



CHAPITRE I

LES SUJETS BAROQUES ET LES MANIERES DE LES TRAITER DANS LES PIECES DE CORNEILLE

I.1 Les sujets baroques

L'oeuvre d'art n'est pas une simple imitation de la nature mais une construction idéale, la réalisation d'un dessein. Ainsi applique-t-on le terme de baroque à l'art de bâtir aussi bien qu'à l'art d'écrire. Un artiste baroque impose en sa plénitude l'imagination créatrice qui enlacerait les spectateurs dans la séduction de sa richesse. Dans l'architecture, on met en valeur la décoration luxuriante et une gravité pompeuse pour subjuguier et éblouir l'assistance par ce paraître fastueux; tandis que dans la littérature, on n'offre pas moins de moyens d'envoûtement. L'univers baroque littéraire devient en effet un royaume où règnent le beau et le merveilleux, où la vie apparaît comme un songe splendide, un palais enchanté de fêtes, de danses et de tout un ensemble de biens terrestres. Ainsi après une longue période de guerres et de misères, rien ne pouvait mieux consoler les esprits français que cette exubérance baroque. On y trouve une compensation de l'angoisse, la vertu capable d'inspirer l'espoir. Cette nouvelle esthétique explose et fleurit surtout dans le champ théâtral avec

la mise en scène d'un monde extravagant et voluptueux, un monde de prospérité et de beauté. Corneille se révèle aussi partisan de ce courant en nous invitant à pénétrer dans la sphère magnifique des amants qui animent le début de sa carrière dramatique.

I.1.1 Sujet romanesque

On trouverait que ce dramaturge choisit de satisfaire les âmes souffrantes des français par le luxe et la tendresse s'incarnant en l'atmosphère joyeuse et idyllique des sujets romanesques de ses pièces. Dès sa première comédie, MELITE, Corneille nous introduit dans un monde de jeunesse mondaine, "jeunesse qui n'a que du temps à perdre, jeunesse sans profession, sans devoir civique ou militaire, jeunesse qui n'occupe ses loisirs qu'à rechercher le badinage et la galanterie." ¹ Son théâtre éclate donc aux dimensions d'un grand décor somptueux: tout est beau, souriant et raffiné. Loin du spectacle funèbre du réel surgit un pays de joie, où les gentilshommes s'amuse, écrivent des vers, rendent visite aux jeunes filles jolies, rieuses et fort douées pour le marivaudage.² Dans ce milieu aisé, la plupart des habitants sacrifient aux aventures et aux jeux capricieux des sentiments; ils vivent sans autre souci

¹Théodore A. Litman, Les Comédies de Corneille (Paris: A.-G.Nizet, 1981), p.79

²Marie-Odile Sweetser, La Dramaturgie de Corneille (Genève-Paris: Droz, 1977), p.88

qu'un charmant ennui:

"Amour, cruel auteur de ma longue misère..."

(LA GALERIE DU PALAIS, V, 2, 1473)

"Que l'amour pour nous vaincre a de chemins divers,
Et que malaisément on rompt de si beaux fers!"

(LA PLACE ROYALE, V, 3, 1300-1301)

Ce monde de la jeunesse montre la passion sous un aspect rosé et il nous semble que de petits Amours joufflus s'envolent partout comme dans un ballet de cour. Cet univers s'ouvre donc au tendre, à la courtoisie, aux doux mots des gentilshommes enivrés de la beauté et du charme de la féminité. Dans MELITE, Eraste, Tircis et Philandre, les trois galants, jouent aux amoureux enchantés par l'oeil de leurs bien-aimées:

"Son oeil agit sur moi d'une vertu si forte,"

(MELITE, I, 1, 13)

dit Eraste de la belle Mélite, et plus tard Tircis est atteint du même "mal":

"Après l'oeil de Mélite il n'est rien admirable."

(MELITE, II, 4, 481)

Philandre brûle aussi pour l'éclat du "teint" de Chloris, soeur de Tircis (I,4).

L'univers qu'ébauche Corneille est ainsi magnifié par l'amour et la beauté des jeunes filles. Dans LA VEUVE, Philiste, Alcidon et Célidan sont aussi esclaves des

attraits physiques de leurs maîtresses et

"...s'en allaient chercher sur un si beau visage
Mille et mille raisons d'un éternel hommage."

(LA VEUVE, I, 5, 317-318)

Les flatteries, les compliments sont les chants d'amour qui résonnent dans les comédies cornéliennes. Ly-sandre, Dorimant dans LA GALERIE DU PALAIS, Clarimond, Flo-rame dans LA SUIVANTE, ou Cléandre, Doraste dans LA PLACE ROYALE, tous joignent ce concert en papillonnant autour des femmes, déclarant leurs feux, célébrant leurs allures. L'éclat du charme des jeunes filles et cet orchestre des galants embellissent et animent la parade des comédies cor-néliennes. Dans cette société où règnent la civilité et la complaisance, la vie est une manifestation de beauté et de splendeur. Cette vertu d'éblouir, de poétiser la vie révèle ainsi chez Corneille une influence de la ri-chesse décorative du baroque. Maintenant "il ne s'agit plus de satisfaire l'esprit par la raison, ni par la clar-té mais de lui procurer une certaine joie."¹ Et c'est pré-cisément ce monde romanesque de Corneille qui offre un uni-vers précieux et brillant comparable aux édifices plaisants de l'architecture baroque.

Toutefois l'amour et le climat aisé ne constituent qu'une partie des "ornements" de ce grand "décor mouvant",

¹H.Coulet, Critique et création littéraire en France au XVII siècle (Paris: C.N.R.S., 1977), p.293.

comme, dans l'art de construire, les lignes ne sont qu'une partie des courbes et des spirales. La luxuriance des comédies cornéliennes vient aussi des autres "lignes" qui constituent un "entrelacs" d'intrigues. On trouverait que Corneille remplace "le style linéaire" de la Renaissance par cette surcharge des intrigues qui s'oppose à la "nudité des Anciens".¹ Il mêle un tas d'actions à l'intrigue centrale de son sujet s'inspirant ainsi d'un principe: EMBELLIR, C'EST COMPLIQUER, ENRICHIR ET SURCHARGER.² C'est précisément dans la vie amoureuse des galants que Corneille exalte cette complexité de l'esthétique baroque. Les épisodes d'amour s'embrouillent; les amants se heurtent toujours à des difficultés avant de réaliser leur rêve; ils doivent affronter tantôt les problèmes de différences de fortune, tantôt les manoeuvres d'un rival d'amour. Ces obstacles créent toutes sortes de complications qui corsent l'histoire.

MELITE, par exemple, montre bien la complexité d'une chaîne d'amours en cascade: Eraste aime Mélite qui le délaisse pour Tircis à la première rencontre. Chloris, soeur de Tircis, est amoureuse de Philandre; mais celui-ci l'abandonne et s'attache à Mélite après avoir reçu des lettres d'amour qu'il croit de la main de Mélite mais qui en réalité ont été rédigées par Eraste. Tircis, croyant être trahi, quitte sa maîtresse (Mélite) pour la mort con-

¹Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France (Paris: José Corti, 1954), p.75

²Ibid.

solatrice. Mélite, sous le choc de la nouvelle, tombe dans un évanouissement qui ressemble étrangement à la mort. Quel désordre incité par la seule fourberie d'Eraste!

L'amour insatisfait d'Alcidon dans LA VEUVE provoque aussi les épisodes sinueux de la pièce en séparant le couple Clarice-Philiste. Ce traître feint d'aimer Doris, soeur de Philiste et profite de la confiance de celui-ci pour briser l'union heureuse entre son ami et la belle veuve Clarice. Mais plus sa complice (la nourrice de Clarice) couvre Philiste d'injures, plus la jeune veuve s'indigne contre elle en faveur de son amant. La ruse échouant, Alcidon accumule les obstacles en enlevant Clarice sous prétexte de se venger de Philiste, accusé d'avoir consenti au mariage de Doris et Florange, le fiancé choisi par la mère de la jeune fille.

Ainsi les amants qui marchent joyeusement sur un chemin de fleurs doivent-ils se séparer à la croisée des routes selon le jeu complexe de l'intrigue. Le couple Célidée-Lysandre dans LA GALERIE DU PALAIS et Daphnis-Florame dans LA SUIVANTE, entrent aussi dans ce jeu de cache-cache activé par une rivalité d'amour. Dans ce monde romanesque, le rival devient l'instrument utilisé par l'auteur pour créer les complications de l'intrigue. Voilà Hippolyte, amante de Lysandre et amie de Célidée, qui prolonge le malentendu entre Célidée et Lysandre afin de conserver son amant, et Amarante, suivante de Daphnis et amante de Florame, qui fait croire au père de sa maîtresse que celle-

ci s'est amourachée de Clarimond, un gentilhomme plus riche que Florame pour éloigner Daphnis de son amant.

Eraste, Alcidon, Hyppolyte et Amarante suscitent ainsi des obstacles qui embrouillent les "pistes", bouleversent les actions et augmentent la complexité des intrigues.

Mais quelquefois la complexité est créée par les amants eux-mêmes, tel qu'Alidor dans LA PLACE ROYALE. L'esprit libertin de ce jeune homme devient le plus grand ennemi de sa passion:

"Je veux la liberté dans le milieu des fers.
Il ne faut point servir d'objet qui nous possède,
Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède."

(LA PLACE ROYALE, I, 4, 204-206)

Alidor cherche donc la rupture et tente de déplaire à sa maîtresse afin qu'elle retourne à Cléandre qui l'aime discrètement. Malheureusement celle-là accueille par dépit Doraste venant juste à ce moment-là. Un problème surgit: la jeune femme a plusieurs amants, ce qui entraîne successivement leurs aventures mouvementées, et on se demande si Alidor va réussir à lui faire épouser Cléandre.

Donc au coeur de l'atmosphère idyllique, c'est un chaos que présente Corneille: une foule de jeunes gens parmi lesquels les uns sont tellement passionnés que le langage des yeux, les profonds soupirs suffisent à révéler leur amour; les autres sont accablés de "mille mépris",

humiliés par des "dédaigneux regards" et reprochent sans cesse à leurs "belles inhumaines" leurs "âmes de froideur", leur "coeur de rocher". Certains qui demandent la séparation se sont inévitablement attachés à leurs maîtresses tel qu'Alidor dont l'amour semble réapparaître toutes les fois qu'il s'évertue à repousser Angélique; quant à Doris et Alcidon, ils se détestent mais font semblant de vouloir s'unir, Doris pour plaire à son frère, Alcidon par fourberie; tandis que ceux qui rêvent au mariage doivent au contraire se séparer. Ces deux situations opposées créent ainsi un ensemble de péripéties qui comblent l'espace des comédies cornéliennes.

Pourtant cette foule de personnages qui se séparent, se réunissent, se jouent la comédie selon le courant complexe de l'histoire ne représentent pas le désordre dans la réalité sociale; ils sont toujours entraînés par une fantaisie, un idéal baroque: la vie est bonne malgré sa complexité. Les obstacles, les difficultés sont miraculeusement atténués par un "Dieu artifice". Il semblerait que Corneille préfère créer des dénouements artificiels. Tout se brouille mais s'arrange bien pour terminer. Ainsi les amants, après avoir traversé la mer agitée, arrivent-ils au bord utopique sain et sauf! Toujours un dénouement heureux les attend. La folie d'Eraste dans MELITE montre bien comment se présente cet artifice: se voyant poursuivi par les Euménides (IV, 6), Eraste avoue sa fourberie à Philandre. La vérité dévoilée, la pièce se termine par un

double mariage, entre Tircis et Mélite, et entre Chloris et Eraste, guéri et pardonné. "La folie d'Eraste, dit Corneille, (...) c'était un ornement qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer." ¹ Cette folie remplace donc la fonction des décors et des moyens artificiels qui permettent une fin heureuse pour les amants.

Dans LA VEUVE, les protagonistes semblent surmonter les difficultés sans peine grâce aussi à ce "miracle" du baroque. Voilà Célidan, qui, aidant Alcidon à enlever la belle veuve, tombe amoureux de Doris, soeur de Philiste. Mais pour plaire au frère et punir le rusé (Alcidon), il rend Clarice à Philiste. Tout est si bien préparé pour le bonheur des amants que les difficultés apparaissent superficielles et accidentelles.

Egalement les dénouements de LA SUIVANTE et de LA GALERIE DU PALAIS laissent une place importante à l'artifice qui crée toujours l'admiration et la joie, surtout quand on voit "les bons récompensés et les méchants punis." ² Ainsi Amarante, auteur de tricheries, doit-elle perdre son amant et reste dans la solitude; et Hyppolyte, après la ruse découverte, doit accepter le mariage avec un gentilhomme qu'elle n'aime point tandis que Célidée et Lysandre

¹ André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes (Paris: Seuil, 1963), p.28

² Marie-Odile Sweetser, La Dramaturgie de Corneille (Genève-Paris: Droz, 1977), p.52

s'entendent et se réconcilient. Dans ces deux pièces, les malentendus et les quiproquos qui causent la séparation s'évanouissent simplement quand tout le monde se retrouve en présence. Cette facilité à dénouer les problèmes suggère donc le superficiel que favorise le raffinement du goût baroque.

Même dans LA PLACE ROYALE, comédie qui laisse le spectateur perplexe devant son dénouement un peu triste, on peut dégager également les situations artificielles qui terminent quand même la comédie par le mariage du couple secondaire. Les spectateurs s'amuse à voir Cléandre, qui, aidé par Alidor, au lieu d'enlever Angélique, prend par erreur Phylis, amie de la belle. Quel hasard! Puis il devient vraiment amoureux de cette jeune fille et lui demande de l'épouser. On pourrait dire que grâce à la puissance de ce "dieu artifice", le rideau tombe toujours sur la douce sonnerie des cloches des épousailles mêlée au tonnerre d'applaudissements des spectateurs. Les pièces s'orientent toutes vers l'aboutissement au bonheur comme dans les contes de fées.

Cette nouvelle dimension du sujet où l'on cultive un monde dansant et élégant, où tout semble artificiel et décoratif, où "la vie et le destin se réconcilient après d'éphémères ruptures"¹ permet au dramaturge de s'éloigner

¹ Jean Rousset, op. cit., p.33

du réel. On ne chante que la fantaisie de l'expression amoureuse, l'univers qui n'est jamais tragique, le bonheur qui n'existe que pour les coeurs purs.¹ Cette planète des Tircis, des Clarices et des Florames étonne et éblouit les français au théâtre de la même manière que dans l'art le décor baroque surprend les citadins. Cette prédilection pour la fantaisie, la complexité et l'artifice annonce donc le règne nouveau de l'esthétique baroque qui commence à s'enraciner dans les comédies romanesques cornéliennes.

I.1.2 Sujet épique

Toutefois, deux ans après LA PLACE ROYALE, Corneille, atteignant la maturité, éprouve le besoin de quitter ce monde joyeux des amants pour s'intégrer à la noblesse. Ainsi tourne-t-il le dos aux comédies sentimentales et il s'oriente vers le genre plus noble, la tragédie. Dès lors, notre dramaturge ne célèbre plus "les bergers et les bergères qui peuplent les forêts imaginaires"², ni les galants et les jeunes coquettes qui s'amuse dans les milieux aisés des bourgeois, mais une autre parade de personnalités prodigieuses représentant et glorifiant la royauté et la noblesse. Même l'amour, la principale "dent de l'engrenage" dans les comédies, obéit aussi aux éléments de grandeur, d'honneur et de gloire. Cependant, avec ces formes plus ensoleillées, il nous semble que Corneille ne

¹Ibid., p.33

²Théodore A. Litman, op. cit., p.78

pouvait pas encore s'échapper du "gouffre baroque". Et tout se passe comme s'il remplaçait seulement un baroque joyeux par un autre baroque majestueux en changeant le sujet de ses pièces. Les tragédies héroïques cornéliennes se dressent comme un sanctuaire imposant du baroque que suscite une nostalgie d'éclat et de pompe.

L'influence du baroque se révèle lorsque Corneille tente d'ébaucher une société idéalisée dans le sens du grandiose et de la puissance. LE CID est la première tragi-comédie qui fait un brillant exposé introductif à cet univers épique avec les épisodes prestigieux de Don Diègue et Don Rodrigue. Le père et le fils semblent sortir de la peinture idéalisée de RUBENS¹, grâce à une pose conquérante et une vie exaltée de batailles et de victoires. Et c'est ainsi qu'on les dépeint:

"Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
Qui d'un homme de coeur ne soit la haute image
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.

La valeur de son père, en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille;
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits
Et nous disent encore ce qu'il fut autrefois."

(LE CID, I, 1, 29-36)

Dans ce monde ennobli, ce n'est pas l'argent ni les allures physiques qu'on adore, mais c'est l'honneur du clan aussi

¹Rubens (Petrus Paulus): 1577-1640, peintre flamand qui avait peuplé le palais de Marie de Médicis d'une longue suite de peintures baroques.

bien que les actes héroïques. Il nous semble ainsi que Corneille voudrait faire découvrir de nouveaux domaines de la réalité supra-terrestre - le royaume des gens de haute naissance qui rayonne intensément. Voilà les Horaces (HORACE) qui ne possèdent pas moins de lauriers que Rodrigue et son père, en tant que guerriers les plus grands de Rome. Leur prouesse brille sur le champ de bataille où l'on considère "que hors les fils d'Horace il n'est point de Romains." (I, 3, 354) Une suite d'épisodes éclatants du prince Nicomède (NICOMEDE) éclaire aussi cet univers triomphant de Corneille, surtout le fait que ce jeune prince offre plusieurs trônes au roi Prusias, son père, avec un bras tout puissant et un coeur magnanime. Ce "palais" cornélien devient donc magnifiquement embelli par les actions héroïques des chevaliers, des grands guerriers et des princes, reflétant ainsi une exhibition de puissance et de richesse baroques. De cette manière, les petits Amours joufflus cèdent la place aux nobles cavaliers à plume blanche qui galopent sur un cheval noir!

A la suite des grands hommes survient aussi un cortège de filles de haut rang, de princesses et de reines qui réagissent aux difficultés avec autant d'honneur. L'Infante du CID déclare ainsi au début de la pièce:

"Et je me dis toujours qu'étant fille du roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi."

(LE CID, I, 1, 99-100)

Ce même refrain retentit dans nombre de pièces cornéliennes

repris par Emilie, fille du tuteur de l'empereur romain (CINNA), Laodice, reine d'Arménie (NICOMEDE), et Isabelle, reine de Castille (DON SANCCHE D'ARAGON). Leurs vies sont dignes également du diadème parce qu'elles sont toujours inspirées par la même éthique de la gloire.

Ces nobles avec leur style de vie où l'honneur occupe la place prépondérante donnent du brillant à la cour et portent à leur faite le Roi, centre de cet univers. Sur lui rejaillit la brillance de son entourage en même temps que l'éclat du pouvoir, comme dans le cas de l'empereur Auguste qui règne glorieusement avec:

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

(CINNA, II, 1, 357-358)

Les étincelles de la glorification baroque étoilent ainsi cet univers cristallin des rois et des reines, des courtisans et des grands seigneurs. C'est une communauté "fantastique" dont la structure reflète l'image de l'art solaire du baroque architectural avec les ordonnances du pavillon du Soleil et des pavillons satellites. Dans ces pièces épiques cornéliennes, le "Roi-Soleil" se trouve ainsi au centre et sur lui rejaillit l'éclat des rayons lumineux que sont les nobles, comme dans le temple baroque où "toute l'architecture intérieure s'ordonne par rapport à la monstrance qui rayonne au-dessus du maître-autel."¹

¹ Georges Gattavi, Baroque et rococo (Paris: Arthaud, 1973), p.12

Mais pour éblouir, il faut que "les jets de lumière" sortent brusquement de l'obscurité, suscitant de cette manière un grand étonnement. Corneille, afin de valoriser ses "jets", cultive aussi cette esthétique propre au baroque, la surprise. Il place donc ses personnages dans des situations qui surprendraient les spectateurs pour rehausser l'éclat de "belles actions". Voilà pourquoi il n'hésite pas à utiliser l'instrumentation pleinement baroque, l'extraordinaire et le "hors de l'ordre commun". Les protagonistes, équipés des vertus héroïques, évoqueraient ainsi l'admiration des spectateurs à travers les épreuves et les calamités "sans pareilles".

Dans LE CID, Rodrigue doit tuer Don Gomez , le père de sa chère Chimène, pour venger l'honneur familial, et Chimène, à son tour, est obligée de demander la tête de son amant comme le juste châtiment de son audace. C'est dans cette situation extraordinaire que les personnages pourront exalter leur "virtuosité de l'énergie".¹ Sans la querelle entre les pères, sans le duel entre Rodrigue et Don Gomez , ce jeune chevalier et sa maîtresse ne différeraient du couple Tircis-Mélite que par la naissance et le rang!

La représentation des scènes "insolites" se trouve aussi dans HORACE lorsqu'éclate la bataille entre Rome

¹Roland Mousnier, Histoire générale des civilisations: les XVI et XVII siècles (Paris: P.U.F., 1961), p.196

et Albe, poussant les Horaces à lutter contre les Curiaces, leurs propres parents. Ces situations hors du commun permettent aux Horaces de montrer qu'ils peuvent tout sacrifier à Rome. Ils apparaissent comme les plus grands guerriers grâce au "sort" qui :

".....voit en nous (les Horaces) des âmes peu communes, HORS DE L'ORDRE COMMUN, il nous fait des fortunes."

(HORACE, II, 3, 435-436)

Encore dans NICOMEDE, Corneille cultive ce goût de la singularité baroque pour arracher les spectateurs à l'indifférence. Ainsi le prince Nicomède se dresse-t-il "seul" contre l'arrogante tyrannie de Rome, contre la lâcheté de son père, la haine farouche de sa belle-mère et l'hostilité de son frère! Ce complot des "proches" sort en fait de l'ordinaire et contribue à élever le jeune prince à la dignité héroïque.

L'extraordinaire, l'enchantement baroque, exercent ainsi une influence sur la vie des protagonistes en les plaçant dans des situations qui "désespéreraient une âme commune".¹ Polyeucte et Auguste sont aussi entraînés par ce pouvoir merveilleux. Le premier, récemment converti, est attendu au temple tout de suite après son baptême pour le sacrifice aux dieux païens! Cette situation lui ménage donc un temps propice pour se déclarer chrétien au milieu de la "troupe infidèle", et faire triompher aussi son Dieu

¹Ibid.

en renversant les idoles romaines. Quant à Auguste, qui se révèle déjà un grand empereur, ce miracle du baroque l'aide à faire éclater sa vertu en face de la conspiration de son confident Cinna. Devant tant de noirceur, l'empereur accorde aux conjurés un pardon solennel.¹ Sa magnanimité se dévoile ainsi grâce à ce complot!

On trouverait donc que ces situations, bouleversant les habitudes, au lieu de susciter l'inquiétude ou le mécontentement, permettent au contraire des réactions mégalomaniaques des protagonistes. Elles sont étonnantes, choquantes, mais "impressionnantes" parce qu'elles sont créées par un art qui récuse le naturel, un art qui s'efforce d'éblouir et d'être singulier, le baroque.

Avec l'emploi du baroque, Corneille entreprend ainsi la création de son monde épique. Ses chevaliers devront s'engager dans des événements "fabuleux" sur leur route vers l'héroïsme. Dans cet univers où tout veut être grand, brillant, et inoubliable, la gloire devient la destination que Corneille ne refuse jamais aux personnages. Donc le dénouement victorieux ne peut pas manquer aux tragédies héroïques cornéliennes. La course à l'héroïsme, au service du roi et de la patrie, s'achève toujours par une ovation; c'est le cas de Rodrigue, vainqueur des Maures,

¹P.-G. Castex, Manuel des études littéraires françaises: XVII siècle (Paris: Hachette, 1966), p.45

qui en guise de félicitations reçoit la main de Chimène, et Horace est purifié de son crime grâce à son action d'éclat accomplie en faveur de la patrie, comme l'affirme le roi lui-même:

"Vis donc, Horace, vis guerrier trop magnanime,
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime."

(HORACE, V, 3, 1759-1760)

Il nous semble donc que Corneille propose une sorte de garantie de bonheur aux héros et s'éloigne ainsi de la tragédie grecque dont la fin est glacée de terreur et de pitié. De cette manière, ses pièces ressemblent davantage à l'art baroque qui s'ouvre à la lumière, tournant ainsi le dos à la "mélancolie" de l'art du Moyen Age, pour encourager les fidèles à placer en eux-mêmes une confiance de prédilection.¹ Voilà Auguste qui règne dans la paix, encensé par tous, et Polyeucte avec sa mort sublime qui touche Félix, gouverneur romain, au point que celui-ci tout ému déclare:

"Baiser leurs corps (les martyrs) sacrés, les mettre
Et faire retenir partout le nom de Dieu." en digne lieu,

(POLYEUCTE, V, 6, 1813-1814)

Nicomède révèle aussi la noble vertu qui triomphe du coeur de ses adversaires au point de pousser sa méchante belle-mère elle-même à proclamer:

¹ Georges Gattavi, op. cit., p.25

"Contre tant de vertu je ne puis le défendre.

.....

Et je croirai gagner en vous un second fils."

(NICOMEDE, V, 8, 1811, 1814)

La gloire et la récompense à la fin de ces tragédies héroïques couronnent de cette manière les pièces cornéliennes comme le temple baroque qui permet aux gens des visions de paradis et de sécurité.

Corneille dresse ainsi un "monument" qui annonce la victoire de la caste aristocratique comme une compensation de la "supériorité perdue". Ses pièces se repèrent au flamboyant de la glorification baroque en spiritualisant les esprits français par un réveil du délire chevaleresque. Cet idéal de l'éthique de la gloire brise le réel et pousse de cette manière notre dramaturge aux frontières où se joignent le rêve et l'exaltation. Ce monde de la noblesse porté à la grandeur et à l'héroïsme correspond ainsi à cet art de l'apparence qui rend hommage au Dieu visible et constamment extériorisé.¹ En fait c'est avec cet art que Corneille arrive à valoriser ses tragédies par un souffle de grandeur épique.

I.1.3 Sujet fantaisiste

Le théâtre cornélien devient de cette manière une cristallisation du fantasme baroque avec son tout-dépasse-le-cadre-ordinaire, puissant et glorieux. Cependant il

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.57

nous semble parfois que le dramaturge s'efforce de plus en plus d'élargir les chemins qui conduisent à la fantaisie, aux rêveries exubérantes, à ce que la règle et la mesure ne suffisent pas à exprimer. Ainsi le "flamboyant" de certaines de ses pièces ne semble-t-il pas même connaître de frontières mais filtre mystérieusement dans un univers lointain où on se livre follement aux délices de l'imagination, l'univers où la lune donne un "pouvoir féérique" aux arbres, aux pierres, à la nature. Ces pièces cornéliennes se transforment miraculeusement en un lieu fantastique, une île cachée dans les nuages scintillants où triomphent le "surnaturel" et le "merveilleux magique". Quelle bonne occasion pour les déesses du baroque de semer les grains du Bizarre, de l'Extravagant et de l'Inexplicable dans ces champs émeraudes du monde fantaisiste cornélien!

I.A.3.1 le surnaturel magique

a) les magiciens et leur "monde bizarre"

Le royaume démoniaque de notre dramaturge commence à s'établir en 1635, l'année où apparaît MEDEE, la première tragédie cornélienne. Ce mythe lui permet en fait une excellente représentation du fantasme baroque avec la magicienne Médée, fille du roi Aoete. Cette princesse ne compte plus sur les Dieux ni sur le sort pour réaliser son rêve; car c'est elle-même qui incarne ce pouvoir miraculeux. Descendante du Soleil, cette magicienne pourrait renverser

le monde par un seul coup de baguette. Sa magie fait marcher la nature, comme dit Nérine, sa suivante:

"Un mot du haut des cieux fait descendre le foudre,
Les mers, pour noyer tout, n'attendent que sa loi,
.....
Tant la nature esclave a peur de lui déplaire,
Et si ce n'est assez de tous les éléments,
Les enfers vont sortir à ses commandements."

(MEDEE, III, 1, 702-703, 706-708)

Les charmes de Médée s'exercent donc sur les quatre éléments. Et grâce à cette force cabalistique, Corneille étale ainsi une suite de spectacles surprenants qui annoncent son inclination vers une éthique de l'ahurissement. Voilà Médée qui, donnant un coup de baguette magique, ouvre la porte de la prison du roi Agée, fait tomber ses fers, le délivre en laissant un fantôme à sa place (IV, 5) et, avec une chaîne invisible, arrête le serviteur du Roi Créon (V, 1). L'impossible devient toujours possible dans ce monde où règne la magie! Dans cette "sphère singulière", Médée, manifestant son pouvoir surnaturel, secoue les esprits français par cet "inexplicable" et cet "irrationnel" baroques. La pièce cornélienne est animée ainsi du "superlatif du bizarre"¹ qui dénonce la rupture avec la condition humaine.

Dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, tout s'épanouit aussi dans l'incroyable et le merveilleux des deux magi-

¹ Victor L.-Tapié, Le Baroque, p. 8

ciennes, Circé et Médée. La première ébauche un monde spectaculaire avec les gardes monstrueux de la toison d'or - un affreux dragon et deux terribles taureaux dont "les yeux sont tout de flamme" et dont "la brûlante haleine d'un long embrasement couvre toute la plaine" (I, 4, 565-566), accompagné des escadrons qui surgissent de la terre parsemée des dents d'un serpent.¹ Médée, à son tour, ne montre pas moins de force maléfique en détruisant tous les charmes de Circé et fait endormir son dragon:

"Jamais étoile, lune, aurore, ni soleil,
Ne virent abaïsser sa paupière au sommeil."

(MEDEE, I, 1, 427-428)

Dans cette planète des magiciennes mûrissent ainsi les forces profondes de l'univers. La grotte de Médée et le champ effroyable de Circé deviennent des endroits où les esprits se réfugient pour trouver un "au-delà de la clarté"² hors des limites de la lumière classique. Notre magicienne, dans son char tiré par deux dragons, entraîne ainsi les spectateurs dans une contrée où on retrouve puissance et liberté dans la bizarrerie de la fantaisie baroque.

b) le magicien et son "monde d'illusion"

A l'encontre de la magie "noire" de Médée et Circé, qui introduit un univers effrayant et étrange, vient au

¹ Semés dans le champ de Mars, les dents du serpent deviennent des escadrons.

² Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.64

secours des humains la magie "blanche" d'Alcandre de L'ILLUSION COMIQUE. Ce magicien qui, lui aussi, fait enfler les mers et trembler la terre (I, 1, 50), nous enchante à son tour dans un autre monde trompeur de l'illusion, avec les jeux des reflets, des images et du trompe-l'oeil. Alcandre devient le "metteur en scène" d'un univers où fleurit la démarche métaphysique du baroque - l'oscillation entre l'être et le paraître,¹ dès qu'il nous met en face d'un grand "écran noir" où tournoient les fantômes qui vont jouer une comédie! Un vieux Pridamant assiste aussi à cette apparition fantastique puisque cette comédie retrace la propre vie de son fils Clindor longtemps perdu! Ce spectacle n'est qu'une illusion créée par le pouvoir presque "illimité" de notre magicien pour consoler ce père! Toute l'action est fondée ainsi sur un phénomène de vision magique. Le spectateur de la salle voit donc Pridamant acteur qui devient lui-même spectateur observant les ombres tandis que le magicien Alcandre donne un coup de baguette faisant revivre une comédie romanesque où Clindor reprend le songe mythique des bergers en tourbillonnant autour des jeunes filles, Isabelle et sa servante Lyse. Mais ce rêve diurne ne se termine pas; car notre berger et sa maîtresse semblent entrer dans le monde magnifique de la noblesse après avoir quitté la maison. La scène suivante est donc jouée par un autre groupe

¹Ibid., p.96

de spectres qui possèdent des traits plus éclatants. Ainsi se déroule successivement une tragédie dont le dénouement annonce la double mort de Clindor et d'Isabelle. Alcandre crée de cette manière deux pièces intérieures révélant la vie passée de Clindor. Pourtant la deuxième pièce n'est qu'un trompe-l'oeil parce qu'au troisième coup de baguette, les morts sont ressuscités et deviennent des comédiens qui jouent une tragédie. Clindor et Isabelle, le galant et la coquette, s'engagent dans la carrière dramatique pour gagner leur vie! Cette scène trompe parfaitement Pridamant aussi bien que les spectateurs qui la prennent pour vraie. Ce théâtre dans le théâtre, ce trompe-l'oeil d'Alcandre s'apparente ainsi à l'art baroque qui crée des effets de perspectives¹ afin de faire du sanctuaire entier un "coffret-magique", "un boîte à illusions".²

¹ Borromini, Cortone, le Père Pozzo, ces grands maîtres de l'art baroque, conçoivent l'art sous le signe du changement, de la substitution; la pierre se transforme en une matière plastique; les plafonds s'ouvrent sur le ciel; les tableaux cessent d'être des surfaces à deux dimensions: les effets de perspective en font des scènes de théâtre où les plans créent la profondeur. C'est précisément la perspective fameuse de Borromini qui fait triompher cette ravissante "illusion": voilà la galerie du palais Spada, construite par Borromini en sorte qu'elle paraisse très longue et mener jusqu'à une statue dont seul l'éloignement rapetisserait les proportions, alors que la galerie n'a que quelques mètres et que la statue vous arrive à mi-corps.

² Georges Gattavi, op. cit., p.27

Alcandre, grâce à son pouvoir magique, devient un architecte baroque qui entre dans ces jeux de l'illusion et du trompe-l'oeil avec ses pièces fantastiques éblouissant les spectateurs et Pridamant stupéfaits:

"Je vois Clindor! ah Dieux! quelle étrange surprise!
Je vois ses assassins, je vois sa femme et Lyse!
Quel charme en un moment étouffe leurs discords,
Pour assembler ainsi les vivants et les morts."

(L'ILLUSION COMIQUE, V, 5, 1613-1616)

Mais la désillusion succède bientôt à l'illusion avec l'explication du magicien:

"Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique,
Leur poème récité, partagent leur pratique:
L'un tue, et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié;
Mais la scène préside à leur inimitié.
Votre fils et son train
.....ont pris le théâtre....."

(L'ILLUSION COMIQUE, V, 5, 1617-1620, 1625,
1628)

Ce sont les charmes de ce magicien qui réunit ainsi illusion et désillusion. "Ce n'était que feinte" dit Pridamant à la fin (V, 5, 1641).

c) les magiciens et leur "monde de la métamorphose"

Voilà comment le pinceau magique de Corneille dessine un royaume de rêve qui annonce le jeu des transformations et des fausses apparences de l'art baroque. Médée et Alcandre, tous les deux possèdent également la puissance de Circé, déesse de métamorphose; tout tourbillonne autour d'eux dans une onde musicale de formules magiques:

"La flamme m'obéit, et je commande aux eaux,
L'enfer tremble, et les cieux, sitôt que je les nomme,"

(MEDEE, III, 3, 908-909)

dit Médée à Jason. Elle peut changer l'âge, transformer un vieillard en jeune homme, métamorphoser un palais d'or et de jaspes en un palais d'horreur plein de tigres, de panthères et de rhinocéros (LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, III, 4). Et tout semble être sans cesse en voie de transformation selon le vœu de Médée.

Alcandre crée aussi son monde insaisissable comme l'eau et la flamme. Son "théâtre" n'est qu'une illusion où le paraître se mêle à l'être, où la vie apparaît comme du théâtre et le théâtre est image de la vie. L'esprit vacille donc sur ces traits qui s'entrecroisent. La technique du "dédoublement" trompe parfaitement les spectateurs: le fantôme joue un Clindor qui est en train de jouer une tragédie! De cette manière on hésite entre la réalité et l'illusion, entre la vie et le théâtre. Dans cet univers d'incertitude, ces jeux de miroir et de trompe-l'oeil suscitent ainsi une impression de fluidité et de pluralité du monde.

L'univers magique cornélien devient donc celui de la versatilité et du mouvement comparable à l'art baroque dont la structure est évolution, passage, mouvement, dont chaque motif sort de lui-même et se perd dans le suivant, afin de retourner à lui-même, enrichi des dépouilles de

l'autre.¹

I.A.3.2 les dieux païens

Quelquefois d'autres puissances surhumaines interviennent aussi pour exalter cette mobilité baroque. Dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, une troupe de dieux païens remplit la scène extravagante, fantastique et bizarre où tous les décors entrent en mouvement. Ainsi la voûte céleste s'ouvre pour laisser apparaître Jupiter dans son palais magnifique (V, 6). L'Amour s'élançe en l'air alors que Junon descend sur terre, prend le visage de la soeur de Médée pour aider Jason (IV, 5); Pallas au contraire, remonte aux cieux, et en traversant le théâtre croise ainsi le char de Junon; Iris sur l'arc-en-ciel disparaît soudainement (I,6) tandis que le choeur de Glauque, avec les Tritons, les sirènes et les dauphins surgit au milieu de la rivière Phaxe pour emmener la reine Hypsipyle à Colchos (II,3). Le théâtre éclate de cette manière en un grand décor splendide où les dieux se mêlent sans cesse aux affaires humaines formant ainsi un monde artistique dont les lignes s'entrecroisent, se tordent, s'animent dans des effets de mouvement qui laissent libre champ à la fantaisie.

I.A.3.3 les autres manifestations surnaturelles

Ces pièces cornéliennes où est recherchée la communion avec les forces profondes de l'univers rappellent le

¹Ibid.

baroque et révèlent une vénération pour la même figure "sacrée"- la fantaisie du surnaturel et la mobilité permanente. Elles esquissent ainsi un palais de l'arc-en-ciel où règnent la déesse de la chimère et le dieu de métamorphose. Tantôt ces "divinités" descendent tapageusement du ciel faisant toutes sortes de miracles; tantôt elles envoient leurs représentants tels que Médée et Alcandre. Quelquefois, ce n'est que leur messager qui déploie des manifestations fantastiques. Voilà dans POLYEUCTE, le "songe-messager" qui prédit à Pauline la mort de son mari:

"Pauline, sans raison dans la douleur plongée,
 Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a songée,

 Et tâche à m'empêcher de sortir du palais

 Elle me fait pitié sans me donner d'alarmes,"
 (POLYEUCTE, I, 1, 13-14, 16, 18)

dit celui-ci à son ami Néarque. Il ne croit pas au péril dont sa femme a rêvé. "Je sais ce qu'est un songe" déclare Polyeucte (I, 1, 5) en sortant pour le baptême qui lui coûtera sa propre vie sur l'ordre même de son beau-père Félix. Tout se passe ainsi comme dans le songe où Pauline voit "une impie assemblée des chrétiens" jeter Polyeucte aux pieds de son rival (Sévère, seigneur romain, amoureux de Pauline) et son père, "un poignard à la main", entrer le bras levé pour lui percer le sein. (I, 3, 234-240) Ce songe sert donc à créer une ornementation qui révèle une sorte de mystère de l'univers sans fond comme dans l'architecture baroque où la fresque et le plafond

semblent prolonger indéfiniment les ordonnances de pierre.¹

Dans OEDIPE, le présage céleste prend la forme d'oracles terribles concernant un fils destiné au parricide et à l'inceste, Oedipe. Bien que le père, le roi Laïus, croie à ce message, il ne peut pas empêcher la catastrophe. Oedipe tue son père qu'il prend pour un voyageur inconnu, épouse sa mère, la veuve reine Jocaste. Le courroux des dieux éclate donc avec l'apparition de l'Ombre de Laïus qui prononce un autre oracle fatal:

"Un grand crime impuni cause de votre misère,
Par le sang de ma race il se doit effacer,
Mais à moins que de le verser,
Le ciel ne se peut satisfaire,
Et la fin de vos maux ne se fera point voir
Que mon sang n'ait fait son devoir."

(OEDIPE, II, 3, 605-610)

Oedipe se croit fils du roi de Corinthe et ne se rend pas compte qu'il vient du sang de Laïus; les oracles aussi bien que le songe sont toujours ambigus. Cette ambiguïté fait ainsi baigner les pièces cornéliennes dans le "clair-obscur", ton favori du peintre baroque² qui s'oppose à la clarté

¹ Ibid., p.28

² On peut dire que Caravage (peintre italien, 1573-1610) a été l'inventeur du clair-obscur: le frémissement de la lumière avec des sources d'éclairage multipliées, le vide inquiétant des grands espaces pleins d'ombre de sa peinture (Décollation de saint Jean Baptiste) créent une atmosphère poétique et quasi fantastique, qui impressionne la production artistique européenne.

sans ombres et à la raison du classicisme.

Le songe et les oracles, aussi bien que la magie et l'intervention des dieux suscitent en effet un fantasma de mysticité qui sert de motif décoratif dans l'art dramatique. Ces surnaturels nous transportent donc dans un univers "irréel" analogue à l'art nouveau où triomphent aussi l'illusion optique, le trompe-l'oeil, le décor rupestre d'une faune emblématique faisant pressentir ainsi les floraisons exubérantes du baroque.¹

I.1.4 Sujet sanglant

L'univers surnaturel cornélien illustre la manière de ce "monstre incompréhensible" qui provoque un ébranlement profond dans les esprits français. Corneille garde en effet un goût très vif pour ce monde démoniaque où tout déborde l'équilibre, où le bizarre se nourrit de tours de force gigantesques. Cette force trouve son enrichissement dans le pouvoir illimité de nos "surhumains" mais ne refuse pas non plus de revivre dans les autres sources inépuisables qui ne montrent pas moins de dynamisme. Ainsi dans certaines pièces cornéliennes, le baroque trouve-t-il aussi son énergie dans la "violence" et la "tension" alimentées par l'horreur et le sadisme! Cette véhémence est l'écho des aspirations morbides qui créent ainsi un autre "monstre" de la littérature drama-

¹ Ibid., p.15

tique cornélienne. Voilà le palais du dramaturge qui se transforme cette fois en une "cour d'exécution" tapissée de cadavres où se livre une bataille entre les bourreaux et les victimes, où vibrent nerveusement l'inquiétude et l'angoisse, suscitant un choc fatal et reflétant ainsi le Michel-Ange de la chapelle des Médicis qui traduit les contradictions de l'âme, la douleur tragique, interprètes ultérieures de grandes émotions baroques.¹

I.1.4.1 les meurtres et les scènes de mort

Le baroque, esthétique de la violence, marque déjà d'une empreinte pénétrante la deuxième pièce cornélienne CLITANDRE. On ne cache pas au public les actions sanglantes et les spectacles macabres mais on les étale vigoureusement sur la scène atteignant ainsi le sommet du baroque par cette recherche de l'énorme et de l'excès même dans la monstruosité.² * Les meurtres et les scènes

¹ Victor-L. Tapié, Le Baroque, p.18

² Claude-Gibert Dubois, op. cit, p.82

* Il faut cependant noter que sous l'influence des théories classiques, Corneille, dans la plupart de ses autres pièces, fait raconter par ses personnages les scènes de meurtres et de tueries odieuses, au lieu de les faire exécuter directement sur la scène. Par exemple, dans THEODORE, VIERGE ET MARTYRE, Paulin décrit ainsi la scène affreuse où les gardes ont conduit Théodore à la prostitution:

" Dans ces lieux à peine on l'a trainée

 On se pousse, on se presse, on se bat, on se tue."

(THEODORE, IV, 3, 1247, 1287)

de mort s'étalent de cette manière dans le théâtre de l'horreur cornélien pour provoquer une commotion morale et visuelle. CLITANDRE, la première explosion agressive, contient les peintures les plus brutales et les plus ensanglantées où on se bat et se tue. Dès le premier acte, on trouve un groupe de jeunes gens qui tentent de se massacrer les uns les autres. Voilà la princesse Doris tirant une épée de derrière un buisson, et saisissant Claliste (sa soeur) par le bras ¹, prête à la tuer puisque:

".....Rosidor (le jeune favori du roi) t'aime et
[ne m'aime point:
C'est assez m'offenser que d'être ma rivale."

(CLITANDRE, I, 8, 216-217)

Cette action violente s'accompagne d'une autre aussi traumatisante: Rosidor "paraît tout en sang, poursuivi par ses trois assassins masqués" ² dont le chef Pymante est amoureux de Doris mais dédaigné. En entrant, Rosidor tue l'un, poignarde l'autre et met le dernier en fuite. Puis les protagonistes quittent cette forêt fatale, laissant derrière eux deux cadavres dont la pâleur de l'un exprime "moins de traits de la mort que d'horreur de son crime" (I, 9, 238) tandis que les rayons rouges

¹ Corneille, CLITANDRE, I, 8

² Corneille, CLITANDRE, I, 9

d'un jeune soleil braisent "des pas mêlés de sang distillé goutte à goutte" (II, 1, 454). L'odeur toute fraîche du matin se mêle ainsi à une puanteur épouvantable et plonge profondément les spectateurs dans le royaume noir du baroque à l'instant de la plus forte tension.

Ce raffinement macabre envahit même la comédie L'ILLUSION COMIQUE où un duel a lieu sur la scène entre Clindor etAdraste (III, 11). Celui-ci est gravement blessé. Au dernier acte, Clindor et Isabelle, sa maîtresse, noircissent davantage ce climat tragique; le premier, poignardé par des sicaires du prince, inonde la scène de son sang lorsqu'Isabelle tombe morte sur son cadavre. "Ces rencontres excessivement violentes produisent des surprises et font oublier aux spectateurs qu'ils n'assistent qu'aux gestes et aux paroles de quelques fantômes."¹ Dans cet univers funèbre, le dramaturge accumule audacieusement les manifestations terribles, entasse les meurtres et l'horreur pour exprimer le dynamisme et créer ainsi, par la violence, un véritable jardin des supplices.

1

Théodore A. Litman, op. cit., p.154

I.A.4.2 les empoisonnements

Le chemin à la mort est toujours ouvert pour les personnages délirant dans une nostalgie de vie "sauvage" qu'exprime le baroque du sang. Corneille lui-même semble parfois prolonger cette "volupté" de la "décomposition" et rechercher une sombre joie dans le spectacle funèbre en entretenant devant les yeux l'image de la mort lente et convulsive, la mort en voie d'achèvement, la mort en passage. C'est le cas dans MEDEE où l'on assiste à l'agonie de Créuse brûlée vive par une robe imprégnée des poisons de notre magicienne, Médée.¹ Et c'est ainsi que la pauvre princesse décrit la torture physique causée par les charmes maléfiques:

"Cléone, soutenez, je chancelle, je tombe,
Mon reste de vigueur sous mes douleurs succombe,
Je sens que je n'ai plus à souffrir qu'un moment.

.....

Ah! je brûle, je meurs, je ne suis plus que flamme;

.....

Ah! quel âpre tourment! quels douloureux abois
Et que je sens de morts sans mourir une fois!"

(MEDEE, V, 5, 1409-1411, 1417, 1467-1468)

Cette figure souffrante qui se tord et se plaint, dévorée dans la flamme magique, évoque une image de l'enfer où les âmes sont purifiées par un feu jamais éteint, où on ne peut pas mourir parce qu'on est déjà mort! Quel frisson fouettant ainsi la discrétion de l'esprit français! Cette peinture de la terreur transporte les spectateurs dans une

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.194

"fournaise" où la mesure s'écroule graduellement sous la violence et les forces destructives de la flamme baroque.

Une autre descente aux enfers recommence avec la mort de la reine Cléopâtre dans RODOGUNE où Corneille recourt à l'empoisonnement pour créer une impression horrible pendant le voyage vers le royaume du Démon. Dans quatre vers, l'auteur arrive à démontrer la transformation épouvantable qui marque le passage de la vie à la mort:

" Seigneur, voyez ses yeux
 Déjà tout égarés, troubles et furieux,
 Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
 Cette gorge qui s'enfle. Ah! bons Dieux, quelle rage!"

(RODOGUNE, V, 2, 1806-1809)

Le poison que prend Cléopâtre cause une mort aussi lente et tourmentée que celle de Médée, reflétant ainsi le caractère propre de cet art qui pêche par excès de dynamisme, l'art qui refuse la ligne droite et provoque de temps en temps un choc violent. Ainsi la mort n'est-elle plus "gracieuse comme un sommeil parmi les fleurs"¹; car le baroque du sang est alors en travail avec sa sauvagerie et son atrocité; il nous invite au spectacle de tourments dans les convulsions et l'agonie des protagonistes.

Cette parade des hommes torturés constitue un monde tragique dont les habitants vont à la mort comme le fleuve qui coule à la mer. Si le baroque est "une

¹Jean Rousset, op. cit. p.92

vague de monstruosité"¹, les personnages qui le rejoignent nous entraînent avec eux dans un torrent qui s'engouffre dans un "océan sanglant".

I.A.4.3 les scènes de suicide

Cependant ces grandes vagues agitées, en cinglant vers les écueils gênants, s'y brisent naturellement en de petites gouttes et perdent donc du moins une part de leur élan énergétique. Ainsi certains personnages, si forts qu'ils soient, se laissent emporter par le courant et, en heurtant les "écueils", ruinent aussi, par leur propre élan, la sève de la vie. Les scènes de suicide, le pire des crimes pour le XVII^e siècle², surgissent de cette manière dans les pièces cornéliennes.

Jason (MEDEE), pour commencer, se tue devant le cadavre de sa maîtresse Créuse entraîné par l'excès de désespoir et de douleur. Il sait bien qu'il ne pourrait rien faire contre Médée, donc:

"Tourne avec plus d'effet sur toi-même ton bras
Et punis-toi, Jason, de ne la (Médée) punir pas."

(MEDEE, V, 7, 1619-1620)

Voilà le prince Placide, qui, incapable de venger sa maîtresse,

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.34

² Georges Couton, Corneille (Paris: Hatier, 1958),

Théodore, se tue derrière le rideau avec le même poignard trempé du sang de sa bien-aimée. Près du dernier souffle, il apparaît sur la scène tout sanglant en face de son père, le roi, complice de la reine, pour le blesser par la vue de son corps meurtri:

"Je te punis pourtant, c'est ton sang que je verse;
Si tu m'aimes encore, c'est ton sein que je perce,"

(THEODORE, V, 9, 1871-1872)

déclare le prince mourant d'une voix gémissante qui blesse la bienséance du théâtre français.

I.A.4.4 les blessures horribles

En fait, il arrive souvent que le royaume du diable surgit dans le monde cornélien en forme de spectacles de la souffrance physique d'un-encore-vivant. Le prince Placide n'est donc pas le seul qui nous montre sa plaie pitoyable; Rosidor de CLITANDRE participe aussi douloureusement à cette peine fatale. Tout en croyant que sa maîtresse est morte, il défie audacieusement ses blessures mortelles:

"Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux,
Par où mon sang emporte et ma vie et mes maux!

(CLITANDRE, I, 9, 263-264)

Mais "parmi les blessures, la plus horrible à voir est celle qui affecte les yeux." ¹ C'est Doris qui nous fait

¹Etude sur le théâtre français (Paris: A.-G. Nizet, 1977), p.364

assister à cette violence. Avec une aiguille, elle crève l'oeil de Pymante qui essaie de la violer. La scène suivante nous montre donc Pymante qui, tenant à la main le poinçon que Doris lui avait laissé dans l'oeil, tremble de rage,¹ le visage trempé de sang et de larmes.

Ainsi, Corneille, malgré sa volonté évidente de se conformer à la règle des classiques qui interdit de montrer des meurtres sur la scène, n'a pu s'empêcher d'y introduire quelques actions de violence et de tueries, influencé, semble-t-il, par son attachement à l'esprit baroque.

I.1.4.5 les scènes de prison

Cependant l'éclosion de la violence et du larmoiement se produit parfois dans l'atmosphère sombre et funèbre d'une prison où souffrent les protagonistes. Ce lieu sinistre correspond en fait aux peintures lugubres des artistes baroques qui se complaisent dans un paysage "égaré" où règnent le silence et l'horreur. Le seigneur Clitandre est le premier qui pénètre en ce lieu funeste. Accusé du crime que Pymante a commis sous son nom, Clitandre décrit pathétiquement l'angoisse d'un prisonnier dans un cachot effroyable avec "l'air sale", "ce faible jour" et "le poids de ces fers" (III, 3). Dans cette

¹ Corneille, CLITANDRE, IV, 2

obscurité, tout semble renforcer la terreur, surtout le geôlier qui ouvre la porte!

Clindor de L'ILLUSION COMIQUE, lui aussi, imagine et regarde en face la mort redoutable du prisonnier quand il est enfermé à cause d'un duel:

"Je vois le lieu fatal où ma mort se prépare
Là mon esprit se trouble et ma raison s'égare,
Je ne découvre rien qui m'ose secourir
Et la peur de la mort me fait déjà mourir."

(L'ILLUSION COMIQUE, IV, 7, 1273-1276)

Ainsi, derrière les barreaux, Clindor se sépare de lui-même pour contempler sa propre mort comme un poète baroque qui aime à porter un regard sur ses propres funérailles.¹ Ce lieu fatal excite donc les sensations fortes, les craintes et les palpitations des émotions et répond de cette manière au baroque qui sacrifie l'ordre à la sensation, l'équilibre à l'intensité et au débordement.

I.A.4.6 les émotions fortes

A vrai dire, dans ce monde terrible que créent les pièces cornéliennes, les émotions fortes sont poussées

¹A. Abraham, Histoire littéraire de la France II de 1600 à 1715 (Paris: Editions Sociales, 1966), p.280

jusqu'au paroxysme. La haine, la passion, la vengeance affreuse s'éparpillent et partout où leurs ailes noires se déploient, on se croirait dans le royaume de Satan. La vengeance de Médée (MEDEE), la haine farouche des reines Cléopâtre (RODOGUNE) et Marcelle (THEODORE), les passions et la jalousie chez les jeunes dans CLITANDRE transforment une forêt tranquille en un cimetière sinistre, un palais magnifique en une morgue effroyable. Le théâtre cornélien devient un grand abattoir où

"Tous courent à la proie avec avidité."

(THEODORE, IV, 3, 1249)

Les victimes ne peuvent pas échapper à l'oeil diabolique du bourreau parce qu'elles sont toutes serrées dans un "huis-clos". Elles sont écrasées, égorgées par une main atroce, toujours avide de sang pour satisfaire les sentiments frénétiques, forcenés jusqu'à l'extrême comme en peindra le baroque dans les arts plastiques.¹

¹ Le Caravage a exprimé fortement le tempérament brutal dans son art. La "vulgarité" de son réalisme appliquée aux grandes scènes religieuses (le corps boursoufflé de Marie, semblable à une noyée retirée de l'eau dans "La Mort de la Vierge", les pieds sales des pèlerins au premier plan de la "Vierge de Lorette") suscite autant de colères que d'enthousiasme par une espèce d'anachronisme qui fait évoquer les scènes sanglantes cornéliennes où la plupart des personnages, nobles et orgueilleux, montrent aux yeux des spectateurs leurs figures convulsées, torturées dans leur agonie.

I.A.4.7 les conspirations

Quelquefois cette "voracité" est inspirée par un autre mets aussi séduisant que du sang - l'appétit du pouvoir accompagné d'une extase de l'ambition. Les conspirations et les intrigues souterraines changent ainsi certaines tragédies cornéliennes en un stade horrible où les "athlètes" emploient toutes les roueries pour être les premiers arrivés aux arcs de triomphe avec le trône comme laurier d'or. Voilà les courtisans qui deviennent les auteurs des tricheries les plus noires! La mort des autres ouvre un passage vers la puissance! Dans HERACLIUS, l'usurpateur Phocas a massacré non seulement l'empereur Maurice mais tous ses enfants. Il se révèle un criminel sans scrupules quand il déclare:

"Mon trône n'est fondé que sur des morts illustres,
Et j'ai mis au tombeau, pour régner sans effroi,
Tout ce que j'en ai vu plus digne que moi."

(HERACLIUS, I, 1, 18-20)

Toutefois, pour que ses descendants aient un droit légitime au trône, Phocas épargne Pulchérie, fille de Maurice afin de la marier à son fils Martian. Quelle malignité! Mais Corneille ne s'arrête pas là; car il est toujours entraîné par le torrent vigoureux du baroque. Ainsi le traître est-il trahi, lorsque Léontine, gouvernante de Martian sauve le plus jeune fils de Maurice, Héraclius et l'élève sous le nom de Martian! Le vrai fils de Phocas est pris, par suite d'une substitution, pour un fils de Léontine

Celle-ci a déjà préparé la représaille la plus cruelle: elle voudrait faire tuer Phocas par son propre fils qui se croit Héraclius! La cour de Phocas risque d'être celle d'Oedipe et les spectateurs sont ainsi traqués dans cette situation d'angoisse créée par l'auteur.

La cour égyptienne de POMPEE évoque aussi un songe sanglant où se mêlent l'hypocrisie, l'ingratitude et la cruauté politique. Pompée avec sa femme Cornélie, poursuivis par César, vient demander asile à Ptolémée, roi d'Egypte, par lui naguère rétabli sur le trône. Mais Ptolémée, afin de plaire à César, coupe la tête de Pompée sur les conseils de ses gens:

"Vous ne pouvez enfin qu'aux dépens de sa tête
Mettre à l'abri la vôtre et parer la tempête
Laissez nommer sa mort un injuste attentat,
La justice n'est pas une vertu d'Etat,"

(LA MORT DE POMPEE, I, 1, 101-104)

déclare le chef du conseil d'Egypte. Pourtant César, avec une âme plus haute, fulmine contre le lâche Ptolémée. Celui-ci, se sentant perdu, prépare donc un complot contre César. Une tête coupée, un coeur empoisonné, une main folle du pouvoir, la cour de Ptolémée fournit ainsi un cadre favori au spectacle funèbre du baroque.

La reine Cléopâtre dans RODOGUNE est aussi une partisane de cette politique de la violence. Ambitieuse, elle tue son premier mari, menace le second qui ne règne

que sous elle et cache le secret de la naissance de ses fils jumeaux:

"Vois, vois que tant que l'ordre en demeure douteux,
Aucun des deux ne règne, et je règne pour eux."

(RODOGUNE, II, 2, 445-446)

Manoeuvres clandestines, coup de force, lignes politiques infléchies, le palais royal devient un véritable enfer avec les ruptures, les recourbements et la violence qui forment ainsi une construction baroque.¹

Il nous semble donc que Corneille incarne un "fils d'angoisse" avec ses pièces de terreur où des corps frémissants, des cadavres affreux, une épée tachée de sang, et un verre de poison tiennent lieu d'ornements décoratifs. Ces oeuvres nous offrent donc les "plaisirs de l'horreur" pour créer un état de tension, proche de la rupture, état de nervosité qui tient les spectateurs en suspens. Ces "monstruosités" annoncent ainsi le baroque ensanglanté dont l'inquiétude lancinante, les craintes et la brutalité créent une peinture exceptionnelle du tragique et de la douleur exprimés dans tant d'oeuvres sculpturales qui embellissent les églises baroques.

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.65

I.2 Les manières de traiter les sujets

Voilà le théâtre de Corneille qui a chanté la joie, la force, la gloire et même l'horreur, étendant ainsi ses rameaux vers les sources disparates de l'aspiration humaine. Mais au milieu de cette extrême diversité à laquelle conduit le génie créateur de notre dramaturge, le baroque connaît toujours une place privilégiée. En fait, c'est grâce à cet art du baroque que les fleurs d'ornement cornéliennes s'épanouissent dans une exubérance où toutes les représentations rejoignent la décoration, où les formes retrouvent la puissance de l'imagination. Ces pétales fragiles constituent donc une oeuvre d'art qui n'est pas une simple imitation de la nature statique mais l'arrangement savant d'une main habile capable de rendre joyeusement la vivacité aux formes naturelles comme un souffle qui fait chanter les feuilles et danser les branches. Ainsi dans le monde cornélien, qui, comme on l'a vu, fait partie de l'univers baroque, la "nature" tend à se diversifier suivant la loi divine du mouvement et de la mobilité. Les règles qui entravent cette fluidité sont donc mises à l'écart. Voilà pourquoi Corneille, qui reste au milieu de ce courant, trouve quelques difficultés à respecter les règles sévères d'Aristote. La richesse de ses sujets pousse le dramaturge à adopter au contraire les préceptes des "indépendants" de son temps: "le génie doit commander, non obéir; c'est à lui de faire la loi,

il n'a pas à la subir." ¹ Ainsi Corneille déclare-t-il à son tour dans la dédicace de sa comédie LA SUIVANTE en 1637: "J'aime à suivre les règles, mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet." ² Et c'est précisément le baroquisme du sujet cornélien qui conduit l'auteur à prendre des libertés avec les règles, surtout celles des trois unités classiques.

I.2.1 le dédain de la règle des trois unités

Un examen attentif nous montre que la plupart des pièces cornéliennes se consacrent à l'esthétique de la multiplicité. Elles créent un effet d'éparpillement et remplissent les scènes d'un grand nombre de péripéties. Ces pièces, loin de garder l'unité d'action, recherchent plutôt l'énorme et l'excès des événements. Elles correspondent donc à l'art qui aime à évoquer l'image, non des eaux calmes, mais celle d'un "torrent déchaîné, des tempêtes, des orages du ciel" ³ - le baroque qui préfère, aux lignes droites, les courbes, les torsades et les spirales. Ainsi, au lieu de présenter "un noeud", "une action" qui est sur le point d'éclater, Corneille choisit-il un "dé-

¹ Philippe Van Teijghem, Les Grandes doctrines littéraires en France (Paris: P.U.F., 1963), p.23

² André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p.127

³ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.192

veloppement", "une série de points successifs"¹ qui évoque un labyrinthe d'actions. Dans les comédies romanesques, les amants se brouillent et s'embrouillent dans des cascades d'aventures entre les mains d'une fée capricieuse. MELITE, par exemple, nous présente de vraies folles journées avec les fausses lettres d'Eraste, le malentendu de Tircis, la pâmoison de Mélite, la folie d'Eraste et l'aventure délirante de celui-ci aux enfers.

Dorante dans LE MENTEUR emmène aussi les spectateurs à travers les péripéties aventureuses de sa prodigieuse imagination. Partout il ment et chaque mensonge de Dorante retrace un roman.² Tout au long de la pièce, les spectateurs pourront assister à au moins six aventures extrêmement mouvementées du héros, animées par les quiproquos entre celui-ci et sa bien-aimée. Ces épisodes s'emboîtent l'un dans l'autre selon les meilleurs recettes de la comédie italienne.³

De même, dans CLITANDRE, l'histoire est organisée autour de plusieurs centres d'intérêt, et on flotte de péripéties en péripéties. Car Corneille remplace les "longs et ennuyeux récits" des anciens par divers inci-

¹ Jean Rousset, op. cit., p.246

² E.M. dans Corneille, Théâtre Tome II (Paris: Hachette, Collection du Flambeau, 1949), p.117

³ Ibid., p.118

dents présentés sur la scène même. Voilà au premier acte que surgissent la lutte entre les princesses Doris et Caliste, le combat de Rosidor contre trois sicaires. L'acte suivant présente le déguisement de Pymante, chef des trois assassins, la poursuite de Rosidor par ses gens, la chasse du prince avec Clitandre, son favori, et la rencontre entre Pymante et Doris s'échappant du palais. Au troisième acte, Rosidor sauvé, Clitandre enfermé, Pymante et Doris terminent la scène par une querelle et commencent le quatrième acte avec la lutte violente suivie de la fuite de Doris et les rencontres après les orages. Le dernier acte apporte enfin aux spectateurs un sentiment de soulagement avec la punition des mauvais, et les mariages des amants. De cette manière, malgré le titre "Clitandre", ce jeune homme n'est pas la seule vedette centrale de la pièce: les actions différentes qui se déroulent successivement sous les yeux des spectateurs ont tour à tour pour héros Rosidor et Caliste, Pymante et Doris, enfin Clitandre et le Prince.¹ Ainsi, plus favorable au baroque, art centrifuge, la pièce déplaît-elle sans doute aux doctes, comme déclare Corneille lui-même: "Je me donne ici quelque sorte de liberté de choquer les anciens."²

L'unité d'action est aussi complètement bannie

¹ Robert Garapon, Le Premier Corneille (Paris: CPU & SEDES, 1982), p.52

² André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p.53

dans la pièce fantaisiste L'ILLUSION COMIQUE, où s'annonce le règne de l'irrégularité, où à l'unité viennent se substituer une multiplicité, une floraison de scènes magiques! Les spectateurs assistent tantôt à l'entrevue entre le magicien et le père, tantôt à l'aventure prodigieuse de Clindor. Lorsqu'ils sont absorbés dans la représentation de la vie du fils apparaissant sur l'écran du magicien, la voix du père vient les arracher à cette illusion. Le père et les spectateurs se retrouvent alors devant l'écran noir du magicien. Le théâtre devient comme insaisissable avec le déplacement constant du plan dramatique. La pièce se trouve composée donc à plusieurs fonds selon l'esthétique de la multiplicité.

Cette esthétique baroque entre en conflit avec l'unité classique jusque dans les grandes tragédies cornéliennes. LE CID, le chef d'oeuvre de notre dramaturge, présente bien les incidents variés que devraient traverser les protagonistes: le ravissement de Chimène évoquant le futur mariage avec Rodrigue est subitement suivi de la querelle des pères et de l'affront fatal de Don Gomez. Le duel entre celui-ci et Rodrigue, la réclamation de Chimène au roi, deux visites de Rodrigue chez sa maîtresse, un nouveau combat contre les Maures, le duel avec Don Sanche, amoureux de Chimène... tous ces épisodes éliminent la simplicité que demandent les doctes du XVII^e siècle. Aussi Georges de Scudéry déclare: "J'attaque le Cid, (...)"



elle (la pièce) n'a pas une action unique."¹ Et Chapelain reprend aussi cette polémique: le sujet du Cid n'est pas bon, il est chargé d'épisodes inutiles.² Mais si LE CID rejette en quelque sorte les "traditions dramatiques", il fait éclater une conception singulière de l'art nouveau chez Corneille qui est prêt à rompre la règle quand "sa sévérité" lui semble "absolument incompatible avec les beautés des événements."³ N'est-ce pas une des vocations baroques?

La beauté de l'exubérance, en enrichissant les pièces cornéliennes, suscite quand-même les attaques violentes des "savants" qui préfèrent une action unique dans la pièce. Corneille, pour recevoir un applaudissement universel, tâche de respecter plus strictement l'unité d'action dans les pièces épiques telles que CINNA, HORACE et POLYEUCTE. Mais il semble que le dramaturge éprouve quelque difficulté à créer les "charmes inexplicables" avec "une matière peu fournie en événements", donc soit dans HORACE et CINNA, soit dans POLYEUCTE, les épisodes sont encore multiples et nombreux. Car Corneille a besoin d'une suite de données, de démarches pour mettre en relief ses héros. L'unité d'action devient donc gênante pour notre poète et tout normalement on revient à la mul-

¹Charles Dédéyan, Les Débuts de la tragédie cornélienne et son apogée d'après Polyeucte (Paris: C.D.V., n.d.), p.6

²Ibid., p.6

³André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p.127

tiplicité baroque dans les tragédies de la cruauté, oeuvres de la dernière période de Corneille.

Dans ces pièces, l'action se complique à l'excès pour faire haleter les spectateurs, curieux de savoir si ces fils d'intrigues qui s'entrelacent et se rompent pourront enfin se dénouer! Dans RODOGUNE, on se demande tantôt comment se fera le choix entre les princes Antiochus et Séleucus, étant donné la haine jalouse qui oppose la reine mère à la princesse bien-aimée, tantôt si la reine farouche épargnera ses fils quand ceux-ci aspirent à l'amour plutôt qu'au trône. Le meurtre de Séleucus de la propre main de sa mère resserre les noeuds de l'intrigue tandis que surgit la troisième question - la reine arrivera-t-elle à tuer Antiochus et la princesse?

L'enchevêtrement de l'intrigue dans HERACLIUS est dû à une substitution d'enfants. Héraclius, fils de l'Empereur Maurice, est pris pour Martian fils de Phocas. On croit que Martian fils de Phocas n'est autre que Léonce, fils de Léontine, fidèle à l'empereur légitime. "Phocas ne sait plus qui est le fils qu'il doit couronner et l'ennemi qu'il doit abattre."¹ L'embrouillement des situations révèle ainsi la complexité dramatique qui s'oppose à l'unité des anciens.

¹Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963), p.304

Voilà le théâtre cornélien qui éclate en splendeur multiple créant un art où le fond devient le lieu d'un phénomène de diversification de l'action dramatique. Ces pièces se dressent ainsi comme un sanctuaire baroque, un organisme vivant dont on pourra saisir la beauté complexe dans les effets de multiplicité. Donc lorsque Richelieu s'efforce d'imposer à Corneille le respect des règles aristotéliciennes, le baroque l'aide à les "apprivoiser". Et voilà ce que déclare le dramaturge audacieusement:

"Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes, et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace." ¹

Ainsi Corneille respecte-il l'unité d'action à sa façon en gardant l'unité de lieu qu'il interprète aussi selon une liberté artistique que suggère le baroque. Car même si le dramaturge tente de respecter cette unité, celle-ci ne s'accommode pas à ses sujets "extravagants". Un tel nombre d'événements ne pourrait avoir lieu en une seule place. Aussi Corneille élargit-il cette restriction de sorte que dans ses comédies "ce qu'on ferait passer en une seule ville serait l'unité de lieu."²

¹ André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p.127

² Ibid., p.845

Dans MÉLITE, les protagonistes vont d'un quartier de la ville à l'autre: l'action se passe tantôt chez Mélite, tantôt chez Tircis; parfois on se rencontre au milieu de la rue. C'est là que Cliton, voisin de Mélite, donne les fausses lettres à Philandre (II, 5) et que celui-ci les montre à Philiste, amant de Mélite (III, 2).

CLITANDRE observe également l'unité de lieu "au sens large" de Corneille: tout se passe dans une forêt proche d'un château royal avec deux scènes dans la prison (IV, 6, 7) et quatre à l'intérieur du palais (V). Cette unité de lieu cornélienne choquerait sans doute les esprits classiques qui demandent pour le décor une seule place bien déterminée, non pas une ville entière ni un château et ses alentours.

En réalité, il nous semble que Corneille préfère l'ensemble des pièces situées dans un palais à une seule antichambre. Donc ses décors sont souvent multipliés, comme la scène de CINNA qui se trouve à Rome mais tantôt dans l'appartement d'Auguste, tantôt dans la maison d'Emilie.

Voilà pourquoi l'odeur des différents décors peints

semble toujours fraîche pour notre dramaturge charmé par l'esthétique de la multiplicité et de l'exubérance baroque. C'est dans L'ILLUSION COMIQUE, pièce fantastique, qu'on pourrait observer mieux cette diversité des lieux et des décors. Au premier acte, la scène est en Touraine, en une campagne proche de la grotte du magicien Alcandre; puis on se trouve dans la demeure sinistre de celui-ci pour assister à la représentation des ombres. Ensuite, grâce au pouvoir magique, on est amené à Bordeaux où se passe l'histoire de Clindor et d'Isabelle. Au cinquième acte, le magicien nous transporte à Paris où Clindor et sa maîtresse jouent une tragédie, enfin on retourne en Touraine, à la grotte sombre et désertée du magicien. C'est avec ce "voyage" magnifique que Corneille arrive à provoquer un grand étonnement, d'où l'intérêt séduisant de la pièce. Et tout se passe comme dit l'auteur dans la dédicace de MEDEE:

"Les règles..ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens (de plaire) au poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable quand elle leur déplaît." ¹

Donc pour plaire, Corneille n'hésite pas à remplacer le décor simple et unique des classiques par un grand luxe de détails de décors ingénieux et resplendissants du baroque.

¹ André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p. 173

Dans LA CONQUETE DE LA TOISON D'OR, on trouve des scènes si élaborées "qu'aucun théâtre régulier n'aurait sans doute pu songer à les monter."¹ Voici le grand jardin "composé de trois rangs de cyprès, à côté desquels on voit alternativement en chaque châssis des statues de marbre blanc à l'antique, qui versent de gros jets d'eau dans de grands bassins, soutenus par des tritons."² Cette décoration change au deuxième acte, où l'on voit de gros torrents et des rochers qui servent de rivage à ce fleuve d'où surgira plus tard une parade du dieu Glaucos. Au troisième acte, "nos théâtres n'ont encore rien fait paraître de si brillant que le palais du roi Aetes qui sert de décoration à cet acte" dit Corneille.³ Ce décor splendide ne dure pas longtemps; à la fin de cet acte, Médée le transforme en un palais d'horreur avec tout ce qu'il y a d'épouvantable dans la nature. Les spectateurs sont ainsi transportés sans cesse d'un lieu à l'autre; quelquefois le décor se transforme brusquement et on est enlevé vers le ciel au palais des dieux. Par exemple, au cinquième acte où s'ouvrent miraculeusement deux palais de Jupiter et du Soleil dont la clarté éblouissante fait contraste avec la verdure sombre des forêts au-dessous. "Ces trois théâtres, qu'on voit à la fois, font un spectacle

¹ Robert Brasillach, Corneille (Paris: Arthème Fayard, 1961), p.266

² André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p. 596

³ Ibid., p.604

tout à fait agréable et majestueux."¹ Quelle perspective! Corneille oppose de cette manière au décor simple et statique des classiques les décors complexes et variés de ses pièces.

Cette opposition se poursuit encore avec la dernière unité, celle du temps. Dans certaines pièces cornéliennes, le temps s'étale sur plusieurs jours. Dans MELITE, "il doit s'être passé huit ou quinze jours entre le premier et le second acte, et autant entre le second et le troisième mais du troisième au quatrième, il n'est pas besoin de plus qu'une heure, et il en faut encore moins entre les deux derniers."^{2*} Cinq jours consécutifs est le temps demandé pour conclure les affaires du couple Clarice-Philiste dans LA VEUVE et celles de Célidée-Florame dans LA GALERIE DU PALAIS. Pourtant l'unité de temps est gardée dans quelques pièces cornéliennes telles LA SUIVANTE où l'action ne dure pas beaucoup plus que le temps de la représentation, comme assure Corneille dans son examen, et aussi dans LA PLACE ROYALE dont l'histoire s'étend sur "un après-midi, une nuit et le matin suivant."³

Il nous semble donc que le dramaturge s'amuse à respecter et à violer simultanément les règles. Tantôt

¹ Ibid., p.617

² Ibid., p.29

* En fait MELITE est une comédie et non une tragédie et cette pièce a été écrite avant que soit établie la règle de l'unité de temps.

³ Robert Garapon, op. cit. p.53

il s'octroie la liberté, tantôt il se soumet à la contrainte. Dans L'ILLUSION COMIQUE, l'épisode magicien-père se déroule en quelques heures en Touraine mais sur un autre plan, celui de Clindor dure pendant deux années depuis qu'il a quitté la maison d'Isabelle jusqu'à ce qu'il soit devenu comédien comme dit Alcandre au père:

" Après un tel bonheur,
Deux ans les ont montés en haut degré d'honneur."
(L'ILLUSION COMIQUE, IV, 8, 1319-1320)

Néanmoins, dans les grandes tragédies cornéliennes, la limite des vingt-quatre heures est plus strictement observée, comme si Corneille, pour gagner la faveur du public, s'efforce de plaire aux doctes, au moins, par la durée de ses pièces. Toutefois, cette unité le gênait sans doute et il arrive parfois que le dramaturge cherche, encore une fois, de manière libérale, à interpréter l'unité de temps en restreignant la durée seulement à ce que l'on voit.¹ Ainsi dans certaines pièces, beaucoup d'épisodes se passent-ils derrière la scène pendant un "temps invisible".² Le complot contre le tyran Phocas dans HERACLIUS, par exemple, ne représente qu'une courte durée parce qu'il ne se présente qu'en forme de "récit" (V, 6, 1838-1858). Les duels du Cid, son combat contre les Maures pourraient s'étendre sur toute une journée parce qu'ils sont hors de la scène.

¹ Robert Brasillach, op. cit., p.270

² Ibid.

Il nous semble donc que Corneille tente de ber-
ner l'auditeur avec un "trompe-l'oeil"; car il se peut
que celui-ci, ne voyant se passer sur la scène aucun des
multiples événements marquant la diversité d'actions,
soit persuadé que tout pourrait se passer dans la même
journée! Corneille lui-même déclare dans son discours
sur les trois unités:

"Je voudrais laisser cette durée à l'imagination des
auditeurs et ne déterminer jamais le temps qu'elle
emporte, si le sujet n'en avait besoin." ¹

Mais malheureusement, les critiques ne sont pas dupés.
Certes ils trouvent que même si Corneille semble garder
l'unité de temps dans ces pièces, il ne peut pas encore
échapper à l'irrégularité. Car avec un tas d'actions et
une seule journée, les oeuvres s'orientent toutes vers
l'invraisemblance, à l'encontre de la règle sévère du
classicisme. Le baroque reprend ainsi sa place grâce à
l'unité de temps comprise à la façon de notre dramaturge!

I.2.2 le dédain de la règle de la vraisemblance

Le combat entre la vraisemblance et l'invraisem-
blance éclate avec LE CID, la fameuse pièce qui ouvre de
nouveaux horizons au théâtre français. "Le Cid a seule-
ment le défaut de n'être pas vraisemblable" annonce l'Aca-
démie française (1637).² Car comment le roi peut-il

¹ André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, p.844

² Charles Dédéyan, op. cit., p.10

donner la main de la jeune fille à celui qui vient de tuer son père? Comment tant de péripéties auront-elles lieu dans une seule journée? La réponse de Corneille est bien surprenante pour les esprits critiques de son temps:

Il y a des occasions où il faut préférer le nécessaire au vraisemblable (...). Pour plaire, il a besoin quelquefois de rehausser l'éclat des belles actions (...) et ce sont des nécessités d'embellissement où il peut bien choquer la vraisemblance...¹

Donc pour Corneille, aussi bien que pour le baroque, l'absence d'ornement est un vice grave parce qu'elle s'oppose à l'esthétique de la décoration. Corneille va encore plus loin lorsqu'il déclare dans la préface d'HERACLIUS:

"Je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable." ²

De cette manière, on trouvera souvent que, dans certaines pièces, le dramaturge sacrifie la vraisemblance à la nécessité de l'embellissement. Un fatras d'événements, la diversité des épreuves sont pour l'auteur des ornements qui contribuent à enjoliver une journée de la vie du héros. Ainsi tandis que les aventures dans les pièces dites purement classiques sont intimement reliées et dirigées vers telle ou telle fin selon la logique, celles de Corneille pourraient-elles sortir brusquement du plan liné-

¹ André Stegmann, Corneille: oeuvres complètes, pp. 837, 840

² Ibid., p.440

aire pour animer la pièce. Le coup de théâtre joue ainsi un grand rôle dans les oeuvres cornéliennes.

Dans LE CID, les attaques des Maures à la fin du troisième acte provoquent un effet d'étonnement chez les spectateurs en offrant ainsi la solution au héros comme dit le père:

"Prends-en l'occasion, puisqu'elle t'est offerte,
Fais devoir à ton roi son salut à ta perte,
.....
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, 1089-1090, 1092-1096)

Il ne s'agit pas ici de la vraisemblance; on ne demande pas s'il est possible que les ennemis lancent une bataille au jour précis où le héros tue le père de celle qu'il aime, ni si le héros pourrait revenir vainqueur dans la même journée; mais ce qui compte, c'est que ce coup de théâtre, bien qu'il soit invraisemblable, est "nécessaire" pour nous faire aboutir à une heureuse issue. Les attaques des Africains permettent aux protagonistes de sortir héroïquement d'un huis-clos tragique. Corneille se sert donc de cet élément dramatique comme d'un ornement qui suscite un grand étonnement en montrant que l'impossibilité devient toujours possible dans ce monde où règne l'inconstance et l'inexplicable.

Le retour à la vie de Clindor dans L'ILLUSION

COMIQUE fait triompher aussi cet "incroyable", ennemi de la vraisemblance. Le rideau tombe et se relève et voilà Clindor revenu à la vie. Rien ne nous prépare à l'avance à cette résurrection. Mais la surprise n'est-elle pas une aspiration baroque? Il nous semble donc que Corneille veut enchantez les spectateurs par des actions inattendues plutôt que leur offrir une réflexion sur la vraisemblance de ces événements. "N'en croyez que vos yeux" assure ainsi le magicien Alcandre (V, 5, 1679), mais peut-être avec un sous-entendu de Corneille: "N'utilisez pas vos cerveaux malicieux!"

Dans DON SANCHE D'ARAGON où le secret de la naissance du héros est le plus grand obstacle à son mariage avec la reine, la vérité éclate miraculeusement au cinquième acte: le héros, un simple chevalier, est en fait le roi d'Aragon; mais à cause d'une substitution d'enfants, celui-ci se croit, pendant quatre actes, le fils d'un pêcheur. Cette énigme s'éclaire tout "simplement" grâce à un billet joint à des portraits révélateurs dans un petit écrin que le pêcheur donne à la reine en cadeau. C'est vraiment merveilleux!

Ainsi, dans ces pièces cornéliennes, ne parle-t-on plus de la logique ni de la vraisemblance mais de belles histoires et de bonnes surprises.

L'adversaire de la vraisemblance se présente quelquefois sous la forme du "hasard", phénomène imprévu qui

nous éloigne du raisonnement classique. Et notre dramaturge semble bien aimer cet "inexplicable". Dans CLITANDRE, on peut relever beaucoup d'événements fortuits dès le premier acte. Par exemple, tandis que la princesse Doris lève son épée pour tuer sa soeur Caliste, Rosidor, suivi par trois assassins, arrive juste à temps, et, comme son épée s'est rompue contre une branche, il saisit celle de Doris, sans la connaître, pour se défendre contre les meurtriers. Il sauve ainsi, à son insu, la vie de sa maîtresse Caliste. Le "dieu hasard" arrache aussi Doris au péril au quatrième acte lorsque Pymante va la tuer. Car le prince Floridan, perdu dans la tempête, les rencontre accidentellement et apporte son secours à la jeune fille. L'arrivée de Rosidor et de Floridan est une manoeuvre du hasard qui fait avancer les protagonistes sur un chemin en zigzag jusqu'à une bonne destination.

Dans LA PLACE ROYALE, cette route est ouverte aussi pour Cléandre; elle le conduit à enlever Phylis au lieu de la belle Angélique, comme celle-là, courant après Angélique, s'arrête juste sur la place sombre où Cléandre va enlever la belle! Ce hasard mène donc au mariage entre Cléandre et la jeune fille qu'il a prise par erreur.

Le coup de théâtre et le hasard contribuent ainsi à agrémenter les pièces cornéliennes par des actions inattendues créant de cette manière une complexité de l'intrigue et un grand étonnement mais sans grand souci de

la vraisemblance, la règle d'or des classiques.

I.2.3 le dédain de la séparation des genres

Corneille devient donc un artisan qui plaît aux spectateurs par sa conception nouvelle de la beauté dramatique. "Le but du poète, dit-il, est de plaire selon les règles de son art;"¹ et il nous semble que certaines règles cornéliennes ressemblent en quelque mesure à celles du baroque pour le goût de la décoration et la liberté de la construction. En fait c'est cette liberté qui jette parfois le dramaturge hors des frontières des genres vers un univers mêlé où les superpositions décoratives constituent un "bouquet bigarré"². Dans le monde cornélien, ce bouquet est formé d'un mélange continu de comique et de tragique, avec des rires et des pleurs, des joies et des peines. De cette manière, tandis que les classiques séparent strictement la tragédie et la comédie, notre dramaturge entremêle les deux. Ses pièces apparaissent donc composites, moins distinctes, moins articulées comme dans l'architecture baroque où l'ensemble de la décoration mêle des ordres divers.

L'ILLUSION COMIQUE donne un bel exemple de cette esthétique du composite baroque. Dans cette pièce, le mélange du ton est dû aux jeux de l'illusion théâtrale lorsque d'autres pièces théâtrales se développent à l'

¹ Ibid., p.840

² Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.61

intérieur de la première. Ce théâtre à triple fond se compose de deux comédies, l'une, la comédie fantaisiste avec l'apparition du magicien, l'autre, la comédie romanesque avec l'intrigue galante de Clindor. Puis s'y ajoute une tragédie dont les protagonistes, ennoblis, se meuvent dans une atmosphère sombre de grands désastres sur un ton grave. Ces trois pièces constituent une seule illusion, L'ILLUSION COMIQUE, comédie avec des scènes tragiques.

Ce mélange se retrouve encore dans DON SANCHE D'ARAGON. Cette comédie apparaît bien différente de celles de Chapelain dont les sujets sont familiers et les personnages ridicules ou dépravés.¹ Car l'histoire de Don Sanche se passe au contraire à la cour animée par des grands seigneurs, des princesses et des reines. Don Sanche n'est donc pas une comédie ordinaire parce qu'il s'agit d'un sujet "illustre", de la succession au trône, de la défense de la patrie du héros dont la discrétion noble et la fermeté se révèlent tout au long de la pièce. Toutefois cette pièce manque quand même des caractères d'une tragédie puisqu'on n'y trouve aucun désastre auquel devraient normalement se heurter les protagonistes.² Sans duel, ni tyrans, rien ne pourrait provoquer le tragique chez les spectateurs. Ainsi Don Sanche n'est-elle

¹V. Vedel, Corneille et son temps (Paris: Honoré Champion, 1935), p.68

²Han Verhoeff, Les Comédies de Corneille, une psycholecture (Paris: Klincksieck, 1979), p.154

qu'une "comédie héroïque", ou bien une comédie dans un contexte tragique.¹

Voilà les deux éléments comique ou tragique qu'on ne pourrait séparer; car tous les deux se mêlent et s'entrelacent pour inspirer un spectacle ravissant. En fait c'est avec ce "ni-l'un-sans-l'autre" que ces pièces cornéliennes s'approchent le plus de l'art baroque où "toute chose n'a de sens que comme composite non privilégiée".²

Cette esthétique du mélange des genres qui s'oppose à la conception classique de la stricte distinction des genres, triomphe surtout avec l'apparition des tragi-comédies cornéliennes. Scudéry, après la querelle du CID, "voit dans la tragi-comédie le poème le plus agréable parce qu'il tient à la fois de la tragédie et de la comédie, sans être ni l'un ni l'autre."³ LE CID va contre la séparation régulière prônée par des doctes parce qu'il n'offre pas une issue malheureuse mais la victoire éclatante du héros. Le dénouement heureux après les scènes tragiques permet donc une sorte d'enrichissement et d'embellissement qui rafraîchissent les esprits français au lieu de les purifier par la terreur comme dit

¹ Ibid., pp. 154, 175

² Claude-Gibert Dubois, op. cit., p. 61

³ Jean Rousset, op. cit., p. 75

Aristote.

Ainsi LE CID connaît-il un succès étourdissant qui permet le retour de la morale du composite dans les pièces suivantes telles CINNA et NICOMEDE. Celles-ci, avec leurs éléments "hétéroclites" forment donc deux oeuvres d'un style opposé à celui recommandé par Aristote, surtout par leur fin magnifiée. Les pièces cornéliennes deviennent de cette manière un théâtre du mélange des genres qui ne se rattache pas à la tragédie grecque classique mais au style luxuriant qui fleurit à la fin du XVI siècle, le baroque.

L'unité de l'oeuvre cornélienne se présente ainsi comme une "unité de convergence"¹ d'éléments disparates, de mélange avec des ruptures constantes et des associations les plus inattendues. Cette esthétique pousse l'auteur à une certaine réticence en face des règles classiques qui prônent au contraire la centralisation et la simplicité. Les dédains de Corneille pour la régularité classique, le respect des unités, la vraisemblance et la séparation des genres annoncent en fait un génie libérateur inspiré par l'art baroque dont "la recherche frénétique de nouveauté"² "disloque les formes en fragments épars, en éclats de beauté";³ et rien n'éclaire mieux

¹ Claude-Gibert Dubois, op. cit., p.61

² Ibid., p. 40

³ Ibid., p.42

"les monstres de la littérature" que cette indépendance de l'art cornélien.

Ainsi, par les sujets et les manières de les traiter, les pièces de Corneille forment-elles une touche de fantaisie dans la stricte observance du classicisme: à l'unité de ton s'opposent les parcelles multicolores, à l'immuable la perpétuelle mutation. Voilà les oeuvres qui baignent toutes dans la lumière de l'opale baroque provoquant une multiplicité de reflets fantastiques comme les nuages cotonneux qui sont magnifiquement teintés par le dernier adieu de l'astre enflammé. L'univers cornélien, émaillé des dernières étincelles des rayons baroques, crée donc un monument superbe de l'art dont la beauté complexe sera méconnue par les générations des français et cela pendant presque trois siècles.