

CHAPITRE III

LE BAROQUE DANS LA STYLISTIQUE CORNELIENNE

Toujours, le baroque est là, dans son char grandiose, semant les parcelles brillantes de neige, de nuage et d'arc-en-ciel afin de prôner une magnificence fastueuse; il est là pour illuminer de cette manière la sphère cornélienne par ces "torches enflammées", par ces constellations féeriques et capricieuses - ces astres ravissants qui augurent des aventures miraculeuses et des jeux d'intrigues et de péripéties dans cet univers théâtral du dramaturge. Toujours, le baroque est là, dans "les pilastres, les guirlandes, les pots à feu, les corbeilles, les statues peintes en couleur vive"¹, dans ce palais splendidement orné où grouille une foule agitée des personnages cornéliens, les êtres inoubliables qui émergent au-dessus des lois naturelles, qui, dans leur fuite hors du "champ clos" des limitations classiques, ébranlent le monde des règles avec les palpitations des ailes du vent et des coeurs à l'énergie sans pareille. Voilà, le baroque qui se trouve en fait partout où surgissent les efforts pour échapper au "vulgaire" et se réfugier dans l'espace infini de l'extraordinaire, de l'insolite et de l'inattendu.

¹Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.91

Au cours de ce voyage hors du monde formaliste, cet art de l'ornementation ne laisse jamais de repos mais se livre à une recherche frénétique de la nouveauté, mettant en oeuvre toutes les possibilités décoratives qui éloignent de la "sobriété liée à une économie de production du classicisme."¹ De là un effort vers le rare, une importance donnée à toutes les formes expressives dont la "luxuriance singulière" émerveille les spectateurs par son "inexplicable" et son "je-ne-sais-quel-charme", propres à l'art nouveau. Ainsi le baroque ne trouve-t-il pas seulement asile dans l'ingéniosité des sujets et la vivacité des personnages de notre dramaturge, mais aussi dans le "je-ne-sais-quoi" que chantent les êtres cornéliens, le "mystère décoratif" qui prend la forme de figures de style "non accessibles au profane"², les figures qui entraînent les spectateurs dans un jeu d'énigmes par un déguisement rhétorique du langage cornélien. Chaque figure, chaque mot devient ainsi spectacle à soi-même dans le "jeu poétique sans fin consistant à approcher une chose par une autre sans jamais atteindre au coeur du sujet ni de l'objet."³ L'art stylistique épouse de cette manière l'art architectural avec ces "décorations spirali-formes" qui brisent les éléments de stabilité par ce re-

¹ C.-G. Dubois, op. cit., p.58

² Ibid., p.62

³ J.-M. Benoist, op. cit., p.55

courbement des lignes selon la construction fugitive de l'art baroque.¹

III.1 les métaphores

III.1.1 les métaphores d'intensité

a) le feu et la flamme

Ce jeu célebral, qui, au lieu de dire, veut masquer², commence avec la "métaphore", la reine des figures, le champion de l'énigme. Superposant une image sur une autre, ces métaphores cornéliennes représentent un plein théâtre de surprise en proposant de saisir "l'identité de deux réalités étrangères l'une à l'autre".³ Mais rien n'est plus étonnant que la force implacable qu'ajoute le poète à certains substituts énigmatiques ou métaphores jusqu'à ce que cette force dépasse le cadre ordinaire. Recourant ainsi aux extrêmes, les images évoquées, violentes et énergiques, deviennent un tremplin pour l'élan frémissant d'un art qui pêche par l'excès de dynamisme, le baroque dont un des avatars les plus marquants se reconnaît dans les métaphores du feu et de la flamme ardente que déploie le poète pour donner aux images la plénitude de la force expressive. Voilà le feu qui brûle

¹ C.-G. Dubois, op. cit., p.70

² J. Rousset, op. cit., p.186

³ Gisèle Mathieu-Castellani, op. cit., p.33

et détruit, "le feu qui enflamme et exalte,"¹ qui plonge certains personnages cornéliens dans la fournaise invisible des émotions tel Dorimant, le jeune galant de LA GALERIE DU PALAIS, percé du trait enflammé de la passion:

"Votre premier aspect sut allumer ma flamme
Et je sentis mon coeur, par un secret pouvoir,
Aussi prompt à brûler que mes yeux à vous voir."

(LA GALERIE DU PALAIS, II, 1, 370-372)

L'intensité de l'émotion amoureuse est poussée de cette manière à l'extrême à travers l'image du feu qui brûle et dévore. Une fois passionnés, les personnages, assiégés par les flammes, étonnent ainsi les spectateurs par la chaleur insupportable de leur ardeur:

"Son brasier est trop grand, rien ne peut l'amortir."

(LA GALERIE DU PALAIS, I, 10, 307)

En même temps, les étincelles de cette "monstruosité fantastique" resplendissent sous nos yeux:

"Et nos feux tous pareils ont mêmes étincelles."

(MELITE, I, 4, 313)

Feu, flamme, flammèche, thèmes favoris du peintre baroque produisent surtout des effets de perception dans la déclaration de Philiste sur la nature de la flamme amoureuse:

".....l'amour est tout de feu,

¹C.-G. Dubois, op. cit., p.68

Il éclaire en brûlant et se trahit soi-même."

(LA VEUVE, I, 5, 344-345)

Voilà, avec ses formes tumultueuses, le feu qui ne se cache pas, mais, prenant plus de relief, se disperse en parcelles flamboyantes, les unes blessent la vue, les autres dévorent l'esprit, contribuant toutes à attiser la violence de la passion, comme dit Rodogune au prince Séleucus:

"Ce beau feu vous aveugle autant comme il vous brûle,
Et, tâchant d'avancer, son effort vous recule."

(RODOGUNE, III, 4, 979-980)

L'Infante du Cid "recule", elle aussi, devant cette force intolérable de la flamme:

"Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens."

(LE CID, I, 2, 103-104)

La flamme avec son énergie toute puissante incendie l'univers des amants, engloutissant les âmes de ceux-ci dans le centre de la combustion. Voilà le monde du feu où l'outrance des images vient doubler la violence mais aussi l'allégresse de la passion. Eteindre, va donc devenir un acte meurtrier pour certains personnages cornéliens:

"Et quand l'hymen pour nous allume son flambeau,
Il l'éteint de sa main pour m'ouvrir le tombeau."

(HORACE, II, 5, 573-574)

La vision de la flamme répond de cette manière à l'esthétique du dynamisme baroque, l'esthétique qui met dans un espace limité un débordement d'énergie et de richesse.

Souvent le poète emploie donc les métaphores du feu, le feu dont la violence se développe lorsqu'il flamboie, engendrant une multiplication d'étincelles splendides.¹ Dans CINNA, la flamme, avec cette exubérance, représente tantôt l'amour passionné tantôt l'ambition dévorante du jeune chevalier, Cinna:

"Sous la cause publique il vous cachait sa flamme,
Et peut cacher encore sous cette passion
Les détestables feux de son ambition."

(CINNA, III, 1, 750-752)

Le feu qui caresse et ondoie s'adjoint de cette manière celui qui enflamme et exalte, transformant le coeur de Cinna en une torche flamboyante. Mais l'excès de ces feux semble parfois trop violent pour certains personnages au point qu'ils les éteignent afin de retrouver une sérénité d'esprit, tel le prince Séleucus de RODOGUNE:

"J'éteins enfin ma flamme et mon ambition."

(RODOGUNE, III, 5, 1086)

Mais l'éteignant, Séleucus allume au contraire une flamme de colère dans le coeur de Cléopâtre, la reine mère. Cette colère, la dynamique destructive de toute construction², se revêt donc, elle aussi, de la flamme pour traduire une force vive sans pareille. Ainsi le jeune prince se trompe-t-il parfaitement en prenant le courroux de la

¹D. Klébaner, op. cit., p.176

²Ibid., p.179

reine pour de "vaines fumées":

"Et toutes ses fureurs sans effet rallumées
Ne pousseront en l'air que de vaines fumées."

(RODOGUNE, III, 4, 959-960)

La flamme "colérée" de Cléopâtre ne s'affaiblit jamais semblable à celle de la princesse Caliste dans CLITANDRE:

Doris: Modère ces bouillons d'une âme colérée,

.....

En lui donnant de l'air, son ardeur s'alentit.

Caliste: Ce n'est que faute d'air que le feu s'amortit.

Allons, et et tu verras qu'ainsi le mien s'allume."

(CLITANDRE, I, 4, 117, 123-125)

Cette colère enflammée des femmes est sans doute si redoutable que Carlos vacille, ne sachant plus où se tenir:

"Cependant je ne puis servir elle ni vous
Sans de l'une ou de l'autre allumer le courroux."

(DON SANCHE D'ARAGON, II, 4, 699-700)

Le feu irrité brûle ainsi vivement, toujours près d'exploser en flammèches ravageuses parallèlement aux ardents bouillons des esprits. Ce redoutable feu devient ainsi vêtement idéal de la violence baroque, subjuguant les spectateurs par cette chaleur frémissante de la combustion. Même une petite étincelle sous les cendres pourra éveiller un frisson d'angoisse chez Rodogune; car la force anéantissante ne manque jamais même là où se dissimule faussement un petit feu. La haine farouche de Cléopâtre pour Rodogune se déguise ainsi en une flamme qui dort sous la cendre:

"Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre.
 Qui l'ose réveiller peut s'en laisser surprendre,
 Et je mériterais qu'il me pût consumer,
 Si je lui fournissais de quoi se rallumer."

(RODOGUNE, III, 4, 951-954)

Les flambées de colère et de haine, une fois déclenchées, commotionnent les esprits des personnages aussi bien que ceux des spectateurs par la stimulation insolente d'une force vive, la force intense et énergique de la flamme que chante aussi Jason dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR:

"Fait naître cette haine, anime ce courroux,
 Puisque de tous les deux sa flamme est triomphante."

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, II, 2,
 775-776)

Les métaphores du feu étoilent ainsi les vers cornéliens de flambeaux "exubérants" d'émotions fugueuses. Brûlant, détruisant, ce feu rougeoit et illumine splendidement. Cette flamme et son caractère lumineux, évoquant en quelque sorte le resplendissement somptueux de l'architecture baroque, devient aussi un ardent éclairage des espoirs excessifs dans certaines pièces. Voilà le feu qui ravive l'espoir du prince Antiochus dans RODOGUNE:

"L'espoir ne peut s'éteindre où brûle tant de feu."

(RODOGUNE, III, 3, 1094)

Sévère, croyant regagner le coeur de Pauline, se réjouit aussi de cette flamme propice:

"Il rallume en son coeur déjà quelque espérance;
 Et croyant bientôt voir Polyeucte puni,

Il rappelle un amour à grand peine banni."

(POLYEUCTE, III, 5, 1042-1044)

Mais le feu qui enflamme le coeur de Livie, l'impératrice de Cinna, vient directement du ciel; c'est la flamme céleste qui illumine et chante la gloire éclatante d'Auguste:

"Ce n'est pas tout, seigneur; une céleste flamme
D'un rayon prophétique illumine mon âme.
Oyez ce que les dieux vous font savoir par moi:
De votre heureux destin, c'est l'immuable loi."

(CINNA, V, 3, 1753-1756)

La flamme divine, accordant l'extase et le ravissement s'allume et purifie aussi l'âme de Polyeucte:

"C'est vous, ô feu divin que rien ne peut éteindre,
Qui m'allez faire voir Pauline sans la craindre."

(POLYEUCTE, IV, 2, 1155-1156)

La flamme et son élan impulsif laissent ainsi les sensations humaines pour évoquer l'image de Dieu au sein d'une aveuglante lumière - Dieu qui nous éblouit et purifie par l'éclat insupportable de sa gloire.¹ Le "beau théâtre de flammes"² étend ainsi ses rameaux du peuple à la tête, du profane au religieux, prônant de temps en temps cette recherche de l'intensité des effets et le goût de l'expression excessive, caractéristique de l'art baroque.

¹ J. Roger, op. cit., p.274

² J. Rousset, op. cit., p.126

b) l'éclat et la lumière

Toutefois, la flamme n'est pas la seule métaphore employée dans la stylistique de Corneille pour exprimer le débordement baroque. Pour nous éblouir, Corneille recourt parfois à d'autres objets scintillants qui dardent aussi des rayons lumineux. Naturellement, cette illumination, comme celle du feu, déborde l'espace limité, s'engouffrant dans le chemin favori du baroque vers les extrêmes, d'où une floraison de métaphores excessives d'éclats qui percent les yeux, celles des lumières qui, en nous aveuglant, dissipent toute obscurité des esprits. Voici tout d'abord le martyre de Polyeucte, le merveilleux éclat, l'éclairage de l'âme chrétienne:

"Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières:
Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux et me les vient d'ouvrir."

(POLYEUCTE, V, 5, 1724-1726)

Ouvrant les yeux, Pauline, enchantée, se trouve devant l'éclat des lumières glorieuses comme un fidèle ébloui par le resplendissement de la façade d'une église baroque. Toujours, c'est donc la lumière la plus intense qu'évoque le poète, révélant ainsi son goût pour une outrance lumineuse. Ainsi Carlos est-il frappé par "les jets éclatants" de la noblesse princière de Donna Isabelle, sa reine aimée:

"Je puis contre le ciel en secret murmurer
De n'être pas né roi pour pouvoir espérer,
Et les yeux éblouis de cet éclat suprême,

Baisser soudain la vue et rentrer en moi-même."

(DON SANCHE D'ARAGON, II, 2, 523-526)

Captivés dans le "halo baroque", les personnages cornéliens semblent s'éclairer, eux aussi, à ce miracle lumineux, tel qu'Emilie de CINNA:

"Et je me rends, seigneur, à ces hautes bontés;
Je recouvre la vue auprès de leurs clartés."

(CINNA, V, 3, 1715-1716)

Et voilà Médée, refusant de laisser obscurcir les vives lumières de sa gloire:

"Arrête, déloyal, et laisse-moi parler:
Que je rende en plein lustre à ma gloire ternie
Par l'outrageux éclat que fait la calomnie."

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, V, 4,
2005-2007)

Dans ce cercle lumineux du poète, les personnages s'extasieront en face de l'éclairage puissant et fastueux, cédant parfois sous l'éclat pénétrant et la lumière "in-fatigable". Les jets de lumière qu'évoquent les métaphores cornéliennes correspondent ainsi à la puissance expressive de l'art qui nous envoûte de son énergie invincible; car cet éclat glorieux surpasse toutes les étincelles des étoiles, les flammèches du feu, atteignant en fait l'apothéose de l'éblouissement.

Les métaphores lumineuses rayonnent donc de cette manière dans les vers cornéliens, formant un lieu dense où s'éparpillent les rayons ensoleillés. Illuminant et

aveuglant, cette force vive peut aussi dévier dans certaines images du dynamisme à la splendeur, de la puissance à la richesse somptueuse. Les jets de lumière se croisent et se rejoignent, chantent la magnificence du festin sur l'eau, évoquant ainsi une prodigalité incomparable des effets ornementaux:

".....mille et mille fusées,
S'élançant vers les cieux, ou droites ou croisées,
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux."

(LE MENTEUR, I, 5, 285-288)

La parade du dieu Glauque, non moins éblouissante, illumine aussi "le jour" par les éclats des reflets, de l'opale et des perles, donnant une image luxuriante qui renvoie aux superpositions décoratives de l'art baroque:

"Sur cet amas brillant de nacre et de corail,
Qui sillonne les flots de ce mouvement cristal,
L'opale étincelante à la perle mêlée
Renvoie un jour pompeux vers la voûte étoilée."

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, II, 3,
886-889)

Mais rien n'est plus frappant que le "mélange" resplendissant des lumières qui pare la robe de Médée du vrai soleil:

".....jamais éclat pareil
Ne sema dans la nuit les clartés du soleil,
Les perles avec l'or confusément mêlées,
Mille pierres de prix sur ses bords étoilées,
D'un mélange divin éblouissent les yeux."

(MEDEE, II, 4, 579-583)

"Sa robe sans pareille et sur qui nous voyons

Du soleil son aïeul briller mille rayons."

(MEDEE, IV, 3, 1123-1124)

Ces jets lumineux semblent ainsi être une transposition des jeux de l'architecture baroque, architecture de décor dont chaque motif resplendit dans une étonnante profusion de l'emphase.

Ces métaphores cornéliennes reflètent donc partout la même image baroque avec le feu et la lumière, deux symboles de "l'exorbitant" et de l'intensité, les flamboiements qui nous transportent dans une fournaise, les dynamiques qui nous emportent vigoureusement vers la voûte céleste où ruissellent les rayons éclatants du dieu Soleil...

c) l'abîme et l'ombre

Toutefois, l'art du trompe-l'oeil,¹ le baroque, en lançant les esprits vers le ciel avec les métaphores chatoyantes et enflammées du poète, prépare déjà des embûches périlleuses. L'esprit flottant, incapable d'escalader le ciel, tombe parfois dans un "abîme" où règne la déesse de l'obscurité. Mais clair ou obscur, l'intensité baroque est toujours exaltée. Jamais stabilisées au centre, les images évoquées par les métaphores cornéliennes sont ainsi poussées aux extrêmes. Le précipice devient donc symbole du malheur et du désastre outré, favorisant de

¹ La perspective de Borromini, voir Note 1, p.32

cette manière le goût de l'excès et de l'intensité; car c'est avec lui qu'on prône un espace illimité - l'univers occulté dont le fond semble disparaître même dans une totale obscurité. Dans les "abîmes" fatals que creusent les métaphores cornéliennes, l'esprit aveuglé n'entend donc que le battement des ailes noires du baroque. Ainsi la princesse Rodogune frissonne-t-elle d'inquiétude en songeant au péril funeste du "précipice" creusé par la haine de Cléopâtre:

"L'hymen semble à mes yeux cacher quelque supplice,
Le trône sous mes pas creuser un précipice...
En un mot, je crains tout de l'esprit de la Reine."

(RODOGUNE, I, 5, 307-308, 311)

Celle-ci ne montre pas moins d'angoisse devant la possibilité de ce grand désastre:

"Aussi bien sous mes pas c'est creuser un abîme,
Que retenir ma main sur la moitié du crime."

(RODOGUNE, V, 2, 1519-1520)

Les personnages cornéliens s'efforcent donc de "chasser" les ténèbres profondes d'un abîme fatal mais, hélas, ils s'engloutissent toujours dans ce gouffre sans issue comme Clindor de L'ILLUSION COMIQUE:

" Adieu chère Isabelle:
Je tombe au précipice où mon destin m'appelle."

(L'ILLUSION COMIQUE, III, 10, 981-982)

La calamité excessive est exaltée de cette manière par l'image du gouffre "sibyllin" où on ne trouve aucune étin-

celle, comme le proclame le prince Antiochus dans RODOGUNE:

"Nos malheurs sont plus forts que ces déguisements.
Leur excès à mes yeux paraît un noir abîme."

(RODOGUNE, III, 5, 1070-1072)

Affrontant ces ombres funestes, l'esprit devient aveugle, frémissant au bords du gouffre d'horreur; le prince Antiochus est bouleversé par l'obscurité fatale des dernières paroles de son frère assassiné:

"Oh! de ses derniers mots fatale obscurité!
En quel gouffre d'horreurs m'as-tu précipité?"

(RODOGUNE, V, 4, 1657-1658)

L'énigme du parricide dans Oedipe creuse aussi un abîme impénétrable que les personnages doivent supporter:

"N'enfonçons toutefois ni votre oeil ni le mien
Dans ce profond abîme où nous ne voyons rien."

(OEDIPE, III, 5, 1171-1172)

L'image d'un être "englouti" ou "abîmé" dans les ombres cruelles semble ainsi relever du désir baroque de satisfaire une tendance au plongeon dans le néant et à l'avi-lissement complet. L'envol de la flamme éclatante est donc quelquefois suivi d'une chute fatale pour "esquisser" le tracé du baroque qui aime évoquer les tendances opposées. Ainsi le grand précipice engloutit-il la gloire rutilante de Don Diègue, manifestant la toute puissance désastreuse qui l'emporte même sur le pouvoir de l'éclat lumineux:

"Nouvelle dignité fatale à ma gloire!"

"Précipice élevé d'où tombe mon honneur!

(LE CID, I, 4, 247-248)

Les métaphores des abîmes obscurs apparaissent encore renforcées par le déploiement de leur "assombrissement" effroyable en contraste avec l'éclat chatoyant des lumières, comme dans le monologue de Sabine au début de l'acte IV d'HORACE:

"Tu n'as frappé mes yeux d'un moment de clarté
Que pour les abîmer dans plus d'obscurité."

(HORACE, III, 1, 745-746)

L'espoir de la victoire d'un camp est complètement obscurci par l'effroi de perdre un mari ou des frères. Et c'est ainsi que la gloire de Cinna entre en lutte contre cette obscurité, reflétant remarquablement le combat entre deux "vertus" extrêmement opposées:

"Ma vertu.....
Vous la verrez brillante au bords des précipices,
Se couronner de gloire en bravant les supplices."

(CINNA, I, 4, 313-314)

Le poète combine ainsi "essor" et "chute", envol et anéantissement avec ces "formes qui pèsent et les formes qui volent,"¹ les ténèbres et la luminosité, le gouffre et la flamme. Ces métaphores d'aveuglement, l'une par l'éclat, l'autre par l'ombre, emportent toujours les esprits des spectateurs vers l'extrême de l'intensité. Sombres ou enflammées, ces métaphores cornéliennes, en dépit des dif-

¹ Eugénio d'Ors, op. cit., p.114

férences d'image, présentent une même composante - celle de force et d'énergie vigoureuses, le caractère qui touche au coeur du baroque.

III.1.2 les métaphores de mouvement instable et de débordement

a) les flots

Mais le baroque n'en finit pas avec lui-même.¹ Aussi, pour nous émerveiller, la déesse légère et fugitive ouvre-t-elle un grand théâtre de mobilité et d'exubérance par un jaillissement des métaphores de l'onde en mouvement, les métaphores qui nous emportent au royaume du baroque avec leur écoulement, leur fluidité et évanescence - fastination extrême de la sensibilité nouvelle. Ainsi, dans L'ILLUSION COMIQUE, la passion de Clindor semble-t-elle chanter cette instabilité, cette rapidité du mouvement à travers l'image des eaux qui s'enfuient, reflétant les jeux de précarité, de flux et reflux de l'art nouveau:

"Ma passion.....
C'est un torrent qui passe et ne saurait durer."
(L'ILLUSION COMIQUE, V, 3, 1524)

Toujours mobile et vouée à s'échapper, "l'eau prend toutes les formes;"² reflet de la mobilité et de l'inconstance,

¹D. Klébaner, op. cit., p.22

²C.-G. Dubois, op. cit., p.92



elle incarne aussi la tempête des émotions intenses, tel que dans LA VEUVE, où les deux flots extrêmement agités de l'amour et du respect brisent les éléments de stabilité dans le coeur de Philiste:

"Et de deux flots divers mon esprit agité,
Plein de glace, et d'un feu qui n'oserait paraître,
Blâme sa retenue et sa témérité."

(LA VEUVE, II, 1, 410-412)

Les eaux avec leur "équilibre instable" vivent et se meuvent perpétuellement, se complaisant dans la multiplicité riche et l'effusion sans contrainte, la turbulence baroque qui déclenche une vitalité et une force sans pareille. Ainsi, Cléopâtre évoque-t-elle le meurtre du roi Nicanor, espérant faire déborder le torrent de colère des princes jusqu'à ce qu'il ravage les rives de leur amour pour Rodogune:

"Je croyais que vos coeurs, sensibles à ces coups,
En sauraient conserver un généreux courroux,
Et je le retenais avec ma douceur feinte,
Afin que grossissant sous un peu de contrainte,
Ce torrent de colère et de ressentiment
Fût plus impétueux en son débordement."

(RODOGUNE, IV, 3, 1313-1318)

Aussi la jalousie de Don Lope et Don Manrique provoque-t-elle l'abondante vitalité du torrent de faveurs accordées par la reine à Carlos:

"M'en voulant faire avare, ils m'en faisaient prodigue;
Ce torrent grossissait, rencontrant cette digue."

(DON SANCHE D'ARAGON, II, 1, 413-414)

Partout, de grandes masses d'eau inondent l'univers cornélien, de la même manière que la surcharge mouvante d'éléments décoratifs apparemment superflus qui parcourt toute la construction baroque, transformant celle-ci en un lieu stupéfiant de surabondance et de force instable. Des ruisseaux débordent des yeux de Camille pour traduire une profonde lamentation et un tumulte d'esprit hors de l'ordinaire:

"Et combien de ruisseaux coulèrent de mes yeux!
Je ne vous le dis point, vous vîtes nos adieux;"

(HORACE, I, 2, 181-182)

L'épanchement des larmes, si pathétique chez cette jeune romaine, se transforme dans L'ILLUSION COMIQUE en une grande vague qui engloutit le "grand Caire", exaltant de cette manière l'état d'abondance d'une façon ridicule:

"Et ce fut en ce temps que la peur de vos armes
Fit nager le grand Caire en un fleuve de larmes."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, 4, 449-450)

Le débordement, caractéristique du style architectural de l'époque, envahit ainsi la terre cornélienne avec ses formes enflées et agitées, tel que dans LE CID où Rodrigue répand les flots du sang des Maures sur les ondes et sur la terre:

"Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur
[terre.
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang."

(LE CID, IV, 3, 1290-1291)

Un fleuve de sang submerge aussi le royaume d'Octave Au-

guste de CINNA, excitant les turbulences farouches du peuple aussi bien que la colère des grands:

"Quoi! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné!
Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné!

(CINNA, IV, 2, 1131-1132)

L'image évoquée permet ainsi de saisir l'élan frémissant des personnages dont la force et la violence sentimentales trouvent leur expression suprême dans le mouvement ininterrompu des ondes agitées et débordantes. Les flots sanglants, avec une prolifération mortelle, entraînent Jason dans son désir de suivre la princesse mourante Créuse vers l'enfer:

"J'ai de quoi m'affranchir au bout de mon épée
Et l'exemple du Roi, de sa main transpercé,
Qui nage dans les flots du sang qu'il a versé,
Instruit suffisamment un généreux courage
Des moyens de braver le destin qui l'outrage."

(MEDEE, V, 5, 1486-1490)

La pléthore et la mobilité des éléments du baroque se trouvent donc chantées par ces métaphores de la surabondance instable, de ces flots qui coulent et inondent, de ces torrents qui vont partout où ils peuvent pour célébrer la déesse du muable et de l'exubérance qu'est l'art nouveau.

b) la tempête et le naufrage

Toutefois, cette fête joyeuse des vagues enflées et agitées, au chant d'un hymne plaisant de mobilité et

d'évanescence, évoque aussi une instabilité périlleuse que craignent parfois les personnages cornéliens. Au milieu de ces figures mobiles et changeantes, de ces formes fuyantes en train de déferler, les êtres cornéliens frémissent, soulevés et renversés, épouvantés par la main gigantesque des ondes tumultueuses. Ainsi pendant le voyage à travers cet océan fiévreux, les tempêtes et les orages, complices des eaux ravageuses, représentent donc les plus grands ennemis des navigateurs cornéliens. Bouleversant les ondes, balayant les ports, ils inspirent la sublimation du chaos, du mouvement instable et du débordement d'énergie, la puissance que vénère l'architecture nouvelle. L'évocation des métaphores de la tempête nous lance donc dans les tumultes d'un univers en perpétuelle mutation, l'univers des catastrophes chaotiques de la tempête. Ainsi dans LE CID, un orage anéantit les espoirs de Rodrigue et Chimène, étourdissant les esprits amoureux par cette soudaineté de l'explosion ravageuse:

"Et que, si près du port contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance?"

(LE CID, III, 4, 989-990)

La guerre entre Rome et Albe mûrit aussi un orage fatal qui provoque chez Sabine un ébranlement causé par l'inquiétude et l'horreur:

"Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages."

(HORACE, I, 1, 3-4)

L'esprit inquiet, écrasé une fois par cette force désastreuse, tremble donc à l'idée d'inciter de nouvelles tempêtes comme Jason de MEDEE:

"Veux-tu que je m'expose aux haines de deux rois
Et que mon imprudence attire sur nos têtes,
D'un et d'autre côté, de nouvelles tempêtes?"

(MEDEE, I, 1, 888-890)

Les tempêtes, symboles de la calamité tumultueuse, n'épargnent pas la Syrie, royaume de la reine Cléopâtre. Le palais effondré, les édifices écroulés sous les orages politiques, la reine-mère cherche un refuge pour ses fils:

"La Reine, craignant tout de ces nouveaux orages,
En sut mettre à l'abri ses plus précieux gages."

(RODOGUNE, I, 1, 35-36)

L'état de ruine, l'état où tout se brouille, se confond en fatras - chef d'oeuvre baroque des tempêtes, pousse donc l'empereur Auguste à chercher, lui aussi, un port pour lui-même:

"Après un long orage il faut trouver un port;
Et je n'en vois que deux: le repos, ou la mort."

(CINNA, IV, 3, 1235-1236)

Mais Cinna, confident d'Auguste, se livre au contraire à la tempête en tramant un complot contre son empereur comme le déclare Emilie, sa maîtresse:

"D'une si haute place on n'abat point de têtes
Sans attirer sur soi mille et mille tempêtes;
L'issue en est douteuse et le péril certain."

(CINNA, I, 1, 25-27)

Méchante et rageuse, la tempête se plaît à tout renverser, se complaisant même dans les ruines qu'elle provoque. Mais si tumultueuse qu'elle soit, l'Infante du Cid espère l'apaiser à l'aide de la fermeté d'une âme bien-née. Ainsi dit-elle à Chimène, bouleversée par un orage atroce:

"Apaise, ma Chimène, apaise ta douleur:
Fais agir ta constance en ce coup de malheur.
Tu reverras le calme après ce faible orage."

(LE CID, II, 3, 443-445)

Le vieil Horace, ignorant la force de la tempête, croit aussi "dissiper" aisément l'orage de douleur de Sabine, venant de perdre trois frères:

"Mais j'espère aisément en dissiper l'orage,
Et qu'un peu de prudence aidant son grand courage
Fera bientôt régner sur un si noble coeur
Le généreux amour qu'elle doit au vainqueur."

(HORACE, IV, 3, 1187-1190)

Mais l'orage dans le coeur n'est pas facile à calmer. Fiévreux et agité, il marche et recule, il tourne et fouette, il frappe et ravage, déchirant ainsi les esprits par la force toute puissante d'un mouvement instable. Les métaphores de la tempête et de l'orage, aboutissant ainsi à l'art qui refuse la ligne droite, exercent donc un grand pouvoir sur les vaisseaux où Corneille nous montre ses personnages embarqués. Dans l'océan aux eaux furieuses, les "matelots" du poète, désespérés, paniquent au coeur des ondes en colère qui dé-

vorent avidement le bateau jusqu'à ce qu'il se perde. Abandonnés à la merci des flots, ces êtres se trouvent donc fouettés par un bouleversement incoercible. Et voilà le "nauffrage" fatal, symbole de l'affolement et de la confusion extrême, la métaphore qui est en parfait accord avec le mouvement favori du baroque, l'opposé du calme et de l'équilibre. Ainsi Corneille recourt-il à cette figure instable pour exprimer le tumulte d'esprit des protagonistes, pimentant de cette manière l'univers mouvementé du baroque. Lysandre, le galant dans LA GALERIE DU PALAIS montre une âme tumultueuse à travers l'image d'un funeste abandon:

"Confus, désespéré du mépris de mes flammes
 Sans conseils, sans raison, pareil aux matelots
 Qu'un naufrage abandonne à la merci des flots,
 Je me suis pris à tout, ne sachant où me prendre."

(LA GALERIE DU PALAIS, V, 5, 1570-1573)

Dans l'état nébuleux où se trouve en général l'homme baroque, le naufrage détermine ainsi le point culminant d'une redoutable instabilité, jetant les personnages dans un tourbillon noir de confusion, tel la Chimène, torturée douloureusement par la querelle entre Rodrigue et son père, faisant naufrage près du port de l'hyménée:

"D'un naufrage certain nous porte la menace;
 Je n'en saurais douter, je péris dans le port."

(LE CID, II, 3, 450-451)

Flottant sur les ondes du désespoir, elle gémit, déclarant sa souffrance à son Infante. Ainsi Dorante, l'auteur du

festin sur l'eau dans LE MENTEUR, ne montre pas moins d'angoisse et de perplexité devant le naufrage de ses affaires d'amour:

"Si son père et le mien ne tombent point d'accord,
Tout commerce est rompu, je fais naufrage au port."

(LE MENTEUR, V, 4, 1615-1616)

Les personnages cornéliens, délaissés et terrifiés, deviennent de cette manière les pauvres victimes des naufrages, désastre fatal qui les plonge dans une agitation effrénée. Voilà la reine Hypsipyle qui, frémissant dans le palais d'horreur de sa rivale d'amour Médée, joue au naufragé réclamant le port paisible de la mort:

"L'amour au désespoir ne peut craindre la mort:
Dans un pareil naufrage elle ouvre un heureux port."

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, III, 5,
1346-1347)

La mort seule pourrait donc engloutir toute anarchie suscitée par la fougue des ondes.

Les images présentées aboutissent ainsi à l'apothéose de l'effusion et de la mobilité baroque avec cet affrontement, cette lutte entre les êtres tout faibles et la force toute puissante de la nature en mouvement....

c) le combat

Néanmoins, la bataille, symbole de l'instabilité de l'art baroque, trouve parfois son champ fatal dans le coeur des protagonistes eux-mêmes, lacérant l'esprit de

ceux-ci qu'elle divise en deux camps extrêmement hostiles, celui de la raison et celui de l'amour. Voici le combat intérieur, manifestant la turbulence énergique du mouvement instable, celui qui déchire le coeur de Chimène dans LE CID:

"Rodrigue dans mon coeur combat encore mon père:
Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant;
Mais, en ce dur combat de colère et de flamme,
Il déchire mon coeur sans partager mon âme."

(LE CID, III, 3, 814-818)

L'image du mouvement est ainsi exaltée par cette succession rapide de gestes combatifs, d'attitudes agressives qui suscitent une agitation sans contrainte. Voilà, encore une fois, l'amour et la raison entrant en lutte dans le coeur de Clarice, chantant de cette manière l'unité triomphale de la mobilité baroque:

"La raison et l'amour sont ennemis jurés;
Et lorsque ce dernier dans un esprit commande,
Il ne peut endurer que l'autre le gourmande:
Plus la raison l'attaque, et plus il se roidit,
Plus elle l'intimide, et plus il s'enhardit."

(LA VEUVE, II, 3, 546-550)

Ainsi l'image se maintient-elle dans un équilibre instable, dans un espace tumultueux où se livre une bataille marquant une brusque rupture de l'esprit.

d) l'éclair et les ailes

Mais la guerre "mouvementée", dont l'animation s'exprime par l'accumulation des gestes, manifeste une

rapidité plus étonnante lorsque le poète comprime tous les mouvements en une seule action dynamique des combattants tel que dans la lutte entre Pymante et Doris:

"La tigresse (Doris) m'échappe et telle qu'un éclair
En me frappant les yeux, elle se perd en l'air."

(CLITANDRE, IV, 2, 1035-1036)

L'apparition de la métaphore de l'éclair captive de cette manière toute l'attention des spectateurs par sa clarté éblouissante suivie d'une brusque disparition. La mobilité baroque se joint ainsi à l'extrême rapidité et à la soudaineté surprenante de cette image insaisissable de l'éclair cornélien. Voilà la joie de Sabine, les éclairs qui, fuyant à toute vitesse, laissent derrière eux un choc de rayons et d'ombres, la bataille que se livrent le jour et la nuit¹ :

"Que tu sais peu durer, et tôt t'évanouir!
Pareille à ces éclairs qui dans le fort des ombres
Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus
[sombres.]"

(HORACE, III, 1, 742-744)

Nérine, la suivante de Médée, critique cette "courte durée" des éclairs dont la puissance dynamique semble diminuée par la rapidité de disparition:

"Les plus ardents transports d'une haine connue
Ne sont qu'autant d'éclairs avortés dans la nue."

(MEDEE, I, 5, 285-286)

¹ Roger Cretin, Les Images dans l'oeuvre de Corneille (Caen, 1927), p.145

On sent que l'oeil de Corneille suit avec plaisir les mouvements successifs de ses métaphores. "La vue d'un mouvement bien exécuté donne au poète un agrément vraiment esthétique."¹

Cette beauté en parfait accord avec l'art baroque, lui inspire de cette manière l'évocation d'autres métaphores qui favorisent la mobilité voluptueuse comme celle de l'aile dans CLITANDRE:

"Marche, sans emprunter d'ailes de ton effroi,
Je ne cours point après des lâches comme toi."

(CLITANDRE, I, 9, 231-232)

La vitesse occupe ainsi le devant de la scène avec l'image de l'oiseau effrayé glissant rapidement en l'air qui, dans L'ILLUSION COMIQUE, personnifie l'Amour s'élançant vers le ciel à la recherche de Clindor:

"L'amour pour le trouver me fournira des ailes,"

(L'ILLUSION COMIQUE, I, 2, 118)

déclare Pridamant-père au grand magicien.

Le monde vu par Corneille devient ainsi celui qui se meut comme des flots, des séries d'éclairs et des vols, le monde surchargé de métaphores "muables" et "superflues". Le mouvement et le débordement, la gageure réussie par l'architecture baroque², jouent ainsi un

¹Ibid., p.214

²J. Rousset, op. cit., p.134

grand rôle dans les vers cornéliens, suscitant une fascination extrême avec une énergie dynamique et instable, la force qui nourrit l'art du XVII^e siècle.

Cette force métaphorique établit de cette manière de hauts remparts autour de l'univers cornélien pour le séparer du monde de la sobriété classique, afin de réserver ainsi un espace fantastique où dansent joyeusement les petites fées capricieuses du baroque, où le dieu enflammé allume partout des étincelles éclatantes, tandis que les déesses de l'eau jouent avec des rochers aux formes irrégulières, le monde étrange où tout est exalté avec délice même les spectacles pénibles du malheur extrême.

III.1.3 les métaphores de la souffrance excessive

a) le tyran, le captif et le martyr

Voilà une cascade de métaphores de la douleur extrême qui circonscrit le royaume souffrant décrit dans les vers cornéliens. Les images évoquées sont en fait des images dramatiques, relevant plus du sentiment pénible que de la raison. Ainsi même l'amour devient-il un tyran funeste qui exerce un pouvoir dominant sur le cœur des êtres cornéliens:

"L'amour est un tyran qui n'épargne personne."

(LE CID, I, 2, 81)

Ce cruel despote d'amour établit aussi un grand empire

pour emprisonner les victimes amoureuses, révélant de cette manière l'image pathétique de la bataille dans laquelle le vaincu frémit aux pieds du vainqueur:

"Mais hélas! je vous sers, je vis sous votre empire."
(LA SUIVANTE, I, 5, 213)

"Madame, un pauvre amant, captif de cette belle,
Implore le pouvoir que vous avez sur elle."
(LA GALERIE DU PALAIS, V, 8, 1753-1754)

Les métaphores du tyran et de son captif favorisent ainsi le goût de l'expression violente, de l'exaltation de la souffrance même dans les affaires d'amour, tel le cas d'Alidor dans LA PLACE ROYALE, accablé par un joug tyrannique de la passion:

"Mon coeur, las de porter un joug si tyrannique,
Ne sera plus qu'une heure esclave d'Angélique."
(LA PLACE ROYALE, IV, 1, 893-894)

Toujours le captif aspire à la liberté, cherchant sans cesse à s'échapper de cet empire fatal du tyran, de cette "douce prison" qui enferme son coeur. Mais cette sortie hors de l'empire des métaphores baroques se trouve au coeur du jardin baroque des supplices:

"Je crains un pire mal après ma guérison
Et d'aller au supplice en rompant ma prison."
(LA PLACE ROYALE, IV, 1, 919-920)

Ainsi, les amoureux, désespérément tendus vers le "sans-issue", sont-ils de tout temps écrasés par le fardeau

de l'emprisonnement, réclamant presque en vain la libération de leur esprit. Les images évoquées par ces métaphores moroses expriment donc le malheur extrême des prisonniers de l'amour ou des victimes fatales attachées aux chaînes de l'amitié comme celles d'Auguste qui exercent un pouvoir despotique sur Cinna:

"Je te fis prisonnier pour te combler de biens:
Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens."

(CINNA, V, 1, 1447-1448)

Cinna, chef de la conjuration, se trouve écarté, tombant péniblement dans les noires rêveries que provoquent ces chaînes de l'esclavage, les chaînes qui attachent aussi Rodrigue à Chimène comme l'annonce l'Infante du Cid:

"Elle aime Rodrigue et le tient de ma main,
Et par moi don Rodrigue a vaincu son dédain;
Ainsi de ces amants ayant formé les chaînes,
Je dois prendre intérêt à voir finir leurs peines."

(LE CID, I, 2, 67-70)

Donc l'échappée devient toujours impossible lorsque le tyran règne sur le coeur avec une puissance insurmontable et des "chaînes" indestructibles telles celles dont se plaint Camille dans HORACE:

".....ce tyran.....
Il entre avec douceur, mais il règne par force;
Et quand l'âme une fois a goûté son amorce,
Vouloir ne plus aimer, c'est ce qu'elle ne peut,
Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut."

(HORACE, III, 4, 923-926)

Ces êtres cornéliens, frémissants, savourent de cette

manière l'appât sucré que le tyran offre à ses esclaves. La fuite de l'empire despotique se réalisera donc avec peine si la sortie n'est pas provoquée de l'extérieur tel le cas d'Alidor, sauvé par le cloître où s'enferme la belle Angélique:

"Les murs qui garderont ces tyrans de paroître
Serviront de remparts à notre liberté."

(LA PLACE ROYALE, V, 8, 1520-1521)

Mais Jason considère la mort de sa femme Médée comme la clé de la prison de l'hyménée, révélant ainsi le bouillon coléreux d'une âme enchaînée:

"Ne perdons point de temps, courons chez la sorcière,
Délivrer par sa mort mon âme prisonnière."

(MEDEE, V, 5, 1509-1510)

Ainsi partout la peine d'amour manifeste-elle une nervosité, un désordre intérieur, un trouble douloureux comparable à celui d'un martyr:

"Un si cruel tourment me gêne et me déchire,
Que je ne puis plus vivre avec un tel martyr."

(MELITE, III, 3, 919-920)

Torturé et prostré, l'être cornélien s'efforce donc de s'évader de cet endroit fatal où périt sa liberté comme Clarimond de LA SUIVANTE:

"Je devais être las d'un si cruel martyr,
Briser les fers honteux où me tient son empire."

(LA SUIVANTE, III, 4, 769-770)

Mais la souffrance extrême est toujours exaltée surtout

lorsque la métaphore évoque l'image du martyr brûlé par le feu de la passion tel que dans LA SUIVANTE:

"Aimez toujours Florame, et quoi qu'il ait pu dire,
Croissez de jour en jour vos feux et son martyre."

(LA SUIVANTE, IV, 7, 1285-1286)

Les métaphores de la souffrance excessive nous permettent ainsi de découvrir l'existence d'un désir qui se cache derrière les symboles explicites du malheur - celui de la confession d'angoisse du baroque: prison, chaînes, horreur des tourments et cruels supplices satisfont de cette manière aux plaisirs de la terreur, se faisant ainsi l'écho d'un état de tension intérieure provoqué par les souvenirs douloureux, qui marque l'aube de l'âge baroque.

b) le poison, la maladie et la plaie

Toutefois ce climat affligeant ne s'arrête pas à la plainte meurtrie des personnages cornéliens. Afin de dramatiser une plus profonde détresse, le poète recourt à d'autres figures métaphoriques plus morbides et plus fortes en sensation. Ainsi l'amour n'est plus symbolisé par un tyran martyrisant ses captifs, mais par un poison fatal versé en gouttes venimeuses, noyant tout l'esprit dans ce liquide d'aveuglement:

"Et l'amour pour les uns est un si doux poison,
Qu'on ne peut pas toujours écouter la raison."

(OEDIPE, IV, 1, 1255-1256)

cette saveur de vipère envoûte malicieusement les victimes, plongeant celles-ci dans une si profonde ivresse qu'elles ignorent le déchirement de leur corps malade et refusant même de quitter cet état funeste d'ébriété, telle l'Infante du Cid:

"Ah! qu'avec peu d'effet on entend la raison
 Quand le coeur est atteint d'un si charmant poison!
 Et lorsque le malade aime sa maladie,
 Qu'il a peine à souffrir que l'on y remédie!"

(LE CID, II, 5, 523-526)

Eraste dans MELITE subit aussi cette même fatalité lorsqu'il cherche à se torturer:

"Et par un si doux charme aveugle ma raison
 Que je cherche mom mal et fuis ma guérison."

(MELITE, I, 1, 11-12)

La funeste maladie incurable décime l'univers cornélien évoquant de cette manière un spectacle lugubre où les personnages sont mortellement blessés par un "objet aimé", ainsi le cas de Jason dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, percé des charmants regards de la reine Hysipyle:

"Et dans l'affreux supplice où me tient votre vue,
 Chaque coup d'oeil me perce, et chaque instant me
 [tue."

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, III, 3, 1228-1229)

La belle Célidée est ulcérée par la vue de son amant Ly-sandre:

"Hélas! ses yeux me font une nouvelle plaie."

(LA GALERIE DU PALAIS, II, 7, 578)

Ces êtres cornéliens ne cesseront donc de nous étonner par l'exaltation de leur doléance et de leur souffrance intérieure, "extériorisée" par les métaphores des blessures pénibles qui meurtrissent les esprits. Voici la plaie de Daphnis, l'interprète d'une passion violente qui se reflète dans les yeux de la jeune fille:

"Mon coeur par mes yeux vous fait trop voir sa plaie."
(LA SUIVANTE, III, 9, 918)

Souffrir, languir, mourir, voilà la peine atroce des plaies d'amour, la peine qui pousse aussi Phylis à implorer son amie Angélique en faveur d'un frère gravement "blessé":

"De mon frère par là soulage un peu les plaies,
Accorde un faux remède à des douleurs si vraies,
Feins, déguise avec lui, trompe-le par pitié."
(LA PLACE ROYALE, I, 1, 97-99)

Si l'amour d'Angélique peut soigner la blessure de ce jeune homme, les yeux de Caliste dans CLITANDRE, peuvent aussi devenir un contre-poison pour Rosidor, son amant:

"Mais je sais le remède aux blessures du coeur
Les tiennes, attendant le jour que tu souhaites,
Auront pour médecins mes yeux qui les ont faites."
(CLITANDRE, V, 3, 1444-1446)

Les métaphores des blessures et des remèdes mettent ainsi sous nos yeux l'image "extravagante" des amoureux insatisfaits, les êtres qui déclarent d'un ton plaintif leur souffrance outrée pour plonger les spectateurs dans l'univers maladif du baroque, univers ténébreux où tombent

des avalanches de poison, d'épées et de sang.

c) le sang

Et voilà une série de métaphores "ensanglantées" qui empourprent les vers cornéliens, provoquant inlassablement une redoutable violence de scènes d'horreur tel le duel entre Don Rodrigue et Don Sanche, dont Chimène est le prix:

"De tous les deux côtés on me donne un mari
Encore tout teint du sang que j'ai le plus chéri."

(LE CID, V, 4, 1659-1660)

Terrifiée par le sang, Chimène refuse donc d'épouser Rodrigue maculé du sang de Don Gomez, son père:

"De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire
Et me livrer moi-même au reproche éternel
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel?"

(LE CID, V, 7, 1810-1812)

Le sang s'écoule ainsi partout, reflétant une terreur excessive et un grand déchirement sentimental, diaprant de cette manière l'univers cornélien de convoitise "écarlate", un des aspects de la sensibilité du baroque. Voici Cléopâtre, la reine farouche qui révèle ce goût morbide, cette avidité de violence, d'horreur et de sang, plongeant les spectateurs dans un "cauchemar rouge" créé par sa main meurtrière:

"De cette même main qui vous a tout sauvé
Dans son sang odieux je l'aurais bien lavé."

(RODOGUNE, II, 3, 637-638)

La main sanglante d'Oedipe provoque aussi chez la reine Jocaste des frissons de terreur avec le souvenir horrible voilé des buées rutilantes s'échappant du sang de Laïus, roi de Thèbes:

"Je vous verrai toujours sa couronne à la tête,
De sa place en mon lit faire votre conquête,
Je me verrai toujours vous placer en son rang,
Et baiser votre main fumante de son sang."

(OEDIPE, IV, 5, 1529-1532)

Ainsi Sabine dans HORACE repousse-t-elle la gloire teinte du sang des êtres aimés:

"Quoi? me réservez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuse gloire,
Je verrai les lauriers d'un frère ou d'un mari
Fumer encore d'un sang que j'aurai tant chéri?"

(HORACE, II, 6, 647-650)

Les métaphores du sang tapissent de cette manière le monde douloureux cornélien d'images moroses de luttes sangui- naires, caractérisant le baroque, telle celle entre les Horaces et les Curiaces qui arrose le champ guerrier du sang "patriotique":

"Dis, Valère, dis-nous, si tu veux qu'il périsse,
Où tu penses choisir un lieu pour son supplice?
.....
Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encore du sang des Curiaces?"

(HORACE, V, 3, 1687-1688, 1691-1692)

Mais le sang "épanché", qui, dans la pièce d'HORACE nour- rit la gloire éclatante du jeune Horace, bout au contraire dans LE CID sous l'effet d'une chaleur insupportable pro- voquée par la colère et l'humiliation, et pousse ainsi

à incriminer l'audacieux Rodrigue, le meurtrier de Don Gomez:

"Le sang qui tout sorti fume encore de courroux
De se voir répandre pour d'autres que pour vous (Roi)."

(LE CID, II, 8, 663-664)

La rage funeste, une fois allumée, réclame donc d'assouvir sa soif atroce avec le sang de l'ennemi, comme le dit Antiochus:

"Je percerai ce coeur qui vous ose trahir,
Heureux si par ma mort, je puis vous satisfaire,
Et noyer dans mon sang toute votre colère."

(RODOGUNE, IV, 3, 1342-1344)

Ainsi la grande magicienne Médée noie-t-elle sa flamme pour Jason dans le sang de leurs enfants, provoquant de cette manière un spectacle macabre de cruauté sans pareille:

"Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes
Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes."

(MEDEE, V, 6, 1541-1542)

Le monde blessé, l'univers effondré des métaphores funèbres, s'amuse au concert baroque des vibrations nerveuses de l'esprit. Ce monde des martyrs, des tyrans et des meurtriers suscite ainsi une fièvre d'horreur par cette harmonie métaphorique des plaintes, des rugissements crispants d'angoisse et de fureur, la musique fascinante de l'art nouveau que chantent vigoureusement les vers élégiaques cornéliens.

Telle est la figure énigmatique du baroque qui

nous conduit à travers un labyrinthe d'images comme dans "une promenade autour de l'objet,"¹ mais nous éprouvons la surprise et le plaisir de voir surgir dans un seul mot un plein théâtre d'intensité, de mouvement et de souffrance excessive. Plus qu'un "masque rhétorique", les métaphores cornéliennes représentent donc la primauté des éléments décoratifs de l'art nouveau, le baroque dont la profession de foi proclame la lutte contre la "norme" et "l'universel" du classicisme.

III.2 les hyperboles

Ainsi tandis que le classique va du réel, qui est unique, au vrai, qui est universel,² le baroque glisse-t-il au contraire de "l'omniscient" au "particulier", du "général" à "l'exceptionnel", cultivant sans cesse la singularité et l'isolement par une fantasmagorie de décors aux formes éclatantes, une énorme façade autonome qui souligne la tendance au pittoresque "excentrique", aux jeux hyperboliques de l'imagination. De là l'importance de toutes les formes de magnificence dans l'art de construire aussi bien que dans l'art d'écrire. Voilà, telles les exubérances du style cornélien, qui trouvent leur source vitaliste dans les exagérations d'une figure décorative par excellence, dans cette façade gigantesque sur un es-

¹ C.-G. Dubois, op. cit., p.32

² P. Van Tieghem, op. cit., p.45

pace utile infime,¹ l'hyperbole.

III.2.1 l'évocation mythologique

Par opposition à l'éthique de la sobriété classique, l'hyperbole cornélienne crée un monde de la fantaisie, issue d'une belle fumée qui tournoie autour des personnages afin de les plonger dans un rêve fantastique de l'imagination sans contrainte, le rêve qui va au-delà de la vérité à l'aide des êtres légendaires de la mythologie classique! Ainsi, dans LE MENTEUR, Paris se transforme-t-il en une île enchantée au son de la lyre d'Amphion, le grand musicien, fils de Zeus... Tandis que les ondes musicales flottent doucement en l'air, les buissons, reverdissant, se changent donc en guirlandes et en corbeilles, comme les pierres, envoûtées par les sons magiques, venaient se placer d'elles-mêmes pour former les murs de Thèbes:

"Paris semble à mes yeux un pays de romans
 J'y croyais ce matin voir une île enchantée:
 Je la laissai déserte, et la trouve habitée.
 Quelque Amphion nouveau, sans l'aide des maçons,
 En superbes palais a changé ses buissons."

(LE MENTEUR, II, 3, 552-556)

Cette splendeur hyperbolisée de Paris se joint à la beauté sans égale de ses habitants, suscitant ainsi la jalousie de ceux de l'Olympe:

¹J. Rousset, op. cit., p.203

"Le jour qu'elle naquit, Vénus, bien qu'immortelle,
Pensa mourir de honte en la voyant si belle,
Les Grâces, à l'envi, descendirent des cieux,
Pour se donner l'honneur d'accompagner ses yeux,
Et l'Amour, qui ne peut entrer dans son courage,
Voulut obstinément loger sur son visage,"

(MELITE, I, 1, 73- 78)

chante ainsi Eraste évoquant la beauté de Mélite. Cette magnificence des images cornéliennes tourne ainsi à l'outrance anticipant les Parnassiens et déployant de cette manière une exubérance emphatique dont la "force" dépasse même les dieux "nocturnes" de l'enfer avec les "feux d'artifice" éclatants de l'hyperbole cornélienne, le dynamisme qui renforce Eraste d'une bravoure excessive pendant son "délirant voyage" à l'empire de Proserpine:

"Je porte le courage et les forces d'Alcide.
Je vais tout renverser dans ces royaumes noirs,
Et saccager moi seul ses ténébreux manoirs.

.....

J'irai du fond d'enfer dégager les Titans,
Et si Pluton s'oppose à ce que je prétends,
Passant dessus le ventre à sa troupe mutine,
J'irai d'entre ses bras enlever Proserpine."

(MELITE, IV, 9, 1396-1398, 1401-1404)

Le désir d'Eraste, satisfaisant l'amour de l'excès de l'art nouveau, découvre ainsi les nouveaux domaines de la réalité supra-terrestre invisible aux yeux des classiques, la réalité qui n'existe qu'au royaume de l'illusion où une puissance inabordable pousse les personnages à s'élever au dessus du "vulgaire", à devenir le vainqueur des "surnaturels", comme Eraste dans MELITE:

"Le bouillon Phlégéthon, parmi ses flots pierreux,

Pour les favoriser ne roule pas de feux,
 Tisiphone tremblante, Alecton et Mégère,
 Ont de leurs flambeaux noirs étouffé la lumière:
 Les Parques même en hâte emportent leurs fuseaux
 Et dans ce grand désordre oubliant leurs ciseaux,
 Charon, les bras croisés, dans sa barque s'étonne
 De ce qu'après Eraste il n'a passé personne."

(MELITE, V, 2, 1465-1472)

La fantaisie et l'exubérance baroque éclatent donc avec les images hyperbolisées de l'intrépidité, avec cette "musique" de frénésie mythique que chante aussi Pymante dans CLITANDRE, manifestant en même temps une brutalité agressive par les ordres dictés aux "cruelles soeurs" de l'enfer, les Furies:

"Sortez de vos cachots, infernales Furies;
 Apportez à m'aider toutes vos barbaries;
 Qu'avec vous tout l'enfer m'aide en ce noir dessein,
 Qu'un sanglant désespoir me verse dans le sein.
 J'avais de point en point l'entreprise tramée,
 Comme dans mon esprit vous me l'aviez formée;
 Mais contre Rosidor tout le pouvoir humain
 N'a que de la faiblesse: il y faut votre main."

(CLITANDRE, II, 1, 353-360)

Le besoin de démesure trouve donc son expression favorite dans ce superlatif d'énergie, dans ce climat du merveilleux mythologique, dans la force superflue de hardiesse qui trouve un parallèle dans les façades ostentatoires de l'art baroque. Ainsi le dessein d'éblouir et la volonté de paraître fastueux conduisent-ils toujours à la recherche de l'intensité par l'emploi des hyperboles qui évoquent les images effrénées, dramatisant de cette manière le pittoresque et l'exhibitionnisme sur le fond propice du fantastique "profane".

III.2.2 l'évocation de la Nature

Quelquefois c'est la Nature toute puissante qui s'agite et tremble, tressaillit d'effroi pour hyperboliser la puissance inébranlable des êtres cornéliens, tel le tonnerre impétueux qui se prosterne aux pieds du prince Floridan, "le Cid" de CLITANDRE:

"Le tonnerre a sous moi foudroyé mon cheval
Et consumant sur lui toute sa violence,
Il m'a porté respect parmi son insolence."

(CLITANDRE, IV, 3, 1104-1106)

Aussi la terre et l'onde frémissent-elles en face de la grandeur d'Auguste dans CINNA, bâtissant de cette manière une façade énorme qui voile la lassitude d'un grand empereur:

"Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône et donner ses Etats,
De ses proscriptions rougir la terre et l'onde,
Et changer à son gré l'ordre de tout le monde."

(CINNA, III, 4, 939-942)

L'hyperbole trouve donc sa source dans la vitalité de la nature qui doit même s'incliner devant les menaces atroces de la "créature" cornélienne, révélant ainsi les exagérations du tempérament du poète comparable à celui d'un architecte baroque hypertrophiant la grandeur en colossal décoratif. Voici les menaces de Pymante qui épouvante la Nature entière, déployant ainsi la fureur outrée du jeune audacieux:

"Mes menaces déjà font trembler tout le monde:

Le vent fuit d'épouvante, et le tonnerre en gronde,
L'oeil du ciel s'en retire, et par un voile noir,
N'y pouvant résister, se défend d'en rien voir."

(CLITANDRE, IV, 1, 1085-1088)

La colère redoutable se trouve en fait à son apogée lorsque la "tempête" éclate, mettant en jeu une nature vivifiante qui épouse vigoureusement la fougue rageuse de Pymante:

"Cent nuages épais se distillant en larmes,
A force de pitié, veulent m'ôter les armes;
La nature étonnée embrasse mon courroux,
Et veut m'offrir Doris, ou devancer mes coups.
Tout est de mon parti: le ciel même n'envoie
Tant d'éclairs redoublés qu'afin que je la voie."

(CLITANDRE, IV, 1, 1089-1094)

L'image évoquée présente donc un extraordinaire pouvoir, une force hyperbolisée par cette collaboration entre la nature et les êtres cornéliens, plaisant ainsi aux âmes excessives et les exprimant à merveille. Et voilà le ciel qui embrasse le courroux de Camille dans un assaut contre Rome, attisant son ardente flamme de colère par un déluge de feux:

"Que le courroux du ciel, allumé par mes vœux,
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!"

(HORACE, IV, 5, 1313-1314)

L'évocation de la "complicité" de la Nature toute puissante provoque donc un spectacle violent propre à faire frémir même lorsque cette Nature nous délaisse dans le moment où nous exaltons le désespoir extrême tel le cas du malheureux Pymante dans CLITANDRE:

"La terre n'entend point la douleur qui me presse,
Le ciel me persécute, et l'enfer me délaisse."

(CLITANDRE, V, 1, 373-374)

Animée d'un si constant appétit pour l'exubérance, l'image cornélienne devient ainsi énergique et impressionnante par l'excès de force venue de l'hyperbole "mythique" et "naturelle", la figure décorative qui reflète un univers poétique dominé par le goût baroque de l'emphase et de l'apparat, l'univers où "l'hyperbolisation" accumule les "dieux" et "les quatre éléments de la terre" afin de célébrer les grands ensembles décoratifs et les surcharges d'ornements de l'art nouveau.

III.3 les métonymies¹

Voilà une tendance au pittoresque qui remplace la sobriété propre au classique si bien que la ressemblance du décor va compter plus que la "proportion géométrique"² de la raison. En fait, pour dépeindre la beauté complexe et remarquable, le poète préfère mettre en oeuvre la figure qui provoque les effets de surprise, surtout celle qui plonge les spectateurs dans un jeu clair-obscur caractéristique du baroque. Donc à la présence

¹ Métonymie, procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire. (Ex. la ville, pour les habitants de la ville.)

² G. Gattavi, op. cit., p.24

structurelle du cercle parfait et serein de la Renaissance,¹ le poète substitue souvent une ellipse stylistique de l'ordre de la métonymie pour changer en nuées les matières les plus lourdes en éclairant un aspect et occultant un autre. Lorsque Corneille-poète intègre de cette façon les images mystérieuses "d'une-partie-pour-le-tout", il touche ainsi au coeur de la bizarrerie du baroque, l'art, non de l'imitation de la nature, mais d'une réalisation d'un dessein, l'art dont le "brillant" est rehaussé, même forcé, par l'ellipse artistique de la décoration. Et voici un "visage", représentation du corps invisible de Mélite, la beauté éphémère que dénonce Tircis dans la première scène de la comédie cornélienne:

"Alors ne pense pas que j'épouse un visage.
Je règle mes désirs suivant mon intérêt."

(MELITE, I, 1, 110-111)

Dans cet univers de "substitution", la métonymie joue le rôle d'une pierre précieuse qui renvoie la lumière en mille reflets correspondant aux efforts de l'art nouveau de faire exprimer le plus possible d'idées sous le plus petit volume, de chercher le maximum d'effets avec le minimum de moyens, ce qui est une indigence déguisée en prodigalité.² Ainsi n'est-on plus amoureux d'une jeune fille resplendissante mais d'un oeil magnanime tel

¹Jean-Marie Benoist, op. cit., p.27

²G. Reynold, Le XVII siècle: le Baroque et le classique (Montréal, 1944), p.138

Florame dans LA SUIVANTE:

"Je veux bien vous nommer le bel oeil qui me dompte
Et ma témérité ne me fait point de honte."

(LA SUIVANTE, II, 4, 429-430)

Polyeucte, lui aussi, tremble devant un "bel oeil" qui blesse son coeur, déclarant être sous la crainte de ce maître plus redoutable que la mort:

"Sur mes pareils, Néarque, un bel oeil est bien fort:
Tel craint de le fâcher qui ne craint pas la mort."

(POLYEUCTE, I, 1, 87-88)

Un bel oeil représente donc une puissance magique de "remplacement", tout en faisant pressentir une morale baroque de l'ambiguïté, fruit de l'ellipse stylistique et du refus de nommer directement les "objets". Et voilà un bel oeil tout puissant qui transforme Matamore, "le foudre de guerre", en un gentilhomme doux et tendre, rayonnant de splendeur:

"Et, pensant au bel oeil qui tient ma liberté,
Je ne suis plus qu'amour, que grâce, que beauté."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, 1, 251-252)

Jouant sur le miroitement et les scintillements des images, les personnages n'utilisent donc qu'un reflet pour nous conduire avec une surprenante fascination à la figure elliptique qui ouvre le monde mystérieux de l'art nouveau, l'univers artistique instable dont "les cercles s'étirent en ellipse, les droites s'incurvent,"¹ s'opposant de cette

¹C.-G. Dubois, op. cit., p.70

façon à la fixation statique de l'art linéaire des classiques. Ainsi la séparation des amants dans MELITE est-elle la manoeuvre d'une main rusée, avatar du jaloux Eraste:

"Vengez donc vos malheurs; jugez ce que mérite
La main qui sépare Tircis d'avec Mélite
Et de qui l'imposture avec de faux écrits
A dérobé Philandre aux vœux de sa Cloris."

(MELITE, V, 5, 1719-1722)

Aussi, dans LE CID, une main orgueilleuse plonge-t-elle Chimène dans une profonde lamentation, révélant, par cet ellipse rhétorique, la douleur de l'héroïne, qui refuse de nommer son amant, le meurtrier de son père:

"Dans un malheur si grand tu parles de repos!
Par où sera jamais ma douleur apaisée,
Si je ne puis haïr la main qui l'a causée?"

(LE CID, III, 3, 804-806)

La métonymie telle la main permet ainsi le détour, faisant désigner des "choses" qui se superposent comme les éléments de perspective dans l'architecture baroque, évoquant de cette manière une figure seconde plus gigantesque, qui n'est pas donnée autrement qu'en la première. Voilà la main-perspective épouvantant l'empereur Auguste par un "gonflement" fatal - l'ambition traîtresse de Cinna, son cher confident:

"Régner et caresser une main si traîtresse,
Au lieu de sa vertu, c'est montrer sa faiblesse."

(CINNA, IV, 3, 1241-1242)

La main, l'ellipse expressive d'une figure "colossale" de la haine chez Cléopâtre, met aussi un poignard sur la gorge de Rodogune comme s'en plaint douloureusement la princesse:

"Mais aujourd'hui qu'on voit cette main parricide,
Des restes de ta vie insolemment avide,
Vouloir encore percer ce sein infortuné,
Pour y chercher le coeur que tu m'avais donné."

(RODOGUNE, III, 3, 875-878)

L'image atroce dépeinte par cette ellipse rhétorique devient en fait plus saisissable lorsque la main obscure empoigne les personnages dans un jeu d'ombre et lumière, dans une énigme qui les plonge dans une grande perplexité, tel le prince Antiochus, baigné dans ce brouillard illusoire de l'art nouveau:

" Une main qui nous fut bien chère
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain.
Régnez, et surtout, mon cher frère,
Gardez-vous de la même main."

(RODOGUNE, V, 4, 1643-1646)

Ainsi Florame dans LA SUIVANTE tombe-t-il dans la "belle fumée" de l'ellipse cornélien, maudissant sans cesse, non la main, mais un bras mystérieux qui arrache sa maîtresse à l'hyménée:

" Grands Dieux, qui m'enviez cette juste allégeance
Qu'un amant supplanté tire de la vengeance
Et me cachez le bras dont je reçois les coups,
Est-ce votre dessein que je m'en prenne à vous?"

(LA SUIVANTE, V, 2, 1437-1440)

La métonymie, soit la main soit le bras, déploie ainsi

une image expressive, dont les spectateurs pourront saisir le pouvoir fantastique concentré dans son clair-obscur. Avec moins de clarté, elle révèle quand-même une grande puissance d'attraction, le propre charme de l'ellipse stylistique et de son dynamisme surprenant. Voici un bras virtuose qu'honore Don Manrique, le grand seigneur de Castille, chantant ainsi la manoeuvre d'une "elliptique" en action:

"Nous n'avons pu souffrir qu'un bras qui tant de fois
A fait trembler le More et triompher nos rois,
Reçût de sa naissance une tâche éternelle."

(DON SANCHE D'ARAGON, V, 5, 1623-1625)

Un bras énergique embrasse ainsi le personnage d'Emilie de CINNA lorsqu'il la venge contre le tyran Auguste:

"Dans mon peu de mérite elle me négligeait,
Et ne put négliger le bras qui la vengeait."

(CINNA, V, 2, 1635-1636)

Le bras mystérieux, tout en laissant dans l'ombre l'individu à qui il appartient, devient donc un instrument d'action chevaleresque tel celui de Don Gomez attaqué par Rodrigue:

"J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur."

(LE CID, II, 2, 415)

La figure en désaccord avec l'ordre naturel, se montrant de cette manière en état d'ellipse, crée indiscutablement une nervosité d'esprit chez le spectateur frappé par cette "partie d'un tout", contraire à la parfaite identité du

classicisme.

Voilà la reine Laodice demandant cent mille bras protecteurs au prince Nicomède dans la tragédie intitulée de ce même nom:

"Retournez à l'armée, et pour me protéger
Montrez cent mille bras tout prêts à me venger."

(NICOMEDE, I, 1, 85-86)

De même le roi Aoete dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR cherche à utiliser le pouvoir ensorcelant de sa fille Médée pour retenir les Argonautes dont les bras vainqueurs pourront soutenir son royaume:

" N'y peux-tu rien, Médée, et n'as-tu point de charmes
Qui fixent en ces lieux le bonheur de leurs armes?
N'est-il herbes, parfums, ni chants mystérieux,
Qui puissent nous unir ces bras victorieux?"

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, I, 2, 353-356)

Ces figures où l'on prend la partie pour le tout reflètent ainsi le même univers poétique du baroque, avec les jeux énigmatiques de l'ellipse, formant de cette manière des détours rhétoriques comme les spirales d'illusion et de perspective dans l'architecture florissante de l'époque. Voilà le bel oeil, la main et le bras dansant aux ondes musicales d'une morale particulière pour établir un monde de l'ombre et de l'ambiguïté selon l'art nouveau. Les dispersions des "membres" figurés s'harmonisent avec la mélodie symphonique dont le chef d'orchestre n'est autre que Pierre Corneille, le poète décorateur qui aime provo-

quer la surprise.

III.4 la personnification

Ainsi le théâtre cornélien se transforme en un lieu privilégié des jeux de vagues et de lumière, de reflets et de formes elliptiques, en fait, de tous les éléments de la stylistique apte à provoquer une grande stupeur. Tout se passe donc comme si la petite fée du baroque s'envolait joyeusement, avec une baguette magique, étoilant le monde poétique cornélien des scintillements d'extase, maniant toujours avec adresse l'univers impressionnant de l'illusion. Voici le monde de plus en plus éloigné du bon sens classique, l'univers où tout est mystérieusement ravissant et du dernier merveilleux grâce à un déguisement rhétorique du langage, grâce à cette fée splendide qui déploie un pouvoir évocateur des images en offrant à toutes les figures une vivacité incomparable. Lorsqu'elle agite sa baguette semant ainsi les étincelles éblouissantes de l'animation, un royaume exubérant surgit doucement pimentant le monde poétique cornélien d'une énergie fantastique. Et voilà l'univers fascinant des êtres "saturniens", ensoleillés par la figure rayonnante qu'offre le baroque comme instrument essentiel de l'expression,¹ la personnification.

¹Roger Cretin, op. cit., p.380

III.4.1 la personnification des sentiments

Ainsi même les sentiments endormis au fond le plus secret du coeur sont-ils éveillés par le pouvoir féerique de cette figure de style pour tonifier les images, les rendant plus emphatiques avec la résurrection de l'instinct émotif et passionnel, l'instinct "humain" qui se lève, vivifié, plongeant l'univers cornélien dans une sphère dynamique de sensation. L'amour personnifié joue au tyran et même au complice de Lysandre dans leur effort comme pour charmer la belle Céliidée par une puissance vitale, l'énergie qui fait de cette image une connivence fantastique entre deux êtres affectifs du monde romanesque du baroque:

" Amour, cruel auteur de ma longue misère,
 Ou permets à la fin d'agir à ma colère,
 Ou sans m'embrasser d'inutiles transports,
 Auprès de ce bel oeil fais tes derniers efforts.
 Viens, accompagne-moi chez ma belle inhumaine,
 Et comme de mon coeur triomphe de sa haine...

 Exerce ta puissance à fléchir la farouche,
 Montre-toi dans mes yeux, et parle par ma bouche."

(LA GALERIE DU PALAIS, V, 1, 1473-1478,
 1481-1482)

L'Amour devient de cette manière un personnage "fantaisiste", celui qui accompagne partout les êtres cornéliens afin de les aider et les consoler, créant ainsi un climat du merveilleux où l'abstrait se concrétise pour enrichir la scène et intensifier le "mouvementé", la merveille que l'esprit baroque aime à évoquer. Voici Céliidée demandant à la passion, trop avide de se présenter

sur scène, de retenir son ardeur, attendant le temps propice de la déclaration:

"Tout beau, ma passion, c'est déjà trop paraître:
Attends, attends du moins la sienne pour renaître."

(LA GALERIE DU PALAIS, IV, 6, 1381-1382)

Libre cours est ainsi donné à une floraison multiple d'émotions personnifiées, à cette substitution baroque, à la simple description des sentiments amoureux. Et voilà la passion forte et insolente qui affole Emilie de CINNA en faisant déborder l'inquiétude dans le coeur de la jeune fille jusqu'à ce qu'elle doive l'harnacher par une consolation:

" Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte,
Tu vois bien des hasards, ils sont grands, mais n'
[importe,
Cinna n'est pas perdu pour être hasardé."

(CINNA, I, 2, 125-127)

L'intensité et la fantaisie baroque éclatent donc avec la personnification cornélienne, avec les sentiments qui, prenant leur autonomie, révèlent de surprenantes audaces, indignant les personnages, scandant la rupture qui déchire le coeur des protagonistes, tels l'amour et la tendresse d'Emilie dans CINNA:

"Cessez, vaines frayeurs, cessez, lâches tendresses,
De jeter dans mon coeur vos indignes faiblesses.
Et toi qui les produis par tes soins superflus
Amour, sers mon devoir; et ne le combats plus."

(CINNA, I, 1, 45-48)

Alidor dans LA PLACE ROYALE entre aussi en lutte contre

l'Amour personnifié, lui, espérant obtenir le laurier d'or du libre-arbitre:

"Amour, que ton pouvoir tâche en vain de paraître!
Fuis, petit insolent, je veux être le maître:
Il ne sera pas dit qu'un homme tel que moi,
En dépit qu'il en ait, obéisse à ta loi."

(LA PLACE ROYALE, IV, 1, 941-944)

L'image cornélienne trouve donc une intensité extrême comme les "figures émotionnelles" sont toujours saisies dans leur unité vitale et active par un extraordinaire pouvoir d'expression, tel dans l'architecture baroque où l'artiste réussit à capter et à retenir dans "la pierre" la force et le mouvement. Et voici la tendresse ressuscitée, le virtuose qui envahit, acharné, l'esprit de Cléopâtre, et en battant de cette manière la force haineuse de la reine, présente une image pathétique de la mère farouche qui s'efforce de bannir du cœur la nature magnanime:

" Et toi que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sottise vertu,
Tendresse dangereuse autant comme importune?"

(RODOGUNE, V, 1, 1509-1511)

Refusant l'un, le personnage fait appel à l'autre, recherchant la communication avec le sentiment le plus emphatique. Et voilà la fureur personnifiée pour satisfaire le besoin du cœur souffrant de Lysandre, invitant ainsi le spectateur lui-même à la scène violente de la passion:

"Revenez, mes fureurs, pour punir le perfide;
Arrachez-lui mon bien: une telle beauté

N'est pas le juste prix d'une déloyauté."

(LA GALERIE DU PALAIS, IV, 5, 1218-1220)

Aussi Camille demande-t-elle la collaboration de sa rage pour braver insolemment son frère Horace, l'attaquant violemment avec une force incomparable, celle de la souffrance, sa complice:

"Eclatez mes douleurs! à quoi bon vous contraindre?
 Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre?
 Pour ce cruel vainqueur n'ayez point de respect;
 Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect;
 Offensez sa victoire, irritez sa colère,
 Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire!
 Il vient: préparons-nous à montrer constamment
 Et que doit une amante à la mort d'un amant."

(HORACE, IV, 4, 1243-1250)

La collusion entre les êtres cornéliens et les sentiments personnifiés se produit donc partout, assiégeant, accablant, déchirant leurs victimes avec une virulence et un bouleversement irréductibles, l'énergie qui illustre l'image intense de l'aspiration morbide du baroque. Ainsi la colère vivifiée, s'élançant vers une exécution "morbide", déploie-t-elle une brutalité arrogante qui saccage l'esprit de certains protagonistes jusqu'à ce qu'ils soient enfin obligés de la chasser sur-le-champ:

"Frénétiques transports, avec quelle insolence
 Portez-vous mon esprit à tant de violence?
 Allez, vous avez trop d'empire sur moi."

(LA GALERIE DU PALAIS, IV, 5, 1201-1203)

Mais la fureur incapable d'un anéantissement mortel importunera aussi l'être cornélien par le vain enthousiasme

de sa chaleur, la flamme qui rougeoie sans ardeur telle celle de Jason:

"Mais quoi! je vous écoute, impuissantes chaleurs!
Allez, n'ajoutez plus de comble à mes malheurs."

(MEDEE, V, 7, 1615-1616)

Le mauvais confident est ainsi expulsé de l'esprit du personnage, impliquant de cette manière le besoin de sensations fortes et violentes pour se sentir vivre intensément. Ainsi la soif de vengeance irrite-elle encore une fois Lyse de L'ILLUSION COMIQUE par l'affaiblissement de sa vigueur, contraire à l'amplification de la sensibilité baroque:

"Digne soif de vengeance, à quoi m'exposez-vous,
De laisser affaiblir un si juste courroux?"

(L'ILLUSION COMIQUE, III, 6, 851-852)

La vengeance joue donc le rôle de mauvais inspirateur, celui qui fait un va-et-vient incessant pour donner aux êtres cornéliens des conseils inefficaces tels ceux donnés à Lysandre:

"Indiscrete vengeance, imprudentes chaleurs,
Dont l'impuissance ajoute un comble à mes malheurs,
Ne me conseillez plus la mort de ce faussaire,
J'aime encore Célidée, et n'ose lui déplaire,
Priver de la clarté ce qu'elle aime le mieux,
Ce n'est pas le moyen d'agrèer à ses yeux."

(LA GALERIE DU PALAIS, V, 1, 1463-1468)

La figure redoutable de la vengeance est contrainte ainsi à errer dans l'esprit des protagonistes, tantôt repoussée, tantôt méprisée, attaquée quelquefois par les autres "va-

gabonds" plus pathétiques comme le remords qu'un Alidor vengeur s'efforce aussi à fouetter:

" Vaine compassion des douleurs d'Angélique,
 Qui penses triompher d'un coeur mélancolique,
 Téméraire avorton d'un impuissant remords,
 Va, va porter ailleurs tes débiles efforts."

(LA PLACE ROYALE, IV, 5, 1025-1028)

Ainsi partout se déploie une exubérance particulière qui fait surgir sur la scène une affluence d'êtres pleins de force et d'énergie fantastiques. On trouverait partout une complaisance à la figure stylistique qui heurte le bon sens du classicisme en offrant aux images une fantaisie, une vivacité surprenantes des sentiments personnifiés, dramatisant de cette manière l'univers cornéliens tel une muse baroque accumule les détails artistiques sans laisser vide aucune surface. Donc, virtuose, la personnification cornélienne est aussi une fée joyeuse obéissant à son plaisir de stupéfier, de joncher le monde poétique de miracles, d'amener les spectateurs au royaume insolite où tout savoure la sève picaresque de la vie pour pimenter la scène. Ainsi lorsque les émotions tumultueuses se réveillent à l'appel du poète, les autres parties du corps se coupent-elles de l'organisme pour prendre, elles aussi, leur autonomie, sollicitant les êtres cornéliens avec une ardeur "féerique".

III.4.2 la personnification des parties du corps

Voilà les beaux yeux qui ne représentent plus le corps imperceptible d'une femme aimée, mais deviennent

un être vivant qu'on voit agir et lutter, un complice ou un adversaire qu'apostrophent les personnages cornéliens, tels ceux de Caliste dans CLITANDRE:

"Ah! mes yeux! si jamais vos fonctions propices
A mon coeur amoureux firent de bon services,
Apprenez aujourd'hui quel est votre devoir:
Le moyen de me plaire est de me décevoir.
Si vous ne m'abusez, si vous n'êtes faussaires,
Vous êtes de mon heur les cruels adversaires."

(CLITANDRE, I, 1, 29-34)

De même Chimène, s'adressant à ses yeux, leur ordonne de pleurer lamentablement pour exprimer la souffrance extrême de son coeur:

"Pleurez, pleurez, mes yeux; et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau."

(LE CID, III, 2, 799-780)

Les yeux deviennent donc un personnage cornélien, celui qui reste auprès des protagonistes, mêlant curieusement son audace et sa discrétion comme un être vivant dont la nature complexe dénote la délicatesse et la subtilité d'un "organisme", d'un humain! Voici les yeux de Célidée méritant une punition pour l'orgueil flatteur de leur charme, l'orgueil qui jette Célidée dans le piège trompeur de son amant:

"Infidèles témoins d'un feu mal allumé,
Soyez-les de ma honte et vous fondant en larmes,
Punissez-vous, mes yeux, d'avoir trop présumé
Du pouvoir de vos charmes."

(LA GALERIE DU PALAIS, III, 10, 983-986)

Ainsi les personnages se délectent-ils en adressant une

injonction à ces "autres-qu'eux-mêmes", les "personnes" auxquelles ils peuvent faire une confiance sans réserve ou parfois une vibrante apologie de leur action tel Tir-cis qui motive galamment la discrétion de sa "bouche", bégayant sous l'effet de son affection pour Mélite:

"La bouche est impuissante où l'amour est extrême:
Quand l'espoir est permis, elle a droit de parler;
Mais vous allez plus loin qu'elle ne peut aller."

(MELITE, V, 4, 1624-1626)

Mais rien n'est plus étonnant que l'image fantastique évoquée par la "suspicion" entre ces "êtres personnifiés", dévoilant de cette manière le déchirement intérieur du protagoniste:

" Ma bouche ignore mes désirs
Et de peur de se voir trahi par imprudence,
Mon coeur n'a point de confiance
Avec mes yeux ni mes soupirs."

(LA PLACE ROYALE, I, 3, 149-152)

La scène voluptueuse où les "personnages" s'engagent dans une chaîne de méfiance, où les yeux deviennent hostiles au coeur, où la bouche est l'adversaire du désir, n'est-ce pas là l'image favorite du baroque, l'art d'impressionner en faisant appel à l'affectivité et à l'imagination? Déguisant la nature, fuyant la banalité, voilà notre petite fée qui se glisse dans l'air offrant encore des étincelles fantaisistes aux "sanglots" de Doris jusqu'à ce qu'ils revivent pour décrire pittoresquement la souffrance de la princesse désespérée:

"Sus donc, sus, mes sanglots! redoublez vos secousses,
Pour un tel désespoir vous les avez trop douces,
Faites pour m'étouffer de plus puissants efforts."

(CLITANDRE, IV, 1, 993-995)

Toujours les personnages demandent aux figures "métamorphosées" de gémir sous le poids tyrannique de leur malheur ouvrant ainsi le théâtre baroque des supplices à l'aide de cette rhétorique de la personnification. Voici Rosidor de CLITANDRE s'indignant contre ses blessures terribles qui ne lui permettent pas de suivre Caliste au royaume du satan:

"Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux,
Par où mon sang emporte et ma vie et mes maux!
Ah! pour l'être trop peu, blessures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes pas mortelles."

(CLITANDRE, I, 9, 263-266)

Aussi le sang, parent des blessures mortelles, entre-t-il dans la scène à l'appel de Pymante, jouant de cette manière au témoin du malheur excessif du jeune chevalier:

"Coule, coule mon sang: en de si grands malheurs,
Tu dois avec raison me tenir lieu de pleurs."

(CLITANDRE, IV, 2, 1039-1040)

L'image évoquée devient plus dramatique et frappante lorsque les figures personnifiées se soulèvent, commençant à vivre pour intensifier le tumulte intérieur des protagonistes. Puissance et fantastique, voilà ce qu'il faut leur reconnaître. Ainsi les yeux et les sanglots, la bouche et le cœur, les blessures et le sang entrent-ils dans une guerre continuelle contre le monde raisonné du

classicisme avec une affectivité qu'ils communiquent aux êtres cornéliens, prouvant de cette manière l'existence d'une figure fastueuse, qui se rattache à une esthétique du dynamisme et de l'illusion, le baroque.

III.4.3 la personnification des ornements

Voilà la figure "illusoire", née de la personnification, prise dans son extrême vitalité d'une manière féérique. En fait, pour donner le pouvoir de créer un éblouissement total aux images expressives, Corneille offre aussi "la puissance métaphysique" aux ornements des protagonistes, les joignant à ce cercle miraculeux des personnages "saturniens". Voici les habits qui se lèvent, étreignent et arrachent, offrant une force énergétique à Chimène dans sa poursuite de l'honneur familial en assombrissant, par leur solennité lugubre, la clarté de l'amour dans ce coeur déchiré:

"Voiles, crêpes, habits, lugubres ornements,
 Pompe que me prescrit sa première victoire,
 Contre ma passion soutenez bien ma gloire;
 Et, lorsque mon amour prendra trop de pouvoir,
 Parlez à mon esprit de mon triste devoir,
 Attaquez sans rien craindre une main triomphante."

(LE CID, IV, 1, 1136-1141)

L'image active provoque ainsi le malheur désespérant de l'héroïne, qui dans son effort pénible pour soutenir sa gloire, cherche la fermeté d'esprit dans son deuil, son dernier confident. Aussi l'aiguille de Doris aide-t-elle sa maîtresse à lutter contre le perfide Pymante, révélant

une violence farouche qui répond à l'aspiration malade du baroque, comme s'en plaint douloureusement notre victime:

" O toi qui, secondant son courage inhumain,
Loin d'orner ses cheveux, déshonores sa main,
Exécrable instrument de sa brutale rage,
Tu devais pour le moins respecter son image."

(CLITANDRE, IV, 2, 1051-1055)

III.4.4 la personnification des armes

La violence se trouve à son apogée lorsque les armes rehaussent, menacent, rompent, gémissent, plongent les personnages cornéliens dans une nervosité convulsive, dans une catastrophe ironique de leur malheur. Ainsi les assassins farouches marchent-ils de pair avec les êtres inexorables, ouvrant pour eux le chemin sanglant vers les noires rêveries de l'art nouveau. Voici le fer et le poison, les compères de Cléopâtre, qui tapisseront le palais de Syrie des corps ensanglantés pour conduire la reine au trône comme le demande Cléopâtre elle-même:

"Poison, me sauras-tu rendre mon diadème?
Le fer m'a bien servie, en feras-tu de même?
Me seras-tu fidèle?"

(RODOGUNE, V, 1, 1507-1509)

La Syrie se trouve ainsi horriblement ébranlée par ces "complices" dont la puissance satanique et l'intensité de la violence ressortent grâce à la personnification, déesse de vitalité et de force inestimable.

III.4.5 la personnification de la ville

Toutefois, cette fée du baroque n'est pas injuste. Plaignant une ville écrasée, elle lui donne aussi le droit de se défendre. Et voilà Rome personnifiée, frémissant devant Cinna, le confident d'Auguste:

" Rends-moi, rends-moi, Cinna, ce que tu m'as ôté;
Et si tu m'as tantôt préféré ta maîtresse,
Ne me préfère pas le tyran qui m'opprime."

(CINNA, III, 2, 848-850)

La ville toute entière devient ainsi une personne vivante dont les spectateurs peuvent saisir l'élan frémissant du cœur torturé, de son âme larmoyant sous les oppressions du tyran. N'est-ce pas là l'image pathétique du bourreau et de la victime, le songe sanglant du baroque? Toujours, c'est donc les sensations fortes qu'évoquent les êtres personnifiés, sapant ainsi l'univers cornélien à coup de détresses et de supplices. Voici Sabine, la pauvre albaine qui prie Rome, devenu tyran, d'épargner "Albe", sa mère:

" Rome
Albe est ton origine: arrête et considère
Que tu portes le fer dans le sein de ta mère.
Tourne ailleurs les efforts de tes bras triomphants;
Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfants;
Et, se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre
[elle."

(HORACE, I, 1, 56-60)

Mais Rome toute puissante n'écoute pas la confession d'angoisse de la protagoniste. Menaçant Albe, elle excite la

rage de Camille dont les blasphèmes funestes révèlent l'image la plus violente et la plus féroce de l'esprit, reflétant de cette manière le monde lugubre du poète avec cette fameuse personnification de la ville:

"Rome, l'unique objet de mon ressentiment...
 Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
 Et de ses propres mains déchire ses entrailles!

(HORACE, IV, 5, 1301, 1311-1312)

Voilà tant de formes, de couleurs, de gestes et d'extases qui revivent pour entraîner les spectateurs émerveillés dans un royaume fantastique de l'art nouveau, l'art qui emprunte à la personnification le pouvoir et le charme irrésistible de son énergie. Grâce à cette force, les abstractions se lèvent, animant l'univers poétique d'une palpitation fascinante de leur "âme", s'indignant, pleurant, sollicitant les personnages cornéliens dans le tumulte de l'esprit. Toutes les images deviennent ainsi enrichissantes avec cette intensité de l'animation, la vivacité engendrée par ces figures de style en faveur dans le baroque, en particulier, la personnification, reine des expressions dynamiques.

III.5 les contrastes

Les vers cornéliens s'embellissent de cette manière de "toutes les possibilités décoratives du langage;"¹ métaphores, hyperboles, métonymies, personnifications

¹C.-G. Dubois, op. cit., p.61

jouent en fait le même rôle que les spirales et les volutes dans l'organisation des volumes architecturaux.¹ La sphère poétique du dramaturge baigne ainsi dans une élégance particulière, enchantant les spectateurs par cette musique de fantaisie et de force vive, par ces figures de style qui cherchent à étonner, non par des idées raisonnables, mais par des raffinements de leur expression. Telle la stimulation pour nous arracher à l'indifférence, "l'artifice-révéléteur" des images grandioses et pathétiques qui transposent les jeux de l'art nouveau. Dans ce monde poétique cornélien, tout flamboie de cette manière à travers ce lyrisme saisissant du baroque, à travers cette flamme "colossale" dont les étincelles embrasées jouent aux "éternelles danseuses"² invitant les spectateurs à un bal de surprise, soit par une pose ostentatoire, soit par la recherche de l'insolite et même du paradoxe! Et voilà les "danseuses enflammées" qui se croisent, se heurtent et se battent, évoquant un choc fatal pour chanter ainsi l'esthétique de la rupture, l'esthétique propre de l'art qui semble ne pas savoir ce qu'il veut mais veut en même temps le pour et le contre, s'éloignant et se rapprochant dans la spire³ afin de nous jeter dans une extrême stupéfaction. La complaisance pour les contrastes, les heurts nécessaires à l'effet de surprise, inspirent

¹ Ibid.

² J. Rousset, op. cit., p.125

³ Eugenio d'Ors, op. cit. p.29

ainsi le poète à privilégier cette figure de style qu'est l'antithèse pour enserrer dans le minimum d'espace verbal le maximum d'effet psychologique,¹ provoquant ainsi des "discordances" énergiques comme les lignes brisées dans l'architecture nouvelle.

III.5.1 les verbes en contraste

Voici la fameuse scène de CINNA où nous trouverons réunies dans un seul geste d'Emilie plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique de la rupture intérieure de l'esprit:

"Mon esprit en désordre à soi-même s'oppose:
Je veux et ne veux pas, je m'emporte et je n'ose."
(CINNA, I, 2, 121-122)

Florame dans LA SUIVANTE entre aussi dans cette confusion "spiraliforme" de l'art nouveau lorsqu'il déclare la multiplicité de volontés coexistantes traduite par les antithèses verbales du poète:

"Je condamne à l'instant ce que j'ai résolu;
Je veux et ne veux plus, sitôt que j'ai voulu."
(LA SUIVANTE, IV, 8, 1335-1336)

Cette invitation constante à la surprise en choquant les "actes" les uns contre les autres correspond ainsi aux sentiments tragiques de l'homme baroque, l'homme toujours changeant et toujours neuf qui ne peut trouver aucun fonde-

¹C.-G. Dubois, op. cit., p.51

ment. Voilà Sabine d'HORACE, engloutie dans ces jeux d'oppositions, écartelée et stupéfaite par les gestes contradictoires de son âme douloureusement oscillante:

"Pourrai-je entre vous deux régler alors mon âme,
Satisfaire aux devoirs et de soeur et de femme,
Embrasser le vainqueur en pleurant le vaincu?"

(HORACE, II, 6, 651-653)

Partout surgit donc la beauté paradoxale, ennemie des éléments de stabilité, la beauté qui célèbre les brisures, frisures, ruptures, l'esthétique propre de l'art nouveau. L'image en désaccord avec l'ordre classique se montre de cette manière en état de déchirure intérieure avec le pittoresque antithétique verbal, avec "cet angelot baroque qui lève le bras et descend la main bafouant les exigences du principe de contradiction."¹ Voici Sabine se plaignant du choc de l'amour et de la haine devant Tulle le roi romain, révélant ainsi l'image pathétique d'une jeune femme souffrant à cause de deux actions en opposition:

"Aimer un bras souillé du sang de tous mes frères!
N'aimer pas un mari qui finit nos misères!
Sire, délivrez-moi, par un heureux trépas,
Des crimes de l'aimer et de ne l'aimer pas."

(HORACE, V, 3, 1619-1622)

Aussi Chimène se plonge-t-elle dans cet univers "incohérent" où les actions antagonistes se livrent bataille,

¹ Eugenio d'Ors, op. cit., p.29

cherchant ainsi à nous étonner par ces contrastes dans les démarches de l'héroïne:

"Et que dois-je espérer qu'un tourment éternel,
Si je poursuis un crime, aimant le criminel?"

(LE CID, III, 3, 807-808)

Le personnage, abandonné à une confusion extrême, jette aussi le spectateur lui-même dans une grande perplexité par les "oppositions" de son âme, comme Lysandre qui renverse tout raisonnement de l'esprit avec un jeu de contrastes surprenant, le jeu galant de la vie et de la mort d'un amoureux:

"Trop heureux mille fois si je plais en mourant
A celle à qui j'ai pu déplaire en l'adorant."

(LA GALERIE DU PALAIS, V, 3, 1547-1548)

De même, Alidor de LA PLACE ROYALE surprend son ami Cléandre par une étrange contradiction, opposé à la loi normale du monde romanesque, la contradiction qui marque l'aube de la tragédie cornélienne et de son libre-arbitre:

"Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire."

(LA PLACE ROYALE, IV, 8, 246)

Angélique, sa maîtresse, se trouve aussi enfermée dans ce cercle antithétique, incitant les spectateurs à un profond désarroi baroque avec une "alternative" de l'amour et de la trahison:

"Si j'aime, on me trahit; je trahis, si l'on m'aime."

(LA PLACE ROYALE, IV, 8 1187)

Les personnages jouent donc avec les contrastes, les chantant et accumulant, transformant de cette manière l'univers cornélien en une sphère exubérante, le lieu privilégié du bizarre et du paradoxe. Médée, dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, s'amuse à faire se heurter les antithèses pour révéler le tumulte de son âme amoureuse:

"Donne encore quelques lois à qui te fait la loi:
Tyrannise un tyran qui triomphe de toi,
Et par un faux trophée usurpe sa victoire.

.....

Sauve tout le dehors d'un honteux esclavage
Qui t'enlève tout le dedans."

(LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, IV, 2,
1511-1513, 1518-1519)

Alidor, de son côté, déverse une série de contradictions verbales afin de prôner le monde de l'instabilité, le monde où tout se trouve déconcerté par un grand désordre, fruit des caprices de la déesse légère et fugitive, celle de l'Inconstance baroque:

"Quand je tâche à la perdre, il meurt de m'en défaire;
Quand je l'aime, elle cesse aussitôt de lui plaire.
Mon coeur prêt à guérir, le sien se trouve atteint
Et mon feu rallumé, le sien se trouve éteint:
Il aime quand je quitte, il quitte alors que j'aime."

(LA PLACE ROYALE, V, 3, 1282-1286)

Voilà le monde bizarre où tous les mouvements se poursuivent tour à tour pour ensuite s'entrelacer et se heurter, dévoilant ainsi les antithèses violentes qui expriment l'élan incoercible, le mouvement favori de l'art nouveau.¹

¹ J. Roger, op. cit., p.285

Ces gestes contradictoires des protagonistes, s'éparpillant comme un tourbillon, nous emmènent de cette manière vers une grande surprise avec des actes extrêmement opposés, qui happent sur-le-champ les personnages abimés dans une profonde rêverie trompeuse comme s'ils les réveillaient d'une hallucination, tel le cas du prince Séleucus, jetant la lumière sur le coeur de Cléopâtre avec deux actions contrastées de la reine:

"Nous ayant embrassés, elle nous assassine."

(RODOGUNE, II, 4, 740)

Dans ce royaume où les mouvements opposés se joignent, rien n'est donc stable; l'apparence devient illusoire tandis que la réalité "éternelle" s'enfuit à toute vitesse, laissant derrière elle une "vérité perplexe" que chantent les figures antithétiques cornéliennes, comme dans L'ILLUSION COMIQUE où un Clindor vigoureux se trouve menacé par un Adraste mourant:

"L'ombre d'un meurtrier creuse ici ma ruine,
Il succomba vivant, et mort il m'assassine."

(L'ILLUSION COMIQUE, IV, 7, 1249-1250)

L'univers cornélien se met ainsi à osciller, flottant au torrent de contrastes, vacillant sans cesse entre les "opposés", les "contraires", pour traduire la pénible confusion intérieure des protagonistes, tel Oedipe jouant avec l'antinomie "mort-vivant":

" Ce que j'ose encor dire,

Qu'il vit et ne vit plus, qu'il est mort et respire."
 (OEDIPE, V, 9, 1981-1982)

Le héros tragique du dramaturge ne peut pas s'échapper de cet état de suspension, l'état fatal d'une âme déchirée, d'un être foudroyé par le méchant destin des dieux qui aiment provoquer les jeux de contrastes. Ainsi gémit Oedipe, ce pauvre roi de Thèbes:

"Hélas! qu'il est bien vrai qu'en vain on s' imagine
 Dérober notre vie à ce qu'il nous destine!
 Les soins de l'éviter font courir au-devant,
 Et l'adresse à le fuir y plonge plus avant."
 (OEDIPE, V, 5, 1829-1832)

Les personnages tombent de cette manière dans ces jeux fatals où l'on joue avec les apparences pour les renverser en un rien de temps, stupéfiant, agitant l'esprit des protagonistes par la métamorphose complète de la réalité, tel le cas de Sévère dans POLYEUCTE:

"Plus je l'estime près, plus il est éloigné;
 Je trouve tout perdu quand je crois tout gagné."
 (POLYEUCTE, IV, 6, 1369-1370)

Le royaume du poète se trouve suspendu ainsi au-dessus de l'espace insaisissable où la réalité est toujours en fuite, mais s'éloignant, elle retourne soudain dans le sens inverse, nous frappant ainsi par cet "envers", qui heurte violemment son point de départ. Voilà l'univers de la mystification qui se désillusionne par les anti-thèses violentes, le monde de l'inconstance qui reste persévérant dans son contraste, tel l'univers amoureux

de Don Alvar de DON SANCHE D'ARAGON:

"Consent que mon amour, de ses lois dégagé,
Vous rende un inconstant qui n'a jamais changé."

(DON SANCHE D'ARAGON, V, 1, 1471-1472)

Le rassemblement de l'être et de non-être reflète ainsi l'esthétique baroque qui se jette hors des lois normales avec une aspiration à la singularité et à un grand étonnement, fruits du choc violent verbal qui bouleverse les esprits. Tout se passe donc comme si l'univers poétique de Corneille vénérât le même ange que les peintres de l'art nouveau, l'ange qui nous montre le chemin du ciel en nous laissant par terre, qui nous attire et nous refuse en même temps, l'ange du "Bernin" qui, souriant, perce le coeur de Sainte Thérèse avec une flèche fatale.¹ Et voici Daphnis de LA SUIVANTE, incarnant l'ange bizarre du baroque lorsqu'elle exerce un pouvoir charmant sur le coeur de Clarimond:

"Par un contraire effet dont mes maux s'entretiennent,
Sa bouche le refuse et ses yeux le retiennent."

(LA SUIVANTE, III, 3, 745-746)

Percés par la flèche de cet angelot "insolite", les personnages chancellent, s'étourdissant dans des extases hors de l'ordinaire, dans ce royaume énigmatique où tout se renverse pour pimenter le jeu de l'éblouissement. Voilà la haine entre Don Diègue et Don Gomez plongeant dans ce

¹ Eugenio d'Ors, op. cit., p.30

cercle antithétique avec son ardeur qui, se cachant, devient plus violente et perceptible, révélant de cette manière un contraste entre l'apparence illusoire et la réalité en catimini:

"La haine que les coeurs conservent au dedans
Nourrit des jeux cachés, mais autant plus ardents."
(LE CID, II, 3, 471-472)

Aussi le mépris de Mélite joue-t-il un rôle plus frappant lorsqu'il se dérobe aux yeux, préluant au jeu d'oppositions qui bouleverse l'esprit des protagonistes dans la première comédie MELITE:

"Ses mépris sont cachés, et s'en font mieux sentir."
(MELITE, I, 1, 31)

L'image cornélienne se fait donc la championne de la contradiction; rien ne lui sera plus familier que les antithèses. Ainsi, dans cet univers particulier du poète, les feux qui brûlent n'allument-ils pas les étincelles resplendissantes, mais les éteignent, comme ceux d'Angélique dans LA PLACE ROYALE:

"Les feux de son hymen auraient éteint ma flamme."
(LA PLACE ROYALE, III, 4, 678)

III.5.2 les noms en contraste

Incessamment, la violence des figures antithétiques déchire la platitude des images, les engouffrant dans des boîtes à surprise où règne le Dieu du contraste.

Voici cet ange baroque qui chante encore une fois la fierté magnanime d'Emilie de CINNA en l'opposant à son contraire, la lâcheté de Maxime, évoquant de cette manière l'image d'un pathétique paradoxe par deux valeurs contrastées:

"Sur un même échafaud la perte de sa vie
Etalera sa gloire et ton ignominie."

(CINNA, IV, 6, 1397-1398)

Mais nul exemple ne montre mieux l'association de deux valeurs "hostiles" que la profession de foi de cette même héroïne, Emilie; renversant la loi naturelle, elle dissipe les remords dans le coeur de Cinna avec une morale particulière, celle de la contradiction prônée par l'art nouveau:

"Je fais gloire, pour moi, de cette ignominie;
La perfidie est noble envers la tyrannie;
Et quand on rompt le cours d'un sort si malheureux,
Les coeurs les plus ingrats sont les plus généreux."

(CINNA, III, 4, 973-976)

L'antithèse si chère à l'esprit baroque, s'épanouit ainsi dans les vers cornéliens pour révéler cet ange de contradiction, l'ange qui jette dans l'extase les fidèles par ses gestes oppositionnels, l'ange qui devient le "modèle sacré" des martyrs dans leurs actes antinomiques en direction du ciel, tels les merveilleux chrétiens que définit Sévère dans POLYEUCTE, et qui sont mûs par deux forces adverses:

"Furieux dans la guerre, ils souffrent nos bourreaux;
Et, lions au combat, ils meurent en agneaux."

(POLYEUCTE, IV, 6, 1441-1442)

Dans cette bataille "fanatique" où les images opposées

se superposent, les personnages se trouvent donc déconcertés, ne sachant plus où se prendre, telle Chimène, torturée par les deux figures inconciliables de son amant:

"Ma passion s'oppose à mon ressentiment;
Dedans mon ennemi, je trouve mon amant."

(LE CID, III, 3, 811-812)

Aussi Pymante dans CLITANDRE est-il stupéfait par cette étrange contradiction, cherchant à s'échapper du choc fatal de l'amour et de la haine par la force rageuse de son esprit:

"Quoi! puis-je en ma maîtresse adorer mon bourreau?
Remettez-vous, mes sens, rassure-toi, ma rage,
Reviens, mais reviens seule animer mon courage."

(CLITANDRE, IV, 2, 1060-1062)

Voilà le combat violent qui suscite une grande stupeur causée par le choc du langage, par cette lutte entre des termes qui brisent la construction "droite" et "solide" de l'art de la Renaissance. Pleins d'oppositions, les vers cornéliens correspondent donc aux lignes brisées dans l'architecture baroque, chefs-d'oeuvres des anges capricieux qui envoûtent l'art du temps. Cette esthétique, non domestiquée, mais animée par la musique des contrastes, nous invite ainsi au royaume miraculeux où tout semble chanter les effets de surprise avec l'artifice frappant d'un dieu qui joue à se montrer en se cachant, dieu de l'instabilité et de l'illusion, celui de l'insolite et du "contraire", dieu du baroque que chantent les termes antithétiques cornéliens.

III.5 les comparaisons inattendues

Toutefois, l'antagonisme des formes n'est pas le seul moyen stylistique de stupéfier. Pour évoquer le climat merveilleux d'un théâtre de surprise, le poète recourt aussi à d'autres accouplements inhabituels dans le choix des mots: il emploie les figures qui attirent l'attention des spectateurs par la singularité et la bizarrerie de leur "union", dévoilant de cette manière l'absolue liberté du poète de grouper arbitrairement ses images au profit de la stupéfaction et de l'éblouissement, l'esthétique propre de l'art nouveau. A l'éloge de l'harmonie sereine du classicisme, Corneille oppose donc l'éloge paradoxale de la "mésentente" des comparaisons afin de donner ainsi une vie nouvelle à des images connues en mettant les mots l'un après l'autre d'une façon inattendue. Voici "le concret" et "l'abstrait" qui joignent les mains, marchant côte à côte dans une comparaison imprévue pour célébrer le singulier et le bizarre du monde poétique cornélien, l'univers fantastique où les fragments épars entrent en même temps sur la scène grâce à l'ingéniosité du poète-décorateur, tel que dans LA SUIVANTE où le rapprochement inattendu de deux mots, l'un désignant l'amant, l'autre le tombeau, peint d'une façon insolite l'image d'une jeune fille désespérée:

"Changez de volonté pour un objet nouveau,
Daphnis épousera Florame, ou le tombeau."

(LA SUIVANTE, V, 7, 1599-1600)

De la même façon Cléopâtre dans RODOGUNE joue-t-elle avec la comparaison la plus imprévisible lorsqu'elle désire marier ses fils à sa haine plutôt qu'à Rodogune, sa rivale:

"On ne montera point au sang dont je dévale,
Qu'en épousant ma haine au lieu de ma rivale."

(RODOGUNE, II, 2, 499-500)

L'association de deux figures "déséquilibrées" remplace ainsi l'exigence constructive propre au classicisme en évoquant une image extravagante qui par sa singularité fait naître la grande surprise. Et voilà le feu et le fer qui chassent de la scène toutes images conventionnelles dans leur effort commun pour "toucher" le coeur de Doris, comme le déclare Pymante de CLITANDRE:

"Et ne me traitez pas avec tant de rigueur
Que mon feu ni mon fer ne touchent point son coeur."

(CLITANDRE, IV, 2, 1075-1076)

Dorante, dans LE MENTEUR, aspire aussi à "caresser" le coeur de Clarice avec la main déjà jointe à celle de la jeune fille par galanterie, révélant ainsi l'esprit baroque du poète qui joue sur deux figures "inconciliables", la main et le coeur:

"Jugez par là quel bien peut recevoir ma flamme
D'une main qu'on me donne en me refusant l'âme.
Je la tiens, je la touche et je la touche en vain,
Si je ne puis toucher le coeur avec la main."

(LE MENTEUR, I, 2, 141-144)

C'est donc le monde plein de "déséquilibres harmonisés", l'univers exceptionnel où les groupements des formes "mul-

ticolorès" teignent la sphère poétique d'une couleur rare, étourdissant de cette manière les yeux des spectateurs par ces "nuances incompatibles". Ainsi dans MELITE, Eraste s'efforce-t-il d'emprunter le rose du visage à la beauté de Mélite, la jeune fille qui ne lui prête que la "fadeur" de son âme glacée. N'est-ce pas là l'image du maniérisme de l'art nouveau?

Eraste: Votre charmant aspect suspendant mes douleurs,
Mon visage du votre emprunte les couleurs.

Mélite: Faites mieux; pour finir vos maux et votre flamme,
Empruntez tout d'un temps les froideurs de mon
[âme.

(MELITE, I, 2, 167-170)

Toujours la réplique extravagante est poussée au paroxysme, cultivant ainsi la singularité avec cet emploi de la comparaison inattendue entre l'homme, l'objet et le sentiment. Et voilà encore une fois, l'abstrait et le concret qui s'allient audacieusement pour dénoncer la beauté enflammée qui, en brûlant le coeur amoureux, n'allume aucune étincelle dans la "cuisine", comme le déclare Tircis:

"La beauté, les attraits, l'esprit, la bonne mine,
Echauffent bien le coeur, mais non pas la cuisine."

(MELITE, I, 1, 117-118)

Les "confusions" des mots rythment ainsi la même mélodie dont l'inattendu baroque est la figure fondamentale, animant de cette manière le chaos des choses en formant le "bouquet bigarré"¹ des vers cornéliens. Dans cet univers

¹C.-G. Dubois, op. cit., p.61

du poète-décorateur, tous "dessins" rhétoriques deviennent donc réalisables au profit de la morale propre de l'art nouveau, la surprise. Ainsi même Matamore de L'ILLUSION COMIQUE peut-il envoyer à la reine d'Islande la mort fatale cachée dans une lettre écrite sans coeur, comme il le déclare à Isabelle, sa maîtresse:

"Et quoi qu'un fol espoir ose encor lui permettre,
Je lui vais envoyer sa mort dans une lettre."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, 3, 469-470)

Les vers cornéliens frappent donc les spectateurs par la nouveauté de leurs images, fruits des comparaisons imprévues qui s'opposent à la parfaite "uniformité" du classicisme. Ainsi, visant à exalter cette rhétorique "déconcertante", le poète joue-t-il de tout temps avec ce "bouquet bigarré", le faisant voguer dans une ondulation qui parcourt le monde poétique cornélien, ces flots surprenants dont la force révélatrice du total artifice et des reflets confus de leur incohérence nous porte au coeur du baroque, l'art de l'incessante fluctuation, de la stylistique extravagante et inattendue.

Voilà Corneille engagé très loin dans sa manière d'exprimer, de créer des images impressionnantes à l'aide des figures de style excessives et surchargées, avec les métaphores, parade mirifique du langage, avec les hyperboles, façade énorme de la structure, avec les métonymies, les personnifications, les accouplements inhabituels de mots, en fait, avec l'ensemble des éléments décoratifs

du langage qui donnent à ses vers la singularité et le dynamisme. Dans ce monde poétique du dramaturge, tout devient donc "adorable", "ravissant", "raffiné" et même "saugrenu" grâce à l'horreur du poète pour la banalité, lui, qui cherche sans cesse à traduire en images les plus pittoresques les images conventionnelles. Voilà Corneille et son goût extravagant de l'esthétique nouvelle, l'esthétique qui sacrifie l'ordre à la sensation, la sobriété à l'intensité d'une verve extraordinaire, l'esthétique exubérante qui joue avec le fluide des charmes inexplicables dans l'oeuvre d'art du XVII^e siècle, le baroque.