



HAL
open science

“ Il y a peu d’auteurs dont la lecture soit si rebutante ”
(La Harpe) Le théâtre de Thomas Corneille et le “
charme de la voix ”

Sarah Nancy

► To cite this version:

Sarah Nancy. “ Il y a peu d’auteurs dont la lecture soit si rebutante ” (La Harpe) Le théâtre de Thomas Corneille et le “ charme de la voix ”. Myriam Dufour-Maître. Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose, PURH, 2014. hal-03381194

HAL Id: hal-03381194

<https://hal.science/hal-03381194v1>

Submitted on 16 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Il y a peu d’auteurs dont la lecture soit si rebutante » (La Harpe)

Le théâtre de Thomas Corneille et le « charme de la voix »

Sarah NANCY

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Cercle 17-21

Le Duc : Oui, par sa seule voix mes vœux sont attirés,

Elle seule à mon cœur livre une douce guerre.

Fabrice : Vous avez un amour bien sujet au caterre

Il ne faut qu’une toux, un rhume, adieu la voix

C’est-à-dire à l’amour, adieu pour quelques mois.

Thomas Corneille, *Le Charme de la voix*, III, IV

Le théâtre de Thomas Corneille se soutient-il sans le « charme » que donne au texte sa mise en voix ? Non, aurait répondu La Harpe, qui écrit, dans son *Lycée* : « il y a peu d’auteurs dont la lecture soit si rebutante »¹. Nous ne connaissons pas ce jugement féroce lors du colloque de 2009, mais il nous est apparu comme un évident écho aux impressions qui avaient motivé notre question initiale : difficile, en effet, de palpiter au rythme de l’intrigue quand celle-ci, déjà touffue, est sans cesse ralentie par de longues tirades ; difficile surtout de s’attacher à des personnages dont le style est si peu caractérisé au sein de chaque pièce. Or comment ne pas s’interroger sur cette gêne quand on est en train de lire, en l’espèce de *Timocrate*, ce qui a sans doute été le plus grand succès dramatique du XVII^e siècle ? Comment expliquer que cet enthousiasme ne vienne plus nous toucher ? Il faut sans doute imaginer que quelque chose échappe à la seule lecture silencieuse et solitaire, quelque chose qui permettrait de comprendre, par exemple, ce qui distingue le glorieux *Timocrate* (représenté en 1656-1657)

¹ Jean-François La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Auguste Desrez, 1837, tome 1, p. 605. La formule est précédée d’une analyse stylistique sans appel : « Le style [de *Timocrate*] est celui de toutes les pièces de l’auteur : comme elles sont toutes, excepté *Ariane* et le *Comte d’Essex*, des romans dialogués, le langage des personnages n’a pas un autre caractère. Des fadeurs amoureuses, des raisonnements entortillés, un héroïsme alambiqué, une monotonie de tournures froidement sentencieuses, une diffusion insupportable, une versification flasque et incorrecte : telle est la manière de Thomas Corneille ».

du discret *Charme de la voix* qui le précède de quelques années, considéré par son auteur et par ses premiers spectateurs comme une œuvre ratée². Le succès ne serait pas entièrement déposé dans le texte, et on tiendrait là, dans cette impression négative de lecture, un témoignage en creux des effets de la scène au XVII^e siècle. Peut-on alors penser que c'est une dépendance trop grande du théâtre de Thomas Corneille au « charme de la voix » des comédiens, qui rend sa lecture si « rebutante » ? Voici une occasion de réfléchir à ce qui permet ou non à un texte de durer, ou, pour le dire autrement, sur la « trans-historicité » de la littérature³.

1. Texte / voix

Le dramaturge lui-même nous aide à suivre cette piste : à plusieurs reprises, ses écrits soulignent l'importance qu'il accorde à la performance théâtrale. Dans l'« Avis au lecteur » de *Timocrate*, publié au tout début de l'année 1658, soit un an après les quatre-vingts représentations consécutives que l'on sait, il exprime ainsi la crainte que le texte imprimé soit moins bien reçu que le texte joué :

Je ne doute point que je ne hazarde beaucoup en donnant cet ouvrage au Public : il a eu tant de bonheur au Theatre, qu'il est bien difficile qu'il en ait autant sur le papier, & que la meditation de la lecture n'y laisse des defauts que les agréments de la representation semblent avoir jusqu'icy assez heureusement déguisez.⁴

Ce que craint T. Corneille, c'est donc que sa pièce, privée des « déguise[ments] » et des « agréments de la représentation », ne laisse voir ses véritables « défauts ». Sans bien sûr dénier à son texte toute participation au succès des représentations, il reconnaît que ce succès n'est peut-être pas complètement restituable par le texte seul. Cette même vision se repère dans une situation quasiment inverse, lorsqu'il commente la publication du *Charme de la voix*, qui n'intervient, pour sa part, que quatre ou cinq ans après les décevantes

² Représenté en 1653 ou 1654. Sur l'histoire de la pièce, ses sources, sa réception et son édition, voir la conférence de Bénédicte Louvat, « Sujet espagnol et goût mondain : l'exemple du *Charme de la voix* », prononcée à Rouen le 26 septembre 2009, en ligne sur le site du Mouvement Corneille : http://www.corneille.org/articles.php?lng=fr&pg=504#_ftn1

³ Cette réflexion sur la « trans-historicité » de la littérature, et sur la manière de penser la valeur de la littérature d'une manière qui ne soit ni exclusivement poéticienne, ni essentiellement historique, au sens du *contexte* historique. a été au cœur de deux journées d'études internationales organisées par Cercle 17-21 (dir. Hélène Merlin-Kajman) à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle en 2010 (*La (trans-)historicité de la littérature : le cas Théophile de Viau*, 2 et 3 juillet 2010) et se poursuit notamment à travers le site www.mouvement-transitions.fr. Notre article voudrait contribuer à cette réflexion en cours.

⁴ « Avis au lecteur » de *Timocrate*, dans *Timocrate*, Cambridge (Mass.), Omnisys, [ca 1990] ; reprod. de l'édition d'Amsterdam, chez Abraham Wolfgang, 1662, n. p.

représentations⁵. Dans l'Épître qui précède la pièce, il se défend de prétendre faire oublier l'échec par cette publication :

Je n'appellerai point du jugement du Public sur cette Comédie, pour tâcher à vous faire estimer davantage le present que je vous en fais [il s'adresse sans doute à un destinataire fictif]. Il peut se laisser surprendre dans les approbations qu'il donne, & ces tumultueux applaudissemens qu'une première émotion lui fait quelquefois accorder d'abord à ce qu'il n'a pas bien examiné, ne sont pas toujours d'infaillibles garands de la véritable beauté de nos Poèmes ; mais il arrive rarement qu'il condamne ce qui mérite d'être approuvé, & puis qu'il s'est déclaré contre celui-ci, je dois être persuadé qu'il a eu raison de le faire.⁶

Le dramaturge semble donc avoir renoncé à conquérir le public avec cette pièce, et ne vouloir rattraper qu'un peu d'estime ou d'intérêt. Et si c'est sa modestie est sans doute un peu feinte lorsqu'il admet implicitement une défaillance du texte, son point de vue sur les représentations est clair : l'effet trompeur de la scène, qui « surprend » le spectateur dans la « première émotion » de la performance, ne pourrait être invoqué que dans le cas d'une impression positive. La scène, autrement dit, n'aurait que le pouvoir d'embellir, de donner une beauté, qui, fondée ou non sur le texte, semble en partie déplacer le critère de la vérité par le plaisir qu'elle procure au public.

Or il semble que ces explications de T. Corneille soient, plus généralement, révélatrices d'une tendance de son théâtre. « Thomas Corneille est attentif à la réception de son œuvre, et cette attention passe d'abord par la scène »⁷, note Gaël Le Chevalier, qui analyse cet aspect en termes visuels : la « vraie hantise » du dramaturge serait celle « du regard du public sur son œuvre »⁸. Sans doute cette perspective du regard, qui implique une direction, une intention, s'impose-t-elle pour réfléchir sur une « stratégie » d'auteur. Mais, pour ces mêmes raisons,

⁵ Au même moment que la publication de *Timocrate*, sans doute afin de profiter de son succès. Bénédicte Louvat explique : « Le délai inhabituel qui sépare la création du *Charme de la voix* de sa publication (4 ou 5 ans) confirme l'insuccès de la pièce à la scène, insuccès que l'auteur n'espère pas compenser au cabinet. Surtout, l'année 1658 n'est pas choisie au hasard, ce que corrobore l'examen précis des dates du privilège pour l'impression et de l'achèvement d'imprimer des deux pièces : 28 décembre 1657 pour la première, 4 janvier 1658. Or l'édition originale de *Timocrate* porte la même date pour le privilège, et un achèvement d'imprimer antérieur de deux jours à celui du *Charme de la voix* (2 janvier 1658). Il est certain que T. Corneille a voulu profiter du succès qu'il pouvait attendre de la publication de *Timocrate* pour "écouler" son *Charme de la voix*, et inciter implicitement ceux qui venaient de plébisciter *Timocrate* à retourner vers une pièce qu'ils avaient boudée... » (conférence citée).

⁶ Thomas Corneille, *Épître du Charme de la voix*, Paris, G. de Luyne, 1658.

⁷ Gaël Le Chevalier, *Stratégie des regards. Voir et être vu dans le théâtre de Thomas Corneille (1647-1695)*, doctorat d'études théâtrales, Université Paris X-Nanterre, soutenu le 11 janvier 2007, deux volumes, 782 p. (dactyl.), p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

elle ne recouvre pas complètement les implications d'une reconnaissance de la performance, à un moment où certains élisent le « cabinet » comme vrai lieu de réception du texte théâtral⁹. Désignant cette position dans la première étude consacré au dramaturge, Gustave Reynier a d'ailleurs la formule suivante : « Thomas Corneille, comme beaucoup d'auteurs de son temps, pensaient que les pièces sont faites pour être *écoutées* plutôt que pour être lues »¹⁰. Vaut-il donc mieux, pour réfléchir sur la question des effets de la scène, recourir à l'ordre du sonore, c'est-à-dire à un ordre qui suppose moins de maîtrise, et qui, parce qu'il déjoue le simple face-à-face entre sujet et objet, laisse place à la possession ?

Ce qu'on peut au moins affirmer, c'est que les pièces de T. Corneille ont pu être bien reçues en l'absence d'une dimension visuelle, si l'on considère l'importance que semble avoir tenue, dans son travail, la pratique de la lecture à haute voix chez des particuliers. Dans l'Épître de *Darius*, l'auteur remercie monsieur de Ris, premier président au parlement de Normandie, de l'avoir soutenu par son attention lors de la rédaction des pièces : « Je n'en ai [des poèmes dramatiques] presque point abandonné au théâtre dont vous n'avez souhaité que je vous aie fait une lecture. »¹¹ Une allusion est aussi faite dans l'Épître qui précède *Timocrate*. T. Corneille assure ainsi au Duc de Guise : « Je n'oublieray jamais l'honneur que je receus dans le commandement que vous me fistes de vous faire la lecture de cet Ouvrage long temps avant qu'il fust représenté »¹², et rappelle l'exceptionnelle sagacité dont le dédicataire a fait preuve :

Je me souviendray toujours avec admiration de cette merveilleuse vivacité, qui vous fist découvrir d'abord les interests les plus cachez de Cleomene & developer dès ses premiers sentiments le secret d'un nœud qui pendant quatre Actes a laissé Timocrate incognu presque à tout le monde.¹³

La seule lecture à voix haute a suffi à prendre le Duc de Guise au double jeu de l'intrigue : il a deviné que derrière le vaillant Cléomène se cachait Timocrate, le nouveau roi de Crète,

⁹ Hélène Merlin-Kajman, « Effets de voix, effets de scène : Mondory entre le *Cid* et la *Marianne* », dans *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles, Actes du colloque de Rennes des 17 et 18 juin 1996*, éd. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 155-176.

¹⁰ Il poursuit : « il estimait, avec Molière, que ces sortes d'ouvrages *ne doivent être vus qu'à la chandelle* et, s'il avait laissé lui aussi les siens "faire le saut du théâtre à la Galerie du Palais", c'était à coup sûr pour le bénéfique et non pour la gloire. Or qui ne sait que les négligences de l'expression passent, par rapport à la scène, à peu près inaperçues ? Et même n'arrive-t-il pas quelquefois que les phrases lâches et diffuses prêtent davantage au jeu des acteurs que les phrases bien faites, où chaque mot a son importance, le comédien pouvant sans inconvénient en détacher certaines parties et laisser les autres dans l'ombre ? », Gustave Reynier, *Thomas Corneille. Sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892, p. 327-328 ; cité par G. Le Chevalier, *op. cit.*, p. 60.

¹¹ Épître de *Darius*, « À Monseigneur de Ris Premier Président au parlement de Normandie », dans *Poèmes dramatiques de T. Corneille*, Paris, G. de Luyne, 1682, II, p. 463 ; cité par G. Le Chevalier, *op. cit.*, p.107.

¹² Épître de *Timocrate*, « À Monseigneur Monsieur le Duc de Guise », dans *Timocrate, op. cit.*, n. p.

¹³ *Ibid.*

tendant par là d'obtenir de la reine d'Argos une alliance qui mettra fin à la longue hostilité entre les royaumes. On ne s'étonne donc pas que, lorsque le dramaturge considère les objections adressées à la construction de sa pièce, il se réfère à une écoute : « Ce long equivoque de Cleomene [...] laisse les Auditeurs dans une suspension d'esprit si agréable, que ce plaisir cessant par sa reconnaissance [...], on prend droit de dire que le cinquième acte est inutile »¹⁴. C'est à ce qui *s'entend* de l'imposture que T. Corneille fait référence – l'« équivoque », la « voix » qui recouvre deux significations –, et c'est sans doute pour cette raison qu'il désigne le public par le terme d'« auditeurs », qui revient encore à la page suivante. Peut-être est-ce là que se joue un privilège de l'écoute : non dans une supériorité des effets sonores par rapport aux effets visuels, mais, plus largement, comme le laisse penser l'intrigue de *Timocrate*, dans un investissement, dès la fable, de ce que l'actualisation vocale peut le mieux faire résonner : les ambiguïtés du discours. *Timocrate*, en effet, semble être en attente d'une voix : l'effet de suspens et de révélation qui repose sur le dédoublement du personnage principal ne peut être que renforcé par la superposition de la voix de l'acteur ou du lecteur à celle du personnage. Les « déguise[ments] » de l'actualisation vocale – pour reprendre le terme de l'« Avis au lecteur » – trouvent en ce sens un auxiliaire essentiel dans les « déguisements » de l'intrigue, notamment dans les discours d'éloge de Timocrate par Cléomène¹⁵. Il faut donc s'intéresser au traitement original que fait T. Corneille de ce motif.

2. Identité / déguisement

Dans *Timocrate*, en effet, le recours au déguisement est original car il ne joue pas sur un décalage entre un état normal et un état déguisé. Personne, en effet, n'a jamais vu Timocrate, et personne, donc, ne risque de le reconnaître en Cléomène. Il existe bien un risque inverse – que Cléomène soit reconnu dans Timocrate –, mais il est moindre car les situations où Timocrate doit apparaître sont exceptionnelles¹⁶. Mais surtout, à la première lecture ou à la première représentation, le public, qui ignore la ruse n'est pas censé profiter de l'ignorance des autres personnages. Il y a donc un obscurcissement total. L'effet est tout entier contenu dans le dénouement, qui vise à provoquer un vertige rétrospectif : Cléomène, sur qui l'attention de tous se concentre pendant quatre actes, n'existe pas. La formule qu'utilise

¹⁴ « Avis au lecteur » de *Timocrate*, *op. cit.*, n. p.

¹⁵ Voir, par exemple, II, III (*Timocrate*, *op. cit.*, p. 29). Voir aussi le récit du combat contre Timocrate par Cléomène en III, VI (*ibid.*, p. 41-42).

¹⁶ Lorsque Timocrate combat (récit en III, III, *ibid.*, p. 35), c'est « visière abaissée » ; sinon, il a recours à un double (voir le récit de Nicandre en III, V, *ibid.*, p. 39, et le récit de découverte de l'imposture par Doride en IV, II, *ibid.*, p. 48).

Georges Forestier pour caractériser les nouveaux enjeux du déguisement dans les pièces de cette époque, et notamment dans celles de T. Corneille, par opposition au rôle « périphérique et décoratif » qu'il jouait jusqu'alors, est éclairante : « toute l'attention est [désormais] portée sur le *mystère d'identité* placé au cœur de l'action dramatique »¹⁷. De fait, la pièce multiplie les questions sur l'identité et laisse un sentiment d'inachèvement : car cherchant sous les habits de Cléomène à restaurer l'image de Timocrate auprès de la princesse afin d'organiser le mariage pacificateur, c'est pour lui comme messenger qu'il éveille l'amour. De qui la princesse est-elle amoureuse quand elle aime Cléomène, et, surtout, quand elle dit aimer Timocrate après la révélation ? Qui est Timocrate si personne ne le voit comme il est ? Dans presque tout le temps de la fiction, Timocrate n'est que ce tiers importun que le faux médiateur s'acharne curieusement à faire exister. Et comme cet univers de la fiction est aussi celui du spectateur / auditeur, il se passe que ce n'est pas le personnage déguisé, Cléomène, qui est le double de Timocrate, mais bien Timocrate qui est le double de Cléomène, comme le souligne G. Forestier¹⁸.

L'intrigue du *Charme de la voix* présente des points communs et produit un effet de trouble plus radical encore : le Duc de Milan est tombé fou amoureux de la voix de Fénise. Mais ce n'est pas suffisant pour la jeune fille, qui, pour s'assurer qu'elle est vraiment aimée pour elle-même, cherche à provoquer chez le Duc un éblouissement, l'évidence d'un accord entre sa voix et sa personne. Cependant, toutes les épreuves échouent : ainsi, quand la pièce commence, on trouve Fénise déçue d'avoir été ignorée lors d'un bal par le Duc qui avait pourtant déjà été conquis par sa voix¹⁹. Ensuite, on voit le Duc admettre sans trop de problème que *Fénise est une autre*, c'est-à-dire que celle qui pourtant à ce moment-là lui est quasiment désignée comme Fénise ne serait finalement qu'une de ses dames d'honneur (II, II). Puis, et c'est la ruse sur laquelle repose l'essentiel de la pièce, le duc est prêt à croire qu'*une autre est Fénise*, puisqu'il est prêt à lui donner le visage de la Duchesse de Parme (III, II). Quant au dénouement, il est lui-même laborieux puisque le Duc, alors qu'on lui a fait comprendre que la fausse Fénise n'est autre que la Duchesse qui ne sait pas chanter, demande encore, face à la fausse dame d'honneur qui vient de faire entendre sa voix : « Qui peut être Fénise ? ».

¹⁷ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français, 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz ; Paris, Champion-Slatkine, 1988, p. 36-37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 438.

¹⁹ *Le Charme de la voix*, *op. cit.*, I, I, p. 413.

Ce que montrent ces deux intrigues, c'est donc que le masque existe autant que le visage, ou plutôt, le visage aussi peu que le masque. Fénise, pour reprendre le titre d'une pièce dont s'est sans doute indirectement inspiré le dramaturge, a raison d'être « jalouse d'elle-même »²⁰. Et même si le dénouement de *Timocrate* est plus satisfaisant, moins hâtif, on peut néanmoins douter que l'amour d'Eriphile pour le héros soit autre chose qu'une transposition de son amour déçu pour Cléomène volatilisé²¹. Dans les deux cas, l'absence de jeu sur un possible démasquement, ou son inversion dans le cas de *Timocrate*, est significative. Il n'y a pas d'envers et d'endroit, pas de personne réelle et de « fantôme vain »²², mais une multiplicité d'identités qui ouvre l'hypothèse d'une « tendresse usurpée »²³, ou, tout du moins, invite à se demander à qui s'adresse vraiment le sentiment amoureux.

3. Durée / désir

Face à ce trouble, en effet, la seule évidence qui éclate est celle de la puissance du désir – de la princesse et du Duc –, capable de donner cohérence, consistance, à un objet pour le moins incertain. On voit bien ainsi comment Eriphile fait exister Cléomène en l'animant de l'amour qu'elle lui porte. Lors de leurs entrevues, qu'elle rapporte à sa suivante, elle se livre avec exaltation à une interprétation des silences du jeune homme : celui-ci, supposé être d'un rang inférieur, serait trop respectueux pour parler. Elle l'encourage donc de ses regards et rêve du discours qu'il pourrait lui tenir :

Son feu, qu'il s'efforçoit de contraindre au silence,
 Dans mes confus regards en trouvait la deffense ;
 Et cet ordre secret se descouvrant par eux,
 Mon cœur sembloit courir au-devant de ses vœux.
 Je voyois a regret que sa flame timide
 Osast encore trembler sur la foy d'un tel guide.
 Ainsi ma complaisance animant ses desirs,
 J'empeschois son respect d'estouffer ses soûpirs,
 Et permettant aux miens de flatter son martyre

²⁰ Selon Claude Bourqui, Thomas Corneille s'est autant inspiré de la pièce de Moreto, *Lo que puede la aprehension*, que de sa variante développée dans *Le Grand Cyrus*, l'« histoire de Timante et Parthénie ». Or cette dernière s'inspire aussi elle-même de la *Celosa de si misma* (la jalouse d'elle-même) de Tirso de Molina. Claude Bourqui, « La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII^e siècle : hypothèses sur le rôle du *Grand Cyrus* », dans *Théâtre et espace mondain*, dir. G. Conesa, Papers of Seventeenth-Century French Literature, vol. 33, n° 64, 2006, p. 104-108.

²¹ Timocrate pense qu'il ne s'agit que de pitié (*Timocrate, op. cit.*, V, v, p. 66).

²² *Ibid.*, IV, VII, p. 58

²³ *Ibid.*, p. 59.

Je me disois pour luy ce qu'il n'osoit me dire.²⁴

Or Eriphile se trompe peut-être : rien n'indique que le héros soit amoureux. C'est le point le plus obscur de la pièce. Les discours amoureux, divisés entre ceux prétendus de Timocrate rapportés par Cléomène²⁵, et ceux de Cléomène, qui semblent être une réponse stratégique à l'amour inattendu de la princesse²⁶, sont absolument insituables. En virtuose, Timocrate / Cléomène s'arrange pour ne pas mentir²⁷, mais l'absence de mensonge ne fait pas une vérité. Ainsi, Cléomène qui se tait n'est peut-être que Timocrate qui réfléchit à son plan, ou qui éprouve de la gêne devant l'élan de la princesse – ou même, qui ne sait pas qui il est quand il l'aime, et attend de la princesse qu'elle le lui dise. C'est là qu'on voit à l'œuvre le pouvoir créateur du désir : de ce malaise ou de ce suspense, la princesse fait la pointe respectueuse d'un aveu tourmenté. « Feu », « vœux », « Flame », « soupîrs » naissent du silence. Ils s'aiguisent par le combat qu'elle croit mener pour eux (elle les « deffen[d » et les « empesche » d'être « estouffé[s] »), si bien que de sa propre loquèle amoureuse (ce qu'elle se « di[t] pour luy »), elle finit par faire l'écho de l'aveu du héros²⁸. C'est en quelque sorte son propre discours – son propre amour – qu'elle offre, en prétendant le lui restituer. Aussi, quand elle défend la conviction intime qu'elle a de la valeur du jeune homme, cela ne montre pas tant son intuition que sa fascination avouée : « Sans voir ce qu'il estoit, sans le vouloir cognoistre / Je voyois seulement ce qu'il meritoit d'estre »²⁹. Son âme est « charmée »³⁰, comme le note sa confidente. Elle ne « voi[t] » que ce qu'elle veut, et, ce faisant, « anim[e] » littéralement le héros : ni amoureux, ni non amoureux, celui-ci est en attente de l'âme et de la vie que lui donnera l'amour de la princesse.

Mais c'est chez le Duc, dans *Le Charme de la voix*, que la capacité à fabriquer un support à son propre désir est la plus flagrante : toute la pièce, à travers presque tous les personnages, s'emploie à prouver que la voix est un motif insuffisant d'amour. Pourtant, le désir pour cette Fénise fuyante renaît sans cesse – le nom de Fénise ne laisse-t-il pas entendre « Phénix » ? –,

²⁴ II, I, *ibid.*, p. 19.

²⁵ II, IV, *ibid.*, p. 29, et IV, IV, *ibid.*, p. 53.

²⁶ Lorsqu'il se dit amoureux à Nicandre (I, IV), c'est pour justifier l'insistance qu'il met à servir le projet d'union avec Timocrate : il la préférerait en « victime d'état » plutôt qu'en « victime d'amour ». Même discours à la princesse (II, III, p. 28) : son soutien au projet d'union serait la preuve que son amour est désintéressé, et qu'il ne veut pas s'opposer au destin glorieux qui l'attend.

²⁷ Voir, par exemple, IV, IV, après qu'on a découvert qu'un imposteur était emprisonné à la place du Roi de Crète : « Car il n'est pas si vray que je suis Cleomene, / Qu'il l'est que j'ay livré Timocrate à la Reyne, / Qu'un succez favorable a remply son espoir, / Et qu'elle a sur sa vie un absolu pouvoir » (*ibid.*, p. 52).

²⁸ Les « larmes » de Cléomène évoquées par elle un peu plus haut sont-elles plus convaincantes ? Désormais blessée, elle en parle comme du « spécieux *dehors* d'un immuable amour », ce qui laisse penser que Cléomène ne s'est pas déclaré. Voir II, I, *ibid.*, p. 18.

²⁹ II, I, *ibid.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*

et le Duc s'obstine, au point que Fabrice, son valet, après un nouvel échec de sa poursuite, s'exclame : « Voilà bien de l'amour et bien peu de maîtresse » – avant de répondre au Duc, qui se demande quelle résolution prendre : « De n'aimer que vous seul et narguer les cruelles ». « N'aimer que vous seul », le commentaire est lumineux. Sans concession, l'intrigue pointe la vanité de la quête du Duc, qui ne cherche en somme que lui-même. Cette radicalité peut-elle expliquer l'échec de la pièce ? Lancaster dans son *Histoire du théâtre français*, suggère qu'elle a « trop peu de contact avec la réalité pour plaire à un public français³¹ ». On peut souscrire à cette idée, en précisant : la pièce ne manque pas de réalité dans le sens où elle chercherait à faire croire aux illusions ; sans les dénoncer non plus, elle les montre comme telles, les fait miroiter, et invite, avec un peu de mélancolie, à se laisser tromper. On ne sait jamais vraiment qui on aime, pourquoi on est aimé. Tout cela semble tenir à un « charme », c'est-à-dire à des pouvoirs magiques intimement liés à la voix, comme le rappelle l'étymologie³².

Car de toute évidence, le motif de la voix est pour quelque chose dans cette intensification du trouble, ou plutôt, il dit lui-même quelque chose de ce trouble de l'identité. La tirade du valet, donnée en exergue, est éclairante :

Le Duc : Oui, par sa seule voix mes vœux sont attirés,

Elle seule à mon cœur livre une douce guerre.

Fabrice : Vous avez un amour bien sujet au catarre

Il ne faut qu'une toux, un rhume, adieu la voix

C'est-à-dire à l'amour, adieu pour quelques mois.³³

La voix est présentée comme instable, volatile, fuyante. Dans l'esprit bouffon qui le caractérise, c'est pour destituer l'idéal amoureux que le valet convoque les affections du corps. Mais l'idée est répandue à l'époque : dans son enquête contemporaine sur *L'Art de connoître les hommes*, Cureau de la Chambre relève ainsi le manque de fiabilité de la voix comme indicateur des « inclinations de l'âme » : celle-ci peut « facilement s'altérer », « se change[r] en un moment par les passions, par la moindre fluxion, et par cent autres choses semblables »³⁴. Ainsi placée au cœur de l'intrigue, la voix semble donc être le paradigme de

³¹ « This theme has so little contact with reality that it would require a Musset to make it acceptable to a French audience », Henry Carrington Lancaster, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, New-York, Gordian Press, 1966 ; édition en fac-similé de Baltimore, Johns Hopkins Press, Part III, 1, p. 84-85.

³² On sait que *carmen* désigne en latin une formule magique aux inflexions musicales.

³³ III, IV, *op. cit.*, p. 448.

³⁴ « On ne peut juger assurément des inclinations de l'âme que par les signes propres et permanents, [qui] sont ordinairement tirés de la figure, de l'air du visage, des mouvements et de la charnure. [...] La couleur et la voix tiennent le dernier rang, à cause qu'elles peuvent être plus facilement altérées, et particulièrement la voix qui se

l'identité. En somme, à la question : « Aimer une voix, est-ce aimer la personne ? », la pièce répond « oui », mais pour mieux relancer le problème : oui, mais la personne n'est pas moins instable, volatile, fuyante que sa voix. Si, alors, on se souvient que, sur la scène des théâtres parisiens, les airs insérés dans les pièces parlées n'étaient pas interprétés par les comédiens eux-mêmes, mais par des chanteurs qui ne voulaient pas « se montrer à visage découvert »³⁵, les enjeux du choix de cette intrigue sont encore plus frappants : tout est fait pour que le spectateur / auditeur, qui entend Fénise chanter derrière le théâtre³⁶ avec une autre voix que celle avec laquelle elle parle, ne puisse pas adhérer à la quête d'identité de l'héroïne.

Si la scène, donc, répond à la fable, si le « déguis[ement] » de l'actualisation vocale répond au déguisement des personnages, c'est dans le sens d'un éparpillement, d'une incomplétude. L'affinité du théâtre de T. Corneille avec la voix se confirme et se précise : elle désigne, dans ce théâtre, l'attente d'un prolongement.

On ne peut alors qu'être frappé par ce que rapporte Donneau de Visé à propos de *Timocrate* dans le *Mercur Galant* de 1710 :

Nous n'avons point vû d'Ouvrages de nos jours qui ait été représenté si long-temps de suite, puisque les représentations en furent continuées pendant un hiver entier ; & cette pièce fit tant de bruit que le Roy l'alla voir sur le Théâtre du Marais. Le sujet de cette Pièce fut si heureux, & elle parut si interressante, qu'on vit paroître aussitôt plusieurs Pièces, dont les Héros étoient haïs sous un nom, & aimés sous un autre. Comme la Troupe des Comédiens du Marais ne passoit pas pour être la meilleure de Paris, & que celle de l'Hôtel de Bourgogne la surpassoit infiniment, & qu'elle avait toutes les voix, cette troupe entrepris de jouer cette pièce, à cause de la réputation extraordinaire qu'elle avait eue, mais comme tout Paris la sçavoit par cœur, cette Troupe n'eut pas tous les applaudissements qu'elle attendoit, & le grand nombre des représentations qu'en avait donné les Comédiens du Marais, avaient fait qu'ils possédaient si bien cette Pièce, qu'il fut impossible aux copies d'atteindre jusques à la perfection des originaux ; de manière

change en un moment par les passions, par la moindre fluxion, et par cent autres choses semblables », Marin Cureau de la Chambre, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1659, 1^{re} partie, p. 301-302.

³⁵ Au moment des travaux effectués au Palais-Royal pour les reprises de *Psyché* en 1671, La Grange écrit dans son registre : « Jusques ici les Musiciens et Musiciennes n'avaient point voulu paraître en public. Ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées, mais on surmonta cet obstacle et avec quelque légère dépense on trouva des personnes qui Chantèrent sur le Théâtre à visage découvert habillées comme des Comédiens ». Voir, sur cette question, la conférence de Bénédicte Louvat déjà citée.

³⁶ Le premier air est chanté derrière une fenêtre grillagée (I, IV, p. 417), le second hors de la vue des autres personnages (V, III, p. 476) – chaque fois, une didascalie précise que le personnage chante « derrière le Théâtre ».

que lorsqu'il était question de la voir représenter, on préférerait les Comédiens du Marais à ceux de l'Hôtel de Bourgogne.³⁷

Comment ne pas repérer l'homologie entre la remarque qui concerne l'intrigue et celle qui concerne l'effet d'emprise exercé par les premiers interprètes ? La préférence que les spectateurs / auditeurs donnent aux acteurs *a priori* moins bons n'a-t-elle pas quelque chose d'un amour fasciné, d'un amour « sous un nom » qui n'est pas le bon, d'un amour qui ne voit que ce qu'il veut ? Le texte le cède au charme de la performance, et c'est celle-ci, dans son premier éclat sur la scène du Marais, qui constitue le seul vrai « original ». Or, si, comme on l'a dit, le texte lui-même prépare la scène, c'est que le texte, en misant sur le désir du spectateur / auditeur, admet et organise sa propre insuffisance.

Les collaborations que l'on sait du dramaturge aux pièces à machines et à l'opéra, qui marquent la dernière partie de sa carrière, semblent d'ailleurs aller dans ce sens³⁸. Elles signalent en effet une disponibilité du texte assumée par T. Corneille, comme le montrent les termes dans lesquels il présente *L'Inconnu* :

Après avoir fait paraître dans *Circé* une partie de ce que le Théâtre a de plus pompeux pour la beauté des machines, j'ay crû que le Public ne serait pas fâché d'être diverti par les agréments qu'une matière galante est capable de recevoir. C'est ce qui m'a fait choisir le sujet de *L'Inconnu*, où vous ne trouverez point de ces grandes intrigues qui ont accoutumé de faire le nœud des Comédies de cette nature, parce que les Ornaments qu'on m'a prêtés demandant beaucoup de temps, n'ont pu souffrir que j'aie poussé ce Sujet dans toute son étendue. Si ce retranchement d'incidents est un défaut, il est réparé par quantité de choses agréables qui forment les Divertissements que *L'Inconnu* donne à sa maîtresse.³⁹

Voici T. Corneille qui offre une intrigue restreinte, un sujet limité qui ne capteront le désir du spectateur / auditeur qu'avec l'aide d'agréments non-verbaux. C'est ce geste de « retranchement », cette élaboration autour d'une disponibilité, que le théâtre avec ornements partage avec le théâtre simplement parlé. On rejoint, par là, les analyses de Gaël Le Chevalier, qui mettent en évidence combien T. Corneille se sépare d'une conception close du théâtre, sur le modèle de celle de d'Aubignac : loin de promouvoir l'indifférence au spectateur,

³⁷ *Mercur Galant*, janvier 1710, p. 274-276 ; cité par Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1734-1749, p. 178-179.

³⁸ Sur les pièces accompagnées de musique *et* de spectacle de T. Corneille, « plus intéressantes que les œuvres strictement lyriques dont l'attribution est parfois sujette à caution », voir la thèse de G. Le Chevalier, *op. cit.*, p. 307-319.

³⁹ « Avis au lecteur » de *L'Inconnu*, dans *Poèmes dramatiques de T. Corneille*, Paris, G. de Luyne, 1682, V, p. 283.

l'autonomie de l'objet théâtre, T. Corneille prend en compte le public et sa liberté à juger⁴⁰. Mais ce que montre notre parcours, c'est que la « stratégie » que déploie le dramaturge est aussi une stratégie du lâcher-prise. Fondé sur la « voix », sur le désir d'être « charmé », son théâtre est fondé sur ce qui, du public, est imprévisible et impartageable.

Qu'en est-il alors de la durée d'un tel théâtre ? Qu'en est-il de sa lecture silencieuse et solitaire trois cent cinquante ans plus tard ? Ouvrir la littérature au désir, au trouble de l'identité, à l'amour-propre n'est pas bien sûr en soi un obstacle à la postérité. Hélène Merlin-Kajman a bien montré, au contraire, l'affinité entre les Belles-Lettres et l'espace particulier au XVII^e siècle⁴¹ : la monarchie absolutiste d'après les guerres de religion, excluant les sujets de la participation politique et n'exigeant plus d'eux qu'une obéissance extérieure, libère en retour un espace pour la vie privée, mais aussi pour l'intériorité, dont s'emparent les Belles-Lettres avec autant d'inquiétude que d'enthousiasme. Et, si la voix est, par excellence, l'expression du particulier – la voix comme *phonê*, qui colle aux émotions – alors on peut considérer que c'est plus précisément la voix, comme produit de l'éclatement du modèle unitaire de la parole, désormais incapable de viser une unité organique du corps politique, qui donne cet essor aux Belles-Lettres et plus spécifiquement au théâtre, en créant en quelque sorte un espace nouveau de secret et de résonance⁴². Mais alors la voix *comme problème* – c'est la précision que nous oblige à apporter le relatif silence du théâtre de T. Corneille aujourd'hui : ce qui anime la littérature, c'est peut-être la voix pensée par distinction d'avec le *logos*, la voix négativement ou positivement articulée à lui, comme ce qui le trahit ou l'exalte. Si le théâtre de T. Corneille a du mal à venir jusqu'à nous, c'est donc peut-être parce qu'il lui manque ce geste qui permet de durer. Sa généreuse incomplétude le bloque dans le temps de la performance.

L'attachement au charme de la belle voix pourrait nuire à la capacité des textes à nous « parler » encore aujourd'hui : par cette hypothèse sur ce qui permet à la littérature de durer, nous sanctionnons certes l'échec du dramaturge à procurer une certaine forme de plaisir, mais,

⁴⁰ Voir la thèse de Gaël Le Chevalier, *op. cit.*, p. 269-273.

⁴¹ *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 ; *L'Absolutisme dans les Lettres et la Théorie des deux corps. Passions et Politique*, Paris, H. Champion, 2000.

⁴² Nous nous permettons de renvoyer à nos articles : « Violence et voix. Les accents du conflit dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite », dans *Le théâtre, les arts et la violence en Europe (XVI-XVII^e siècles)*, dir. C. Biet et M.-M. Fragonard, *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 203-214, et « Chimène et la voix du masque », dans *Corneille : Héros ou personnages ?*, Actes du colloque international organisé par le CEREDI-Université de Rouen et le Mouvement Corneille-Centre International Pierre Corneille les 15 et 16 décembre 2008, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, à paraître.

en même temps, nous faisons place à une autre envie de le lire et de l'étudier, à la recherche de l'écho des désirs fuyants du xvii^e siècle.

Résumé

Pourquoi est-il si difficile de lire Thomas Corneille aujourd'hui ? Ses pièces auraient-elles du mal à se soutenir sans l'attrait de la scène, sans le « charme » de la mise en voix ? Ce qui est sûr, c'est que le dramaturge fait partie de ceux qui pensent que le texte tire profit de la performance. Cela se voit d'ailleurs dans les intrigues elles-mêmes, et notamment dans *Le Charme de la voix* et *Timocrate*, que nous analysons : certains motifs semblent être en attente d'une réalisation scénique. C'est le cas du déguisement, dont T. Corneille fait un usage singulier. Comme les personnages qui mentent sur leur identité ne sont pas connus au préalable de ceux à qui ils mentent, la capacité de démasquer n'est pas en jeu. Tout l'effet repose dans les discours doubles, à l'attribution incertaine. Ce qu'on peut donc qualifier de recherche d'effets de voix va donc de pair avec une manière d'instaurer un trouble sur l'identité. Or la seule réponse à ce trouble, dans les intrigues, est celle du désir : seul le désir donne forme et consistance à l'objet aimé. Cela renvoie au geste d'ouverture de T. Corneille, qu'exemplifie particulièrement son théâtre avec ornements : son théâtre serait en un sens inaccompli, ouvert au désir, à ce qui est imprévisible et impartageable. Ainsi s'expliquerait sa difficulté à durer, c'est-à-dire à nous séduire aujourd'hui dans une lecture silencieuse et solitaire.

Agrégée de lettres modernes, Sarah Nancy est maître de conférences en littérature française du XVII^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Elle est l'auteur d'une thèse sur *La voix féminine et le plaisir de l'écoute* qui paraîtra prochainement aux éditions Classiques Garnier, ainsi que d'articles sur la voix parlée et chantée, et sur l'inscription de la différence sexuelle dans le langage. Sa recherche se nourrit de sa propre pratique du chant lyrique, discipline dans laquelle elle a obtenu le premier prix de conservatoire de la Ville de Paris en 2002.

Pour la bibliographie finale :

LA HARPE Jean-François, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Auguste Desrez, 1837.

LE CHEVALIER Gaël, *Stratégie des regards. Voir et être vu dans le théâtre de Thomas Corneille (1647-1695)*, doctorat d'études théâtrales, Université Paris X-Nanterre, soutenu le 11 janvier 2007, deux volumes, 782 p. (dactyl.).

BOURQUI Claude, « La transmission des sujets galants hispaniques à la scène française du XVII^e siècle : hypothèses sur le rôle du *Grand Cyrus* », dans *Théâtre et espace mondain*, dir. G. Conesa, Papers of Seventeenth-Century French Literature, vol. 33, n° 64, 2006, p. 97-108.

LANCASTER Henry Carrington, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, New-York, Gordian Press, 1966 ; édition en fac-similé de Baltimore, Johns Hopkins Press.

CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1659.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les Lettres et la Théorie des deux corps. Passions et Politique*, Paris, H. Champion, 2000.

PARFAICT Claude et François, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1734-1749

FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français, 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz ; Paris, Champion-Slatkine, 1988.

LOUVAT Bénédicte, « Sujet espagnol et goût mondain : l'exemple du *Charme de la voix* », prononcée à Rouen le 26 septembre 2009, en ligne sur le site du Mouvement Corneille : http://www.corneille.org/articles.php?lng=fr&pg=504#_ftn1