

**Corneille,
*La Place Royale***

Sylvie-Ghislaine NOURRY-NAMUR

« La puissance du théâtre est dans sa vanité. »
(François Bonfils)

La Place royale est une pièce paradoxale qui affiche en France, en 1630, le genre « comédie » alors que celle-ci fait, à cette époque-là figure de genre mineur, pauvre, tout juste bon au divertissement du peuple, roturier, grossier, vulgaire, en un mot farcesque. Mais Corneille, en cinq pièces, change cette forme frivole en une forme noble. Pour lui, la « comédie » est portée par deux noms : Térence, dans l'antiquité romaine, qui fait accéder la « comédie » à un genre « moral », Calderón, dans l'Espagne contemporaine qui fait de la *comedia* à nouveau un genre « sérieux », fait pour faire réfléchir alors que la tragédie est censée « émouvoir », comme le dira Horace Walpole : « Le monde est une tragédie pour celui qui sent, une comédie pour celui qui pense. »

Le sujet de *La Place royale* est un sujet mondain : un groupe de jeunes aristocrates dans le quartier neuf de la capitale vivent un chassé-croisé amoureux qu'on peut dans un premier temps juger « vain » et « vaniteux » tant il semble ne devoir concerner d'autres personnes qu'eux-mêmes et tant le dénouement est paradoxal et futile : deux personnages se retrouvent seuls alors qu'ils eussent dû s'aimer, deux autres se retrouvent mariés alors qu'ils étaient secondaires et que cette décision provient d'une volte-face de l'un d'eux, le cinquième disparaît sans qu'on s'interroge sur son sort. Le thème de l'amour peut-il d'ailleurs être autre chose que futile quand il est traité par de jeunes précieux ?

Il est donc temps, alors que des mises en scène récentes redonnent à la pièce une jeunesse intéressante de faire le point. La phrase de François Bonfils nous aidera à envisager cette dialectique étrange de la « puissance » et de la « vanité » en trois temps, psychologique, éthique et esthétique.

Si le mot « vanité » trouve une application rêvée, c'est bien dans cette galerie de portraits de jeunes aristocrates désœuvrés qui hantent le lieu le plus à la mode du Paris de 1630. L'enchaînement des scènes et des actes semble, à première lecture, plus une juxtaposition, une farandole de ballet de cour, propre à l'époque, s'aimer ou ne pas s'aimer relève d'un jeu auquel participe le décor à arcades qui favorise les chassés croisés. Ces mondains semblent avoir le même caractère de « joli[s] bibelot[s] d' inanité sonore » selon la formule mallarméenne que les Mascarille, Madelon, Trissotin et autres Oronte du futur théâtre de Molière.

Pourtant, de ce feu d'artifice de vide, cette vacuité apparente des cœurs et des têtes, Corneille tire une observation de moraliste. Le schéma bien connu nous oblige à considérer que sur scène, certes, on virevolte, mais dans la salle, on frémit. Dans les loges frontales des théâtres rectangulaires propres au début du XVIIe siècle, on rit, peut-être, jaune, sauf ceux qui, à l'instar de Corneille jugent leurs contemporains. Au parterre, le « peuple », c'est-à-dire la bourgeoisie urbaine de commerçants et d'artisans qui n'ont guère le temps de se perdre dans les considérations amoureuses rien franchement de cette « pastorale urbaine ». La pièce pourrait, d'ailleurs, s'appeler « Les Caprices d'Alidor », son sous-titre, en tout cas, renvoie à un caractère tout aussi improbable que l'*Héautontimorouménos* antique. L'« amoureux extravagant » indique ici la comédie de caractère : on va fustiger un défaut : à vouloir trop gagner en amour, Alidor perd tout.

Si l'on peut à la fois voir en nos personnages des marionnettes vaines et des silhouettes incisives c'est que nous n'avons pas assez défini la caractéristique du langage théâtral de Corneille. Le *théatron* est bien le lieu d'où l'on voit, d'où l'on comprend la condition humaine. La fonction

du théâtre est donc de transformer le langage intelligible en signes visibles. Peut-on rendre visible la vanité des êtres ? À l'époque de Corneille l'écriture théâtrale est ouverte sur une gamme assez large de registres : pastorale, farce, comédie sérieuse, tragi-comédie, parodie ; la *vis comica* de Corneille consiste précisément à parodier le registre tragique : alexandrins, monologues, stances, exaltation ; de même l'univers parisien et aristocratique contribue à des décalages raffinés : sommes-nous prêts à nous identifier aux émois des personnages et nous allons vers le pathos ; préférons-nous jouir de la *satura*, du mélange des registres, et nous avons le recul comique. Angélique et Alidor sont toujours sur cette ligne de crête. Comme, plus tard, la vanité de Dom Juan, pourtant criminelle, sera très séductrice, de même la vanité de leur métaphysique amoureuse nous fait délicieusement succomber. Leur discours serait-il double ? Ne serait-il qu'une critique du discours précieux naissant ?

La structure même de la pièce ne manque pas d'intérêt : elle oscille entre structure centrée sur les entraves faites aux amours d'Alidor et d'Angélique et une structure décentrée propre, en principe, à la farce : aux amours des jeunes premiers s'ajoutent l'amitié d'Alidor et de Cléandre, les amours contrariées de Doraste, l'amitié contrariée de Phylis et d'Angélique. C'est ainsi que la comédie semble inopérante et que ses défauts sautent aux yeux, irrégularités, transgressions sensibles. Corneille lui-même ne relira pas sa pièce avec indulgence : l'apparition de la nuit à l'acte IV décale l'unité de temps, l'absence d'ellipse temporelle entre l'acte II et l'acte III matérialisée par la présence sur scène des mêmes personnages et du référent pronominal au portrait peuvent laisser penser que Corneille n'en est qu'à des « gammes » d'écriture théâtrale. À l'instar de l'astrophysique copernicienne et galiléenne qui remet en cause l'héliocentrisme, ce théâtre à plusieurs centres crée une impression presque désagréable d'instabilité inconfortable. Est-ce pour contribuer à la traduction du malaise de cette génération ? Est-ce une force ? est-ce une faiblesse ?

L'action elle-même est très malmenée : vue de l'exposition et du paratexte, la pièce s'annonce comme une « comédie humaine », une « parade de vaniteux ». Phylis expose avec bonheur son tableau de chasse de soupirants, c'est une coquette ; Angélique identifie l'amour à sa propre personnalité : toute crise amoureuse devient l'occasion d'une dégradation de sa propre image à ses propres yeux. C'est ce qui lui est insupportable et c'est pourquoi le choix du couvent est un refuge pour éviter une souffrance narcissique. Alidor, lui, est tellement sûr de ce qu'il veut pour lui qu'il ne se soucie pas de la blessure qu'il fait à autrui, la réification de sa bien-aimée qu'il voit passer de mains en mains le laisse insensible. Sa vanité, c'est sa présomption. C'est au moment de la décision ultime d'Angélique qu'il prend conscience de son existence comme sujet. Cléandre est le champion toutes catégories de l'inconstance, sa vanité tient à l'inconsistance de ses sentiments, enfin Doraste ou Lysis prêts à arborer leur amour comme des conquêtes rendent compte du sens du mot « vanité » équivalent de « fierté possessive ».

Ce qui est plus troublant c'est le choix de jouer une pièce intimiste dans un décor de rue. On y voit, certes, la marque antique : la comédie de carrefour qui souligne les oppositions de « maisons » et de « familles ». On y voit une évolution de la nature même des conflits : la pastorale et le roman conduisent les écrivains à s'interroger non plus sur les conflits entre les personnes mais sur les conflits intérieurs. Corneille est, en ce sens, novateur quand il centre le débat sur la valeur des déclarations amoureuses. Il l'est plus encore en choisissant cette parade de vaniteux pour lesquels l'apparence semble compter plus que l'essence. Dès lors, la rue, et surtout ce lieu urbain, à la mode, « royal », aristocratique et courtois est l'emblème de cette société d'apparence.

Mais à la fin de la pièce, il y a un renversement dialectique de la vanité car c'est la gravité, les Romains diraient « *gravitas* », au sens éthique, stoïcien, spirituel du terme qui l'emporte. La pièce s'achève sur un triple dénouement : un dénouement enlevé, précipité par un *deus ex machina* que constitue le mariage inattendu de Cléandre et de Phylis ; presque deux siècles plus tard, Jane Austen dirait que la raison l'a emporté sur les sentiments. Mais ce dénouement s'est à peine déroulé qu'il

en appelle un autre, la décision pathétique d'Angélique d'entrer au couvent. Les sorties des différents personnages laissent Alidor seul sur le plateau ce qui autorise un nouveau dénouement en forme de réflexion sur la solitude. Or, cette solitude, qui devrait prolonger le registre pathétique rend Alidor « éblouissant », le fait d'accéder au statut de conscience solitaire mais unifiante et, partant, unique est une affirmation de conviction et non de déception qui rapproche Alidor de Polyeucte. Le ressort de la comédie, c'est la mise à distance. Il fonctionne pendant quatre actes et demi car qui voudrait s'identifier à des personnages qui sonnent si creux ? Puis, miracle de Corneille : le personnage le plus haïssable par ses manipulations et sa mauvaise foi devient admirable. C'est lui qui donne aux autres une leçon de vanité. Certes, il n'a pas le charisme du Cid ou de Polyeucte, il n'a pas l'ironie de Pascal pour dénoncer le « divertissement », il n'a pas la verve oratoire de Bossuet pour rappeler la fugacité de nos destins. Mais il n'en est pas moins émouvant parce que nous, lecteurs du XXI^e siècle, il les annonce, qu'il les porte en germe dans sa juvénile affirmation de solitude.

Voilà donc une comédie sérieuse qui offre des « fragments de discours amoureux » mais ces fragments font sens.

On relèvera du côté des femmes, un discours courtois fondé sur la parole donnée et la soumission à la Dame. Il trouve une résonance intéressante dans le discours mondain et précieux dont on se souviendra qu'il n'est vain qu'en apparence. Il autorise en effet le jeu et l'inconstance dès avant le mariage, bien sûr ! — mais en réalité, il libère la femme de sa réclusion traditionnelle et, si Angélique sort difficilement des naïvetés de la jeune ingénue, Phylis fait entendre des propos d'émancipation qu'on retrouvera dans *L'École des femmes*, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, dans *Les Femmes savantes* et dans *Le Misanthrope*. À cette « école des femmes » fait forcément écho une « école des maris » : le discours de Lysis fait écho à la *fin'amor* médiévale, on notera que tenu par un personnage secondaire, le discours tend à s'estomper d'autant plus. L'amour courtois aurait-il subi une érosion plus grande chez les hommes que chez les femmes ? Chez Cléandre, le discours semble plus brouillé parce qu'il mêle le discours amoureux et le discours amical : visiblement la fermeté de la foi jurée est plus forte entre « chevaliers » que celle qui lie une jeune homme à une jeune fille ; l'amitié l'emporte sur l'amour, l'image de la femme s'en trouve davantage réifiée. Réifiée dans le discours médiéval parce qu'elle n'est que l'objet de l'amour et qu'on lui refuse le statut de sujet, elle est autrement réifiée dans le discours de Cléandre où elle devient interchangeable et où sa valeur ne peut égaler celle de l'amitié. Enfin, le discours d'Alidor ne fait pas meilleur sort à la femme. En apparence, elle est munie d'un charme et d'un pouvoir qui tiennent de la magie ; elle fascine, elle ensorcelle. Mais elle n'en a pas, pour autant, davantage d'autonomie. La relation entre l'aimant et l'aimée relève de la dialectique du maître et de l'esclave à tel point que le seul problème de celui qui aime est de sortir de ce champ magnétique qui l'attire malgré lui. Cette atteinte à l'intégrité de sa volonté est insupportable.

Le théâtre a permis la confrontation de ces discours qui provoque par eux-mêmes les complications et les quiproquos du *drama*. L'émergence de discours fragmentaires et inaboutis permet une sorte d'arrêt sur image à une époque donnée. L'effet de confusion n'est pas une erreur mais la volonté de donner à voir une société en modèle réduit dans ses incertitudes. Sa vanité, sa faiblesse, sa fragilité, c'est la femme. Bel objet mais objet. On n'oubliera pas que dans les trois religions du Livre, la femme, c'est Ève, femme fatale qui porte en elle la séduction et la mort.

Ainsi la vanité de l'amour est-elle faite pour révéler l'homme. Doraste et Lysis se révèlent dans la posture de l'amoureux plus que dans celle de soupirants. Aimer, comme porter l'épée, provoquer en duel ou faire des vers, ce sont là autant de prérogatives de mondains. Cléandre, lui, met sa conscience au-dessus du prix de l'amour et de l'amitié. Ainsi l'exposition de la fragilité sur scène a-t-elle permis de poser la question cruciale du moi.

Nous assistons donc à la transformation d'une comédie de mœurs en comédie philosophique.

Comédie de mœurs, *La Place royale* l'est mais elle l'est déjà de façon curieuse : alors que la tragédie est censée se dérouler chez les dieux ou chez les rois et que la comédie est réservée au peuple des villes et la farce au petit peuple, Corneille choisit de faire une « étude de mœurs » de la noblesse. Les attentes de drôleries dues au langage ou au comportement ne viendront pas égayer la salle où à peine une saillie sur les balles de jeu de paume vient-elle changer le registre de cette conversation fort urbaine. Nous voici donc dans une sorte de comédie de la tragédie qui reste comique parce qu'elle choisit les nobles au moment où ils s'interrogent sur eux-mêmes et cessent d'avoir leurs certitudes de chevaliers « sans peur et sans reproche ». À côté de cet effacement progressif de la noblesse, nul ne peut ignorer la montée en puissance de cette bourgeoisie de robe à laquelle appartient Corneille. Cette bourgeoisie qui gagne en réflexion par sa culture et sa formation dans les collèges jésuites, cette bourgeoisie qui, au contact du latin et du droit, rêve d'une république romaine idéalisée par les historiens antiques comme Tite-Live ou les moralistes, comme Plutarque. Elle est d'ailleurs rejointe dans ce rêve par une partie de la noblesse protestante et par une partie de la noblesse catholique, celle qui se révoltera pendant la Fronde. Le débat est donc très vif et l'idée d'un pouvoir des Parlements, pouvoir au moins de contrôle sur les caprices des Princes s'exprime de manière de plus en plus claire. C'est naturellement au détriment d'une certaine noblesse traditionnelle. C'est elle qui est au cœur du dilemme dans notre pièce. Il lui reste cependant un atout non négligeable : l'héritage courtois a rendu les mœurs douces et raffinées, au moins dans le langage. Face à la tradition supposée rustre de la cour du « bon roi Henri », celle de Louis XIII allie élégance et subtilité. Ainsi la noblesse se trouve-t-elle bien à la croisée de plusieurs chemins : face à une tradition de rusticité, elle offre les charmes d'une pensée policée et codée, face à la portée nouvelle et grandissante du savoir et de la méditation, le noble semble une marionnette creuse, tout juste bonne à deviner, selon les principes du Courtisan, les désirs d'un roi ou d'un ministre. Dans *Le Misanthrope*, Molière montrera magistralement la rencontre inopinée de trois personnages dans le salon de Célimène : Alceste, figé dans des principes supposés ceux de la génération précédente, Oronte, caricature du petit marquis précieux et Philinte qui tente l'équilibre entre ces deux excès. Telle est bien la situation, trente ans auparavant, de *La Place royale*. Le décor en arcades, favorise une sorte de fresque du futile, de l'éphémère et du vide ; nuit et jour, on y court, on s'y cache, on s'y trompe, on s'y épie, c'est un véritable ballet d'amour, un « divertissement royal » où musiques, arias et paillettes concourent à la construction de l'éphémère.

Mais c'est oublier le regard et la plume de l'écrivain, de l'observateur, du « moraliste ». Ces êtres sont des fictions ; leur répartition de paroles est voulue par l'auteur : l'aporie de leurs oppositions, la surdité dont ils font preuve les uns par rapport aux autres, l'inaboutissement de propos qu'ils tiennent donnent l'impression de répéter sans y croire, tout cela est voulu par le compositeur de cette symphonie de discours amoureux. Or, justement, aucun de ces discours n'est plausible, aucun n'est démontré, aucun ne persuade. L'idéalisme excessif d'Angélique sonne comme les certitudes de don Quichotte, le pragmatisme joueur de Phylis ne convainc pas. Cléandre, surtout, capable de tirer l'épée quand il est seul, n'a pas le panache du Cyrano réel. Doraste et Lysis font figure de personnages pâles, dont l'utilité se résume vraiment, comme dira Beckett, à « donner la réplique », qu'ils disparaissent dans le décor ! Reste Alidor que le sous-titre a annoncé comme « extravagant » et qui semble bien condamné à errer, « Inutile et incertain » comme dira Pascal de Descartes. Inutiles stratagèmes qui n'aboutissent qu'à sa solitude ; inutiles dilemmes qui aboutissent à l'incertitude, inutile présomption de liberté qui aboutit à une vie sans amour.

Le propre de la comédie est bien de refuser tous les personnages, de les renvoyer dos à dos. Corneille le fait sur le ton badin du jeu mais la comédie porte en elle sa « leçon », sa *sententia*. Cette oisiveté vaniteuse qui vide l'amour de son sens est condamnée par Corneille, bourgeois de province, élevé dans l'admiration des vieux Romains républicains et des stoïciens. Pour qui a lu Sénèque, Marc-Aurèle et Montaigne, pour qui a suivi les questions philosophiques que pose la

substitution de l'héliocentrisme au géocentrisme, pour qui médite avec Saint-Cyran sur le sujet pensant dans la religion ou avec Descartes sur le sujet pensant selon sa propre conscience, il est net que l'issue philosophique est humaine. Alidor est dans l'acte I un amant parmi d'autres, perdu dans les impasses de l'époque, utilisant des stratagèmes médiocres propres au romanesque et à la préciosité, mais il laisse peu à peu tomber sa « carte de Tendre » et il devient sujet, il naît homme dans la dernière scène et, comble du miracle théâtral, c'est sa fragilité qui le fait aimer. On le voit : le mouvement dialectique du théâtre est bien de montrer une chose pour faire entendre son contraire, plus le spectacle des mondains a sonné creux, plus l'idée de la construction du personnage parallèle à la question philosophique du sujet et à la question sociale de l'individu apparaît lumineuse au tomber de rideau.

Cette naissance sur scène du grand problème philosophique de l'époque ne peut qu'être troublante. On comprend donc qu'elle modifie à l'avenir l'écriture même de l'auteur qui passera de la comédie héroïque, propre à *La Place royale* et à *L'Illusion comique*, à la tragédie héroïque, indication générique du Cid puis à la tragédie « pure » avec Polyeucte. Car être homme est, certes, une question que peut aborder une comédie philosophique mais assumer la condition humaine et sa singularité de sujet relève du tragique. Ce n'est pas pour Alidor que le prix de la liberté est la solitude, c'est pour chacun d'entre nous, plus encore dans la génération de 1630-1640 où la question du sujet se pose entre le sujet douloureux de Pascal et le sujet glorieux de Descartes.

On n'est donc pas surpris de voir l'esthétique baroque correspondre parfaitement à cette philosophie de l'incertitude. Il s'agit là justement du dilemme entre baroque de conviction, celui de la contre Réforme et baroque de déception, celui qui conduit Le Caravage, Borromini ou Hamlet vers la mort. C'est précisément la force de Corneille que de saisir des personnages « amoureux » donc jeunes, insoucians et heureux et de leur faire découvrir « le malheur d'aimer ».

L'esthétique baroque, notamment celle des « vanités » consiste à montrer la fragilité et la fugacité du monde temporel pour élever vers la spiritualité. C'est une dimension renforcée par la découverte du texte de L'Ecclésiaste, inséré dans la Bible après Le Livre de Job, sous le titre hébreu de Qohelet. Son exergue latin « *vanitas, vanitas vanitatum* » a donné lieu à une traduction immédiatement orchestrée par les prédicateurs autour de la « vanité » des mondains, mais le mot hébreu veut dire « vapeur » ; il peut dériver vers « esprit » : ainsi, tout serait esprit ; l'enveloppe temporelle serait bien vaine parce que ce qui compterait serait l'esprit des êtres et des choses. Le théâtre est-il apte à traduire le « creux », le « vide », la « vapeur », la « transparence » ? Toute la pièce de Corneille est construite pour devenir un tableau vivant, une « vanité » vivante et animée. Même les objets romanesques, la lettre, le portrait, le miroir sont des motifs de « vanités ». Tout semble éphémère et contestable : la beauté d'Angélique, malgré son nom céleste est-elle unanimement reconnue ou est-elle un leurre comme incite à le croire la scène du miroir, ou est-elle périssable comme le remarque amèrement Alidor ? La pièce entière est un oratorio pour le « *memento mori* » stoïcien. Plus profondément, quelle certitude pouvons-nous accorder aux sentiments amoureux ? plus profondément, enfin, qu'est-ce qu'être homme ? Dans la tradition néoplatonicienne de Dante, l'amour de Béatrice préfigurait et symbolisait la certitude de l'amour de Dieu. Mais pour la génération baroque, être amoureux symbolise les incertitudes de l'être. Telle est l'opposition entre Angélique et Alidor, la raison du refus du monde par la jeune fille et de l'épiphanie au monde du jeune homme. L'épilogue de la pièce n'est ni une maladresse, ni un repentir tardif, il est comme le crâne présent dans les tableaux, comme la signature cachée du peintre, comme les futures stances de Polyeucte déjà tourné vers Dieu mais encore sensible à la beauté de Pauline :

Et, comme elle a l'éclat du verre
Elle en a la fragilité.

Il faut que Pauline soit belle pour que le renoncement de Polyeucte soit grandiose, il faut qu'Angélique soit belle, il faut que l'amour soit séduisant pour que le renoncement d'Alidor soit « héroïque ». En ce sens, Alidor dont le nom claque au vent comme un défi sonore prépare à la fois l'entrée en scène de Polyeucte et celle de ces ballets de cour où excellera le Roi-Soleil. Mais Polyeucte comme Louis le Grand croiront avoir trouvé de bonnes raisons de fixer Dieu ou la mort. Alidor n'a pas besoin de bonnes raisons. Il sait qu'il a perdu et c'est sa force.