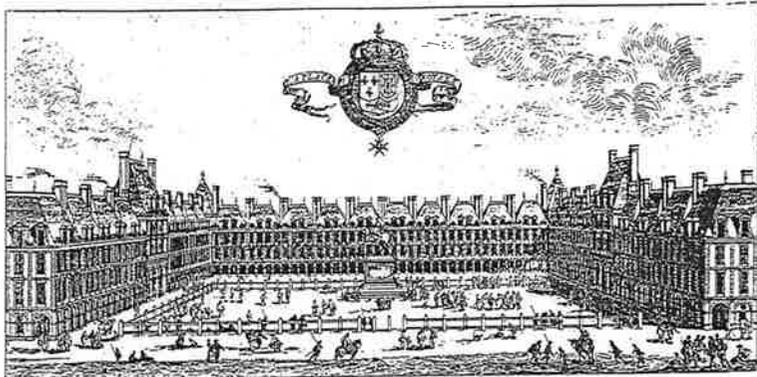


PFSCCL, vol. XXV (1998)

N° 48



La Place Royale

## L'éblouissement de Paris: promenades urbaines et urbanité dans les comédies de Corneille

par

MARIE-FRANCE WAGNER

Ouy Paris en effet est l'abregé du monde,  
Dans l'enclos de ses murs toute merveille abonde  
Et ie ne l'aurois pas sans doute reconnu  
Depuis dix ans entiers que ie n'y suis venu.  
Cent Palais d'un desert, une Cité d'un Isle,  
Et deux de ses fauxbourgs enfermez dans la ville.  
Ces fameux changements que maintenant j'y vois  
Marquent bien la grandeur du plus puissant des Rois.  
Cette ville est aussi le sejour ordinaire  
Des plus grands Potentats que le Soleil éclaire [...]  
D'Ouville, *L'Esprit folet*, 1642<sup>1</sup>.

«[...] J'abandonne ces lieux, / Je vole vers Paris.», dit Pridamant à Alcandre (v. 1816-1817) dans *l'illusion comique*<sup>2</sup>. Dans ce contexte, il s'agit du Paris-théâtre, où ville et scène se superposent, s'imbriquent, se confondent, mais vivent sans que jamais le contour de l'une n'abolisse l'espace de l'autre. L'art scénique de la Renaissance a produit le principe d'un décor unifié où, grâce à la perspective, se confondent l'espace de représentation et l'espace représenté dans les images urbaines de la comédie. Il est question de comédie, au surplus, parisienne<sup>3</sup>. L'indication – «la scène est à Paris» – inscrite dans les pièces choisies n'apparaît que dans l'édition de 1644 pour *Mélite* (jouée en 1629, l'édition originale date de

<sup>1</sup> D'Ouville, *L'Esprit folet*, Comédie, A Paris, Toussaint Quinet, au Palais, en la galerie des Merciers, sous la montée de la Cour des Aydes, 1642. C'est ainsi que Florestan, gentilhomme du Languedoc, s'adresse à Carille, son serviteur bouffon, au tout début de la comédie (I, 1).

<sup>2</sup> Toutes nos références aux pièces de Corneille sont tirées des *Œuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, t. I, 1980, et t.2, 1984.

<sup>3</sup> Françoise Siguret, *L'œil surpris*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 79-89; *Le lieu théâtral à la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1964.

1633) et pour *La Veuve* (1633), alors qu'elle se trouve dans l'édition originale de *La Suivante*, de *La Galerie du Palais* (1634), de *La place Royale* (1635); de *La Comédie des Tuileries* (1635)<sup>4</sup> et de la comédie à «l'espagnole» *Le menteur* (1644). Le genre comique se renouvelle avec les comédies de Corneille que Marc Fumaroli qualifie, du moins pour les premières, de «pastorales urbaines»<sup>5</sup> et Georges Couton, de «pastorale transposée dans le décor urbain»<sup>6</sup>. Corneille ne donne que très peu d'indications scéniques, ainsi il revient au lecteur «d'imaginer décors, éclairages, costumes, mouvement scénique; de s'instituer metteur en scène très médiocrement guidé par l'auteur»<sup>7</sup>.

Le mémoire de Mahelot rend compte des décorations des comédies<sup>8</sup>. Une ville-scène, héritée des Anciens et des dessinateurs italiens<sup>9</sup>, se résume en un axe central qui représente la place publique ou la rue qui fuit vers l'horizon. Le spectateur saisit le plan d'ensemble d'un seul coup d'œil: le lieu scénique représente un décor unique où les décors particuliers se cachent derrière des tapisseries, qui auront passé de mode en 1660 (*Célidan dit ces mots derrière le théâtre, La Veuve*, III, 9). La rue est bordée de maisons bourgeoises, par exemple, Célidée et Hippolyte «sont deux voisins dont les demeures ne sont séparées que par le travers de la rue» (*La Galerie du Palais, Examen*); sur la place, il y a les logis praticables: Angélique «par la fenêtre [a] vu le retour de Doraste» (*La place Royale*, v. 1448) ou bien Mélite «paraît au travers d'une jalousie» (II, scène dernière). Eraste discute avec La Nourrice de Mélite, qui le raisonne après son accès de folie:

<sup>4</sup> Elle est composée par cinq auteurs, sous la direction de Richelieu. Corneille écrivit le 3<sup>e</sup> acte. Les cinq auteurs sont: Boisrobert, Corneille, Colletet, de L'Estoile, Rotrou.

<sup>5</sup> Article «Corneille», *L'histoire littéraire de la France*, Paris, Les Editions Sociales, 1975.

<sup>6</sup> Georges Couton, *op. cit.*, p. 1147. Il s'agit bien de la formule de la pastorale des amants brouillés par la même intrigue.

<sup>7</sup> Georges Couton, *Corneille et la tragédie politique*, Paris, Puf, 1984, p. 5.

<sup>8</sup> Pour la mise en scène voir: J. Schérer, *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1962, p. 171 et suiv.; S. Wilma Deiekauf-Holsboer, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

<sup>9</sup> Vitruve, *Les dix livres d'Architecture*, corrigés et traduits nouvellement par Cl. Perrault, Paris, J.-B. Coignard, 1673; éd. mod. Paris, Les libraires associés, 1965; Leone-Battista Alberti, éd. fr. J. Martin, *L'Architecture et art de bien bastir divisée en dix livres*, Paris, Jacques Kerver, 1553; Sebastiano Serlio, *L'Architecture de M.S. traictant de l'art de bien raisonnablement bastir, aussi de la géométrie perspective*, Paris, Trad. J. Martin, rééd. 1587.

– La Nourrice  
Mais voyez si l'Enfer ressemble à cette place,  
Ces murs, ces bâtiments ont-ils la même face?  
Le logis de Mélite et celui de Cliton [...] (*Mélite*, v. 1711-1713)

Un rideau que l'on tire découvre des décors particuliers: un coin de jardin situé dans une niche au fond de la scène où Clarice chaque soir «va prendre un peu de frais» (*La Veuve*, v. 840), ou un cabinet dans lequel se retire Angélique (*La place Royale*, II, 5), ou encore trois boutiques, immortalisées par Abraham Bosse, la librairie, la lingerie et la mercerie<sup>10</sup>, dans un compartiment au fond de la scène. Le premier acte du *Menteur* se déroule dans le jardin des Tuileries, et les quatre autres à la place Royale. D'Aubignac, certes, en confondant l'espace scénique avec le lieu réel, montre l'in vraisemblance d'un même théâtre qui représente deux quartiers différents<sup>11</sup>. Sans observer rigoureusement la règle sévère de l'unité de lieu, Corneille s'oppose à la liberté que s'arrogent certains dramaturges de prendre «toute la terre habitable pour le lieu de sa scène» (*La Veuve, Au Lecteur*, 1634) ou de mettre «Paris, Rome et Constantinople sur le même théâtre» (*Mélite, Examen*); il constate d'abord en praticien, puis en théoricien, que tantôt il «resserre [l'unité de lieu] à la seule grandeur du théâtre, et tantôt [il] l'étend jusqu'à toute une ville» (*La Veuve, Examen*). Corneille précise dans son *Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu*:

Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accompagne pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés, dans l'enclos de ses murailles.

La ville dérivant du discours dramatique, espace clos où se déroule les cinq actes des comédies, est une métaphorisation de l'autre ville, espace

<sup>10</sup> Voir la célèbre gravure d'Abraham Bosse, datée de près de 1640. Avant Corneille, un boucher et une bouchère discutent d'argent dans *Lisandre et Caliste de Du Ryer*: «Si j'ay pris son argent, ie l'ay bien servy» (II,2). Contemporaine aux comédies de Corneille, dans l'*Alizon de Discret* (1637), L'Armichon, le colporteur, parle de tous les livres qu'il vend. Après les comédies de Corneille, Montfleury, dans l'*Impromptu de l'hôtel de Condé* (1663), met en scène Alis, marchande de livres, à la galerie du Palais. Dans sa conversation avec le Marquis, il sera question de *L'Ecole des femmes*. D'ailleurs, tous les personnages de la pièce maltraitent la troupe de Molière.

<sup>11</sup> Voir l'analyse qu'en fait Pierre Pasquier, *La mimésis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 153-154.

circonscrit par une enceinte. Cette métaphorisation a cependant subi un déplacement et une réduction de l'univers urbain au décor théâtral.

La voie représentée sur la scène, ou la rue, est le cœur de la ville. Au point de fuite de cet axe, se confondent la scène et le décor dans la perspective illusionniste. En effet, cette maîtrise de l'espace que donnait la combinaison de la géométrie et de l'optique prouvait bien que les droites, les plans et un seul point pouvaient rendre l'espace intelligible. Cette mise en forme de la ville constitue une étape dans laquelle la géométrie dessine ou suggère des lieux de mémoire que l'optique fait voir. L'art de la perspective, fait apparaître ce qui n'est point, il offre un espace de «visibilité» dans le lieu représenté sur la toile de fond; c'est une image de Paris, ville invisible car elle n'est qu'évoquée, mais omniprésente dans le discours dramatique – image hiératique qui fait appel à l'œil, certes, mais aussi à la mémoire, car les lieux portent un nom, ils sont cristallisés et fixés dans le temps. On demande au spectateur de voir quelque chose qui n'est pas représenté sur la scène. C'est bien le paradoxe théâtral qui situe le statut de ces passages entre le verbal et le visuel.

Ce cadre parisien, familier aux spectateurs, crée un lien fondamental entre le langage et la situation, entre le lieu réel, l'espace scénique et l'espace fictionnel, mais aussi l'*habitus*, c'est-à-dire la conformité au rôle prescrit et l'intrigue dramatique. Quels sont les lieux parisiens – choisis par le dramaturge – architecturés par l'urbanisme et réservés, entre autres, à la promenade «urbaine» dans laquelle glisse, se développe et se réfléchit l'urbanité? Ainsi la composition urbaine n'est-elle pas une métaphore de l'urbanité qui se reflète par spécularité dans le Paris des comédies de Corneille?

### Les lieux de mémoire parisiens ou le Paris-théâtre

Dans le texte de ses comédies parisiennes, Corneille précise la géographie du lieu théâtral – «la scène est à Paris». Cette indication du lieu réel suit immédiatement la liste des personnages, et, même, le titre de la comédie peut évoquer un endroit déterminé: la place Royale, la galerie du Palais, les Tuileries. Le dramaturge propose dans l'espace comique fictionnel une traversée de la capitale au lecteur. C'est Aronte, l'écuyer de Lysandre, que l'on pourrait suivre. Il vient de la place de la Croix-du-Tiroir<sup>12</sup> (à peu près à l'extrémité ouest du Paris de l'époque), il passe au Marais (extrémité est de Paris) pour se rendre ensuite au Palais de Justice; ce qui lui vaut, bien sûr, la raillerie de Dorimant «Et c'en est le chemin de

<sup>12</sup> Située à l'angle de la rue Saint-Honoré et de la rue de l'Arbre-Sec.

passer par ici» (*La Galerie du Palais*, v. 1087). Ou même Lysandre qui veut «courir au faubourg Saint-Germain» (*La Galerie du Palais*, v. 735). Ou encore Florame qui menace de provoquer Clarimond en duel au «Château Bissestre» (v. 1205, *La Suivante*). Lieu tout indiqué, car l'hospice de Bicêtre a été construit par Louis XIII pour les soldats estropiés<sup>13</sup>. Mais c'est plutôt la marche de Géronte et Dorante qui retient l'attention. Les deux personnages se rendent d'ouest en est en quelques scènes du jardin des Tuileries à la place Royale, en passant par le Pré-aux-Clercs<sup>14</sup> et le Palais-Cardinal<sup>15</sup>. On comprend la fatigue du père Géronte qui s'adresse à son fils Dorante au début de la scène 5 de l'acte II:

– Géronte  
Dorante, arrêtons-nous, le trop de promenade  
Me mettrait hors d'haleine, et me ferait malade.  
(*Le Menteur*, v. 549-550)

Le lecteur parcourt rapidement tout l'espace de la ville. A l'ouest, le jardin des Tuileries, et «ses beaux promenoirs» où Cléonice doit se rendre à la suite d'Aglante (*La Comédie des Tuileries*, v. 1 et 12) qui, pour rencontrer son oncle Arbaze, vient «de ce proche ermitage» (v. 36) situé du côté septentrional du jardin. S'agit-il du couvent des Feuillants, ou de celui des Capucins ou enfin de celui des Filles de l'Assomption? Indépendant du Palais, le jardin des Tuileries est la promenade publique à note mondaine, et c'est le premier en date des jardins publics de Paris<sup>16</sup>. Clarice dit à Isabelle, sa suivante: «Il faut que nous fassions seules deux tours d'allées» (*Le Menteur*, v. 190).

Cléante accuse un certain retard en se rendant au Palais de Justice, à cause des «Trois filous rencontrés vers le milieu du pont» (*La Galerie du Palais*, v. 233), c'est-à-dire le Pont-Neuf, qu'il fallait traverser pour se rendre sur l'île de la Cité, berceau de la ville établie sur un lieu naturellement défensif. Ce pont, grâce à ses trottoirs et à ses parapets qui permettait d'admirer la beauté de l'île, était «un lieu de flânerie, de distractions et

<sup>13</sup> Le duel était encore très à la mode, malgré un édit royal de 1626 qui l'interdisait en punissant les contrevenants sévèrement.

<sup>14</sup> Georges Couton, *op. cit.*, *Le Menteur*, t. 2. Ces terrains, où l'on commençait à bâtir, occupaient l'espace qui s'étend actuellement entre la rue Bonaparte et le Palais-Bourbon. Ce sont des espaces libres situés en bordure de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et octroyés aux étudiants par Charlemagne, selon Gilles Corrozet, *Antiquité et singularité de Paris*, 1581, p. 258.

<sup>15</sup> Construit entre 1629 et 1636.

<sup>16</sup> Voir Jacques Hillairet, *Le Palais royal et impérial des Tuileries et son jardin*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965, essentiellement les chap. 2 et 13.

d'animation populaires»<sup>17</sup> pour les Parisiens. Cléante reconnaît l'un des malfaiteurs pour s'être querellé avec lui «l'autre jour» à l'hôtel de Bourgogne. (*La Galerie du Palais*, v. 250).

Mais ce sont surtout deux lieux réels évoqués par Corneille qui occupent une place essentielle. Le Palais-Royal ou le Palais de Justice, situé dans l'Île de la Cité, est un grand carrefour de circulation avec, entre autres, la Salle des Pas Perdus où Dorimant propose à Lysandre de faire un tour en attendant Cléante (*La Galerie du Palais*, v. 197) et une place de commerce avec les trois boutiques de la Galerie Marchande. Et la place Royale, la place des Vosges actuelle, dont la régularité du programme architectural impressionne, est située dans le quartier du Marais qui abrite l'hôtel de Rambouillet où Arthénice, dans son salon, reçoit tout ce que la «Cour et la Ville» (les gens du monde) comptent de plus remarquable. D'origine italienne, la place, pour être royale, doit présenter une ordonnance architecturale et un programme qui serviront de cadre à une statue de souverain équestre le plus souvent<sup>18</sup>. La statue en bronze de Louis XIII fut érigée sur la place Royale en 1639 par Richelieu. L'alignement des édifices et la réglementation des constructions sont un des objets de l'urbanisme<sup>19</sup>. C'est le noyau du développement urbain. Le tracé carré de la place est délimité par une galerie de circulation qui protège des intempéries au-dessus de laquelle s'étagent les fenêtres des appartements privés. La place Royale est ainsi un espace ambulatorio prisé des contemporains. Dorante avoue à Clarice:

– Dorante  
Je suis jour et nuit dedans votre quartier,  
Je vous cherche en tous lieux, au bal, aux promenades,  
Vous n'avez que de moi reçu des sérénades, [...] .  
(*Le menteur*, v. 156-158)

La promenade est une activité nouvelle, moderne, elle se fait sur les promenoirs du voisinage: ceux des Tuileries premier jardin public parisien, de la Salle des Pas Perdus, de la Galerie du Palais et, surtout, de la place Royale qui demeure la première «promenade créée, voulue par l'homme

<sup>17</sup> Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme*, Paris, p. 15.

<sup>18</sup> D'origine italienne, l'urbanisme renaissant utilisa la statue du condottieri ou du prince, d'abord comme moyen de gratification, mais aussi dans un but décoratif. Dans Véronique Gérard-Powell, *Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la direction de François Bluche, «Place Royale», Paris, Fayard, 1990, p. 1207.

<sup>19</sup> Jean-Louis Harouel, *Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la direction de François Bluche, «Urbanisme», p. 1554.

dans un lieu déterminé, par opposition à la promenade naturelle»<sup>20</sup>. Elle est située sur la rive droite. Ainsi, dans le croisement d'une double ligne N.S. et E.O., l'ordre urbain de la promenade semble se confondre avec l'ordre du monde<sup>21</sup>. Ainsi s'exprime la ville dans sa composition naturelle et artificielle. Emile Magne justifie le choix de Corneille:

Par ses fonctions d'avocat et par sa profession de lettré, il fut conduit plus particulièrement vers le Palais de Justice; par sa soif d'émotions physiques vers la place Royale et le Marais. Or l'île du Palais et le quartier du Marais sont, au XVII<sup>e</sup> siècle, le sourire caustique et le cœur sentimental de Paris.<sup>22</sup>

Comme les promenades urbaines sont à la mode, c'est-à-dire qu'elles ont un caractère d'actualité aiguë vers 1635, le cadre parisien sert de lieu scénique à d'autres comédies contemporaines. Dans *La Comédie des comédiens* (1632), première comédie de Scudéry, Blandimare s'écrie: «En fin me voicy dans Lyon, mais si las, qu'il ne m'est pas possible d'en partir de deux ou trois jours, pour revoir après notre ville, la plus belle du monde, Paris» (I, 4). Dans sa seconde et dernière comédie *Le Fils supposé* (1635), Scudéry propose au lecteur une visite presque «touristique» de Paris, mais essentiellement politique:

– Oronte, gentilhomme parisien  
Mais changeons de discours; trouvez-vous vos provinces  
Plus belles que Paris, le séjour de nos Princes?  
– Belise, damoiselle bretonne  
Je serais mauvais juge en un pareil sujet  
N'ayant d'yeux à Paris que pour un seul objet.  
– Oronte  
Et quoi! n'allez point voir, n'en prendre pas la peine  
Et le cheval de bronze, et la Samaritaine!  
Ma foi vous m'étonnez; c'est là qu'avec plaisir  
Le noble de campagne assouvit son désir.  
– Luciane, fille d'un gentilhomme parisien  
Quand nouveau courtois, vous prîtes cette route  
Vous ne vîtes le roi qu'en ce lieu-là sans doute. (III, 7)

Les intrigues se passent au bois de Boulogne, au faubourg Saint-Germain, à Chaillot ou à Saint-Cloud, où les personnages se rendent en

<sup>20</sup> Gaston Bardet, *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme*, Paris, 1951, p. 157-158.

<sup>21</sup> Marcel Poëte, *op. cit.*, Paris, 1967, p. 20.

<sup>22</sup> Emile Magne, «Corneille évocateur de Paris», *Mercure de France*, 15, VI, 1906, p. 525.

bateau, dans *La Bourgeoise ou la Promenade de S.Cloud* (1633) de Rayssiguier<sup>23</sup>. Dans *l'Alizon* de Discret (1637), le Batelier de la grenouillière propose une promenade à Chaillot, puis Alizon Fleurie marche des Tuileries à Paris accompagnée de ses trois filles. Les Tuileries sont le lieu de rencontre de Lidaman, gentilhomme du Languedoc, et de Florimonde, parisienne, dans la comédie de D'Ouville, *Les Fausses Vérités* (1643)<sup>24</sup>. Florimonde constate (comme Dorante dans *Le menteur*):

– Florimonde  
Adieu Paris Adieu, sortons de ce Dedale,  
De cette Babilon de ces lieux enchantez,  
Ou les illusions passent pour veritez. (III, 1)

D'Ouville fait dire à Climante, cavalier parisien, dans *La Dame suivante* (1645): «Toujours la promenade est belle en cette place?» (V, 6). Il s'agit de la place Royale où Climante se dirige avec Carlin, son valet bouffon, au «cabaret» de l'Echarpe blanche pour se désaltérer<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Dans la tragi-comédie *des Thuilleries* (1636) de Rayssiguier, les intrigues ont lieu au Jardin et au Louvre.

<sup>24</sup> La comédie *Les Fausses Vérités* de D'Ouville est inspirée de la *comedia* de Calderon (*Casa dos puertas mala es de guardar*). La répartition de Dorante, dans *Le menteur*, ressemble à celle de Florimonde. Elle est reprise de *La Villane de Xetaphe* de Lope de Vega. En effet, Dorante s'écrie à propos de Paris, puis Géronte réplique:

– Dorante  
Paris semble à mes yeux un pays de Romains,  
J'y croyais ce matin voir une Ile enchantée;  
Je la laissai déserte, et la trouve habitée.  
Quelque Amphion nouveau, sans l'aide des maçons,  
En superbes Palais a changé ses buissons.  
– Géronte  
Paris voit tous les jours de ces Métamorphoses.  
Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses,  
Et l'Univers entier ne peut rien voir d'égal  
Aux superbes dehors du Palais Cardinal.  
Toute une ville entière avec pompe bâtie  
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,  
Et nous fait présumer, à ses superbes toits,  
Que tous ses habitants sont des Dieux, ou des Rois.  
Mais changeons de discours. Tu sais combien je t'aime? (II,5)

<sup>25</sup> Dans *La Coiffeuse à la mode*, comédie, de D'Ouville (1646), on peut lire cette réplique de Flore, demoiselle parisienne, à Acaste, gentilhomme lyonnais:

La promenade peut se faire solitaire et retirée dans un jardin particulier, comme celle de Clarice qui ne veut voir personne et n'être vue de personne:

– La Nourrice  
Clarice, tous les soirs, rêvant à ses amours  
Seule dans son jardin fait trois ou quatre tours.  
(*La Veuve*, v. 769-770)

Cette promenade diffère de celle qui se fait dans le jardin public sous le regard de l'autre. On descend dans la rue, cela fait partie de la vie quotidienne pour le plaisir de voir, de se faire voir. On joue un personnage dans la société. Phylis dit à Lysis: «Réserve pour ce bal ce que tu veux me dire» (*La place Royale*, v. 930). Le goût du spectacle se retrouve aussi dans la naumachie qu'invente Dorante:

– Dorante  
[...]  
J'avais pris cinq bateaux pour mieux tout ajuster.  
Les quatre contenaient quatre chœurs de Musique,  
Capables de charmer le plus mélancolique:  
Au premier violons, en l'autre luths et voix,  
Des flûtes au troisième, au dernier des hautbois, [...]  
Le cinquième était grand, tapissé tout exprès [...]  
Je fis de ce bateau la Salle de festin; [...]  
On servit douze plats, et qu'on fit six services,  
Cependant que les eaux, les rochers, et les airs,  
Répondaient aux accents de nos quatre concerts. [...]  
Après qu'on eut mangé, mille et mille fusées,  
S'élançant vers les Cieux, ou droites, ou croisées,  
Firent un nouveau jour, d'où tant de serpenteaux  
D'un déluge de flamme attaquèrent les eaux, [...]  
Après ce passe-temps on dansa jusqu'au jour [...].  
(*Le menteur*, v. 264-291)

Cette idée de reflet rejoint le plaisir d'être vu. Alidor «présente aux yeux [d'Angélique sa maîtresse] un miroir qu'elle porte pendu à sa ceinture» (*La place Royale*, II, 3), car les dames ne portaient pas de sac à main. Le miroir est l'objet indispensable pour rectifier l'apparence et donc pour plaire. La promenade urbaine se rapproche du geste scénique: mise en abyme du jeu théâtral.

– Flore  
Paris cet abrégé des merveilles du monde,  
Où l'Art, où la Nature en miracles abonde,  
Où l'on voit des beautés dignes de plaire aux Dieux,  
Dont l'éclat obscurcit tous les Astres des Cieux. (III, 3)

La rue ou place scénique est la représentation métaphorique de la promenade dans l'espace fictionnel, donc de la communication urbaine<sup>26</sup>. La voie publique est un bel exemple d'urbanisme (terme moderne pour la voirie du XVII<sup>e</sup> siècle) qui a pour objet la conservation des espaces publics<sup>27</sup>. Elle facilite la commodité de la circulation, mais parfois, il arrive qu'elle soit mal entretenue et que le petit carrosse italien verse. Voici ce que Céliidan répond à la Nourrice:

– Céliidan  
Peut-être un mauvais pas, une branche, une pierre,  
Fit verser leur carrosse, et les jeta à terre.  
(*La Veuve*, v. 1444-1445)

La voie urbaine droite imprime son accent triomphal, voire dominateur, dans l'espace scénique et dramatique; elle exprime aussi le besoin d'ordre et de classement que systématisera Descartes, et le désir de perspective à «perte de vue», d'évasion. De plus, une donnée esthétique est attachée à cette rectiligne.

#### Paris, territoire de l'urbanité

Cependant la place Royale, le lieu réel, n'a jamais été un simple promenoir pour recevoir le peuple parisien. Ce n'était pas une place populaire, «c'est déjà un salon, un théâtre à l'usage de la haute Société, encadré des maisons de gentilzhommes, financiers et autres gens de callité et non un pourmenoir»<sup>28</sup>. L'espace clos de cette place, bordé d'édifices privés, représente un microcosme dans lequel évolue des gens d'un milieu choisi, un appartement de société en quelque sorte où se rencontrent les gens «du monde». Mise en abyme dans l'univers théâtral, la place est un signe concret de l'appartenance à un milieu aristocratique et aisé, qui conditionne les bonnes manières de la bonne société. Géraste vante les qualités de Florame, l'amant de sa fille Daphnis:

<sup>26</sup> Une didascalie de *La Dame suivante* de D'Ouille (1645) – «Dans la rue qui paroitra, si l'on veut, la Place Royale» (V,4) – donne une indication précieuse sur la scénographie de l'époque, qui confirme que la rue peut être la représentation d'une place.

<sup>27</sup> Jean-Louis Harouel, *op. cit.*, p.1555.

<sup>28</sup> Gaston Bardet, *op. cit.*, p. 160.

– Géraste  
[...]  
Tu pouvais en effet prétendre un peu plus haut,  
Mais on ne peut assez estimer ce qu'il vaut,  
Ses belles qualités, son crédit et sa race  
Après des gens d'honneur sont trop dignes de grâce.  
(*La Suivante*, v. 879-882)

Cette place deviendra, en 1643, pour Cliton dans *Le Menteur*: «[...] commode à rêver» (v. 1148). Et Corneille insiste: «Il est vrai que ce que [Céliidée et Hippolyte] disent serait mieux dit dans une chambre ou dans une salle» (*La Galerie du Palais, Examen*). Mais de quelle communication s'agit-il? Le microcosme du salon, représenté dans l'espace scénique, se confond avec le lieu réel de la ville, évoqué dans l'espace dramatique; ainsi, un rapport étroit se tisse entre les espaces gigognes suggérés dans la comédie; ces liens sont créés et réalisés grâce aux paroles échangées qui manifestent, forgent et réfléchissent tout à la fois les bienséances de l'époque<sup>29</sup>. La promenade urbaine fictive, c'est-à-dire le déplacement ou le mouvement exprimé dans le lieu représenté par les personnages, se métamorphose en paroles échangées, en dialogue. La voie de communication se transforme alors par analogie en voix humaine, qui demeure urbaine. Le mot «urbain» s'investit de la sorte du sens de poli que Chapelain lui donne dans sa lettre à Balzac<sup>30</sup>. L'acception du qualificatif «poli» est antithétique à «grossier», cependant celle du participe «poli» signifie le résultat de l'action de polir: les gens de la bonne société de la ville qui ont été polis, policés, par les convenances sociales. La vertu de commerce, d'échange, réside dans la notion d'*urbanitas*. Le mot «urbanité» a été mis à la mode par Chapelain, qui le premier traduisit Cicéron,

En effet, je trouve [au poète Urbain VIII] ce don d'urbanité que Cicéron affectait et qui est d'autant plus difficile à acquérir qu'il fait le caractère le plus essentiel et la partie principale qui constitue l'honnête homme<sup>31</sup>,

<sup>29</sup> René Bray, *La formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 216 et suiv..

<sup>30</sup> Chapelain, *Lettres* publiées par Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, I, lettre du 12 juin 1638, p. 250, note 4.

<sup>31</sup> Chapelain, *op. cit.*, p. 250, note 2: Le mot urbanité, loin d'être de Balzac, se trouve déjà au XVI<sup>e</sup> siècle dans Jean Le Maire, au XV<sup>e</sup> siècle dans Octavien de Saint-Gelais, au XIV<sup>e</sup> siècle, dans Nicolas Oresme. *Lettre à Balzac* du 23 octobre, 1638. En 1619, La Framboisière (*L'Etat des vertus*) donne une définition de l'urbanité très

avant d'être si bien illustré et défini par Balzac dans sa *Dissertation, De la Conversation des Romains*<sup>32</sup>. L'urbanité «exprime un certain air du grand Monde, & une couleur, & une teinture de la Cour, qui ne marquent pas seulement les paroles & les opinions, mais aussi le ton de la voix & les mouvements du corps». Dans cette notion, Balzac attache autant d'importance au discours parlé qu'au discours du corps, de telle sorte que le geste théâtral et les bonnes manières des gens de la cour et de la ville s'opposent aux manières rudes des campagnards. Cette définition semble seoir à ravir à la dramaturgie et au discours comique de Corneille. Chez la lingère de *La Galerie du Palais*, la rusticité entraîne le mépris d'Hippolyte: «Ceci n'est guère bon qu'à des gens de campagne» (v. 110). Le poli et le cultivé ne sont pas que l'apanage de Paris, ils se trouvent également dans la ville de province. En effet, Balzac<sup>33</sup> écrit à Corneille: «Mais quelle apparence de disputer de civilité avec vous, qui estes à Rouen quand vous n'estes pas à Paris, c'est-à-dire, qui changez une Cour pour une autre, et ne sortez jamais du grand Monde?» La cour est un «ilôt mondain et brillant de culture, elle était au XVII<sup>e</sup> siècle le Couronnement de la société»<sup>34</sup>.

L'urbanité se développe et réside dans la conversation à la mode dans un milieu urbain clos, métaphorisé au théâtre par une place ou une rue, située dans un quartier déterminé. Elle confère au dialogue «une impression, selon Balzac, qui n'a rien de noble & relevé, & rien qui paraisse ou étudié ou appris». Elle réside dans la conversation civile, qui «permet, selon Marc Fumaroli, d'effacer l'écart entre la parole spontanée et la parole cultivée»<sup>35</sup>. Dans la comédie cornélienne, Tircis reproche à Eraste son

proche de la sociabilité. Cette acception de l'urbanité, englobant aussi le rire «qui réjouit les tristes», n'est pas vraiment l'objet de notre étude, mais pourrait convenir à merveille à la comédie. (Je remercie Deborah Blocker pour m'avoir fait connaître ce texte.)

<sup>32</sup> Balzac, *Œuvres*, II, Slatkine Reprints, Genève, 1971, p. 434; voir aussi Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Présenté par Alain Pons, Paris, 1987; Nicolas Faret, *L'Honneste Homme*, Paris, 1639; René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963, Troisième partie, chap. 2, p. 215-230; Roger Zuber, «Littérature et urbanité», dans *Le statut de la littérature*, Genève, Droz, 1982, p. 87-96. Claude Chantelat, *A la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992, essentiellement. Deuxième partie, Chap. IV, «Les Ris et les Grâces», p. 163-183; Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, Paris, Puf, 1996, essentiellement, Chap. III, «Modèles de vie et littérature», pp. 83-127.

<sup>33</sup> Balzac, *Œuvres*, t.1, *Lettre IX*, p. 675.

<sup>34</sup> J.-F. Solnon, *Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la direction de François Bluche, «Cour», p. 418.

<sup>35</sup> Marc Fumaroli, *Le genre des genres littéraires. La conversation*, The Zaharoff Lecture 1990-1, Clarendon Press-Oxford, 1992, p. 15.

«ton-là», c'est-à-dire son manque de naturel, sa pédanterie, au sujet de la galanterie:

– Tircis  
Te voilà bien en train, si je veux t'écouter  
Sur ce même ton-là tu m'en vas bien conter.  
(*Mélite*, v. 79-80)<sup>36</sup>

Dans les éditions de 1660 et de 1682, Corneille substituera ce «ton-là» à «haut ton» et à «discours emphatique». En discutant avec Chrysante (mère de Doris) qui voudrait que sa fille épousât Florange – «nouveau venu des universités» (*La Veuve*, v. 228) –, Géron (amoureux de Doris) remarque avec ironie que ce prétendant s'exprime avec érudition:

– Géron  
Madame, je vous jure, il pêche innocemment,  
Et s'il savait mieux dire, il dirait autrement,  
C'est un homme tout neuf, que voulez-vous qu'il fasse?  
Il dit ce qu'il a lu.  
(*La Veuve*, v. 271-274)

La conversation urbaine de la comédie allie les critères extérieurs du côté esthétique et de l'exploit amoureux<sup>37</sup>.

– Dorante  
Mais puisque nous voici dedans les Thuilleries,  
Le pays du beau monde, et des galanteries [...]  
(*Le menteur*, v. 4-5)

Ainsi, Corneille s'est fait, selon Marc Fumaroli, «le secrétaire dramatique [...] de la conversation galante, juvénile, moderne, à la mode dont le Paris de Louis XIII donna l'exemple»<sup>38</sup>. Tircis fait l'apprentissage de la phraséologie amoureuse: «La mode nous oblige à cette complaisance, / Tous

<sup>36</sup> Ces vers deviendront en 1660-1682:

– Tircis  
Tu le prends d'un haut ton, et je crois qu'au besoin  
Ce discours emphatique irait encor bien loin.

<sup>37</sup> Charles Sorel, *Les loix de la galanterie*, Paris, chez Auguste Aubry, 1644, p. 1. «Les esprits Provinciaux, selon Charles Sorel, n'auront point aussi l'air du grand monde sans y avoir fait leur cours en propreté, civilité, politesse, éloquence, adresse accortise, prudence mondaine, et s'être acquis toutes les autres habitudes dont la vraie galanterie se compose.»

<sup>38</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 22.

ces discours de livre alors sont de saison.» (*Mélite*, v. 60-63). Inutile de faire dévier la conversation sur des lieux communs de politesse, Florame peut se confier librement à Daphnis, leurs sentiments étant connus:

– Florame  
Quoique dorénavant Amarante survienne,  
Je crois que nos discours à son abord fatal,  
Ne se jetteront plus sur le rhume ou le bal.  
(*La Suivante*, v. 950-953)

Mais ce sont avant tout le réalisme, la vérité et la juste mesure qui vont marquer les conversations urbaines ou civiles. Pour ce faire, Corneille choisit des personnages qui sont en harmonie avec le cadre propre à la comédie qu'il est nécessaire d'observer. Le dramaturge justifie son choix dans l'*Examen de Mélite*:

La nouveauté de ce genre de Comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune Langue, et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fit rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les Comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des Marchands. (C'est nous qui soulignons)

Du point de vue sémantique et historique, la notion d'urbanité préfigure celle d'honnêteté<sup>39</sup>.

L'attention que Corneille porte au public et à ses besoins fait partie du réalisme, ainsi que l'adaptation des intrigues aux lieux et aux milieux appartient à la vie réelle<sup>40</sup>. De plus, par souci de vérité, le langage des personnages doit être approprié au statut du personnage, ainsi le langage progresse et devient «discours de son temps»<sup>41</sup>. Pour ce faire, l'auteur de théâtre fait «plier l'alexandrin à la familiarité de la conversation ordinaire» (expression empruntée à Balzac) et s'efface derrière ses personnages:

<sup>39</sup> Jean-Pierre Dens, *L'honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII<sup>e</sup> siècle*, Lexington, Kentucky, 1981, p. 13.

<sup>40</sup> Jacques Morel, *Agréables mensonges*, «Du jeune Corneille», Paris, Klincksieck, 1991, p. 107-118.

<sup>41</sup> Gabriel Conesa, «Le personnage et le discours de son temps», *Littératures classiques, L'esthétique de la comédie*, ed. G. Conesa, Paris, Klincksieck, 27, printemps 1996.

La Comédie n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens et non pas en Auteurs. (*La Veuve, Au Lecteur*, 1634).

Et il propose tout un *ars vivendi*, dans lequel abondent les leçons de civilité. Hippolyte interrompt sa conversation avec Lysandre, car sa Suivante Florice lui annonce que sa mère Chrysante veut la voir.

– Hippolyte  
[...] Messieurs, pardonnez-moi,  
On me vient d'apporter une fâcheuse loi,  
Incivile à mon tour, il faut que je vous quitte, [...]  
(*La Galerie du Palais*, v. 399-401)

La place parisienne est un des premiers lieux urbains aménagés pour créer l'urbanité. L'urbanité exige de l'abnégation, et procure une ascèse, puisqu'elle impose de «s'accommoder» aux goûts et aux besoins des autres. C'est ce que constate Dorante de retour de Poitiers, bourgade provinciale:

– Dorante  
Mais Paris après tout est loin de Poitiers.  
Le climat différent veut une autre méthode,  
Ce qu'on admire ailleurs est ici hors de mode,  
La diverse façon de parler et d'agir  
Donne aux nouveaux venus souvent de quoi rougir.  
Chez les Provinciaux on prend ce qu'on rencontre,  
Et là, faute de mieux, un sot passe à la montre;  
Mais il faut à Paris bien d'autres qualités,  
On ne s'éblouit point de ses fausses clartés,  
Et tant d'honnêtes gens que l'on y voit ensemble  
Font qu'on est mal reçu si l'on ne leur ressemble.  
(*Le menteur*, v. 60-70)

La production d'une bonne comédie reflète la vie sociale de toute une époque. Le cadre réaliste parisien fait le charme dans *Mélite*. Et Corneille «fait jouer un rôle positif au cadre parisien de *La Galerie du Palais* et de *La Place Royale*»<sup>42</sup>, dans lesquelles évoluent des «personnages actualisés et vraisemblables»<sup>43</sup>. Père de la comédie, selon Balzac, le dramaturge trans-

<sup>42</sup> Jacques Morel, *op. cit.*, p. 111.

<sup>43</sup> Gabriel Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*, Paris, SEDES, 1989.

pose son savoir à l'échelle de la comédie parisienne. La fonction médiatrice du genre comique est son utilité sociale dans le développement de la conversation civile représentée sur la place théâtrale parisienne, lieu de sociabilité urbaine où se confondent les espaces réel, théâtral et scénique. Corneille propose une nouvelle esthétique mimétique, dans laquelle le dramaturge «réduit et rend presque invisible la médiation entre la chose évoquée et le destinataire de l'évocation»<sup>44</sup>.

L'exquise urbanité de la comédie cornélienne trouve son lieu emblématique dans la librairie de la *Galerie du Palais* où des ouvrages de poètes contemporains – comme le cavalier Marin, dont la poésie est très à la mode depuis qu'il a dédié son *Adonis* à Louis XIII (v. 100) –, des poètes normands (v. 146), des textes juridiques de l'ancien droit (v. 150) et des pièces en prose (v. 186). Mais ce lieu culturel déborde de la librairie et s'irradie à toute la comédie grâce aux personnages de la pastorale qui ressurgissent. Médor, l'amant heureux d'Angélique dans le *Roland furieux* de l'Arioste vient hanter les amours de Doraste, amoureux de l'Angélique cornélienne (*La place Royale*, v. 503-504). Le berger Céladon, l'amant idéal de l'*Astrée*, connu pour son inébranlable constance, devient le modèle d'Alcidon, l'amant de Doris (*La Veuve*, v. 135-136).

La dramaturgie cornélienne s'imprègne ainsi de l'utopie pastorale dans laquelle le temps devient éternité. Les lieux de mémoire parisiens, réfléchis dans la géométrisation des formes de la ville, se métamorphosent et se métaphorisent en lieu de l'esprit, aboutissement sublime de l'urbanité. Paris est «un monde entier»<sup>45</sup> dans cette louange de Corneille à la capitale et à la comédie, policée, entre autres, par la règle de l'unité de lieu.



<sup>44</sup> Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, chap. IV [XVII<sup>e</sup> siècle, n° 80-81, 1968], p. 271.

<sup>45</sup> Charles Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, [1699], University of Exeter, 1976, p. 9.

## L'épreuve dans les comédies de Pierre Corneille

par

CHARLES MAZOUER

La production comique de Corneille embrasse, si l'on tient compte du *Menteur* et de sa *Suite*, l'apparition des premières tragédies, en particulier de la tétralogie flamboyante qui, du *Cid* à *Polyeucte*, donne à admirer des héros éprouvés par quelque grand coup du sort et dont la valeur et l'héroïsme se révèlent à travers l'épreuve. Nous voudrions vérifier si, en passant de la tragédie à la comédie, le thème de l'épreuve garde intérêt et pertinence.

Il semble que ce soit le cas. Dans l'intrigue des comédies, nombre de personnages pèsent sur le cours des événements dans l'intention explicite d'en éprouver d'autres ou de s'éprouver eux-mêmes. L'épreuve est authentique, c'est-à-dire accompagnée de troubles et de souffrances, et elle vérifie la qualité exacte de ceux à qui elle est imposée. La démarche sera naturellement la suivante, qui examinera l'origine de l'épreuve, sa réalité et ses résultats – autrement dit ce qu'elle révèle des personnages éprouvés<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

Les faits eux-mêmes et leur simple agencement dans l'intrigue constituent une épreuve pour les personnages. Pensons aux amoureux non payés de retour des premières comédies qui, devant cette impasse, peuvent choisir la résignation ou utiliser la tromperie ou la force pour tenter – mais

<sup>1</sup> Nous suivons le texte établi par Georges Couton des *Œuvres complètes* de Corneille, Paris, Gallimard, t. I, 1980 et t. II, 1984, pour la Pléiade. – Les critiques ne seront pas cités, mais certains ont été relus avec profit pour le sujet: Serge Doubrovsky (*Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963), Marie-Odile Sweetser (*La Dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977, et «De la comédie à la tragédie: le «change» et la conversion de *Mélite* à *Polyeucte*», pp. 75-89 de *Corneille comique. Nine studies of P. Corneille's Comedy*, *Biblio* 17, n° 4, 1982), Théodore A. Litman (*Les Comédies de Corneille*, Paris, Nizet, 1981), Alain Couprie («Prison et prisonniers dans le théâtre de Corneille», *C.A.I.E.F.*, mai 1985, n°37, pp. 137-150), ou Madeleine Bertaud («*La Place Royale* ou *Le Jaloux extravagant*», pp. 325-342 du gros volume des Actes du colloque de Rouen: *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985).