

XVII^e SIECLE

REVUE

publiée par

la SOCIÉTÉ D'ÉTUDE DU XVII^e SIÈCLE

avec le concours

du C.N.L., du C.N.R.S. et de la Ville de Paris



Avril-Juin 1990 — N° 167 — 42^e année, n° 2

Publication trimestrielle

L'HUMOUR DE CORNEILLE UNE LECTURE DE *LA PLACE ROYALE*

Pour Luzius Keller

Depuis longtemps, les lecteurs de Jean Rousset le savent : l'âge baroque est tout à la fois pascalien et hédoniste. Il connaît la précarité, la mutabilité humaines, — mais c'est pour s'en réjouir. Ainsi, les dramaturges « Louis XIII » pressent-ils le mouvement de leurs pièces : feintes, déguisements et quiproquos s'y accumulent, créant par leur concours une véritable fête de l'instable et de l'éphémère. *La Place Royale*, par exemple, c'est un « carrousel, où les cœurs se prennent et se laissent, où les flammes s'échangent comme des billets de loterie »¹. Le tourbillon forain emporte les plus sages ; mais seul Alidor, le héros de la pièce, n'en éprouve aucune griserie : il reste grave, lorsque tout le monde s'amuse. C'est qu'« il y a en lui, d'emblée, du paradoxe », note encore Jean Rousset : « livré au change, pratiquant l'inconstance activement, Alidor, simultanément, tient le mouvement en horreur »². Pourquoi, dès lors, ne pas épouser Angélique ? Elle est belle, riche, aime Alidor (qui le lui rend bien), et nul obstacle extérieur (des parents rétifs, par exemple, ou un traître) n'assombrit l'idylle. Malgré la stabilité que lui promettent de telles prémisses, Alidor, à l'acte I, se propose de quitter Angélique : trop aimable (et trop aimée), elle l'empêche de rester « libre au milieu de ses fers » (v. 212)³. Or, professe Alidor, « quand j'aime je veux / Que de ma volonté dépendent tous mes vœux » (v. 215-216). La conclusion, à ses yeux, s'impose : il faut rompre. Ce sera chose faite à l'acte II : pour Alidor, l'inconstance représente l'instrument inattendu de la fidélité à soi... « Etrange humeur d'Amant ! » (v. 257), commente Cléandre, après qu'Alidor lui a exposé sa philosophie et ses projets ; et de fait, dans l'univers heureux du baroque roussettien, Alidor n'est pas vraiment à sa place ; il y fait figure d'« amoureux extravagant »⁴, tout à la fois ridicule et blâmable.

Pourtant, le conflit de l'amour et de la liberté, qui l'obsède, ne manque pas de dignité. Il suffirait, pour permettre à Alidor d'échapper à l'extravagance, de le fournir en périls où vaincre avec gloire, — c'est-à-dire, de l'accueillir au sein d'un autre genre : la tragédie. Mais le roi manque, dans *La Place Royale*, à qui Alidor, impatient de s'illustrer, pourrait comme Rodrigue offrir ses services. Dans le monde moyen de la comédie, les vertus altièrès et les dilemmes « cornéliens » prêtent à sourire. Au total, *La Place Royale* constitue ainsi une manière d'hybride générique : selon le point de vue, c'est une tragédie brimée dans son élan, ou une comédie désenchantée de sa magie allègre.

Structures

L'ambiguïté générique de *La Place Royale* apparaît d'autant mieux qu'on la mesure à l'aune de la comédie du temps. Aussi commencerai-je

en confrontant notre pièce avec une autre comédie de Corneille, de deux ans antérieure : *La Veuve*. L'une et l'autre présentent assez de similitudes pour que les différences soient spécifiées ; et *La Veuve* échappe moins que *La Place Royale* aux conventions du théâtre contemporain, constituant à ce titre un relais utile. Ainsi, le couple placé en son centre est-il parfaitement conforme à l'idéal amoureux proposé par *L'Astrée* et répandu d'abondance dans la pastorale des années trente : Philiste est constant dans son amour, et craintif à le révéler, exactement comme Aglante, dans *La Silvanire*⁵ de Mairet. Cette délicate réserve honore leurs maîtresses, et simultanément les embarrasse. Les amants ne se déclarent pas ; tenues de leur côté par la bienséance, ni Silvanire (la riche héritière de Mairet), ni Clarice (la riche veuve de Corneille) ne peuvent faire le premier pas. Malgré ces obstacles que la civilité précieuse leur impose, l'un et l'autre couple se retrouvera marié, au cinquième acte : la sanction dramaturgique vient récompenser ainsi un commerce amoureux mené dans les formes.

Mais pour retarder jusqu'au cinquième acte le dénouement heureux de *La Veuve*, la seule timidité de Philiste ne constitue pas un argument dramatique suffisant ; aussi un traître vient-il à point nommé relancer l'action et la nourrir de quelques péripéties : c'est Alcidon, que Philiste croit son ami, mais qui intrigue secrètement contre son bonheur. Du Ryer, dans *Les Vendanges de Suresnes*⁶, donnera identiquement un faux ami à un amant timide. Mais Tircis, le traître de Du Ryer, s'épuise dans sa définition fonctionnelle ; dès que le dramaturge n'en a plus besoin, il le recycle : ainsi lui faut-il quelques couples à marier, s'il veut se conformer au topos clausulaire de la comédie. Qu'à cela ne tienne ! Tircis, sa trahison soudain oubliée et pardonnée, va être entraîné avec tous les autres dans la ronde des épousailles...

A l'inverse, la trahison d'Alcidon est une essence autant qu'une fonction ; quelques répliques l'attestent où Alcidon, non content de tromper son monde en silence, s'en fait un titre de gloire. Il se félicite d'avoir « pipé » Philiste « du fard de [son] langage » (v. 141) ; fort éloigné de se compter entre les « amants ordinaires » (v. 743), il se flatte également d'avoir su inspirer à Doris un amour vrai en feignant pour elle de la passion. Mais voudrions-nous, à la faveur de cette amplification psychologique⁷ d'un trait fonctionnel, reconnaître quelque grandeur à la trahison d'Alcidon, Corneille pourtant nous l'interdirait : Alcidon est haïssable, mais il ne sera jamais infâme — car il est ridicule. Ainsi se trompe-t-il, lorsqu'il croit duper Doris : celle-ci « démêle aisément toutes ses fictions » (v. 180) et y répond par la feinte : « Nous nous entretenons d'une même monnaie » (v. 182), observe-t-elle.

Alcidon pensait être seul à trafiquer des signes. Or voici qu'à son insu, Doris en fait commerce elle aussi : le spectateur sait donc très vite qu'Alcidon va finir en « traître trahi »⁸. De fait, à la fin de l'acte II déjà, toutes ses menées ont échoué ; un enlèvement crapuleux, qui relance

l'action, confirme la vilénie essentielle d'Alcidon, tout en ne lui servant de rien. La dévalorisation morale du traître s'aggrave d'une dévalorisation fonctionnelle : l'enlèvement de Clarice, c'est — comme l'assassinat du duc d'Enghien — pire qu'un crime : une erreur.

Mais l'enlèvement soigneusement prémédité d'Angélique, dans *La Place Royale*, est-ce un crime ou une erreur ? Les deux, nous allons le voir, et aussi une action admirable : en fait, *La Place Royale* tout entière est atteinte ainsi d'une manière de langueur axiologique. A quoi l'attribuer ? En premier lieu, me semble-t-il, à un resserrement structural : les rôles thématiques du héros et du traître, attribués dans *La Veuve* à deux personnages différents, se concentrent dans *La Place Royale* sur le seul Alidor ; conjointement, *La Place Royale* confond dans le personnage unique d'Angélique les figures, que *La Veuve* distinguait, de la femme aimée et de la femme trahie. Un schéma de ces deux situations dramatiques fera mieux apparaître, je crois, la nouveauté de *La Place Royale*.

La Veuve

1. Philiste aime Clarice, et est aimé d'elle
2. Alcidon feint d'aimer Doris, mais aime Clarice

La Place Royale

1. Alidor aime Angélique, et est aimé d'elle
2. Alidor feint d'aimer Angélique, mais aime Angélique.

Corneille, en réunissant sur un seul personnage les fonctions les plus irréductibles, exalte le goût baroque du paradoxe ; assurément, ce télescopage promet (et réclame) une virtuosité dramaturgique à l'avant, experte à multiplier les masques et les métamorphoses. Mais *La Place Royale*, qui tient la gageure avec brio, fait plus encore ; ses nombreuses péripéties surprennent et ravissent le lecteur ; mais aussi, elles l'obligent à réfléchir. C'est qu'Alidor, héros et traître simultanément, apporte avec lui l'ambiguïté complexe d'un caractère⁹ : est-il bon, est-il méchant ? La réponse serait plus simple si, méchant, Alidor n'était en même temps admirable, — et bon, ridicule...

Morales

Cette ambiguïté évaluative apparaît exemplairement dans la scène de reconquête d'Angélique (III,6). Scène de bravoure assurément, que divers procédés de centrage¹⁰ isolent du reste de la pièce, et désignent démonstrativement à l'attention. Mais pourquoi reconquérir Angélique ? Alidor, on s'en souvient, l'avait répudiée pour motifs philosophiques ; par dépit, l'amoureuse éconduite s'engage presque aussitôt à épouser Doraste. « Cet Hymen aurait mis mon bonheur à son point » (v. 716) conclut Alidor, — n'était (voici la relance) qu'en renonçant à Angélique, notre héros la destinait impérieusement à son ami Cléandre ! Or, les promesses de l'amitié sont sacrées : « Ce que je t'ai promis ne

peut être à personne ; / Il faut que je périsse, ou que je te le donne » (v. 733-734). Mais Alidor se fait fort de redresser la situation. D'abord, il convaincra Angélique de se laisser enlever ; puis, le moment venu, Cléandre se substituera à Alidor : ce sera lui le ravisseur, et non Alidor, comme le supposera la pauvre amoureuse, trompée une seconde fois.

Non pourtant que cette dernière soit sans méfiance, lorsque Alidor la rejoint dans son cabinet pour la séduire derechef : « Tu te mets à genoux », s'indigne-t-elle, « et tu veux, misérable, / Que ton feint repentir m'en donne un véritable ? » (v. 785-6). Assurément, voilà une bonne analyse de la situation. Angélique ne la maintient pas cependant, et se laisse gagner presque tout de suite aux larmes et soupirs d'Alidor. De même Pridamant, dans *L'illusion comique*, sera-t-il crédule aux « fantômes vains » (v. 218) prodigués par la magie d'Alcandre. Mais tandis que les intentions d'Alcandre sont édifiantes (il s'agit de prouver à un bourgeois prévenu la dignité du métier de comédien¹¹), la cruauté d'Alidor n'est aucunement défendable : il exerce en traître ses talents d'illusionniste, les met au service de fins purement égoïstes et abuse de surcroît une victime que son innocence et sa sincérité recommandent à la sympathie du spectateur.

Alidor est un Alcandre sans vertu : il est aussi un Alcidon pire. Le traître de *La Veuve*, tombé sur une victime rouée, se ridiculisait à son contact ; Alidor à l'inverse, en bernant la naïve Angélique avec un total succès, illustre et prouve sa vilénie. Le contraste, à la fin de la scène de reconquête, entre le désarroi d'Angélique (« Que promets-tu, pauvre aveuglée ? » — v. 893) et la fraudeur d'Alidor (« qu'est-ce que je ne puis ? » — v. 908) renforce la lecture morale qui convient à l'ensemble de la péripétie : sa cécité grandit pathétiquement Angélique et aggrave d'autant le cas d'Alidor.

N'empêche : le discrédit moral où est tombé Alidor (tandis que l'imminence de l'enlèvement concentre toute la pitié du spectateur sur Angélique) s'accompagne d'une valorisation fonctionnelle tout aussi indéniable. Alidor est un « bon » traître : quoique viles, ses feintes réussissent ; elles attestent un savoir-faire « théâtral » dont Alcidon était privé et placent la comédie du repentir jouée par Alidor dans le voisinage des efficaces machines du magicien Alcandre. D'ailleurs, la grande scène centrale de *La Place Royale* anticipe le dédoublement de l'espace théâtral effectué par *L'illusion comique* : elle se voit attribuer un lieu propre — le cabinet d'Angélique — qu'Alidor investit en comédien s'appêtant à jouer son rôle, puis abandonne en comédien enorgueilli de l'avoir bien joué. Faut-il dès lors lire *La Place Royale* comme *L'illusion comique*, et considérer que l'éloge du théâtre s'y incarne, avec Alidor, en une première figuration ? Au-delà du jugement éthique, qui le condamne, Alidor constituerait ainsi un emblème de l'art du comédien, « saisi dans son principe (la feinte), dans ses manifestations (le jeu et la parole) et dans sa fin (l'émotion d'autrui et la persuasion) »¹².

Un élément toutefois invite à nuancer (ou à compliquer) cette lecture réflexive. Alidor en effet, en déployant magistralement une rhétorique captieuse, n'est pas moins sincère pour autant ; ne lui a-t-il pas fallu « reprendre de l'amour afin d'en donner mieux » (v. 760) ? L'amour qu'il feint, simultanément, il l'éprouve : tel est, nous l'avons noté plus haut, le paradoxe qui singularise Alidor. Rien de moins ludique donc que ce retour, pour la scène de reconquête, dans la « chaîne » dont il est « déjà presque échappé » (v. 758) : « Que pour ton amitié, je vais souffrir de peine ! » (v. 757) fait-il observer à Cléandre. A l'inverse du comédien Genest¹³ — si totalement identifié au martyr dont il joue le rôle qu'il finira martyr à son tour — Alidor, en devenant le propre comédien de lui-même, revit le martyre amoureux dont sa volonté l'avait dégagé. Ainsi, les pouvoirs de « l'artifice, et le fard du langage » (v. 906), tels que cette scène les magnifie, valent aussi comme une *catharsis* à usage domestique : éprouvant sa passion en la mettant en scène, Alidor s'en libère.

En représentant sur la scène du cabinet d'Angélique les divers moments de son aliénation amoureuse, Alidor use d'un moyen que sa cruauté dégrade. Nonobstant, le sentiment esthétique trouve ici son compte : le spectacle de la trahison d'Alidor ne fait-il pas la preuve, impeccablement, du pouvoir des fables ? Mais aussi, cette illustration d'une esthétique constitue le truchement par lequel un projet éthique se réalise : sous les apparences tout à la fois viles et jubilatoires d'une reconquête d'Angélique, il s'agit en fait, pour Alidor, d'une reconquête de soi.

Harpagon aura, en maître Jacques, un cocher et un cuisinier à loisir : avec Alidor, Corneille s'est donné d'analogie façon le héros et le traître de sa pièce. Cette « avarice » structurale laisse voir maintenant ses effets : si elle procure le plaisir d'une intrigue mouvementée, en revanche, elle met la faculté de juger à rude épreuve : deux critères (moral et esthétique) se font ainsi concurrence, et engagent des évaluations inconciliables. Pire : un même critère, selon la perspective adoptée (celle de la victime ou celle du héros), autorise des conclusions antagonistes. Pour l'exégète en route vers quelques certitudes, voilà un ennuyeux carrefour. Mais comme la marche (qui se prouve en marchant), le théâtre ne rejoint son propre que dans le dynamisme d'une action. Au fil régulier de l'intrigue, à la faveur brusque d'un coup de théâtre, tout peut changer en effet : des situations bloquées, une fois rendues à leur mouvement dramatique, vont ainsi se simplifier d'elles-mêmes. Pour déblayer les apories inhérentes à la structure actantielle de *La Place Royale*, il faut donc quitter la perspective statique adoptée jusqu'ici, et rejoindre la pièce dans son progrès.

L'humour de Corneille

Kierkegaard¹⁴ conte l'apologue suivant.

Une foule saisie de panique et courant en tous sens pour échapper à

un incendie n'a rien, en soi, de risible. Mais la même situation devient très humoristique, si le bâtiment dont la foule cherche à s'échapper est un paquebot sinistré en pleine mer. Un événement pathétique pour les acteurs qu'il implique — puis un spectateur, qui rétablit l'événement dans ses circonstances et mesure l'aveuglement des acteurs : l'humour naît d'un décalage perspectif, établit des constats d'impertinence.

Corneille, de même, après avoir montré Alidor « plein d'éclat et de gloire »¹⁵, prend du champ soudain, ... mais néglige d'en avertir son héros, qui juge et raisonne comme devant, agit sur sa lancée sans se douter qu'autour de lui, les choses ont pris une nouvelle tournure. Depuis la grande scène de reconquête, un entracte a permis à la nuit de tomber. Au début de l'acte IV, un bal réunit tous les jeunes gens de la pièce : ce va-et-vient mondain, l'obscurité propice, voilà autant de facteurs qui devraient faciliter l'enlèvement d'Angélique. Pourtant, il suffit d'un peu de confusion, le moment venu, de quelques contretemps, et rien ne se passe comme prévu : à minuit, une silhouette se dessine sur le seuil de la maison en fête, — Angélique, assurément. Cléandre lui met la main sur la bouche, pour l'empêcher de crier, et l'entraîne : c'est pour s'apercevoir qu'il vient d'enlever une autre jeune fille, Phylis. Aussi Alidor (qui assiste, caché, à toute la scène), n'est-il pas peu surpris lorsque quelques instants plus tard, Angélique en personne l'aborde et le prie de bien vouloir promptement l'enlever ! Une manière de « force des choses » anonyme et malicieuse agit ici, qui impose son empire aux personnages et les dépossède de leur maîtrise. Cléandre et Phylis s'y soumettent de bonne grâce. L'enlèvement les a réunis par hasard : faisant de nécessité vertu, et contre mauvaise fortune bon cœur, ils profitent de ce concours de circonstances pour s'éprendre l'un de l'autre. Corneille, au cinquième acte, les mariera, récompensant ainsi la bonne volonté manifeste avec laquelle ils ont collaboré à ses coups de théâtre.

Ces excellentes dispositions manquent à Alidor : il ne conçoit pas, dirait-on, que Corneille, après lui avoir délégué la mise en scène de *La Place Royale* un acte durant, puisse vouloir rentrer en possession de ses droits de dramaturge, et se passer de son aide pour mener la pièce au dénouement. Tel est le cas pourtant : aux deux derniers actes de la pièce, le théâtre de Corneille supplante celui d'Alidor, et impose sa propre esthétique. Quatre longs monologues scandent le progrès de la déchéance, au cours desquels Alidor fait à chaque fois le point de son dilemme. Or, ses délibérations solitaires ne sont pas seulement redondantes, mais encore intempestives : tandis qu'Alidor range sa souffrance dans de précises machines argumentatives, le temps passe, et modifie subrepticement les termes du débat. Aussi Alidor se retrouve-t-il consolé à chaque fois d'une souffrance qui n'avait pas lieu d'être ! Comme la foule sur le navire de Kierkegaard, il s'essouffle en vain...

Les monologues d'Alidor rétablissent une logique dans la profusion de l'événement. Tel est pourtant l'humour de Corneille, qu'il déréalise cette maîtrise *rhétorique* des accidents en la soumettant à la maîtrise

dramaturgique de l'action, qui est un art concret et organique du temps¹⁶. N'empêche : Corneille ridiculise ici un héros digne d'être admiré (et non, comme dans *La Veuve*, un fantoche outreucidant). Sur le chemin qui conduit au dénouement de *La Place Royale*, il y a ainsi un « stade d'Alidor », qui mérite, je crois, la halte un peu prolongée que nous allons y faire.

L'humour d'Alidor

Voici un condamné à mort (l'exemple est de Freud) : on comprendrait qu'il soit effrayé, ou au désespoir. Or celui-ci, plutôt que de se lamenter sur son sort, en plaisante, au moment suprême. Assurément, conclut Freud, je viens là de tomber sur un humoriste¹⁷.

A l'inverse du spectateur apitoyé de Kierkegaard, l'humoriste freudien est impliqué directement dans la catastrophe : acteur de son propre naufrage, il n'en reste pas moins serein. C'est que pour Freud, l'humour se fonde sur le maintien de l'affirmation narcissique d'invulnérabilité, dans une situation où ce maintien paraît hautement improbable. Aussi l'humour freudien n'est-il pas aimable ; il se reconnaît au contraire à quelque chose d'austère et d'arrogant qui nous met sur la piste de son explication. Face à la souffrance, note Freud, l'humoriste ressemble un peu à l'adulte qui console un enfant de maux imaginaires. L'humoriste, en d'autres termes, s'identifie au Père et disqualifie l'enfant, en lui, qui souffre, en mesurant cette souffrance à l'aune de l'autorité paternelle que lui représente son Sur-moi.

Une victoire narcissique emportée sur la souffrance, la répudiation du sentiment par une loi inexorable, une certaine âpreté de ton, enfin : voilà autant de traits de l'humoriste freudien qui se retrouvent tels quels dans les monologues d'Alidor. Ces correspondances exactes et nombreuses (outre qu'elles confirment la généalogie *littéraire* du freudisme) suggèrent que Corneille, avant de discréditer Alidor, a tenu à lui conférer une positivité typique et complexe.

Un monologue, ici, se désigne particulièrement à l'attention : c'est celui, exactement contemporain de l'enlèvement, qui occupe la scène 5 de l'acte IV¹⁸. Tandis que les scènes précédentes soulignaient pragmatiquement le savoir-faire d'Alidor (on l'y voit diriger, avec brio, les ultimes préparatifs de l'enlèvement), celle-ci expose la confusion de ses sentiments au moment où l'action, devenue irréversible, lui échappe ; mais aussi, le monologue permet à Alidor de construire ses émotions en raison, et de conquérir ainsi une identité sur le désarroi.

Les premiers vers, pour nommer l'enlèvement, recourent à des termes (perfidie, trahison, crime) qui en sont autant de condamnations morales. C'est que le cœur a ses raisons (« Il tient pour Angélique, [...] le rebelle »), qui intimident l'esprit et font apparaître ses desseins sous un jour monstrueux :

Hélas ! qui me prescrit cette brutale loi
De payer tant d'amour avec si peu de foi ?

Mais l'ample déploiement des arguments du cœur (il occupe près de la moitié du monologue) ne peut rien contre la légalité impérieuse qui prescrit comme un devoir les crimes contre l'amour. Cette « brutale loi » qui requiert Alidor, après avoir été dénoncée pour son inhumanité, finit par imposer son propre cadre axiologique et par se retourner sur ce qui la condamnait :

En vain un peu d'amour me déguise en forfait
Du bien que je me veux le généreux effet.

Au moment de conclure, la légalité amoureuse est ainsi tout à la fois rappelée et répudiée : la morale de la *générosité*, qui l'évince, démasque une imposture dans la morale de l'amour et affiche l'origine résolument individuelle de sa propre légitimité¹⁹.

Ces retrouvailles glorieuses d'Alidor avec lui-même terminent une aventure où notre héros a failli plusieurs fois s'égarer, trompé par les fausses évidences du sentiment ou par les leurres surgis de son imagination. En particulier, s'il se retrouve ancré solidement dans la première personne du verbe²⁰, à la fin du monologue, ce n'est pas faute d'avoir fait, au long de celui-ci, l'expérience aliénante de toutes les autres, où il s'est perdu tour à tour.

Au moment où l'action théâtrale effective s'éloigne d'Alidor, une « autre scène » s'ouvre en effet dans le for intérieur de celui-ci, et y installe ses héros sans façon. Deux personnages allégoriques — le Cœur, le Crime — s'y affrontent en une psychomachie animée, le premier courant sur les traces du second pour lui reprendre un bien (Angélique) dont il s'est indûment emparé²¹. Cette autonomisation théâtrale des facultés de l'âme se confirme (et s'aggrave) lorsque le Cœur, vaincu par le Crime, se fait plaideur et porte le conflit devant un tribunal, qu'Alidor est invité à présider :

Juge, juge, Alidor, en quelle extrémité
Ne la [Angélique] va point jeter ton infidélité,
Ecoute ses soupirs, considère ses larmes.

Le Cœur, après l'action (qui ne lui a pas réussi), cherche à l'emporter en recourant aux moyens indirects de la rhétorique : il donne forme à son malheur en figurant, devant un juge, ses propres soupirs et larmes par la peinture adéquatément émouvante des pleurs d'Angélique. Il doute si peu de l'effet de cette esquisse d'hypotypose qu'il imagine déjà son juge, ému et séduit, courant à son tour après Angélique.

Après l'aliénation *dramaturgique*, où Alidor, exorbité de lui-même et déproprié par le vif mouvement de ses sentiments, reste littéralement sans nom, voilà donc la tentation *rhétorique*, qui rend à Alidor une identité (« juge, Alidor ») — mais fallacieuse, puisque c'est la voix du cœur qui, en l'interpellant, la lui propose. Possédé tout à l'heure par le senti-

ment, qui s'était installé en envahisseur dans son intimité, Alidor risque d'être dupé maintenant par le pouvoir captieux des images : la réduction *rationnelle* des figures à leur propre, qui est l'apanage des facultés nobles de l'âme (intelligence et volonté), l'en gardera pourtant :

Mais mon esprit s'égare, et quoi qu'il se figure
Faut-il que je me rende à des pleurs en peinture,
Et qu'Alidor de nuit plus foible que le jour
Redonne à la pitié ce qu'il ôte à l'amour ?

Situé au centre géométrique du monologue, ce quatrain en constitue aussi la charnière argumentative : la raison, s'arrachant aux égarements du cœur et de l'esprit, regagne ici son efficacité ; en *nommant* les moyens de la rhétorique — figures et peintures — elle les désenchante ; de même, en distinguant la pitié de l'amour, la raison *analyse* leur confusion, sur quoi tablait le pathos, et rend celui-ci inopérant. Cette prise de distance intellectuelle s'accompagne d'une progressive intégration subjective : à mesure en effet que les emportements de la passion se figent dans l'énoncé de leur règle, Alidor se réapproprie son nom. Mais l'intimité du *je* avec son nom, que ces vers établissent (en substituant au pronom de la première personne — « Faut-il que *je* me rende » — son équivalent objectif — « Et qu'*Alidor* ») suppose une ascèse radicale. « Et souverain sur moi rien que moi n'en dispose » : pour mériter son nom et se reposer dans le miroitement narcissique glorieux que ce vers conclusif met en structure, il faut que le *moi* se soit dépouillé au préalable de toutes les *personnes* qui le colonisaient (troisièmes personnes anonymes du sentiment, deuxième personne captatrice de l'émotion) et se soit identifié sans reste à la loi inhumaine qui lui prescrit « De payer tant d'amour avec si peu de foi ». Alidor, c'est le nom qui convient proprement au Sur-moi d'Alidor.

Assumé désormais tout entier par une loi impérieuse et abstraite, Alidor peut considérer de haut et mépriser, comme infantile, la dramaturgie sensible dont son *moi* fut le théâtre douloureux et impuissant :

Vaine compassion des douleurs d'Angélique,
[...]
Téméraire avorton d'un impuissant remords,
[...]
Pour un méchant soupir que tu m'as dérobé
Ne me présume pas encore succombé.

L'humour d'Alidor s'affiche ici comme une victoire sur le théâtre : il simplifie le concert de voix et d'images antagonistes qui définissent l'être sensible, et, à cette polyphonie, il substitue la monodie de l'être moral, tel qu'il se conclut à partir d'une loi abstraite.

Grâce au surplomb qu'il ménage ainsi sur le théâtre des sentiments, le « stade d'Alidor » possède de précieuses vertus heuristiques : ce théâtre, si touchant toujours, l'humour alidorien permet d'en mesurer la fondamentale *sauvagerie* et de comprendre en particulier pourquoi Angélique, toute victime et toute innocente qu'elle est, est traitée avec

si peu de ménagement tout au long de *La Place Royale* et enfermée au couvent par Corneille, à la fin de la pièce. Si Angélique est ainsi « punie », c'est assurément pour vouloir occuper la place que l'humour d'Alidor nous apprend à désigner comme celle des enfants. N'est-elle pas *infans* en effet, cette héroïne qui pense que parler ne veut rien dire, et que l'on peut s'en passer aisément ? « Vois-tu », répond-elle ainsi à Phylis, désireuse de causer un peu des choses de l'amour, « j'aime Alidor, et cela c'est tout dire » (v. 34).

Angélique se réclame d'une unique certitude : l'évidence du sentiment, telle qu'elle s'éprouve indiciblement dans « l'union de deux âmes » (v. 90) aimantes. Ce minimalisme linguistique, qu'un idéal spartiate de la franchise anime, ne va pas sans « mille rudesses » (v. 109), comme le remarque Phylis. Il a pour corollaire un réalisme sémiotique intégral : pour Angélique, les signes ont le poids même de la référence. C'est dire que vivant dans un monde dominé par le change, la feinte et le mensonge, elle est agressée et abusée sans cesse. Voici par exemple une « lettre supposée » d'Alidor, où sa beauté est décriée : incapable d'imaginer quelque distance entre les signes et ce qu'ils disent, et encore moins de soupçonner une tactique d'Alidor dans ces propos calomnieux, « Angélique déchire la Lettre et en jette les morceaux » (p. 486), comme si la destruction matérielle du signifiant allait magiquement annihiler l'injure signifiée. « Vous traitez du papier avec trop de rigueur » (v. 387), ironise Alidor, qui ne confond pas, lui, le signe avec la chose. Mais voilà un *distinguo* saussurien dont Angélique n'a cure. « Je voudrais en pouvoir faire autant de ton cœur » (v. 388), lui répond-elle : n'est-ce pas qu'elle vit dans la nostalgie d'un monde animiste où les actes symboliques auraient une efficacité réelle ? Et lorsque Alidor pour la convaincre de sa disgrâce, « lui présente aux yeux un miroir qu'elle porte pendu à sa ceinture » (p. 487), elle y découvre effectivement des « défauts » (v. 368 et 395) dont le texte de *La Place Royale*, en insistant par ailleurs sur la beauté et la perfection d'Angélique, prouve assez qu'ils sont totalement imaginaires. Mais la complaisance cratylienne à identifier signe et référent est si puissante chez Angélique, qu'elle invalide même le plus éloquent témoignage de ses sens ! Ainsi Angélique reste-t-elle prisonnière, pour ne pas savoir la reconnaître, de la captation rhétorique dont Alidor, grâce à son humour, a réussi à se libérer.

Un humanisme baroque

Parce que la croyance en la sincérité d'autrui n'est jamais assurée, le désir de franchise conduit à l'aveuglement ; il voue qui s'y abandonne au destin de victime. Et c'est fort bien fait : son ignorance de la nature médiatrice des signes fait d'Angélique une *rustre* en effet, avant d'en faire une dupe. Le théâtre cornélien, où il s'agit de « discourir en honnêtes gens »²², ne lui convient pas, mais bien le cloître, qui permettra enfin à cette jeune fille sans conversation de s'« exempter », selon ses propres termes, d'un « honteux commerce / Où la déloyauté si pleine-

ment s'exerce. » (v. 1554-5). Mais sur ce théâtre, le personnage monologique d'Alidor n'est pas moins isolé que la figure, idéalement muette, d'Angélique. Sans doute, Corneille lui laisse-t-il le dernier mot, puisque la pièce se prolonge, après le dénouement, par des « Stances en forme d'épilogue » que récite Alidor. Ce mode conclusif extrêmement rare²³ avait été inauguré dans *La Suivante*, où le monologue final était réservé à la victime et signifiait sa position d'exclue. La reprise du procédé, dans *La Place Royale*, vise au même effet. Alidor, sur la scène désertée par tous les autres protagonistes, est même doublement exilé : loin des autres, et loin de leur langage, puisque les stances sanctionnent son retrait dans un usage résolument *lyrique* du discours. Lyrique, c'est-à-dire tout à la fois replié sur celui qui parle et soucieux de ses propres beautés — solipsiste et autotélique. Aussi la confirmation narcissique opérée par les monologues alidoriens trouve-t-elle son fondement essentiel dans la confiance faite aux vertus poétiques du langage. Mais il faut préciser. Les beautés baroques sont toutes d'ostentation ; les stances valent et plaisent par l'ingéniosité des chutes qui les font tomber²⁴. L'humour d'Alidor rencontre ainsi dans le *conchetto*, dans la « pointe », un allié esthétique substantiel : la pointe, en ramassant un dilemme dans un paradoxe, nie toute tempor(al)isation²⁵, en effet ; elle « oublie » les conflits dans l'euphorie de la réussite formulaire, se flatte de résorber, par un tour de pur langage, une contradiction de la réalité dans l'espace ingénieux d'une figure de style.

Or, cette confiance dans les pouvoirs démiurgiques du langage est condamnée, au dénouement, tout autant que la défiance systématique professée par Angélique. Corneille, à la fin de la pièce, met Angélique au couvent ; symétriquement, il enferme Alidor dans la récitation de ses stances, comme si, entre cette pratique poétique solitaire et l'extravagance confirmée, aux deux derniers actes, du personnage, Corneille voulait inciter le lecteur (ou le spectateur) à établir un lien significatif : à reconnaître l'incongruité, d'un point de vue dramaturgique, des poèmes alidoriens. Car le théâtre fait sa substance première de tout ce qu'Alidor s'ingénie à chasser : le mouvement, le hasard, la diversité. Le dialogue (qui fait évoluer les interlocuteurs), l'action (qui modifie sans cesse les places des personnages) organisent le retour systématique du *refoulé monologique*, — de toute cette théâtralité de l'émoi qu'Alidor avait réduite à un commerce quintessencié de son être moral avec lui-même. L'humour d'Alidor est freudien nous l'avons vu : il soumet le sensible à l'intelligible. A l'inverse, l'humour à l'œuvre dans la dramaturgie cornélienne est, pourrait-on dire, romantique : il accable le concept sous le détail de ses déterminations sensibles²⁶.

Au théâtre, la détermination sensible va trouver son truchement

esthétique essentiel sous la forme d'un art du temps. Ce que comprend admirablement Phylis : si, au dénouement de *La Place Royale*, l'aimable jeune fille est récompensée par un mariage, c'est assurément pour avoir poussé cette condition première du discours dramatique jusqu'à ses conséquences les plus radicales. Il est trivial d'observer qu'une pièce de théâtre est faite de mots échangés, mais on s'avise moins, je crois, de ce trait tout aussi fondamental : parler prend du temps. Sans doute est-ce parce que cette dernière réalité générique est rarement exploitée pour elle-même. Or, voici précisément ce que fait Phylis (acte II, sc. 7) : elle « amuse » Cléandre (l'ami d'Alidor), parle pour ne rien dire, et lui fait perdre un temps précieux — celui-là même qui est nécessaire, en coulisse, pour faire échouer le troc matrimonial ourdi par Alidor en sa faveur²⁷. Cléandre essaie bien de s'échapper, mais en est empêché par les conventions de la politesse mondaine où l'enferme Phylis : il lui faut d'abord obtenir un « Adieu » qui le « délivre » (v. 605) des griffes de la coquette. Phylis en appelle à la contractualité galante qui doit régler la conversation des « honnêtes gens » pour contraindre Cléandre à rester en sa compagnie. Mais tandis que les élégances stéréotypées du discours précieux sont ainsi mises en spectacle et occupent le devant de la scène, l'essentiel (c'est-à-dire la réalité de l'action) a lieu ailleurs.

C'est que le langage (contrairement à ce que pensait Angélique) n'a pas de lieu propre dans la réalité, pas plus — voici pour Alidor — qu'il n'a puissance à légiférer à son propos. Le langage est ainsi une *utopie* : étranger à la réalité, il nous en console pourtant. En proposant à foison l'illusion aimable et rassurante d'une légalité fictive, celle des signes, le langage nous aide à supporter le chaos du monde. Voire même à l'aimer. Cette sagesse désabusée, on pourrait convenir de la nommer : un humanisme baroque.

Jean KAEMPFER.

NOTES

- (1) Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Corti, 1954, p. 209.
- (2) *Ibid.*, p. 207.
- (3) Je cite *La Place Royale* d'après l'édition de Georges Couton : Corneille, *Oeuvres complètes*, tome 1, Gallimard, Pléiade, 1980.
- (4) C'est le sous-titre de la pièce.
- (5) MAIRET, *La Silvanire, ou la morte vive*, tragi-comédie pastorale, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, tome I, Gallimard, la Pléiade, 1975.
- (6) On trouvera le texte de cette comédie dans *Théâtre du XVII^e siècle*, tome 2, Gallimard, Pléiade, 1986.
- (7) Voir sur ce point Peter BÜRGER, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630*, Athenäum, Francfort, 1971, particulièrement les pages 112 et suivantes.
- (8) C'est le sous-titre de la pièce.
- (9) Voir Octave Nadal, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, 1948, p. 105-106.

- (10) Bien mis en évidence par Luzius KELLER. Voir « La rhétorique du mensonge dans *La Place Royale* », CAIEF, n° 37, 1985, p. 117-126.
- (11) Voir la démonstration prodiguée par Marc FUMAROLI : « Rhétorique et dramaturgie dans *L'illusion comique* de Corneille », *XVII^e Siècle*, n° 80-81, 1968, p. 107-132.
- (12) KELLER, art. cit., p. 125.
- (13) ROTROU, *Le véritable saint Genest, Théâtre du XVII^e siècle*, tome I.
- (14) *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, Gallimard, 1949, p. 375.
- (15) *L'illusion comique*, v. 202.
- (16) Marc FUMAROLI (art. cit.) montre que la dramaturgie constitue la *tentation* essentielle de la rhétorique, et comme son prolongement naturel. Je me propose ici de varier cette thèse féconde : la dramaturgie de *La Place Royale* me paraît être une radicalisation de la rhétorique, car elle dénude et effectue tout ce que la rhétorique veut refouler.
- (17) S. FREUD, *Der Humor* (1928), *Gesammelte Werke*, Imago Publishing, Londres, 1948, p. 381-389.
- (18) Vers 1.051 à 1.089. Tous les vers cités *infra* et non référés expressément proviennent de ce monologue.
- (19) S. DOUBROVSKY (*Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, 1963) voit ainsi chez Alidor l'affirmation d'un « Cogito aristocratique » (p. 68), mais égaré, pour son malheur, en contexte bourgeois.
- (20) « La victoire du moi s'affirme en un vers emblématique : « Je sais trop maintenir ce que je me propose », où la forme pronomiale pose la personne réunifiée et la fin de l'irrésolution, ce que le vers suivant violemment scande, avec un redoublement résolu du mot *moi* : « Et souverain sur moi, rien que moi n'en dispose. » ». Pierre-Alain Cahné, « *La Place Royale* ou la véritable indifférence », dans *Pierre Corneille, Actes du colloque de Rouen*, PUF, 1985, p. 319. P.-A. Cahné observe de même le jeu des personnes grammaticales qui entraîne Alidor loin de son identité volontaire. Je souligne pour ma part la théâtralisation dont cette errance pronomiale est l'occasion.
- (21) Le souvenir de Ronsard est certainement actif, ici. Le thème pétrarquiste du cœur prisonnier ou celui (imité de Marulle) du cœur volé est exploité à quelques reprises dans *les Amours*. Voir ainsi le sonnet 190 de « Cassandre » et les chansons 3 et 37 de la *Nouvelle Continuation* (Ronsard, *Les Amours*, éd. Weber, Garnier, 1963, p. 120, 219 et 248).
- (22) Avis « Au Lecteur » de *La Veuve*, p. 202.
- (23) J. SCHÉRER (*La dramaturgie classique en France*, Nizet, s.d., p. 253) n'en relève que quatre occurrences. Trois sont chez Corneille (et consécutives) : *La Suivante*, *La Place Royale*, *Médée*. Quant à la quatrième (*Bajazet*), elle est impure, puisque le monologue d'Atalide a lieu en présence de son esclave Zaïre.
- (24) Les stances d'Alidor ne font pas exception. Sur les dix quatrains de l'« épilogue », plusieurs concluent par des jeux verbaux (str. 3 : désabusée, abusais ; str. 4 : espérance, désespoir ; str. 8 : les murs du cloître servant de remparts à la liberté d'Alidor ; str. 10 : je la donnais sans regret, sans regret... elle se donne). Sur les formes et les usages de la stance au XVII^e siècle, voir Schérer, p. 285-297.
- (25) C'est en substance la thèse défendue par J.-L. Backès. Voir « La raison de la déraison. Essai sur la logique de la pointe », dans *Littérature* 48, déc. 1982, p. 106-121.
- (26) Voir par exemple Jean-Paul RICHTER, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p. 110 et suivantes.
- (27) Alice RATHÉ, dans un bref article stimulant (« *La Place Royale* : comédie écrite par deux de ses personnages », *Actes de Fordham, Papers on French Seventeenth Century Literature/Biblio* 17, n° 9, Paris-Seattle-Tuebingen, 1983, p. 41-46), observe de même les rôles de metteur en scène dévolus à Phylis et Alidor, et construit l'opposition selon la « personnalité morale » (p. 43) différente des deux protagonistes. J'explore plutôt, pour ma part, leur *tempérament linguistique*.