

Lire les *yeux* dans le théâtre de Pierre Corneille

Federica Fusacchia

Università degli Studi di Roma La Sapienza

fusacchia.1963318@studenti.uniroma1.it

Abstract: From the 17th century onwards, the actors' physical movements on stage were reflected in a constant struggle and exchange of glances, with the eyes as the main means of transmission. They thus became active characters in the play, really dramatic individuals. In this sense, this study aims to evaluate the importance of the lexeme *yeux* in classical French theatre, particularly in Cornelian plays, where this term frequently recurs and even becomes a main character in its own right. Statistical linguistics research was carried out on all the plays written by Corneille in order to study this aspect. This made it possible to create graphs for analysing the lexeme *yeux* and other terms linked to the lexicon of sight.

Keywords: eyes, sight, classical French theatre, Pierre Corneille, 17th century, dramaturgy, statistical linguistics

Résumé : À partir du 17^e siècle, les mouvements physiques des acteurs sur la scène se traduisent dans une lutte et un échange constant de regards, dont les yeux sont le principal moyen de transmission. Les yeux deviennent, ainsi, des personnages agissant dans la pièce, de vrais individus dramatiques. En ce sens, cette étude vise à évaluer l'importance du lexème *yeux* dans le théâtre français classique, en particulier dans les pièces cornéliennes, où ce terme revient souvent et où il devient même un personnage principal à part entière. Une recherche en linguistique statistique a été menée sur l'ensemble de pièces écrites par Corneille afin d'étudier cet aspect. Cela a permis de créer des graphiques adoptés pour l'analyse du lexème *yeux* et d'autres termes liés au lexique de la vue.

Mots-clés : yeux, vue, théâtre français classique, Pierre Corneille, 17^e siècle, dramaturgie, linguistique statistique

Introduction

Dans le théâtre classique [...] les gestes tendent à disparaître. Au profit du langage, a-t-on dit. Il faut ajouter : au profit du regard. Si les personnages ne s'étreignent ni ne se frappent sur la scène, en revanche, ils se voient. Les scènes [...] sont des *entrevues*. Les personnes du drame se parlent et s'entre-regardent¹.

L'acte de regarder et les regards ne sont plus seulement des éléments extra-diégétiques liés au public ou à l'auditoire qui assiste à la pièce de théâtre. Ils deviennent les outils principaux des personnages qui sont au cœur de l'action dramatique. À partir de l'âge baroque, les mouvements physiques des acteurs sur la scène se traduisent dans une lutte et dans un échange constant de regards, dont les yeux sont le principal moyen de transmission : il ne s'agit plus exclusivement d'une dynamique passive consacrée à la réception, au contraire les yeux deviennent eux aussi des personnages qui agissent dans l'histoire représentée ; des individus dramatiques imperceptibles et insérés à l'intérieur des protagonistes. Les yeux deviennent des agents à part entière, dépassant leur rôle traditionnel de récepteurs d'images et de perceptions visuelles. On leur confie la capacité d'effectuer des actions qui sont proprement humaines : ils parlent avec leur langage, ils aiment, ils jugent, mais ils blessent, ils combattent et ils tuent aussi. Cette concentration singulière sur les yeux du théâtre baroque correspond à l'essence de la représentation théâtrale de cette époque : dans ce contexte culturel, la dramaturgie « accorde le primat au *paraître* »² et « le moi est une intimité qui doit se montrer »³.

Cette attitude, consistant à privilégier la vue et les yeux, se présente parfaitement dans les œuvres de Pierre Corneille (1606-1684), l'un des plus grands représentants du théâtre classique français. Si cette caractéristique de sa production ne se rencontre pas aisément dans la mise en scène des pièces, elle émerge au moment où on analyse ses textes. Par la voix de ses personnages (dans la comédie *Mélite* et la tragédie *Suréna*), Corneille appelle les yeux « des truchements »⁴, c'est-à-dire de véritables instruments grâce auxquels l'action des per-

¹ J. Starobinski : *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard, 1961 : 76.

² R. Vigneault : « Jean Rousset et le Baroque » (1965) (*Études françaises* 1, 1970 : 2-120, p. 71).

³ *Ibid.*

⁴ Ch. Marty-Laveaux : *De la langue de Corneille* [second article], Paris : Bibliothèque de l'école des chartes, 1861, tome 22 : 402.

sonnages peut s'exprimer, qu'elle soit intellectuelle ou physique à tous égards. Les yeux acquièrent de multiples connotations, en fonction de l'usage qu'en font les personnages et de la typologie de la pièce dans laquelle on se trouve. Cela confirme leur fonction dans le théâtre cornélien, dans lequel les yeux deviennent des guerriers dans les tragédies, des prophètes cachés dans celles à thème religieux, et des amoureux dans les comédies. Les yeux ne sont plus des spectateurs insérés « métathéâtralement » dans la pièce, mais ils donnent un sens plus profond à l'œuvre en fonction de leurs actions et de leur présence dans le texte.

Occurrences du lexème *yeux* dans les pièces cornéliennes

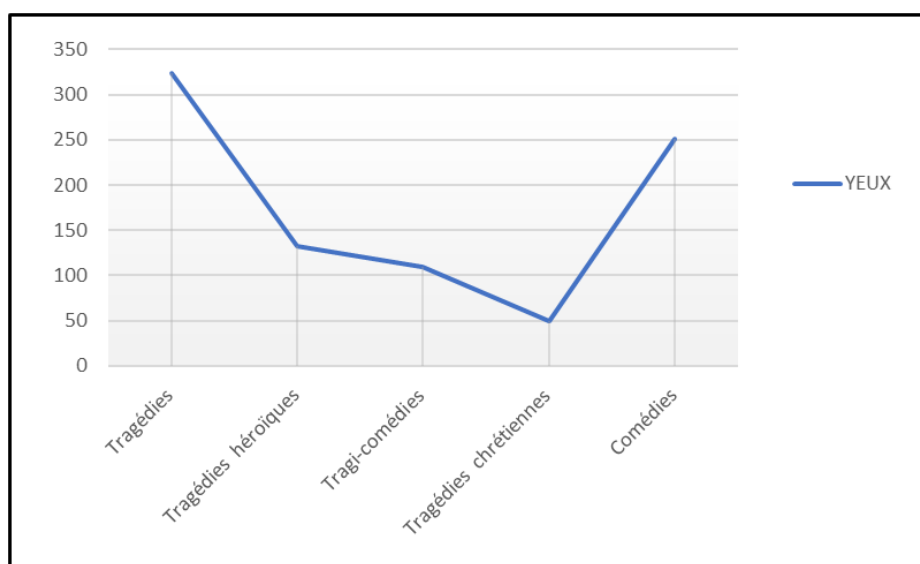


Fig. 1 : Occurrences du lexème *yeux* dans les différentes pièces de Corneille

La Figure 1 décrit l'évolution des occurrences du lexème *yeux* dans les pièces cornéliennes, ayant été organisées en cinq groupes : tragédies, comédies, tragi-comédies, tragédies chrétiennes et tragédies héroïques. On constate une nette baisse commençant au niveau des tragédies héroïques. Une décroissance progressive culminant, ensuite, dans les tragédies chrétiennes, représentant la donnée la plus faible d'occurrence du mot. Cette forte diminution se relève fina-

lement dans la dernière partie du graphique, à travers une augmentation de la fréquence du lexème au niveau des comédies. Finalement, les tragi-comédies, se trouvent à mi-chemin entre les deux extrêmes de la courbe, comme leur double nature peut aussi suggérer.

En effet, la tragédie et la comédie constituent les points où le lexème *yeux* semble le plus nécessaire, et la raison réside dans le fait que l'élément visuel est essentiel pour la représentation. La tragédie et la comédie pivotent sur la visualisation des personnages et des événements qu'ils vivent, comme le dit Corneille, dans le sillage d'Aristote, dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « La comédie et la tragédie se ressemblent encore en ce que l'action qu'elles choisissent pour imiter doit avoir une juste grandeur, c'est-à-dire qu'elle ne doit être, ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination⁵. »

La tragédie met en scène des événements dans le but de purifier l'âme du spectateur par l'horreur suscitée à travers la représentation : dans ce cas, on ne parle que de la *catharsis*. Selon Corneille, elle est directement déclenchée par la vue⁶ : en effet il affirme que « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous [...] »⁷. En ce sens, les personnages de la tragédie cornélienne utilisent les yeux pour agir, pour se rendre compte de la réalité et, conséquemment, pour évoluer après avoir reconnu la nature d'autres personnages et d'eux-mêmes. La reconnaissance (appelée par Aristote et Corneille « agnition »⁸) ne se déclenche que par les yeux, recevant une image révélatrice, qui réarrange l'intrigue tragique précédemment constituée. Une dynamique qui n'est pas exclusive de sa production tragique, mais on peut également la trouver dans ses comédies : « [...] dans *Mélite*, [...] [l]a « reconnaissance » qui survient au dénouement est le résultat d'une désillusion, d'un désabusement⁹. »

⁵ P. Corneille : « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » (1660), in : P. Corneille : *Théâtre complet*, Paris : Éditions eBooksFrance, 2000 : 27.

⁶ F. Greiner : *La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple*, Presses Universitaires de France, « Revue d'histoire littéraire de la France », 2016, vol. 116 : 274.

⁷ P. Corneille : « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire » (1660), in : P. Corneille : *Théâtre complet*, *op.cit.* : 35.

⁸ *Ibid.* : 41.

⁹ J. Starobinski : *L'œil vivant Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, *op.cit.* : 41.

En voyant, maintenant, les raisons déterminant la diminution de la fréquence du lexème *yeux*, on constate que cette tendance apparaît dans les pièces où l'on rencontre des sujets liés à la morale, ou à des raisonnements éthiques. Une dynamique intéressante à souligner dans le cas des tragédies héroïques, où les yeux sont peu présents et, dès qu'ils interviennent, ils déterminent la création d'une figure héroïque instable. Cela remarque l'impossibilité généralisée dans ces tragédies de représenter l'héroïsme des personnages. On en trouve une concrétisation dans la pièce intitulée *Nicomède* :

Pour la première fois dans la tragédie cornélienne, le personnage d'Arsinoé met en évidence d'une manière assez manifeste la précarité de la représentation héroïque, car elle réussit à manipuler le regard tout-puissant du souverain, de sorte que tout au long de la tragédie il perçoit le héros comme un être indigne d'admiration¹⁰.

Une tendance aussi observable dans les tragédies chrétiennes où « [...] c'est l'âme qui voit et non pas l'œil »¹¹. L'utilisation restreinte du terme *yeux* s'explique par le fait qu'ils ne servent plus d'intermédiaire pour capter une image provenant de l'extérieur du protagoniste. Ce dernier vit désormais la vue dans un univers immatériel, distinct de la tangibilité du monde réel. Le rêve de Pauline dans la tragédie *Polyeucte martyr* le montre :

PAULINE.

Après un peu d'effroi que m'a donné sa vue :
« porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,
Ingrate, m'a-t-il dit ; et ce jour expiré,
Pleure à loisir l'époux que tu m'as préféré. » [...]
J'ai vu mon père même, un poignard à la main,
Entrer le bras levé pour lui percer le sein :
Là ma douleur trop forte a brouillé ces images ;
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages.
Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué,
Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué :
Voilà quel est mon songe.¹²

¹⁰ D. F. Franco Arabia : *Corneille : une tragédie de l'image*, Rutgers, The State University of New Jersey, 2019 : 67.

¹¹ R. Descartes : *La Dioptrique* (1637), Paris : Arvensa Éditions, 2015.

¹² P. Corneille : « Polyeucte martyr » (1643), *Théâtre classique*, <http://www.theatre-classique.fr>, 2015 : 16, acte 1, scène 3, vv. 229-232 et vv. 240-245.

La vue s'insère dans une dimension onirique, les yeux perdent leurs caractéristiques fondamentales et, ainsi, leur présence dans ce type de production théâtrale. Il ne s'agit pas seulement de l'impossibilité de voir la divinité ou des éléments éthiques ou religieux, mais la vue est aussi reliée à un temps futur. Le cauchemar de Pauline est une prédiction de ce qui se passera dans le temps à venir : ceci est entre les mains de la divinité qui, à travers ce type de vision, gère la vue intérieure des personnages¹³. Dans les tragédies chrétiennes, les personnages ne voient pas avec leurs yeux, mais avec leur âme : « La vision est le point réel où l'action culmine, et cette vision glorieuse se produit par-delà tous les déchirements tragiques, c'est un nouveau spectacle qui s'offre à l'intérieur du spectacle, mais dans lequel s'achèvent tous les conflits¹⁴. »

Les yeux dans les « pièces à machines »

Le théâtre cornélien se compose d'une multitude d'œuvres hétérogènes, incluant dans sa vaste production théâtrale quelques pièces singulières, que l'on appelle des « pièces à machines ».

Le graphique suivant vise à vérifier si dans ces pièces de Corneille (*Médée*, *Andromède* et *La Conquête de la Toison d'or*), la fréquence du mot *yeux* est plus élevée que dans les données présentées précédemment.

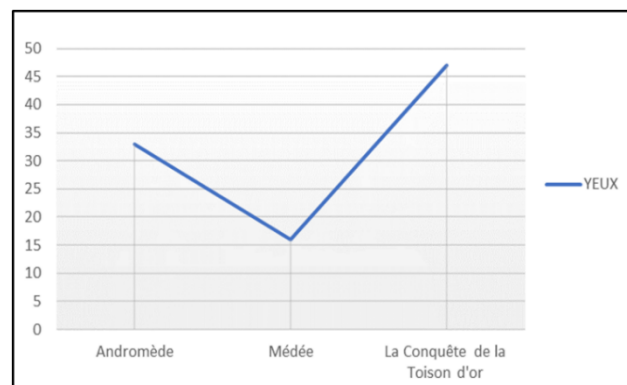


Fig. 2 : Occurrences du lexème *yeux* dans les « pièces à machines » de Corneille

¹³ R. Garapon : « Corneille et le sens du sacré », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1989, pp. 172-173.

¹⁴ J. Starobinski : *L'œil vivant*, *op.cit.* : 44.

On est notamment confrontés à deux tragédies (*Médée* et *La Conquête de la Toison d'or*) et à une tragédie héroïque (*Andromède*). Afin de démontrer comment les « pièces à machines » favorisent les yeux par rapport aux autres représentations, il faut calculer la fréquence moyenne du lexème *yeux* dans toutes les pièces pouvant être définies comme des tragédies et des tragédies héroïques (pas nécessairement « à machines »). Le nombre de ces œuvres s'élève à 18 et les occurrences du mot *yeux* à un total de 457. De ces chiffres, il ressort que la moyenne avec laquelle cet élément apparaît dans ce type de pièces est d'environ 25 occurrences. Comme le démontrent les données présentées dans le graphique ci-dessus, la moyenne qui vient d'être calculée est nettement dépassée par celle obtenue à partir de ces trois « pièces à machines » : en présentant un total de 96 occurrences d'*yeux*, on arrive à un résultat d'une moyenne de 32.

Ainsi, on démontre comment l'élément visuel adopté pour la pure mise en scène de ces œuvres est également hégémonique au sein du texte dramatique correspondant. Cela nous permet de soutenir comment les yeux sont un outil « méthathéâtral » fondamental dans les pièces cornéliennes. Voire, cette réflexion liée aux « pièces à machines » est aussi soutenue par les propres mots de Corneille qui, dans l'*Argument* d'*Andromède*, déclare explicitement :

[...] mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en ai fui ou négligé aucunes occasions, mais il s'en est rencontré si peu, que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux¹⁵.

Les connotations du lexème *yeux* chez Corneille

D'autres considérations concernant ce mot et sa présence dans les textes cornéliens ont à voir avec la manière dont les yeux sont connotés dans ses pièces. En effet, on remarque la récurrence d'associations de mots accompagnant le lexème *yeux*, comme celles qu'on peut voir à la Figure 3.

¹⁵ Corneille, P. : « *Andromède* » (1651). *Théâtre classique*, « Argument », <http://www.theatre-classique.fr>, septembre 2015 : 7.

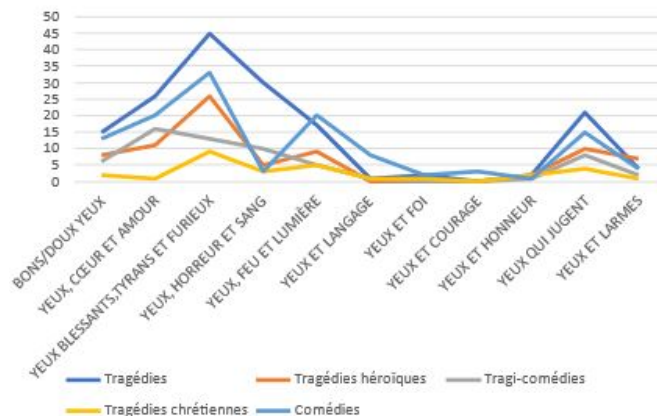


Fig. 3 : Différentes co-occurrences du lexème *yeux* dans les pièces cornéliennes

Non seulement le lien étroit que les yeux entretiennent avec l'élément lumière et tout le champ sémantique qui s'y rapporte est évident¹⁶, mais ce qui ressort surtout, c'est leur caractère personnifié. Ils sont transformés en véritables personnages, en accomplissant des actions proprement humaines. Cela est témoigné par de nombreuses cooccurrences, telles qu'*yeux et langage* (ils possèdent un système linguistique autonome qui leur permet de communiquer) et *yeux blessants, tyrans et furieux* (ils agissent concrètement dans les tragédies afin de construire l'intrigue). Ces cooccurrences mettent en évidence l'agentivité de cet élément dans les pièces de Corneille. Cette tendance est renforcée par l'analyse des verbes qui se répètent avec le lexème *yeux* (Figure 4).

Les verbes de mouvement constituent le pourcentage le plus élevé. Un mouvement qui n'est pas toujours lié au mouvement traditionnellement associé à l'organe de la vue, au contraire, ces verbes remarquent des gestes qui sont habituellement associés à d'autres parties du corps (comme les mains). Les yeux ne communiquent pas seulement avec les yeux des autres personnages : ils se mêlent à tous les autres sens. Cela nous fait penser qu'ils incluent une sphère sensorielle plus large que ce à quoi on pourrait s'attendre. C'est aussi pour cette raison que l'on peut dire que les yeux sont de véritables personnages dans le théâtre cornélien : ils regardent, ils parlent, ils jugent, ils blessent, ils aiment,

¹⁶ « Chez Corneille, tout commence par l'éblouissement ». In : J. Starobinski : *L'œil vivant*. op.cit. : 18.

mais surtout ils sentent et expérimentent la réalité avec les mêmes instruments qu'un être humain.

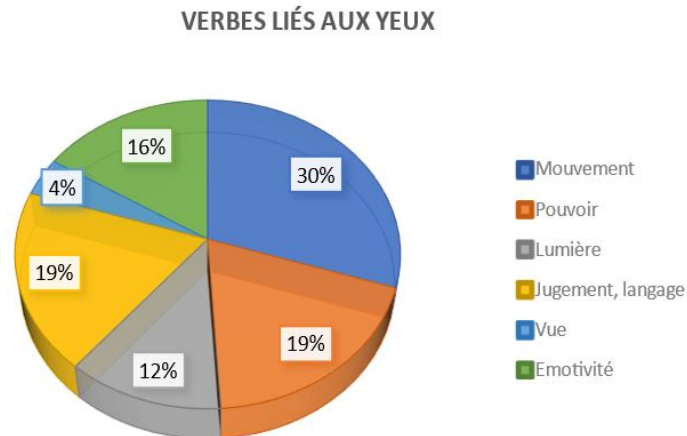


Fig. 4 : Les différents verbes qui sont liés au lexème *yeux* chez Corneille

Conclusion

En menant la recherche et en interprétant les données recueillies, on a constaté que les yeux chez Corneille ne sont pas seulement un organe par lequel on regarde l'autre, mais qu'ils jouent le rôle d'acteurs à part entière. Ils acquièrent ainsi une place centrale dans l'action dramatique et constituent l'un des principaux éléments de la construction de l'intrigue de la pièce. Un regard erroné sur la réalité ou des yeux incapables de juger déclenchent l'action de la plupart des pièces les plus remarquables de Corneille. En plus, les résultats et les données collectées confirment que les yeux et la vue ne sont pas exclusivement au centre de la dialectique représentation-spectateur, mais que, dans les pièces elles-mêmes, ces éléments sous-tendent la dynamique de l'histoire décrite. En effet, les personnages n'interagissent pas seulement par la parole, mais surtout par les regards. On peut effectivement appuyer cette observation en examinant la récurrence d'autres mots associés au domaine conceptuel du visuel, aussi bien pour les noms que pour les verbes.

Pour conclure, il est néanmoins important de remarquer que les yeux ont toujours exercé une fascination énigmatique dans la littérature : ils ont toujours été explorés dans leur complexité et leur expressivité depuis l'aube de la littérature. Leur nature profondément émotionnelle et expressive a constamment attiré l'attention des écrivains, les incitant à décrire leur pouvoir : les yeux deviennent l'incarnation des émotions humaines ainsi que le principal moyen par lequel elles peuvent être exprimées subtilement ou avec vigueur.

Bibliographie

- Arabia, D. F. (2019) : *Corneille : une tragédie de l'image*. Rutgers, The State University of New Jersey.
- Corneille, P. (2015) : « Andromède » (1651). *Théâtre classique*, <http://www.theatre-classique.fr>.
- Corneille, P. (2000) : *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660). In : *Corneille. Théâtre complet*, tome premier, Paris : Éditions eBooks-France.
- Corneille, P. (2015) : *Polyeucte martyr* (1643), *Théâtre classique*. <http://www.theatre-classique.fr>.
- Descartes, R. (2015) : *La Dioptrique* (1637). Paris : Arvensa Éditions, 2015.
- Forestier, G. (2004) : *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Genève : Librairie Droz.
- Forestier, G. (1996) : *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève : Librairie Droz.
- Garapon, R. (1989) : « Corneille et le sens du sacré ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2. <https://doi.org/10.3406/bude.1989.1391>
- Greiner, F. (2016) : *La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple*. Paris : Presses Universitaires de France, « Revue d'histoire littéraire de la France » 2016, vol. 116. <https://doi.org/10.3917/rhlf.162.0261>
- Marty-Laveaux, C. (1861) : *De la langue de Corneille* [second article]. Paris : Bibliothèque de l'école des chartes, 1861, tome 22. <https://doi.org/10.3406/bec.1861.445759>
- Starobinski, J. (1961) : *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard.
- Vigneault, R. (1970) : « Jean Rousset et le Baroque » (1965). *Études françaises* 1 : 2-120.