

УДК 821.133.1.09

Михальченко Т.В.

старший викладач кафедри російської та світової літератур
КПІ ДВНЗ «Криворізький національний університет»

LA STYLISTIQUE BAROQUE DANS LE THEATRE DE CORNEILLE

У статті здійснено спробу дослідити вплив барокової естетики на драматургію Корнеля. Численні п'єси драматурга зберігають традиції бароко на рівні вибору сюжетів, драматичних емоцій та концепції героїв. Використання театральних прийомів бароко розглядається як засіб вільного віддзеркалення мінливості та динамічності життя, протиріч і антиномій епохи.

Ключові слова: ілюзорність, видовище, барочна сценічність, «бути – здаватися», «театр в театрі», «ефект дзеркала».

В статье осуществляется попытка исследовать влияние барочной эстетики на драматургию Корнеля. Многие пьесы драматурга сохраняют традиции барокко на уровне выбора сюжетов, драматических эмоций и концепции героев. Использование театральных приемов барокко рассматривается как способ свободного отражения изменчивости и динамичности жизни, противоречий и антиномий эпохи.

Ключевые слова: иллюзорность, зрелищность, барочная сценичность, «быть – казаться», «театр в театре», «эффект зеркала».

The article highlights the influence of baroque aesthetics on Cornelius's drama. The author's numerous plays preserves baroque traditions on the level of the plot, dramatic emotions and the concept of characters. The usage of theatrical baroque devices has been researched as a means of reflecting variability and dynamics of life, contradictions and antinomies of the epoch.

Key words: illusiveness, spectacle, baroque performance, «to be – to seem», «play within a play», «mirror effect».

D'après l'opinion de la critique littéraire officielle, P. Corneille est représentant du classicisme français, son influence sur le théâtre était immense pendant tout le XVII^e siècle. Plusieurs critiques littéraires étudiaient le théâtre de Corneille (A. Adan, J. Morel, R. Zuber, J. Schérer, E. Bury), pourtant dans leurs ouvrages il y a la disposition principale d'y voir seulement les traits de classicisme. A la fin de XX^e siècle on a aperçu des travaux scientifiques consacrés aux problèmes de la théâtralité baroque, de la morphologie des oeuvres et des thèmes favorables à la dramaturgie baroque. Sous cet aspect le théâtre de Corneille nous donne un matériel intéressant pour les recherches. Notre objectif est d'étudier la stylistique du théâtre corneillien et d'analyser les moyens de la théâtralité baroque.

L'oeuvre de Corneille est immense, de «Mélite» à «Suréna», elle s'étend sur quarante-cinq ans et, pendant cette longue période, elle a eu tout le loisir d'évoluer, sans pour autant suivre une ligne rigoureuse. *«Le talent de Corneille a exploité dans ses pièces toute la palette du genre théâtral: les tragédies, comédies, tragi-comédies ou pièces assimilées, négligeant l'unité de ton. Cette diversité d'inspiration se ressent du climat de mutation social et littéraire de la première moitié du XVII^e siècle»* [Rojat 1996:39]. Beaucoup de dramaturges de cette période (A. Hardy, A. Schélandre, J. Rotrou) continuent de garder dans son oeuvre les traditions baroques, qui sont évidentes par le choix des sujets, la nature des pièces, l'émotion dramatique et la conception du personnage principal. Les tendances baroques sont de même sensibles dans les plusieurs pièces de P. Corneille.

Dans «L'illusion comique» Corneille dit que le théâtre *«... Est en un point si haut que chacun l'idolâtre / Les délices du peuple et le Plaisir des grands / Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps»* [Corneille 2011]. On y trouve une correspondance avec l'esprit du temps: le goût de l'illusion, du déguisement, de la belleéloquence, d'un certain mélange artistique et social. D'après B. Gibert, c'est un spectacle populaire où l'aristocratie se plaît à voir

représenter les conflits et l'honneur de sa classe, où le pouvoir monarchique trouve une défense et illustration de sa propre grandeur. Dans ce contexte favorable, s'exprime la vision baroque du monde selon laquelle *le monde entier est une scène* [Gibert 1997:216]. Le spectacle baroque devient un exemple du dialogue entre le théâtre et le monde. Le théâtre a pour caisse de résonance l'univers entier, et sa scénographie est un formidable instrument d'appropriation du monde, un moyen d'exprimer toute sa complexité: des analogies et des dissemblances, d'heureuses consonances et de tragiques dissonances. La scène théâtrale baroque donne à voir un monde terrestre et céleste. Au début de «L'illusion comique», Pridamant résume en un vers sa course vaine à travers le monde à la recherche de son fils: «*Il l'a fallu chercher. J'ai vu dans mon voyage / Le Pô, le Rhin, la Meuse et la Seine, et le Tage*» [Corneille 2011]. Avec son sens bien connu de l'excès, Matamore évoque dans la même pièce le vaste domaine de ses conquêtes futures: s'étend depuis la côte indienne de Malabar jusqu'au fleuve de l'Enfer antique: «*Le Tartare d'ailleurs m'appelle à son secours / Narsingue et Calicut m'en pressent tous les jours / Si je ne les refuse, il me faut mettre en quatre*» [Corneille 2011].

Tout l'édifice des certitudes léguées par la Renaissance est ébranlé, l'harmonie antique devient une apparence. Les auteurs baroques cherchent une équivalence entre le théâtre et le monde, entre le jeu de l'acteur et la condition de l'homme, à qui l'univers apparaît comme immense tromperie. Et si le théâtre pénètre tous les domaines de la vie et de l'art, et a le pouvoir de présenter le miroir du monde, c'est parce qu'il donne à voir les jeux les plus variés de l'illusion et du dédoublement, de la séduction et de la tromperie, du masque et du dévoilement [Levillain 2003].

La tragi-comédie est un genre qui reflète le plus vraisemblablement les contradictions du monde, dans lequel se mêlent tragique et comique, le rire et les larmes, le contentement et l'affliction. «Clitandre» de P. Corneille (1631) illustre bien cette position. Cette pièce se caractérise par une grande liberté, le

romanesque des situations et par la possibilité, pour le spectateur, s'identifier aux personnages. L'unité de lieu est respectée au sens large: une forêt, un château, une caverne, une prison. Un peu plus délicate est la question de l'unité d'action: beaucoup d'événements se passent des amours de Rosidor et Calliste aux disputes de Pymante et Dorise, avant de retrouver Clitandre au dernier acte. Mais l'action suit une progression régulière, les péripéties s'enchaînent selon un fil directeur cohérent. Et l'univers spectaculaire du genre dans cette pièce est plus que jamais présent. On le trouve dans la richesse de l'intrigue et le mouvement constant des corps et des cœurs qu'elle implique. On le trouve dans les éclairs, dans le tonnerre, dans la monture foudroyée sous son cavalier, lointain rappel de cette fragilité de l'homme chère aux poètes. Il est encore dans les déguisements multiples et les doutes qui les accompagnent, échos d'une interrogation de l'homme sur son identité et rappel du thème de l'illusion. Il est dans l'inconvenance et la brutalité des gestes: le viol n'est pas consommé, mais c'est Pymante au visage couvert de sang, l'œil crevé, qui se lance à la poursuite de Dorise; deux cadavres restent sur la scène, ceux des agresseurs de Rosidor. Il est enfin dans un mélange des tons et des styles: au réalisme brutal de certains vers s'opposent la drandillocance et l'artifice des paroles de Pymante montrant au public l'aiguille sanguinolente que Dorise lui a planté dans l'œil: *«O toi qui, secondant son courage inhumain / Loin d'orner ses cheveux déshonore sa main / Exécrable instrument de sa brutale rage / Tu devais pour le moins respecter son image...»* [Corneille 2015].

Le but d'une telle pièce n'est évidemment pas de faire réfléchir le spectateur ni de faire rêver à un univers idyllique. Il faut susciter des réactions violentes, glacer d'effroi, faire oublier le romanesque derrière l'horreur, puis retrouver un équilibre et illustrer ainsi la complexité de la vie quotidienne. Ce qu'elle cherche, par des émotions fortes, c'est à rendre le spectateur lui-même acteur. Entre le monde du théâtre qu'il a devant lui et le théâtre du monde dans

lequel il vit, la séparation s'efface un instant. Apparence et réalité se confondent. C'est le coeur d'une thématique baroque.

«*Le théâtre baroque est celui de la théâtralité: il se met en scène lui-même, se pense, se dédouble et définit ses propres caractères*» [Levillain 2003:112]. L'intrigue déjà tend à favoriser toute occasion du jeu d'apparances et de spectacle, comme l'annonce parfois le titre («Le menteur» de Corneille). Il provoque chez le spectateur un effet double, parce que selon l'idée baroque, le monde n'est jamais ce qu'il paraît être, l'homme cache son vrai visage sous le masque qui devient une seconde nature. Ce thème *être – paraître* est cher au baroque.

Le procédé le plus caractéristique de l'esthétique baroque est *le théâtre dans le théâtre*. Cette formule consiste à insérer une pièce de théâtre (ou un fragment) dans la pièce principale. *Le théâtre dans le théâtre* est une sorte d'aboutissement baroque qui illustre la vision du monde comme le théâtre: l'emboîtement second rappelle l'emboîtement fondamental de la pièce première. Cet effet *de mise en abyme*, par lequel le spectacle enchâssé reflète tout ou partie de l'action principale, systématise le plaisir du dédoublement et du tromp-l'oeil, ouvre la perspective vers l'infini. Le spectacle sur scène intensifie l'illusion et le trouble des spectateurs: se confondant soudain, puisqu'ils réunis dans le même regard, avec les personnages de la pièce cadre, celle-ci devenant à son tour plus *réelle*, ils peuvent se demander *où est la pièce* [Gibert 1997:222]. Cet effet de miroir, où le théâtre renvoie sa propre image nous voyons dans la comédie de Corneille «L'illusion comique» (1636). Jean Rousset analyse les ressources de baroque de la pièce: «*La construction par plans glissant les uns sur les autres: les spectateurs voient tantôt le plan magicien-père, tantôt le plan de l'illusion: les aventures du fils évoquées par le magicien; enfin un troisième plan, l'illusion au second degré de la tragédie jouée mais réputée vécue jusqu'à ce que se rompe l'illusion: «ce n'est que feinte*» [Rousset 1994:178]. Le déplacement constant des protagonistes est ressemblant à un plateau tournant

présentant tour à tour à l'avant-scène une nouvelle figure; on peut dire que la pièce a plusieurs centres. Le dramaturge met en lumière quelques instants, qui paraissent arbitrairement choisis, de la vie de Clindor, qu'il éclaire par intermittence en laissant de grandes zones d'ombres. Enfin, l'illusion est un bel exemple de duplicité d'action et de mélange de tons et d'éclairages, tour à tour comédie, fantasmagorie, bouffonnerie et tragédie. Ce sont des traits de structure baroque.

La théâtralité baroque comble les rêves les plus fous de spectacle et de magie, matérialise du merveilleux (envol, déplacement instantané, métamorphose, pouvoir sur la nature): tout cela nécessite un appareillage complexe. De 1630 à 1670, c'est l'âge d'or des machinistes-décorateurs. Pour produire son chef-d'oeuvre à machines, «Andromède» (1650), Corneille choisit le plus baroque des sujets, dont les motifs réunis ont inspiré tant de peintres (la nudité enchaînée, l'horreur des rochers, le combat du héros aérien contre le monstre marin, la tête de la Méduse).

La conception du héros cornélien est aussi baroque. Suivons ici l'analyse de B. Chedozeau: «*Le personnage baroque vit aux franges du surhumain, par ses exploits ou par ses crimes. Il est un homme d'action qui se projette dans l'avenir et reçoit, dans son entreprise, une aide surnaturelle. Mais il est aussi un être changeant, qui concentre sur lui action. Ses réponses à un conflit sont excessives: révolte, violence, folie, mélancolie, mort*» [Chedozeau 1989:37]. Matamore, le personnage de «L'Illusion comique», incarne ses aspects du héros baroque, mais dans un registre plus près du burlesque. A le croire, il est un homme d'action. Proche à chevalier errant, il a semé la mort partout sur son passage et le monde lui appartient. Son avenir est encore chargé d'aventures héroïques, à moins que l'amour d'Isabelle ne le persuade de ranger l'épée. C'est en réalité l'homme du paraître, qui n'existe que par le langage, grâce à la complicité d'un entourage qui entre dans son jeu. Il y a dans le héros cornélien, une tendance à se donner en représentation à lui-même et aux autres qui est

typiquement baroque. *«Le héros cornélien est un personnage d'ostentation qui se construit à la matière d'une façade baroque, disjoignant l'être et apparence, comme l'architecte baroque disjoint la structure et la décoration et donne à celle-ci la primauté»* [Rousset 1994:182].

Les comédies, tragi-comédies, et des tragédies à machines de Corneille sont baroques par leurs sujets et personnages, par la théâtralité, par l'abondance des péripéties et des rebondissements. Cet auteur dramatique incarne la transition entre le baroque et le classicisme. Avec «Horace», «Cinna», «Polyeucte», le théâtre de Corneille devient un théâtre régulier, respectant bienséances et vraisemblance, et faisant surtout de l'analyse psychologique et de la volonté des personnages, des moteurs de l'action. La place du hasard disparaît, celle du merveilleux aussi. C'est au goût nouveau de la société pour l'élégance des manières et les conflits entre le cœur et le devoir que correspondent ces pièces.

BIBLIOGRAPHIE

Chegozeau 1989 – Chegozeau B. Le Baroque / B. Chegozeau. – Paris: Nathan Université, 1989. – 248 p.

Corneille 2011 – Corneille P. L'Illusion comique [Ressource électronique] / P. Corneille, 2011. – Régime d'accès: http://www.atramenta.net/lire/lillusion-comique/3452/2#oeuvre_page.

Corneille 2015 – Corneille P. Clitandre [Ressource électronique] / P. Corneille, 2015. – Régime d'accès: http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../document/CORNEILLEP_CLITANDRE.xml.

Gilbert 1997 – Gilbert B. Le baroque littéraire français / B. Gilbert. – Paris : Armand Colin, 1997. – 272 p.

Levillain 2003 – Levillain H. Qu'est-ce que le Baroque / H. Levillain. – Paris : Klincksieck études, 2003. – 200 p.

Rojat 1996 – Rojat P.-H. Littérature baroque et littérature classique au XVII-e siècle / P.-H. Rojat. – Paris : Ellipses, 1996. – 120 p.

Rousset 1994 – Rousset J. La Littérature de l'âge baroque en France /
J. Rousset. – Paris: Corti, 1994. – 305 p.