

« *La Place Royale* »
ou *la véritable indifférence*

Pierre-Alain Cahné

À l'origine de cette communication il y a trois occurrences du mot *indifférence* dans le texte de Corneille. On connaît l'acception usuelle du terme dans la philosophie morale du xvii^e siècle; or il s'avère que les deux personnages de *La Place Royale* qui l'utilisent ne le font pas de la même manière. Et il ne s'agit pas de simples variations, mais de deux interprétations radicalement opposées de la notion d'indifférence auxquelles Descartes, dix ans plus tard dans sa lettre à Mesland, donnera un statut philosophique.

ALIDOR

De mieux que pour rentrer dans mon *indifférence*
Je perdrai mon amour avec mon espérance.

(Acte I, sc. 4)

Impuissant ennemi de mon *indifférence*,
Je brave vain Amour ton débile pouvoir :
Ta force ne venait que de mon Espérance,
Et c'est ce qu'aujourd'hui m'ôte son désespoir.

(Acte V, sc. 8)

PHYLIS

Sachez que mes désirs, toujours *indifférents*,
Font sans résistance au gré de mes parents.

(Acte V, sc. 1)

De Corneille a voulu faire de sa pièce une mise en drame explicite sur le libre arbitre : son adresse à Monsieur¹, comme la

¹ « ... est de vous que j'ai appris que l'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire; que l'on ne peut jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas; que, si on en vient jusque-là, on se trouve dans un point dont il faut secouer le joug; et qu'enfin la personne aimée nous a beaucoup plus de pouvoir que nous n'en avons sur elle. »

construction dramatique de sa comédie, ne laisse sur ce point aucun doute. A quoi il faut ajouter que, par de multiples traits, il a voulu marquer que sa réflexion était nourrie des analyses les plus modernes : ce n'est pas gratuitement qu'il situe l'action dans le quartier le plus récent, à la mode, où des jeunes gens de l'aristocratie s'essaient à vivre les conséquences des indécisions morales de leur temps. Ainsi le discours à tonalité très moderne que tient Phylis s'accompagne-t-il dans sa bouche d'un jugement ironique à l'égard d'Angélique attaché aux valeurs de la fidélité :

Défais-toi de tes fausses maximes;
Ou, si ces *vieux abus* te semblent légitimes.

(Acte I, sc. 1)

C'est au commentaire de cette vision cornélienne de l'indifférence, *a posteriori* éclairée par les lettres à Mesland, que nous voudrions nous essayer.

Le premier acte est construit pour mettre en scène les « esprits ordinaires », comme dit Alidor, selon une gradation qui, partant de l'aliénation, passant par le plus bas degré de liberté, s'élève vers une liberté honnête, puis éclate en une affirmation hyperbolique de l'autonomie de la volonté dont toute la pièce exposera ensuite les difficultés, les orages et le triomphe ambigu, rendu possible par la retraite d'Angélique qui place alors dans son éclairage religieux le renoncement mondain d'Alidor qui en est son expression orgueilleuse. Ces deux libertés s'unissent alors, l'une rendant possible l'actualisation de l'autre, en une alliance du projet humain et divin où peut-être il faut voir cette ambiguïté jésuite et baroque qui scandalisera Pascal.

L'aliéné est le frère de Phylis, amoureux malheureux d'Angélique, qui perd sa vie dans la recherche de « ruses » capables de fléchir en sa faveur l'inhumaine. Il est le personnage faible, inconsistant, qui appartient au pur registre de la comédie : « Tu me forces à rire en dépit que j'en aie »², dit-il à sa sœur qui essaie de lui représenter l'inefficacité pusillanime de son comportement.

La joueuse Phylis s'élève évidemment d'un degré sur les chemins de la liberté : elle expose de manière classique, moqueuse, avec le doux cynisme de l'hédonisme prudent, combien les amours successives, relatives, infidèles, mettent à l'abri de la mélancolie, de la jalousie, des inconstances du cœur, des mariages forcés, et laissent

d'obligation de notre amour, alors qu'elle est toujours l'effet de notre choix et de son mérite, que quand elle vient d'une inclination aveugle, et forcée par quelque ascendant de naissance, à qui nous ne pouvons résister... »

2. Acte I, sc. 2.

l'âme libre de profiter de tout ce qui est beau et de n'être point touché de tout ce qui est laid. L'amour fidèle, dit Phylis, donne un maître, là où un serviteur serait tellement plus aimable. En termes mondains, Phylis fait l'éloge de la liberté d'indifférence telle qu'elle est connue et enseignée : rien ne doit peser de manière évidente et nécessaire sur la conscience, et la volonté, à l'abri de toute coercition, affective ici, se détermine librement, seulement guidée par le souci de sa « bonne fortune ».

A cela Angélique oppose, de manière elliptique et peu argumentée, car elle n'a pas l'agilité mondaine de Phylis, sa certitude :

Tu n'éprouvas jamais de quels contentements
Se nourrissent les feux des fidèles amants.

(Acte I, sc. 1)

La vraie liberté, dit Angélique, est celle que vivent deux amants guidés et éclairés par un amour profond et fidèle, et non celle que mènent en fait la fantaisie et le hasard. La vérité de leurs mobiles garantit que leur engagement est un acte libre. Le mot contentement place explicitement la position d'Angélique sur ce paradigme de la liberté : la valeur qu'elle professe, la fidélité, est le visage affectif d'une des trois valeurs cosmologiques dont parle Nietzsche³, celle de l'être, i.e. de la permanence, qui s'affirme comme le point fixe, par-delà les métamorphoses du devenir et les intermittences du cœur. Dans l'ordre affectif où Corneille installe sa fable, la fidélité correspond à la vérité dans l'ordre de la raison : ce sont deux espèces de l'être. La retraite d'Angélique est dans le droit fil de cette affirmation initiale qui en fait l'héroïne de la « morale ascétique ».

Tel est le train ordinaire des choses, et les trois degrés classiques : Doraste, ou l'aliénation de la volonté aux passions; Phylis, ou la liberté d'indifférence; Angélique, ou la liberté supérieure d'une volonté guidée par la vérité⁴.

Alors éclate l'affirmation scandaleuse d'Alidor — « Les règles que je suis ont un air tout divers. » Et cette règle se résume en une seule maxime :

Et toujours en état de disposer de moi.

(Acte I, sc. 4)

3. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1936, t. II, p. 46, 47.
4. « Car, afin que je sois libre, il n'est pas nécessaire que je sois indifférent à choisir l'un ou l'autre de deux contraires; mais plutôt, d'autant plus que je penche vers l'un, soit que je connaisse évidemment que le vrai et le bien s'y rencontrent, soit que Dieu dispose ainsi l'intérieur de ma pensée, d'autant plus librement j'en fais choix et je l'embrasse [...] De façon que cette indifférence que je sens, lorsque je ne suis point emporté vers un côté plutôt que vers un autre par le poids d'aucune raison (telle est la situation de Phylis), est le plus bas degré de la liberté... », Descartes, *Œuvres philosophiques*, éd. Alquié, t. II, p. 461, 462.

Comme Phylis⁵, Alidor tient pour une vérité d'expérience que tout ce qui est humain est inconstant, fragile, mouvant. C'est pourquoi son premier argument pour justifier son refus de la relation passionnelle est que celle-ci donne l'illusion d'une permanence possible, et donc qu'elle est une école de faiblesse et une perte de lucidité. Si l'on se laisse aller à suivre les impulsions magiques de la passion, un jour inévitable l'on rencontrera la douleur de la jalousie ou la honte de la félonie⁶. Ce sentiment lui interdit l'attitude d'Angélique, mais en même temps le renoncement hédoniste auquel se livre Phylis lui paraît une défaite de la volonté. Dans un monologue de l'acte IV, Corneille dépose dans la lettre même la thèse de l'identité entre le moi et l'instance de la volonté : dans un premier moment du monologue, Alidor apostrophe « son cœur », et parle de lui à la troisième personne; ensuite il lui donne le statut de la personne présente dans l'allocution (« laisse-toi vaincre enfin à de si fortes armes »). Enfin le monologue s'achève par une reprise en main et une victoire du moi, seule et dernière personne grammaticale nommée. « Suis-je encore Alidor ? », s'interrogeait le héros lorsque des mouvements intérieurs (tour à tour l'amour, la pitié et le remords) le pressaient au point de faire changer sa résolution. Quel est le référent ultime de ce que dit le mot moi ? La construction intérieure du monologue est en elle-même une architecture visible qui répond à cette question. Le « cœur » est objectivé en une instance extérieure au moi, dont le héros parle à la troisième personne, comme d'un hôte importun, étranger, qui vient brouiller les cartes au point de susciter un conflit intérieur entre deux agents, un moi et un tu : le temps de la débâcle intérieure (de « l'esprit égaré »), le moi hors de lui-même s'ordonne de renoncer au projet inhumain. Le dialogue explicite entre deux instances grammaticalement distinctes, recouvrant un référent unique, dramatisé la déchirure intérieure du moi qui ne sait plus « régler ses mouvements ». « Alidor, de nuit plus faible que de jour... », écrit Corneille qui oppose l'être nocturne à l'être diurne, l'être soumis à ses passions (l'amour, la pitié ou le remords) à l'être maître de ses « humeurs ». Ce tu étranger, et cependant intime, est brutalement rejeté par le moi, en une série d'injures qui doivent fortifier son

5. *La constance est un bien qu'on ne voit en pas un.
Tout change sous les cieux [...]*

*Le cloître a ses douceurs, mais le monde en a d'autres
Qui, pour avoir un peu moins de solidité,
N'accoutument que mieux notre instabilité.*

6. Acte I, sc. 4.

(Acte II, sc. 4)

(Acte V, sc. 7)

courage et dévaloriser une force qui, un instant de nuit et de faiblesse, a cru devenir maître de la place :

[...] téméraire avorton d'un impuissant remords [...]

[...] tes débiles efforts [...]

[Etc.]

(Acte IV, sc. 5)

La victoire du moi s'affirme en un vers emblématique :

Je sais trop maintenant ce que je me propose.

(Ibid.)

où la forme pronominale 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.

(Ibid.)

La personne, un temps éclatée entre trois instances inquiètes, irrésolues et douloureuses, est enfin reconquise dans son unité volontaire et solaire. Les brumes de la nuit ne protégeront plus que les péripéties extérieures, elles ne pourront plus nuire à la vie intérieure. « Un homme tel que moi », disait Alidor au début de l'acte, et à la question qu'il posait — « Suis-je encore Alidor ? » — il peut donc fermement répondre : le référent mondain est bien constant, identifié sous le signe seul moi, confondu avec la volonté que rien, même l'évidence du mérite, la clarté d'une attirance ou la sagesse d'une alliance conforme aux usages ne doit « nécessiter ».

Alidor affirme ainsi une autre liberté d'indifférence, telle que la lettre à Mesland du 9 février 1645 la présente : « ... il nous est toujours possible de nous retenir de poursuivre un bien clairement connu, ou d'admettre une vérité évidente, pourvu que nous pensions que c'est un bien d'affirmer par là notre libre arbitre »⁷.

Le drame imaginé par Corneille est une mise en situation de cette autre affirmation centrale de cette même lettre : « ... lorsqu'une raison très évidente nous porte d'un côté, bien que moralement parlant nous ne puissions guère choisir le parti contraire, absolument parlant, néanmoins, nous le pouvons »⁸. Le héros de *La Place Royale* doit effacer cette impuissance morale : sa virtuosité est précisément d'incarner cette possibilité absolue. La tension dramatique est faite de ce progrès difficile, de cette mise à l'épreuve du virtuose qui ne devient qui il est qu'en transformant une possibilité *a priori* en fait

7. Descartes, *Œuvres philosophiques*, éd. Alquié, Paris, Garnier, 1973, t. III, p. 552.

8. *Ibid.*

moral. Ayant découvert ce qu'il tient comme un plus haut degré de liberté, il ne se juge plus que par sa capacité à le vivre, sans souci de la vie réelle ainsi construite. Sa morale ne trouve pas sa fin ni sa justification dans une œuvre à accomplir, mais seulement dans une auto-célébration du moi, confondu avec l'instance de la volonté libre de toute détermination, même celle du vrai et du bien.

L'autonomie absolue du moi — « Je vis dorénavant puisque je vis à moi »⁹ — invente les valeurs supérieures, ou plutôt s'en affranchit : le moi cornélien, comme le Dieu cartésien créateur des vérités éternelles, ne veut pas référer son action à des règles extérieures dont il ne serait pas l'auteur : « C'est de moi seulement que je prendrai la loi » (V, 7). Au sens où le Dieu de Descartes aurait pu faire, s'il l'avait voulu, que deux et deux fissent cinq et non pas quatre, le moi cornélien ne veut reconnaître aucune force qui détermine sa volonté, y compris le vrai et le bien.

La première indifférence, celle de Phylis, que Descartes décrit négativement¹⁰, se présente comme une attitude destinée à éviter la loi de tout tyran, à parer les coups de l'inconstance et de la mort, à s'affranchir des décisions d'un père. Cette indifférence-là est une ruse de la conscience hédoniste, proche parente de l'ataraxie stoïcienne quant à ses fins, mais ayant choisi les chemins moins âpres d'un donjuanisme insouciant et passif. Il s'agit de rester maître de ses sentiments en évitant qu'une passion exclusive ne mette la volonté sous la loi et les fantaisies d'un autre. Les forces extérieures qui sollicitent l'âme doivent laisser celle-ci libre de son mouvement, parce qu'elles n'emportent en elles-mêmes aucune raison déterminante. A mi-chemin de toutes les forces qui la sollicitent, l'âme conserve un équilibre, une modération qui l'éloigne de la catastrophe tragique où le triomphe exclusif d'une seule force ne peut pas ne pas nous entraîner. C'est en quoi l'indifférence de Phylis relève d'un héritage antique; elle traduit, en langue à la fois psychologique et métaphysique, l'idéal grec de Diké, celle qui ajuste, qui ajointe les énergies contradictoires qui veulent s'emparer complètement de l'âme. Car Diké veut laisser vibrante la seule force de la vie qui ne saurait être confondue avec aucune de ces énergies puisqu'elle est leur tension contradictoire.

C'est cet idéal qu'Alidor veut surpasser, en se plaçant dans l'au-delà à la fois de Diké et des valeurs de l'être (la fidélité, l'éternité, la

9. Acte V, sc. 8.

10. « ... l'indifférence me semble signifier proprement l'état dans lequel se trouve la volonté lorsqu'elle n'est pas poussée d'un côté plutôt que de l'autre par la perception du vrai et du bien; et c'est en ce sens que je l'ai prise lorsque j'ai écrit que le plus bas degré de la liberté est celui où nous nous déterminons aux choses pour lesquelles nous sommes indifférents... », lettre citée à Meiland, Alquié, t. III, p. 551.

permanence, ce que Nietzsche appellera la morale ascétique, et dont la logique poussée à bout conduit Angélique au couvent où seulement cette morale peut trouver son début d'incarnation). Le personnage d'Alidor est par-delà la volonté de plaisir ou la volonté de bonheur; il annonce le héros qui succède au temps de Diké, comme à celui du bien et du mal. La volonté n'est plus au service de quelque valeur ou de quelque bien qui lui serait étranger : elle s'affirme elle-même comme son pur objet.

Mais le dénouement est ambigu : le projet d'Alidor ne peut être mené à son terme que grâce à la conversion d'Angélique, ou du moins son retrait du monde. Et il me semble que cet élément dramatique jette, sur la morale d'indifférence telle que la conçoit ce héros « extravagant », une lumière grise : manifeste-t-il que Corneille tient le projet de son héros pour diaboliquement orgueilleux, et que l'espèce de salut qu'il recherche par son mérite personnel pur ne peut en fait avoir lieu que grâce à l'intervention d'une grâce divine que figure l'appel religieux d'Angélique ? Ou bien est-il imprudent, ou téméraire, de commenter la retraite d'Angélique rendant possible le renoncement d'Alidor comme l'image d'une histoire où la morale ascétique rend en quelque sorte possible la morale qui lui succède et à laquelle l'homme occidental est destiné, mais qu'il ne peut accomplir que lorsque l'ancien système de valeurs est parvenu à la limite extrême de son temps de fécondité ? Le suicide mondain d'Angélique est alors le symbole de l'agonie de la morale ascétique qui, après avoir su être la force créatrice de tout un monde, se retourne alors contre la vie en une espèce de nihilisme morbide. Le cynisme allègre des derniers vers du drame nous entraîne vers cette interprétation que toute la métaphysique cartésienne va établir. Il n'en reste pas moins que le drame de Corneille ne cesse de vibrer de cette ambiguïté qui peut sans doute être tenue pour « l'étymon spirituel » d'une constante particulièrement obsédante du style cornélien : je veux parler de ces formules sous forme de paradoxe et de renversements symétriques qui, en grande partie constituent le fond de la musique cornélienne :

Quand j'ai la force en main, je me trouve forcé;
Je crois prendre une fille, et suis pris par une autre;
J'ai tout pouvoir sur vous et me remets au vôtre

Ce que j'ai pu ravir, je viens le demander;
Et, pour vous devoir tout je veux tout hasarder.

(Acte V, sc. 1)

Ce rythme est celui-là même de Corneille, marquant qu'un niveau d'évidence est brutalement détruit pour laisser apparaître une vérité

insoupçonnable; l'esprit est comme contraint d'accepter d'abandonner un monde au profit d'un autre, dangereux, angoissant, mais auquel il se doit. Une force tragique s'abat sur l'esprit du héros qui n'est pas tant secoué par le doute que frappé de stupeur devant la certitude nouvelle qui l'investit, mais à laquelle il n'était pas préparé. La musique contrastée, équilibrée et paradoxale qui court tout au long de la pièce cornélienne¹¹ ne cesse de répéter la même interrogation qui ne peut jamais être dénouée : quelle est la place de la grâce divine dans la recherche de l'autonomie de la volonté? Au fort de son triomphe, celle-ci n'est-elle pas souterrainement manipulée par les forces contre lesquelles elle s'est insurgée? Ce n'est pas l'irrésolution qui mine le héros de Corneille, mais bien plutôt l'angoisse d'être, au cœur même de sa résolution conquise, la dupe ultime.

Nous pouvons reprendre cette fréquente image du chemin qu'affectionne l'écriture cartésienne pour résumer notre analyse. Au cœur de la forêt, lorsque la volonté est à la croisée des chemins, il est plusieurs manières de choisir sa route :

1 / La première indifférence, celle de Phylis, est dans l'impuissance de définir le bon chemin, car il n'y a pas de bon chemin. La décision n'est pas guidée par une évidence, la volonté peut et doit toujours aller là où sa « bonne fortune » la guide. Est-ce le chemin lui-même qui ne se dévoile pas comme porteur d'une signification, littéralement du bon sens, ou suis-je moi-même appliqué à refuser

11. Quelques accords, parmi beaucoup, de cette mélodie cornélienne :

*Ce n'est qu'en m'aimant trop qu'elle me fait mourir ;
Un moment de froideur et je pourrais guérir ;*

(Acte I, sc. 4)

Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire.

(Ibid.)

*Quoi tu ne me dis mot ! Crois-tu que ton silence
Puisse de tes discours réparer l'insolence ?*

(Acte III, sc. 6)

*C'est moins pour l'obliger que pour me satisfaire,
Moins pour le lui donner qu'afin de m'en défaire.
.....
Mais cette lâcheté m'ouvrira ma prison.*

(Acte IV, sc. 7)

*Dure condition de mon malheur extrême !
Si j'aime on me trahit ; je trahis si l'on m'aime.*

(Acte IV, sc. 8)

*Et mon feu rallumé, le sien se trouve éteint :
Il aime quand je quitte, il quitte alors que j'aime ;*

(Acte V, sc. 3)

*Ta force ne venait que de mon espérance,
Et c'est ce qu'aujourd'hui m'ôte son désespoir.*

*.....
Les murs qui garderont ces tyrans de paraitre
Serviront de rempart à notre liberté.*

(Acte V, sc. 7)

au chemin une signification évidente afin de n'être pas aliéné par les conséquences de ma certitude ?

2 / Lorsque la volonté est éclairée par une évidence à laquelle l'esprit ne songe point à se refuser, alors l'action guidée par la vérité (Angélique) s'affirme plus libre que la précédente.

3 / La seconde indifférence, celle d'Alidor, choisit son chemin, non pas parce qu'il a été reconnu comme celui qui mène là où l'on veut aller (ce qui subordonnerait le choix à la reconnaissance d'un bien situé au bout du chemin), mais parce que la volonté a décidé de le suivre. Et afin de lever les ambiguïtés de la mauvaise foi, *i.e.* vérifier que le chemin suivi l'est en raison d'une décision qui est comblée du pur spectacle de son accomplissement, Alidor choisit celui qui est immédiatement douloureux.

Sa volonté n'est plus la volonté de plaisir (Phylis), non plus que la volonté de bonheur (Angélique), mais elle est devenue la volonté de soi sur soi, la volonté de volonté. « Tel est le renversement de la volonté de puissance en volonté de volonté qui, en germe dans la volonté de puissance, transpose la réalisation effective de l'objet en une répétition méthodique de l'action qui devient à ce titre le véritable objet »¹². Cette analyse, qui rend compte de la métamorphose interne du concept d'indifférence, nous suggère également que le « virtuose » de *La Place Royale* annonce le personnage de Don Juan : la répétition de la figure de la rupture, *invitus, invitam*, est dans la logique de son indifférence. « L'éternel retour de l'identique est le plus haut triomphe de la métaphysique de la volonté en tant que celle-ci (comme volonté de volonté) reveut à perpétuité son propre vouloir »¹³. Mais, ajoutait Nietzsche, ce plus haut triomphe est en même temps l'ouverture à un nihilisme éprouvant, celui-là même dont nous parlera Mme de Lafayette.

Dans *L'Amour et l'Occident*, commentant *La Place Royale*, Denis de Rougemont fait comme si la question du libre arbitre n'était qu'un thème-paravent, destinée à masquer ce qu'il tient pour le fond constant, l'amour courtois et son étrange fascination pour le malheur. Sans autre preuve que son affirmation, il veut voir dans le renoncement d'Alidor la ruse d'une conscience souffrant de l'absence d'obstacle entre lui et Angélique : « Souffrant de ce que plus rien ne le sépare d'Angélique, mais honteux d'avouer cette souffrance, il imagine de se plaindre d'être trop enchaîné par cette fidélité, alors qu'on voit tout au contraire qu'il désespère de ne point l'être assez »¹⁴. Le refus

12. Jean Beaufret, *Entretiens*, PUF, 1984, p. 110.

13. Martin Heidegger, cité par Jean Beaufret, *op. cit.*, p. 111.

14. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, 10/18, p. 215 s.

de la passion d'Alidor provient de son désespoir de n'être pas suffisamment, et mortellement, entraîné par elle. Ainsi la volonté de liberté « est devenue l'agent le plus efficace de la passion qu'elle prétend guérir »¹⁵.

Bien qu'il se perde souvent dans la gratuité, Denis de Rougemont reste un éveillé : il a bien senti que cette pièce avait sa place dans cette histoire littéraire et mythique de la passion, mais, prisonnier de sa thèse obsessionnelle et réductrice, il ne sait pas y voir une essentielle variation de l'esthétique et de la théologie jésuites sur la liberté. La péripétie dramatique imaginée par Corneille et son temps, le renoncement volontaire à l'être aimé, n'est pas une invention mineure : elle est le signe que, dans l'histoire du mythe, il y a une rupture brutale dont seul peut-être Kierkegaard dans *Le Journal d'un séducteur* saura prendre conscience. Car si le temps antérieur à Corneille se bat encore dans une problématique grecque puis chrétienne, le propre de Corneille, que Descartes redouble idéologiquement, est de vouloir oublier le conflit tragique au profit d'une affirmation, celle du moi maître de soi, des autres et du monde. L'être aimé n'apparaît plus simplement comme aimable ; le regard cornélien ne le laisse plus être, là où il est, séduisant et amoureux, il en fait immédiatement l'épreuve de son moi. Alors que le mythe médiéval, et encore Shakespeare, retient du vécu passionnel sa capacité à décrire l'histoire du péché, de la chute et du salut, Corneille, et en général la préciosité baroque dont Descartes sera le héros falsifié par la suite, font époque dans cette histoire en l'ouvrant à son destin moderne, celui de la volonté de puissance qui cherche son expression ultime, la volonté de volonté dont le visage moral est l'indifférence selon Alidor. Mais conservons en mémoire, afin de ne pas durcir l'œuvre de Corneille en un « niétischisme » simplifié, la double interprétation imposée par l'ambiguïté déjà signalée du dénouement : la pensée de la grâce ne cesse d'abaisser l'affirmation de la seconde indifférence, de telle sorte que la seule réalité humaine est celle de cette ambiguïté polémique des deux interprétations entre lesquelles il n'y a pas à choisir si l'on veut rester au plus près de la pensée cornélienne.

Le dialogue qu'entretiennent le poète et le philosophe, *La Place Royale* et les lettres à Mesland de février 1645, me paraît un moment essentiel de ce XVII^e siècle où, déjà, tout est dit, non au sens trivial ou les époques postérieures ne feraient que répéter ou dégénéreraient d'une plénitude atteinte, mais au sens où les conditions de possibilité des Temps Modernes sont créées de telle sorte que leur avènement est celui d'un destin.

15. *Ibid.*

« La Place Royale ou le jaloux extravagant »

Madelaine Bertaud

Choisir d'étudier le personnage d'Alidor, c'est se condamner à manquer d'originalité : s'il ne fait point partie des très grandes figures cornéliennes, le protagoniste de *La Place Royale* vient tout de suite après elles, pour l'intérêt qu'il suscite, depuis longtemps déjà, de la part des critiques, et pour la variété des interprétations proposées à son sujet. Je vais donc devoir revenir sur ce qui a déjà été dit, tâcher de faire le point, reprendre certaines pistes et les prolonger, à moins qu'elles ne me paraissent, à l'analyse, plus propres à égarer le lecteur qu'à le guider. J'aimerais en effet m'employer à dissiper une part du mystère qui subsiste autour d'Alidor, dans sa complexité et sa singularité.

Pour parvenir à mes fins, je me propose de partir du sous-titre de la pièce, qui est important : *L'Amoureux extravagant*, et de le modifier partiellement, sans toucher à l'idée d'extravagance, qu'il convient selon moi de prendre très au sérieux — je ne partage pas la suspicion d'Octave Nadal et de Serge Doubrovsky face aux déclarations de la Dédicace¹. Je rebaptiserai donc cette comédie : *La Place Royale ou le Jaloux extravagant*. Dès lors, il me faudra justifier ces deux derniers mots : en quoi Alidor apparaît-il comme un jaloux invétéré ? En quoi ce jaloux n'obéit-il pas à la logique de la jalousie, ou ne lui

1. Nadal ne croit pas au sérieux de l'excuse aux dames de la Dédicace, car Corneille établit dans la même page « la doctrine d'Alidor et (...) la ren(d) plus rigoureuse si possible » (*Le sentiment de l'homme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 112). Voir aussi Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1975, p. 60 : « Rien de moins extravagant (...) que le personnage d'Alidor, malgré l'épithète que l'auteur croit devoir lui décerner pour apaiser la gent féminine. Ou plus exactement, rappelons-nous que l'« extravagant », comme la folie, ne vient pas ici d'une absence mais d'un excès de logique. » Il faut se méfier de semblables sophismes, et accorder la plus grande attention à ce qu'écrit un auteur, même s'il est vrai qu'il n'est jamais tenu à la sincérité : Corneille met beaucoup de véhémence dans sa Dédicace : « Si les dames trouvent ici quelques discours qui les blessent, je les supplie de se souvenir que j'appelle extravagant celui dont ils partent. » Dans *L'Examen*, il n'aura pas changé d'avis : « Alidor, dont l'esprit extravagant... » la revanche, apaiser « la gent féminine » ne semble pas avoir été une préoccupation majeure de Corneille, qui n'a jamais hésité à mettre en scène des femmes monstrueuses.

Collège Pierre Corneille