

multiplient. Alidor et Philis, chacun de son côté, comptent substituer le mari du couple initial, mais c'est la femme qui est finalement remplacée et celui qui l'épouse est le remplaçant d'Alidor. Par delà l'intrigue une métamorphose curieuse s'opère dans les thèmes : l'amour feint (de Philis pour Cléandre) se matérialise dans le mariage et de l'amour vrai (entre Alidor et Angélique) il ne subsiste rien. Enfin, même si la structure de l'intrigue met Alidor en état d'infériorité, son monologue final pourrait s'interpréter comme un dernier renversement de la situation, comme la victoire d'Alidor.

Traditionnellement la conclusion appartient au domestique astucieux qui, ayant réussi l'impossible, lance un dernier coup d'oeil complice au public. Or Alidor vient de se faire renvoyer honteusement et en public par Angélique auprès de laquelle il a en vain plaidé sa cause. Que faut-il penser de sa déclaration ? Certains diront qu'elle prouve qu'Alidor reste quand même le favori de Corneille et qu'ayant souhaité rompre il se réjouit avec raison d'être arrivé à ses fins. Mais, répliqueront d'autres, tout le cinquième acte nous a montré un Alidor désireux d'épouser Angélique. Il est donc déçu et ce monologue n'est qu'une fanfaronnade destinée à cacher sa déconvenue. Troisième hypothèse, encore plus sévère pour Alidor : Corneille veut marquer la dégradation ultérieure du personnage, qui désormais fera de la fiction sa seule raison d'être :

Nous feindrons toutesfois pour nous donner carrière... etc. Mais n'est-ce pas plutôt aux dépens du public que Corneille exerce cette fois-ci son ironie, en lui refusant la satisfaction de pouvoir porter un jugement définitif et en le lançant dans un débat interminable sur la vraie nature d'Alidor ? Nous ne saurons jamais s'il est heureux ou malheureux d'avoir perdu Angélique. Est-il par ailleurs possible d'affirmer sans l'ombre d'une hésitation que le Clindor de L'illusion comique préfère Isabelle à Lyse ?

Bishop 17 - PFSCK, 1963, vol. 3

Alidor et le baroque cornélien

Actes de Fordham

Jean Nancy éd.

par

Jean-Pierre Dens

Que ne peut l'artifice et le fard  
du langage!

La Place Royale, III, 6, v. 862

"A structure baroque, âme baroque" affirme Jean Rousset dans son fameux ouvrage sur La littérature de l'âge baroque en France. Et il observe plus loin que si toutes les premières comédies de Corneille s'orchestrent autour d'un thème central, celui de l'inconstance, la plus exemplaire à cet égard est La Place Royale.<sup>1</sup> Une étude même rapide de la pièce confirme sans difficulté l'influence baroque. En premier lieu, les unités de temps et d'action n'y sont pas respectées. Corneille lui-même, dans son Examen de la pièce en 1660, reconnaît qu'on y trouve manifestement "une duplicité d'action."<sup>2</sup> C'est particulièrement vrai en ce qui concerne le mariage de deux personnages secondaires à la fin de la pièce. Ensuite, l'unité de lieu est également violée puisque l'action se déroule à la fois dans le cabinet d'Angélique et sur l'avant-scène.<sup>3</sup>

A côté de cet aspect proprement dramaturgique, il faut ajouter le rythme et la thématique générale de la pièce qui traduisent une prépondérance baroque indéniable. Notons en particulier le recours à la feinte et à l'erreur d'identité, procédés baroques par excellence.<sup>4</sup> La pièce contient en outre un grand nombre de quiproquos, de chassés-croisés et d'enlèvements; à titre d'exemple, il suffit de signaler l'épisode où Cléandre se substitue à Alidor pour ravir Angélique, et finit par se trouver nez à nez avec Phyllis! Toute la pièce s'organise à

partir d'un renversement de rôles et de personnages où le paraître est sans cesse en état de métamorphose.

Si l'on accepte le postulat de Rousset en vertu duquel une structure baroque engendre nécessairement une âme baroque (l'inverse pourrait également être vrai) il s'ensuit que les personnages qui s'insèrent dans cette structure baroque assument une identité baroque. En choisissant Alidor comme personnage exemplaire de la pièce, notre propos est de montrer comment il réunit en lui les conditions et les attributs d'un héros baroque.

Jusqu'ici la tradition a été de présenter Alidor comme le premier en date des héros cornéliens. Serge Doubrovsky a contribué dans une large mesure à consolider cette théorie.<sup>5</sup> Celle-ci se fonde apparemment sur un certain nombre de critères à la fois internes et externes. Externes, sur foi de la dédicace anonyme maintes fois citée dans laquelle l'auteur écrit à son interlocuteur imaginaire ou réel: "C'est de vous que j'ai appris que l'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire, qu'on ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas."<sup>6</sup> Nous aurions ici l'une des premières manifestations du volontarisme cornélien? Critères internes, sur base de vers tels que: "Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires?/ Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires"? (I, 4, v. 201-202). Certes, il est difficile d'ignorer les éléments "cornéliens" (au sens fort et traditionnel du terme) que l'on découvre dans ces deux textes. Toutefois, on court le risque, par une sorte de démarche à rebours, d'étudier le personnage d'Alidor dans l'optique des "grandes tragédies." Il m'a dès lors semblé essentiel, afin de libérer Alidor de ce présupposé méthodologique, de l'examiner dans le cadre et l'esprit des productions de son époque. Cette mise entre parenthèses, cette réduction eidétique, n'a d'autre but que de promouvoir une étude plus synchronique de la pièce.

La Place Royale ou l'Amoureux extravagant, tel était le titre original de la pièce. L'épithète "extravagant" dénote d'emblée l'absence d'ordre et de

norme. L'auteur souhaitait selon toute vraisemblance attirer l'attention sur le caractère peu conformiste d'Alidor. Celui-ci est d'ailleurs conscient de sa singularité comme en témoignent les vers suivants qu'il adresse à son ami Cléandre: "Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires?" (I, 2, v. 222). Etre supérieur et qui se sait tel, Alidor remplit l'une des conditions essentielles de l'héroïsme en refusant de se conformer aux usages établis. Notons que ce sont moins ses actions en elles-mêmes qui importent ici que la conscience qu'il possède de sa supériorité naturelle. Il se sent à la fois appelé et élu pour être différent. Cette attitude rejoint ici la thématique de l'ostentation et le goût de l'insolite qui caractérisent la mentalité baroque.<sup>7</sup>

Par définition l'oeuvre baroque est ouverte et refuse toute forme de cloisonnement moral ou social. Ce trait est mis en vedette dans la conception qu'Alidor se fait de la liberté. Son refus de "posséder" Angélique et d'assumer les obligations du mariage constitue une revendication de liberté totale. Il déclare ainsi hautement: "Je veux la liberté dans le milieu des fers/ Il ne faut point servir d'objet qui nous possède" (I, 4, v. 222-224). Ce conflit intérieur met aux prises les exigences du moi intime et les prescriptions du corps social. Dans le même mouvement Alidor découvre qu'il est "sensible," c'est-à-dire vulnérable à la passion, et que l'aboutissement logique de cette passion doit nécessairement passer par l'entremise d'une institution qu'il abhorre. Or, accepter la réconciliation de ces deux pôles équivaldrait à sacrifier une liberté qui ne saurait s'accorder avec les contraintes sociales. Ce refus de la clôture, c'est-à-dire d'un univers où l'homme doit s'engager dans la temporalité, caractérise non seulement Alidor mais le projet baroque tout entier. A l'inverse du classicisme qui cherche à promouvoir l'ordre et un système hiérarchisé, le monde baroque s'externalise au change et à la métamorphose.

Le drame alidorien s'exécute autour d'un noyau de sollicitations diverses. D'un côté s'érige une nature sentimentale qui n'arrive pas à se détacher de cette

"esthétique de la beauté" qu'a mise en place Mélie; de l'autre, une nature fière et indépendante qui s'insurge contre l'envoûtement tentaculaire de la passion. Ce dualisme foncier constitue l'un des principaux ressorts de la pièce et la tient en suspens jusqu'à la fin. Par ailleurs, l'ironie dramatique jaillit de ce que la liberté d'Alidor ne peut s'affirmer que dans la mesure où elle nie ce qui la nourrit. C'est dans l'affrontement de ce moi sentimental que se révèle et se définit le personnage d'Alidor. Ainsi, la quasi obsession de ces vers concernant Angélique: "Mes pensers ne sauraient m'entretenir que d'elle,/ Je sens de ses regards mes plaisirs se borner/ Mes pas d'autre côté n'oseraient se tourner" (I, 4, v. 214-216). Pourtant, si Alidor veut conserver cette liberté si chère c'est contre le regard d'Angélique qu'il devra la conquérir.

A l'inverse de Rodrigue, partagé entre son devoir et son amour, Alidor oppose un non résolu à l'esclavage de l'amour: "A tel prix que ce soit, il faut rompre mes chaînes,/ De crainte qu'un hymen, m'en ôtant le pouvoir,/ Fit d'un amour par force un amour par devoir." (I, 4, v. 222-224). Vers significatifs qui témoignent de l'incapacité d'Alidor de s'installer dans la permanence. L'amour se veut ici une passion toujours disponible et prête à de nouvelles expériences. Dans l'univers baroque, l'amour revêt un aspect presque ludique, ne s'attachant que pour mieux se détacher et se reprendre. Comme le moi dont il procède, le discours amoureux d'Alidor est décentré et sans attaches profondes. S'il est capable de s'attacher, Alidor redoute les appâts de la femme autant qu'il y est sensible. Il est sans doute vrai, comme on a tenté de le montrer récemment, que La Place Royale constitue déjà plus qu'une ébauche d'une vérité qui réapparaîtra dans les pièces ultérieures, à savoir que la femme est redoutable.<sup>8</sup> Si cette théorie est loin d'être sans fondement, il faut néanmoins la situer dans une perspective plus globale, à savoir le refus du héros baroque de s'inscrire dans un temps historique ou, en l'occurrence dans un engagement marital. C'est précisément à ce niveau qu'Alidor diffère des personnages des tragédies.

A la question de Léandre: "Crains-tu posséder un objet qui te charme?",

Alidor offre cette réponse désabusée qui amorce une interrogation d'ordre métaphysique:

J'idolâtre Angélique: elle est belle aujourd'hui,  
Mais sa beauté peut-elle autant durer que lui?  
Et pour peu qu'elle dure, aucun me peut-t-il dire  
Si je pourrai l'aimer jusqu'à ce qu'elle expire?  
(I, 4, v. 227-232)

Le corps, objet matériel et éphémère, se voit irrémédiablement soumis à l'érosion du temps. Notons que le sentiment aigu du tempus fugit qui habite Alidor est étroitement lié à l'appréhension de la mort, un des grands thèmes baroques.<sup>9</sup> En réduisant nos plus vastes aspirations en cendres, la mort met implicitement en question la permanence de l'amour et le besoin d'absolu que poursuit Alidor. En effet, le sentiment de la finitude vient inexorablement mettre un terme à tout projet d'une permanence dans ce monde. L'interrogation angoissée d'Alidor prend ainsi sa place dans ce "théâtre de la précarité" qui caractérise la période baroque. Privée d'ancrage métaphysique et rivée à l'instant, la liberté d'Alidor n'a d'autre choix que de se tourner vers elle-même; parfait solipsisme, elle ne débouche sur rien.<sup>10</sup>

Ce refus de l'Histoire événementielle et de la transcendance est caractéristique du héros baroque; sans cesse en mouvement, prisonnier de l'instant qui le redéfinit à chaque instant, Alidor est la figure même du change.<sup>11</sup> En langage sartrien, il faudrait dire qu'Angélique représente la tentation de l'en-soi qui menace d'engloutir le pour-soi—la liberté d'Alidor. A l'instar de la liberté sartrienne, sans cesse condamnée à se répéter, la liberté alidorienne est incapable de s'arracher à elle-même et de s'élever vers un principe plus grand qu'elle. De surcroît, elle porte en elle son germe destructeur en refusant de s'ouvrir à l'inter-réciprocité des consciences et au don de soi. Faute d'assises fermes, dans l'univers baroque toute morale est forcément ambiguë.<sup>12</sup> Ne sachant qui il est ni vers où se diriger, Alidor est condamné au change et à un univers multiforme d'où se trouve exclu tout espoir de salut.

Ce qui distingue peut-être le plus Alidor des grands personnages tragiques cornéliens est son manque flagrant de "générosité," comme en témoignent éloquentement ces vers d'Angélique:

Tu manques de courage aussi bien que d'amour  
Et tu me fais trop voir par ta bizarrerie,  
Le chimérique effet de ta poltronnerie.  
Alidor (quel amant!) n'ose me posséder.

(IV, 6, v. 1096-1099)

Les épithètes "bizarrerie," "chimérique," rehaussent le caractère fragmenté et indécis d'Alidor. Comme nombre de personnages baroques livrés à leurs fantasmes du moment, Alidor mène une existence décentrée sans aucune perspective éthique. A l'inverse des héros des tragédies, dont la démarche est volontaire et rectiligne, celle d'Alidor est circulaire. Son problème est qu'il ne se connaît pas et ne possède aucun système référentiel fixe. Dépourvu de signes d'ancrage, il va à la dérive tel un bateau emporté par le courant; ceci explique, entre autres, ses nombreux revirements et sautes d'humeur. Etre discontinu, à la merci de l'instant qui le sollicite, Alidor est par excellence un héros en suspens.

Les effets de cet univers décentré se marquent la plupart du temps par un comportement ambivalent et duplice. Ses dernières paroles, qui sonnent presque comme un défi, attestent ce phénomène de dédoublement en même temps qu'elles révèlent l'influence baroque qui les imprègne:

Nous feindrons toutefois, pour nous donner carrière  
Et pour mieux déguiser nous en prendrons un peu,  
Mais nous saurons toujours rebrousser en arrière  
Et quand il nous plaira nous retirer du jeu

(V, 8, v. 1514-17, c'est nous  
qui soulignons)

Nous sommes loin ici du projet de Maîtrise d'un Rodrigue ou d'un Horace! Au lieu d'actes "généreux" accomplis en vue d'une gloire immortelle, nous baignons dans une atmosphère où dominent la feinte, le déguisement et le subterfuge. Tout y est trompe-l'oeil et simulacre. Alidor est partout et nulle part, pareil à ces acteurs du théâtre grec qui changeaient sans cesse de masques.

La thématique alidorienne traduit une conception du temps et de l'espace qui rejoint l'une des préoccupations centrales de la mentalité baroque. Ces propos d'Alidor sont exemplaires à cet égard:

Du temps, qui change tout, les révolutions  
Ne changent-elles pas nos résolutions?  
Est-ce une humeur égale et ferme que la nôtre?  
N'a-t-on point d'autres goûts en un âge qu'en l'autre?

(I, 4, v. 231-34)

On croirait presque lire Montaigne! Prolongeant l'idée du "bramble" universel, Alidor s'inscrit dans un contexte résolument anti-héroïque. Cet arrêt dans le temps le fait hésiter et l'empêche de s'adonner à fond à un projet. Si Alidor est incapable de se fixer dans la durée c'est parce qu'il en reconnaît le caractère fuyant et imprévisible. Il s'agit moins pour lui de la peur de vieillir—ce sera plus tard le cas de Sertorius—que d'une véritable hantise de l'érosion physique et morale qu'entraîne le passage du temps. La question qu'il se pose n'est autre que celle-ci: aura-t-il demain pour Angélique les mêmes sentiments qu'il a pour elle aujourd'hui? L'instabilité de son être trouve sa contre-partie dans celle du langage, son discours se révélant tronqué, sinon ambivalent. Comme l'a fort bien noté un critique récemment, de Mélite à La Place Royale la valeur de la parole est constamment mise en doute. Perdant contact avec ce qu'elle prétend signifier, elle devient signe tout court, ou mieux, un signifiant vide de tout signifié.<sup>13</sup>

Dans l'univers baroque, le héros est rarement ce qu'il paraît. Sa vie se déroule comme un spectacle où chacune de ses actions est une pose, sinon un défi. Alidor concrétise dans une large mesure ce portrait, tant par ses actions que par son discours. Aux deux niveaux se révèle un hiatus entre l'être et le paraître: Alidor est toujours autre que ce qu'il se dit. Cette ambiguïté fondamentale et l'absence d'un système éthique défini constituent le héros baroque dans ce qu'il a peut-être de plus spécifique tout en l'opposant aux héros des tragédies.

Sur le plan de la chronologie cornélienne, Alidor représente à la fois un terme et une nouvelle étape. En effet, si d'un côté il actualise le paradigme du

héros baroque par son instabilité, de l'autre il annonce le héros cornélien par ce vers qui contient en germe les prémisses du projet de Maîtrise: "Je vis dorénavant, puisque je vis à moi" (V, 8, v. 1507). C'est ce même cri de triomphe qui sera repris et amplifié par Auguste dans Cinna.

## NOTES

<sup>1</sup> Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France. Paris: J. Corti, 1954, pp. 205-206.

<sup>2</sup> Pierre Corneille, Oeuvres complètes. Ed. par André Stegmann. Paris: L'Intégrale, Le Seuil, 1963, p. 150.

<sup>3</sup> Ibid., p. 150. Pour une étude plus détaillée de la structure de la pièce, voir Pierre Corneille, La Place Royale. Ed. et intr. par Jean-Claude Brunon, Société des Textes Modernes. Paris: Didier, 1962, pp. xiv-xv. La structure du théâtre baroque a été analysée par Darnell Roaten, Structural Forms in the French Theater 1500-1700. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.

<sup>4</sup> John D. Lyons, A Theater of Disguise. Studies in French Baroque Drama. Columbia, South Carolina: French Literature Publications, 1977, p. 12.

<sup>5</sup> Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963, p. 59.

<sup>6</sup> Ed. André Stegmann, p. 150.

<sup>7</sup> Claude-Gilbert Dubois, Le Baroque. Profondeurs de l'apparence. Paris: Larousse Université, 1973, p. 61.

<sup>8</sup> Han Verhoeff, Les Comédies de Corneille. Une psycholecture. Paris: Editions Klincksieck, 1979, p. 48.

<sup>9</sup> Jean Rousset, op. cit. p. 92.

<sup>10</sup> Octave Nadal, Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Paris: Gallimard, 1948, p. 114.

<sup>11</sup> André Stegmann, L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification. Paris: A. Colin, 1968, v. 2, p. 571.

<sup>12</sup> Claude-Gilbert Dubois, op. cit., p. 16.

<sup>13</sup> Cynthia B. Kerr, L'Amour, l'amitié et la fourberie. Une étude des premières comédies de Corneille. Saratoga, California: Anna Libri, Stanford French and Italian Studies, 1980, p. 109.



ually in submissive ignorance and acts this out physically by locking her in his house in order to solve the problem of his personal insecurity. Alidor, for most of the play, would like to lock Angélique up in some other man's house. Both protagonists show the same narcissistic mood shifts: depression when they feel vulnerable, euphoria when their plans for mastery of the feminine threat seem to succeed. Both use Stoic maxims to cover up weakness and insecurity.

<sup>12</sup>If Cléandre is an "autre moi-même," Philis provides a variation on Alidor's narcissism in a feminine key. Before Alidor's arrival on stage, in an expository scene (I, i), she announces him by arguing about love with Angélique and supporting a defensive attitude that stresses self-protection and the withholding of emotion. Like Alidor, she has a love strategy that is fostered by a desire to be ensured against emotional dependence. "L' éloignement d'aucun ne saurait m'affliger," (I, 75.) She uses the same vocabulary as Alidor, and refuses to be emotionally "tyrannized". Her narcissism, however, differs from his in being more sympathetically portrayed, more playfully and wittily expressed, and in finding its rationale in her realistic appraisal of the condition of unfreedom she faces as a woman. In effect she says: since I have no right to choose a husband for myself, I shall withdraw all feeling to my own ego and enjoy playing the role of a coquette who seems to offer but always withholds love. Even when she accepts marriage to Cléandre, she never claims to love him. She shows feeling mainly for her brother--un autre moi-même.

## "Alidor et le baroque cornélien"

par Marie-Odile Sweetser

J-P. Dans a disposé rapidement des éléments baroques externes: absence d'unité de lieu, "duplicité d'action", feinte, erreur d'identité, enlèvement. D'ailleurs la duplicité d'action avouée par Corneille dans l'Examen de 1660 n'en est pas une pour nous, les deux tentatives d'Alidor pour se libérer relevant du même dessein.

J-P. Dans a donc cherché la présence du baroque dans le caractère, la nature profonde d'Alidor. Le trait le plus marquant y est sans doute la peur: peur d'un changement possible dans ses sentiments à l'égard d'Angélique, peur que celle-ci ne change physiquement et psychologiquement avec le temps, peur de s'engager dans le mariage et d'en assumer les responsabilités. Il refuse de perdre sa liberté, sa disponibilité personnelle et d'entrer dans le cycle des engagements normaux de la vie sociale.

Cette attitude de peur et de refus peut donc être qualifiée de négative. D'autre part, elle indique une conviction intime de la part du héros qu'il est différent des autres, supérieur aux autres, comme Arnolphe et Alcèste. L'égoïsme ou, selon les termes d'H. Allentuch, le narcissisme sont évidents. Il ne s'agit donc pas d'un héros montrant sa force de volonté en face de l'amour, selon les principes attribués au dédicataire dont Corneille se moque gentiment dans l'Épître, mais d'un anti-héros, essentiellement faible, qui a recours à la feinte et à la trahison. Il assimile la personne aimée à un objet qu'il prétend don-

ner à un ami: il combine ainsi le rôle du jeune premier et du traître des premières comédies, ce qui fournit une variante inattendue et surprenante au schéma des pièces précédentes.

Le refus de la responsabilité psychologique et morale vis-à-vis d'Angélique fait d'Alidor un libertin, un exemple d'inconstance baroque, son refus du mariage et des normes sociales, un révolté, un contestataire de l'ordre monarchique en train de s'instaurer sous Louis XIII et Richelieu. On peut donc voir en lui une incarnation de l'esprit baroque. On ne peut pas parler de victoire à la fin de la pièce puisque c'est Angélique qui prend la décision de le refuser; s'il se vante d'être libre dans les stances, c'est pour masquer sa défaite: il aboutit en fait au libertinage.

Le "change", omniprésent dans les comédies, a une double valeur, positive et négative, négative dans le cas d'Alidor, alors qu'il était positif dans les premières comédies où le protagoniste se convertit à l'amour et au mariage.

La situation d'Alidor n'est pas nouvelle dans la comédie cornélienne: c'était aussi celle de Célidée, mais dans la Galerie du Palais, l'épreuve tournait bien: la jeune fille hésitante reconnaissait la profondeur de son amour, cette reconnaissance aboutissait à une réconciliation. Elle est ici impossible: Alidor s'est aliéné Angélique par ses feintes et sa trahison.

Du point de vue dramaturgique, on assiste à une évolution. Le jeune premier assume le rôle du traître ou du valet fourbe, comme l'a montré A. Rathé. Le fait que c'est

lui qui prononce le mot de la fin le met sur le même plan que d'autres personnages franchement comiques: la Nourrice de Mélite, la mère de la Galerie du Palais, Amarante. Molière utilisera le même procédé, confirmation de sa valeur comique. Enfin, le langage des stances, mi-noble, mi-familier, signe de décalage, indique la dégradation du personnage.

J. Rousset a noté la présence de baroque et d'anti-baroque dans le théâtre de Corneille (La Littérature de l'âge baroque, p. 218). Le baroque me semble relever d'une représentation des modes et des mentalités de l'époque. Harold Knutson a justement noté dans son article "Corneille's Early Comedies: Variations in Comic Form" (Corneille Comique, Biblio 17, p. 37) cet aspect "comédie de mœurs". Mais cette représentation est donnée sur un mode ironique, parodique, certainement humoristique. L'auteur se sépare de ses personnages: son jugement lucide et amusé, son ironie moqueuse, sa distanciation me paraissent montrer que l'âme de Corneille n'était pas une âme essentiellement baroque.



est l'ambition, le goût de la gloire, mais non l'héroïsme, si l'on entend par là un sacrifice capable de transformer l'être. Ils ne savent ni sortir d'eux-mêmes ni se dépasser. Ils ne sont héros qu'au sens donné au mot dans le tout-venant de la production littéraire, roman ou théâtre, des personnages princiers animés de passions tenues pour nobles : amour, vengeance, ambition. Héros de l'écrivain Corneille, plutôt que héros cornéliens.

...

Après la mort du cardinal, Louis XIII avait supprimé les pensions aux gens de lettres : « Nous n'avons plus affaire de cela ». Nombre d'écrivains se trouvaient rendus à une liberté besogneuse. La *Nouvelle allégorique* de Furetière expliquera bientôt comment chacun s'en alla chercher fortune où il put, se mit aux gages de la reine de Suède, des comédiens ou des libraires. Années dures pour la République des Lettres, qui finira sans trop oser le dire par regretter dans le ministère de Richelieu la belle époque.

Le nouveau régime traita Corneille beaucoup mieux que la plupart de ses confrères. Est-ce en raison de sa gloire? ou sous d'autres influences? Toujours est-il que Mazarin lui attribua, spontanément, dit le poète, une pension. Le bénéficiaire manifesta doublement sa gratitude : par un *Remerciement*, par la dédicace de *Pompée*. Au reste l'étoile de Mazarin avait monté. Il avait su opposer aux Importants une résistance souple mais efficace. Il apparaissait bien que les grands ne prendraient pas le pouvoir. Le Cardinal italien, aussi manœuvrier que son prédécesseur était cassant, venait de se saisir pour vingt ans des fonctions de premier ministre et du cœur de la Reine.

Corneille s'orientait vers une situation malherbienne de poète officiel. L'Académie le tenait encore à l'écart, alléguant qu'il ne résidait pas à Paris : il ne devait

être élu qu'à sa troisième candidature. Mais une lettre des plus flatteuses signée Louis (1645) lui demandait des vers à la gloire du roi défunt : « J'ai cru que pour rendre cet ouvrage parfait, je devois vous en laisser l'expression... Je juge que pour éterniser la mémoire de votre Roi, vous prendrez plaisir d'éterniser le zèle que vous avez pour sa gloire... » En 1647, Mazarin allait lui commander une comédie à machines. D'autre part, la publication en recueil de ses *Œuvres* (1644-1648) achevait de lui assurer la première place parmi les écrivains de théâtre. Il était dans une période heureuse : *Le menteur* se joue la même saison que *Pompée*, *La Suite* le même hiver que *Rodogune* (1643-1644 et 1644-1645).

...

La comédie avait peu produit depuis *L'illusion*. Quelques pièces d'observation de Claveret s'inscrivaient dans la tradition inaugurée par *Mélite*. Du Ryer traduisait Plaute et les Italiens, jalonnant une des voies qui allaient conduire à Molière. Mais l'innovation de cette période résidait ailleurs : en adaptant les comédies espagnoles, Rotrou et d'Ouille lançaient une mode qui allait durer vingt ans.

Corneille s'y rallie. Il taille très librement dans la *Verdad Sospechosa* d'Alarcon en ayant soin de transporter l'action en France, ce que d'ordinaire ne font pas ses confrères, soucieux au contraire d'exotisme. Sa pièce vaut donc par son réalisme national, ses évocations du Paris contemporain et des mœurs françaises.

Des jeunes filles non romanesques parlent d'elles-mêmes comme d'une marchandise périssable :

Chaque moment d'attente ôte de notre prix  
Et fille qui vieillit tombe dans le mépris...  
Sa *défaite* est fâcheuse à moins que d'être prompte.