

*Une peinture*  
*de la conversation des honnêtes gens :*  
*Corneille et la comédie des mœurs*

William D. Howarth

« A quoi rêvent les jeunes filles ? » se demandera Alfred de Musset; et la réponse à cette question nous est offerte dans une série de comédies-fantaisies des années 1830 dont l'une portera ce titre. Deux cents ans plus tôt, Pierre Corneille s'était demandé : « De quoi parlent les honnêtes gens ? »; et la réponse, on pourrait dire que lui aussi l'a fournie dans cette série de pièces, de *Mélie* à *La Place Royale*, qui définissent et illustrent, pour la première fois en France, la notion d'une comédie littéraire qui prétend représenter la vie de tous les jours. Cette conception de la comédie existait depuis longtemps à l'état théorique. Forts de l'autorité de Cicéron, par exemple, qui avait défini la comédie comme « l'imitation de la vie, le miroir de la coutume, et l'image de la vérité », les théoriciens de la Renaissance envisageaient à leur tour une comédie représentationnelle dont seraient exclues toute caricature, toute extravagance. « Poema dramaticum, negotiosum, exitu lactum, stylo populari », écrira Scaliger, tandis que pour Jacques Grévin « la comédie est le miroir de la vie journalière ». Avant Corneille, cependant, la théorie de la comédie était une chose, la pratique en était bien une autre. Si les théoriciens préconisaient la comédie mimétique (ou *significative*, pour emprunter la terminologie de Baudelaire) dans son état le plus pur, les pièces comiques qu'on offrait aux spectateurs en France, de 1550 à 1630, contenaient en revanche, à côté de celle-ci, cette caricature et cette imagination outrée qui étaient censées être le domaine de ce que Baudelaire appellera le comique « absolu ». Corneille parle lui-même des « personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs » qui peuplaient la comédie de ses devanciers.

Colloque Pierre Corneille

Chez Corneille pour la première fois, ce décalage entre théorie et pratique est réduit au minimum : quand il offrira en 1660 sa célèbre définition : « une peinture de la conversation des honnêtes gens », celle-ci ne fera que confirmer la démonstration qu'il avait donnée, trente années avant, d'une comédie mimétique.

Sans doute la formule « la conversation des honnêtes gens » implique-t-elle davantage que ce que nous appelons la « conversation » ; elle vise plutôt à donner un portrait fidèle du comportement de ces personnes : c'est-à-dire à la peinture des mœurs. Toutefois, puisqu'il s'agit avant tout d'une comédie littéraire, cette peinture des mœurs s'exprimera presque exclusivement par le moyen du dialogue : comme le dira Corneille lui-même, en formulant une règle tirée de son propre théâtre autant que de celui des anciens : « Il ne faut jamais laisser le théâtre sans qu'on y agisse, et on n'y agit qu'en parlant » (*Examen de la Suite du Menteur*). De quoi parlent-ils donc, ces jeunes gens des premières comédies ? Serait-on bien fondé à chercher dans ces pièces une valeur documentaire quelconque ? Jusqu'à tel point une telle valeur documentaire est-elle compatible avec les autres fonctions du dialogue de la comédie, et avec la stylisation de l'alexandrin ?

Il va sans dire que les personnages de Corneille n'ont pas de soucis matériels. Comme les bergers et les bergères de la pastorale, ils semblent jouir d'un loisir infini ; si Dorante de *Menteur* a été étudiant en droit, et si Clindor et les autres jeunes gens de *L'illusion comique* sont obligés de gagner leur vie en devenant acteurs, aucun des héros de la série de comédies qui va de *Mélite* à *La Place Royale* ne semble suivre une profession, ni même occuper une charge à la cour. Le coût de la vie à Paris n'a pas plus d'importance pour eux que la rentabilité de l'élevage des moutons pour les Myrtils et les Amadis de la pastorale. L'auteur allemand d'une étude récemment parue sur l'argent et la société dans le théâtre de l'Ancien Régime trouve peu de choses à dire sur Pierre Corneille, bien qu'il interprète le rôle de l'argent de la façon la plus libre ; et l'auteur de l'étude la mieux connue sur le même sujet, l'Américain Leo Forkey, est de l'avis, lui aussi, que « l'argent n'arrive à jouer un rôle considérable dans la comédie en France que pendant la seconde moitié du siècle ». Même au cours des années cinquante, dit-il, « on s'occupait surtout de la guerre espagnole, et le public s'intéressait davantage à l'héroïsme militaire qu'à de plus prosaïques considérations financières. L'importance donnée à l'argent dans la comédie reflète avec précision l'importance qu'il possède dans la vie sociale de l'époque... ». Dans ces endroits mêmes où les considérations financières entrent en jeu chez Corneille, elles le font d'une manière bien imprécise. A la première scène de

*Mélite*, par exemple, Tircis rapporte à Eraste l'opinion commune qui s'attend à ce que celui-ci fasse un riche mariage :

Tu sçais qu'on te souhaite aux plus riches maisons  
Où de meilleurs partis...

— Trêve de ces raisons,  
Mon amour s'en offense, et tiendrait pour supplice  
D'avoir à prendre advis d'une sale avarice,  
Je ne sçache point d'or capable de mes vœux  
Que celui dont Nature a paré ses (*scil.* de *Mélite*) cheveux.

(v. 51-56)

Dans *La Suivante*, la situation un peu équivoque de celle qui fournit le titre de la pièce — Amarante, qui n'est ni l'amie ni la servante de Daphnis, mais sa « suivante » — s'explique par le partage inégal des biens de la fortune :

Daphnis me le (Florame) ravit, non par son beau visage,  
Non par son bel esprit, ou ses doux entretiens,  
Non que sur moy sa race ait aucun avantage,  
Mais par le seul éclat qui sort d'un peu de biens.  
Filles, que la Nature a si bien partagées,  
Vous devez presumer fort peu de vos attraits,  
Quelques charmants qu'ils soient vous estes negligées,  
Sinon quand la fortune en fait les plus beaux traits.

(v. 1669-1676)

Dans l'un comme dans l'autre cas, la mention de l'argent se fait de la façon la plus discrète. La « sale avarice », l'« or capable de mes vœux », « un peu de biens », « la fortune » : ce vocabulaire nous fait comprendre que les considérations financières ne rentrent dans la conversation de ces honnêtes gens que rehaussées par l'abstraction, la circonlocution ou l'imprécision. Il en est de même de presque toute référence à des facteurs matériels : si les honnêtes gens de Corneille laissent entrevoir dans leur dialogue la vie de tous les jours, il s'agit d'un train de vie dénué, ou peu s'en faut, de toute particularisation. Il y a des allusions, certes, à tel aspect de la vie mondaine : le bal, par exemple — voir le rapport fait par Doris du comportement de l'inconnu masqué, le fantasque Florange (*La Veuve*, I, 3) ; le duel — qui menace de se produire deux ou trois fois à la suite d'une querelle (*La Veuve*, III, 3 ; *La Galerie du Palais*, V, 5) ; la routine sociale :

Autant que mon esprit adore vos merites,  
Autant veux-je mal à vos longues visites.  
— Que vous ont elles fait, pour vous mettre en couroux ?  
— Elles m'ostent le bien de vous trouver chez vous,

J'y fais à tous moments une course inutile,  
 J'apprends cent fois le jour que vous estes en ville,  
 En voicy presque trois que je n'ay peu vous voir  
 Pour rendre à vos beautez mon tres-humble devoir...

(*La Galerie du Palais*, v. 1669-1676)

ou bien les rapports entre maîtres et domestiques :

Les traîtres! trois contr'un! t'attaquer! te surprendre!  
 Quels impudents vers moy s'osent ainsi mesprendre?  
 — Je ne cognois qu'un d'eux, et c'est là le retour  
 De cent coups de baston qu'il receut l'autre jour,  
 Lors que m'ayant tenu quelques propos d'yvrogne  
 Nous eumes prise ensemble à l'Hostel de Bourgogne.  
 — Qu'on le trouve où qu'il soit, qu'une gresle de bois  
 Assemble sur luy seul le chastiment des trois,  
 Et que sous l'estrivièrè il puisse en fin cognoistre  
 Quand on se prend aux miens qu'on s'attaque à leur Maistre.

(*La Galerie du Palais*, v. 245-254)

Mais somme toute, ces allusions restent assez superficielles, et le dialogue de ces premières comédies ne sert guère à créer un cadre authentique et convaincant. En effet, il n'y a que ces scènes épisodiques de *La Galerie du Palais*, où des boutiquiers à la mode discutent avec leurs clients mondains les nouveautés littéraires et vestimentaires, qui réussissent à établir un décor et un contenu propres à un endroit, et à une époque, déterminés :

Ostez moy cét Autheur, son nom seul m'incommode,  
 C'est un impertinent, ou je n'y cognois rien.  
 — Ses œuvres toutefois se vendent assez bien.  
 — Quantité d'ignorants ne songent qu'à la rime.  
 — Monsieur, en voicy deux dont on fait grande estime,  
 Considérez ce trait, on le trouve divin.  
 — Il n'est que mal traduit du Cavalier Marin,  
 Sa veine au demeurant me semble assez hardie.  
 — Ce fut son coup d'essay que ceste Comédie.  
 — Cela n'est pas tant mal pour un commencement...

(v. 94-103)

Pour le reste, le dialogue de ces pièces arrive rarement à nous persuader d'un rapport essentiel entre leur monde fictif et la vie réelle. Il faut avouer que la couleur locale, telle qu'on l'entend ordinairement, en est pratiquement absente, et le train de vie de ces personnages doit plus à l'imitation de modèles littéraires qu'à l'observation de l'actualité vivante.

Sous un rapport seulement, il me semble que ce dialogue possède

une valeur documentaire — mineure, il est vrai, mais qui n'est pas à négliger tout à fait : c'est dans le domaine linguistique. Il s'agit du tutoiement, et du rapport entre l'intimité des relations personnelles et la familiarité du discours. On aura sans doute remarqué que dans *Mélie*, par exemple, le tutoiement se pratique entre Mélie et Tircis — c'est-à-dire entre amoureux dont la passion est réciproque — et entre Philandre et Cloris — c'est-à-dire entre un amant volage et sa maîtresse, résolue à le payer de la même monnaie; tandis qu'Eraste et Mélie, dont l'amour n'a jamais été réciproque, et d'autre part Mélie et Cloris, qui se croient rivales plutôt qu'amies, se disent « vous ». Le dialogue de *La Veuve* apporte d'autres nuances : les amis Philiste et Alcidon se tutoient, bien sûr (quoique leur amitié soit fondée sur la duplicité de celui-ci), comme le font Célian et Philiste. Alcidon et Doris (dont les rapports sont les mêmes que ceux de Philandre et de Cloris dans *Mélie*) de même; mais plus intéressant, peut-être, c'est le fait que la Nourrice de cette pièce dit « tu » en parlant à Alcidon : trait réaliste — ou plutôt souvenir littéraire (puisque Alcidon est le « traître » de la pièce, et que la Nourrice a été subornée par lui) ? Par contre, chez le couple principal de *La Veuve* nous trouvons le premier exemple d'un amant (Philiste) qui dit « vous », tandis que sa maîtresse (Clarice) le tutoie. Le cas du couple Lysandre-Célidée de *La Galerie du Palais* est plus compliqué : dans une scène, par exemple (II, 8), chacun des deux emploie à tour de rôle la forme familière et la forme formelle, selon le progrès de leurs amours; de même dans *La Place Royale* où le tutoiement, ou son opposé, sert d'indice des rapports psychologiques entre Angélique et Alidor. Dans le cas des amants brouillés, cependant, il convient de se mettre en garde contre les influences littéraires : le tutoiement indigné d'Angélique, par exemple, n'est certainement pas étranger aux effets pathétiques recherchés par Corneille aux actes IV et V de *La Place Royale*. Ailleurs, où de telles considérations n'entrent pas en jeu, et où le dialogue ne vise pas à un ton héroïque ou pathétique — dans *La Suivante*, par exemple, où il y a un contraste frappant entre le couple Daphnis-Florame qui se disent « vous », et le couple Amarante-Théante qui se tutoient — on n'aurait peut-être pas tort à reconnaître un miroir des usages mondains de l'époque. Dans la réserve de ces jeunes filles de bonne naissance qui se disent prudemment « vous »; dans l'intimité plus rare de celles qui se tutoient; dans la soumission d'un Philiste qui n'ose pas tutoyer celle qu'il aime, ou dans le tutoiement d'une Doris ou d'une Amarante vis-à-vis d'un galant pour lequel elles n'entendent pas simuler un respect qu'elles n'éprouvent pas : là au moins il est possible de croire que la « conversation des honnetes gens » reproduit quelques nuances du langage poli du monde réel.

Cela nous paraît d'autant plus vraisemblable que le choix, ou le refus, du tutoiement n'est guère sujet aux contraintes de l'alexandrin. Par contre, on ne peut nier le fait que tout dialogue en vers milite d'une façon plus générale contre l'impression d'un réalisme linguistique quelconque. Il ne s'agit là que d'une convention, bien entendu, que lecteurs ou spectateurs du xx<sup>e</sup> siècle n'ont pas plus de peine à accepter que leurs devanciers du xvii<sup>e</sup>; et l'alexandrin de Molière ne nous empêche pas de parler du « réalisme » de telle scène du *Misanthrope* ou des *Femmes savantes*. Il y a cependant certaines particularités du style de Corneille dont Molière, quand il écrit en vers, use avec discrétion, mais dont il faut convenir que Corneille abuse, si on le considère strictement du point de vue de la comédie mimétique : je veux dire la stichomythie, les stances et la sentence. Quant à la stichomythie, l'exemple du troisième acte de *La Suivante*, où toute une scène de 40 vers se compose de répliques d'un seul vers chacune, est sans doute exceptionnel, et Corneille lui-même critiquera cette scène comme une « affectation assez dangereuse », qui « sort tout à fait du vraisemblable ». Mais la stichomythie, même réduite à une échelle plus raisonnable, est toujours une « affectation » qu'il est difficile de concilier avec le langage spontané de tous les jours, et on la rencontre partout dans ces premières comédies; il y en a cinq exemples dans *La Galerie du Palais*, quatre dans *La Suivante*, et cet échantillon, tiré de *Mélite*, servira à démontrer le caractère artificiel d'un tel procédé :

Le bien ne touche point un genereux courage.  
 — Tout le monde l'adore, et tasche d'en jouir.  
 — Il suit un faux esclat qui ne peut m'esbloüir.  
 — Au près de sa splendeur toute autre est trop petite.  
 — Tu le places au rang qui n'est deu qu'au merite.  
 — On a trop de merite estant riche à ce point.  
 — Les biens en donnent-ils à ceux qui n'en ont point ?  
 — Ouy, ce n'est que par là qu'on est considerable.

(v. 1240-1247)

Les monologues sont très nombreux dans toutes ces premières comédies — trop nombreux, pourrait-on croire, pour un genre qui prétend reproduire la « conversation » de tous les jours; et les stances renchérissent sur les autres monologues par cet excès d'affectation que Corneille allait critiquer dans *L'Examen d'Andromède*. S'il ne va pas aussi loin que d'Aubignac dans le sens d'une critique rationaliste, l'auteur du *Cid* n'en appelle pas moins en 1660 les stances de cette pièce « inexcusables »; et même si on persiste à trouver des beautés dans ce genre de monologue lyrique, il faut reconnaître une fois de

plus que les trois séries de stances de *La Suivante*, par exemple, sont incompatibles avec la stricte notion d'une comédie mimétique :

Jamais ne verray-je finie  
 Cette incommode affection  
 Dont l'importune tyrannie  
 Rompt le cours de ma passion ?  
 Je feins et je fais naistre un feu si veritable,  
 Qu'à force d'estre aimé je deviens miserable.  
 Toy qui m'assieges tout le jour,  
 Facheuse cause de ma peine,  
 Amarante de qui l'amour  
 Commence à mériter ma haine,  
 Relasche un peu tes soins puisqu'ils sont superflus,  
 Je te voudray du bien de ne m'en vouloir plus.

(v. 373-384)

Il en est de même des sentences. La sentence est un des moyens les plus insidieux d'imposer au dialogue dramatique une élévation stylistique; car, bien qu'on ne puisse pas soutenir que dans la vie réelle nous ne nous servons pas de ce genre d'aphorisme, il est hors de doute que le contenu sentencieux, allié à la concision formelle, tend à effacer la distinction stylistique entre la comédie et la tragicomédie héroïque. Si certains passages à sentences chez Corneille savent garder un ton familier ou domestique :

L'abondance des biens  
 Pour l'amour conjugal a de puissans liens,  
 La beauté, les attraits, le port, la bonne mine,  
 Eschauffent bien les draps, mais non pas la cuisine,  
 Et l'Hymen qui succede à ces folles amours  
 Pour quelques bonnes nuits, a bien de mauvais jours.

(Mélite, v. 115-120)

il en est d'autres dont le ton abstrait relève sans contestation le niveau du dialogue. Il ne saurait y avoir d'exemple plus probant de cela que cette remarquable tirade sur la nature de l'amour de la part de Lysandre dans *La Galerie du Palais* : une série de propositions sentencieuses qui ne remplit pas moins de 22 vers :

A la premiere veuë un sujet qui nous plaist  
 Ne forme qu'un desir de sçavoir quel il est,  
 Le sçachant on en veut apprendre davantage,  
 Voir si son entretien respond à son visage,  
 S'il est civil ou rude, importun ou charmeur,  
 Esprouver son esprit, cognoistre son humeur :  
 De là cét examen se tourne en complaisance,  
 On cherche si souvent le bien de sa presence

Qu'on en fait habitude, et qu'au point d'en sortir  
 Quelque regret commence à se faire sentir;  
 On revient tout rêveur, et nostre ame blessée,  
 Sans prendre garde à rien, cajole sa pensée,  
 Ayant resvé le jour, la nuit à tous propos  
 On sent je ne sçay quoy qui trouble le repos,  
 On souffre doucement l'illusion des songes,  
 Nostre esprit qui s'en flatte adore leurs mensonges,  
 Sans y trouver encor que des biens imparfaits,  
 Qui le font aspirer aux solides effets :  
 Là consiste à son gré le bon-heur de sa vie,  
 Et le moindre larcin permis à son envie  
 Arreste le larron, et le met dans les fers.

(v. 211-231)

Le dialogue des comédies de Corneille a rarement pour but principal de nous persuader de la « réalité » d'un décor quelconque. Il sert plutôt à construire, et à avancer, l'intrigue — car il ne faut pas l'oublier, cette soi-disant comédie des mœurs, loin de consister en une tranche de vie informelle et spontanée, renferme une action bien organisée, ayant son commencement, son milieu et sa fin bien définis. C'est la nature de cette intrigue qui détermine et gouverne le train de vie des personnages — jamais l'inverse. Non seulement ces jeunes gens passent-ils leur temps à parler d'amour, à discuter la psychologie de l'amour : ils poursuivent tous des intrigues amoureuses dont le modèle est à chercher dans la comédie littéraire des devanciers de Corneille plutôt que dans la vie réelle.

La comédie de Corneille diffère en ceci de celle des anciens (et de celle de Molière), que l'obstacle au bonheur des amoureux ne dérive pas de l'autorité des parents. La formule définie par E. H. F. Greene comme celle de la comédie traditionnelle de Ménandre à Marivaux — « les amours spontanées des jeunes, contrariées par les vieux, sont favorisées par les valets » — se laisse identifier sans aucune difficulté dans *L'Illusion comique* et dans *Le Menteur*; nullement, au contraire, dans ces premières comédies qui vont de *Mélite* à *La Place Royale*. On n'y voit ni ce conflit des générations si essentiel à la comédie de Plaute, et qui fournit à *Tartuffe*, à *L'Avare*, et à bien d'autres pièces de Molière un ingrédient également important; ni ce rôle complémentaire du valet rusé qui aide son maître, chez Molière comme chez Plaute, à déjouer les plans d'un père tyrannique. Les parents ne sont pas totalement absents, il est vrai, des premières comédies de Corneille. La mère de *Mélite* ne paraît pas, mais nous apprenons qu'elle regarde d'un œil indulgent le penchant de sa fille : les choses auraient pu prendre une tournure moins favorable aux espoirs de la

jeune fille, nous dit-on, « Si sa mère estoit femme à la violenter » (598). Dans *La Veuve*, l'attitude éclairée de la mère de Doris (« Ne crain pas que je veuille user de ma puissance », 174) fait un contraste sensible avec l'entêtement du frère de celle-ci, qui s'obstine à vouloir tenir sa parole en accordant sa sœur à son meilleur ami. *La Galerie du Palais* nous montre Pleirante, père de Célidée, en même temps que Chrysante, mère d'Hippolyte, sans que ni l'un ni l'autre ne cherche à contraindre sa fille en ce qui concerne le mariage; et il n'y a que le seul Gérate de *La Suivante* qui parle en père de comédie :

Et moy je ne sçauois souffrir de resistance :  
 Si ce gage est donné par mon consentement,  
 Il le faut retirer par mon commandement,  
 Vous soupirez en vain, vos soupirs et vos larmes  
 Contre ma volonté sont d'impuissantes armes.

(v. 1054-1058)

Cependant, c'est un rôle qu'il joue à contrecœur : il ne veut pas vraiment contraindre sa fille, et il est le premier à se réjouir de la péripétie qui termine la pièce, en révélant que l'amant qu'il favorise est le même que celui que sa fille veut épouser. On a peine à croire que ces sentiments libéraux de la part des parents cornéliens reflètent en quelque sorte les mœurs de l'époque : il est évident que le dramaturge répond en cela à des besoins littéraires plutôt qu'à un souci de réalisme psychologique. En se dégageant des conventions de la comédie traditionnelle qui mettaient aux prises les parents avec leurs enfants (et qui étaient partant plus proches, sans aucun doute, des réalités de la vie contemporaine), Corneille se laissait libre de développer un genre d'intrigue qui dépendrait d'un obstacle bien différent : la jalousie, et les « fourberies » d'un rival dédaigné.

Lors de ses débuts dans *Mélite*, Corneille a donné libre cours à son imagination. Non seulement l'intrigue de ces « fausses lettres », qui provoquent deux morts supposées, la folie d'Eraste lui-même, et la rupture entre le trop crédule Philandre et celle qu'il aimait, est-elle tout ce qu'il y a de plus romanesque, mais la mythologie burlesque de la descente d'Eraste aux enfers nous mène assez loin du train de vie des honnêtes gens. Ce genre de fantaisie s'assortit mal avec la comédie mimétique que le jeune dramaturge visait; aussi est-ce la « folie d'Eraste » qui fera le sujet de son autocritique quand il se mettra à écrire son *Examen* de cette pièce.

Il ne fera pas deux fois fausse route. Bien que l'intrigue des comédies suivantes soit du même genre essentiel, en ce qu'elle consiste dans la « fourbe » d'un amant rebuté, chaque nouvelle pièce fait un progrès sensible vers le but d'une comédie mimétique dont l'action

serait purement psychologique. Alcidon, le « traître trahi » de *La Veuve*, réussit sans peine à tromper le trop timide Philiste et Célian, qui ne se méfie pas de sa perfidie; mais il ne s'arrête pas là, et pour comble de sa scélératesse il organise l'enlèvement de la jeune veuve Clarice. C'est que Corneille se défie encore de ses moyens et n'ose pas abandonner l'action romanesque qu'il a trouvée dans la littérature pastorale; et l'intrigue menée par le traître Alcidon verserait dans le mélodrame, n'était le rôle plus détendu de Doris, sœur de Philiste, qui devine sans peine l'insincérité du traître, et reste maîtresse de ses propres sentiments. L'escarmouche soutenue entre ces deux personnages, dont chacun feint une affection qu'il n'approuve pas réellement, à côté de ces scènes dans lesquelles le timide Philiste cherche en vain à exprimer l'amour qu'il ressent pour Clarice, malgré l'encouragement à peine caché de celle-ci, constitue la première tentative du jeune auteur dans ce genre de marivaudage (si on peut se permettre cet anachronisme) qui sera la marque la plus distinctive de sa meilleure comédie. Ce qu'Alcidon appelle le « nouveau procédé » de Philiste — sa manière modeste et hésitante :

Suive qui le voudra ce nouveau procédé,  
Mon feu me desplairoit d'estre ainsi gourmandé.  
Ne parler point d'amour! pour moy je me deffie  
Des fantasques raisons de ta Philosophie.  
Ce n'est pas là mon jeu...

(v. 43-47)

offre un potentiel bien autrement profitable que son propre excès d'assurance. Ce sont les hésitations, les allusions indirectes, les aveux voilés des amants qui manquent de confiance en soi, que Corneille va exploiter dans les pièces qui suivront.

Tout ce qu'il lui faudra, pour créer la comédie pleinement psychologique, c'est apprendre à se passer d'événements romanesques; et ce pas décisif, il le fera dans *La Galerie du Palais*. Ici, rien qui corresponde aux « fausses lettres » de *Méliste* ni à l'enlèvement de Clarice dans *La Veuve*; cette fois, il se contente d'un obstacle intérieur, le tempérament capricieux de l'héroïne Célian, et la pièce n'est autre qu'un dépit amoureux qui se prolonge sur cinq actes. On pourrait même dire que la nouvelle manière de Corneille dépasse ces scènes épisodiques de certaines pièces de Molière, pour rejoindre la dialectique amoureuse de la comédie de Marivaux, ou bien le ton aigre-doux du monde comique de Musset : la cruauté de Célian, comme elle joue avec les affections d'autrui, a je ne sais quoi de gratuit qui fait penser aux *Caprices de Marianne* ou à *On ne badine pas avec l'amour*. Ce qui inspire les caprices de Célian, et fait qu'elle quitte Lysandre pour Dorimant,

est un sentiment qui jouera un rôle très important dans la psychologie amoureuse des pièces à venir : le désir ardent de conserver sa « liberté », et la crainte de s'asservir à l'amour d'une autre personne. Caprice d'une part, malice de l'autre : car Hippolyte, l'« amie rivale » du sous-titre, qui aime Lysandre, elle aussi, essaie de profiter de la brouille entre Célian et celui-ci pour en venir à ses propres fins. Ce chassé-croisé entre les deux couples, que Corneille a su développer sans recours à des événements romanesques, se termine d'une façon aussi peu sensationnelle : un second revirement de la part de Célian la réunit à Lysandre, et assure le mariage de Dorimant avec Hippolyte. Dénouement type de comédie romanesque, pourrait-on croire; mais c'est un indice de la nouveauté de la manière de Corneille, que ce mariage du deuxième couple que nous avons accepté sans mot dire dans *Méliste*, par exemple, ne nous laisse plus tout à fait indifférents. Le fait qu'Hippolyte est obligée d'épouser un homme qu'elle n'aime pas rend un peu équivoque la satisfaction de Dorimant lui-même; et l'on a l'impression que ce dénouement, coloré par un certain cynisme, ressemble davantage à la vie réelle.

La fidélité à la vie réelle prend le pas sur les clichés du romanesque encore une fois dans *La Suivante*. Il s'agit cette fois, non de faire les permutations possibles sur deux couples d'amoureux, mais d'approfondir le contraste entre Daphnis, riche et belle, recherchée en mariage par trois prétendants, dont Florame qu'elle aime, et Amarante, belle elle aussi, mais dont le manque de fortune l'expose à la mortification de se voir courtiser par deux hommes dont le seul but est de trouver par là accès à sa maîtresse. Cette fois, c'est Amarante qui essaie de brouiller les amours d'autrui afin d'obtenir pour elle-même Florame : quand sa fourberie ne réussit pas, elle l'abandonne, et tout se termine avec le mariage de Daphnis. Comme dans *La Galerie du Palais*, nous partageons un peu au dénouement la déception de celle dont l'amour est frustré; d'autant plus qu'Amarante fait un commentaire de quarante vers sur sa situation finale : « long soliloque amer et cynique », dit l'éditeur de la pièce, Milorad Margitic. Selon ce même critique, la « démythification » de l'amour romanesque par tous les personnages, qui jouent de façon délibérée les rôles de l'« Esclave d'Amour » ou du « Rebelle d'Amour », fait de la parodie littéraire un des thèmes principaux de *La Suivante* :

Si souvent nous rions d'eux, plus souvent encore nous rions avec eux.  
Ils exactement, ils nous arrachent la plupart du temps des sourires comiques et amusés. D'autant que leurs efforts démythificateurs sont presque toujours faits d'un air mi-moqueur, mi-sérieux, air qui, bannissant le vrai pathétique, exclut aussi toute cruauté et toute méchanceté véritables.

(XLI-XLII)

Cependant, malgré la plausibilité d'une telle interprétation, il nous semble qu'Amarante reste un peu à l'écart de cette parade moqueuse d'idées reçues, et qu'elle jouit d'une authenticité qui nous la rend fort sympathique.

Pour la plupart des lecteurs, *La Place Royale* est de loin la plus intéressante de ces premières comédies. Elle présente le développement le plus distinctif des thèmes que nous venons d'analyser, tout en préfigurant la psychologie des tragédies héroïques que Corneille allait créer. Tous les personnages, et surtout le couple principal d'Alidor et d'Angélique, sont motivés par leur véritable obsession avec l'amour, et le premier acte sert à établir les attitudes qui vont dominer le reste de la pièce. Pour commencer, l'attitude d'Angélique, pour qui l'amour est tout simplement « l'union de deux âmes », l'abandon total de soi dans une identité commune avec celui qu'on aime :

Vois-tu, j'ayme Alidor, & cela c'est tout dire;  
Le reste des mortels pourroit m'offrir des vœux,  
Je suis aveugle, sourde, insensible pour eux...

(v. 34-36)

fait contraste avec l'indépendance et la franchise de son amie Philis :

Face état qui voudra de ta fidélité,  
Je ne me picque point de ceste vanité,  
On a peu de plaisirs quand un seul les fait naistre,  
Au lieu d'un serviteur c'est accepter un maistre...

(v. 47-50)

Voici la quintessence de la « conversation des honnêtes gens » selon la formule de Corneille. Il ne s'agit pas d'un badinage superficiel, mais d'une discussion lucide entre amies du dilemme fondamental des relations entre les deux sexes : comment aimer d'un amour total, et cependant conserver son indépendance et son identité individuelles ? Ce débat, qui a dû être familier à tout lecteur de *L'Astrée* — et qui, parmi les spectateurs de Corneille, ne lisait pas *L'Astrée* ? — Corneille l'a dépouillé de tout ce qui sentait la pose artificielle ou la parodie, et il nous invite à le prendre tout à fait au sérieux.

Ce premier échange sert de cadre pour la prise de position d'Alidor, l'« amoureux extravagant ». Celui-ci avoue tout de suite que l'amour d'Angélique le gêne, non pas parce qu'il ne l'aime pas, mais au contraire parce qu'il l'aime trop; et qu'un tel lien est incompatible avec la liberté personnelle qu'il prise au-dessus de toute autre chose.

Sa profession de foi est à coup sûr le passage le plus frappant de tout ce théâtre de Corneille qui précède *Le Cid* :

Contes-tu mon esprit entre les ordinaires ?  
Penses-tu qu'il s'arreste aux sentiments vulgaires ?  
Les regles que je suis ont un air tout divers,  
Je veux que l'on soit libre au milieu de ses fers...

(v. 209-212)

Il trouve Angélique « trop belle », ses yeux sont « plus forts que mes desseins », de sorte que :

sans plus consentir à de si rudes gesnes,  
A tel prix que ce soit je veux rompre mes chaines,  
De crainte qu'un Hymen m'en ostant le pouvoir,  
Fist d'un amour par force un amour par devoir.

(v. 229-232)

« Etrange humeur d'amant ! » s'exclame Cléandre — mais ce besoin de la liberté, coûte que coûte, a quelque chose de si convaincant qu'on ne peut pas ne pas respecter la vérité psychologique du personnage. Malheureusement, Corneille ne soutient pas l'inspiration de ce premier acte, un des meilleurs qu'il ait jamais écrits; et avec un enlèvement, compliqué par un quiproquo quant à l'identité de la victime, l'intrigue plonge dans le romanesque qu'il avait su éviter dans *La Galerie du Palais* et *La Suivante*. Le cinquième acte, cependant, nous ramène au thème psychologique, et la fin de la pièce est à la hauteur de son commencement. La rupture finale est l'œuvre d'Angélique, qui se réfugie au couvent; quant à Alidor, qui allait capituler, il se félicite d'avoir regagné la liberté qu'il croyait perdue :

Je cesse d'esperer, & commence de vivre,  
Je vis doresnavant puis que je vis à moy,  
Et quelques doux assauts qu'un autre objet me livre,  
C'est de moy seulement que je prendray la loy.

(v. 1578-1581)

Qu'on rie de cette « extravagance », ou qu'on admire, comme Nadal, cet « héroïque refus de l'esclavage passionnel », on ne peut nier que le dénouement de *La Place Royale* introduit dans la comédie un ton sombre auquel nous ne nous attendons pas. On l'a comparé à juste titre à la fin du *Misanthrope*; mais le couvent d'Angélique est un choix plus définitif, et partant plus pessimiste, que le « désert » d'Alceste, et si c'est bien la comédie mimétique que Corneille vise toujours, son miroir ne rend pas cette fois une image très riante de la nature humaine.