

HÉROS ET ORATEURS *

Jean-Marie VALENTIN

Quelle heureuse idée a eue Marc Fumaroli de réunir en un fort volume de plus de cinq cents pages, orné de précieux index, des études, dont trois seulement sont inédites, qui se signalent par une cohérence lumineuse soulignée par le « balisage » des têtes de chapitres ! Si le spécialiste de littérature française du xvii^e siècle voit à bon droit dans cette grande composition qui prolonge la réflexion inaugurée par l'*Âge de l'Éloquence*¹ un livre sur Corneille venant s'ajouter aux sommes anciennes² — celle de Georges Couton surtout — celui pour qui la perspective diachronique, nécessairement prévalente au regard de la genèse des littératures nationales (et des « théâtres nationaux »), exige un temps long qui s'étend de la fin du xv^e siècle au dernier tiers du xviii^e siècle, y discernera davantage, au-delà du centre de gravité français, une contribution déterminante à la genèse de l'Europe littéraire moderne. Car si l'Introduction donne raison au premier, elle le fait en inversant l'ordre des priorités instauré par le titre et le sous-titre. Parler, en empruntant parfois des chemins détournés qui sont le charme de la lecture, de celui qui inaugure le Panthéon classique français, c'est en effet d'abord restituer à la mémoire, à l'historiographie donc, l'espace culturel et spirituel où son œuvre s'enracine.

« Héros et orateurs » : l'alliance renvoie à une dramaturgie tout entière parcourue par les apports d'une Parole non point contrainte, comme on le croyait jadis, mais magnifiée, portée à sa plus haute efflorescence par le système rhétorique. Avec une vigueur inégalée et une belle audace novatrice, M. Fumaroli en proclame l'union avec un Sublime, efficace bien avant la traduction du traité du Pseudo-Longin (p. 337-398). Ce n'est pas un hasard historique sans doute si la reviviscence, ou simplement l'affirmation, des littératures nationales à l'aube de l'époque moderne, est contemporaine de la multiplication des gloses savantes de la *Poétique* (songeons à la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* de Castelvetro, 1576)

* À propos de : Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990. 16 x 24, 536 p. (« Histoire des idées et critique littéraire », 277).

1. M. FUMAROLI, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et « res litteraria »*, de la Renaissance au seuil de l'époque classique, Genève/Paris, Droz/H. Champion, 1980.

2. Voir Louis FORESTIER, « Le Corneille de Marc Fumaroli », *xvii^e siècle*, 171, 43^e année, 2, avril-juin 1991, p. 167-171.

et de l'introduction massive de l'appareil rhétorique hérité du Stagirite, de Cicéron et de Quintilien, dans le cadre alors nouveau des collèges : on sait quels fructueux développements connut ce mouvement, portant un langage commun aux quatre coins de l'Europe lettrée, mais encore, et de manière plus concrète, *instruite* du temps.

Il est vrai que M. Fumaroli choisit de se placer au cœur de l'Europe catholique, celle de la Contre-Réforme, ce que le réexamen de la dramaturgie cornélienne posait du reste en préalable. Cela ne va évidemment pas sans silences, sur lesquels on reviendra. Aussi bien le Continent est-il pour longtemps encore le lieu des différenciations et divisions confessionnelles, ainsi que le rappelle l'effort parfois pathétique en vue de rétablir la coïncidence perdue de la *respublica litteraria* et de la *respublica christiana*. Mais que d'éclairages nouveaux apporte cette même option ! M. Fumaroli restitue ainsi au Collegio Romano son rôle de foyer rayonnant des lettres dont le mariage avec la religion a fait reculer l'ascétisme originel du tridentinisme. Ainsi n'est-il pas étonnant qu'il consacre de longs et précieux développements à de grands jésuites : Claude Delidél, le maître vénéré ; Louis Cellot, professeur de rhétorique et dramaturge du Collège de Rouen ; Jacobus Pontanus, le savant humaniste et pédagogue allemand, l'un des architectes de la *Ratio studiorum* ; Nicolas Caussin, introducteur en France (j'ajouterai : en Allemagne aussi) de la « tragoedia christiana » ; Bernardino Stefonio, l'Italien, l'incomparable tragique dont la *Flavia* et le *Crispus* furent partout lus, sinon joués, et avec lui la triade prestigieuse que composent Muret, Benci, Sacchini, attachés de tout leur être à diffuser la culture nouvelle de la *Roma renovata* ; le plus modeste, Pierre Josset, auteur d'une épopée sur la rhétorique — thème on ne peut plus caussinien, au sens où l'auteur des *Eloquentiae sacrae et humanae parallela* entend la notion, qu'il paraît avoir forgée, de *theorhetor*, que l'on souhaiterait, dans ce cadre, plus largement utilisée ; plus rapidement évoqué, car plus tardif, François Vavasseur, courageux défenseur du théâtre au moment où, du sein du catholicisme, montaient contre ce dernier (cf. p. 449-492) de rudes assauts. Si la filiation italienne prévaut, contrebalançant le poids traditionnellement réservé à l'Espagne dans la formation du génie dramatique de Corneille, elle n'est donc pas, cette brève énumération le suggère assez, isolée. Mais l'important est à notre sens ailleurs. R. Lebègue, A. Stegmann, pour ne citer qu'eux, avaient bien vu cette relation. Ils avaient mis en évidence chez Corneille la familiarité avec la *neolatinitas*, l'exigence de grandeur et de magnanimité, l'importance pour l'exercice de ces vertus du libre arbitre, la conception de la Grâce et de la conversion. M. Fumaroli enrichit certes leurs conclusions. Mais ce qu'il montre surtout, qui nous aide à sortir enfin du débat toujours un peu vain et irrémédiablement décevant, sur les influences, c'est que Corneille parvient, en langue nationale, à inventer une littérature profane, à se poser et à se faire reconnaître comme « le grand poète français de l'âme catholique laïque » (p. 9). Il est difficile de toucher plus juste ! La formule utilisée ne reflète rien d'autre, nous semble-t-il, qu'un projet de « théologie poétique » (p. 10), de part en part imprégné du dogme de l'Incarnation, lié à la croyance selon laquelle la Chute n'a pas corrompu radicalement la nature humaine.

On précisera que cette théologie, qui est aussi ontologie, était pareillement en droit de faire appel à la notion paulinienne de « création déléguée », de bâtir, à

l'image de la néo-scholastique suarézienne, sur le socle aristotélien et thomiste de la sociabilité naturelle de l'homme, y ajoutant comme elle l'affirmation d'un perfectionnement par la Grâce dont *Polyeucte*, de toute évidence, fournit la traduction dramatique achevée.

Partant d'une mise en question de la thèse benjaminienne de la perte de transcendance dans le théâtre baroque, l'auteur de ces lignes a tenté de reconstituer à propos de la scène catholique dans le Saint-Empire un tel faisceau, avec pour point de cristallisation la convergence de la rhétorique et de l'*Ordo*³. Le livre de M. Fumaroli fait voir nettement que des postulats voisins conduisent à des constats différents parce qu'appliqués à des espaces dissemblables. Alors que l'emporte en France l'émancipation de la littérature, qui fera la force de notre pays durant un siècle et demi au moins, il y eut en Allemagne confinement dans l'univers des confessions, consolidé et délimité par les Traités de Westphalie. Opitz, père de la tragédie allemande au xvii^e siècle, peut bien reprendre à Ronsard la notion de « théologie cachée » (« verborgene Theologie »), il lui faut maintenir une dualité en publiant séparément des « poèmes profanes » et des « poèmes spirituels » (« Weltliche » et « Geistliche Poemata »). Pis : son meilleur continuateur, Andreas Gryphius, en revient à la supériorité de la littérature explicitement religieuse, un peu comme si Corneille n'avait donné à la scène que *Théodore*, ou ne nous avait légué que la traduction de *l'Imitation de Jésus-Christ*.

Sans doute sommes-nous dans ce cas en Silésie, terre longtemps protestante et confrontée depuis 1648 à une brutale recatholicisation. Mais il reste, qui importe pour notre propos, que Gryphius s'attache à protestantiser les schémas catholiques (jésuites) et se démarque simultanément du Corneille de *Polyeucte* ! À l'inverse, on notera que, dans cette même aire, un théâtre catholique porté par les ordres religieux a été conduit, de par sa position dominante, à assumer des discours que réclamaient la pratique spectaculaire propre à la société aristocratique. Prenons par exemple « la dramaturgie du couple » (p. 77). M. Fumaroli est le premier à notre connaissance à dégager la valeur de paradigme structurel qu'elle revêt pour l'écriture dramatique de Corneille. Avec une éloquente vigueur, M. Fumaroli souligne la resacralisation qu'elle implique, non seulement de l'individu, mais également de la communauté idéale restaurée, l'utopie d'une société heureuse arrachée aux aléas du monde sublunaire. Or, il apparaît que cette thématique occupe clairement, vers 1660-1680, dans l'Autriche « archi-catholique » (« erzkatholisch ») de l'« archi-Maison » (« Erzhaus »), une place centrale. Tel est le cas en particulier des spectacles composés par le jésuite Nicolas Avancini. C'est que, pour ce dernier aussi, à qui donc ce langage n'est par conséquent en rien « étranger » (*ibid.*), « le sacrement plus profane du mariage » est, dans le siècle, l'équivalent, au moins approché, du « grand jeu mystique qui se joue solitaire dans le sacrement de l'ordre » (*ibid.*). Une telle conception, nourrie chez Avancini de la langue du *Cantique des cantiques* recouvrant la strate ovi-

3. Jean-Marie VALENTIN, *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande, 1554-1680. Salut des âmes et ordre des cités*, Berne/Francfort-sur-le-Main/Las Vegas, P. Lang, 1978 (vol. 1, 2, 3) ; Stuttgart, A. Hiersemann, 1983 et 1984 (vol. 4 et 5). *Theatrum Catholicum*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990 (vol. 6). Le volume 7 et dernier est en préparation.

dienne, permet de célébrer le *castus amor* (la « keusche Liebe » de Lohenstein), l'Éros christianisé, en d'autres mots : la vie sainte dans le monde. C'est bien au fond ce qu'un Caussin en France, en dépit de ses rechutes dans le sec *exemplum*, avait défendu dans sa *Cour sainte*, un texte lui aussi de diffusion européenne.

Cette remarque pousse le lecteur à regretter que M. Fumaroli, dans sa topologie des hauts lieux de la culture théâtrale dans l'Europe du *Seicento*, n'ait pas placé Vienne aux côtés de Rome, Madrid et Paris (p. 11). Convenons que l'essor de cet art fut plus tardif en ce lieu, à cause des menaces turques et de la Guerre allemande qui s'était européenne. Mais l'explosion qui s'y produit après l'élection de Léopold 1^{er} à l'Empire en 1658 et le mariage du souverain avec l'infante Marguerite Thérèse, sœur de Marie-Thérèse, bouleverse cette situation du tout au tout⁴. À Avancini se joignent les Italiens Sbarra et Cesti. Comme le donne à entendre leur production (par exemple, l'opéra *Il Pomo d'Oro*), c'est avec une égale ardeur catholique (non moins que dynastique) qu'ils fournissent, dans le langage allégorique de la célébration, leur contribution à la culture impériale de la capitale haussée au rang de bastion face aux Ottomans. Après 1660-1665, l'inspiration pro-habsbourgeoise accentuera encore sa nature catholique, dans un effort conscient d'opposition au culte solaire de Versailles et à son glissement de plus en plus marqué vers l'autoréférencialité du pouvoir royal⁵. Jusqu'à la pénétration, fort lente au demeurant, du second jansénisme, cette orientation ne devra même pas contrecarrer une Réforme catholique augustinienne qui se comparât au mouvement de Port-Royal. Cela revient à dire qu'on n'y trouvera pas un épilogue similaire à celui de la *Phèdre* de Racine, « répondant », dirait-on, au *Crispus* de Stefonio, et que M. Fumaroli, durcissant à dessein les tensions qui parcourent le classicisme français, situe aux antipodes de l'audacieuse ambition d'émancipation esthétiqua qu'exprimait la très juvénile *Médée* de Corneille (p. 493-518).

Trois remarques pour finir, qui sont autant d'interrogations, d'invites à poursuivre la réflexion.

Prolongeant la ligne (ré)ouverte par B. Munteanu, M. Fumaroli, auquel il conviendrait d'associer pour l'Allemagne Klaus Dockhorn⁶ et Wilfried Barner⁷, ne conçoit à juste titre de rhétorique que complète. L'*actio* en fait de plein droit partie, on en conviendra avec lui. On saluera donc la présence dans ce livre d'un chapitre où il est parlé de l'*Eloquentia corporis*, très habilement mise en rapport par l'auteur avec l'emblématique hiéroglyphique. Pour précieuses que soient ces analyses, elles n'en demeurent pas moins souvent mieux adaptées à l'art de l'éloquence qu'à celui de l'*actor* proprement dit. Les *Vacationes autumnales* de Louis

4. Pour la France, cf. Jean-Marie APOSTOLIDES, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981 ; Jean-Pierre NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Belles Lettres, 1986.

5. J.-M. VALENTIN, « "Il Pomo d'Oro" et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold 1^{er} », *xvii^e siècle*, 142, 36^e année, 3, juil.-sept. 1984, p. 17-36.

6. Les travaux, souvent pionniers, de Klaus DOCKHORN ont été réunis sous son nom in *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Moderne*, Bad Homburg v.d.H., 1968.

7. Wilfried BARNER, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen, M. Niemeyer, 1970.

de Cressoles (1620) se proposent d'étudier en premier la « *perfecta oratoris actio et pronuntiatio* ». Il fallut, autant que nous le sachions, attendre le XVIII^e siècle pour que soit publié un traité jésuite en forme sur l'art du jeu, le *De Actione scenica* de Franciscus Lang (Munich, 1725). L'affaire ne devrait-elle pas être reprise ? Notons que les grands débats sur ce sujet ne se multiplient, dans la sphère profane, qu'*après* cette date, comme le montrent les écrits de Rémond de Sainte-Albine, Riccoboni, Lessing, Lichtenberg, Goethe..., comme si le développement d'une discussion spécifique sur le jeu scénique supposait le retrait préalable du sacré et la victoire de l'intériorité moderne sur la notion de *palaestra affectuum*.

En second lieu, la recherche théâtrale depuis les années 1970 en Allemagne a fortement mis l'accent sur la notion de « drame de martyr(s) » ; faut-il rappeler que, dès 1928, dans sa Thèse d'habilitation refusée, Walter Benjamin s'était appliqué à proposer une typologie propre au « Trauerspiel », soigneusement distingué de la tragédie antique (« Tragödie »), en prenant pour base la constellation antithétique « tyran/martyr(e) ». Nous inclinons à croire quant à nous que ce moule, pour avoir servi de matrice à la version luthérienne et silésienne du « genre triste » (« Trauerspiel », ramené par Benjamin à son étymologie : « Trauer, deuil ; « traurig », triste) ne pouvait répondre à la vocation dont le dote Benjamin que par une transgression, historique et politique, déconfessionnalisée, de ses sujets. Toute transposition est bien entendu délicate tant les contextes divergent. Il serait expédient pourtant de s'interroger sur le fait que Corneille, auteur de *Polyeucte* et *Théodore*, n'a pas retenu cette solution (M. Fumaroli, p. 251 sq.). Ne peut-on avancer l'hypothèse que cette voie, qui était également celle des Néerlandais (le *Christus patiens* de Grotius, le traité de Heinsius), n'offrait pas au dramaturge français une voie aussi « avancée » que celle proposée par les Italiens ? Et plus généralement, ne faut-il pas admettre que ce type de texte, si naturellement accueillant aux genres délibératif, judiciaire et même épideictique, n'était pas seulement une cible idéale pour les contempteurs de la « tragédie chrétienne modérément » (voyez Nicole et Varet), mais qu'elle se révélait de surcroît inapte à servir de réceptacle à la tragédie du classicisme français alors dans sa phase ascendante ? La question mérite d'autant plus d'être posée qu'elle recoupe en partie, dans cette société où les « frontières entre sacerdoce et laïc » (p. 460) n'ont pas été stabilisées (pouvaient-elles l'être si aisément ?), celle des institutions : les scènes professionnelles et celles des collèges, contrôlées par l'Église. Elle pourrait vraisemblablement jeter quelque lueur sur ce qui, désormais, est une singularité française. Éventuellement aussi sur la critique qu'opère plus tard Lessing de l'admiration comme ressort de la tragédie : le débat sur la *catharsis* visera alors, dans l'esprit des Lumières, à substituer à l'imitation l'identification, l'*homoïon* éthique et civique, sans accomplissement transcendant.

Le dernier point ouvre sur de non moins vastes perspectives. Le motif d'une manière d'Éden originel perturbé, voire perdu, et dont la restauration apparaît en filigrane de nombreuses pièces, fait l'objet de multiples allusions, notamment dans le chapitre premier. M. Fumaroli a raison : il s'intègre sans peine à la pastorale dont il est consubstantiel, comme il l'est au théâtre de Lope et Calderón : l'univers noir de *Rodogune* en expose l'envers. Mais l'évocation de la « tristesse », rattachée à la « vanité », « l'abandon, l'incertitude, l'exil » (p. 76) surprend dans le contexte catholique, car elle se situe dans l'axe d'une compréhension benjami-

nienne du « jeu triste » (« Trauerspiel »). Elle a directement à voir avec la mélancolie, la méditation saturnienne sur le monde de ruines, qui envahit l'âme du prince comme elle nourrit « la plainte » (« Klage ») de la Nature habitée par la mort depuis la perte de la transcendance. Ce que Benjamin expose ici vaut à ses yeux pour la seule tragédie allemande (pas seulement « baroque » d'ailleurs, malgré ce que donne à entendre le titre de la traduction française !). Il est symptomatique de cette lecture des textes que Benjamin avait en tête une exploration de la tragédie française. On peut s'interroger sur le point de savoir si le *Dieu caché* de L. Goldmann correspond à ce que Benjamin aurait pu dire — à cette question il ne peut y avoir de réponse. Mais ce que M. Fumaroli avance ponctuellement demanderait un débat plus large : ne faudrait-il pas confronter Corneille et Racine aux postulats benjaminien, s'interroger sur une « déréliction », distance momentanée là où l'Éden peut de nouveau s'ouvrir, perte radicale ici qui ne se résorberait, comme le croit Benjamin, dans l'esprit du judaïsme messianique, qu'au moment de l'accomplissement de la fin des temps ?

À l'instar des autres problèmes soulevés par ce travail, celui-ci devrait passionner les spécialistes de l'histoire théâtrale depuis la Renaissance et de la culture européenne à un moment déterminant de son évolution. Par les stimulations qu'il dispense autant que par les certitudes qu'il établit, le livre de M. Fumaroli représente une contribution de premier ordre à la compréhension de cette période.

Jean-Marie VALENTIN.