtrales autres que Corneille lui-même²⁹.

Nina EKSTEIN
Professeur, Trinity University, San Antonio, USA

BIBLIOGRAPHIE

- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980-1987.
EKSTEIN Nina, *Corneille's Irony*, Charlottesville, Virginia, Rookwood Press, 2007.
FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
LYONS John, *Kingdom of disorder*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999.
MASKELL David, « Corneille's *Examens* Examined : The Case of *Horace* », *French Studies* n° 51, 1997, p. 267-280.
SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

²⁹ Cette communication est tirée en grande partie d'un chapitre de mon livre *Corneille's Irony*, Charlottesville, Virginia, Rookwood Press, 2007.