ISSN: 1824-7482

Publif@rum 6, 2007

Bouquets pour Hélène

Cecilia Rizza

Petite note sur Corneille et le comique

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Cecilia Rizza, *Petite note sur Corneille et le comique*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 04/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=12

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=12

Document généré automatiquement le 04/05/2024.

Petite note sur Corneille et le comique

Cecilia Rizza

Longtemps négligées par la critique les comédies de Corneille ont fait l'objet d'éditions et d'études particulières seulement dans la seconde moitié du XXe siècle. Et encore. La plupart des travaux consacrés à l'ensemble de l'œuvre du dramaturge de la part des meilleurs spécialistes ont essayé de lire les pièces comiques de Corneille en fonction de son activité d'auteur tragique. Ainsi la thèse d'O.Nadal, un des textes qui ont le plus contribué à une interprétation originale et approfondie de l'œuvre de Corneille , en étudiant le sentiment de l'amour dans les comédies, souligne, surtout, les éléments qu'on retrouvera dans les pièces tragiques; en particulier le critique voit dans le personnage d'Alidor "l'annonciateur d'un art d'aimer tout à fait original et satisfaisant" bien que "ses actes ne semblent pas répondre à l'audace et à la dureté de sa théorie" qui se manifestera pleinement dans les tragédies1. On connaît les pages fondamentales de J.Rousset sur *L'illusion comique dans sa Littérature de l'âge baroque en France*; il y juge la pièce de Corneille "un bel exemple de duplicité d'action et de mélange de tons et d'éclairages, tour à tour comédie, fantasmagorie, bouffonnerie et tragédie", à savoir "les traits d'une structure baroque". Mais sa lecture de *Mélite*, de *La Galerie du Palais*, de *La Place Royale* , qu'il place sous le signe du "change" et de "la feinte", établit , encore et toujours, un rapport étroit de ces pièces avec les tragédies2.Quelques années plus tard A.Adam, à travers l'analyse détaillée de chaque comédie, vise surtout à mettre en valeur l'approfondissement psychologique des personnages et le dépassement des exemples qu'offraient à Corneille les tragicomédies et les pastorales de la première moitié du XVIIe siècle; c'est à la suite de ce travail en profondeur et en nuances sur les personnages que naissent les grands rôles de ses tragédies3.Quant à S.Doubrovsky, après avoir examiné en particulier *La Place Royale*, il conclut le premier chapitre de sa thèse sur *Cornelle et la dialectique du héros*,(chapitre qui d'ailleurs porte le titre de *Prélude au héros*), par ces mots significatifs : "Rodrigue prend la relève d'Alidor"4.A son tour A.Stegmann voit , à partir de *Mélite*, des "recherches et glissement vers le tragique" qui se réalisent déjà dans *La Place Royale*, une pièce qui, à son avis , non seulement "clôt un cycle" mais déjà "n'est plus une comédie"5.

Plus nuancée l'excellente étude de M.-O.Sweetser sur *La dramaturgie de Corneille*, observe que chez notre auteur on retrouve constamment un même schéma structural, " celui des amours en chaîne",qui caractérise la comédie de même que la tragédie6. Cette recherche d'un rapport entre comédie et tragédie, poursuivie sous des points de vue différents et dont je viens de donner seulement quelques exemples, n'est pas absente de la lecture psychocritique des comédies de Corneille que propose Han Verhoeff. En développant sur un auteur et une œuvre particulière les thèses plus générales de Mauron et de Jekels, le critique envisage la présence, dans les comédies de Corneille, non seulement du conflit œdipien, mais aussi , et plus souvent encore, de l'antagonisme entre femme et homme qui amène à "la stratégie défensive du héros" et au "confusionnisme entre père et fils". Ce qui, en rendant "le rire difficile" , annonce, dans le comique, le tragique7. Corneille lui-même semblerait autoriser cette tendence à mettre sur un même plan ses comédies et ses tragédies quand , dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* publié en tête du premier volume de son *Théâtre* en 1660, il écrit:" la différence de ces deux espèces de Poèmes [la Comédie et la Tragédie] ne consiste qu'en la dignité des Personnages et des actions qu'ils imitent, et non pas à la façon de les imiter, ni aux choses qui servent à cette imitation"8. C'est pourquoi en citant Aristote, qui pourtant dans sa *Poétique* ne s'était jamais occupé de la Comédie, Corneille n'hésite pas à parler indifféremment des procédés qu'il utilise, dans l'une comme dans l'autre forme dramatique et à tirer ses exemples , à propos des sentences, de la présence des Rois sur la scène, de l'unité de lieu de temps et d'action, etc, à la fois de *Mélite*, du *Menteur* , de *La Suite du Menteur* et de *Rodogune, Horace, Cinna*. Sa pensée se précise mieux , cependant, là où il affirme:" La Comédie diffère en cela de la Tragédie que celle-ci veut pour son Sujet, une action illustre, extraordinaire, sérieuse; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée; celle-ci demande de grands périls pour un héros, celle-là se contente de l'inquiétude et des desplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses Acteurs"9.

Ces définitions demandent quelques éclaircissements supplémentaires et peut-être des commentaires. Le dramaturge parle d' une action commune et quelques lignes auparavant il a expliqué son idée en écrivant que dans la comédie "on met en scène un simple intrique d'amour"10. Tel est en effet le sujet de toutes ses comédies depuis *Mélite* jusqu'à *La suite du Menteur* ,bien que l'adjectif simple ne leur convienne pas tout à fait. L'action est souvent bien compliquée du moment que le rapport entre les personnages, qui varie sensiblement au cours de la pièce, crée cette inquiétude et ses déplaisirs dont Corneille a parlé. On dirait même qu'au fur et à mesure que Corneille avance dans sa carrière d'auteur comique inquiétude et déplaisirs acquièrent une espace de plus en plus grande; de sorte que le principe fixé par Aristote et cité par Corneille , selon lequel la comédie ne doit avoir d'autre conclusion "que de rendre amis ceux qui étaient ennemis" 11n'est pas entièrement respecté. En effet déjà dans *Mélite* si la "fourbe" organisée par Eraste contre Tircis et Mélite (les fausses lettres) aboutit à une fin heureuse et Eraste n'est pas vraiment puni da sa mauvaise action, car, tout en étant obligé de renoncer à Mélite, il se voit récompensé par le mariage avec Cloris, le pauvre Philandre, dont la seule faute a été de se prêter au jeu d'Eraste, non seulement reste seul, mais

on se moque de lui : pour toute consolation on propose que c'est la vieille Nourrice qui pourra accepter sa cour (vv.2OO7-2OO8). Dans *La Veuve* qui, après beaucoup de malentendus, s'achève sur un double mariage, il y a quelqu'un qui, à la fin , quittera la scène en prononçant des mots qui expriment une amertume et une colère dignes d'une situation beaucoup plus grave et dramatique :

Õ honte! ô crève-cœur! ô désespoir ! ô rage !
Qui venez à l'envie déchirer mon courage,
Au lieu de vous combattre unissez vos efforts
Afin de désunir mon âme et mon corps,
Je tiens les plus cruels pour les plus favorables,
Mais pourquoi vous prier de m'être secourables ?
Je mourrai bien sans vous, dans cette trahison
Mon cœur n'a par les yeux que trop pris de poison.(vv.1935-1942)

Et si dans *La Galerie du Palais* le happy end est assuré et même on envisage un mariage entre Pleirante, père de Célidée et Chrysante mère d'Hippolyte, dans *La Suivante* , Amarante qui a vu échouer tous ses projets, exprime sa déception en des vers extrêmement durs qui ont le ton d'une malédiction contre Geraste, ce père qu'elle accuse d'avoir été favorable au mariage de sa fille avec Florame uniquement pour obtenir de celui-ci la main de sa jeune sœur Florise :

Mon cœur n'a point d'espoir d'où je ne sois séduite,
Si je prends quelque peine un autre en a les fruits,
Qu'au misérable état où je me vois réduite
J'aurai bien à passer encor de tristes nuits !
Vieillard, qui de ta fille achètes une femme,
Dont peut-être un jour tu seras mécontent,
Puisse le Ciel aux soins qui te vont ronger l'âme,
Dénier le repos du tombeau qui t'attend !
Puisse enfin ta foiblesse et ton humeur jalouse
Te frustrer désormais de tout contentement,
Te remplir de soupçons, et cette jeune épouse,
Joindre à mille mépris le secours d'un amant !(vv.1689-1700)

Et que dire de *La Place Royale* qui voit, non pas le couronnement, mais la fin d'un amour, ou plutôt le renoncement à l'amour par désir de liberté chez Alidor, et la retraite dans un couvent d' Angélique que l'attitude de l'amant a profondément déçue ? Au-delà de toute interprétation qui a souligné dans le personnage d'Alidor le triomphe de la maîtrise de soi contre tout obstacle à la liberté, et donc un premier exemple de cet héroïsme qui sera présent dans la plupart des tragédies cornéliennes, on doit reconnaître que cette victoire ne manque pas de faire des victimes: en premier lieu Angélique , mais aussi Alidor qui ne sera pas maître du destin de celle-ci, comme il l'aurait souhaité.
Même dans une pièce apparemment plus gaie comme *Le Menteur* , à la fin, le protagoniste épouse non pas Clarice, c'est-à dire la femme qu'il a courtisée et dont il a souhaité les faveurs pendant toute la pièce, mais son amie Lucrèce. Quant à *La Suite du Menteur*, Corneille lui-même avoue que "Le cinquième Acte est trop sérieux pour une pièce si enjouée, et n'a rien de plaisant que la première scène entre un valet et une suivante"12
Dans cette perspective en quoi réside donc le comique dans les comédies de Corneille, si toutefois il y a du comique et si l'on est autorisé à en parler. Peut-être les textes même de Corneille, à bien les lire, pourront nous donner quelques éclaircissements à ce propos.
En rappelant le succès de sa pièce, le dramaturge écrit dans l'*Examen* de *Mélite* qui figure à partir de l'édition de 166O:"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."13Cette observation vaut aussi pour toutes ses pièces comiques ; aucun de ses personnages n'est ridicule, à l'exception peut-être de Matamore dans *L'illusion comique*, si par *ridicule* on entend avec Furetière "risible, objet de risée" et si on oppose *l'homme ridicule* à *l'homme de mérite*. Mais , n'y a-t-il pas une contradiction entre cette absence de personnages ridicules et ce rire que la pièce aurait suscité chez les spectateurs , du moment que ce verbe , toujours selon les dictionnaires de l'époque, signifie" se moquer de quelqu'un, le railler, le mespriser"14?
Une réponse à cette question nous est suggérée peut-être par la phrase que Corneille a écrite à la suite de celle que nous venons de citer. En parlant toujours du succès de *Mélite*, il observe "Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée des gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voyait dans les Comédies de Plaute et de Térence ". Il faut donc comprendre ce que

Corneille entendait par *effet* et par *humeur enjoué*15.Dans *effet* se résume sans doute le rapport de l'œuvre de théâtre avec les spectateurs et ce rapport Corneille le définit clairement par des mots qui reviennent souvent sous sa plume *divertir divertissement. plaisir, plaisant* . Déjà l' *Avis au Lecteur* qui accompagnait en 1635 la première édition de *Mélite* ou *Les Fausses lettres* soulignait que la pièce devait son succès à l'occasion qu'elle avait donnée aux gens de qualité de se divertir16. Dans la lettre *A Madame de la Maisonfort* publiée en tête de La *Veuve ou le traitre trahi* en 1634, en citant "le bon accueil" que la comédie avait reçu à la représentation sur la scène, Corneille souhaite qu'elle "puisse divertir encore une heure" à la lecture17. On retrouve une observation du même genre dans la dédicace à Madame de Liancourt de *La Galerie du Palais* en 1637 : "Je me tiendrai trop recompensé d'ailleurs si je puis contribuer en quelque façon à vos divertissements "18. Encore plus nette la position de Corneille dans l'*Epître* de *La Suivante* , elle aussi publiée pour la première fois en 1637: "Puisque nous faisons des Poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au Peuple, et d'attirer un grand monde à leur représentation"19. Toute "bizarre et extravagante" qu'elle est, "son succès ne m'a pas fait honte" écrit Corneille à propos de *L'illusion comique* dans sa Dédicace à une non identifiée Mademoiselle M.F.D.R.20 en voulant encore une fois mettre en rapport la qualité de son travail avec l'accueil qu'il reçoit chez les spectateurs. Et plus en général en louant le rôle du théâtre dans la société de son temps, dans les vers prononcés par Alcandre à la fin de la pièce, Corneille résume, en quelque façon, son idée sur le lien nécessaire entre l'œuvre du dramaturge et son public. Il est vrai qu'il parle en général du théâtre, mais, il faut le remarquer , jusqu'alors, il n'a écrit qu' une seule tragédie *Médée* et une tragi-comédie *Clitandre* . Le théâtre est :

L'entretien de Paris,le souhait des Provinces,
Le *divertissement* le plus doux de nos Princes,
Les délices du Peuple, le *plaisir* des grands,
Parmi leurs *passe-temps* il tient les premiers rangs.(vv. 1785-88)

Corneille rejoint ici une façon de considérer l'art que l'on retrouve chez plusieurs théoriciens de la première moitié du XVIIe siècle, de Laudon d'Aigaliers à Deimier, à Schelandre et même à Chapelain21 et que notre auteur n'abandonnera pas tout à fait. Encore en 1660 il écrivait : "La poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs" et il considérait inutile toute dispute sur son utilité22.
Si donc le premier but du théâtre , et de la comédie peut-être plus que de toute autre forme de spectacle, est de *divertir* , s'il s'agit d'un *passe-temps* , par quels moyens le dramaturge obtient-il ce résultat qui seul garantit son succès? Ce sont les mots *divertir* et *divertissement* qui nous permettent de mieux comprendre la pensée de Corneille sur ce problème. Selon Furetière et Richelet *divertir* veut dire *réjouir* et *divertissement* est synonime de *réjouissance, récréation, joie*. Ce résultat le dramaturge l'obtient par des moyens que Corneille nous a déjà indiqués quand, dans ses écrits théoriques, il a parlé d'*enjoué* et d'*enjouement*. Or pour Furetière *enjouer* veut dire *réjouir* et un style se dit "fort enjoué quand il est rempli de plusieurs pensées agréables et plaisantes"; pour Richelet *enjoué* signifie *agréable*, et un style est tel s'il " dit les choses d'un air gai et plein d'agrément ". Les adjectfs *gai, agréable, plaisant* indiquent ce qu'en musique on appellerait une tonalité et c'est cette tonalité qui fait d'une pièce de théâtre une comédie. Elle se réalise, mieux que dans la condition des personnages, dans la façon dont l'intrigue est traitée, c'est-à-dire dans le jeu où les personnages sont engagés , un jeu qui voit des gagnants et des victimes , mais un jeu *léger* (c'est Corneille qui emploie cet adjectif) qui dans la comédie reste plaisant et agréable pour ceux qui y assistent sans en être aucunement affectés parce qu'ils en connaissent tous les ressorts et en prévoient la conclusion heureuse.
Parfois le jeu devient plus amusant parce que c'est le dramaturge lui-même qui n'hésite pas à le révéler comme tel. Ainsi dans *Mélite*, la folie d'Eraste et les mots qu'il prononce pourraient susciter la compassion, si le personnage ne sortait pas de la scène perché sur les épaules de son valet Cliton qu'il a pris pour Charon (ActeIV,sc.6). A la fin de *La Galerie du Palais* où l'on envisage un mariage aussi entre le père de Célidée et la mère d'Hyppolite, celle-ci observe, avec beaucoup d'humour:

Outre l'âge en tous deux un peu trop refroidie,
Cela sentirait trop sa fin de comédie.(vv.1825-1826)

De même, c'est encore Corneille qui nous avertit de ne pas prendre trop au sérieux Alidor, dans *La Place Royale*, du moment qu'on a affaire à un "amoureux extravagant", à savoir "peu judicieux, fou, qui dit et fait ce qu'il ne faudroit pas qu'il dist ou qu'il fist".
Je crois inutile de citer ici *L'illusion comique* , une pièce qui a fait l'objet de tant d'études et qu'on a voulu même comparer aux comédies de Pirandello. Cet "estrange monstre" dans lequel Corneille a mis sur le même plan le magicien et le dramaturge, en soulignant le caractère illusoire de la fiction théâtrale en dévoile les procédés qui la caractérisent.
Enfin dans *La suite du Menteur*, une comédie qui, à mon avis, peut être lue comme un véritable discours sur le genre

comique23, le valet Cliton s'adresse directement au public pour lui dire que la représentation est finie:

> Ce qui sont là debout se peuvent aller seoir
> Je vous donne en passant cet avis, et bonsoir. (vv.1903-1904)

Et le spectateur sortira de la salle "l'esprit en repos", non seulement parce que "l'action à laquelle il a assisté est complète et achevée"24, condition qui vaut aussi pour toute forme de représentation, mais parce que les malentendus et les inquiétudes qu'il a vus sur la scène, lui ont été présentés sous une lumière agréable et plaisante : le dramaturge ayant su créer et parfois même souligner entre le spectateur et la pièce cette distance qui est une des conditions essentielles du comique25.

Certes, on peut interpréter les comédies de Corneille en fonction de ses tragédies, on peut les lire aussi selon une sensibilité moderne, y voir donc parfois un comique amer et même certains aspects du drame bourgeois26: c'est le propre des chefs-d'œuvre et des grands auteurs la possibilité de parler de façon différente selon les différentes sensibilités, les différents pays, les différentes traditions culturelles. La volonté d'actualiser un texte n'appartient pas seulement aux metteurs en scène, mais souvent aussi aux critiques et parfois aux auteurs eux-mêmes: Corneille, par exemple, vingt ans après leur première parution sur la scène a profondément modifié la langue de ses comédies pour les adapter au goût du public qui avait changé, respecter les bienséances et se conformer, au moins en partie, à ces règles que les théoriciens du Classicisme étaient en train d'imposer27. Mais si on replace ses textes dans leur contexte originaire et par rapport au public auquel ils étaient destinés à l'époque, si on respecte les intentions manifestées par leur auteur dans ses écrits théoriques , il faut reconnaître que c'est leur enjouement, c'est ce caractère agréable, gai, plaisant que Corneille a poursuivi et qui d'ailleurs en a assuré le succès.

Notes

? 1O.NADAL, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948,p.115.

? 2J.ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1951,pp.205 et 218.

? 3A.ADAM, *Histoire de la littérature française aux XVIIe*,Paris, Del Duca, 1962,t.I,pp.477-498.

? 4S.DOUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p.82.

? 5A.STEGMANN, *L'héroïsme cornélien*,Paris, A.Colin, 1968,t.II,pp570-71 et 574.

? 6M.-O. SWEETSER, *La dramaturgie de Corneille*, Genève Paris, Droz,1977,p.87.

? 7H.VERHOFF, *Les comédies de Corneille*, Paris, Klincksieck, 1979, pp.177-187.

? 8P.CORNEILLE,*Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G.COUTON, Paris, Gallimard,"Bibliothèque de la Pléiade", 1980,3 voll.,t.III,p.123.Toutes nos citations des textes de Corneille seront tirées de cette édition qui reproduit les comédies dans leur version originale.

? 9 Ibidem,p.125.

? 10Ibidem,p.124.

? 11Ibidem,p.126.

? 12*La Suite du Menteur, Examen*,in éd.cit., t.II,p.99.

? 13*Mélite.Examen*, in éd.cit., t.I,p.6.

? 14Pour Furetière nous utilisons l'édition de Genève de 1680 et pour Richelet celle parue à La Haye en 1690. Toutes les définitions concernant la langue du XVIIe siècle sont tirées de ces deux dictionnaires.

? 15*Mélite.Examen* in éd.cit.,t.I,p.6

? 16*Avis au Lecteur*, p.4.

? 17Cfr. t.I,p.201.

? 18Cfr.t.I,p.301.

? 19Cfr.t.I,p.387.

? 20Cfr.t.I,p.613.

? 21Cfr. Mon article *Per uno studio delle poetiche del Barocco letterario in Francia*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, t.V, pp.178-185.

? 22P.CORNEILLE,*Discours*, éd.cit., t.III,p.119.

? 23Cfr. Le discours sur la comédie dans "La Suite du Menteur" in *Création et recréation*, Tübingen,Gunter Narr Verlag, 1993,pp.81-92.

? 24P.CORNEILLE, *Discours*, in éd.cit. t.III,p.125.

? 25J.EMELINA, *Le Comique.Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991,pp.29-67.

? 26Cfr. G.COUTON qui écrit dans une note sur *La Suivante*, in éd.cit.,t.I,p.1319: "Pièce qui souffre peut-être surtout de porter une étiquette -comédie- qui ne lui convient pas bien: drame bourgeois, pièce grinçante,ces mots n'étaient pas inventés. Ils manquent."

? 27Cfr. Mon article sur *Les variantes des premières comédies de Corneille*, in *Actes du Colloque "Pierre Corneille"*, Rouen 1984, Paris, P.U.F.,1985,pp.375-389.

Pour citer cet article :

Cecilia Rizza, *Petite note sur Corneille et le comique*, Bouquets pour Hélène, Publifarum, n. 6, pubblicato il 2007, consultato il 04/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=12