

## Puissance de la forme

Hervé Dumez<sup>1</sup>  
CNRS / École Polytechnique

*Wittgenstein note* : « Écrire dans le style qu'il faut, c'est mettre une voiture exactement sur les rails. » *Qu'entend-il par là, sinon que toute pensée a un style, et doit en avoir un ? C'est-à-dire que la forme importe au fond, qu'elle est un enjeu, y compris, dans la production de théories et d'analyses<sup>1</sup>. Il existerait une puissance de la forme, qui orienterait la création des idées. Pour présenter cette thèse, nous proposons un détour par Corneille.*

Corneille pratique à peu près exclusivement<sup>2</sup> l'alexandrin durant toute sa vie, tant dans ses comédies (trop peu connues) que dans ses tragédies ou tragi-comédies. Ceci expliquant sans doute cela, même Cassirer, analyste particulièrement pénétrant de son œuvre, le trouve froid : « *Chez Corneille, tout est dans une lumière froide et claire et tout dans cette lumière produit un effet glacial.* » On ne peut donc s'empêcher de penser que la forme et le fond, l'alexandrin et les affres d'un pouvoir pompeux et d'une morale dépassée, sont liés. La manière qu'a Corneille de manier l'alexandrin, très particulière, faite de balancements et de répétitions<sup>3</sup>, semble n'avoir pu produire que du hiératique. La forme serait puissante, mais contraignante, et ses effets rigidifiants. L'alexandrin chez Corneille peut être beau, mais il reste d'une certaine froideur, même quand il se veut brûlant :

*De pensers sur pensers mon âme est agitée,  
De soucis sur soucis elle est inquiétée ;  
Je sens l'amour, la haine, et la crainte et l'espoir,  
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir ;  
J'entre en des sentiments qui ne sont pas croyables ;  
J'en ai de violents, j'en ai de pitoyables ;  
J'en ai de généreux qui n'oseraient agir :  
J'en ai même de bas, et qui me font rougir.*

(Polyeucte, A III, Sc V)

Si tel est le cas, le traitement de l'amour, chez Corneille, devrait s'en ressentir. Et c'est bien là l'opinion courante, selon laquelle il est nettement inférieur à Racine sur ce plan. Mais la forme n'est-elle pas bien plus puissante et subtile dans ses effets qu'on ne le croit, bien plus plastique et féconde qu'on ne le pense, précisément quand elle est contraignante ?<sup>4</sup>

Avant de répondre à ces questions, deux remarques préalables. L'une pour rappeler tout d'abord que Corneille est en réalité plus complexe qu'on ne le suppose et dit. Il s'est toujours refusé, par exemple, s'opposant ainsi clairement aux auteurs de son temps (comme le relève Cassirer), à l'idée que le théâtre devait enseigner la morale. Rien ne lui est plus étranger, et *Médée* en est l'exemple le plus évident. L'autre pour établir par ailleurs que, comme l'exprime la préface d'*Attila*, Corneille est mal à l'aise

1. C'est évidemment une des raisons d'être du *Libellio* que de défendre cette thèse. Voir notamment Dumez Hervé (2009) « Sur le style de pensée de Raymond Boudon », *Le Libellio d'Aegis*, vol. 5, n° 1, pp. 31-34. Et l'article sur l'*Actor-Network Theory* dans ce numéro. Voir aussi Van Maanen John (1995) « Style as theory », *Organization Science*, vol. 6, n° 1, pp. 133-143.
2. Dans une pièce en alexandrin, il arrive qu'il insère des octosyllabes, parfois assez systématiquement comme dans *Agésilas*. Ou qu'il pratique la variation systématique des rythmes, l'exemple le plus célèbre étant les stances du *Cid*.
3. Alors que la répétition est bannie du français, comme on l'enseigne aux écoliers dès leurs premières armes, Corneille — on va le voir abondamment dans les extraits présentés —, a étrangement porté celle-ci au rang d'un art sophistiqué, dans le cadre formel de l'alexandrin.
4. Comme l'avait très bien vu Schiller : « *La propriété de l'alexandrin, de se diviser en deux moitiés égales, et la nature de la rime, qui fait de deux alexandrins un couplet, ne déterminent pas seulement la langue entière, ils déterminent aussi tout l'esprit intime de ces pièces, les caractères, la pensée, le comportement des personnages. Par là tout est soumis à la règle de l'opposition et comme le violon du musicien dirige les mouvements des danseurs, ainsi les deux jambes de l'alexandrin conduisent les mouvements de l'esprit et les pensées.* » (Lettre à Goethe du 15 octobre 1799)

avec « *les tendresses de l'amour content* » qui ne se prête guère pour lui à la puissance théâtrale. Chez lui, l'amour est la source d'un conflit de valeurs propre à un développement dramatique (en ce sens l'amour qui l'intéresse est toujours contrarié). Corneille a besoin de l'amour pour ses intrigues : il lui faut produire l'effet de ce sentiment pour faire fonctionner sa machine théâtrale.



*Julie d'Angennes,  
fille de la marquise de  
Rambouillet.  
Les poètes précieux, dont  
Corneille, lui offrirent un  
recueil de poèmes,  
La guirlande de Julie*

La question qui se pose alors est la suivante : la structure rigide de l'alexandrin, que Corneille accentue considérablement par son maniement propre, est-elle capable de donner à l'amour une place véritable dans ses pièces, ou comme son duel perdu avec Racine le prouverait, cette forme a-t-elle prévenu Corneille d'atteindre à la plénitude de l'œuvre théâtrale en l'empêchant de traiter certains thèmes, comme l'amour ?

### Le style précieux

Il existe un autre Corneille que celui dont nous avons gardé l'image de nos jeunes années. Il fut lié intimement aux précieux. Dans les comédies, mais dans les tragédies tout aussi bien, cette influence se fait sentir – ce qu'on lui reprocha de son temps –, épurée cependant. Les images courantes dans le milieu précieux se retrouvent dans ses vers, mais en petit nombre. Le seul trait d'amour concret que l'on puisse par exemple relever dans son œuvre porte sur les yeux de l'aimée. Typiquement cornélien dans son utilisation des balancements et des répétitions que l'on a évoquée, il peut donner la chose suivante, un peu hyperbolique mais non dénuée de délicatesse :

*Je n'aurais adoré que l'éclat de vos yeux,  
J'en aurais fait mes rois, j'en aurais fait mes dieux.  
(Polyeucte, A IV, Sc V)*

Ou cette fin de scène où l'abrupt se mêle au tendre dans une composition inattendue :

*Adieu. Contre vos yeux c'est assez combattu.  
(La suite du menteur, A V, Sc III)*

Le regard de l'aimée est souvent un danger, façon basilic, délicieuse souffrance :

*Je fuis votre présence et j'évite vos yeux.  
L'amour vous montre aux miens toujours charmante et belle,  
Chaque moment allume une flamme nouvelle.  
Et dans l'affreux supplice où me tient votre vue,  
Chaque coup d'œil me perce, et chaque instant me tue.  
(La toison d'or, A IIII, Sc III)*

Mais à l'inverse, ne plus voir l'aimée ôte tout aussi bien la vie :

*Que vivre sans vous voir est un sort rigoureux !  
C'est ou ne vivre point, ou vivre malheureux.  
(Le menteur, A III, Sc V)*

Des héroïnes de Corneille, Mélisse est avec Chimène sans doute la plus réussie. Tombée amoureuse, elle dénouera, un à un, les obstacles mis à son amour. Elle affirme quant à elle le pouvoir de guérison de son regard :

*Est-ce un mal que mes yeux ne puissent dissiper ?*

*(La suite du menteur, A V, Sc III)*

C'est dire assez, dans la négation, qu'elle sait qu'aucune souffrance ne peut résister à l'éclat de ses yeux. Et pour Dorante accablé, elle a ces jolis mots, consolateurs :

*Si je ne puis calmer les soucis qui vous troublent,*

*Mon amour avec vous saura les partager.*

*(La suite du menteur, A V, Sc III)*

Les yeux peuvent d'ailleurs voir au fond d'un cœur translucide (image qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Corneille) :

*N'est-ce point oublier ce qu'on vous doit d'honneur*

*Que demander à voir le fond de votre cœur ?*

*Il est si peu fermé, que chacun peut y lire,*

*Seigneur, peut-être plus que je ne puis vous dire ;*

*Pour voir ce qui s'y passe, il ne faut que des yeux.*

*(Sertorius, A II, Sc II)*

Et il est bien sûr beaucoup question d'âme et de cœur dans le style précieux. Dans sa première pièce, *Mélite*, Corneille a exploité théâtralement le jeu de l'amour où l'on rend coup pour coup, mais qui devient ici au contraire entrelacement d'âmes et de cœurs :

*Donnons âme pour âme et rendons cœur pour cœur.*

*(La suite du menteur, A V, Sc I)*

Du soupir également, dont le concret se mêle à une âme vaporeuse en une exhalation silencieuse et douce :

*Entendez-le, madame,*

*Ce soupir que vers vous pousse toute mon âme.*

*(La toison d'or, A III, Sc III)*

Mais l'alexandrin chez Corneille peut aisément passer du registre précieux au passionné.

### **Le style passionné**

Le perturbateur intervient généralement comme la foudre, toujours avec la même structure balancée et les répétitions :

*Dès l'abord je la vis, dès l'abord je l'aimais.*

*(La toison d'or, A III, Sc I)*

Ou plus subtilement, sous la forme d'une inexprimable contrainte qui s'empare progressivement d'un être, et rend l'amour impossible, et à vivre, et à fuir :



La page de titre de l'édition originale de *Sophonisbe* (collection de l'auteur)

*Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer  
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.*  
(*Médée*, A II, Sc V)<sup>5</sup>

Il y a chez Corneille cette idée qu'aucune fin ne peut y être mise, qu'il est vain de vouloir s'y soustraire et qu'il renaît sans cesse, toujours dans la répétition :

*Mais pour ne plus aimer que sert de le vouloir ?  
J'ai pour vous trop d'amour, et je le sens renaître  
Et plus tendre et plus fort qu'il n'a dû jamais être.*  
(*Suréna*, A II, Sc III)

Fût-ce sur le mode du souvenir :

*Et mon cœur malgré moi rappelle un souvenir  
Que je n'ose écouter et ne saurais bannir.*  
(*Tite et Bérénice*, A II, Sc I)

Ou sur celui d'une triste évocation, et qui ne passe pas :

*Alors qu'elle faisait le bonheur de ma vie.*  
(*Tite et Bérénice*, A II, Sc V)

Évocation que l'on peut, avec une réserve délicate, tenter de susciter chez l'aimée irritée, en répétitions doucement progressives :

*et s'il vous peut venir  
De notre amour passé quelque doux souvenir,  
Si ce doux souvenir peut avoir quelque force...*  
(*Sophonisbe*, A II, Sc IV)

Et à qui l'on cherche désespérément à échapper, comme Chimène disparaissant dans la nuit, seule avec ses larmes :

*Je cherche le silence et la nuit pour pleurer.*  
(*Le Cid*, A III, Sc IV)

Le plus étrange sans doute, deux vers d'un onirisme érotique d'une extrême douceur dans le désespoir :

*A toute heure, en tous lieux, dans une nuit si sombre,  
Je pense l'embrasser, et n'embrasse qu'une ombre.*  
(*Le Cid*, A III, Sc V)

où l'on retrouve, véritable obsession de l'art de Corneille, les répétitions et les oppositions<sup>6</sup>.

### Le style dialogué

C'est évidemment dans le dialogue que Corneille porte l'amour, impossible et malheureux, au sommet de sa maîtrise de l'alexandrin. Celui de Chimène et Rodrigue est le plus connu (*Rodrigue, qui l'eût cru ? Chimène, qui l'eût dit ?*), celui-ci un peu moins quoique le jeu sophistiqué (trop peut-être) sur les répétitions, les balancements, le rythme des césures, la présence et l'absence des virgules, le chiasme, soit impressionnant :

5. Ce sont ces vers que Pascal commenta dans une de ses pensées les plus célèbres : « Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est un je ne sais quoi. Corneille. Et les effets en sont effroyables. Ce je ne sais quoi, si peu de chose qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier.

Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court toute la face de la terre aurait changé. » (*Pensées*, n° 413 édition Lafuma, n° 162 édition Brunschvicg)

6. Avec un écho au sixième livre de l'Énéide où se retrouvent et se fuient dans la nuit du séjour des morts, aimants et malheureux, Didon et Énée.

*Adieu, trop vertueux objet, et trop charmant.  
Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.  
(Polyeucte, A II, Sc II)*

Avec un confident, toujours jouant sur la césure :

*Il m'aimerait encore ?  
C'est peu de dire aimer,  
Il souffre sans murmure.  
(Suréna, A I, Sc II)<sup>7</sup>*

La dernière pièce de Corneille, *Suréna*, l'ultime échec qui mit fin à sa carrière, est peut-être celle où les dialogues amoureux sont les plus purs dans leur tristesse :

*Ah ! si vous connaissiez ce que pour vous je sens...  
(Suréna, A II, Sc II)*

Avec un resserrement sur l'hémistiche du second vers, dans lequel le « je » disparaît en une mort symbolique :

*Je n'ai plus ni de cœur ni de main à donner.  
Je vous aime, et vous perds.  
(Suréna, A I, Sc III)*

Avec là aussi un souvenir de Virgile<sup>8</sup> :

*Que le ciel n'a-t-il mis en ma main et la vôtre,  
Ou de n'être à personne, ou d'être l'un à l'autre !  
(Suréna, A V, Sc II)*

Le difficile souhait du bonheur de l'aimée pour une vie à laquelle on n'aura plus de part, une virgule marquant la séparation d'avec ce bonheur et la rencontre d'une mort approchante :

*Songez à vivre heureuse, et me laisser mourir.  
(Suréna, A V, Sc II)*

*Tite et Bérénice* tomba, face à la *Bérénice* de Racine, et non sans raison devant ce chef d'œuvre entre tous. Mais la pièce contient pourtant de très beaux échanges elle aussi. Comme ce cri de Bérénice repoussée, dont la réponse est dans la question et l'insistance de la répétition :

*Pouvez-vous jusque-là me bannir de votre âme,  
Le pouvez-vous, Seigneur ?  
(Tite et Bérénice, A III, Sc V)*

Avant le renoncement :

*C'est à force d'amour que je m'arrache au vôtre ;  
Et je serais à vous, si j'aimais comme une autre.  
Adieu, Seigneur, je pars.  
(Tite et Bérénice, A III, Sc V)*

7. Ce dialogue est une très belle variation sur des vers de *Mithridate* (A II, sc I) que Racine avait donné un an auparavant :

*Il vous aime, madame ? Et ce héros aimable...*

*Est aussi malheureux que je suis misérable.*

Quelques années plus tard, Racine lui-même en donnera une nouvelle version, magistrale (*Phèdre*, A IV, Sc VI) :

*Ils ne se verront plus.*

*Ils s'aimeront toujours !*

8. *Cur dextrae jungere dextram,  
Non datur*  
[Pourquoi, de pouvoir poser ma main sur ta main,  
Cela ne m'est-il pas accordé ?]  
(*Enéide*, I, 408-409)



Au milieu d'une tirade, Massinisse a ce mot paradoxal, puisqu'il devrait être définitif et ne l'est pas, comme s'il était impossible de s'en tenir là :

*Je vous aime, Madame, et c'est assez vous dire.*  
(*Sophonisbe*, A II, Sc IV)

Puis plus loin ce soupir d'un homme aux responsabilités vaines, éperdu d'amour, qui s'éteint dans un sanglot :

*Je ne veux ni régner ni vivre qu'en ses bras*  
*Non, je ne veux...*  
(*Sophonisbe*, A IV, Sc III)

En une occasion unique peut-être, l'ombre d'un espoir :

*Apprenez que des cœurs séparés à regret*  
*Trouvent de se rejoindre aisément le secret.*  
(*Othon*, A II, Sc IV)

Mais l'art de Corneille se lit surtout dans ces deux vers, le premier de style précieux (et, dans ce style, particulièrement réussi), le second merveilleux d'équilibre et de légèreté mélodieuse :

*O trop aimable objet, qui m'avez trop charmé,*  
*Est-ce là comme on aime, et m'avez-vous aimé ?*  
(*Polyeucte*, A II, Sc II)

Après les avoir lus ensemble, pour saisir la puissance génératrice de cette forme très particulière qu'est l'alexandrin, il faut se répéter à haute voix le dernier, pour sa musique subtile, faite de l'opposition d'un présent et d'un passé, d'une répétition qui est une variation, du passage de l'indéfini au personnel, et pour sa simplicité parfaite et mélodieuse :

*Est-ce là comme on aime, et m'avez-vous aimé ?*

Outre l'envie qu'il voulait donner de lire et voir jouer Corneille, ce texte n'avait pour ambition que d'attirer l'attention sur la puissance de la forme à partir d'un cas. Corneille opte pour une forme unique et rigide, l'alexandrin. Il lui imprime sa marque, faite d'un jeu systématique sur les balancements et les répétitions. On croit souvent que cette marque le cantonne à ce qui fait sa célébrité, le dilemme moral et les affres du pouvoir, les « descriptions pompeuses » et les « narrations pathétiques » (Préface de *Sertorius*) et qu'elle l'empêche, comme le montre sa grande rivalité avec Racine connu pour être au contraire le peintre de la passion amoureuse, d'exprimer des sentiments pour lesquels il faut délicatesse et douceur. Il n'en est rien. Manié par Corneille, l'instrument formel qu'il s'est forgé présente ce paradoxe d'une contrainte extrême, encore accentuée par lui, et par là-même rendant possible une très grande diversité de registres. La forme est à la fois contraignante et d'une puissance génératrice étonnamment plastique. Et comme Cassirer l'a bien relevé, elle permet à Corneille d'atteindre à l'« intensité extrême de l'expression ».

*On peut ici quitter Corneille (à regret...) et mettre fin à ce détour. Comme Wittgenstein, Valéry avait raison d'affirmer que beaucoup de questions de fond – et c'est sans doute le cas en recherche : que l'on pense par exemple à la prospective – se résolvent par une réflexion intense et imaginative sur la forme. En quoi il faut regretter la normalisation des produits actuels de la recherche sur des formes pauvres et peu contraignantes, pouvant s'adapter à n'importe quel contenu et n'en créant donc aucun – revue de littérature, présentation des données, discussion, résultats et limites. Elle ne peut conduire qu'à la banalité des idées produites ■*



*La marquise de Rambouillet.  
C'est dans son salon que  
Corneille donna la première  
lecture de Polyeucte*