

L'activité économique chez Corneille ou le retour du refoulé

Martial Poirson

Université Stendhal-Grenoble III

«Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne:
La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.»
Cliton dans *Le Menteur*, acte I, scène 1, vers 90.

Le projet de cette étude est né d'une apparente incohérence: celle de l'intense, et très décriée participation de Corneille à la commercialisation de ses œuvres¹, à la fois sous forme imprimée et sous forme de spectacle², en comparaison de la sous-représentation des questions économiques dans le corpus de ses comédies, au regard de ses contemporains notamment³. Expert dans la valorisation commerciale de ses œuvres, Corneille aurait ainsi cantonné à sa seule dimension pratique l'exploitation de cette culture négociante dans laquelle il était, par nécessité autant que par goût, passé

¹ Sur ces enjeux économiques, et leur rapport avec les règles de la sociabilité littéraire, on lira Geoffrey Turnovsky, «Identité littéraire et librairie au dix-septième siècle», publié dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent au temps des Premiers Modernes*, Oxford, Voltaire Foundation, *SVEC*, 2004:10, pp. 35-45.

² Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge Classique*, Paris, Minuit, 1985, pp. 98-99: «Ainsi les dramaturges, et en particulier Corneille, furent des plus actifs à faire valoir leur droit de propriété. (...) Corneille avait pour habitude de faire établir à son nom les privilèges de ses œuvres. (...) Corneille veillait lui-même à la commercialisation pour augmenter ses profits. (...) Mais Corneille ne se contenta pas de défendre sa propriété littéraire à l'édition: dès 1643, il tentait d'en obtenir l'application durable pour les représentations de ses pièces». Corneille se range donc parmi les auteurs adoptant, selon la typologie de Viala, une «stratégie de succès», qui leur permet de faire preuve de «coups d'audace» particulièrement payants.

³ De ce point de vue, la seule comédie de Racine, *Les Plaideurs* (1669), est tout à fait symptomatique d'une surexploitation des imaginaires de l'argent. Au-delà de la prescience d'un théâtre qui substituerait aux caractères généraux des conditions particulières, au-delà même de l'évocation concrète du référent, ce que Racine met en place pour désigner les relations économiques dans cette comédie est un réseau métaphorique qui fait système et repose sur l'analogie entre corps et argent. Il n'en est pas autrement pour Shakespeare, bien avant, ni pour Molière.

maître. Un tel constat, décevant pour qui cherche à penser la représentation de l'économie dans l'œuvre comique de Corneille, ne peut manquer d'intriguer, et justifie de mener l'enquête parmi les huit comédies (sans compter les deux tragi-comédies et deux comédies héroïques) qui constituent son corpus comique. Comment expliquer, en effet, un tel *hiatus* entre une si grande compétence technique dans les affaires et sa timide exploitation dans la fiction théâtrale?

Il apparaît nettement, à y regarder de plus près, que l'exploitation de l'économie dans les pièces de l'auteur, bien qu'il s'en défende dans de nombreux métatextes et paratextes, dépasse de très loin la seule évocation décorative ou ornementale du seul référent socio-économique de surface auquel on réduit encore trop souvent, dans le discours critique, son traitement. En effet, par-delà les effets pittoresques de l'évocation des *realia* de l'activité commerciale, Corneille propose par la bande, en filigrane, un complexe montage idéologico-dramaturgique susceptible d'ancrer l'économie dans une triple fonction: fonction métaphorique, d'abord, à travers son exhibition ostentatoire de la marchandise et du marchandage; fonction métatextuelle, ensuite, à travers sa dramaturgie économique; fonction idéologique, enfin, à travers sa structure idéologico-dramaturgique. Deux comédies seront ici principalement sollicitées pour mettre en évidence ce jeu du change et de l'échange et ses enjeux. *La Galerie du Palais* (1633), pour le réseau analogique et métaphorique qu'elle met en place; *L'Illusion Comique* (1673), pour la structure homologique entre comédie et économie qu'elle met en oeuvre; pour être tout à fait complet sur la question, il faudrait ajouter à cela l'analyse de *La Suivante* (1633-1634), pour le système dramaturgico-économique qu'elle met en perspective, mais nous nous permettons de renvoyer, faute de place, à une étude ultérieure l'examen de cette question.

Un dramaturge à l'avant-garde de la marchandisation du théâtre, qu'il expérimente dans ses fictions comiques

Corneille, fervent partisan du «droit d'auteur» sur les textes dramatiques imprimés, puis, plus tard, sur leurs représentations, n'a pas peu contribué à la reconnaissance du statut de l'homme de théâtre. Souvent considéré à tort comme une forme d'expression de son tempérament «glorieux», au sens classique du terme, l'«Excuse à Ariste» peut être lue au contraire comme la revendication d'un statut socio-économique à part entière pour le dramaturge:

Le Parnasse, autrefois, dans la France adoré,
Faisait pour ses mignons un autre âge doré:
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,

Et c'était une blanque à de bons bénéfices:
 Mais elle est épuisée, et les vers à présent
 Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
 Chacun s'en donne à l'aise, et souvent se dispense
 A prendre par ses mains toute sa récompense.
 Nous nous aimons un peu, c'est notre faible à tous;
 Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?
 (...) La fausse humilité ne met plus en crédit.
 Je sais ce que je vauz, et crois ce qu'on m'en dit.⁴

Corneille y défend en outre l'exigence proprement politique de gagner sa vie seul, par le jeu du marché des œuvres, autrement dit de s'affranchir de toute forme de contrat mécénal et de conquérir par l'autonomie financière l'indépendance intellectuelle:

Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue,
 J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigade,
 Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
 Ne les va point quêter de réduit en réduit:
 Mon travail sans appui monte sur le théâtre,
 Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre:
 (...) Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
 Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans,
 Par leur seule beauté ma plume est estimée,
 Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée (...)⁵

⁴ Corneille, *Excuse à Ariste*, publié dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963. p. 871. Sauf mention contraire, ce sera l'édition de référence pour cette étude. Je fais l'hypothèse que cette éthique de «l'héroïsme littéraire» invoquée par Marc Fumaroli dans *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 28, pour expliquer ce poème n'épuise pas les interprétations possibles, et qu'une analyse socio-historique en terme de revendication catégorielle et statutaire s'avère susceptible de compléter utilement une telle perspective. Fumaroli lui-même convoque plus loin (page 33), pour rendre compte d'un autre texte de l'auteur, le *Projet de lettres patentes*, l'attachement de Corneille à l'égard de «sa 'propriété intellectuelle', dont la notion même était quasi inconnue au XVII^e siècle», afin d'expliquer son *ethos* professionnel.

⁵ *Idem*. Cette stratégie de l'alliance multiple trouve une formulation comparable dans la dédicace de *La Suivante*: «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. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne pas déplaire aux savants, et recevoir un applaudissement universel; mais surtout, gagnons la voix publique; autrement, notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants n'oseront se déclarer en notre faveur».

Fondement d'une sociabilité économique essentielle à la profession, la commercialisation des œuvres dramatiques s'accompagne cependant, chez lui, d'un apparent refoulement des représentations de l'économie dans ses pièces, tant au plan théorique, à travers la remise en cause du modèle humaniste, qu'au plan pratique, à travers l'euphémisation apparente des questions économiques dans les fictions dramatiques et partant, leur faible représentativité au sein de son corpus comique.

Mais ne nous y trompons pas: cette faible présence référentielle ou thématique masque une certaine cécité herméneutique qui passe à côté de la fonction dramaturgico-économique de ces pièces. Les implications juridiques et politiques du théâtre de Corneille sont bien connues. Mais force est de constater que ses implications économiques le sont moins, voire pas du tout, notamment dans le cadre de son corpus comique, autrement dit, pour la plupart, de ses œuvres de jeunesse. Ainsi, les questions directement économiques constituent-elles, parmi les discours de savoir investis dans son œuvre, un impensé de la théorie du théâtre et un grand absent du corpus critique concernant ses œuvres. Pour autant, peut-on considérer que ce type de questionnement manque de pertinence? A première vue, il semblerait que l'on doive répondre à cette question par l'affirmative: les positions théoriques de l'auteur, placées sous le signe de la dénégation, mais la très faible visibilité de l'évocation du référent économique dans ses comédies, y concourent. Et pourtant, il semble bien que peu de schèmes aient une valeur heuristique plus significative que la culture négociante dans la construction indissociablement dramaturgique et idéologique de son œuvre comique.

Dès *Mélite* (1629), Corneille montre la façon dont la loi du désir se heurte le plus souvent à la réalité matérielle et sociale avec laquelle la jeunesse est toujours contrainte de composer et met à nu les mécanismes socio-économiques du marché matrimonial; dans *La Veuve* (1631), sur fond de considérations sur les dangers de la mésalliance (différence de biens et de conditions entre Clarice et Philiste; convoitise d'Alcidon envers la richesse de la jeune veuve), il montre la façon dont la jeune veuve Clarice, affranchie de toute forme de tutelle, jouit de l'autonomie et de la liberté émanant de sa situation, cependant que la jeune Doris, soumise aux volontés et stratégies de sa mère et de son frère, est considérée comme un objet d'échanges; dans *La Galerie du palais* (1632), il utilise habilement l'ancrage référentiel du petit peuple de la rue, de la boutique et du négoce (lingère, libraire) pour établir un système d'échange généralisé où chacun, au sens propre comme au figuré, cherche à «donner le change»; dans *La Suivante* (1633), qui porte de nouveau sur la question du mariage hétérogame et sur le pouvoir de l'argent dans une économie libidinale des passions, la jeune et belle Amarante se voit incessamment préférer sa maîtresse Daphnis, mieux dotée à tout point de vue, par trois

prétendants inégalement fortunés, Florame, Théante, et Clarimond; dans *La Place royale* (1633), dont l'intrigue s'inscrit, une nouvelle fois, dans un lieu d'échanges économiques, Alidor, jeune oisif de bonne famille, tente dans une sorte de potlatch sentimental de faire don de sa maîtresse Angélique à son meilleur ami Cléandre; dans *L'Illusion comique* (1635), la mise en abyme de l'illusion dramatique s'achève sur la mise en crise de l'illusion économique, dans une scène de recette où chacun cherche à symboliquement solder ses comptes; dans *Le menteur* (1644) puis dans *La Suite du menteur* (1645), enfin, il revient en filigrane sur la question du marché matrimonial et de l'économie domestique... Ainsi, le trafic, l'échange, le don des femmes, le sacrifice ou la captation des richesses, les jeux subtils de l'intérêt individuel en butte à l'honneur... sont loin d'être éclipsés de ce théâtre comique. Deux pièces seront ici privilégiées afin de mettre en évidence les procédures économiques et dramaturgiques littéralement à l'œuvre dans les pièces: d'abord *La Galerie du palais*, pour son amplification métaphorique de l'ostentation de la marchandise; ensuite *L'Illusion comique*, pour sa mise à distance autoréflexive de l'économie du spectacle vivant.

Dérivation métonymique et bifurcation métaphorique: ostentation de la marchandise dans La Galerie du Palais

Pierre Corneille reproche à la comédie latine de ne peindre que des personnages de marchands pris sur le vif de leur activité

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.⁶

En outre, il fait intervenir le plus souvent, dans ses comédies, des personnages issus de la haute noblesse ou de la bonne bourgeoisie, là où ses contemporains s'attachent à satiriser les mœurs du temps au moyen du portrait à charge d'un certain nombre de figures sociales immédiatement repérables. Cependant, il prend néanmoins la liberté de mettre en scène, ponctuellement, des lieux publics à la mode, comme le quartier du Marais, la Galerie du Palais de Justice, le Faubourg Saint-Germain, ou encore, la Place Royale. Quand il présente ces lieux, le plus souvent liés à l'activité commerciale, c'est en apparence au moins sur le mode de l'anecdote purement décorative, et sans réellement leur accorder aucune fonction

⁶ Corneille, Examen de *Mélite* [1660], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, volume I, p. 7.

dramatique précise. S'il se montre soucieux de faire entrer dans ses comédies la réalité de son temps, ce qui en soit suffirait à le démarquer de bon nombre de ses contemporains⁷, c'est dans une conception qui peut passer pour étroitement socio-psychologique, à travers une double préoccupation sociale et psychologique.

Un sociologisme sommaire, imprégné de l'idéologie du «reflet», joint à une perspective herméneutique purement thématique, ont pu véhiculer l'idée d'une exploitation dramaturgique essentiellement ornementale du référent économique chez Corneille. C'est ainsi qu'on a pu qualifier l'œuvre comique de Corneille de «dramaturgie du quotidien», censément opposée à une «dramaturgie de l'imaginaire», ce qui revient à la réduire à la visée pragmatique d'un auteur soucieux de plaire à son public «mondain». Dans le même esprit, on a voulu voir dans ce théâtre le modèle de la «comédie noble», bien distincte de la «comédie bourgeoise», qui ne convoque sur scène cadre et style de vie que pour mieux susciter l'adhésion d'un public mondain et urbain, familier de ces scènes de genre et désireux se reconnaître «au miroir de la comédie», selon l'heureuse expression de Colette Scherer.

Si je ne peux manquer de souscrire à l'idée selon laquelle la comédie cornélienne est tout sauf réaliste, je ne peux manquer de souligner que les effets de réel produits par l'évocation des lieux à la mode⁸, qui sont également, et c'est tout sauf fortuit, des lieux d'échange et de négociations commerciales (la Galerie du Palais, la Place Royale...), constituent bien plus qu'un simple cadre dans la construction dramatique de ces comédies de jeunesse: par le jeu des dérivations métonymiques et des bifurcations métaphoriques, la mise en scène ostentatoire du marchandage économique permet en effet de mettre en place un réseau analogique structurant au sein de la fiction comique. Refusant les facilités du quotidien et sublimant les modèles humanistes et antiques, Corneille met ainsi en place, à travers le spectacle de l'activité économique, un nouveau régime de l'illusion comique.

Ainsi, dans la *Galerie du Palais* (1637), évoque-t-il, sous la forme d'un bref aperçu, les trois commerces proches du Palais où se retrouvent les honnêtes gens, par la *didascalie* suivante: «*On tire un rideau, et l'on voit*

⁷ A l'exception, notable, de Du Ryer avec *Les Vendanges de Suresnes* (1633); de Discret avec *Alizon* (1636) et *Les Nocés de Vaugirard* (1638); de Mairet avec *Les Galanteries du duc d'Oszone* (1632) ou encore, de Scudéry avec *La Comédie des comédiens* (1632); sans parler de Rotrou, à plus d'un titre...

⁸ Sauf à considérer un certain réalisme psychologique dans l'évocation pré-marivaudienne des sentiments amoureux et de leurs complications, comme le signalent Michel Gilot et Jean Serroy dans *La comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 82: «Ce souci nouveau du réalisme, il l'applique surtout en accordant les complications de l'intrigue aux méandres des sentiments. Toutes ses comédies présentent plus ou moins le même schéma».

le libraire, la lingère, le mercier, chacun dans sa boutique (acte I, scène 4), mais aussi dans la distribution des personnages, qui fait apparaître trois marchands. L'acte I, comme aussi l'acte IV, sont jalonnés de querelles de voisinage entre commerces concurrents, de rapports avec les clients, enfin d'évocations fugitives d'une activité économique quotidienne qui n'est jamais prise pour elle-même et encore moins considérée comme ayant un quelconque intérêt dramaturgique en soi. Il s'agit, tout au plus, d'aperçus anecdotiques qui n'occasionnent pas même une péripétie, et peinent à se raccrocher à l'intrigue, comme dans cette scène de marchandage:

HIPPOLYTE.

Madame, montrez-nous quelques collets d'ouvrage.

LA LINGÈRE.

Je vais vous en montrer de toutes les façons.

DORIMONT, au libraire.

Ce visage vaut mieux que toutes vos chansons.

LA LINGÈRE, à Hippolyte.

Voilà du point d'esprit, de Gênes, et d'Espagne.

HIPPOLYTE.

Ceci n'est guère bon qu'à des gens de campagne.

LA LINGÈRE.

Voyez bien: s'il en est deux pareils dans Paris...

HIPPOLYTE.

Ne les vantez point tant et dites-nous le prix.

LA LINGÈRE.

Quand vous aurez choisi.

HIPPOLYTE.

Que te semble, Florice?

FLORICE.

Ceux-là sont assez beaux, mais de mauvais service;

En moins de trois savons on ne les connaît plus.

HIPPOLYTE.

Celui-là, qu'en dis-tu?

FLORICE.

L'ouvrage en est confus,

Bien que l'invention, de près, soit assez belle.

Voici bien votre fait, n'était que la dentelle

Est fort mal assortie avec le passement;

Cet autre n'a de beau que le couronnement.

LA LINGÈRE.

Si vous pouviez avoir deux jours de patience,
 Il m'en vient, mais qui sont dans la même excellence.
 (Acte I, scène 6)

Auparavant, l'auteur rend le spectateur témoin d'une discussion sur l'état de leur commerce et de la conjoncture entre le libraire et la lingère, qui abonde en détails techniques sur la pratique commerciale et ses stratégies marchandes:

LA LINGÈRE.

Vous avez fort la presse à ce livre nouveau;
 C'est pour vous faire riche.

LE LIBRAIRE.

On le trouve si beau,
 Que c'est pour mon profit le meilleur qui se voie.
 Mais vous, que vous vendez de ces toiles de soie!

LA LINGÈRE.

Du vrai, bien que d'abord on en vendît fort peu,
 A présent, Dieu nous aime, on y court comme au feu;
 Je n'en saurais fournir autant qu'on m'en demande:
 Elle sied mieux aussi que celle de Hollande,
 Découvre moins le fard dont le visage est peint,
 Et donne, ce me semble, un plus grand lustre au teint.
 Je perds bien à gagner, en ce que ma boutique,
 Pour être trop étroite, empêche ma pratique;
 A peine y puis-je avoir deux chalands à la fois:
 Je veux changer de place avant qu'il soit un mois;
 J'aime mieux en payer le double et davantage,
 Et voir ma marchandise en un bel étalage.
 (Acte I, scène 4)

Même type d'exploitation de la couleur locale dans l'acte IV, où l'on assiste, à grand renfort de termes techniques renvoyant aux marchandises échangées, à une dispute entre la lingère et le mercier (scène 12), puis, à une nouvelle scène de transaction qui constitue le pendant de la précédente (scène 13), et qui est enchâssée dans la dispute, qui reprend de plus belle et porte cette fois sur la déontologie du métier de commerçant: «Ainsi, faute d'avoir de bonne marchandise,/Des hommes comme vous perdent leur chalandise» (scène 14). Sur la marchandise, qui comme cette boîte que se renvoient la lingère et le mercier, où ces points coupés que vend la lingère à Florice, ou encore, ces galants aux rubans frelatés que le mercier cherche à vendre à Oronte qui les trouve mal à son goût... est érigée en

véritable objet scénique, manipulé, déplacé, échangé, et cristallise des discours idéologiquement marqués sur la probité dans les affaires (scènes 12 et 14), les règles de la transaction marchande (scène 13).

On peut donc penser que l'exhibition des activités marchandes revêt, chez Corneille, une fonction purement ornementale et permet, tout au plus, de camper le décor et de divertir le spectateur par la nouveauté des milieux. Un décor mobile, certes, une scène animée, certainement, mais dont la fonction n'en demeure pas moins accessoire. Corneille ne s'en cache pas, qui dans l'Examen de *La Galerie du Palais* justifie en ces termes la présence des mondes de la boutique, sans aucune nécessité dramatique, dans sa comédie:

J'ai donc pris ce titre de *La Galerie du Palais*, parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naïveté, devait exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ç'a été pour leur plaire plus d'une fois, que j'ai fait paraître ce même spectacle à la fin du quatrième acte, où il est entièrement inutile, et n'est renoué avec celui du premier que par des valets qui viennent prendre dans les boutiques ce que leurs maîtres y avaient acheté, ou voir si les marchands ont reçu les nippes qu'ils attendaient. Cette espèce de renouement lui était nécessaire, afin qu'il eût quelque liaison qui lui fît trouver sa place, et qu'il ne fût pas tout à fait hors d'œuvre.

Pendant, la pièce met en place une topographie économique qui permet d'exprimer le parti pris des choses banales à travers le prosaïsme des professions, mais aussi l'exhibition ostentatoire de la marchandise et la théâtralisation de la négociation commerciale. Contribuant à fonder une poétique de la tentation du réel, la pièce, tout en restant dans le cadre de la comédie sentimentale, autrement dit en refusant les facilités de l'exploitation sexuelle et scatologique de l'argent dans laquelle excellera Racine dans *Les Plaideurs* (1669), met en évidence un double système analogique: d'une part, à travers la marchandisation de toute chose, pierre de touche d'une ontologie économique où l'argent apparaît comme un équivalent de toute chose; d'autre part, à travers la production des affects et plus généralement, d'une économie libidinale des passions.

Là où les choses se compliquent, c'est quand on constate que le spectacle de l'économie n'est jamais loin de la mise en abyme de l'activité théâtrale. C'est le cas dans les scènes qui viennent d'être citées, quand Dorimant entame avec le libraire une discussion sur les ouvrages du temps où ce dernier affirme «La mode est à présent des pièces de théâtre» (acte I, scène 6), ou quand le mercier dit à la lingère avec laquelle il a un différend commercial: «là, là, criez bien haut, faites bien l'étourdie,/Et puis on vous jouera dedans la comédie» (acte IV, scène 12). Ce qui se joue ici, c'est précisément l'entrée dans l'ère du soupçon de la convention indissociablement économique-dramaturgique.

Fonction métatextuelle du dispositif dramaturgico-économique: le pacte de créance dans *L'illusion comique*

Mais c'est dans *L'illusion comique* (1639) que le procédé est le plus significatif, qui intervient à la suite de la petite tragédie que Clindor et sa troupe ont joué devant son père Primadant à son insu. Dépassant l'analogie, cette pièce met en évidence une structure homologique entre comédie et économie, à travers la mise à distance auto-reflexive de l'économie du spectacle vivant:

Ici on relève la toile, et tous les comédiens paraissent avec leur portier, qui comptent de l'argent sur une table, et en prennent chacun leur part.

PRIDAMANT.

Que vous-je? chez les morts compte-t-on de l'argent?

ALCANDRE.

Voyez si pas un d'eux s'y montre négligeant.

(...) Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique,

Leur poème récité, partagent leur pratique:

L'un tue, et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié;

Mais la scène préside à leur intimité.

(...) Le gain leur en demeure et ce grand équipage,

Dont je vous ai fait voir le superbe étalage,

Est bien à votre fils, mais non pour s'en parer

Qu'alors que sur la scène il se fait admirer.

(...) Et votre fils rencontre, en un métier si doux

Plus d'accommodements qu'il n'eût trouvé chez vous.

Défaites-vous enfin de cette erreur commune

Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune.

(Acte V, scène 5)

La dramatisation du réel intervient donc au cœur même d'une dramaturgie de l'imaginaire d'inspiration baroque. La réalité de l'économie du spectacle joue ici le rôle de force de rappel susceptible de mettre fin à la démultiplication de l'illusion qui est au fondement de la pièce. Réduit à un décompte scrupuleux de monnaies sonnantes et trébuchantes entre les membres de la troupe, le dénouement donne en outre lieu à une apologie du théâtre en général (longue tirade d'Alcandre), et du métier de comédien en particulier, présenté comme d'un bon rapport et susceptible de supplanter les meilleurs établissements (Pridamant affirme en effet «Je n'ose plus m'en plaindre et vois trop de combien/Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien»). Et c'est en des termes proches de ceux de Corneille lui-même dans l'«Excuse à Ariste», déjà citée, et qu'il reprendra dans l'avertissement de *La Suivante*, qu'Alcandre se lance dans une apologie de l'art dramatique et du public universel:

(...) A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands:
Il tient le premier rang parmi leur passe-temps
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde
Trouvent dans ces douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes (...)

Ainsi, le théâtre donne-t-il le change, et l'excellence artistique se mesure-t-elle à l'aune de la réussite matérielle qu'elle ne manque pas d'entraîner. Dans le même temps, le dramaturge joue sur une certaine forme de nominalisme économique qui prend appui sur une sémiologie économique-dramaturgique: «Servir les gens d'honneur est mon plus grand désir:/J'ai pris ma récompense en vous faisant plaisir./Adieu, je suis content puisque je vous vois l'être» affirme encore Alcandre, mettant ainsi en évidence la fragile convention sur laquelle repose la convention théâtrale, mais aussi commerciale, c'est-à-dire le relatif consensus sur la valeur à la fois économique et dramaturgique. Relation sociale marquée par la spécularité, la croyance au théâtre est ainsi, selon l'auteur, de même nature que la croyance économique: fondée sur l'illusion consentie, l'illusion dramatique, comme l'illusion économique, ne renvoie en fit qu'à elle-même, et cette autoréférentialité est la condition même de son caractère auto-réalisateur. Il existe donc bien une fonction idéologico-dramaturgique de la comédie à caractère économique chez Corneille, qu'on ne saurait réduire à sa seule stratégie d'affirmation auto-promotionnelle, puisqu'elle postule la substituabilité entre comédie et économie à travers le jeu incessant du change et de l'échange et le dédoublement entre signe linguistique et signe monétaire.

On assiste donc bien, chez Corneille, et bien qu'il s'en défende, à des expérimentations, certes encore limitées, de l'effet dramaturgique produit par l'exhibition des transactions commerciales, et même, de l'économie du spectacle présentée comme susceptible de donner une légitimité nouvelle aux professions de comédien et d'auteur dramatique, mais surtout, de donner une pertinence nouvelle à la question de l'illusion et de la valeur indissociablement dramatique et économique.

Ainsi, les comédies de Corneille, en tant que tentatives de manipulation des représentations économiques propres à la culture négociante naissante, prennent-elles place dans l'arsenal idéologique de ses stratégies de carrière⁹. Cependant, elles sont bien loin de s'y réduire, et contribuent à mettre en place, à travers une dramaturgie très largement expérimentale, une poétique économique d'un genre nouveau, marquée par le jeu du change et de l'échange. Bien loin de tout refoulement de l'économie, ostentation de la marchandise, structure homologique entre comédie et économie et système dramaturgico-économique constituent donc bien les trois vecteurs d'une poétique de l'intérêt et d'une dramaturgie économique en gestation dont sauront s'emparer ses successeurs.

⁹ Alain Viala, dans *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.* p. 225, parle fort opportunément d'«esthétique ouverte»: «Si Corneille a donné, dans l'avertissement de *La Suivante*, l'énoncé de l'«applaudissement universel» qu'il recherche, toute son œuvre apparaît aussi comme la mise en pratique d'une esthétique ouverte. Les coups d'audace et innovation y abondent (...). Dans ces créations, Corneille n'est pas à proprement parler l'inventeur des modèles dramatiques, mais il se les approprie très vite et leur donne forme et notoriété? Et, ce faisant, il impose l'image et le personnage social qui expriment son statut d'écrivain ennobli et anobli».