

## CORNEILLE ou l'Elan Croisé

*Assurément, les sujets d'oeuvre langagiers sont d'abord une affaire de diction. Mais l'auteur, avant la présentation orale qu'il en fit à France Culture pour la littérature française, en avait tenté une approche écrite dans le « Langage et l'homme », en tout cas pour certains auteurs majeurs du XVIIe siècle français : Malherbe, Descartes, Corneille, Pascal, Molière, Bossuet, Racine. On peut croire que l'oral et l'écrit s'éclairent mutuellement.*

### CHIMENE

(...)

De quoy qu'en ta faveur nostre amour m'entretienne,  
Ma generosité doit répondre à la tienne ;  
Tu t'es, en m'offençant, monstre digne de moy :  
Je me dois, par ta mort, monstret digne de toy.

### D.RODRIGUE

Ne differe donc plus ce que l'honneur t'ordonne :  
Il demande ma teste et je te l'abandonne ;  
Fais en un sacrifice à ce noble interest :  
Le coup m'en sera doux aussi bien que l'arrest.  
Attendre, après mon crime, une lente justice,  
C'est reculer ta gloire autant que mon supplice ;  
Je mourray trop heureux, mourant d'un coup si beau.

*Le Cid, tragi-comédie Acte III, Scène IV*

### CHIMENE

**De quoy qu'en ta faveur nostre amour m'entretienne,  
Ma generosité doit répondre à la tienne ;**

Nous sommes victimes des changements de la diction. Si l'on prononce **quoy** par **kwa**, comme aujourd'hui, les quatre **a** de **quoy**, en (**ã**), **ta**, **fa** pèsent lourd. Ils accablent le **eur** de **faveur**, et referment le premier hémistiche sur lui-même. Du coup, **nostre amour** marque un nouveau départ, et l'ampleur de **m'entretienne** vient achever un édifice symétrique et pompeux, qui se mesurerait 2+4 / 3+3.

Au contraire, si l'on prononce **quoy** à peu près **kwè (é-è)**, comme c'était le cas à ce moment du XVIIe siècle, c'est **wè** et **eur** qui l'emportent. En effet, la nasale **an**, n'étant plus précédée par un **a**, se mobilise dans les deux buccales **a** qui la suivent, lesquelles à leur tour pointent vers **eur**, dans une précipitation où l'hémistiche est un membre de six pieds dits d'une traite. Ensuite, depuis l'avancée de **veur** le souffle cherche l'avancée plus forte de **mour**. Le vers entier ne forme plus qu'un seul mouvement parti de **wè** pour revenir sur **tienne**.

Les consonnes confirment cet élan tête baissée. Les occlusives se trouvent dans les quatre premières syllabes **d-k-k-t** et les deux dernières **t-t**, tandis que des tenues et des glissées remplissent le centre : **f-v-r** et **n-tr-m-r-m**. Ce sont donc les extrêmes qui ressortent, avec la décision finale des deux hautes **t-t**.

La syntaxe contribue au même effet. Le complément **De quoy qu'** crée l'attente d'un verbe qui occupe la position la plus éloignée, **m'entretienne**. Ainsi l'inversion **en ta faveur** devient un instrument non pas de retard mais d'urgence, d'un bout du vers à l'autre.

Il est alors aisé de vérifier que le vers suivant, **Ma générosité doit répondre à la tienne**, suit le même système, Si l'on prononce, comme aujourd'hui, doit par **dwa**, le groupe **dwa-ré-pon** se clôt en un membre **-.-**, ce qui divise pompeusement le second hémistiche 3+3 : **doit répon/dre à la tienne**. A contraire, si l'on prend soin de dire **dwè-ré-pon**, la diction s'allège, et comme elle est entraînée par le souffle, évidemment d'une traite, de **Ma générosité**, les six syllabes de doit **répondre à la tienne** courent à la dernière, détachant à nouveau, par-dessus un vers sans pause, les deux extrêmes phoniques et sémiques : **ma et tienne**.

Il reste donc chez Corneille quelque chose du retrait affectionné par Malherbe, serait-ce dans le privilège des rétractées **è : quoy (kwè)-tienne-tienne**. Mais ce retrait intervient au terme d'un élan, ou pour mieux dire d'une précipitation. Là où Malherbe écrivait, à propos des rois, le vers très mesuré et très lent : "ils sont/ corn/ me nous/ sommes", le Comte, dans le premier acte du Cid, lance d'un jet, sans plus aucune coupe : "ils sont ce que nous sommes".

D'autre part, le dispositif cornélien a pour effet que la phrase entière fait saillir deux termes entre lesquels, à distance, s'établit un rapport, et plus précisément une balance, une pesée. Il y a une balance simple, dont les plateaux sont **ma générosité** et **la tienne**, et le fléau doit répondre. Puis intervient une balance au second degré, dont le fléau est la locution concessive **De quoy qu'** confrontant les deux plateaux **notre amour m'entretienne**, d'une part, **ma générosité + la tienne**, d'autre part. Ces comparaisons très formelles prennent place entre des termes eux-mêmes formels, puisqu'il s'agit d'une **générosité** qui **doit répondre** à une autre, et d'un **amour** dont les raisons sont si claires qu'on suppose qu'il nous en **entretienne**. Rien n'est plus juridique.

Pareille obsession justicière était dans l'esprit de l'époque. L'Astrée d'Honoré d'Urfé propose de véritables équations du sentiment, tandis que se développe la casuistique des Jésuites et la direction de conscience de Port-Royal, comme l'algèbre des mathématiciens. Devant le corps de son fils tué en duel, Malherbe pense moins à pleurer qu'à demander justice. Guez de Balzac use de la syntaxe et du lexique comme d'une balance de précision comparant parlé et prêché, populaire et énigmatique, distinct et confus : "Vous parlez, Madame, quand elle vous prêche, et répondant populairement à ses énigmes et distinctement à sa confusion..." Cependant, Corneille apporte dans ces procédures une rapidité, une impétuosité, une précipitation, dont il faut rendre compte autrement qu'en rappelant qu'il était juriste et normand.

En vérité, ses comparaisons formelles portent sur les termes les plus fuyants de la langue : je, tu, il, nous, vous, ils, mon, ton, son, notre... C'est ce que les linguistes appellent des embrayeurs, c'est-à-dire des mots qui renvoient non à des choses, des qualités, des actions, mais au sujet parlant et à ses interlocuteurs. Ces embrayeurs, pronoms et possessifs sont ici si fréquents, ils occupent si fortement les points saillants du discours, ils se répondent si bien à travers ou par-dessus les autres mots (**ma... tienne**), que, loin de relayer les substantifs, les adjectifs et les verbes, ils sont le vrai thème de la phrase, les vrais termes des évaluations. Ainsi, l'essentiel du théâtre cornélien tient dans des équations de sujets apostrophant ou interpellés.

Mais de soi un embrayeur est vide. "Je" c'est Pierre et "tu" c'est Paul, ou le contraire, selon que c'est l'un ou l'autre qui parle. Les embrayeurs ne prennent consistance, comme l'exige le formalisme concret du XVIIe siècle, que dans des comparaisons, des balances où ils existent en se mesurant. Dans une transparence parfaite de la confrontation. Tel est l'amour. Loin d'être cette passion opaque qu'il deviendra chez Racine, il est **notre amour**, un état singulier qui nous met dans une connivence absolue. "L'amour n'est, ce dit-on, qu'une union d'esprits", déclare Isabelle dans Don Sanche d'Aragon. Cet amour-là suppose la **generosité**, grandeur d'âme de ceux qui sont bien nés, étymologiquement générés, dont Descartes explique au même moment qu'elle est "la clé de toutes les autres vertus" parce qu'elle nous pousse à si bien nous comprendre et estimer nous-mêmes qu'elle nous fait comprendre et estimer autrui à l'égal de nous.

Cependant, chez Descartes, c'est la confiance que l'on a en soi qui permet et mesure la confiance que l'on a en autrui. C'est même parce que "il ne s'y trouve rien... qui dépende d'autrui" que l'estime réciproque est possible. Pour le Corneille des débuts, l'insistance sur la suffisance stoïcienne conduit jusqu'au rejet théorique de l'amour, chez l'Alidor de la Place Royale, de peur qu'il donne barre à autrui sur moi ; et dans Médée, de la même année, une réplique fameuse porte cette autarcie jusqu'au cri : "Dans un si grand revers que vous reste-t-il? - Moi. Moi, dis-je, et c'est assez." Mais, au moment du Cid, ce n'est pas la suffisance de soi qui fait la connivence de l'amour, c'est la connivence de l'amour, l'évidence de l'autre, qui fait l'évidence de soi, et aussi l'être, la réalité substantielle, des deux. **Ma generosité doit répondre à la tienne.**

Alors s'explique sans doute, chez Corneille, la conciliation paradoxale de la vitesse et de la procédure. Les embrayeurs se remplissent, se substantialisent d'autant mieux que leurs comparaisons sont plus multiples, plus fines, plus tendues. Voilà pour l'esprit procédurier. En même temps, ces subtilités, pour n'avoir aucune opacité, pour confirmer la transparence, ne souffrent aucun retard, aucune réserve, voire aucune retenue. Voilà pour la précipitation.

On sent comment l'intention cornélienne était acculée au théâtre, et au théâtre en vers, non au roman, ni non plus au lyrisme. Ces équations fulgurantes des embrayeurs ne peuvent se réaliser que dans l'échange actuel de deux regards qui se croisent et qui, vides chacun en eux-mêmes, se donnent l'être dans l'éclair d'une comparaison, d'un croisement, qui les constitue. La phonie et le rythme tiennent le personnage non seulement dans l'éveil perpétuel cultivé par le héros cartésien, mais encore à fleur d'yeux, à bord de sourire, en une sorte d'ouverture et de réouverture incessante de l'oeil : "Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue", notera Boileau. Chacun se précipite vers un interlocuteur précipité vers lui, dans l'absolu de l'évidence réciproque. Pareille conception de l'âme comme mouvement de l'esprit dénie le poids du corps, du sexuel. Et s'exerce à un érotisme désincarné, s'entretenant plus de signes que de chair, comme tous les érotismes.

**Tu t'es,/ en m'offençant,/ monstre di/gne de moy :**  
**Je me dois,/ par ta mort,/ monstrier di/gne de toy.**

La sémie de ces deux vers nous précise que la balance des sujets ne s'estime pas seulement dans la monnaie un peu vague de la générosité, mais dans celle, plus définie, d'un code de l'honneur.

On remarquera que le code de l'honneur postulé par la scène n'est nullement celui des deux romances du Cid, que Corneille cite pourtant dans son Avertissement ; là Chimène, redoutant que Rodrigue n'étende à elle sa vengeance, demande protection au roi, lequel ne pouvant faire tort ni à Rodrigue ni à Chimène rend un jugement de Salomon en les mariant l'un à l'autre. Ce n'est pas non plus le code de l'Historia d'España de Mariana, également citée dans l'Avertissement, et où Chimène laisse au roi le soin de lui donner Rodrigue pour époux ou de le punir comme il le mérite, - ce que le rôle militaire du Cid exclut. Non, le code appliqué maintenant suppose qu'un fils dont le père a été offensé tue l'offenseur, fût-il le père de son amante, et qu'une fille dont le père a été tué tue le meurtrier. Ainsi Chimène est "une maîtresse que son devoir force à poursuivre la mort de son amant". Elle a déjà réclamé la mort de Rodrigue au roi. Allant jusqu'au bout, elle la réclame enfin à Rodrigue lui-même. **Je me dois, par ta mort, monstre digne de toy.**

Jusqu'ici rien de tellement surprenant. Ayant conçu l'âme comme mouvement de l'esprit, le premier classicisme entier est héroïque. Déjà Malherbe annonce le refus de toute facilité : "N'espérons plus, mon âme, aux promesses..." Honoré d'Urfé veut l'exploit qui détermine le héros dans sa pleine clarté : "Bref, faisons-nous paraître telle que nous désirons d'être crue", dit Céladée en se tailladant le visage. A quoi fera écho le "Voilà quelle je suis et quelle je veux être" de Théodore. Que la balance ne soit pas entre le bien et le mal, mais d'emblée entre deux honneurs, amour et gloire, amour humain et amour divin, cette casuistique également est déjà présente dans l'Astrée et chez les Précieux. Vers 1636, tout cela est même si répandu dans le milieu français qu'un dramaturge comme Corneille peut forcer un large public à s'y reconnaître. Et pourtant le public fut étonné, comme nous le sommes encore aujourd'hui.

C'est que cette fois il ne s'agit plus tant d'honneur que d'étonnement, cet "excès d'admiration", selon Descartes. A première vue, dans ces deux vers, nous sommes toujours en présence d'une équation des embrayeurs. Ils sont aussi abondants : **Tu t', moy, Je me, ta, toy.** Ils continuent à se disposer de manière à se répondre, à se mesurer, d'un extrême à l'autre : **Tu moy, Je toy.** La répétition de **digne-digne, monstre-monstre**, de même que l'apparemment phonique **mof-mon-mor-mon** conjuguant **m'offençant-monstre** et **ta mort-monstre**, donnent bien à saisir que c'est l'équation comme telle, la mesure aperçue pour ainsi dire visuellement qui importe. Du reste, il s'établit à nouveau une comparaison au second degré entre le premier et le deuxième vers, et plus particulièrement entre **en m'offençant** et **par ta mort**.

Mais le rythme nous prévient d'autre chose. Il se distribue maintenant en quatre membres, 2+4 // 3+3 /// 3+3 // 3+3 : **Tu t'es,/ en m'offençant,// monstre di/gne de moy:/// Je me dois,/ par ta mort,// monstre di/gne de toy:///** Ceci, par opposition aux deux vers précédents, lus quasiment 12+12, ferait croire à un ralentissement, par exemple pour conclure la tirade. Mais, à condition de prononcer **moy, dois, toy** par **mwè, dwè, twè**, presque tous les mètres pointent avec une extrême vivacité vers leurs finales : **t'es, digne, moy, dois, digne, toy.** Et si les quatre syllabes du mètre exceptionnel **en m'offençant** sont nasales et lentes, elles font ressortir d'autant plus violemment **par ta mort**, qui leur répond dans la ponctuation, dans la sémie et dans la position avant la césure. L'apparemment **mof-mon-mor-mon** contribue à la précipitation : il franchit deux syllabes dans **m'offençant-monstre**, il est immédiat dans **mort-monstre**. Ainsi, les coupes multiples transforment les balances déjà observées en de véritables assauts.

Cette impression est confirmée par la syntaxe. Chaque vers (ou couple de vers) de Corneille tend à être une action complète, - ce qui est postulé par les équations transparentes des embrayeurs. Et cette action se présente souvent sous forme de deux événements dont l'un provoque l'autre, le justifie, le surmonte. Or on peut voir dans ces causalités physiques et morales

et dans ces concessions provocatrices une nouvelle manifestation de l'esprit procédurier. Mais ce qui y frappe surtout c'est le déclenchement comme tel, de la cause qui engendre l'effet, de l'effet qui suit la cause, de la proposition principale qui surmonte la concession. C'est sur le tremplin d'oppositions vaincues, De quoy qu'en ta faveur, que la générosité de Chimène se propose d'abord d'égaliser celle de Rodrigue. C'est sur le tremplin de l'héroïsme de l'offense, **Tu t'es en m'offençant**, qu'elle bondit maintenant jusqu'à l'héroïsme de la vengeance, **Je me dois par ta mort**. Non seulement l'esprit procédurier de Corneille se subordonne à la vitesse, mais par le déclenchement causal, consécutif, concessif il se met au service de l'étonnement, comme son ressort.

Alors, la situation théâtrale cornélienne n'est pas simplement l'équation transparente des embrayeurs, laquelle se ruinerait elle-même, vu qu'une simple comparaison renvoie à ses termes, et que dans ce cas les termes, les sujets, sont vides. Seul l'étonnement de l'autre par soi et de soi par l'autre peut détourner le "je" et le "tu" de leur inanité, faire que s'élançant l'un vers l'autre dans une surprise éperdue ils se croisent, et existent un instant dans l'éclair de ce croisement même. Le moment cornélien est celui de deux étonnements actifs se provoquant et s'entretenant circulairement jusqu'au cri amébé : "Rodrigue, qui l'eût cru? - Chimène, qui l'eût dit?", qu'on peut lire plus loin. Polyeucte et Néarque, Pauline et Sévère, Cornélie et César, Laodice et Nicomède, tous s'entr'étonnent, comme amis ou ennemis, au point que leur surprise partagée forme un être sui generis, où chacun, tout en restant un sujet, échappe à son néant de sujet, le temps d'éclairs sans cesse redéclenchés. Le monde de Descartes est bien recréé par Dieu à chaque moment.

Ainsi, ces héros n'accomplissent pas un programme, fût-il héroïque. Il est même insuffisant de dire qu'ils inventent leur devoir. Ce qui les propulse c'est leur "gloire", dont leurs devoirs inventés sont les tremplins. La gloire, pense Descartes, est "une espèce de joie", qui vient d'une "espérance", celle d'"être loué par quelques autres". La gloire cornélienne ce n'est pas d'être loué mais d'éblouir. Et d'éblouir non pas quelques-uns, c'est-à-dire personne en particulier, comme il convient à la suffisance individuelle de Descartes, mais justement un seul ou une seule.

Et c'est infiniment plus périlleux. La joie cartésienne est constante, comme les desseins de Dieu. La joie cornélienne est jubilation. Donc plus intense, plus foudroyante, mais plus fragile. Jubilation tragique. Car il faut que l'autre soit là et qu'il réponde ; Alidor, le stoïcien solipciste de la Place Royale est, chez Corneille, un personnage comique. Et, même quand "tu" est là et répond, il faut encore que d'instant en instant "tu" et "je" se croisent, se déroutent de surprise en surprise. La hauteur des è cornéliens n'est pas de retrait et de survol comme chez Malherbe. Elle est d'élan tendu et risqué.

A cet égard, Rodogune est une confirmation par l'absurde. C'est la seule tragédie cornélienne devenue classique qui finisse en véritable deuil. Mais c'est aussi la seule à se fonder sur la haine, laquelle peut étonner l'autre, mais non pas être étonnée par lui en retour. Si dans ses "examens" Corneille affiche une prédilection marquée pour cette pièce, c'est sans doute qu'il y avait mené une expérience ultime, poussant l'étonnement provoqué jusqu'à sa crispation en sadisme solitaire, tout comme dans le *Menteur*, autre pièce chérie par lui, il l'avait poussé jusqu'au bluff comique. Le *Cid* et *Polyeucte* marquent sans doute la plénitude du système parce que c'est dans le double assaut d'amour que l'étonnement réciproque, abolissant un moment le vide des sujets, avait le plus de chance d'aboutir, ou en tout cas de dissimuler sa contradiction.

## D. RODRIGUE

Ne differe donc plus ce que l'honneur t'ordonne :  
 Il demande ma teste et je te l'abandonne ;  
 Fais en un sacrifice à ce noble interest :  
 Le coup m'en sera doux / aussi bien que l'arrest.  
 Attendre, après mon crime, une lente Justice,  
 C'est reculer ta gloi/re autant que mon supplice ;  
 Je/mour/ray/trop/heu/reux/mou/rant/d'un/coup/si/beau.

Il est dans la logique de la transparence et de la connivence cornélienne qu'il soit fait peu de place aux différences des sexes. Et en effet la réplique de Rodrigue a la même structure fondamentale que celle de Chimène.

Voici encore des vers qui volent à leur finale jusqu'à se lire d'une traite, sauf le quatrième légèrement césure à cause de la reprise **coup-doux**, le sixième à cause de l'irradiation de **gloire**, et le septième épilé presque syllabe par syllabe à cause de la suite insistante : **j-m-rr-r-r-m-r-s**. La précipitation est même signalée explicitement dans la sémie : **Ne differe donc plus**. Les rimes demeurent hautes et plus ou moins rétractées : **donne-donne, rest-rest, tice-plice**, annonçant **si** ; et **beau** est moins avancé qu'heureux (Bossuet écrit parfois : hureux, hureusement, bienhureux).

La syntaxe aussi est celle qu'a exploitée Chimène et favorise les déclenchements de causalité, de conséquence, de concession, d'antithèse. Tantôt la cause précède naturellement l'effet : **Il demande ma teste - et je te l'abandonne**. Plus souvent l'effet précède la cause, l'ultérieur précède l'antérieur : **Ne differe donc plus - ce que l'honneur t'ordonne ; Fais-en un sacrifice - à ce noble interest ; C'est reculer ta gloire - autant que mon supplice ; Je mourray trop heureux - mourant d'un coup si beau ; Le coup m'en sera doux - aussi bien que l'arrest**. Ces inversions sont sans doute un autre moyen de se précipiter au but, comme aussi de provoquer la sensation de tremplin, de déclenchement.

Les tours stylistiques parachèvent ces mécanismes. Ainsi, la littéralité des images, chère aux Précieux, travaille comme instrument de franchise et d'excès. Parlant de sa tête qui va tomber, Rodrigue dit à Chimène : **Fais en un sacrifice à ce noble interest**. Non pas **le** sacrifice, ce qui ferait office d'un trope, mais **un** sacrifice, marquant bien le sens propre. Polyeucte dira aussi crûment de ses larmes et du coeur de Pauline : "J'en verse, et plût à Dieu qu'à force d'en verser Ce coeur trop endurci se pût enfin percer !" En même temps, se suivent en cascade les substitutions de pronoms à noms : **honneur-il, teste-l', teste-en, sacrifice-en**, procédé qui s'accorde avec le formalisme procédurier, mais aussi avec les images littérales, dont il estompe les incohérences sans perdre la crudité. Enfin, on retrouve les balances habituelles, **attendre-reculer, crime-justice, supplice-gloire**, confrontant les embrayeurs : **ta gloire, mon supplice**. Tout comme dans le discours de Chimène, la ponctuation surabonde en points et virgules et en doubles points, faisant de chaque vers ou double vers un événement absolu, non sans marquer les relais, les rebondissements. Chimène respire ; ; ; , ; , / Rodrigue respire : ; : . . , ; , ; . /

Bref, ce qui marque cette réplique c'est moins l'originalité des procédés que la façon dont ils s'accumulent au profit d'un climax. Chimène parlait de mort, **Je me dois par ta mort**, mais il s'agissait d'une exécution différée et indirecte, moyennant le détour de la justice royale : "Va, je suis ta partie (adverse) et non pas ton bourreau", dira-t-elle dans un instant. Or Rodrigue réclame une exécution immédiate, et par Chimène en personne. Seule la mort de chacun par

l'autre, et dans une proximité sans intermédiaire, peut achever la transparence et la connivence de l'étonnement réciproque, l'élan croisé des embrayeurs, l'orgasme érotique se substituant à l'orgasme sexuel. Rodrigue développe un véritable jeu de la mort, revenant à l'idée sept fois en sept vers : **Il demande ma teste, je te l'abandonne, fais en un sacrifice, Le coup m'en sera doux, autant que mon supplice, Je mourray trop heureux, mourant d'un coup si beau.**

Bien entendu, et sauf encore une fois dans *Rodogune*, il ne s'agit pas vraiment de la mort physique, qui ruinerait la connivence poursuivie. Il n'est pas question que Chimène consente à immoler Rodrigue sur-le-champ. Ce qu'on cherche c'est, dans la tension de deux voix et de deux gestes, le rapt, le ravissement, la mort intentionnée, la mort en esprit, la mort en liturgie, celle qui hante tous les érotismes, et qui s'achève, quelques vers plus loin, dans la satisfaction et la rémission de Ma Chimène **crois-moy**, prononcé par **krwe mwe** ou **fcrè mwè**. On songe à la sorte de mort que poursuivaient au même moment les mystiques de l'École française de spiritualité, Bérulle et Surin. Seulement, alors que l'élan de transcendance du mystique à Dieu réussit à se clore dans l'aire silencieuse de l'oratoire, semblable au poêle de Descartes et à la chambre de Pascal, l'extase poursuivie par l'éblouissement réciproque de deux créatures ne peut être que gestes, paroles, regards échangés sur un théâtre, c'est-à-dire dans un lieu embrassé du regard par tous, theatron, de theas-thai, embrasser du regard. Tragédie, ou plus exactement, en raison de la jubilation tragique, tragi-comédie.

Et même mélodrame et théâtre à machine. Car le problème était que la mort en esprit est, par nature, instantanée. C'est à quoi répondent les imbroglios fréquents des actions cornéliennes. Les complications d'intrigue, les raffinements procéduriers, outre qu'ils bandent les élans et les déclenchements, permettent aux étonnements renouvelés de remplir rituellement les cinq actes d'une pièce, comme chez les Précieux et les directeurs spirituels de l'époque les torsions verbales et morales permettaient d'occuper la durée d'une vie. On pourrait songer à un autre théoricien de la mort en intention, à Hegel, lui aussi pantragique et panlogique. Mais le rapprochement fait ressortir que, chez Corneille, comme il convient à la définition classique de l'âme, la tension des contraires et l'élan dans le vide, même réciproques, ne donnent jamais lieu à une quelconque synthèse. Il n'y a pas plus de dialectique ici qu'il n'y en avait chez Malherbe et Descartes et qu'il n'y en aura chez Pascal.

Si la pièce cornélienne finit bien ou mal, en réalité elle ne finit jamais. Elle nous laisse sur l'assurance que nous ne pourrons revivre l'échange des embrayeurs, le rapt de l'Erôs, la jubilation tragique, qu'en retrouvant dans d'autres circonstances le même étonnement foudroyant, le même formalisme concret, jusqu'à la mort en esprit. Le rideau qui tombe à la fin de la pièce, ou à la fin de l'acte, n'est pas une conclusion, même provisoire, ni le signe qu'un pas a été accompli. C'est un simple répit, car il faut vivre, avant la suivante et identique culmination.

**Henri Van Lier**