

L'esthétique baroque ou le théâtre du jeune Corneille

Ana Clara Santos
Universidade do Algarve

Folles raisons d'amour, mouvements égarés,
Qu'à vous suivre mes sens se trouvent préparés!
Et que vous vous jouez d'un esprit en balance,
Qui veut croire plutôt la même extravagance...

Corneille, *Clitandre*

Pourquoi le jeune Corneille? Pourquoi le baroque?

C'est que bien que Corneille soit devenu aujourd'hui le «père» de la doctrine classique avec *Le Cid* et puis surtout après *Horace*, il fut un temps – celui de ses débuts au théâtre – où le jeune Corneille se laissa aller au goût du temps et s'initia à l'esthétique baroque.

Qu'est-ce donc que cette esthétique baroque?

Longtemps défini comme le contraire du classicisme, situé entre la période de la Renaissance et la période classique, dans une période appelée «l'âge baroque» qui va de la fin du XVIe au XVIIe siècle, le baroque est vu aujourd'hui comme un mouvement esthétique capital dans la culture littéraire et artistique européenne.

Le terme est répertorié pour la première fois en 1531 dans l'*Inventaire de Charles Quint* emprunté au terme de joaillerie portugais «barroco» signifiant «perle de forme irrégulière». *Le Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) le signale sous cette acception en disant: «se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite». Au XVIIIe siècle, bien qu'associé au sens de «bizarre», «grotesque», «extravagant» et «insolite», il acquiert vite, surtout dans le domaine artistique, un sens péjoratif. En France, Jean-Jacques Rousseau dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (1776) en fait un tel usage dans le champ musical: «une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances». Un siècle plus tard, en Allemagne, Jacob Burckhardt dans son ouvrage *Der Cicerone* (1860) l'appliquera à l'architecture pour désigner un style architectural et décoratif jugé inférieur. Cependant à la fin du XIXe siècle, Heinrich Wölfflin

rétablira un sens positif attaché à la notion de baroque. Dans son ouvrage *Renaissance und Barock* (1888), cette notion sera réhabilitée au niveau artistique par l'attribution d'effets pittoresques, effets de masse, effets de grandiose et effets de mouvement.

Si on revient aux grands penseurs du XIXe siècle, on retrouve déjà chez Nietzsche dans sa *Naissance de la tragédie* (1872), la dichotomie baroque/classique, illustrée d'un côté par l'«apollinien» – l'ordre incarné par le dieu grec Apollon situé du côté de «la raison et l'harmonie dans la maîtrise de soi comme des formes»¹ – et, de l'autre, par le «dionysiaque» – ordre de «l'ivresse de l'élan sans contrôle» marqué par «le débordement d'une inspiration exubérante»². L'artiste baroque, qu'il soit écrivain, peintre, sculpteur, architecte ou musicien, célèbre un univers «de la fluidité, de l'expansion, de la profusion»³ où se dessine un puissant réseau de correspondances entre «courbes et contre-courbes... perspectives fuyantes, prolifération du décor»⁴ qui ne peut que conduire à une constatation irrévérente et angoissante sur la transformation inéluctable des choses et des êtres par le biais d'une «véritable dramaturgie de l'opposition, dont le mouvement est un chassé-croisé de défis et d'affrontements»⁵. De là vient que dans l'histoire des idées et de la littérature, on associe au principe classique, l'ordre, l'équilibre, la lumière, la clarté, la raison et que soient attribuées au baroque une profusion d'images qui lui adviennent du désordre, du déséquilibre, du mouvement, de la métamorphose, de l'ostentation, de l'exubérance, des forces émotionnelles et allégoriques, de l'ombre, etc. Comme l'affirme Annie Collognat-Barès, «si tous ont bien le sentiment d'un *art nouveau* fondé sur la surprise et l'extravagance, aucun artiste de la période dite *baroque* ne s'est jamais défini comme tel: il n'y a pas d'école, pas de doctrine, pas de texte théorique, pas de chef de file, mais une sensibilité, des préoccupations et une esthétique communes»⁶.

Le cas de Corneille est révélateur de ce point de vue. Il ne se définit jamais comme auteur «irrégulier». Bien au contraire. Dans les textes théoriques qui accompagnent la publication de ses pièces dramatiques, il semble s'ériger en modèle classique afin de répondre aux doctes de son temps et aux défenseurs de l'esthétique régulière. Ainsi va pour son premier essai dramatique en 1629, *Mélite*. Dans son *Examen*, publiée en 1660, à une époque où la doctrine du classicisme dominait les lettres françaises, l'auteur classique présente son œuvre en ces termes:

¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, p. 17.

² *Idem, Ibidem.*

³ Gérard Genette, «L'or tombe sur le fer» in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 29.

⁴ *Idem, Ibidem.*

⁵ *Idem*, p. 35.

⁶ Annie Collognat-Barès, *Le baroque en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 9.

Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût.⁷

On est en droit de douter de la sincérité du dramaturge, homme cultivé élevé au collège des Jésuites à Rouen et bien renseigné probablement sur la circulation de la doctrine aristotélicienne assurée par les commentateurs italiens d'Aristote, Scaliger et Castelvetro. On peut aussi douter de la sincérité accordée à ce silence envers l'esthétique irrégulière plus de trente ans après la création de *Mélite* à un moment où il était de bon ton de survaloriser les formes régulières ou classiques⁸.

Or l'analyse des premiers essais s'insèrent parfaitement dans la schématisation définie par Jean Rousset à propos de son étude sur le baroque littéraire de l'époque. Le critique y décèle quatre mouvements essentiels dans l'œuvre baroque: «l'instabilité [d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales], la mobilité [d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue], la métamorphose [ou, plus précisément: l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose], la domination du décor [c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions]»⁹. Dans *Mélite*, afin de conserver «l'unité d'action pour brouiller quatre amants par une seule intrigue»¹⁰, Corneille y fait apparaître la jalousie et la vengeance d'Eraste devant l'amour de Mélite et de Tircis par l'invention de lettres supposées. En effet, l'intrigue se noue à partir de ces lettres d'amour supposées de Mélite à Philandre, promis à Cloris, sœur de Tircis, puisqu'à la suite de ces fausses nouvelles, Philandre décide de quitter Cloris pour Mélite ce qui engendre le désespoir de Tircis et l'annonce de sa fausse mort à Mélite par Lisis. C'est donc l'instabilité et la mobilité de l'inconstance et du «change» qui persistent au sein de l'intrigue jusqu'à ce que tout se métamorphose. Tircis change de l'inconstance à la fidélité envers Mélite, Eraste change de Mélite à Cloris, Philandre de Cloris à Mélite, Mélite d'Eraste et de tant d'autres à Tircis:

⁷ *Mélite*, examen (1660), p. 28. L'édition utilisée ici dans cette étude pour toutes les références cornéliennes est celle des *Œuvres complètes*, présentée par André Stegmann, aux Editions du Seuil en 1963, dans une réédition de 1988.

⁸ En effet, il ajoute pour justifier l'esthétique irrégulière du théâtre de sa jeunesse: *Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n'étaient pas plus réguliers que lui.*

⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 181-182.

¹⁰ *Mélite*, examen (1660), p. 28.

Damon lui plut jadis, Aristandre et Géronte;
 Eraste après deux ans n'y voit pas mieux son conte;
 Elle l'a trouvé bon seulement pour huit jours;
 Philandre est aujourd'hui l'objet de ses amours,
 Et peut-être déjà (tant elle aime le change!)
 Quelque autre nouveauté le supplante et nous venge¹¹.

Le jeu d'illusion amène enfin le dénouement. Tircis est désillusionné et se réconcilie avec Mélite. Eraste, sous l'illusion, croyant à la mort des deux amis, tombe en folie. Désabusé par la nourrice de Mélite, on lui pardonne finalement sa fourbe. Ces procédés liés à la fourbe, au désillusionnement et à la folie sont autant d'ornements et d'effets en vigueur à l'époque dont Corneille saura tirer tout le profit sur scène:

La folie d'Eraste n'était pas de meilleure trempe. Je la condamçais dès lors en mon âme; mais comme c'était un ornement de théâtre qui ne manquait jamais de plaire et se faisait souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements et en tirai un effet que je tiendrais encore admirable en ce temps: c'est la manière dont Eraste fait connaître à Philandre, en le prenant pour Minos, la fourbe qu'il lui a faite et l'erreur où il l'a jeté. Dans tout ce que j'ai fait depuis, je ne pense pas qu'il se rencontre rien de plus adroit pour un dénouement.¹²

On a là, de la sorte, une pièce baroque redevable de deux genres à la mode à l'époque – la pastorale et la tragicomédie – qui répondaient tout à fait au goût d'un public habitué à apprécier l'extravagance des péripéties romanesques ainsi que la diversité de scénarios et de tons. Par une intrigue complexe et confuse construite autour de la juxtaposition de différents plans et de la multiplication des points de vue, on édifie des personnages polymorphes de pures amoureuses et de dévots amants dominés par l'inconstance de sentiments et d'attitude dans des situations invraisemblables et artificielles. Mais il ne faut pas s'y tromper. Sous cette apparente légèreté et frivolité attachée à l'inconstance des cœurs capables de se fixer, on doit déceler la tension douloureuse entre la quête du plaisir éphémère et la conscience de la fragilité du bonheur. Cette succession d'états instables nous signifie, comme nous dit Genette, que «rien n'est constant que l'instabilité même... L'infidélité amoureuse, l'infidélité à autrui, n'est qu'un effet. Le principe de la *légèreté* baroque est une infidélité à soi-même. Avant d'être vécue comme une conduite, elle est subie comme un destin (...) L'homme qui se connaît, c'est l'homme qui se cherche et

¹¹ *Mélite*, III, 4.

¹² *Mélite*, examen (1660), p. 28-29.

qui ne se trouve pas, et qui s'épuise et s'accomplit dans cette incessante poursuite¹³. Tel est le cas de Tircis:

Je rêve, et mon esprit ne s'en peut exempter,
 Car sitôt que je viens à me représenter
 Qu'une vieille amitié de mon amour s'irrite,
 Qu'Eraste s'en offense et s'oppose à Mélite,
 Tantôt je suis ami, tantôt je suis rival,
 Et toujours balancé d'un contre-poids égal,
 J'ai honte de me voir insensible ou perfide.
 Si l'amour m'enhardit, l'amitié m'intimide.
 Entre ces mouvements mon esprit partagé
 Ne sait duquel des deux il doit prendre congé¹⁴.

Mais ce premier coup d'essai contient déjà en lui les marques ou les traits essentiels de l'esthétique cornélienne. À côté de l'inconstance qu'on vient de voir et qui fera «courir au change» les personnages des premières pièces jusqu'à *La Place royale* du moins, s'enracinent les marques de la vengeance, du masque, de l'illusion et de la mort. Il s'agit de construire un monde illusoire et éphémère où l'homme soit représenté sous le masque qui instaure les apparences trompeuses et la métamorphose. Le déguisement, la fourbe, la ruse facilitera le quiproquo, la confusion entre le vrai et le faux, l'être et le paraître où le jeu de la dissimulation fera bien, comme on le sait, le jeu des grandes âmes héroïques tragiques du répertoire classique cornélien. En outre, le théâtre baroque refuse le héros tragique, le temps tragique car l'homme y triomphe des obstacles. La propre mort est un chemin vers l'apothéose du héros et non pas une fin extrême qui interdit la gloire, le triomphe et le rêve. Tircis et Mélite ne sont virtuellement morts que pour mieux renaître et atteindre le bonheur. On trouve ici les prémices du monstre cornélien comme Cléopâtre, par exemple, qui se dérobe à la vue du spectateur et trouve dans la mort le chemin vers la gloire et la grandeur humaines. Comme l'affirme Jacques Morel, «l'incohérence et le paradoxe baroques se trouvent ainsi surmontés par une éthique de la grandeur dans le déchirement»¹⁵.

Mais c'est surtout avec *L'illusion comique* (1636), cet «étrange monstre» considéré aujourd'hui comme l'un des chefs d'œuvre de la littérature dramatique baroque, que Corneille atteint l'apothéose de ce théâtre nouveau à «l'invention bizarre et extravagante» et au mélange des tons et des genres:

¹³ Gérard Genette, «Complexe de Narcisse», in *Figures I*, op. cit., p. 26.

¹⁴ *Mélite*, II, 4.

¹⁵ Jacques Morel, *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 118.

Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie: et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle.¹⁶

L'analyse des para-textes est très instructive là-dessus. L'auteur finit par y convenir des raisons d'un tel succès qui le positionne en parfaite concordance avec le goût du public de son temps façonné, comme on a vu, par l'«extravagance» et les «irrégularités» qui caractérisaient la pratique théâtrale baroque:

Je dirai peu de choses de cette pièce: c'est une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps... Je ne m'attendrai pas davantage sur ce poème: tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il aye quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps et qu'il paraît encore sur nos théâtres, bien qu'il y aye plus de trente années qu'il est au monde, et qu'une si longue révolution en aye enseveli beaucoup sous la poussière, qui semblaient avoir plus de droit que lui de prétendre à une si heureuse durée.¹⁷

Mais Corneille va plus loin et nous délivre non seulement les raisons esthétiques qui sont à l'origine de cette création qui vise, selon lui, contrecarrer une certaine critique de ses débuts au théâtre, mais il nous dévoile aussi un ordre nouveau capable de privilégier l'action sur scène au détriment du récits d'évènements passés afin de mieux «divertir les yeux qu'importuner les oreilles». Cette magie visuelle est la seule capable de produire de plus grands effets au théâtre car elle met par la même occasion le spectateur à l'épreuve, le forçant à une plus grande attention pour suivre l'intrigue où mémoire, identification et illusion théâtrale vont de pair¹⁸:

Ceux qui ont blâmé l'autre [*Mélite*] de peu d'effets auront ici de quoi se satisfaire, si toutefois ils ont l'esprit assez tendu pour me suivre au théâtre, et si la quantité d'intrigues et de rencontres n'accable et ne confond leur mémoire

¹⁶ *Illusion comique*, dédicace (1639), p. 139.

¹⁷ Examen 1660, p. 194.

¹⁸ Corneille prend alors l'exemple d'une de ses comédies les plus complexes à ce niveau, *Clitandre*: «Il faut néanmoins que j'avoue que ceux qui n'ayant vu représenter *Clitandre* qu'une fois ne le comprendront pas nettement, seront fort excusables, vu que les narrations qui doivent donner le jour au reste y seront si courtes que le moindre défaut, ou d'attention du spectateur, ou de mémoire de l'acteur, laisse une obscurité perpétuelle en la suite, et ôte presque l'entière intelligence de ces grands mouvements dont les pensées ne s'égareront point du fait, et ne sont que des raisonnements continus sur ce qui s'est passé».

(...) Il est vrai qu'on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la règle des anciens, j'ai renversé leur ordre, vu qu'au lieu de messagers qu'ils introduisent à chaque bout de champ pour raconter les choses merveilleuses qui arrivent à leurs personnages, j'ai mis les accidents même sur la scène. Cette nouveauté pourra plaire à quelques-uns, et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ces longs et ennuyeux récits ne trouvera pas étrange que j'aye mieux aimé divertir les yeux qu'importuner les oreilles, et que me tenant dans la contrainte de cette méthode, j'en aye pris la beauté...¹⁹

Cependant il n'est pas étonnant que dans les années 1630, pas encore préoccupé par l'édification d'un théâtre régulier, il revienne sur la question esthétique et sur les règles de composition dramatique afin de proclamer sa recherche des «beaux effets» se distanciant à la fois de la «sévérité» classique et de la «liberté» excessive baroque. Pour ce faire, les règles de l'unité d'action et de l'unité de lieu acquièrent une nouvelle conception à mi-chemin entre les deux esthétiques: correspondance de la durée des vingt-quatre heures appliqué à la durée de chaque acte et élargissement du lieu jusqu'à toute la ville environnante:

Pour l'ordre de la pièce, je ne l'ai mis ni dans la sévérité des règles, ni dans la liberté qui n'est que trop l'ordinaire sur le théâtre français: l'une est trop rarement capable de beaux effets, et on les trouve à trop bon marché dans l'autre, que prend quelquefois tout un siècle pour la durée de son action, et toute la terre habitable pour le lieu de sa scène. Cela sent un peu trop son abandon, messéant à toute sorte de poème, et particulièrement aux dramatiques, qui ont toujours été les plus réglés. J'ai donc cherché quelque milieu pour la règle du temps, et me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés. Ce n'est pas que je méprise l'antiquité; mais comme on épouse malaisément des beautés si vieilles, j'ai cru lui rendre assez de respect de lui partager mes ouvrages (...) Pour l'unité de lieu et de l'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement; mais j'interprète la dernière à ma mode; et la première, tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute la ville, comme en cette pièce. Je l'ai poussée dans le *Clitandre*, jusques aux lieux où l'on peut aller dans les vingt et quatre heures²⁰.

Des deux, l'unité d'action semble celle qui fait l'objet des critiques les plus dures de la part de son créateur en 1660. *Mélite* et *La Veuve* semblent être, de la sorte, les deux pièces choisies par le dramaturge pour classer cette esthétique irrégulière à l'origine de l'absence de liaisons de scènes

¹⁹ *Clitandre*, préface, p. 53.

²⁰ *La veuve*, au lecteur (1634), p. 76.

et par là susceptible de favoriser l'existence d' «un amour épisodique» au cinquième acte, seul responsable du manque de continuité de l'action:

Cette comédie n'est pas plus régulière que *Mélite* en ce qui concerne l'unité de lieu, et a le même défaut au cinquième acte, qui se passe en complément pour venir à la conclusion d'un amour épisodique, avec cette différence toutefois que le mariage de Célian avec Doris a plus de justesse dans celle-ci que celui d'Eraste avec Cloris dans l'autre (...) L'excuse qu'on pourrait y donner, aussi bien qu'à ce que j'ai remarqué de Tircis dans *Mélite*, c'est qu'il n'y a point de liaisons de scènes, et par conséquent point de continuité d'action²¹.

Les para-textes cornéliens nous donnent ainsi, si on y regarde de plus près, les prémices de la fixation d'une esthétique baroque: accumulation d'effets et d'intrigues afin de faciliter la proclamation de l'extravagance, de l'irrégularité, de la confusion et du renversement de l'ordre ancien. L'étrangeté et la nouveauté au service de l'invention bizarre à mi-chemin entre le théâtre irrégulier et le théâtre régulier susceptible de fixer la part de liberté au niveau de la création dramatique.

On le voit, la production du jeune Corneille suit de près l'évolution de la scène française où se retrouvent un Théophile, un Mairet, un Baro, un Rotrou... Penchant très tôt vers une liberté qui ne craint pas les outrances baroques, il instaure une esthétique de l'étonnement. Suivant les lignes de forces de l'intrigue de *Mélite*:

- le héros donne son aimée à un ami (*La suivante, La Place Royale*);
- l'héroïne assume l'inconstance. Céliée, amoureuse de Lyandre, puis brusquement de Dorimant (*La Galerie du Palais*);
- la fausse mort et le désillusionnement réhabilitent le héros. Clindor mort puis vivant parmi les comédiens (*L'illusion comique*)

Or cette esthétique vise avant tout – il me semble – dépasser l'incohérence baroque, entretenir l'incertitude dans l'esprit du spectateur au-delà des apparences dans un chant réitéré de la démesure des passions et des volontés.

Comme disait hier Jean-Marie Villégier, la tradition littéraire et théâtrale a forgé une image sur l'ensemble de l'œuvre cornélienne en condamnant à l'oubli et à l'ombre la production dramatique du jeune Corneille profondément marqué par le baroque.

Mais il serait temps justement de la réhabiliter.

²¹ *La veuve*, examen (1660), p. 76.