



CLASSIQUES
GARNIER

LE CHEVALIER (Gaël), « Préambule. “Les yeux bien ouverts” », *La Pratique du spectateur. La médiation des regards dans le théâtre de Thomas Corneille*, p. 13-17

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06039-0.p.0013](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06039-0.p.0013)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉAMBULE

« Les yeux bien ouverts »

FLAMINIUS

J'ai les yeux bien ouverts, et sans vous en rien dire,
Je vois depuis longtemps à quoi votre âme aspire¹.

Flaminius, l'ambassadeur romain envoyé en Bithynie pour obtenir qu'Annibal² lui soit livré, voit clair dans le jeu du roi Prusias : celui-ci, dans une partie d'échec amoureuse et politique qui est le thème central de la tragédie de Thomas Corneille³, sacrifie son fils, qu'il est prêt à envoyer à Rome pour sauver Annibal et conquérir la fille du général carthaginois, Élise, dont il est secrètement amoureux. Mais on ne trompe pas la vigilance de l'ambassadeur : l'Argus romain a en effet « les yeux bien ouverts⁴ ». Il

1 *La Mort d'Annibal*, III, 6.

2 Nous conservons l'orthographe adoptée par Thomas Corneille.

3 Élise, la fille d'Annibal réfugiée avec son père chez Prusias I^{er}, roi de Bithynie, est aimée à la fois d'Attale (qui se croit roi de Pergame), de Nicomède et de son propre père, Prusias lui-même. La haine vive d'Élise contre Rome oriente ses choix – d'autant plus que Rome réclame le général carthaginois – mais Prusias joue un jeu ambigu pour écarter ses rivaux, dont son fils, entre fidélité à Rome et passion pour Élise. Ce jeu dangereux aboutit à sa trahison et à sa mort. Annibal, qui se suicide pour échapper à l'arrestation, donne Nicomède comme époux à Élise avant de mourir. Pour les résumés des pièces de théâtre de Thomas Corneille, nous renvoyons aux annexes de notre livre précédent (Gaël Le Chevalier, *La Conquête des publics. Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2012).

4 Cette action d'ouvrir les yeux sur une réalité se retrouve de façon régulière dans les œuvres dramatiques de Thomas Corneille, comme par exemple dans *Médée*, où le prince Oronte découvre la trahison de Jason, de Créuse et de Créon (« J'ouvre les yeux sur mon malheur », *Médée*, III, 1), ou encore dans *Bradamante*, lorsque l'héroïne se pense, à tort, trahie par Roger : « Oui, perfide, / Un autre objet te charme et j'ouvre enfin les yeux » (*Bradamante*, III, 2). À l'inverse, lorsque Polyxène révèle à Pyrrhus et à Briséis que c'est Achille qui doit l'épouser, la captive du héros n'ose regarder cette vérité en face : « Sur cet affreux revers je n'ose ouvrir les yeux » (*La Mort d'Achille*, III, 5). L'expression est ainsi représentative de l'emploi de cette métaphore verbale pour signifier une prise de conscience, une découverte ou, si la formule est au passé comme dans le cas de Flaminius, un savoir lucide.

voit. Il sait. Et surtout il *dit* qu'il voit et qu'il sait⁵. Ce regard impérial, incarné par un personnage essentiel qui tarde pourtant à paraître⁶, exprime en quelque sorte le fantasme scopique du spectateur de théâtre : voir « sans vous en rien dire », comme le signifie le premier vers cité, mais en même temps voir et savoir, pour ensuite, à la façon de Flaminius, dire que l'on a vu – et que l'on a compris. Comme en raccourci, ces vers de Flaminius, ambassadeur pour nous de la mise en jeu des regards chez Thomas Corneille, deviennent le moyen de comprendre comment la question de la vue se déploie dans une œuvre dramatique.

Auteur d'une carrière fondée sur la « conquête des publics », Thomas Corneille déploie une dramaturgie qui repose sur la diversité des genres (comédies, tragi-comédies, tragédies, pièces à machines, pièces en musique) et sur le choix de la spectacularité. Attentif au public dans sa diversité, il cherche ainsi l'assentiment du plus grand nombre tout en voulant séduire un public mondain et lettré. Cette démarche, objet d'un livre précédent⁷, ouvre ici sur une réflexion à la fois épistémologique, rhétorique et dramaturgique que semblent résumer les vers de Flaminius.

« Les yeux bien ouverts », d'abord, ou l'art de bien voir quand le regard lui-même semble se dérober. Garder les yeux bien ouverts, c'est penser l'articulation entre la représentation du réel et le théâtre, entre la connaissance que l'on a de la vision et sa mise en jeu sur la scène. Les penseurs qui interrogent d'une façon générale le regard, l'acte de voir et d'être vu, « le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et

5 Cet aspect de Flaminius se retrouve de façon presque inversée dans la tragédie de Pierre Corneille, où étaient déjà présents l'ambassadeur Flaminius et Nicomède après la mort d'Annibal et le retour de Rome d'un demi-frère cadet, fils de la seconde femme de Prusias, Attale. Le héros éponyme de *Nicomède* oppose aux manœuvres de Rome la clairvoyance d'un fils de roi (même si Attale incarne une forme de roi dégénéré, prêt à voir sur le trône un fils porté par Rome) : « PRUSIAS, à Flaminius. Seigneur, vous pardonnez aux chaleurs de son âge, / Le temps, et la raison pourront le rendre sage. / NICOMÈDE. La raison, et le temps m'ouvrent assez les yeux, / Et l'âge ne fera que me les ouvrir mieux » (*Nicomède*, II, 3, in Pierre Corneille, *O.C.*, II, p. 667).

6 Flaminius, présent dans un peu moins d'un tiers des scènes (11 scènes sur 36), n'apparaît seulement qu'à la scène 3 de l'acte III.

7 Gaël Le Chevalier, *La Conquête des publics. La carrière de Thomas Corneille*, Classique Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle » ; 16, 2012, « La diversité des publics dans le théâtre du XVII^e siècle ».

qui désire autre chose que ce qui lui est donné », selon la belle formule de Jean Starobinski⁸, se heurtent en effet à cette même difficulté que résume une page de *L'Œil et le monde* de l'historien Carl Havelange :

La richesse infinie de l'expérience visuelle se dérobe infiniment : que dire en effet, et que savoir vraiment, de ce qui s'offre à nous dans un registre de si pleine évidence ? Je vois, je regarde : que dire d'autre, sinon décrire ce que l'on voit et ce que l'on regarde ? Que faire d'autre, sinon aussitôt franchir ce seuil d'évidence et rejoindre la rassurante densité des choses, des formes, des matières, des couleurs ? Comment s'en tenir au geste seul du regard, à ce geste invisible et muet qui porte en lui toutes les promesses du visible ? Pourquoi ne pas plutôt se taire et reconnaître simplement dans l'espace innommé du regard, passage mystérieux de l'un à l'autre, du monde à soi et de soi au monde, le mystère même et le silence de l'autre⁹ ?

C'est ce « geste seul du regard » qu'il s'agit de formuler, à l'orée même de la représentation, dans la pensée savante et commune.

« Voir » sans « rien dire », ensuite, ou le regard muet, ou du moins voulu tel au théâtre, d'un spectateur dont on espère capter l'attention pour lui imposer, douce et difficile contrainte, un silence captivé. C'est la question directe et indirecte de la médiation du regard, des moyens rhétoriques et dramaturgiques mis en place pour happer le regard et pour remédier aux obstacles qui empêchent la vision, remède qui peut adroitement, dans l'étude que l'on mènera avec Thomas Corneille, faire de cet obstacle un fondement de la fable.

Voir et savoir enfin (« je vois depuis longtemps »), coïncidence de la connaissance obtenue par la vision et du discours sur le regard : en amont, c'est la *prescience* du spectateur qui a compris les enjeux de la fable, d'un duc de Guise que Thomas Corneille félicite pour son discernement à l'écoute de Timocrate¹⁰ ; en aval, c'est la connaissance qu'offre un retour

8 Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 11.

9 Carl Havelange, *L'Œil et le monde*, Paris, Fayard, 1998, p. 7.

10 Sur cette question, voir Gaël Le Chevalier, *La Conquête des publics*, *op. cit.*, p. 265 et suiv. Voici le passage de l'épître de *Timocrate* adressée au Duc de Guise : « Pour moi, MONSIEUR, comme je n'oublierai jamais l'honneur que je reçus dans le commandement que vous me fîtes de vous faire la lecture de cet Ouvrage longtemps avant qu'il fut représenté, je me souviendrai toujours avec admiration de cette merveilleuse vivacité qui vous fit découvrir d'abord les intérêts les plus cachés de Cléomène, & développer dès ses premiers sentiments le secret d'un nœud qui pendant quatre Actes a laissé Timocrate inconnu presque à tout le monde [...] » (*Poésies dramatiques de T. Corneille*, 1669, II, p. 155-156).

a posteriori sur la pièce, après la représentation, commentaire critique ou dialogue mondain¹¹.

La question du regard évoquée est ainsi plus profonde et problématique : « Je vois [...] à quoi votre âme aspire » affirme l'ambassadeur Flaminius. Cette plongée dans l'âme signifie bien l'ambivalence constitutive du regard, à la fois actif et passif, intériorisé et projeté hors de l'être, de « l'œil du dedans » qu'est l'imagination à « l'œil du dehors¹² » qu'est la vision, recevant ou dardant des rayons visuels pour reprendre à la fois le débat antique et scolastique de la nature de la vision¹³ – débat dépassé, nous le verrons, au XVII^e siècle – et les métaphores poétiques de la Renaissance¹⁴. Le regard, au théâtre comme ailleurs, ne « fait sens » que parce qu'il transmet ou véhicule un sens ou une intention : même si l'on est loin, après Descartes ou Kepler, des « espèces intentionnelles », il reste que le regard est cette interface essentielle entre l'homme et le monde, comme il l'est de façon syllephtique entre l'univers concret et sa lecture métaphorique. Voir l'âme, c'est voir au-delà des apparences, mais c'est aussi rappeler implicitement que si les apparences sont trompeuses, elles demeurent bien présentes ; c'est

11 Louis Marin, dans son étude sur *La Mort de Pompée*, étudie le pouvoir de fascination de la tête tranchée de Pompée que Ptolomée présente à César (*La Mort de Pompée*, III, 1) ; reprenant les paroles d'Achorée, il conclut ainsi : « "Voilà ce que j'ai vu", déclare le narrateur. Le grand monument de langage irradie toute sa puissance à la fois sur la représentation de l'histoire qui continuera à se dérouler jusqu'à son "heureux" dénouement, le retour de la tête au corps dont il a été coupé, mais dans la cendre d'une urne funèbre, et aussi sur le spectateur, qui pourra au sortir du théâtre, dire la rencontre de César et de la tête de Pompée, comme Achorée, l'ambassadeur des discours qu'il y aura entendus : "Voilà ce que j'ai vu." » (Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glosses*, Paris, Seuil, 1993, p. 158, nous soulignons.)

12 Sur cette question, voir Carl Havelange, *op. cit.*, p. 163-184 (« Œil du dehors, œil du dedans »).

13 S'opposent dans ces débats l'intramission (le rayon entre dans l'œil) pensée d'abord par le Cairete Ibn Al-Haytham (Alhazen) et l'extramission antique, telle que la décrit Gérard Simon : « Le rayon visuel fait penser à une excroissance psychique sortie de notre œil à la manière d'un pseudopode sensitif : la comparaison avec une main se trouve expressément chez Hipparque. Selon les théories, cette excroissance ou bien accomplit seule sa fonction dès lors qu'elle est activée par la lumière externe, ou bien, comme chez Chrysippe, donne un mixte sensoriel en se combinant avec l'air traversé et son *pneuma* » (Gérard Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, coll. « Des travaux », 1988, p. 42. La phrase est citée partiellement par Carl Havelange, *op. cit.*, p. 158, mais il donne une page erronée).

14 Sur la question de la métaphore poétique et topique au XVI^e siècle, voir Carl Havelange, *op. cit.*, p. 184-194 (« L'œil, l'amour »).

inscrire le regard dans un réseau croisé de signes et de passions que le langage tente d'appréhender ; c'est au fond, traduire d'un raccourci simple mais évocateur le pouvoir de suggestion et de représentation du théâtre, qui donne à *voir le monde*.