

CHAPITRE II

LES PERSONNAGES BAROQUES DANS LES PIECES DE CORNEILLE

Univers coloré de fantaisie, sphère fluide de l'instabilité, le théâtre cornélien est un vrai Parnasse des muses baroques qui, avec de petites ailes resplendissantes, s'amuse à descendre sur cette terre pour offrir, aux êtres cornéliens, la beauté de l'arc-en-ciel, le caprice des flocons de neige, la vivacité des étoiles et la fugacité des nuages - tous les traits dominants de leurs inspirations. Ainsi Corneille n'est pas moins baroque par ses personnages que par les sujets passionnants de ses pièces. Car ses créatures, immergées dans cet espace infini, font revivre en fait cet univers avec tous les dons célestes que leur donnent les muses: certains participent du vent, d'autres de l'arc-en-ciel, tous contribuent à créer le palais fugitif cornélien où règne Circé et Paon, dieux de la métamorphose et de l'ostentation, du mouvement et du décor. Le théâtre cornélien devient donc la résidence de grandes figures éblouissantes et des héros capricieux. En fait ce sont ceux-ci qui préludent au monde romanesque du dramaturge, l'univers de l'inconstance du baroque.

II.1 les personnages inconstants

Tircis, le héros de MELITE, est un splendide illustrateur de cette sphère de mobilité où chacun change, se métamorphose, cesse d'être ce qu'il est pour devenir autre chose.¹ Auteur d'un pathétique discours sur l'art de "sauter au-delà de soi-même",² ce jeune homme se révèle, dès la première scène, un type de galant insouciant, capable de briser toutes les chaînes d'amour, en substituant à son "moi unique" une floraison de moi. Des masques, des reflets, des apparences, Tircis les emprunte tous pour entrer dans les jeux frivoles où les jeunes filles ne sont que des épreuves pour son cours de galanterie. Ainsi déclare-t-il à son ami Eraste:

"Ces visages d'éclat sont bons à cajoler,
C'est là qu'un apprentif doit s'instruire à parler:
J'aime à remplir de feux ma bouche en leur présence,
La mode nous oblige à cette complaisance..."

(MELITE, I, 1, 59-62)

Et c'est avec cette leçon mondaine que notre héros passe d'une jeune fille à l'autre, toujours joyeux, souriant et insaisissable dans ce cours sentimental tandis que son vaisseau, faisant le va-et-vient incessant, ne s'approche jamais du port de l'hyménée; car à cet endroit périlleux, la plupart des bateaux font naufrage sur les écueils

¹ Jean Rousset, op. cit., p.206

² Daniel Klébaner, L'Adieu au baroque (Paris: Gallimard, 1979), p.176

de l'Inconstance et les algues des liens conjugaux qui gênent le gouvernail! Tircis, le parfait vagabond, dénonce ainsi cette chaîne attachant les deux personnes pour la vie:

"Et l'hymen de soi-même est un si lourd fardeau
Qu'il faut l'appréhender à l'égal du tombeau."

(MELITE, I, 1, 99-100)

La flamme brûlante dans le coeur de ce galant, c'est donc la flamme qui vacille et invite les spectateurs à la mobilité. Tircis se livre ainsi dans un élan évasif, échappant à toute permanence pour admirer le mouvement fluide du caprice. Cet ennemi de la constance se laisse entraîner par ce cours rapide jusqu'à ce qu'il se perde au milieu de ce tourbillon, incapable même de rester "fidèle" à son art de la galanterie. Voilà, dans la scène suivante, que surgit une métamorphose complète du héros lorsque celui-ci qui déclare auparavant:

"S'attacher pour jamais aux côtés d'une femme!

.....

Ah! qu'on aime ce joug avec peu de raison!"

(MELITE, I, 1, 101, 104)

change totalement son attitude et devient l'esclave de l'oeil de la jeune fille Mélite qu'il aspire à épouser.

"Il n'est rien de solide après ma loyauté."

(MELITE, II, 4, 483)

Ainsi retentit la promesse de Tircis qui s'oppose complètement à son discours du début de la pièce. L'art de l'in-

constance l'emmène de cette manière à la constance où Tircis galant laisse la place au Tircis fidèle. Cet homme de mouvement annonce ainsi l'esthétique du changement adaptée à l'esprit baroque qui n'aime rien tant que la diversité et la métamorphose.

Eraste, ami de Tircis, traverse aussi joyeusement les expériences du changement selon le principe des galants:

"C'est ainsi qu'autrefois j'amusai Crisolite,"

(MELITE, I, 1, 69)

dit-il à Tircis. Comme celui-ci, Eraste joue comme une abeille qui s'envole d'une fleur à l'autre, se baignant dans le nectar de la marguerite en adorant l'odeur du jasmin! Toutefois il devra attendre deux ans pour l'épanouissement de la fleur la plus belle, Mélite. La beauté de celle-ci "a sur tous mes sens une entière puissance", déclare Eraste (I, 1, 5). Mais comme cette fleur n'est pas née pour lui, notre abeille se décide enfin à la quitter pour une autre fleur aussi charmante, Cloris, soeur de Tircis. Cette mutabilité d'Eraste est en quelque mesure soumise à ses propres caprices. Si l'amitié pour Crisolite n'est qu'une inclination passagère, l'amour qu'il éprouve envers Mélite, plus durable et sincère, n'est qu'un piège de la constance sur la route de la mobilité. Une fois qu'il y est tombé, Eraste aspire à l'hyménée; mais enfin déçu, il pourra quand même continuer son che-

min vers Cloris:

"Mes amoureux désirs, vers elle (Mélite) superflus,
Tournent vers la beauté qu'elle chérit le plus (Cloris)."

(MÉLITE, V, 6, 1769-1770)

Cet art d'aimer avec fluidité éloigne le personnage du royaume sans issu des amants désespérés.

Mais tandis que l'inconstance mène Eraste vers un nouvel espoir, elle pousse au contraire Philandre droit à l'échec. Ce jeune homme, avec une légèreté incroyable, passe rapidement de Cloris à Mélite à cause des fausses lettres d'Eraste.¹ Voilà Philandre qui reste au premier acte un amant si passionné qu'il devient jaloux même de l'entrevue entre Cloris et son frère, et qui s'efforce, au troisième acte, de chasser le souvenir de son "ancienne maîtresse" Cloris, tout en exaltant l'amour pour la nouvelle!

"Hâtez-vous de sortir sans plus troubler ma joie,
Et retournant trouver celle qui vous envoie,
Dites-lui de ma part pour la dernière fois
Qu'elle est en liberté de faire un autre choix."

(MÉLITE, III, 1, 747-750)

La rapidité du changement de Philandre est bien surprenante; car au cinquième acte, la vérité révélée, il retourne à Cloris sans aucun remords de son instabilité.

¹Pour créer le malentendu entre Mélite et son amant Tircis, Eraste, le fourbe, envoie à Philandre les lettres d'amour qu'il prétend être de la main de Mélite.



"De grâce, redonnez à l'amitié passée,"
(MELITE, V, 2, 1571)

implore-t-il la jeune fille qui refuse en riant aux éclats, puisque Cloris, elle aussi, cultive l'inconstance et la mobilité du baroque:

"Un volage me quitte, et je le quitte aussi,
Je l'obligerais trop de m'en mettre en souci,"
(MELITE, III, 4, 981-982)

dit-elle à son frère Tircis. Cloris semble s'amuser dans cet univers qui n'est qu'un jeu de formes inconsistantes. Prête à suivre tous les caprices de l'amour, elle devient insaisissable comme "la neige qui danse et tournoie dans le vol délicat de ses flocons",¹ la forme que chante souvent le poète baroque.

Célidée dans LA GALERIE DU PALAIS possède aussi une âme inconstante et rêve toujours de changer. Ainsi un amant parfait comme Lysandre l'importune-t-il par son excès de fidélité:

"Mon coeur a de la peine à demeurer constant,"
(LA GALERIE DU PALAIS, II, 6, 508)

dit Célidée. Un appel de l'inconstance retentit de cette manière dans le coeur de la jeune fille jusqu'à ce qu'elle en vienne même à souhaiter l'instabilité de son a-

¹J. Céard, Histoire de la littérature française,
Tome I (Paris: Armand Colin, 1964), p.285

mant pour se plonger à son tour dans la mobilité:

"Plût aux Dieux que son change autorisât le mien,
Ou qu'il usât vers moi de tant de négligence,
Que ma légèreté se pût nommer vengeance!"

(LA GALERIE DU PALAIS, II, 6, 512-
514)

Donc, pour réaliser ce rêve, notre héroïne prétend dédaigner Lysandre afin qu'il la quitte. Mais l'incertitude reprend le dessus dans l'esprit de Célidée. Aspire-t-elle vraiment au change? "Mon âme veut et n'ose..." (II, 7, 569) murmure la jeune fille. Car son amour semble retrouver sa force lorsqu'elle va l'abandonner. La fermeté de Célidée reste ainsi chancelante. Par son caprice, elle cherche à sortir hors d'elle-même, mais sortant, elle ne sort pas, elle veut s'échapper mais "se retrouve dans l'échappée".¹ Voilà l'esprit baroque qui "ne sait pas ce qu'il veut, il veut en même temps le pour et le contre; il s'éloigne et se rapproche dans la spire..."² Dans cet univers cornélien, la jeune fille incarne ainsi la déesse de l'inconstance.

Phylis de LA PLACE ROYALE se définit aussi en termes de changement, d'inconstance et de mouvement. En effet, cette jeune inconstante arrive au faite de la flexibilité que suggère le baroque. Car Phylis se révèle toujours souriante, joyeuse, libre de tout attachement. Gam-

¹ Daniel Klébaner, op. cit., p.100

² Eugenio d'Ors, Du Baroque (Paris: Gallimard, 1968),

badant tout au long de la pièce, elle est prête à aimer tout le monde:

"Mon coeur n'est pas à un, et se promet à tous.

.....

Et je puis avec joie accepter tous maris."

(LA PLACE ROYALE, I, 1, 68, 80)

Ainsi n'est-il pas étonnant que Phylis ne craint aucun changement, puisque, pour elle, des gouttelettes engendrent d'autres gouttelettes; si les uns l'abandonnent, les autres la consolent! Phylis se meut dans un espace où "les flammes s'échangent comme des billets de loterie",¹ où à un coeur fidèle se substitue une âme inconstante avec une indifférence extrême devant tout changement. Donc quand on la croit maîtresse de Cléandre, Phylis se montre passionnée de Lysis; lorsque celui-là apparaît, elle se tourne vers lui et joue même à la maîtresse de ces deux gentilshommes! A vrai dire, Phylis devient, comme dit Cléandre, "un bien commun à tout le monde" (II, 7, 530); sa nature est comme celle de l'eau qui coule et donne mille reflets différents. "D'un costé, elle vous semble que perle d'Orient; tournez, elle devient une escarbocle esclatante, puis un saphir, après une émeraude."² Elle fait tourner tout un monde en elle mais ne s'attache à rien. Son amie Angélique dénonce dès le début cet art d'aimer:

¹ Jean Rousset, op. cit., p.209

² Ibid., pp.137-138

"Qui veut tout retenir laisse tout échapper!"

(LA PLACE ROYALE, I, 1, 92)

Mais Phylis, si légère qu'elle soit, ne se heurte jamais à des difficultés. Toujours changeante, elle accepte tout volontiers Cléandre que le hasard met enfin sur son chemin tandis qu'Angélique, la fidèle, finit par se plaindre péniblement de son amour constant et doit finalement tomber, elle aussi, dans le changement.

Pourtant, la nature d'Angélique ne ressemble pas à celle de son amie. Sincère, elle savoure la douceur de l'union de deux âmes, nourrie par les feux de la fidélité:

".....j'aime Alidor, et c'est assez.....
Le reste des mortels pourrait m'offrir des vœux,
Je suis aveugle, sourde, insensible pour eux,"

(LA PLACE ROYALE, I, 1, 34-36)

déclare Angélique au commencement de la pièce. Mais est-ce possible de rester immuable dans les tourbillons des coeurs emportés par le vent de l'Inconstance? Voilà Angélique qui commence à être ébranlée. Car tout après avoir constaté la fermeté de son amour, elle éprouve, dans l'acte suivant, une grande humiliation devant l'infidélité d'Alidor qui prétend l'abandonner pour une Clarine. Déçue, Angélique se plonge dans le changement: elle épousera Doraste le lendemain! Décision prise, la jeune fille devient troublée et incertaine; elle regrette le passé et craint l'avenir. Ainsi, lorsqu'Alidor demande la réconciliation, retourne-t-elle tout de suite à son ancien amant. Angélique

montre bien de cette manière la précarité des apparences dans ce glissement de l'un à l'autre. En fait, c'est elle-même qui est victime de cette "fuite"; lorsqu'elle croit trahir Doraste, elle devient victime de la trahison de son amant Alidor au coeur inconstant qui espère la destiner à son ami Cléandre!

L'inconstance des coeurs, l'instabilité des sentiments se joignent à la fugacité des apparences pour former un monde où tout est impossible à saisir, où tout est changeant et toujours neuf. Dans L'ILLUSION COMIQUE, Clindor annonce aussi le règne de la métamorphose et de la mobilité des caractères. Ce jeune homme nous apparaît d'abord comme un aventurier qui, après avoir quitté la maison, exerce successivement vingt métiers - secrétaire, clerc de notaire, romancier, vendeur vagabond, et bien d'autres avant d'être le valet de Matamore. C'est un galant, un beau parleur courtisant en même temps Isabelle qui a de la fortune et la servante Lyse dont les attraits piquants l'attirent. De l'une il espère faire sa femme, de l'autre sa maîtresse (III, 5). Son coeur inconstant vacille ainsi entre ces deux jeunes filles. Toutefois, après un calcul cynique, Clindor se tourne droit vers Isabelle:

".....malgré les douceurs que l'amour y déploie
Deux malheureux ensemble ont toujours courte joie.
Ainsi j'aspire ailleurs pour vaincre mon malheur.."

(L'ILLUSION COMIQUE, III, 5, 793-795)

Néanmoins dans ce monde en mouvement, les personnages ne

passent point pour ce qu'ils paraissent être, mais pour ce qu'ils deviendront selon la loi de la métamorphose du baroque. Le raisonnement de Clindor n'est donc pas le critère qui définit la nature du personnage. Car Clindor impudent disparaît au cours des événements laissant la place à un autre Clindor qui s'apprête à mourir pour sa bien-aimée. Cet être "neuf", après avoir tué un rival d'amour en duel, se sent encore enflé d'orgueil d'avoir servi sa maîtresse.

"Je meurs trop glorieux, puisque je meurs pour vous,"
(L'ILLUSION COMIQUE, IV, 7, 1244)

déclare-t-il dans la prison. Voilà Clindor cynique qui se transforme en un héros princier du Cid. Ce dépassement de soi perpétuel fera voler le personnage en éclats, célébrant de cette manière l'art de fluidité et de vibration dynamique qui parcourt toutes les formes comme le ferait un rythme musical.¹

Le changement subit de Lyse dans cette même pièce devient donc naturel pour cet univers mobile. Lyse, jalouse, joue d'abord le rôle d'une servante fourbe qui désire séparer Clindor de sa maîtresse. La haine et le besoin de vengeance s'emparant de son esprit, la pousse à la trahison: avec son aide, le rival Adraste et le père d'Isabelle peuvent interrompre brutalement l'entrevue

¹G. Gattavi, op. cit., p.241

entre la jeune fille et son amant, d'où la scène du duel et du meurtre qui provoque l'emprisonnement de Clindor. Mais à cette soif de vengeance succède soudain une générosité désarçonnante lorsque Lyse abandonne brusquement les fureurs de Médée pour la magnanimité de l'Infante du Cid: elle sauve la vie de Clindor en acceptant d'épouser le frère du concierge qui possède les clefs des prisons, ensuite sacrifie Clindor qu'elle aime à sa maîtresse et s'enfuit avec eux. Voilà le changement de Lyse qui ne surprend pas moins que le coup de foudre de Tircis.

Mais si Lyse avec ses deux visages apparaît comme une incarnation de Circé, déesse du changement, Dorante du MENTEUR la dépasse par le nombre de ses métamorphoses, fruits de la puissance de son imagination. En fait, Dorante, lui-même, incarne Protée, dieu de la métamorphose, en se présentant aux spectateurs comme "l'homme multiforme"¹ dans cet univers en mouvement. Avec la jeune fille Clarice, il est un foudre des guerres d'Allemagne qui, après avoir quitté le champ de bataille, passe tous les jours en tous lieux, au bal, aux promenades. Rencontrant Alcippe, il devient un grand seigneur qui a organisé une fête sur l'eau avec cinq bateaux, quatre chœurs de musique, des bouquets de jasmins, de grenade et d'orange-luxuriance qui transforme son bateau en salle de festin. Tout au long de la pièce, Dorante vagabonde doucement, se complaisant dans ces personnages qu'il crée pour pa-

¹Jean Rousset, op. cit., p.74

raître autre qu'il est. Car "l'échappée de son être est son mode d'être."¹ Ainsi tantôt devient-il le magicien capable de faire revivre les morts, tantôt un simple étudiant de Poitiers qui s'engage dans une aventure fantastique où il peut enfin épouser sa bien-aimée. L'imagination sans contrôle de Dorante le pousse jusqu'à ce qu'il rejoigne à la fois l'être et le paraître. Donc quand Alcippe, jaloux de la fête sur l'eau inventée par Dorante, cherche à le provoquer en duel, notre menteur "semble accepter cette confrontation comme s'il vivait dans un monde de rêve."² Dorante, qui se croit être toujours celui qu'il n'est pas, se laisse emporter dans les diversités des images parmi lesquelles il ne sait plus où il est. "Mais quand on ne sait pas soi-même qui on est, celui qu'on croit être ou qu'on donne pour vrai, n'a pas moins de droits à l'existence, de sorte que le mensonge cesse d'être odieux."³ L'inconstance de Dorante est donc due à une profonde incertitude sur sa propre identité. A force de s'échapper de son être, il tombe dans le monde illusoire du paraître, de l'infini et de l'inachèvement.

Voilà les personnages infatigables s'affirmant dans le change selon un art dont les éléments décoratifs se succèdent dans un continuel mouvement. Ces êtres sont

¹D. Klébaner, op. cit., p.100

²Théodore A. Litman, op. cit., p.186

³J. Rousset, op. cit., pp.209-210

tous soumis au principe des métamorphoses qui les renouvelle en une perpétuelle mutation. Inconstants, changeants, successifs, ces personnages cornéliens annoncent ainsi l'incarnation de l'homme baroque, l'homme versatile en qui l'on ne peut trouver aucun fondement.

II.2 les personnages de feinte et de dissimulation

Les êtres du vent, de l'eau et de la flamme fertilisent de cette manière les boutons du branchage baroque qui, avant leur épanouissement, ne cessent pas de se métamorphoser pour se recomposer suivant l'onde musicale du développement. La musique de l'instabilité harmonise ainsi le "tumulte" d'une superbe fontaine du Bernin, la grande fontaine des quatre fleuves dont l'eau, imitant les torrents de montagne, sourd de la roche, s'abat en gerbes ou en cascades pour prôner le règne des formes mouvantes et instables.¹ Dans cet univers où le sol perd sa stabilité, les êtres leur identité, que pense-t-on de la sécurité? Imaginons les personnages cornéliens qui, au cours d'une insaisissable poursuite en quête d'eux-mêmes, s'égarerent dans le vaste mouvement du monde impermanent jusqu'à ce qu'ils ne savent plus où ils sont: "Que sommes-nous?" "Qui sont les amis et les ennemis?" Voilà la "musique" baroque qui devient celle du régiment préludant à un état de tension. Les êtres, se sentant de plus en plus menacés

¹ J. Rousset, op. cit., p.162

et confrontés avec tous leurs concitoyens, trouvent que la meilleure façon de se défendre, c'est de déclencher les premiers la bataille contre les apparences illusoires. La feinte pour la feinte et la dissimulation pour le dissimulé, voilà leur stratagème! C'est donc contre le baroque que les personnages deviennent eux-mêmes l'être baroque. Tendait leur piège d'illusion, ils engagent ainsi la guerre des apparences où tout le monde est masqué, s'établissant d'emblée dans la feinte à l'insu des autres.¹

II.2.1 le combat des masques

: les combattants masqués

Voici les deux trompetteurs Alcidon et Doris de LA VEUVE qui livrent leur combat des masques, célébrant ainsi l'art suprême de tromper. Ces deux illusionnistes ne font jamais ce qu'ils ont envie de faire, mais avec un masque splendide, ils jouent une pièce des artificieux; ils trompent car c'est précisément ce qu'ils se proposent de faire: Alcidon, en feignant d'aimer Doris, la soeur de Philiste, dissimule sa vraie passion pour Clarice, la maîtresse de celui-ci et dérobe toujours son visage sous ce masque qui lui permet de s'approcher de la belle Clarice sans éveiller les soupçons du frère et de la soeur. Cachant son amour pour l'une en simulant son amitié pour l'autre, ce dissimulé révèle le total artifice qui caractérise l'esthétique fondamentale du baroque. Mais dans

¹ Ibid., p.54

les jeux où s'épanouissent ces fausses apparences, Doris n'est pas facilement leurrée. Entrant dans cette fête d'illusion, elle prend aussi un masque en face de cet Alcidon masqué. A son artifice, elle répond par un autre aussi "aimable" en faisant semblant de l'aimer pour plaire à son frère, Philiste:

"Mon frère aime Alcidon et sa prière expresse
M'oblige à lui répondre en termes de maîtresse."

(LA VEUVE, I, 2, 157-158)

Donc ce n'est qu'une pure comédie qu'ils jouent ensemble. Chacun, habile à porter le masque du paraître, s'efforce de séduire et bernier l'autre dans les techniques de représentations.

Les personnages deviennent, de cette manière, déguisement dans un monde qui est théâtre et décor.¹ Voilà Florame, Théante et Amarante de LA GALERIE DU PALAIS, qui, jouant de leurs masques, imitent ainsi les jeux de l'architecture baroque, architecture de décor et de tromper l'oeil. Ces trois personnages donnent, à leur tour, une comédie jouée par un trio dont chacun cherche à tromper les autres, manifestant le goût d'Alcidon et Doris pour la lutte des apparences fallacieuses. Donc il n'y a pas de lieu qui ne puisse être une scène".² Comme le dit A. Litman: "Théante feint de faire connaître Amarante à son ami Florame (...) afin de lui procurer une maîtresse. En réalité, il espère faire en sorte que Florame écarte la suivante de Daphnis, qui (Daphnis) l'attire par sa beauté et sa fortune et qu'il

¹ Ibid., p.28.

² Ibid., p.29

est apparemment difficile d'entrevoir lorsqu'Amarante est présente au logis. Florame fait semblant de croire son ami Théante et joue un double jeu, d'une part, il affirme qu'il reste fidèle à son ami qui se dit amoureux de la suivante, d'autre part, il s'est arrangé pour communiquer son amour à Daphnis. Amarante feint l'indifférence, mais en réalité, elle est profondément jalouse de sa maîtresse et se prépare inconsciemment à la vengeance."¹ Ainsi tous sont-ils occupés de paraître autres qu'ils ne sont; chacun avec une intention et un accent particuliers. Feignant et dissimulant, ils créent autour d'eux un foisonnement d'images qui s'écartent de la pleine clarté des modèles, débouchant sur l'univers des décors surchargés du baroque avec ses effets d'illusion.

Ces jeux des apparences ne sont pas seulement "joie de jongleur"², mais ils correspondent à cette interrogation profonde: l'homme, échappera-t-il au mal caché? Donc certains personnages cornéliens n'hésitent jamais à plonger dans l'artifice et les conventions pour paraître autres qu'ils ne sont en réalité afin de mieux se défendre en dupant et enivrant leurs contemporains. C'est dans le sillage de cette philosophie baroque que les personnages se dressent masqués, dissimulés, raffinant le paraître pour se tromper les uns les autres dans ce combat

¹Théodore A. Litman, op. cit., p.99

²Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.191

continuel des apparences.

Cléandre et Phylis de LA PLACE ROYALE suivent aussi ces chemins de pensée en feignant de s'aimer mutuellement, Cléandre pour s'approcher d'Angélique, la voisine de Phylis, et celle-ci pour éloigner Cléandre d'Angélique, follement aimée de son frère. A vrai dire, ces deux adversaires sont si bien "armés" qu'en jouant leur "théâtre", ils forment un couple de partenaires de force égale.

Toutefois, à force de se masquer, l'homme de feinte pourra tomber dans son propre traquenard tels Célidée et Lysandre, les êtres masqués dans LA GALERIE DU PALAIS, qui deviennent tous deux victimes de leur propre illusion: Célidée, pour vérifier l'amour de Lysandre, feint de ne plus l'aimer:

"Ma feinte éprouvera si son amour est vraie."

(LA GALERIE DU PALAIS, II, 7, 577)

De son côté, Lysandre mène le même jeu, il se résout à feindre de l'abandonner pour une autre jeune fille afin que Célidée, jalouse, lui revienne. Ainsi lorsqu'à la vérité ils substituent la feinte, et le paraître à l'être, se laissent-ils prendre au piège, à cause de l'importance qu'ils donnent à ce "dehors". Car croyant être trahis, ils se torturent sur des fausses apparences, ce qui provoque leur séparation. Voilà deux personnages trompés par la feinte dans le drame qu'ils inventent, de même que dans l'architecture baroque où tout se passe comme si les décors

devenaient l'essentiel.

Célidan (ami d'Alcidon) et la nourrice (la complice de celui-ci) de LA VEUVE forment un couple qui s'engage dans un combat de masques, combat qui nous semble le plus caractéristique des combats de ce genre dans le théâtre cornélien. Dirigée par le Général Baroque dont la stratégie est qu'il "faut se masquer et cacher son jeu pour mieux lever le masque d'autrui"¹, la nourrice, profitant de l'arrivée de Célidan, ami d'Alcidon, feint de se croire seule et se plaint tout douloureusement de l'enlèvement de sa maîtresse pour que ce jeune homme ne soupçonne pas sa participation à l'enlèvement de Clarice par Alcidon. Célidan, de son côté, après avoir menti en disant à la nourrice que sa ruse est déjà découverte, feint de la tirer du péril où il lui fait croire qu'elle se trouve en disant:

"J'ai pitié des malheurs qui te viennent presser;
Nourrice, fais chez moi, si tu veux, ta retraite;
Autant qu'en lieu du monde elle y sera secrète."

(LA VEUVE, IV, 6, 1470-1472)

Voilà la masquée qui est trompée par le masque de l'autre; et c'est ainsi que la nourrice révèle complètement les manoeuvres d'Alcidon (son complice) au cours de cette "comédie" qu'ils nous présentent.

¹ J. Rousset, op. cit., p.221

Ces personnages cornéliens se combattent donc à visage masqué, prenant part de cette manière à l'élaboration d'une ville-théâtre dont les habitants possèdent la toute puissance du magicien en s'offrant à eux-mêmes le visage d'un autre pour vivifier leurs combats et raffiner leurs comédies. N'est-ce pas là les vertus décoratives de l'homme baroque?

Ainsi se développent, à l'intérieur des pièces cornéliennes, cinq petites comédies de deux concurrents masqués, qui éblouiront sans doute les spectateurs par ce théâtre sur théâtre, thème favori du baroque.

II.2.2 le ballet des doubles visages

: les ballerines au double visage

Mais seul, le personnage de feinte ne perd pas son pouvoir de subjuguement. Sans compagnons, il pourra encore nous introduire au monde fantaisiste de l'illusion par un autre spectacle non moins fascinant qui ressemble aux ballets des doubles, la danse dont chaque danseur, avec un masque fixé au derrière de la tête, présente un double visage en se tournant de temps en temps au son des violons.¹ Certains personnages de feinte jouent donc un danseur qui tourbillonne joyeusement dans la danse féérique de l'être et du paraître. Maintenant, c'est le "récital" du masqué cornélien qui stupéfie les gens du XVII^e siècle; c'est lui vraiment qui trompe et transporte

¹Ibid., p.24

les autres au point culminant de leur stupeur avec une superposition des masques que chaque instant fait varier.

Voilà les deux premières danseuses, Daphnis de LA SUIVANTE et Hippolyte de LA GALERIE DU PALAIS qui paraissent sur la scène d'abord comme de jeunes demoiselles, l'une la maîtresse bienveillante d'Amarante (la suivante), l'autre, amie confidente de Célidée. Mais, en fait, ces visages rayonnants ne sont que les masques de derrière la tête. Donc lorsqu'elles semblent avancer, en réalité elles reculent: Daphnis, en prétendant donner des conseils à sa suivante pour garder le coeur d'un amant (Théante), veut que sa suivante perde le sien (Florame):

".....si vous êtes sage
Il faut à cet ami (Florame) faire mauvais visage,
Lui fausser compagnie, éviter ses discours.
Ce sont pour l'(Théante) apaiser les chemins les plus courts."

(LA SUIVANTE, I, 8, 289-292)

Tels sont ses conseils. De cette manière, Florame sera libre pour courtiser sa maîtresse! Hippolyte, de son côté, recommande à son amie, Célidée, d'accueillir Lysandre avec mépris et froideur afin de mettre son amour à l'épreuve:

"La force de l'amour paraît dans la souffrance,"

(LA GALERIE DU PALAIS, II, 6, 537)

dit-elle, mais n'est-ce pas la même ruse que celle de Daphnis? Les deux jeunes filles font étalage de leurs richesses de générosité qui ne sont que feinte et illusion.

Car se tournant tout d'un coup, elles font paraître des visages rêches et hostiles de rivales d'amour: Hippolyte révèle sa ruse à son confident Aronte:

"Sa maîtresse (Célidée) éblouie ignore encor ma flamme
Et laisse à mes conseils tout pouvoir sur son âme.
Ainsi tout est à nous, s'il nous faut qu'empêcher,
Qu'un si fidèle amant (Lysandre) n'en puisse rapprocher."

(LA GALERIE DU PALAIS, IV, 1, 1065-1068)

et Daphnis, pendant l'absence de sa suivante, la trahit en disant à Florame lui-même:

"Je crois que vous m'aimez, n'attendez rien de plus
Florame, je suis fille et je dépends d'un père."

(LA SUIVANTE, II, 5, 488-489)

Tout au long de la pièce, Daphnis et Hippolyte tourbillonnent sur la scène, montrant alternativement les masques doux et les visages guindés, frappant ainsi les spectateurs par ces superpositions de l'être et du paraître, l'oscillation qui annonce la démarche métaphysique de l'homme baroque.¹

Damon, ami de Florame et Théante (LA SUIVANTE) et la nourrice de Clarice (LA VEUVE) participent aussi à cette "folie métamorphosante"² des masques. Voici Damon qui se présente devant Théante comme un ami fidèle - son complice qui trompe sans cesse Florame:

"Crois qu'il (Florame) m'éprouvera fidèle au dernier
Lorsque ton intérêt ne s'y mêlera point." [point,

(LA SUIVANTE, I, 1, 83-84)

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.96

² J. Rousset, op. cit., p.24

dit-il; mais dès qu'on veut prouver cette sincérité, elle apparaît comme une "réalité en écho", le double qui tourne le dos à son original, se séparant de sa matrice pour devenir simulacre proprement dit.¹ De dos, Damon devient le confident de Florame et révèle les secrets de Théante à son ami. Sa semblable, la nourrice, joue aussi le même jeu comme un être double avec deux visages; l'un (son masque) nous montre la confidente de Philiste; l'autre, la complice d'Alcidon. Les deux personnages qui, tournoyant, engendrent de temps à autre leur contraire, forment habilement une sorte de danse bizarre où les danseurs tournent en rond pour montrer tantôt le masque, tantôt le visage dans cet Opéra de l'Artifice.

Mais de tous ces "danseurs masqués", Alidor, le héros de LA PLACE ROYALE, nous semble le plus éblouissant grâce à ses trois "masques" multicolores. D'abord, il se présente au spectateur comme un grand héros cornélien avec une aspiration sublime pour la liberté. Voici sa fameuse proclamation qui annonce le futur Cid:

"Je veux la liberté dans le milieu des fers."

(LA PLACE ROYALE, I, 4, 204)

Puis, prenant le masque qu'il porte à la main, ce futur Rodrigue joue le rôle d'un amant infidèle devant sa maîtresse Angélique. "Pour lui, les supercheries, les feintes

¹D. Klébaner, op. cit., p.22

et les mensonges dont il se sert ne représentent qu'une vengeance à tous les plaisirs qu'Angélique lui a fait connaître durant un an de fidélité et d'amour sincère"¹ qu'il considère comme une chaîne fatale de sa liberté. Néanmoins, Alidor possède un autre visage derrière la tête, celui d'un amant passionné qui lui fait avouer à son ami Cléandre:

"L'adorer dans le coeur, et l'outrager de bouche,
J'ai souffert ce supplice et me suis feint léger
De honte et de dépit de ne pouvoir changer."

(LA PLACE ROYALE, III, 4, 682-684)

Et c'est avec ce visage qu'il se montre devant Angélique et lui demande de se retirer avec lui:

"Ma mort va me venger de votre peu d'amour;
Si vous n'êtes à moi, je ne veux plus du jour."

(LA PLACE ROYALE, III, 6, 819-820)

Est-ce son vrai visage? Non, car Alidor, l'homme baroque, joue tout le temps de son apparence qui n'est qu'illusion. Quand on le croit amoureux d'Angélique, il revient à son premier visage, homme de volonté, en sacrifiant sa maîtresse à son ami Cléandre:

"Cléandre, elle est à toi; j'ai fléchi son courage
Que ne peut l'artifice et le fard du langage."

(LA PLACE ROYALE, III, 6, 861-862)

¹Théodore A. Litman, op. cit., p.136

L'amant, qui, sans amour, périra, ce n'est qu'un masque! Mais celui-ci est si soigneusement composé qu'il arrive à tromper la jeune fille et même son porteur! Car le héros se trouve aussi déchiré entre ces deux alternatives et balance tout au long de la pièce entre son masque et son visage, entre le triomphe de la passion et celui de la volonté. Quelquefois, il est séduit par son masque et abandonne son être pour ce paraître (IV, 1 lorsqu'il regrette l'amour d'Angélique). Puis en un rien de temps, il retrouve son personnage d'homme de volonté pour le laisser ensuite et revenir à son paraître. Alidor est entraîné de cette manière dans un incessant tourbillon au point qu'on ne sait plus lequel des deux visages appartient au corps, lequel est un simple masque. Dansant en rond, le personnage confond ainsi le devant et le dos qui ne se distinguent qu'à la fin de la représentation lorsque notre "danseur" s'immobilise de satisfaction, dévoilant les principes de son art dramatique:

"Nous feindrons toutefois, pour nous donner carrière,
Et pour mieux déguiser nous en prendrons un peu
Mais nous saurons toujours rebrousser en arrière
Et quand il nous plaira nous retirer du jeu."

(LA PLACE ROYALE, V, 8, 1514-1517)

Tout se passe de cette manière comme dans l'architecture baroque dont chaque motif sort de lui-même et se perd dans le suivant, afin de retourner à lui-même¹, et prêt

¹G. Gattavi, op. cit., p.27

à repartir pour les effets de l'embellissement.¹

C'est ainsi que l'image de ces personnages cornéliens ne coïncide plus avec la pleine clarté des classiques, mais la clarté s'assombrit au profit de l'illusion et du trompe-l'oeil. Feignant et dissimulant, ces combattants masqués et ces ballerines au double visage nous entraînent mystérieusement dans le monde de l'ambiguïté où l'être et le paraître s'avancent en couples fraternels selon les vertus décoratives de l'art baroque.

II.3 les personnages d'ostentation

Cet univers baigné de la clarté obscure des étoiles fascine ainsi les spectateurs avec les "ombres sibyllines", les "reflets insaisissables" des êtres fantastiques cornéliens, qui, s'enveloppant d'un nuage de fumée, se montrent toujours impénétrables aux autres. Mais dans cette société où l'identité de la personne se dilue, où "au moi unique se substitue une floraison de moi"², fruit des travestis et des mascarades, il faut proposer sur-le-champ un type

¹ Dans l'Eglise dédiée à Jésus-Christ à Rome, la voûte impressionnante pourra éblouir le spectateur par ses multiples aspects qui varient à chaque instant que le spectateur se meut, comme si elle avait aussi différents masques; tandis que le "visage" - le côté théâtral qu'inspire l'artiste-doit être vu d'un certain point.

² R. Mousnier, op. cit., p.193



d'homme, un modèle rutilant. Donc, si Corneille chante, en liesse, le "charme inexplicable" de l'obscurité ambiguë, il n'hésite pas non plus à jouer avec un "éclat de midi" pour nous émerveiller d'un spectacle lumineux où les acteurs se plongent dans un fleuve d'or, ruisselant des étincelles les plus voluptueuses. Ainsi les personnages ne portent-ils plus les masques de dissimulateurs, mais ils commencent à se construire à la manière d'une façade d'église baroque, donnant la vision des saints dans la gloire.¹ Ces êtres, avec une résolution d'émouvoir la sensibilité, recherchent donc les effets décoratifs intenses en faisant éclater les vertus au dehors, comme un architecte baroque qui, disjoignant la structure et la décoration, donne à celle-ci la primauté.² Ils finissent donc par créer un nouvel homme du paraître, homme flamboyant - adorateur des "dépouilles" les plus grandioses. Voilà l'esthétique baroque qui plonge Don Rodrigue, héros du CID, dans le monde ostentatoire où règne la montre, le paon, qui prend la forme idéale de la gloire.³

Rodrigue nous invite à cette extase lorsqu'il crée "un mirage", "un rideau de lumière"⁴ éblouissante, en décidant de tuer le comte Don Gomez, le père de sa maîtresse

¹ Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.43

² J. Rousset, op. cit., p.217

³ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.76

⁴ Jean-Marie Benoist, Figures du baroque (Paris: P.U.F., 1983), p.56

Chimène, pour venger l'honneur familial. Cette résolution héroïque est la suite d'une brillante réflexion d'un homme baroque pour qui "le paraître est précisément la raison d'être." ¹ Ainsi, après "les premiers bouillons du coeur"², qui exhortent le héros au suicide, ce jeune noble retrouve-t-il sa rigueur et arrive à justifier le culte du prestige et de l'apparat:

" Mourir sans tirer ma raison
Rechercher au trépas si mortel à ma gloire!
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée!

.....
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur.."

(LE CID, I, 6, 331-336, 339)

Rodrigue, renonçant à obscurcir son éclat, dresse donc une façade dorée qui abrite du noircissement des blasphèmes d'autrui. Il provoquera le père de Chimène en duel malgré son amour pour sa fille parce qu'il éprouve le besoin de cette manifestation grandiose: Rodrigue sans gloire ne serait pas le véritable chevalier que demandent les espagnols, ni le type d'amant duquel rêve une jeune fille bien-née. Il faut ainsi soigner le dehors en faisant d'abord reconnaître sa puissance par un autre homme de noble lignée. Voilà le comte Don Gomez, qui, en dépit des menaces de Rodrigue, pousse des cris d'admiration:

¹ Bernard Dort, Corneille (Paris: L'Arche, 1957), p.47

² G. Couton, op. cit., p.43

"Je sais ta passion, et suis ravi de voir
 Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir,
 Qu'ils n'ont point affaibli cette ardeur magnanime,
 Que ta haute vertu répond à mon estime,
 Et que, voulant pour gendre un cavalier parfait,
 Je ne me trompe point au choix que j'avais fait."

(LE CID, II, 2, 423-428)

Dans cet univers où règne la parade, tout cède ainsi à l'émerveillement de l'éclat, des apparences, qui se prennent à vivre pour elles-mêmes, ne se bornant plus à traduire les articulations intimes.¹ Le geste de Rodrigue exprime donc la vitalité même de l'architecture baroque, architecture de décors, qui soumet aux exubérances de la façade l'ensemble de l'édifice central. Rodrigue, tuant le comte, se montre impérieux, combatif et s'identifie de cette manière au modèle glorieux qu'il veut paraître. Par sa pose et sa prouesse, il édifie progressivement sa "façade" d'apothéose - d'un fils reconnaissant de Don Diègue au gendre magnanime de Don Gomez. Maintenant, c'est le temps pour se présenter devant la troisième personne, Chimène, éblouissant celle-ci par l'éclat d'un amant parfait qui a tué le père de sa maîtresse pour être digne d'elle:

"Qu'un homme sans honneur ne te mériterait pas,"

(LE CID, III, 4, 888)

lui dit-il. Tout au fond, Rodrigue "ne cesse pas de s'

¹ J. Rousset, op. cit., p.169

admirer;" ¹ il s'exalte toujours devant l'honneur, la gloire, le devoir qu'il a accompli, vu que la gloire devient même la déesse gardienne de l'amour estime. Aussi en face de sa maîtresse, déclare-t-il orgueilleusement:

"J'avais part à l'affront, j'en ai cherché l'auteur,
Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père;
Je le ferais encore si j'avais à le faire."

(LE CID, III, 4, 876-878)

Son meurtre paraît sans doute honorable aux yeux de Chimène:

"Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien,"

(LE CID, III, 4, 911)

lui dit-elle. Car c'est toujours le dehors splendide qui est conçu comme un fond. La gloire est ainsi indispensable au héros cornélien de la même manière que la façade splendide devient nécessaire à l'église baroque au point qu'elle seule tend à accaparer toute l'attention et devient "à elle seule un spectacle suffisant."² Donc, chez Rodrigue, il n'y a pas de choix; sans gloire, il perdra tout et même l'estime de Chimène. Voilà la société de parade qui force Rodrigue à soumettre le moi amoureux au moi héroïque, l'édifice à la façade.

Cependant, Rodrigue n'est pas invulnérable; il se sent percé jusqu'au fond du coeur (I, 6, 291),

¹ R. Brasillach, op. cit., p.117

² Marcelle Dulaut, Le Baroque au théâtre (Actes des Journées internationales d'études du Baroque) (Montauban: Centre National de Recherches du Baroque, 1967), p.117

torturé de voir s'éloigner son hyménée avec Chimène. Toutefois, ce jeune homme d'ostentation s'imprègne si profondément de l'art du paraître qu'il sait ce qu'il faut faire. "A quoi servirait la réalité sans apparence?"¹ se demande-t-il peut-être. Ainsi même lorsqu'après avoir tué le comte, il exalte son amour sincère en offrant sa vie à Chimène son juge, il arrive aussi à cristalliser son dehors magnanime, atteignant ainsi la deuxième étape vers la gloire. Voici l'éloquente adjuration de Rodrigue où l'être rejoint le paraître dans la mesure où l'amour et la gloire collaborent, menant le héros à une autre ascension réputée:

"Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter
 Pour effacer ma honte et pour te mériter;

 Je sais qu'un père mort t'arme contre mon crime;
 Je ne t'ai pas voulu dérober ta victime.
 Immole avec courage au sang qu'il a perdu
 Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

 Sauve ta renommée en me faisant mourir."

(LE CID, III, 4, 895-896, 901-904, 968)

Demander à Chimène de le tuer, c'est pour aider sa maîtresse à réaliser ses propres valeurs et la rendre ainsi digne de lui! C'est donc toujours la conquête par la façade de l'espace extérieur dans un épanouissement progressif des motifs ornementaux, l'amour et la gloire. Aussi le deuxième entretien des amants où pour la seconde fois

¹J. Rousset, op. cit., p.220

quand il accepte le commandement de l'armée contre les Maures, espérant ainsi revenir plus digne de Chimène et gagner sa main par ce titre glorieux, comme dit Don Diègue son père:

"Ne borne pas ta gloire à venger un affront,
 Porte-la plus avant, force par ta vaillance
 Ce monarque au pardon, et Chimène au silence.
 Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur,
 C'est l'unique moyen de regagner son coeur."

(LE CID, III, 6, 1092-1096)

On voit donc ainsi s'établir un rapport nécessaire et direct entre l'être-édifice et le paraître-façade du héros; l'un s'appuie sur l'autre et vice versa. Le combat contre les Maures, "la pure et unique exaltation du chef"¹, n'est donc qu'une façade qui donne une dimension supplémentaire à l'édifice comme une paroi décorée; mais elle est si bien soignée que Rodrigue devient le Cid, le plus grand héros espagnol, non un calculateur passionné. La haute confirmation de sa gloire est jugée totalement honorable et héroïque. Car dans cet univers des apparences, on prend surtout comme grand et vrai ce qui couvre la plus grande surface.² La gloire de Rodrigue rayonne aux yeux de tous; mais son amour estime, il le garde pour la seule personne aimée. C'est donc là le succès considérable de Rodrigue, notre héros d'ostentation qui "s'efforce à transmuer en fête et en apparat"³ le sentiment poignant de l'amour dans

¹S. Doubrovsky, op. cit., p.124

²Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.75

³Ibid., p.73

ce monde du Dieu Paon!

Voilà l'univers baroque où "l'être vu" devient le signe de dignité depuis que la gloire se définit comme l'admiration des autres et l'amour, appréciation mutuelle des mérites.¹ L'ostentation devient ainsi la marque du personnage, qui séduit les spectateurs par la brillance d'une représentation baroque, la façade. Devant tant de splendeur du Cid, "Chimène ne joue pas un rôle passif."² La mort du père vient de creuser un abîme profond entre le brave chevalier et sa maîtresse, non seulement dans le domaine de la vengeance, mais aussi dans l'ordre des glorieux cornéliens. Rodrigue se révèle comme un type sublime après avoir tué le comte; Chimène, à son tour, devra plonger dans la parure et l'ostentation pour élever son moi au niveau de la grandeur de son adversaire,³ en demandant la justice aux genoux du roi:

"Sire mon père est mort,.....
 Son flanc était ouvert; et pour mieux m'émouvoir,
 Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.

 Vous perdez en la mort d'un homme de son rang
 Vengez-la par une autre, et le sang par le sang,
 Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
 Mais à votre grandeur, mais à votre personne,
 Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat
 Tout ce qu'enorgueillit un si haut attentat.

(LE CID, II, 8, 659, 675-676, 691-696)

¹ V. Vedel, Corneille et son temps (Paris: Ancienne Honoré Champion, 1935), p.52

² Marie-Odile Sweetser, op. cit., p.115

³ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.218

"Si l'ostentation est une forme du moi en face d'une société qui tend à égaliser les individus"¹, Chimène arrive à son apogée en se montrant très exceptionnelle par cette volonté. Devant le roi, elle incarne un brillant orateur dont le fort accent décoratif construit un paraître - la façade pompeuse d'une fille reconnaissante en même temps qu'une fidèle dame de cour. Mais "tout ornement qui se meut dans l'agrément porte en lui son revers d'angoisse."² Cet éclat de Chimène couvre naturellement une aventure du coeur plus douloureuse au fond de son être.³ Certes Chimène aime Rodrigue et ne désire pas savourer encore le profond chagrin de la perte d'une personne aimée. Mais comme les vertus d'apparences prennent toujours le pas sur les vertus intérieures⁴, elle se sent forcée d'étaler sa parure d'or, exhibant une façade triomphante pour être digne de Rodrigue, son amant.

"Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi:
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi."

(LE CID, III, 4, 931-932)

mais "...cruelle poursuite où je me vois forcée!" se plaint-elle péniblement à sa gouvernante (III, 3, 826).

Toutefois, cette façade de Chimène nous semble

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.75

² M. Dulaut, op. cit., p.108

³ Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille (Paris: Gallimard, 1948), p.177

⁴ J. Rousset, op. cit., p.219

de temps en temps ébranlée par de sourdes rivalités provenant de la passion intérieure, dévoilant de cette manière l'importance que la jeune fille donne aussi au dedans. Voilà, malgré l'effort pour le cacher, le moi amoureux qui éclate lamentablement obscurcissant le moi héroïque de la façade, surtout en présence de son amant Rodrigue:

"Malgré des feux si beaux, qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père;
Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir."

(LE CID, III, 4, 981-984)

Ainsi, pendant l'entretien des amants, l'ascension glorieuse de Rodrigue dans l'héroïsme s'opposerait-elle à la chute de Chimène dans la faiblesse du sentiment;¹ ou bien lorsque la façade resplendissante de Rodrigue déploie les ailes de la gloire vers le ciel, celle de Chimène va-t-elle s'écrouler, retombant par terre et révélant ainsi aux yeux des spectateurs le corps sombre et mélancolique de l'édifice. Ce serait "le miracle d'amour" (III, 3, 985) pour Rodrigue mais "le comble des misères" (III, 3, 985) pour l'héroïne. Car personne ne peut assortir la façade extrêmement luxuriante et l'édifice déchargé de tout ornement! Comment une jeune fille bien-née mais craignant d'obtenir la tête du meurtrier de son père (III, 3, 827) pourrait-elle être digne d'un héros glorieux comme

¹ Marie-Odile Sweetser, op. cit., p.115

Rodrigue avec son amour estime? Ainsi toutes les fois que Chimène laisse apparaître son être, faible et passionné, essaie-t-elle toujours de dresser de nouveau le paraître resplendissant que le baroque aime à soigner:

"Voiles, crêpes, habits, lugubres ornements,
Pompe que me prescrit sa première victoire,
Contre ma passion soutenez bien ma gloire."

(LE CID, IV, 1, 1136-1138)

Elle va jusqu'à sacrifier toute sa vie pour exalter la luxuriance de sa façade en proposant au roi d'épouser le chevalier qui lui offrira la tête de Rodrigue (IV, 5, 1404-1405). Sachant bien que son Cid n'est jamais vaincu, Chimène n'aspire qu'à être mise en lumière glorieuse, faisant scintiller le dehors qui se développe prodigieusement par rapport à l'être intérieur, donnant toujours une vision de beauté selon l'art nouveau. Mais quand Rodrigue décide de se laisser battre en duel par Don Sanche pour faire éclater l'honneur de sa maîtresse, celle-ci détruit douloureusement cette façade splendide pour revenir à son être intérieur:

"Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu ce mot lâché me fait rougir de honte."

(LE CID, V, 1, 1556-1557)

La poursuite de Chimène se révèle ainsi comme "une parade", visant à exalter et glorifier l'extérieur, comme les grandes exagérations des volutes baroques. Car Chimène ne pourra jamais se féliciter de la mort de Rodrigue. Sa pamoison devant le roi à l'annonce de la mort prétendue

du héros, aussi bien que ses blasphèmes contre Don Sanche qu'elle croit par erreur le meurtrier de Rodrigue, en servent les preuves bien évidentes. De fait, Chimène ne cherche que la gloire de pourchasser sans cesse l'assassin de son père. Cet acte honorable lui suffit pour dresser une façade grandiose et s'élever vers l'idéal chevaleresque de son amant. Le désir d'éblouir de Chimène n'est que la manifestation d'une autre face de la passion de la jeune fille, l'amour estime, qui n'augmente qu'au flamboiement grandissant de l'éclat. De cette manière, même si Chimène ne veut pas exiger la mort de Rodrigue, elle est forcée de la demander afin d'embellir sa façade, en disant à sa gouvernante:

"Et, quoi qu'à sa victoire un monarque ait promis,
Mon honneur lui fera mille autres ennemis."

(LE CID, V, 4, 1683-1684)

Chimène ne rêve plus de l'hyménée; elle ne désire qu'attiser son amour par l'honneur et la gloire. Elle essaie donc de glisser de la passion vers le sublime, manifestant aux yeux de tous le faste, la grandeur d'une âme bien-née. Malheureusement, sa volonté se trouve souvent "sapée" par la faiblesse du sentiment et l'ardeur de la passion et l'héroïne joue tout le temps sur deux registres alternés, l'un - le paraître glorieux, l'autre - l'être scandaleux!, scandaleux, certes, parce que dans ce monde où le paraître doit triompher sans réserve, on n'admet aucune faiblesse, aucun recul, aucune hésitation. La façade joue le rôle d'un maître souverain qui devient indis-

pensable à toutes constructions. Sans elle, on tombera dans l'angoisse d'infériorité, humilié par ceux qui donnent de l'importance au dehors. Chimène, sans façade glorieuse, serait donc si confuse qu'elle est obligée de soigner son "apparence" jusqu'au dernier moment en s'opposant à l'ordre du roi qui veut la marier avec Rodrigue, le conquérant des Maures:

"Si Rodrigue à l'Etat devient si nécessaire,
De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire
De me livrer moi-même au reproche éternel
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel?

(LE CID, V, 7, 1809-1812)

C'est avec ce dernier éblouissement que Chimène cherche à nous convaincre de la légitimité de sa grandeur digne de celle de Rodrigue. La façade et le coeur se libèrent ainsi de tout cloisonnement et l'héroïne retrouve la puissance de la volonté d'embellissement si évidente dans les églises baroques.

Voilà le héros et l'héroïne qui s'efforcent de "s'éblouir à tout prix pour s'apparaître l'un à l'autre comme plus dignes l'un de l'autre, également éblouis et éblouissants."¹ Ces deux êtres se regardant et s'admirant dans le malheur sublime, nous invitent ainsi à l'extase

¹
Bernard Dort, op. cit., p. 49

baroque¹ avec leur déploiement fascinant de la gloire, de l'honneur et de la volonté orgueilleuse, à la manière de l'architecte baroque qui génère l'univers de la mon-trance avec le prolongement de la façade. Sous ce dehors aimable, les personnages camouflent l'isolement douloureux de leur être passionné; s'ils laissent éclater parfois leur être, leur dedans, ils n'oublient pas de magnifier le dehors fastueux pour consteller cet "être" de flam-mèches glorieuses. Rodrigue et Chimène dont l'éclat ex-térieur éblouit les regards des spectateurs du XVII si-ècle, donnent ainsi une vision qui rappelle la luxuriance des églises baroques d'Italie dont les façades resplen-dissent joyeusement comme un soleil de midi.

II.4 les "surmoi" baroques

II.4.1 les glorieux

La gloire, éclairage de la façade héroïque, nous semble ainsi "un été sans hivers"², la saison plaisante dont les lumières claires et allègres inondent le monde épique cornélien tandis que les chaleurs toniques moulent

¹ Paroxysme dans la douleur et paroxysme dans la jouissance, n'est-ce pas là la même extase qu'exprime Sainte Thérèse du Bernin, celle qui, recevant le dard de l'ange, est déchirée entre la béatitude et l'épuisement par un trop-plein de sentir et de jouir - prostration qui n'est que le degré suprême de la volupté.

² D. Klébaner, op. cit., p.13

soigneusement les "corps" magnanimes des héros jusqu'à ce qu'ils ressemblent aux anges de stuc dans une église enchantée. Voilà l'apparition des "statues" ravissantes qui colorent l'aube du baroque. Ces statues, graduellement érigées et fixées par les gestes sublimes, incarnent le Paon, la figure décorative qui dérobe aux yeux la morosité du dedans. Les personnages cornéliens, esthéticiennes des apparences, n'hésitent donc jamais à sacrifier leur être, leur dedans, pour donner au dehors la primauté. A la vérité, cette prédominance de l'ornement voyant est souvent portée au paroxysme au point que le dehors "tend à conquérir son autonomie;"¹ mais se libérant pour se consacrer avec véhémence à son propre monde, l'univers où l'ange de stuc quitte l'autel pour voler gracieusement au ciel, la statue commence à se mouvoir par la force dominante de sa propre âme, se détachant du "moule" afin d'éterniser sa "personne" dans "les lendemains de marbre".^{2*}

De cette manière, dans certaines pièces, la figure glorieuse ne se présente plus comme une façade idéalisée du dedans, mais comme la juste coïncidence de l'être et du

¹ J. Rousset, op. cit., p.219

² Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.232

* La merveilleuse métamorphose de "Daphné" est ainsi éternisée dans le monde artistique par le génie du Bernin dont l'oeuvre sculpturale, "Apollon et Daphné", présente le miraculeux moment où la jeune fille, touchée par Apollon, se transforme en laurier.

paraître, des actions intérieures et des apparences extérieures. C'est donc la totalité des "personnages" qui exprime dans une représentation d'éclat, la majesté qui n'est pas l'ostentation, mais la puissance de la volonté et la force éminente de l'âme ennoblie. Toutefois, "le baroque est un démon subtil; détruit d'un côté, il attaque de l'autre."¹ Car en remplaçant un glorieux "ostentatoire" par un magnanime "authentique", un moi de façade par un moi profond inaltérable, le dramaturge donne, à son insu, naissance à un "surhomme" baroque dont l'âme de diamant révèle un pouvoir illimité de l'éblouissement, subjuguant les spectateurs dans son extase voluptueuse de la gloire. Les personnages deviennent ainsi des virtuoses de l'énergie, qui, en créant un véritable champ de force de la volonté, annoncent une libre domination sur le monde, un dépassement des autres comme une église baroque qui s'efforce de traduire le caractère transcendantal du paradis.²

Voilà Don Diègue, le père glorieux du Cid, chez qui on sent une force primordiale auréolant sa figure âgée, résultat des actes de prouesse et des belles actions d'un grand guerrier d'autrefois:

"Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois."

(LE CID, I, 1, 35-36)

¹ J. Rousset, op. cit., p.202

² Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.43

Don Diègue nous frappe ainsi dès le début de la pièce, figure éblouissante de la grandeur aristocratique. L' image d'un brave soldat au coeur de fer, qui "tant de fois a sauvé cet empire, tant de fois affermi le trône de son roi," (I, 4, 242-243) permet de donner à son moi sa pleine réalisation au sein du royaume sacré de Mars. Don Diègue s'élève donc vers l'apothéose de la gloire par ses actes merveilleux et la pure noblesse de son âme, provoquant ainsi un pittoresque semblable à celui de la peinture idéalisée de RUBENS, le pittoresque qui est "intellectualisé" par cette instrumentation baroque, l'honneur et l'héroïsme. Donc, du haut de son orgueil d'aigle, ce vieil aristocrate jette toujours un regard fulgurant sur les autres courtisans qu'il prend pour de petits oiseaux volant sur ses pistes et c'est dans une exaltation du moi qu'il déclare au comte Don Gomez lorsque celui-ci, jaloux, s'indigne contre le père de Rodrigue, récemment nommé par le roi gouverneur du prince.

" Je le sais; vous servez bien le roi
 Je vous ai vu combattre et commander SOUS moi.

 Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus.
 Vous voyez toutefois qu'en cette concurrence
 Un monarque entre nous met quelque différence."

(LE CID, I, 3, 207-208, 212-214)

Don Diègue se situe de cette manière au sommet, établissant son propre "superlatif".¹ C'est lui seul qui mérite

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.228

cet honneur par ses vertus incomparables comme un ange baroque qui "se singularise"¹ par le goût de se faire rare, d'être le premier et le seul dans la puissance d'impressionner. Mais le chemin vers le ciel n'est pas toujours dégagé; les nuages noirs viennent avec l'affront fatal de Don Gomez qui abat Don Diègue provoquant l'inévitable chute de son moi. Toutefois, même dans cette misère, Don Diègue sait revendiquer la gloire d'être le "seul"², proclamant le droit d'occuper la première place:

"Sur moi SEUL doit tomber l'éclat de la tempête,"
(LE CID, II, 8, 721)

dit-il au roi. Ce noble âgé se trouve être de tout temps l'incarnation de l'idéal aristocratique. Le culte de la personnalité, la morale baroque,³ trouvera ainsi son apogée en Don Diègue, chez qui la vieillesse, ennemi de la force physique, ne peut pas arrêter l'élan glorieux de l'âme.

".....qui peut vivre infâme est indigne du jour,"
(LE CID, I, 5, 284)

dit-il avant de courir à la noble vengeance à l'aide de son "autre-que-lui-même", Rodrigue, qui apparaît comme un jeune Don Diègue ressuscité. Donc le premier acte héroïque du Cid n'est qu'une réaction mégalomane du

¹D. Klébaner, op. cit., p.35

²Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.229

³Ibid., p.59

père:

"Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras."

(LE CID, II, 8, 724)

Ainsi, Don Diègue développe-t-il à l'outrance dans son moi le caractère héroïque avec une force contraignante venue d'un "surmoi", chantant un hymne sacré qui retentit éternellement dans l'univers épique cornélien:

"Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir."

(LE CID, III, 6, 1058-1059)

Don Diègue, avec la puissance de la volonté et la noblesse du coeur crée de cette manière une sorte de climat merveilleux, nous captant dans l'ivresse de sa grandeur comme l'art baroque qui retient les spectateurs dans la séduction de son "unicité" et de sa richesse.

Chez Laodice et Nicomède on retrouve cette exaltation de la grandeur épique que le baroque aime à illustrer. Ce couple serein ne parle guère de l'amour mais de l'admiration pour la noblesse du coeur, la générosité de l'âme et la maîtrise sur autrui que chacun possède. Ainsi Corneille ne nous présente-il pas des amants passionnés mais deux "surhommes" dont l'existence héroïque garantit leur essence. L'une est la reine d'Arménie, qui même captive du roi Prusias, père de Nicomède, ne perd jamais le sens de la dignité royale et se révèle toujours toute puissante comme une reine sur son trône:

" S'il est Roi, je suis Reine
Et vers moi tout l'effort de son autorité
N'agit que par prière et par civilité."

(NICOMEDE, I, 2, 148-150)

Ni les menaces de Rome, allié du roi Prusias, ni les intimidations de celui-ci ne peuvent ébranler l'orgueil magnanime de notre héroïne et la réaction de celle-ci répond toujours aux exigences de l'art baroque qui vénère les formes grandioses, belles et pures. Seule, contre les plus puissants du royaume ennemi, voilà Laodice qui se surpasse par la fermeté de la volonté et la respectabilité de son moi:

"Moi qui tiendrais un Roi pour un indigne objet,"

(NICOMEDE, III, 2, 894)

dit-elle fièrement à l'ambassadeur romain. Laodice devient ainsi un type "saillant", la reine des rois, l'être sublime qui se distingue des autres par une âme extraordinaire et un coeur sans pareil, représentant tantôt la gloire princière, tantôt la dignité divine, surtout lorsqu'elle offre sa protection à la famille royale bithynienne du roi Prusias pendant l'émeute du peuple. La fière Laodice, avec "les ailes blanches", semble incarner une de ces vierges altières des églises baroques lorsqu'elle apporte son aide à la reine Arsinoé, la belle-mère de Nicomède:

"Et je viens vous chercher pour vous prendre en ma
Pour ne hasarder pas en vous la majesté, garde

Au manque de respect d'un grand peuple irrité."

(NICOMEDE, V, 6, 1676-1678)

Mais en apprenant que Nicomède est livré aux romains par le roi, cette "vierge" prend son arme, prête à voler à Rome pour sauver son bien-aimé. La grandeur de Laodice vient donc d'une parfaite harmonie entre la grâce, le courage et la force sublime, l'harmonie qui fait de l'héroïne une fleur exotique dans l'univers du "surmoi" baroque.

Chez Nicomède, on trouve aussi une forte individualité, et le moi sublime d'un héros qui préfère, comme un génie baroque, "aux larges avenues du conformisme les sentiers écartés de l'indépendance."¹ Fils de Prusias, Nicomède est à l'antipode de son père; l'un est esclave de Rome, l'autre son plus grand ennemi; l'un, un poltron, l'autre, "une somme de droit, de vertu, de qualité, de sceptre et de batailles."² Prince héritier du trône, Nicomède, à ce titre, est digne d'hommages qu'on ne rend point aux autres hommes, même au roi. Car dans son effort pour maintenir l'indépendance de son royaume, il semble devenir l'incarnation de l'astre protecteur des bythiniens:

"Il est l'astre naissant qu'adorent mes Etats,
Il est le dieu du peuple, et celui des soldats,"

(NICOMEDE, II, 1, 449-450)

dit Prusias à son capitaine. Nicomède déploie de cette

¹Ibid., p.77

²S. Doubrovsky, op. cit., p.324

manière sa domination sur tout le monde par ses vertus éclatantes et la grandeur de son courage. Avec les romains, il joue au grand audacieux qui répond sans hésiter aux menaces, dévoilant la malignité politique de Rome par ses ironies aiguës, armes d'un moi agressif et conquérant. Avec son père, il garde l'attitude orgueilleuse d'un vrai souverain qui prêche au roi l'art de régner:

" Roi
 Reprenez hautement ce noble caractère,
 Un véritable roi n'est ni mari ni père,
 Il regarde son trône, et rien de plus: réglez.
 Rome vous craindra plus que vous ne la craignez.
 Malgré cette puissance et si vaste et si grande,
 Vous pouvez déjà voir comme elle m'appréhende,
 Combien en me perdant elle espère gagner,
 Parce qu'elle prévoit que je saurai régner."

(NICOMEDE, IV, 3, 1318-1326)

A une morale de grand roi, Nicomède joint ainsi la valorisation de son moi pour encourager son père à placer en lui une confiance de prédilection. Généreux, noble et vaillant, voilà Nicomède qui se distance toujours des autres par une vitalité d'âme peu commune, supprimant ainsi toute égalité entre lui et ses contemporains sans réclamer le privilège d'être seul ou le premier; car il l'est déjà par son être-qui-se-montre, par son énergie et sa puissance de volonté. Au premier regard, Nicomède se distingue immédiatement des autres parce qu'il se trouve en haut, au sommet, dans le royaume où règnent l'extraordinaire, le singulier et l'insolite, les déesses gardiennes du baroque.

L'élan héroïque nous fait sentir ainsi une force dominante qui pousse le héros vers le ciel avec l'auréole de la victoire. La noblesse, l'orgueil, et le courage ne sont accumulés chez lui que pour prolonger la volupté divine, provoquant de cette manière chez les spectateurs une grande admiration semblable à celle que nous éprouvons pour les anges exubérants du baroque, qui, dans la gloire, sont une garantie de protection pour les fidèles avec cette vision de paradis qu'ils leur procurent. Les héros, empruntant aux anges cette personnalité, se présentent donc comme des esprits transcendants, des "surmoi" qui prêchent aux élites du XVII^e siècle comment mener une vie noble et vénérable, tels qu'Isabelle, reine de Castille et Carlos, le cavalier inconnu de DON SANCHE D'ARAGON, dont un superbe orgueil et la noblesse du coeur sont de parfaits exemples de la morale du siècle - la grandeur et la gloire.

Cette reine qui "sait réfréner un amour indigne de son rang"¹, semble chanter aussi l'hymne sacré de Don Diègue lorsqu'elle refuse de "descendre" jusqu'à son amant Carlos, un aventurier valeureux:

"Madame, je suis reine, et dois régner sur moi.

.....

Ma gloire de mon âme est toujours la maîtresse,"

(DON SANCHE D'ARAGON, I, 2, 120 / II, 1,
462)

déclare-t-elle orgueilleusement. Cette domination du

¹G. Couton, op. cit., p.133

moi assure aussi sa supériorité sur autrui. Isabelle, étant reine, reste au faite du royaume où les chemins descendants sont tous fermés; car la dignité et la grandeur de son âme princière l'empêchent d'y descendre et la poussent même à glorifier cet autel d'honneur en y adjoignant une autre "statue" du même rang:

"Cherche, au lieu de l'objet le plus doux à mes yeux,
Le plus digne héros de régner en ces lieux..."

(DON SANCHE D'ARAGON, II, 2, 567-568)

Ainsi, face à cette volonté magnanime et à la gloire d'une reine, les passions, dominées, sont-elles reléguées au second plan. Isabelle "risque donc d'être mariée contre son coeur"¹ afin de soutenir son honneur et de rester maîtresse d'elle-même, témoignant ainsi d'un effort ascensionnel d'un moi vers le surmoi.

Certes, Carlos n'éprouve qu'une grande admiration pour cette attitude de la reine. A vrai dire, "l'idée qu'une reine puisse s'abaisser à l'aimer tuerait instantanément son amour".² C'est ainsi qu'il déclare glorieusement à Isabelle:

"Je vous aime, Madame, et vous estime en reine,
.....
Si par quelque malheur que je ne puis comprendre,
Du trône jusqu'à moi je la voyais descendre,
Commençant aussitôt à vous moins estimer,
Je cesserais sans doute aussi de vous aimer.

¹ Ibid., p.132

² S. Doubrovsky, op. cit., p.317

L'amour que j'ai pour vous est tout à votre gloire."

(DON SANCHE D'ARAGON, II, 2, 529, 533-537)

L'amour estime? Bien sûr, mais Carlos n'est pas un Rodrigue qui s'efforce d'éblouir à tout prix pour être digne de sa maîtresse. Sa grandeur d'âme rayonne, au contraire, par la fermeté avec laquelle il défend "sa disgrâce", la bassesse de sa naissance:

"Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme;
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme,
Et je renonce aux noms de comte et de marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils:
Rien n'en peut effacer le sacré caractère."

(DON SANCHE D'ARAGON, V, 3, 1613-1617)

Avec ce coeur fier, Carlos n'éprouve donc jamais le sentiment d'infériorité; il s'apprête même à s'élever contre les seigneurs de haute naissance pour montrer aux yeux de tous la grandeur qui ne vient pas du sang mais de sa propre personne et de ses actes héroïques comparables à ceux de Rodrigue:

" On m'appelle soldat: je fais gloire de l'être;
Au feu Roi par trois fois je le fis bien paraître.

.....

Se père qui voudra des noms de ses aïeux:
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux;

.....

Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.."

(DON SANCHE D'ARAGON, I, 3, 209-210, 247-248, 253)

Aimé de deux reines (Isabelle et Elvire, princesse d'Aragon), Carlos fait front aux féodaux, combattant deux

comtes dont l'un sera le roi de Castille. Le sang de Carlos bout à la manière de celui d'un grand roi, révélant le héros qui passe d'un "ordinaire" au "singulier", d'un "homme-sujet" à un "surhomme" par l'exaltation de ses vertus. Le mouvement par lequel le héros se sublime pousse ainsi Léonor, mère d'Elvire, à reconnaître en la personne de Carlos son fils, Don Sanche, le premier héritier du trône d'Aragon, qu'on croit encore vivant à la cour d'Isabelle.

"Mais où sera mon fils s'il ne vit point en vous,"

(DON SANCHE D'ARAGON, IV, 3, 1312)

lui demande-t-elle. Carlos ne peut pas ainsi cacher son auréole, et par ces "lumières éblouissantes", on interprète aisément les valeurs éclatantes du héros comme on traduit le message céleste des saints de stuc dans une église baroque. Voilà Carlos qui est en fait Don Sanche d'Aragon dont "l'irréfragable impulsion vitale"¹ révèle sa lignée royale même avant les preuves matérielles. N'est-ce pas là le caractère de ces extraordinaires anges baroques qui semblent toujours prêts à accomplir des actes d'éclats? "Que je te souhaite singulier!" s'exclame peut-être notre dramaturge!

Mais plus complexe paraît la longue maturation qui prépare l'éclat du règne d'Octave Auguste, le grand empe-

¹G. Gattavi, op. cit., p.24

reur de Rome dans CINNA. Car l'ascension d'Auguste commence par le fondement qu'a établi "Octave", le cruel, le "tigre altéré", qui pour affirmer sa suprématie politique, a inondé Rome de sang, n'hésitant pas même à assassiner son tuteur pour monter au trône. C'est par là qu'Auguste devient "maître de l'univers", l'empereur tout puissant de Rome:

"Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde."

(CINNA, II, 3, 357-358)

La maîtrise d'Auguste consiste donc d'abord en sa prédominance impériale, révélant la gloire d'un conquérant qui, après avoir traversé l'océan de sang, arrive enfin à la contrée de l'Or. Toutefois, pour ce héros cornélien, la démarche de la conquête ne s'arrête jamais. Ainsi "tout étant conquis, reste-il à conquérir le détachement de ses biens!"¹ Voilà Auguste qui, au sommet de la grandeur et du pouvoir suprême, demande à en descendre, affirmant de cette manière la volonté d'autonomie du moi en face de l'emprise de "l'avoir"²:

"Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
Toujours vers quelque objet pousse quelque désir,
Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et, monté sur le faite, il aspire à descendre."

(CINNA, II, 1, 367-370)

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.23

² Ibid., p.228

Le couronnement de la gloire devient donc une démission de la gloire elle-même.¹ * Auguste, afin de s'engager dans la deuxième étape de la gloire, cherche donc l'originalité en manifestant sa force de volonté dans l'humilité de son attitude comme un architecte baroque qui cherche l'effet de la nouveauté pour le seul plaisir de la prouesse.² Mais cette ascension d'Auguste vers la gloire parfaite est arrêtée par Cinna, chef de la conspiration, qui, craignant de voir sa victime lui échapper, le supplie de rester sur le trône pour assurer la paix de Rome. Auguste, ému, donne son accord pour le bien de l'empire en exaltant ainsi sa gloire de porter le diadème:

"Mon repos m'est bien cher, mais Rome est la plus forte,
Et quelque grand malheur qui m'en puisse arriver,
Je consens à me perdre afin de la sauver."

(CINNA, II, 1, 622-624)

Auguste se révèle de cette manière un maître de "l'univers extérieur". Car en croyant tout posséder, il ne saisit que les "surfaces", les corps sans vie. Sa gloire n'appartient pas à sa "personne" mais à son "personnage".

¹Ibid., p.330

* Voir Le Brun (peintre français, 1619-1690), la peinture murale de la victoire d'Alexandre sur Pôros ou Paurava (Versailles) : battu par Alexandre, quand ce dernier lui demande comment il veut être traité, Pôros lui répond: "En roi". Et Alexandre le remet sur son trône.

²Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.60



Confronté au complot de Cinna, voilà notre empereur qui, découvrant que sa tranquille conviction d'être devenu le maître absolu lui avait été fatale, est déchiré entre un "Auguste" choqué avec un coeur troublé et un "Octave" furieux avec une âme vengeresse. Exécutera-t-il Cinna ou cherchera-t-il la paix dans la mort consolatrice? se demande l'empereur dans une confusion tumultueuse, torture pénible qui prépare la troisième étape du héros vers la gloire. Devant Cinna, le confident qui le trahit, Emilie, sa fille adoptive, qui dirige aussi le complot, Maxime, le faux repentant, le héros se reprend, s'affirme et à la face du ciel, fait éclater la puissance d'une âme bien-née en témoignant une clémence sublime.¹ Cette dernière victoire du moi métamorphose ainsi Auguste, maître des biens extérieurs, en un vrai souverain de l'univers et de lui-même, digne de régner sur le trône aussi bien que sur les coeurs des romains:

"Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le sais; je veux l'être. O siècles! ô mémoires,
Conservez à jamais ma dernière victoire!
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous."

(CINNA, V, 3, 1696-1700)

Maître de l'univers devenu maître de lui-même, Auguste montre ainsi "une âme qui se cherche, se trouve, se hausse et qui enfin se dépasse".² D'un moi puissant, il s'élève vers l'apothéose avec le "je-absolu" et le "moi excen-

¹Voir *, page précédente.

²Auguste Dorchain, Pierre Corneille (Paris: Garnier, 1978), p.215

trique", la clé qui ouvre l'univers des "surmoi" baroques.

Voilà les nobles, les reines et les rois qui contribuent à créer le monde des êtres de fer, et des maîtres baroques qui enseignent la leçon de la fierté, de l'honneur, de la gloire et du dépassement de soi, par une foison de sentiments élevés et "la haute confirmation de l'idéal de la caste aristocratique".¹ Cette communauté héroïque des "surmoi", qui parsème le monde cornélien d'innombrables manifestations de force et de volonté sublime, donne ainsi l'image de l'édifice baroque, l'endroit où nous pouvons toujours nous plaire et nous émerveiller grâce au génie d'un architecte habile dont la volonté tenace donne à chaque élément la nouveauté et la plénitude de sa force expressive pour la seule vertu d'éblouissement.²

II.4.2 les glorieux avec démesure

Le dynamisme apparaît donc comme le maître d'oeuvre de toute oeuvre baroque artistique ou intellectuelle, proposant de cette manière une morale de l'exubérance et de la force avec deux vertus qui ne peuvent être séparées de l'oeuvre d'art, l'éclat et la surprise.³ Ainsi, s'assimilant à ce "maître d'oeuvre" baroque, certains de nos

¹V. Vedel, op. cit., p.49

²Cette communauté fantastique des "surmoi" nous fait penser aussi aux héros de la mythologie et aux saints si souvent représentés dans les ciex baroques.

³J. Rousset, op. cit. p.76

"dynamiques" glorieux s'évertuent-ils à présenter la réalisation la plus éclatante et la plus frappante de leur gloire. Quelquefois leur élan héroïque semble dépasser même le "sommet" pour nous transporter au delà des limites de notre sensibilité, manifestant ainsi une énergie débordante semblable aux forces tumultueuses qui se déploient chez les géants peints par Michel-Ange.¹ * Ces personnages, s'épanouissant dans cette plénitude du pouvoir illimité, nous invitent donc au monde de l'art centrifuge et de l'outré, l'univers où la vitalité des "surmoi" glorieux s'oppose audacieusement à la sobriété et à la mesure que demandent les classiques.

Et voilà le jeune Horace, le héros démesuré, le géant qui commence à hisser les spectateurs vers l'apothéose de la gloire par une force "dénaturée" du baroque. Pour Horace, il s'agit de remplacer la "vertu ordinaire"

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.92

* Michel-Ange (peintre, sculpteur, architecte et poète italien, 1475-1564) n'était pas baroque mais un artiste de la seconde période Renaissance. Toutefois, la grande fresque du Jugement dernier, oeuvre de transition, réalisée de 1536-1541, propose une étonnante qualité visionnaire qui parvient à traduire le drame du salut, la douleur tragique, les contradictions de l'âme, en somme, les préoccupations étrangères au monde d'humanité heureuse de la Renaissance, qui préludent aux conquêtes de l'art baroque - le maniérisme.

par une "vertu extraordinaire"¹, la vertu qui ne peut éclater qu'avec une énergie sans pareille. Ainsi lorsqu'on annonce aux Horaces le conflit irréductible entre les deux villes qui ne se dénouera que par un duel fratricide entre les Horaces (Rome) et les Curiaces (Albes), le jeune Horace fait-il, avec frénésie, l'éloge exalté de la difficulté:

"Combattre un ennemi pour le salut de tous

 D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire...
 Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
 S'attacher au combat contre un autre soi-même,
 Attaquer un parti qui prend pour défenseur
 Le frère d'une femme et l'amant d'une soeur,

 Une telle vertu n'appartenait qu'à nous."

(HORACE, II, 2, 437, 439, 443-446, 449)

Le patriotisme d'Horace n'est donc qu'une manifestation du "délire du moi" selon l'éthique de la gloire. Car pour affirmer sa souveraineté, Horace se détache de tous les liens familiaux, se réjouissant de lutter contre les "proches" afin d'exalter glorieusement son "moi". Le héros, enthousiaste, dépasse ainsi le Monde et la Nature en reléguant toutes passions, tous sentiments propres aux âmes "humaines", ne gardant que l'énergie pour une élévation grandiose vers un univers sans fond où règne l'immortalité de la grandeur héroïque. Ainsi, s'enivrant de la gloire militaire, Horace oublie-t-il tout ce qui n'est pas elle²:

¹S. Doubrovsky, op. cit., p.146

²Auguste Dorchain, op. cit., p.200

"Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la soeur, je combattrai le frère.

.....
Albe vous (Curiace) a nommé, je ne vous connais plus."

(HORACE, II, 3, 498-500, 502)

La valorisation du "surmoi" d'Horace exige donc une dévalorisation de son "moi naturel" puisqu'au monde de la sensibilité, le héros substitue celui de la volonté, de la puissance - du dynamisme, reflétant ainsi l'esthétique d'un art qui manque de naturel parce qu'il est effort et même tour de force, le baroque.¹ Donc c'est avec violence qu'Horace, dans sa fuite simulée, abat les Curiaces épuisés par leur poursuite. La démarche glorieuse nous semble de cette manière un mouvement énergétique qui, comme l'élan expressif de l'art baroque, s'accélère et se freine à la fois indiquant une force dénaturée² au point extrême de la tension. Aussi lorsqu'après la victoire d'Horace, Camille, sa soeur, pleure son fiancé, brave son frère et maudit Rome, de nouveau l'énergie d'Horace explose-t-elle avec la colère. Car blasphémant Rome, Camille diffame insolamment l'idole glorieuse de son frère, la "divinité" qui rend Horace maître de la Nature. Tout naturellement Horace se sent obligé de tuer sa soeur, la personne qui couvre sa gloire de "salissures". "Que venez-vous de faire?" demande un soldat romain, provoquant la réponse

¹G. Reynold, Le XVII Siècle: le classique et le baroque (Québec: Charrier & Dugal, 1944), p.134

²D. Klébaner, op. cit., pp.124-125

la plus audacieuse d'Horace:

" Un acte de justice:
Un semblable forfait veut un pareil supplice."
(HORACE, IV, 5, 1323-1324)

Voilà la "belle audace" qui montre la volonté la plus ferme et la plus implacable, mais aussi "l'acte de barbarie" qui choque tous les romains. N'est-ce pas là le lieu favori du baroque - jamais au centre, toujours aux extrêmes? ¹ Ainsi, malgré une attaque blasphématoire du peuple contre cet "extrémisme", Horace reste-il fier de cette "rareté" et exalte sans avoir de cesse la gloire d'avoir détruit les ennemis de Rome, Curiace ou Camille, peu importe!

"L'occasion est moindre, et la vertu pareille,"
(HORACE, V, 2, 1568)

déclare-t-il au roi. Toutefois, si le peuple, insensible à cette grandeur héroïque, demande une punition, il lui accordera sa propre mort, non pas comme signe de honte ou de remords, mais comme un moyen d'éterniser sa gloire:

"Et quand la renommée a passé l'ordinaire,
Si l'on n'en veut déchoir, il ne faut plus rien faire.
.....
Si bien que pour laisser une illustre mémoire,
La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire.
.....

Permettez, ô grand Roi, que de ce bras vainqueur
Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma soeur."

(HORACE, V, 2, 1571-1572, 1579-1580,
1593-1594)

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.82

Comblé d'orgueil, Horace se révèle une âme exceptionnelle qui monte toujours à la cime extrême, intouchable pour tous les humains aussi bien que pour Rome qui doit enfin offrir à son héros comme salut suprême, l'oubli du meurtre fratricide. Notre démesuré triomphe de cette manière dans l'univers glorieux cornélien à travers les épreuves pénibles qui demandent un sacrifice extraordinaire - le détachement de la Nature. Horace, tuant son beau-frère et sa soeur, s'élève ainsi vers l'Absolu, au royaume où l'héroïsme militaire affirme la grandeur du "surhomme" baroque.¹

Polyeucte, lui aussi, pour entrer dans la cité de Dieu, est prêt à payer le sacrifice d'une vie, et c'est la sienne propre qu'il offre au ciel. A la gloire de l'Empire, Polyeucte substitue celle du Dieu chrétien, évoquant ainsi une pure image de la grandeur, "des sentiments surhumains et de l'expression sans mesure."² Toutefois ce seigneur romain ne se révèle pas si fougueux, si rude et si brutal qu'Horace dont la force illimitée éclate dès la première scène. Polyeucte au commencement joue le rôle d'un époux passionné qui, attendri par les larmes de sa femme, hésite encore à aller au baptême:

"L'occasion, Néarque, est-elle si pressante

¹La Rome antique apparaît d'ailleurs marquée par le baroque dans ses excès, ses fureurs, son ambition et son grandiose décadent.

²Maurice Descotes, Les Grands Rôles du théâtre de Corneille (Paris: P.U.F., 1962), p.227

Qu'il faille être insensible aux soupirs d'une amante?

(POLYEUCTE, I, 1, 21-22)

demande-t-il à son ami chrétien, Néarque. Mais une fois baptisé, Polyeucte se métamorphose complètement, plus ardent que jamais à rayonner sa foi en proclamant son intention de briser les idoles des faux dieux:

"Braver l'idolâtrie, et montrer qui nous sommes:
C'est l'attente du ciel, il nous la faut remplir,
Je viens de le promettre, et je vais l'accomplir."

(POLYEUCTE, II, 6, 646-648)

Voilà la nouvelle mentalité qui cultive la même force dénaturée qu'Horace pour faire éclater les vertus aux yeux de tous. Illuminé de la grâce, Polyeucte accède à une sorte d'extase mystique, l'état le plus élevé de la vie spirituelle, se détachant de tous les liens de ce monde pour s'unir à son Créateur:

"Monde, pour moi tu n'as plus rien:
Je porte en un coeur tout chrétien
Une flamme toute divine;
Et je ne regarde Pauline (sa femme)
Que comme un obstacle à mon bien."

(POLYEUCTE, IV, 2, 1140-1144)

Ainsi, afin d'ouvrir le chemin doré vers le ciel, Polyeucte confie-t-il sa femme à son ancien amant Valère, et marche joyeusement à la mort, abandonnant son "corps humain" pour rejoindre le cortège des anges sur un fond d'azur. Le martyr sera donc, pour Polyeucte, l'occasion de monter au "sur-être", la pointe extrême de l'effort pour être grand.¹ Comme un Phénix se livrant au feu pour une nouvelle nais-

¹Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.73

sance, le héros, brûlant toute souillure humaine, renaîtra dans le royaume céleste où la gloire l'attend:

"J'ai de l'ambition, mais plus noble et plus belle:
 Cette grandeur (du trône) périt, j'en veux une immortelle,
 Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin,
 Au-dessus de l'envie, au-dessus du destin."

(POLYEUCTE, IV, 3, 1191-1194)

"Un désir hautain qui se nourrit de sa propre force est donc un rêve heureux d'une victoire pleine de gloire."¹
 Le défi de la mort devient de cette manière l'expression présomptueuse par laquelle le héros chante l'immortalité de sa grandeur comme l'extrême degré de l'exaltation. Voulant mourir pour son Dieu, Polyeucte meurt aussi pour lui-même.² Car sa mort, le suprême sacrifice, est aussi son apothéose; elle mène non seulement Polyeucte au royaume de l'éternité, mais aussi Pauline et Félix, son beau-père, à la conversion:

"Je cède à des transports que je ne connais pas;
 Et, par un mouvement que je ne puis entendre,
 De ma fureur je passe au zèle de mon gendre.

(POLYEUCTE, V, 6, 1770-1772)

déclare Félix à Valère. Ainsi la force débordante de notre martyr exerce-t-elle un pouvoir éminent sur les autres telle que, dans l'architecture baroque, la luxuriante matière décorative qui se transmue en énergie dynamique

¹ Gisèle-Mathieu Castellani, Mythes de l'éros baroque (Paris: P.U.F., 1981), p.178

² S. Doubrovsky, op. cit., p.251

pour inviter les spectateurs aux merveilleux frissons de volupté admirative.

Voilà l'élan démesuré du moi héroïque qui propulse les héros vers le sublime, enjolivant les "arcs de triomphe" que construisent les personnages glorieux cornéliens. Inspiré de cet art qui tranche par l'excès de dynamisme et le manque de mesure, le moi des héros cornéliens s'enchanté ainsi de ses pouvoirs, s'enivrant toujours de cette audace magnanime, qui façonne des caractères exceptionnels, de fortes individualités, des "surmoi" baroques.

Ce type idéalisé arrache donc les spectateurs à l'indifférence par une vision des saints dans leur martyre,¹ du pouvoir illimité et de la pompe la plus solennelle de la gloire, comme l'art baroque qui, retenant, dans la pierre, la lumière² et le souffle de la grandeur épique, capte toute l'attention des admirateurs. L'un et l'autre

¹ Les saints martyrs de l'église chrétienne ont souvent eu une mort violente qui peut servir de thème à l'esprit baroque, tel le Martyre de saint Liévin de Rubens, oeuvre précédée d'une esquisse particulièrement lyrique et inspirée, montrant le saint homme surpris par des brigands qui lui arrachent la langue, l'un lui maintient la bouche ouverte en le tirant par la barbe, l'autre donne sa langue à manger aux chiens au bout de tenailles de fer. Cette odieuse scène de brigandage est devenue un hymne à la gloire du Martyre.

² Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.61

s'efforcent ainsi de déployer la séduction par une vitalité et des exagérations sublimes qui, en s'opposant aux règles classiques, apparaissent comme un visage original, singulier et unique. Les "surmoi" cornéliens répondent donc parfaitement aux "surmoi" baroques de Rubens par l'exubérance de la glorification baroque. Toutefois, si cette prédilection pour la "singularité" catapulte vers le ciel les héros magnanimes, elle n'hésite pas non plus à chercher le pouvoir d'envoûtement dans l'enfer, le royaume où les monstres inaccessibles au remords déroulent les grands spectacles des crimes les plus noirs. Ces monstres, tout méchants qu'ils sont, ne possèdent pas moins de séduction; car avec une âme "insolite", une force "gigantesque", et une nature "démessurée", ils se révèlent aussi comme des "sur-être", des absolus dans le royaume de Satan.

La princesse de ces "surmoi infernaux", c'est Médée, la grande magicienne qui "se situe à l'extrême pointe de la réalité"¹, là où le moi exalte la puissance extraordinaire d'un virtuose de l'énergie. Médée semble incarner une force concentrée, toujours prête à exploser lorsqu'une émotion la touche. Passionnée pour Jason, elle se révolte contre son père, coupe son frère en morceaux qu'elle jette ensuite à la mer afin de ralentir la poursuite du père (I, 4, 235-236). Jalouse de Créuse, la

¹Bernard Dort, op. cit., p.40

princesse de Corinthe qui épousera Jason, elle la fait brûler vive par le feu magique et plonge son père, le roi de Corinthe, dans cette même fournaise démoniaque pour assouvir sa fureur (V, 4). Ainsi toutes les émotions de Médée sont-elles portées au paroxysme, provoquant chez elle la réaction la plus violente et la plus féroce qui repousse la magicienne à l'écart du monde humain. Car la force tendue de l'héroïne, ses émotions démesurées se joignent à la toute puissance de sa magie, contribuent à valoriser sa personne jusqu'à ce qu'elle s'élève vers le "surmoi", devenant alors la plus puissante qui, suivant les règles du baroque, recherche l'énorme et l'excès même dans la monstruosité:

"Bornes-tu mon pouvoir à celui des humains?"

(MEDEE, III, 3, 903)

demande Médée, orgueilleuse, à son infidèle époux Jason. Ainsi Médée n'est-elle jamais comptée comme un membre de la race humaine, mais comme une "quasi-divine", en fait, la fille du Soleil, qui rêve de conduire, à la place de son père, le char de Dieu afin de faire dévorer Corinthe par la flamme céleste:

"Auteur de ma naissance, aussi bien que du jour,

.....

Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race
 Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place,
 Accorde cette grâce à mon désir bouillant,
 Je veux choir sur Corinthe avec ton char brûlant."

(MEDEE, I, 4, 259, 261-264)

Cette ambition porte donc Médée au-dessus des vulgaires,

des ordinaires, des "humains". Hautaine, elle "n'a pas d'autre interlocuteur que les dieux"¹ et les êtres surnaturels qu'elle invite à la vengeance affreuse contre Jason et la famille royale de Corinthe:

"Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée,
.....
Voyez de quel mépris vous traite son parjure
Et m'aidez à venger cette commune injure:
.....
Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Achéron, pestes, larves, furies,
.....
Sortez **de** vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes,
.....
Apportez-moi du fond des antres de Mégère
La mort de ma rivale et celle de son père."

(MEDEE, I, 4, 201-202, 205-206, 209-210, 213-214, 217-218)

Les dieux collaborent ainsi avec une armée monstrueuse sous le commandement du "général Médée", s'armant de force implacable. La grandeur de Médée dépasse donc celle de la condition humaine lorsque l'héroïne s'imagine être la maîtresse des Trois Mondes. Ainsi tandis que les héros glorieux vénèrent passionnément leur Royaume, leur Roi et leur Dieu, Médée psalmodie-t-elle les litanies de son moi² * :

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.201

² Bernard Dort, op. cit., p.39

* Cette même exaltation du moi hautain se retrouve chez Narcisse, personnage légendaire, célèbre par sa beauté. (Il s'éprit de sa propre image en se regardant dans les eaux d'une fontaine, au fond de laquelle il se précipite.)

"Moi, dis-je, et c'est assez...
 Oui, tu vois en moi seule et le fer et la flamme,
 Et la terre et la mer, et l'enfer et les cieux,
 Et le sceptre des rois, et la foudre des Dieux."

(MEDEE, I, 5, 321-325)

Tous les facteurs de puissance, dans notre virtuose, sont réunis, révélant "l'orgueilleuse combativité de l'héroïne."¹ Seule, celle-ci ne se soumet jamais parce que "Moi...c'est assez." (I, 5, 321) Médée se sent ainsi supérieure aux autres grâce à sa force incroyable et son origine divine; la rupture avec la relation humaine est donc totale et irrémédiable surtout lorsque l'héroïne, pour satisfaire à son "juste désir" de vengeance, ne reconnaît plus ses propres enfants:

"Ils viennent de sa part (celle de Jason) et ne sont
 [plus à moi.
 Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père."

(MEDEE, V, 2, 1336, 1338)

Mère dénaturée, elle tue ses enfants, montre le poignard trempé de leur sang au père, s'extasiant devant cet acte de vengeance qu'elle a accompli. Méchante et rageuse, Médée se plaît à mal faire, et jouit de la souffrance qu'elle s'inflige, donnant l'image de la plus grande criminelle de l'univers du surmoi baroque.

Voilà le moi qui s'admire, fier de sa puissance et de son orgueil, une figure superbe imprégnée des senti-

¹G. Couton, op. cit., p.39

ments violents qui appellent la gloire qu'elle retirera de ses grands crimes. Ainsi le déclare notre dramaturge lui-même: "La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'Etat ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance..."¹

L'immortalité de Médée se fonde donc sur le paroxysme de la haine, de la jalousie et de la vengeance, l'énergie qui, en gravant le nom "Médée" dans le monde surnaturel cornélien, exerce ce même pouvoir sur Cléopâtre et Rodogune, deux autres reines farouches que le dramaturge sera très fier de nous présenter. Car c'est avec ces deux reines qu'il montre l'apothéose de deux volontés - la passion dévorante du trône et la haine sans limite, qui mènent les héroïnes jusqu'aux "surmoi" démoniaques par leur "noir éblouissement".²

"Des deux, la plus atroce, c'est Cléopâtre;"³

car pour monter au trône, celle-ci, comme Octave de CINNA, a tracé un chemin de sang: elle a comploté contre son mari, le roi Nicanor, qui revenant de la guerre, voulait épouser la princesse de Parthe, Rodogune, et la couronner comme reine. L'idée d'être privée du sacré diadème fait éclater ainsi la fureur meurtrière de Cléopâtre dont l'orgueil et l'ambition exorbitants l'incitent au refus de se lais-

¹ P. Van Teighem, op. cit., p.39

² Bernard Dort, op. cit., p.39

³ A. Dorchain, op. cit., p.253

ser abattre.¹ Cléopâtre n'hésite pas même à acheter le trône par un crime funeste - le meurtre de son mari!

".....des efforts superflus:
Je fis beaucoup alors, et ferais encore plus
S'il était quelque voie, infâme ou légitime,
Que m'enseignât la gloire ou que m'ouvrît le crime,
Qui me pût conserver un bien que j'ai chéri
Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari."

(RODOGUNE, II, 2, 469-472)

La mort de Nicanor la ramène de nouveau au trône, là où la reine exalte la prédominance de son moi. La grandeur de Cléopâtre consiste donc dans sa passion démesurée pour la souveraineté et la gloire du "baldaquin royal" selon l'éthique de la Puissance des "surmoi" baroques, mais suivant une tendance opposée à celle des héros glorieux. Car, afin d'être grande, absolue et invulnérable, Cléopâtre, "imitant Faust, vend son âme au diable"² en sacrifiant non seulement son amour délicat de femme mais aussi la sublime tendresse d'une mère. A vrai dire, la haine de Cléopâtre pour son mari semble passer dans le sentiment que la reine éprouve pour ses fils jumeaux³, Séleucus et Antiochus, les princes magnanimes qu'elle n'aime point et ne considère que comme un moyen de conserver le pouvoir politique grâce à la rivalité qui oppose ces deux héritiers du trône:

¹ Marie-Odile Sweetser, op. cit., p.148

² Eugenio d'Ors, op. cit., p.104

³ S. Doubrovsky, op. cit., p.296

"Vois, vois que tant que l'ordre (de la naissance)
 en demeure douteux,
 Aucun des deux ne règne, et je règne pour eux.
 Quoique ce soit un bien que l'un et l'autre attende,
 De crainte de le perdre aucun ne le demande."

(RODOGUNE, II, 1, 445-448)

Ainsi, tout au long de la pièce, Cléopâtre garde-t-elle fermement en mains le pouvoir en profitant de l'énigme qui entoure la naissance de ses fils. Tant qu'on ne sait pas lequel des deux est l'aîné, c'est Cléopâtre qui règne. La vitalité de l'héroïne se nourrit de cette manière de la puissance politique et de la gloire qui est une aspiration du moi vers le surmoi.¹ Cette vieille reine rêve toujours d'être au sommet où le moi peut s'exalter grâce au pouvoir suprême. Cléopâtre comme Don Diègue, réclame ainsi le droit d'être "la première", "la seule", écrasant ses fils et sa rivale Rodogune sous les ailes noires de la politique de la force.

Mais la reine est encore en danger: les Parthes, ses plus grands ennemis, l'obligent à accepter un mariage de conciliation entre Rodogune, leur princesse, devenue la prisonnière de Cléopâtre, et le nouveau roi, le fils aîné dont la reine est sommée de révéler l'identité. Voyant arriver la perte inévitable de son pouvoir, Cléopâtre, furieuse, décide de se venger: si elle doit perdre "le bandeau royal", il faut que Rodogune le perde aussi. Dynamique et invaincue, Cléopâtre retourne donc à son jeu

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.195

meurtrier pour affirmer encore sa maîtrise, avec une force exaltée par la haine excessive qu'elle éprouve pour Rodogune, sa rivale d'amour aussi bien que celle du trône. Chargeant celle-ci du meurtre de Nicanor, la reine farouche impose à ses fils une exigence funeste:

"Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse:
La mort de Rodogune en nommera l'aîné."

(RODOGUNE, II, 3, 642-645)

Cléopâtre se sert ainsi de l'ordre de la naissance des princes pour un malin chantage, une arme toute puissante contre Rodogune. Voilà la femme atroce qui se livre au crime, à la vengeance, à la haine, un être baroque qui substitue, à la mesure, une intense tenacité, à la loi de la nature, une règle rigide de la "dénaturation" : incapable de garder le trône, elle aspire à détruire violemment sa rivale. Cette aspiration fait de Cléopâtre une âme meurtrière qui demande le détachement de la nature humaine:

"Sors de mon coeur, nature....."

(RODOGUNE, V, 7, 1491)

dit-elle dans une extase voluptueuse et satanique. La volonté destructive nourrie par cette haine pour la rivale pousse la reine à reconnaître même en ses fils, refusant d'assassiner leur chère Rodogune, les ennemis qui la menacent et qu'elle devra abattre:

"Leurs jours également sont pour moi dangereux,
 J'ai commencé par lui (Nicanor), j'achèverai par
 [eux.
 Allons chercher le temps d'immoler mes victimes,
 Et de me rendre heureuse à force de grands crimes."

(RODOGUNE, V, 7, 1489-1490, 1495-1496)

La mère affreuse revendique ainsi la mort des fils avec la fierté d'une âme aveuglée par la soif du pouvoir et la haine, révélant de cette manière la victoire du "sur-moi" sur la nature. L'infanticide devient donc l'occasion qui permet une représentation éclatante de la puissance du moi et le moyen de satisfaire sa haine pour Rodogune:

"Enfin, grâce aux Dieux, j'ai moins d'un ennemi:
 La mort de Séleucus m'a vengée à demi,"

(RODOGUNE, V, 1, 1497-1498)

déclare Cléopâtre après avoir poignardé Séleucus, son fils. Délirant, Cléopâtre continue d'assouvir sa soif de pouvoir jusqu'à ce qu'elle sacrifie même sa propre vie pour accomplir l'acte suprême de la vengeance: elle boit la coupe nuptiale de poison afin d'encourager Antiochus, son fils, le nouveau roi, et Rodogune, sa reine, à prendre eux aussi cette coupe mortelle. Mais échouant, elle précipite sa mort pour échapper à l'humiliation d'être leur "sujette":

"Je perds moins à mourir qu'à vivre leur sujette."

(RODOGUNE, V, 1, 1536)

"Je maudirais les Dieux s'ils me rendaient le jour."

(RODOGUNE, V, 3, 1826)

Le moi ferme et dur qui resplendit d'un orgueil magnanime même avant de mourir révèle ainsi l'exaltation de la grandeur d'âme tandis que l'ambition, la haine et la volonté farouche crée un nouveau "démon de volupté"¹ dans l'univers des "surmoi" sataniques du baroque, comme dit Corneille lui-même:

"Cléopâtre...est très méchante (...) mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent." ²

Par cet éloge de la grande criminelle, il nous semble donc que Corneille aime ce genre de personnage et c'est aussi avec sa Rodogune, raide et effarouchée, qu'il fait éclater l'éthique de la force et de la violence du baroque. Comme chez Cléopâtre, ce qui transparait le mieux du caractère de cette princesse, c'est l'orgueil et l'ambition d'une reine. Voilà Rodogune qui se présente toujours maîtresse de sa passion lorsque la couronne est en jeu: amourachée du prince Antiochus, elle ne déclare jamais son inclination tant que l'énigme de la naissance des princes royaux n'est pas encore révélée. Car Rodogune, animée par le devoir envers l'Etat, le devoir de régner, n'épousera que celui qui sera "Roi":

"J'aimerai l'un de vous, parce qu'il me l'ordonne;

¹Eugenio d'Ors, op. cit., p.108

²Jacques Truchet, La Tragédie classique en France, (Paris: P.U.F., 1975), p.69

Du secret révélé j'en prendrai le pouvoir,
Et mon amour pour naître attendra mon devoir."

(RODOGUNE, III, 4, 936-938)

Cette aspiration à être "grande" et "absolue" oblige Rodogune non seulement à cacher son amour renaissant afin de mieux mener le jeu, mais aussi à étouffer sa haine pour Cléopâtre, la meurtrière de son fiancé Nicanor, et même à lui rendre respect en tant que sa belle-mère après le mariage avec le jeune roi. La gloire du trône incarne ainsi l'idéal que le moi exalté tente d'atteindre, la place suprême qu'un "sur-être" proclame vouloir occuper à travers quelques pénibles épreuves - la suppression des instincts primitifs: l'amour et la haine. Toutefois cette ambition du moi ne peut pas longtemps comprimer l'élan énergique de la haine car dans un véritable champ de force du baroque, tous les élans possèdent le même pouvoir de dépassement. Appelé à la vengeance par le souvenir de Nicanor, l'élan rageur semble fuser si violemment qu'il surpasse celui de la gloire, exaltant de cette manière la haine farouche qu'éprouve Rodogune pour Cléopâtre:

"Sentiments étouffés de colère et de haine,
Rallumez vos flambeaux à celles de la Reine (Cléopâtre),
Et d'un oubli contraint rompez la dure loi,
Pour rendre enfin justice aux mânes d'un grand roi."

(RODOGUNE, III, 3, 855-858)

Rodogune, la princesse au coeur hautain qui n'aspire qu'à la gloire du diadème, se transforme donc en une amante

passionnée qui, pleurant la mort de son bien-aimé, s'arme de la haine funeste contre l'assassin. L'honneur et l'orgueil que l'on trouve normalement chez une reine s'atténuent donc devant la flamme furieuse qui brûle le cœur de la princesse jusqu'à ce qu'elle explose avec une atrocité sans pareille: à la première attaque de Cléopâtre, Rodogune trouve le temps propice pour chanter l'hymne de la vengeance en exigeant à son tour des princes une épreuve extraordinaire de leur mérite, l'accomplissement d'un matricide!

"C'est à vous à choisir mon amour ou ma haine
J'aime les fils du Roi (Nicanor), je hais ceux de
[la Reine.

Mais ce que j'aime en vous du sang de ce grand roi,
S'il n'est digne de lui, n'est pas digne de moi.

.....

Si vous leur préférez une mère cruelle,
Soyez cruels, ingrats, parricides comme elle.
Vous devez la punir, si vous la condamnez,

.....

Appelez ce devoir haine, rigueur, colère:
Pour gagner Rodogune il faut venger un père."

(RODOGUNE, III, 4, 1023-1024, 1029-1030,
1035-1037 1043-1044)

Ainsi Rodogune devient-elle une héroïne dont toute démarche révèle la haine de la rivale et la volonté de l'évincer.¹ Notre princesse s'élève de cette manière au même niveau que Cléopâtre, là où elles échangent des "regards médusiens", face à face, dans le monde où s'éparpillent les forces tumultueuses des émotions démesurées venues des "surmoi" baroques.

¹ O. Nadal, op. cit., p.227

Voilà la peinture des caractères les plus exceptionnels qui manifeste l'esthétique de l'excès et du dynamisme sous toutes les formes, héroïsme ou satanisme, peu importe, s'ils peuvent nous arracher à la limitation du monde sévère de la mesure classique. Les glorieux et les criminelles se révèlent également éblouissants, impressionnants et frappants, car ils sont tous des virtuoses de l'énergie, des élans fougueux et irrésistibles, du "surmoi", du baroque!

II.5 les personnages dépeints par contraste

Le monde cornélien devient ainsi un univers superbe où les personnages installent leur "appareil de séduction" provoquant l'émerveillement des spectateurs devant des forces qui se dispersent en un émiettement d'élans, en une grandeur épouvantable d'êtres cruels, ou en une gloire cristalline de nobles guerriers. L'univers des héros baroques n'éblouira donc pas par l'uniformité ni l'étalon d'un modèle statique, mais par une combinaison ingénieuse de types variés, de saints et de démons, qui, chacun à sa façon, en s'unissant pour célébrer une force ascensionnelle vers l'idéal, chantent aussi "l'unité triomphale d'une personnalité"¹, l'essence du héros cornélien. Ces personnages, attirants donc par cette vivacité même venue de forces fantastiques, se révèlent aussi fascinants par les traits contrastés, dénotant ainsi une complaisance

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.233

pour la variation et la différence, comparable au style d'architecture qui ne cessera de nous étonner par ses contradictions et ses surprenants effets. Voilà le baroque qui élève toujours un "contre-chant" - subtil ou grossier, délicat ou insensible, pour traduire une esthétique particulière avec ce caractère conflictuel, cette beauté des "lignes" qui s'entrecroisent, se tordent ou se brisent, s'animant dans des effets de contraste¹ selon le dessein décoratif de l'art nouveau.

Voici d'abord la parodie la plus étonnante des protagonistes de RODOGUNE, les "desseins contrastés" de deux couples saisissants, les reines du crime noir, Cléopâtre-Rodogune et les jeunes princes magnanimes, Antiochus et Séleucus. Comme par l'arrangement savant d'un artiste, ces êtres se trouvent à l'antipode les uns des autres, dressant un paradoxe qui est en parfait accord avec la conception de l'art baroque: les deux héroïnes suscitent autour d'elles un tourbillon foudroyant, un orage destructeur provoqué par les émotions les plus violentes, entr'ouvrant un univers où la haine et la vengeance deviennent la "teinture" des ruisseaux sanglants et de grands nuages en spirale noirs, où les éclairs enflammés de l'orgueil et de l'ambition traumatisent les sensations. Dans ce monde effroyable, les deux reines incarnent une vigueur exaltante, une "mâle assurance" qui écrasent tout

¹Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.11

autre objet que leur moi sous le noircissement du crime. Tandis que "la féminité" qu'elles rejettent se retrouve inversement chez les princes jumeaux qui agrémentent leur royaume ravissant par l'amour, l'amitié et la tendresse. Ainsi lorsque les reines cruelles échangent les intimidations et les pressions menaçantes, les jeunes princes se jurent-ils au contraire devant les dieux une mutuelle amitié, un attachement éternel et cette opposition intense finit par émouvoir profondément l'esprit des spectateurs. Le "je-hais, il-faut-le-venger" des reines est donc remplacé par la déclaration pathétique des princes jumeaux:

"Afin qu'étant témoins de l'amitié jurée,
Les Dieux contre un tel coup assurent sa durée.

.....

Allons, allons l'étreindre au pied de leurs autels
Par les liens sacrés et des noeuds immortels."

(RODOGUNE, I, 3, 207-210)

A la haine et à la vengeance, les princes substituent l'amour et la tendresse, rappelant ces aspects merveilleux de la Nature que les reines ont chassés. Voilà au sein de la tempête, les petites fleurs blanches qui poussent! Antiochus et Séleucus créent de cette manière une sphère enchantée où les êtres purs s'attachent d'amitié fraternelle; même devenant rivaux dans l'amour et dans la course pour l'accès au trône, ils ne brisent jamais ces liens "sacrés" mais les consolident et les prennent comme fétiches de leur bonheur en face du destin fatal que préparent les exigences funestes des reines. C'est ainsi que Séleucus déclare à son frère:



"Malgré l'éclat du trône et l'amour d'une femme,
Faisons si bien régner l'amitié sur notre âme,
Qu'étouffant dans leur perte un regret suborneur,
Dans le bonheur d'un frère on trouve son bonheur.
Ainsi ce qui jadis perdit Thèbes et Troie
Dans nos coeurs mieux unis ne versera que joie,
Ainsi notre amitié, triomphante à son tour,
Vaincra la jalousie en cédant à l'amour,
Et de notre destin bravant l'ordre barbare,
Trouvera des douceurs aux maux qu'il nous prépare."

(RODOGUNE, I, 3, 191-200)

Point d'ambition donc ni de jalousie mais la délicatesse des sentiments les plus émouvants qui nous plonge dans l'univers idéaliste de la pastorale et, en s'opposant au royaume obscur des reines cruelles et vengeresses, offre une fraîcheur originale comme dans l'art baroque la juxtaposition d'éléments décoratifs en contraste imposent aux spectateurs l'esthétique de la nouveauté, fruit d'une merveilleuse stupéfaction. Toutefois nos "petites fleurs" sont de tout temps fouettées par la tempête: ce sont les reines qui prennent toujours les initiatives et donnent sans cesse les ordres que les princes doivent subir. Lorsque Cléopâtre choisit un roi et Rodogune un époux, les princes ne peuvent donc qu'attendre, se plaindre et frémir de rage devant la force incontestable des femmes toutes-puissantes. Désarmés, ils n'ont d'autre recours que les prières et l'offrande de leur propre vie pour apaiser la fureur et la profonde dissension des reines. Antiochus déclare:

"Voici la Reine, Amour, nature, justes Dieux,
Faites-la-moi fléchir ou mourir à ses yeux."

(RODOGUNE, IV, 2, 1257-1258)

Tendres et gracieux, les princes deviennent de cette manière des jouets dans les mains des reines, des êtres passifs qui dépendent du bon vouloir des héroïnes. Avec cette opposition des deux couples, tout se passe donc comme si l'univers cornélien était renversé: les femmes se font de fer alors que les hommes plient comme des roseaux; "la nuit devient éclairée et le soleil répand de l'ombre."¹ Voici les reines, maîtresses du drame diabolique, qui conduisent avec une énergie inflexible, le char enflammé contre les "rois soleil" faibles et apathiques, refusant de darder leurs éclairs; mais tandis que l'un (Antiochus) recourt aux larmes, l'autre (Séleucus) se réfugie dans un petit "coin" paisible, se détachant de tous les tumultes du coeur comme il le dit à son frère:

"Dérobons-nous, mon frère, à ces âmes cruelles,
Et laissons-les sans nous achever leurs querelles.

.....

Pleurez donc à leurs yeux, gémissiez, soupirez,
Et je craindrai pour vous ce que vous espérez."

(RODOGUNE, IV, 5, 1091-1092, 1101-1102)

Le théâtre éclate donc aux dimensions d'un univers où tout est renversé: une femme bat un homme, "un aveugle conduit un clairvoyant."² N'est-ce pas là l'étrange inversion que chante un ballet baroque? Cléopâtre-Rodogune, Antiochus-Séleucus semblent ainsi entrer dans un "palais de miroirs"³ dont les reflets représentent les images doublées

¹ J. Rousset, op. cit., p.28

² Ibid.

³ Ibid., p.27

mais c'est le dédoublement déformé, la réalité à l'envers. Devant ce miroir baroque, l'homme devient le contraire de lui-même par un renversement du pour au contre¹ : les princes héritiers se révèlent des rois sans couronne et les reines "déhéritées", des souveraines au pouvoir sans limite. Les personnages établissent donc, avec ce mouvement contradictoire, un "équilibre instable"² évoquant ainsi une des pensées chères à l'époque: rien n'est stable, tout s'entrecroise et entre en contraste pour traduire cette instabilité de l'univers baroque.

Mais la contradiction des personnages d'HORACE ne dénote pas cette surprenante instabilité. Horace, Curiace et Camille, trois types paradoxaux, ne sont pas enfermés dans un monde renversé, mais tombent dans le faisceau d'un univers artistique où les effets oppositionnels s'entrelacent suivant l'art de "mettre en valeur une outrance par l'outrance contraire."³ Pour qu'on sente mieux l'élan dynamique, l'artiste baroque met en opposition les forces extrêmes. Ainsi l'image impérative d'Horace, l'image qui gonfle l'esprit d'une exaltation héroïque deviendra-t-elle donc plus "saisissante" par les "éclairages contrastés" du couple pathétique Curiace-Camille. Lorsqu'

¹ Ibid.

² J. Roger, op.cit., p.285

³ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.78

à côté de la figure féroce et intransigeante du héros surgissent les corps frémissants des êtres sensibles dont l'amour et l'amitié atteignent leur comble, le contraste provoque chez le spectateur une vive sensation visuelle de stupéfaction. Le jeune Curiace ouvre ce jeu de contraste baroque par une protestation contre une éthique baroque - celle de la gloire:

"L'obscurité vaut mieux que tant de renommée.

 Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
 Mon coeur s'effarouche, et j'en frémis d'horreur.
 J'ai pitié de moi-même....."

(HORACE, II, 3, 460, 473-475)

En face d'Horace, orgueilleux et agressif, Curiace apparaît comme un être humain faible et émouvant dont la morale empreinte de féminité attendrit le coeur jusqu'à ce que son bras vacille et tremble, restant saisi par l'impulsion pathétique de la Nature. Mais déchiré, il soupire, tout en exaltant les honneurs de la souffrance, de cette torture "sacrée" d'un être humain qui veut rester fidèle à ses sentiments profonds:

"J'ai le coeur aussi bon, mais enfin je suis homme,

 Et, si Rome demande une vertu plus haute,
 Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
 Pour conserver encore quelque chose d'humain."

(HORACE, II, 4, 468, 480-482)

Cet antagonisme entre parents se révèle en fait fécond pour un artiste baroque. Car lorsque notre albain se place dans l'ombre, dans le royaume "terrestre" où il peut

exalter les caractères humains, il élève inconsciemment son beau-frère vers l'univers ensoleillé, la contrée éblouissante dans laquelle les "hommes" ne peuvent ni n'osent même entrer. Défendant une humanité profonde, s'écartant des lumières de l'héroïsme pour s'abriter sous l'ombrage des affectivités humaines, Curiace, en s'opposant ainsi à la clarté pénétrante de la figure épique, met en lumière le contraste qui existe entre celle-ci et le fond "grisâtre" de l'humaine affection, provoquant une impression de stupeur devant ce jeu d'ombre et de lumière, jeu de contraste dont Camille, sa fiancée, la soeur d'Horace se montre également maîtresse.

Si Curiace oppose aux lumières brûlantes du patriotisme d'Horace les faibles rayons crépusculaires de son affectivité, Camille l'aveugle par la pleine nuit qu'elle déploie en face de son frère, pimentant le jeu d'antithèse par cette confrontation de deux forces aussi intranquillantes que dynamiques. Au patriotisme héroïque d'Horace, cette jeune romaine substitue une valorisation absolue des sentiments amoureux. Ainsi, tandis que chez le frère, on oublie tout sentiment autre que la gloire, pour la soeur, en dehors de l'amant, n'existe-il plus rien.¹ L'amour et la gloire entrent donc en lutte: Horace, emporté par son dévouement total à Rome, ne reconnaît plus aucun droit à l'amour ni à l'amitié, Camille, à son tour,

¹S. Doubrovsky, op. cit., p.136

pour défendre le droit de la passion, rejette soit l'estime soit la renommée au seul profit de l'amour et de la tendresse. Camille encourage son fiancé à tourner le dos à la gloire afin de chanter le merveilleux de la passion amoureuse:

"Et ton coeur, tout à moi, pour ne me perdre pas,
Dérobe à ton pays le secours de ton bras.
Qu'un autre considère ici ta renommée
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée;
Ce n'est point à Camille à t'en mésestimer:
Plus ton amour paraît, plus elle doit t'aimer;
Et si tu dois beaucoup aux lieux qui t'ont vu naître,
Plus tu quittes pour moi, plus tu le fais paraître."

(HORACE, I, 3, 245-252)

Mais incapable d'arrêter cette lutte funeste, elle se plonge dans une lamentation lyrique, condamnant sans cesse le sort qui l'a fait naître romaine! L'image d'une jeune fille follement passionnée et celle du héros imbu de la fierté de sa race se succèdent et s'entrecroisent, frappant les esprits des spectateurs par cette profonde différence dont l'artiste baroque aime à illustrer ses oeuvres pour impressionner.¹ L'opposition - jour/nuit, terre/soleil, thèmes favoris du baroque² retrouve donc ici une intensité extrême avec Camille et son frère portant à leur paroxysme des tendances contraires. L'un s'efforce d'écraser l'autre par cette force antagoniste, également fulgurante et forcenée. Ainsi Camille, accablée de dou-

¹ La technique de la peinture "clair-obscur" : voir Note 2, p. 37

² Claude-Gibert Dubois, op. cit., p. 122

leur devant la perte d'une personne aimée, dresse-t-elle un moi amoureux en face du moi héroïque de son frère, espérant plonger celui-ci dans le noircissement de l'humiliation:

"Donne-moi donc, barbare, un coeur comme le tien;

.....

Ne cherche plus ta soeur où tu l'avais laissée;

Tu ne revois en moi qu'une amante offensée,

Qui, comme une Furie, attachée à tes pas,

Te veut incessamment reprocher son trépas.

Tigre altéré de sang, qui me défends les larmes,

Qui veut que dans sa mort je trouve encore des charmes,

Et que, jusques au ciel élevant tes exploits,

Moi-même je le tue une seconde fois!

(HORACE, IV, 5, 1278, 1283-1290)

La fureur redoutable et l'affliction suprême d'une amante s'oppose ainsi à la joie triomphale d'Horace afin de provoquer un choc violent, une rupture irrésistible qui préparent les embûches pour la chute du héros. Certes, Horace, forcé à commettre un meurtre fratricide, y trébuche, mais en tombant, "il ne fait que diversifier son mode ascensionnel"¹ : les blasphèmes de Camille provoquent en fait l'apothéose du patriotisme d'Horace. Donc l'opposition de l'héroïne, comme celle de Curiace, au lieu d'obscurcir la clarté du héros, joue le rôle d'un "stimulant", qui, en le contredisant, fournit au héros une précieuse occasion de se distinguer. Le contraste devient ainsi une "exaltation en négatif", un paradoxe décoratif qui anime l'univers héroïque des êtres cornéliens.

¹D. Klébaner, op. cit., p.125

La contradiction va devenir de cette manière une esthétique de l'art nouveau dans le sens où son effet peut être jugé "beau", impressionnant et suggestif. Cette beauté baroque constelle le monde cornélien d'ébahissements et de moments de suspension, tenant les spectateurs en haleine par des figures rivales qui entrent en lutte jusqu'à ce que l'univers se transforme en un champ guerrier de contraste qui ressemble à "une boîte à surprise": voici le monde cristallin des glorieux, voilà le royaume obscur des passionnés; voici les méchants effrayants, voilà les généreux magnanimes. L'opposition des personnages devient donc un moyen d'enrichissement et d'embellissement avec le retournement du pour au contre, du héros au criminel et parfois même d'un surhumain éblouissant à un exubérant ridicule, un héroï-comique, tel le cas de Matamore dans L'ILLUSION COMIQUE.

Ce capitaine, "la création la plus spectaculaire de Corneille"¹, parodie exactement tous les héros sublimes par ses paroles mais non par ses actes, par son exaltation mais non par sa nature. Car lorsque Matamore parle, on croit entendre Rodrigue; c'est Horace ou Nicomède, qui brillent des prouesses et de la grandeur d'un éternel conquérant.² Ainsi Matamore déclare-t-il à Clindor, son

¹ Van Verhoeff, op. cit., p.87

² Octave Nadal, op. cit., pp.118, 119

valet:

"D'un monde d'ennemis sous mes pieds abattus,
Dont la race est périe et la terre déserte,
Pas un qu'à son orgueil n'a jamais dû sa perte."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, 1, 320-321)

Quelquefois il prend l'allure d'Alcandre, le grand magicien qui, d'un seul mot, renverse le monde et le ciel, donnant même les ordres aux dieux:

"La foudre est mon canon, les Destins mes soldats:
Je couche d'un revers mille ennemis à bas.

.....

J'envoyai le Destin dire à son Jupiter
Qu'il trouvât un moyen qui fît cesser les flammes
Et l'importunité dont m'accablaient les dames:
Qu'autrement ma colère irait dedans les cieus
Le dégrader soudain de l'empire des Dieux."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, 2, 239, 276-280)

Parfois, c'est un Auguste ou un Alexandre "las" du pouvoir suprême:

"Les sceptres les plus beaux n'ont rien pour moi d'exquis
Je les rends aussitôt que je les ai conquis."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, 4, 435-436)

Dans son rêve, Matamore incarne ainsi l'héroïsme cornélien, se plaçant donc au centre de toutes les vertus épiques. Grand, puissant et invincible dans ses paroles, il s'imagine identifié avec l'image du type parfait, dépassant de cette manière le point d'équilibre pour s'orienter vers le surhumain. Mais tandis que le vrai héros "arrive à harmoniser ses paroles avec son comportement"¹-

¹Théodore A. Litman, op. cit., p.169

Rodrigue en combattant les Maures, Horace en tuant les trois Curiaces, l'idéal de notre capitaine n'est jamais réalisé. Car ce héros "glorieux" rêve mais ne fait rien. Peureux par nature, il n'ose même pas affronterAdraste, son rival d'amour ni les valets de sa maîtresse Isabelle:

"Ces diables de valets me mettent bien en peine.
De deux mille ans et plus, je ne tremblai si fort
C'est trop me hasarder; s'ils sortent, je suis mort,
Car j'aime mieux mourir que leur donner bataille
Et profaner mon bras contre cette canaille."

(L'ILLUSION COMIQUE, III, 7, 866-870)

Toujours fort en paroles mais faible en action, voilà Matamore, héros dans le rêve et poltron en réalité: craignant de se battre en duel contre Clindor, il lui offre en un rien de temps sa maîtresse et sa "clémence sublime"; épouvanté du meurtre d'Adraste, il s'enferme quatre jours dans la chambre d'Isabelle, se nourrissant, soi-disant, de nectar et d'ambroisie, pour protéger sa maîtresse! Ainsi tout au long de la pièce s'établit un paradoxe entre sa vantardise, lorsqu'il se prétend l'auteur des exploits les plus brillants, et son caractère de fanfaron lâche et ridicule dans l'action. Voilà, avec le corps glacé d'horreur et le coeur palpitant d'épouvante, Matamore qui prononce les vers pompeux d'un foudre devant les menaces de son valet:

"Je te donne le choix des trois ou quatre morts:
Je vais, d'un coup de poing, te briser comme verre,
Ou t'enfoncer tout vif au centre de la terre,
Ou te fendre en dix parts d'un seul coup de revers,
Ou te jeter si haut au-dessus des éclairs,
Que tu sois dévoré des feux élémentaires.

Choisis donc promptement, et pense à tes affaires."

(L'ILLUSION COMIQUE, III, 8, 924-930)

En face de cette perpétuelle contradiction, les spectateurs se laissent emporter tantôt par le vent d'apothéose, tantôt par un suffoquement de rire devant le "courage" de Matamore qui débouche sans cesse sur la découverte de son inefficacité et de sa frivolité. L'héroïsme cornélien se heurte sans cesse à la gaucherie ridicule du capitaine provoquant ainsi une vivacité dans le renversement des caractères qui fait penser au jaillissement des eaux dans une fontaine baroque dont la vicissitude des divers élans à intervalles irréguliers ménage mieux la surprise et le plaisir du changement.¹ * Matamore, confronté aux héros de ses rêves, éblouira sans doute les spectateurs par une succession d'élans et de retombées des forces "gigantesques" tels que les jets qui montent et descendent alternativement, entraînant les spectateurs dans un univers scintillant, dans "une boîte à surprise".

Ces efflorescences de l'esthétique nouvelle transforment donc le monde cornélien en un palais enchanté où les contraires se rejoignent pour porter au faite d'une "danse féerique" la variété, la stupéfaction et la splen-

¹J. Rousset, op. cit., p.156

* Voir les fontaines et cascades de la villa d'Este à Tivoli - XVI siècle, oeuvre de Pierre Ligoria, ou la fontaine de Trévi à Rome, oeuvre du Bernin père.

deur exubérante, s'opposant de cette manière à la "danse classique" par cet amoncellement miraculeux des "gestes" contrastés. Le paradoxe correspond ainsi à l'idéal par excellence de l'art qui multiplie les combinaisons astucieuses, l'art qui unit les constructions diverses pour de nouvelles et surprenantes expressions - le baroque.

Voilà la sensibilité qui laisse libre cours à une floraison de personnages avec tous leurs reflets, leurs masques, leur "être" et même "non-être", avec l'idéal qu'ils se font d'eux-mêmes. La communauté peinte par Corneille se trouve ainsi non pas doublée ni triplée, mais multipliée dans un labyrinthe d'images, un foisonnement de caractères exceptionnels, bafouant de cette manière l'équilibre et la sérénité propre au classicisme. Les êtres cornéliens, les habitants du monde "exotique", s'unissent donc sous la lumière de l'art nouveau de la même manière que l'appareillage édifie les façades de maintes chapelles, de maintes églises de style baroque, style grandiose pour les fidèles du XVII^e siècle.